

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Pintura en voz baja. Rastros y afectos a Giorgio Morandi en
el arte español (1984-2014)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pedro Morales Elipe

Directora

Laura de la Colina Tejeda

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Programa de Doctorado en Bellas Artes



PINTURA EN VOZ BAJA
RASTROS Y AFECTOS A GIORGIO MORANDI EN EL ARTE
ESPAÑOL (1984-2014)

TESIS DOCTORAL DE:

PEDRO MORALES ELIPE

DIRIGIDA POR:

LAURA DE LA COLINA TEJEDA

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES



Pintura en voz baja
Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el arte español (1984-2014)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Pedro Morales Elipe

Bajo la dirección de la doctora
Laura de la Colina Tejeda

Madrid, 2018

©Pedro Morales Elipe, 2018

Agradecimientos

Mi sincero agradecimiento a Marina Guillén, Raquel López y Francisco Baena, cabezas visibles del Centro José Guerrero de Granada sin cuya entrega y profesionalidad no hubiera sido posible la bella aventura en torno a Giorgio Morandi que aquí desplegamos.

A Clara Armas, Directora de la Fundación Cristino de Vera en La Laguna y al catedrático Fernando Castro Borrego por invitarme a compartir la experiencia de *Pintura en voz baja* en el marco del VI Ciclo de Arte y Pensamiento que anualmente organiza la institución en colaboración con la Universidad de La Laguna.

Al pintor Cristino de Vera y a Aurora Ciriza, su esposa, que me acogieron en su casa madrileña mostrando su confianza y su ilusión en el proyecto expositivo sobre Morandi.

A Cristino que me llamó amigo y en largas conversaciones me habló de Einstein; de la muerte de los elefantes; de Simone Weil o de la escueta rosa de Luis Fernández.

Para mi directora Laura de la Colina por su aliento, su entusiasmo y su paciencia, virtudes heredadas seguramente del que fuera mi maestro de pintura mural en esta casa, Don Manuel de la Colina.

Y para mis hijos, Juan y María, que en estos años de tesis aprendieron a convivir y sortear sus adolescentes cuerpos espigados entre torres de libros. Junto al silencio [a tiempo parcial] de los pinceles en el estudio.

ÍNDICE

1. RESUMEN / ABSTRACT	11
2. INTRODUCCIÓN	15
3. OBJETIVOS	19
4. HIPÓTESIS	20
5. METODOLOGÍA	21
6. LÍNEAS TEMÁTICAS	24
7. MORANDI PASADO FUTURO	49
8. MORANDI RADICAL: DE SILENCIOS ESCALAS Y TIEMPOS	74
9. [DESDE O CONTRA] LOS GÉNEROS	81
9.1. Objetos en forma de pregunta [naturaleza muerta]	81
9.2. Tan lejos, tan cerca [paisaje]	95
9.3. Monólogo de las flores	102
9.4. El <i>motivo</i> es la pintura. Presencias y olvidos	112
10. UNA POÉTICA DE LA PINTURA [DESDE EL DIBUJO]	119
11. GIORGIO MORANDI EN ESPAÑA	138
11.1. Exposición de arte italiano contemporáneo	138
11.2. Diez años de pintura italiana 1946-1956	140
11.3. Morandi según Lamberto Vitali	143
11.4. Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935	144
11.5. Memoria del futuro	147
11.6. Morandi 1890-1964	148
11.7. Morandi Exposición antológica	153
11.8. Rastros de Morandi en las figuraciones españolas de los noventa	154
11.9. Giorgio Morandi. Galería Leandro Navarro	158
11.10. Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes	159
11.11. La colección Longhi	160
11.12. Morandi en la Residencia de Estudiantes:	
Un episodio singular de la vanguardia española	161
11.13. Otras publicaciones	164

11.13.1. <i>Arte y Parte</i>	164
11.13.2. <i>De Durero a Morandi</i>	164
11.13.3. <i>Morandi's legacy. Influences on British Art</i>	165
12. DESPUÉS DE MORANDI	168
12.1. <i>Juan Manuel Díaz-Caneja abrasado por el sol</i>	171
12.2. <i>La noche transfigurada de Cristino de Vera</i>	174
12.3. <i>Javier Codesal: nada que narrar</i>	177
12.4. <i>La pintura afectuosa de Alfredo Alcáin</i>	179
12.5. <i>Juan José Aquerreta: pintura para pájaros</i>	181
12.6. <i>Criaturas de Antoni Llena</i>	183
12.7. <i>Negra sombra de Nati Bermejo</i>	185
12.8. <i>Pintura sin nombres: Jorge García Pfretzschner</i>	187
12.9. <i>Conversaciones de Elena Goñi</i>	189
12.10. <i>Ángel Bados: cajas vacías</i>	191
12.11. <i>Gerardo Delgado al abrigo de la pintura</i>	193
12.12. <i>Teresa Moro al otro lado de la puerta</i>	195
12.13. <i>Albert Ràfols-Casamada: la pintura y la palabra</i>	197
12.14. <i>Fernando Martín Godoy: enmudecer</i>	199
12.15. <i>El sueño de María Gómez</i>	201
12.16. <i>Los bolsillos de Santiago Mayo</i>	203
12.17. <i>Alfonso Albacete pintando el agua</i>	205
12.18. <i>Isabel Baquedano al oído</i>	208
12.19. <i>Alrededores de Marcelo Fuentes</i>	210
12.20. <i>Joan Hernández Pijuan. Tramas y bordes</i>	212
12.21. <i>Fernando Almela en el hueco que deja Morandi</i>	214
12.22. <i>Versos sueltos de Luis Palmero</i>	216
12.23. <i>Carmen Laffón: el secreto</i>	218
12.24. <i>Miguel Galano en blanco y negro</i>	220
12.25. <i>Jaime Lorente. I fiori</i>	222
12.26. <i>El olor del dibujo en Joan Cardells</i>	224
12.27. <i>Gerardo Rueda y el alma sosegada</i>	226
12.28. <i>Julia Spínola en la habitación del invitado</i>	229
12.29. <i>José Miguel Pereñiguez: explicar/fracasar</i>	231
12.30. <i>Marta Cárdenas y la pintura condensada</i>	233

12.31. <i>Por qué Giorgio Morandi: Pedro Morales Elipe</i>	235
13. DIÁLOGOS CON LA PINTURA EN GRANADA	237
14. PINTURA EN VOZ BAJA.ECOS DE GIORGIO MORANDI EN EL ARTE ESPAÑOL. LA EXPOSICIÓN	242
14.1. Localización y procedencia de las piezas.....	249
14.1.1. De las obras de Morandi.....	249
14.1.2. Obras de los artistas españoles.....	254
14.1.3. Pequeño museo morandiano de Alfredo Alcaín.....	255
14.2. Recorrer <i>Pintura en voz baja</i>	257
14.3. La publicación.....	273
14.4. Escritos de los artistas.....	276
14.5. Recepción por la crítica.....	309
14.5.1. Tres referencias críticas.....	310
14.5.2. Dossier de prensa.....	317
15. ANEXO I. CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE MORANDI EXPUESTAS EN EL CENTRO JOSÉ GUERRERO DE GRANADA	319
16. CONCLUSIONES	333
17. BIBLIOGRAFÍA	339
17.1. Libros con autor.....	339
17.2. Capítulos de libros y de monografías.....	346
17.3. Catálogos razonados de la obra de Morandi.....	347
17.4. Textos y catálogos de exposiciones.....	347
17.5. Tesis doctorales.....	355
17.6. Artículos de revistas y publicaciones periódicas.....	355
17.7. Libros, publicaciones y otros recursos en red.....	357

1. RESUMEN

Pintura en voz baja.

Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el arte español (1984-2014)

La presente investigación parte del análisis temático, formal y conceptual de la obra del pintor italiano Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) y plantea un itinerario abierto por aquellos afectos, entusiasmos, adhesiones y afinidades que su obra ha motivado en el arte español entre 1984 (coincidiendo con la primera exposición antológica del pintor en España) y 2014 (año de inicio de la presente Tesis doctoral).

Atendemos como marco referencial de la investigación las dos exposiciones antológicas del artista celebradas en España hasta la fecha: en La Caja de Pensiones, la primera (1984), -arriba referida- y en el Museo Thyssen-Bornemisza (1999) la segunda. Ambas se presentaron inicialmente en Madrid, aunque tuvieron itinerancia posterior en Barcelona, la primera de ellas, y en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, la segunda.

Iniciada la investigación, y ya en 2015, se nos presenta la oportunidad de abordar un anteproyecto expositivo sobre el tema que nos ocupa, para el Centro José Guerrero de la ciudad de Granada.

La comisión asesora del Centro integrada por Juan Manuel Bonet, María de Corral y Eduardo Quesada aprobó el anteproyecto en la primavera de 2015 y, a partir de entonces, la investigación caminó hermana con la exposición, titulada ésta: *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* que, comisariada por el doctorando, pudo verse en el Centro José Guerrero de Granada entre el 7 de abril y el 19 de junio de 2016.

La exposición se prologaba con veinticinco obras de Giorgio Morandi fechadas entre 1927 y 1962, cubriendo la totalidad de las técnicas que el pintor utilizó a lo largo de su trayectoria artística. Así, pudimos contar con: óleos (tres), acuarelas (cinco), dibujos (dos), y quince grabados. De la misma manera, estuvieron representadas todos los temas que le ocuparon: naturalezas muertas, flores y paisajes.

Todas las piezas seleccionadas, fueron prestadas por museos, instituciones culturales y coleccionistas particulares de nuestro país, que gentilmente las cedieron para la ocasión.

El despliegue de la exposición se completaba, encontrando así su sentido, con más de sesenta obras de un total de veintitrés artistas españoles que entraban en diálogo con el pintor italiano. Además de las piezas del propio Morandi, la exposición acoge obras de:

Alfredo Alcáin (1936), Fernando Almela (1943-2009), Juan José Aquerreta (1946), Ángel Bados (1945), Nati Bermejo (1961), Joan Cardells (1948), Javier Codesal (1958),

Gerardo Delgado (1942), Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988), Marcelo Fuentes (1955), Miguel Galano (1956), Jorge García Pfretzschner (1964), Joan Hernández Pijuan (1931-2005), Carmen Laffón (1934), Jaime Lorente (1956), Antoni Llena (1943), Fernando Martín Godoy (1975), Santiago Mayo (1965), Pedro Morales Elipe (1966), Teresa Moro (1970), José Miguel Pereñíguez (1977), Gerardo Rueda (1926-1996) y Cristino de Vera (1931).

La tesis se estructura en dos bloques bien diferenciados aunque permeables: el primero (capítulos 6 al 11) está dedicado específicamente a Giorgio Morandi y el segundo (capítulos 13, 14 y 15) se centra en la exposición del Centro José Guerrero. El capítulo 12, titulado *Después de Morandi*, funciona a modo de gozne o bisagra entre uno y otro, presentando a los artistas que hemos considerado especialmente afines a la poética morandiana, parte de los cuales estuvieron a su vez representados en la muestra de Granada.

1. ABSTRACT

Painting in a low voice.

Giorgio Morandi's traces and affects in Spanish art (1984-2014)

This research is based on conceptual, formal and thematic analysis of the artwork of the Italian painter Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) and proposes an open itinerary through the affections, excitements, accessions and affinities motivated by his artwork in Spanish art between 1984 (coinciding with the first anthological exhibition of the painter in Spain) and 2014 (the year in which this dissertation was began).

As a frame of reference for the research we use the two anthological exhibitions of the artist held in Spain to date: the first, in the Caja de Pensiones (1984),-mentioned above - and the second in the Museo Thyssen -Bornemisza (1999). Both were initially presented in Madrid, although they had roaming back in Barcelona, the first of them, and in the Instituto Valenciano de Arte Moderno, the second.

In 2015 with the research already having started, we are provided with the opportunity to address an expository blueprint on the subject that concerns us, for the Centro José Guerrero in the city of Granada.

The Advisory Committee of the Centre composed of Juan Manuel Bonet, Maria de Coral and Eduardo Quesada approved the draft in the spring of 2015, and from then on, the research went hand in hand with the exhibition entitled: *Painting in a low voice. Echoes of Giorgio Morandi in Spanish art*, curated by the undersigned doctoral candidate, and which could be seen at the José Guerrero Center in Granada between April 7 and June 19, 2016.

The exhibition was prefaced with twenty-five works by Giorgio Morandi, dated between 1927 and 1962, covering all of the techniques the painter used throughout his artistic career. Thus, we could count on: oils paintings (three), (five) watercolors, drawings (two), and engravings (fifteen). In the same way, all the topics that occupied him were represented: still lives, flowers and landscapes.

All the selected pieces were lent by museums, cultural institutions and private collectors from Spain, who kindly handed them over for the occasion.

The exhibition was completed, thus finding its direction, with more than sixty artworks by a total of twenty-three Spanish artists who entered into dialogue with the Italian painter. In addition to the pieces of art by Morandi himself, the exhibition hosted works by:

Alfredo Alcaín (1936), Fernando Almela (1943-2009), Juan José Aquerreta (1946), Ángel Bados (1945), Nati Bermejo (1961), Joan Cardells (1948), Javier Codesal (1958), Gerardo Delgado (1942), Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988), Marcelo Fuentes (1955), Miguel Galano (1956), Jorge García Pfretzschner (1964), Joan Hernández Pijuan (1931-2005), Carmen Laffón (1934), Jaime Lorente (1956), Antoni Llena (1943), Fernando Martín Godoy (1975), Santiago Mayo (1965), Pedro Morales Elipe (1966), Teresa Moro (1970), José Miguel Pereñíguez (1977), Gerardo Rueda (1926-1996) y Cristino de Vera (1931).

The thesis is structured into two distinct yet permeable sections: the first (chapters 6 through 11) is dedicated to Giorgio Morandi and the second (chapters 13 and 15) focuses on the José Guerrero Center exhibition. Chapter 12, entitled *After Morandi*, acts as a hinge between one section and another, featuring the artists we have considered similar to the Morandian poetics, part of which were in turn represented in the Granada exhibition.

2. INTRODUCCIÓN

«Habla.
Pero no separes el no del sí.
Da a tu sentencia también este sentido:
Dale la sombra.»

Paul Celan

Consideramos que la obra de Giorgio Morandi (Bologna, 1880-1964) es de las más inclasificables en el contexto del arte europeo de primera mitad del siglo XX. Tras la desaparición del artista en 1964, el interés por su trayectoria no ha hecho sino aumentar y consolidarse, particularmente entre los artistas de las más diversas corrientes y latitudes. La vigencia de su obra camina en paralelo con su aparente sencillez y la piel de su pintura parece aguardar con constancia y discreción una nueva mirada atenta y cómplice.

La preocupación que la pintura tiene por centrarse en cuestiones relativas a la visibilidad de las cosas se resuelve en la superficie, que oculta y revela. Despliegue sutil y delgado, que, como la piel misma protege y hace transpirar al cuerpo, envolviendo su anatomía. Defensa y también espacio de rozamiento con el mundo, con lo otro, con lo que se le enfrenta.

Lo visible duerme esperando ser visto, revelado justamente desde la superficie, desde el afuera, desde la piel. Superficie que encarna a su vez el diálogo de la pintura entre lo dicho y lo callado; entre palabra y silencio.

Así, desde los relatos mitológicos y con la complicidad de éstos, la pintura desea reinventarse a sí misma, reclamando como propio un espacio de extrema libertad allá donde todo parece sometido a una ceremonia constante de enfrentamiento entre opuestos. Son posibles de esta manera, los encuentros más inesperados; cuerpos luchando frente a un paisaje: David y Goliath; Apolo y Marsias; Acteón y los perros o Narciso persiguiendo su sombra. Acontecimientos ritualizados en un paisaje fruto de la invención, donde dioses, hombres y naturaleza entretejen una madeja de orden simbólico, y el tiempo queda suspendido, huérfano, como ropa tendida que agita el viento en cualquier dirección. Ceremonia también de la confusión de los nombres y de la materia de las cosas. Como escribe Ángel González García en un texto sobre el pintor Stephen McKenna:

Dublineses... «El Anna Liffey persiste en su esfuerzo por llegar al Gran Canal de Trieste», decía Italo Svevo parafraseando a su amigo James Joyce. El mito conoce estos atajos misteriosos: ríos que se esconden para aparecer muy lejos; mares que de pronto se

abrazan. En la noche del mito todas las aguas vienen de la misma fuente y van a dar al mismo mar; todas se confunden en aquella «confusión antigua» con la que concluye *El Rhin* de Hölderlin.¹

Marcel Detienne, prosigue González, habla al respecto de una geografía mítica o una «mitología en relieve».

Lugares elocuentes de confusión y materia así mismo trasmutada.

Hasta hace poco veíamos los vulnerables, oscilantes y huesudos dibujos de Morandi como animados por el temblor de una llama que se agita con lentitud, la llama de una vela por ejemplo. Ahora, en cambio, los vemos, también, como apariciones asomadas tras el cristal de una ventana azotada por la lluvia. La agitación de lo visible, los rastros (o restos) de grafito empujados hacia arriba o derramándose como agua tras los cristales. Búsqueda de la desaparición, de la invisibilidad, de la ausencia, hacia arriba o hacia abajo; a favor de la gravedad o en contra de ella. Transformación de la materia en última instancia.

De transformación también nos habla el filósofo José Luis Pardo en estos términos:

[...] El arte no podía permanecer ajeno a esta vertiente de la «crisis de la representación» que constituye la desaparición de la presencia, el desvanecimiento o la fuga del trazo, del color, de la figura. Intangible, invulnerable, invisible, gaseoso, inarticulado, vaporoso, aéreo, imaginario, inatacable: se diría que esta constelación semántica ha pasado de la ética a la estética, no solamente como inspiración de obras y proyectos determinados por el abandono de la rigidez de la obra clásica incluso en el formato, sino también como «guerra de guerrillas» de lo pequeño o inestable frente al gran aparato oficial del arte, frente a la Estética con mayúsculas [...]²

A esta puesta en cuestión de la fisicidad de las cosas que ya se hiciera visible en el s. XIX con los impresionistas no es ajena la pintura de Morandi, que se sitúa en un paraje difuso y no muy concurrido en el que la experiencia de la pintura afirma su (extraña y esquiva) singularidad. Espacio así mismo de confluencia e hibridación.

Cosa rara, ésta de la pintura, que siendo, como es, una actividad del pensamiento, como sostiene Leonardo, acaba literalmente metiendo las manos en ésta y ocasionalmente su cuerpo entero.

¿Acaso no será la pintura ese río de la noche del mito en la que las aguas juegan a mostrarse y a ocultarse como en bucle?

¹ González García, A. (2000). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 409.

² Pardo, J. L. (2008), Debilidad y transparencia, en J.M. Parreño (coord.), *Frágil*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, p.78

¿Cual es este espacio peculiar y privativo de tan rara naturaleza? Nos planteamos si esa ubicuidad de lo pictórico se ha constituido también en garantía de su pervivencia (o de su supervivencia). Es decir, hubo seguramente un tiempo sin pintura y sin representación alguna. O bien, hubo tiempos en los que la pintura, como los osos cavernarios dormía en algún escondite, insospechado; recomponiendo sus entrañas y acunando su cansancio.

A lo largo de los siglos de su historia, la imagen pictórica (asegura Andrea Pinotti) pone en cuestión desde diferentes puntos de vista, sus propios límites; límites cronológicos y, al mismo tiempo, ontológicos, cuando la estética la capta *in statu nascendi* en su emerger de la sombra y del espejo [...]³

La pintura muestra sus heridas y no tiene problema alguno en exhibir también impudicamente sus propias carencias y limitaciones.

En un contexto más que saturado de imágenes, su presencia se nos antoja ahora mucho más urgente y necesaria. Desde la práctica artística nos preguntamos con perplejidad en qué consiste la aportación simbólica de la pintura y cuáles son las razones últimas de su necesidad.

En su fragilidad encontramos también su consistencia, su singularidad y su sentido, como el junco cuyo cuerpo flexible es también la clave que fundamenta su resistencia.

José Bergamín (1895-1983), con su fina ironía quevedesca, de hondura melancólica nos habla de «musaraña de la pintura (aguja de navegar bultos, sombras y claridades)» y la define así:

No es un bicho viviente. No es animal ni espíritu; teniendo, sin embargo, como tiene, algo de las dos cosas. Es como la quimera de Balzac, como la idea platónica, un extraño monstruo invisible que escapa a toda figuración plástica, como a toda definición poética. La musaraña de la Pintura es ese monstruo, de cuya existencia real duda el pintor mismo, pero en cuya esperanza o pensamiento, vive, y de cuya sustancia de fe alimenta sus teorías.⁴

Bergamín es traído aquí con sus musarañas, para explicarse y explicar aquello que la pintura tiene de particular; de esquivo y resbaladizo.

La musaraña, que no es musa ni es tela de araña en el pensamiento del pintor, es aquello en lo que el pintor piensa sin saber cómo ni por qué, cuando no está pintando; pero de cuyo vago pensamiento originará su pintura misma.⁵

Sin duda Morandi se encuentra para nosotros, entre esos artistas, de suyo «musarañeros» que asumida su rara condición, ejercen, sin embargo, una atracción ante la que es difícil

³ Pinotti, A. (2011). *Estética de la pintura*, Madrid: Visor, La balsa de la medusa, p. 15.

⁴ Bergamín, J. (1974). *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Madrid: Ed. Júcar, p.137.

⁵ *Ibidem*, p. 138.

no claudicar ¿Cómo es posible pronunciar bellas palabras sin generar narración alguna? Morandi (como Jean-Baptiste-Siméon Chardin) pertenece a la familia de los que llegan sin hacer ruido⁶ y convierten esa virtud en la ciencia del silencio.

Por esto, entre otras cosas apreciamos intensamente el legado del pintor de Bolonia, pero lo hacemos desde nuestro presente y no como simple mirada retrospectiva o melancólica. Lo que nos dice al oído, acaba siendo cosa nuestra y formando parte también de una manera nueva de ver las cosas y de entenderlas.

Nos atrae así mismo su poética intensa, capaz de entrelazar la gran pintura italiana (Giotto, Masaccio, Piero della Francesca o Uccello), con la tradición de la pintura moderna, encabezada ésta por Paul Cézanne.

Pintura al oído / Pintura en voz baja

⁶ Bonnefoy, Y. (2003). *La nube roja*. Madrid: Síntesis, p. 37.

3. OBJETIVOS

El legado artístico de Morandi ha suscitado afectos y adhesiones entre las sensibilidades más variadas. Desde el ámbito de la crítica y la historiografía del arte el interés por su obra ha sido creciente, pero este hecho se ha encarnado y hecho visible, particularmente entre los pintores, como comenta Karen Wilkin:

Los insensibles a las excelencias de Morandi a menudo le descalifican diciendo que es aburrido. Es significativo, sin embargo, que muchos de los más apasionados admiradores de Morandi sean artistas como él. Por una vez resulta válida la expresión «pintor para pintores», tanto más cuanto que en ocasiones uno siente tentado de utilizar una respuesta a la obra de Morandi como medida parcial –entre artistas y no artistas por igual– de la capacidad de ver o, al menos, de la capacidad de percibir aspectos fundamentales de la pintura.⁷

Pretendemos desvelar las razones de tal interés, que curiosamente no está centrado en toda la producción del artista sino, de manera muy particular, desde el momento en el que el pintor abandona, en torno a 1920, la llamada Pintura Metafísica, término éste, sustentado y promovido a través de la revista italiana *Valori Plastici* (Roma, 1918-1921).

Queremos evidenciar los valores formales que hacen de su obra algo tan singular y atractivo y hacerlo a través de los testimonios y las obras de artistas españoles de distintas generaciones y planteamientos estéticos.

Paralelamente y en sintonía con lo que acabamos de apuntar, nos interesa precisar de qué manera, lo que podría considerarse su producción más ortodoxa dentro de los márgenes clásicos de los géneros de la pintura, se torna a su vez la más especulativa y radical de las propuestas.

En este sentido, el segundo eje de referencia en nuestra tesis, lo constituye la exposición comisariada por el doctorando durante el periodo de elaboración de la investigación que nos ocupa, que se celebró en el Centro José Guerrero de Granada con el título: *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*.

La muestra se prologa con veinticinco obras de Giorgio Morandi, todas ellas procedentes de museos, instituciones culturales y coleccionistas particulares de nuestro país, extendiéndose a más de sesenta trabajos de un total de veintitrés artistas españoles de varias generaciones en diálogo con el pintor italiano.

⁷ Wilkin, K. (1998). *Giorgio Morandi*: Barcelona: Polígrafa, p.7.

4. HIPÓTESIS

En nuestra investigación tomamos como texto de referencia y de partida el redactado por Juan Manuel Bonet para el catálogo de la exposición antológica de Morandi en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (1999), con el título: *Fortuna hispánica de Morandi*.⁸ Dicho texto supone un prolijo recorrido por artistas, poetas, críticos, historiadores y coleccionistas del ámbito español que, de una manera u otra, consideramos cercanos al particular universo del pintor italiano.

Dicha complicidad ha quedado bien patente entre los artistas españoles a través de sus obras y escritos.

Aquel texto nos evidenciaba entonces (1999) la existencia de un rastro morandiano en nuestro país que no se había materializado en exposición alguna hasta el momento y que invitaba a ser investigado pasados los años.

1. Nuestra primera hipótesis de trabajo se concreta pues en la constatación y verificación de que aquella corriente afectiva en torno a la obra de Morandi por parte de los artistas españoles, sigue vigente.
2. Por otra parte se nos plantea la posibilidad de realizar una exposición sobre el tema y para nosotros, también, de materializar en un contexto museístico como es el Centro José Guerrero de Granada, lo que ha permanecido hasta ahora en el terreno exclusivo de la teoría. Nuestra segunda hipótesis pone en valor la pertinencia, la viabilidad y el interés de la muestra.
3. De la hipótesis anterior se colige la consideración de que la obra de Morandi mantiene una actualidad más allá, de las modas y las estéticas pictóricas dominantes. Esta tercera hipótesis versa en torno a la vigencia contemporánea de su legado artístico, que excede los géneros clásicos y se sitúa en un territorio propio que la hace permeable ante manifestaciones artísticas más allá de la propia disciplina de la pintura.

⁸ Bonet, J. M. (1999), *Fortuna hispánica de Morandi*. En VV.AA. *Morandi. Exposición Antológica*, (pp. 79-93). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.

5. METODOLOGÍA

No es tarea fácil nombrar y definir los parámetros que conforman y dan sentido en último extremo a una investigación en el territorio específico de lo artístico. Acusaremos dudas y zozobras que nos obligan a replantearnos frecuentemente, no solo el alcance y el sentido de las investigaciones, sino la manera en las que éstas se avienen y conviven con nuestra doble actividad: artística y pedagógica.

Por otro lado, la argumentación es posible y es sin duda pertinente, ya que una de las claves para entender nuestro presente es tener una idea suficientemente documentada de nuestro pasado, con la nitidez y la precisión que fuera posible. A su vez, la reactualización de determinadas figuras en el campo del arte, sean éstas: obras, artistas o momentos concretos de la historia del arte, siempre aportan cierta claridad sobre nuestra condición contemporánea, claridad, que consideramos útil y necesaria en estos tiempos de ligerezas.

Consideramos que una de las razones profundas de pervivencia del pensamiento artístico es sin duda plantear preguntas allí donde otras disciplinas del conocimiento, o no llegan, o bien lo hacen de manera distinta. No es, ni debe ser, en cualquier caso una cuestión de jerarquías.

Pintura en voz baja. Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el arte español (1984-2014) parte del análisis de la obra del pintor planteando un itinerario abierto por aquellos afectos y afinidades que su obra ha motivado en el arte español de las últimas décadas. Como vía de investigación proponemos un acercamiento directo a los testimonios escritos y las obras de los artistas que consideramos simpatizan con el pintor italiano.

Situamos el marco cronológico de partida de la investigación en el año 1984, coincidiendo con la fecha de celebración de la primera muestra antológica del pintor celebrada en España, que comisariada por María de Corral, se pudo ver en la sede madrileña de la Fundación Caja de Pensiones, entre el 11 de diciembre de 1984 y el 28 de enero de 1985.

La fecha de cierre de la investigación (2014), coincide con nuestra matriculación en el programa de Doctorado en Bellas Artes por la Universidad Complutense.

Aparte de la exposición aludida más arriba nos interesa referenciar como hitos importantes del trabajo, la muestra antológica que el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid dedicó a Giorgio Morandi en 1999, y que tuvo itinerancia en el Museo Esteban Vicente de Segovia (donde se mostró una selección de la obra gráfica), recalando finalmente en el Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Los directores, entonces, del Museo-Thyssen Bornemisza, Tomás Llorens y del IVAM, Juan Manuel Bonet actuaron a su vez de comisarios de la antológica junto a Marilena

Pasquali, una de las autoridades en la obra de Morandi, que participó también en la muestra del artista presentada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid (1984).

Como metodología de trabajo proponemos quince términos que nos sirven de puente entre la obra de Morandi y los creadores españoles cercanos a su poética, podemos entenderlos así, como nudos de la trama, son los siguientes: ambigüedad, armonía, austeridad, brevedad, cadencia, claridad, fragilidad, levedad, misterio, opacidad, pobreza, precariedad, sencillez, silencio y transparencia.

Conceptos, cargados de sentido, que hunden así mismo sus raíces en buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas a lo largo del pasado siglo y hasta el presente y no solo en el ámbito específico de la pintura. Todos ellos pretenden actuar de catalizador en esta investigación.

El listado de términos, que ha sido mayor en origen, se ha ajustado a medida que la investigación avanzaba. Todos ellos, con su especificidad particular, nos van dibujando un perfil artístico que estando en consonancia con los planteamientos de la experiencia moderna deriva en actitudes y comportamientos que ocasionalmente se sitúan en los márgenes de ésta, buscando para sí un espacio propio y único, como por otra parte la obra del pintor italiano reclama.

Planteamos la entrada a cada uno de los términos recurriendo a la definición que nos aporta, tanto el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española (DRAE)* como el *Diccionario del uso del español* María Moliner y ocasionalmente, cuando los términos así lo permiten, al *Diccionario de Estética* de Henckmann W. y Lotter, K.⁹

Cuando la entrada es muy extensa, consideramos conveniente omitir ciertas acepciones que nos interesan menos, con intención de aligerar la lectura del texto, pero también para centrarnos en las definiciones que resultan más cercanas al asunto específicamente artístico que nos ocupa. Junto a cada uno de los términos o conceptos realizamos un comentario vinculando lo específico de la obra de Morandi en torno al mismo. Así también, cuando nos ocupemos de cada uno de los artistas de evocación morandiana vincularemos a cada uno de ellos con tres de los conceptos planteados con anterioridad.

Consideramos oportuno recurrir al ámbito de las definiciones que los diccionarios nos ofrecen, para desarrollar herramientas metodológicas objetivas y pautar de modo más preciso lo específico de estas afinidades comunes, no siempre confesadas, entre artistas de trayectorias y posicionamientos diferentes.

El territorio común, si lo hay, se nos ofrece fundamentalmente a través de las obras y también, (en nuestro caso) de los textos de los artistas, como tendremos ocasión de constatar en capítulos posteriores.

⁹Henckmann W. y Lotter, K. (Eds.). (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Crítica.

En el título de la presente Tesis doctoral utilizamos los términos: *rastros* y *afectos* de una manera consciente y no otros más usados y manidos como: influencias, simetrías u homenajes, que se nos antojan menos precisos y apropiados en este caso. El uso de los términos elegidos nos permite aludir no a trayectorias completas; tampoco a posicionamientos plegados formalmente a la obra del artista italiano o imitativos de éste, sino a acercamientos más vinculados con la actitud; el espíritu de su obra y a la afirmación de su singularidad en el contexto del arte moderno.

La exposición del Centro José Guerrero de Granada celebrada en 2016 con el título: *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* constituye el trabajo de campo para nuestra tesis y orientó la investigación desde un primer momento. Los pasos iniciales se centraron en la elaboración del listado de artistas susceptible de incluir en la muestra, cuestión ésta ya considerada en la documentación presentada en el anteproyecto y que manejaron los miembros de la comisión asesora del centro. En la selección atendimos fundamentalmente a criterios de pertinencia, calidad y variedad de enfoques. No olvidamos tampoco las posibilidades que el espacio de centro ofrece, así como las necesarias limitaciones presupuestarias de la muestra. En paralelo se fueron preparando los materiales gráficos y textuales para la publicación.

En los capítulos 13, 14 y 15 nos ocupamos en detalle de la formalización del proceso de la exposición.

Por otra parte, en noviembre de 2016, fuimos invitados por la Fundación Cristino de Vera de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife) a impartir una conferencia sobre la exposición de Granada, en el contexto de los *VI Encuentros de Arte y Pensamiento*¹⁰ dirigidos por Fernando Castro Borrego.¹¹ La preparación de dicha conferencia y la adaptación de la intervención al formato requerido nos dieron la oportunidad de revisar el contenido de nuestras investigaciones hasta el momento.

¹⁰ Disponible en:

http://www.fundacioncristinodevera.org/microsites/VI-encuentro-arte-pensamiento/inicio.php?accion=17_noviembre

¹¹ Fernando Castro Borrego es Catedrático de Arte Contemporáneo en la Universidad de La Laguna.

6. LÍNEAS TEMÁTICAS

Consideramos que la palabra no es un lastre ni una impostura para las artes visuales, sino una verdadera necesidad que no supone merma alguna en los valores expresivos propios de éstas. Como indica Hugo Mujica de la palabra: «Habla sin llamar. Nombra sin mostrar.»¹². No es por tanto un acontecimiento que ponga límites, sino una enriquecedora canalización del sentido. La palabra se presenta pues, no como el texto que acompaña una ilustración, sino a la manera de cierto rumor paralelo a la obra; algo que desde el principio se hace necesario y pertinente ya desde el propio título o, en su caso, desde la ausencia de éste.

I. AMBIGÜEDAD

Ambigüedad

Cualidad de ambiguo, gua.

Del lat. *ambiguus*.

1. adj. Dicho especialmente del lenguaje: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión.
2. adj. Dicho de una persona: Que, con sus palabras o comportamiento, vela o no define claramente sus actitudes u opiniones.
3. adj. Incierto, dudoso.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)¹³

Se aplica a lo que puede admitir más de una interpretación y, por tanto carece de precisión. Por extensión «vago»; no claro o no terminante. (V. «Equivoco»).

(*Diccionario del uso del español*)¹⁴

La ambigüedad, considerada por la lógica como ausencia de claridad y de univocidad, designa, en el ámbito de la estética, la propiedad de las obras de arte o de procesos artísticos que permiten varias interpretaciones, contradictorias entre sí pero irrefutables mutuamente [...]

(*Diccionario de Estética*)¹⁵

La neutralidad de los objetos que pinta Morandi se avienen a un cierto grado de ambigüedad, al igual que los fondos, con los cuales, tienden a fundirse generando una curiosa sensación de incertidumbre en el espectador más atento. Neutralidad y uniformidad que él mismo se ocupa en mantener y cuidar a través de la pátina de yeso

¹²Mujica, H. (1998). *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Madrid: Trotta, p.74.

¹³Ambiguo, a, (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*.

Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=2HqvZny>

¹⁴Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español, Madrid: Gredos*, Tomo I, p. 161.

¹⁵Henckmann, W. y Lotter, K. (Eds.). (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Crítica, p. 16.

que ocasionalmente aplica a éstos, ocultando su originaria materialidad. Este estado de indeterminación a la que es sometida la materia de las cosas constituye uno de los fundamentos visibles de su obra. Pintura sostenida o asentada, podríamos decir, en una zozobra permanente, pintura desde la perplejidad, desde la pregunta.

De mano de la *ambigüedad* aparece en esta entrada un concepto clave sin el cual la producción de sentido en los diferentes ámbitos de la creación sería terreno baldío. Nos referimos al término *duda*, una de las claves que recorre el pensamiento filosófico desde los griegos hasta nuestra actualidad. Como sostiene Victoria Camps al respecto:

La filosofía, la literatura, el arte, la música, tienen la virtualidad de dejarnos perplejos, de sembrar el desconcierto allí donde todo parecía claro, de estimular la curiosidad hacia lo desconocido, de dar valor a las expresiones ajenas. En una palabra, de introducir complejidad en una existencia que, porque es humana, no puede ser simple.¹⁶

Según Camps la duda que genera dicha perplejidad va implícita y es consustancial a las manifestaciones artísticas.

Desde este lugar, consideramos que el arte, más allá de confortarnos con su extraña belleza, necesariamente ha de levantar cierta sospecha, motivando esa *duda* tan molesta como necesaria, tan *moderna*. ¿Acaso no resulta sospechosa esa obcecada inclinación de Morandi a representar de manera insistente los mismos motivos?

Dudar [...] no implica dejar de actuar ni permanecer indeciso. Tampoco significa equidistancia entre opiniones opuestas. Dudar en la línea de Montaigne, es dar un paso atrás, distanciarse de uno mismo, no ceder a la espontaneidad del primer impulso. Es una actitud reflexiva y prudente, en el sentido de la *phrónesis* griega, la regla del intelecto que busca la respuesta más justa en cada caso.¹⁷

La duda de Morandi, como la de Cézanne, supone un riguroso habitar desde los márgenes ambiguos de lo visible. Una tarea especulativa que alcanza tanto al arte como al pensamiento filosófico. Como asegura Camps:

La tarea del filósofo se ha expresado con frecuencia como una sucesión de interrogantes que Kant sintetizó a la perfección: ¿Qué podemos conocer?, ¿qué debemos hacer?, ¿qué tenemos derecho a esperar?¹⁸

Duda por tanto necesaria y activa en la que lo ambiguo no es sino una de las maneras de presentarse ésta.

¹⁶ Camps, V. (2006). *Elogio de la duda*. Barcelona: Arpa y Alfil, p. 16.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 30 y 31.

¹⁸ *Ibidem*, p.71.

Armonía

Tb. harmonía, p. us.

Del lat. *harmonia*, y este del gr. ἁρμονία *harmonía*; propiamente 'juntura', 'ensamblaje'.

1. f. Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes.
2. f. Bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resultan en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él.
3. f. Proporción y correspondencia de unas cosas con otras en el conjunto que componen.
4. f. Amistad y buena correspondencia entre personas.
5. f. Mús. Arte de formar y enlazar los acordes.
6. f. El Salv. y Hond. Curiosidad (cualidad de curioso).

Armonía imitativa

1. f. Cierta vaga conveniencia del tono dominante en el lenguaje prosaico o poético con la índole del pensamiento que se exprese o del asunto de que se trate.
2. f. Imitación, por medio de las palabras, de otros sonidos, de ciertos movimientos o de las conmociones del ánimo.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)¹⁹

En griego, “conformidad”. La a. es la consonancia en una forma tonal de lo heterogéneo u opuesto. [...] Platón aplicó la idea de la armonía a la relación del alma humana con su cuerpo.

(*Diccionario de Estética*)²⁰

Cualidad de las cosas o de los conjuntos de cosas, basada en la relación entre sus partes o elementos, por la cual esas cosas o conjuntos resultan bellos.

(*Diccionario del uso del español*)²¹

Los diálogos que se originan entre los objetos de los que se sirve Morandi como modelo (sus motivos), tienen un cierto comportamiento armónico. Cada uno de ellos se debe a sí mismo en la misma medida que se debe al todo. El objeto afirma su singularidad en la pluralidad de los demás elementos. Desde una estructura base se generan juegos de repetición, alternancia y variación, propios del comportamiento musical y, así mismo, como en la música, son tan importantes las notas como los silencios que estructuran la partitura. El *tempo*, articula el compás y ritmo y de ello depende la lentitud o velocidad en la ejecución de la pieza musical. Como indica Josef Albers:

¹⁹Armonía. (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=3bXmVta>

²⁰Henckmann, W. & Lotter, K. (Eds.). (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Crítica, p. 19.

²¹Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, Tomo I, p.244.

Lo mismo que la armonía y la armonización constituyen igualmente una preocupación de la música, así también parece inevitable y apropiado trazar un paralelismo de efectos entre combinaciones tonales y combinaciones cromáticas. Si bien la comparación de colores compuestos y tonos compuestos es muy estimulante, conviene hacer constar que, aun siendo útil a veces, a menudo resulta engañosa²².

Desde el punto de vista formal, la pintura de Morandi recurre a armonías cromáticas de baja saturación (notas musicales) en las que introduce a veces acentos intensos de azules o rojos saturados. El *tempo* pictórico viene de la mano de las pausas entre los objetos: sus huecos son sus silencios.

III. AUSTERIDAD

Austero, ra.

Del lat. *austērus*, y este del gr. αὐστηρός *austērós*.

1. adj. Severo, rigurosamente ajustado a las normas de la moral.
2. adj. Sobrio, morigerado, sin excesos. En esa época, llevaba una vida austera, sin lujos.
3. adj. Agrio, astringente y áspero al gusto.
4. adj. Retirado, mortificado y penitente.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)²³

(aplicado a personas y a sus costumbres)

Reducido a lo necesario y apartado de lo superfluo y agradable.

Con significado semejante se aplica a cosas.

(*Diccionario del uso del español*)²⁴

Consideramos la definición de María Moliner como la más ajustada a nuestro caso. Aplicable aquí, no sólo a la obra del pintor boloñés, sino al entorno en el que ésta se produce (los estudios de Via Fondazza en Bolonia y el de la modesta casa de campo en Grizzana). La definición de Moliner nos remite a una conducta en cierto modo monacal. Aquella que prescinde de lo innecesario, o más bien, que se aparta de ello, como se aparta de lo agradable.

De alguna manera esto no deja de ser solo una definición del personaje Morandi, sino también de su propia pintura.

Y vars se expresa al respecto en los siguientes términos:

Morandi ha sido un pintor legendario. Su personalidad huidiza y distante se ha situado siempre al margen de los debates, tan a menudo agrios, que han marcado nuestra Modernidad reciente. Su supuesta indiferencia a fortuna y fama en un clima artístico

²² Albers, J. (2001). *La interacción del color*. Madrid: Alianza, p. 55.

²³ Austeridad (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=4QCACzO>

²⁴ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo I, p. 305.

señalado por la rivalidad profesional, la militancia artística y la mercantilización selectiva han nutrido el mito de Morandi: un humilde artesano del arte recluido en su provincia boloñesa y desentendido del “malestar moderno”.²⁵

El mismo autor sostiene que los estudios serios en torno a las condiciones estéticas que hicieron posible su pintura y las importantes revisiones de su obra en exposiciones como las de la Tate Gallery (1956) o las Bienales de Sao Paulo y de Venecia (1957), por citar solo a las que se realizaron aun en vida del pintor, suponen un cambio cualitativo importante en la percepción de su obra, alejado de ciertas consideraciones, de regusto romántico, del artista solitario, incomprendido y ajeno al mundo. «Morandi es hoy una presencia constante en la evolución de la sensibilidad moderna», manifiesta Yvars.²⁶

Por otra parte, desde su periodo de formación y primera madurez es un artista, curioso y atento a las manifestaciones artísticas de su tiempo, tanto dentro como fuera de Italia. Cuando considera necesario se vincula o deja de hacerlo con las prácticas vanguardistas de corte futurista y de la misma manera, se desliga de los metafísicos cuando comprende que su camino circula ya por un territorio distinto.

No estamos por tanto ante un artista que haya vivido ajeno o de espaldas a las manifestaciones de su tiempo aunque, en efecto, su estar en el arte y en el mundo se han distinguido por su talante austero.

IV. BREVEDAD

Brevedad

Del lat. *brevitas*, *-ātis*.

1. f. Corta extensión o duración de una cosa, acción o suceso.

breve

Del lat. *brevis*.

1. adj. De corta extensión o duración.
 2. adj. Fon. Dicho de una vocal o de una sílaba: De menor duración que las unidades llamadas largas en las lenguas que, como el latín o el griego, presentan distinción fonológica basada en la cantidad.
 3. m. Documento emitido por el papa y redactado en forma menos solemne que las bulas.
 4. m. Texto de corta extensión publicado en columna o en bloque con otros semejantes.
 5. f. Mús. Nota antigua equivalente en duración al doble de la redonda o semibreve.
 6. adv. en breve.
1. loc. adv. Dentro de poco tiempo, muy pronto.

²⁵Yvars, J. F. (1999). El pasajero clandestino. Apreciaciones sobre Morandi. En VV.AA. *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 51-62). Madrid: Fundación Museo-Thyssen Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, p. 52.

²⁶ *Ibidem*, p.52.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)²⁷

Cualidad de breve: “La brevedad del tiempo. La brevedad de su cintura”

(aplicado a personas y a sus costumbres)

Breve. Del lat. «brevis».

[...] Aplicado a la exposición de algo, de palabra o por escrito «Corto». De poca extensión. Pequeño (V.: CONCISO, CORTO. EFÍMERO: FUGAZ. FUJITIVO. INSTANTANEO. JACULATORIO. MOMENTÁNEO. SUCINTO, SUMARIO. VOLANDERO, FUGAZ, EFÍMERO. En un decir amén, en un credo, en un dos por tres, en menos que canta un gallo, en un decir Jesús, en un abrir y cerrar de ojos, en dos palabras, en un santiamén [...])

(*Diccionario del uso del español*)²⁸



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1957, óleo sobre lienzo, 25.5 x 35 cm. (Vitali, 1026)

Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1957, óleo sobre lienzo, 30 x 44 cm. (Vitali, 1027)

Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1957, óleo sobre lienzo, 30 x 35 cm. (Vitali, 1030)

Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1957, óleo sobre lienzo, 27 x 40 cm. (Vitali, 1032)

En la pintura de Morandi, entre los primeros años 50 y 1964, -año del fallecimiento del artista- empiezan a ser habituales ciertos esquemas compositivos casi repetitivos, con objetos que, si bien ya habían aparecido antes, es ahora cuando se organizan en

²⁷ Brevedad (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=65Pw5Ye>

²⁸ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo I, p.414.

composiciones muy similares, en las cuales aparecen, desaparecen o se recolocan como si de una secuencia cinematográfica se tratara.

El término «brevedad» está asociado de manera evidente a conceptos relativos al tiempo y es en la música, la fotografía o el cine, donde se manifiesta de manera más evidente, es decir, en estos casos, la temporalidad se comporta como un material más del proceso creativo. No obstante, en la pintura, la manifestación del tiempo tiene sus consecuencias, bien sea a través de la presentación o la representación de determinadas figuras o rastros que evocan lo temporal -pensamos en las vanitas-; a la relación que el artista establece en el proceso de gestación de la obra; el posicionamiento de aquella en su diálogo con la historia de las producciones artísticas coetáneas o no, etc. Es decir, de una u otra manera el tiempo acaba envolviéndolo todo como una pátina irremediable.

La experiencia de la temporalidad viene marcada por una suerte de acontecimientos breves que se repiten introduciendo en cada uno de ellos alguna variación mínima en cuanto a la disposición de los objetos. Podemos decir que cada cuadro tiene categoría de momento único y definitivo, afirmándose en su singularidad y a su vez en su diálogo con los cercanos. Cesare Brandi habla de «el instante fugitivo» a la hora de referir la obra de Morandi y de esa manera tan esclarecedora titula su texto para la exposición Morandi de la Caja de Pensiones, en 1984.²⁹ Es decir, estamos ante un acontecimiento de algo que se manifiesta como el fulgor del relámpago y en su intenso aparecer y con parecida urgencia se nos escapa y desaparece.

Por su parte Marinela Pasquali introduce un nuevo concepto en relación a las cuestiones del tiempo en Morandi:

Además del tiempo como duración y como médium del sentimiento de la naturaleza, además del espacio como campo de lo posible; como lugar analógico donde se hace la imagen, existe un tercer elemento que caracteriza el arte de Morandi: es el concepto de variante, la repetición diferente de una misma composición básica, retocada una y otra vez mediante mínimas alteraciones de luz, de escala, de la perspectiva, de colocación formal hasta crear cada vez una obra completamente distinta de sus telas hermanas.³⁰

Pasquali alude al concepto de variante, es decir, evita el término serie y consecuentemente invoca el concepto de familia cuando se refiere a «telas hermanas». La omisión no nos parece casual, sino muy pertinente. Estamos en condiciones de asegurar que el concepto serial aplicado al arte, tal y como se ha entendido y desarrollado a lo largo del pasado siglo no encaja en la manera de abordar la pintura por parte de Morandi. No se trataría de encontrar un tema y hacer variaciones sobre él *ad infinitum*, sino más bien al contrario: de encontrar lo único y singular, ese «instante

²⁹ Brandi, C. (1984). El instante fugitivo. En M. de Corral, (coord.), *Giorgio Morandi, 1890-1964*, (pp.17-26). Madrid: Fundación Caja de Pensiones.

³⁰ Pasquali, M. (1999), Ocho reflexiones sobre el arte de Giorgio Morandi. En VV.AA. *Morandi, Exposición antológica*, (pp. 21-31). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, IVAM. Centre Julio González Generalitat. p.29.

fugitivo» del que hablaba Brandi. Esa condición irrepetible, aurática si se quiere, en un devenir de los acontecimientos que pasa veloz delante de nuestros ojos y nos deja cegados, hambrientos y menesterosos.

Esta variante mínima y ese fulgor huidizo, nos hacen volver a mirar sobre lo ya visto, porque siendo breve su aparecer deja honda huella, como un *déjà vu*, trastocando un tiempo que si alguna vez fue nuestro, ya no nos pertenece.

V. CADENCIA

Del it. *cadenza*.

1. f. Ritmo o repetición de determinados fenómenos, como sonidos o movimientos, que se suceden con cierta regularidad.
2. f. Número de casos o de apariciones que se repiten por unidad de tiempo.
3. f. Proporcionada y grata distribución o combinación de los acentos y de los cortes o pausas, en la prosa o en el verso.
4. f. Efecto de tener un verso la acentuación que le corresponde para constar o para no ser duro o defectuoso.
5. f. Modulación de la voz.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)³¹

Regularidad en la combinación de las duraciones de los sonidos, que es la propia música [...]

Adecuada distribución de acentos en el verso. [...]

(*Diccionario del uso del español*)³²

Desde la regularidad y la sobriedad de sus composiciones, Morandi utiliza ciertos acentos de color (en los óleos) o de intensidad concentrada (en los dibujos y acuarelas) que contribuyen a potenciar una mirada selectiva que va saltando entre unos objetos y otros. Los equilibrios precarios no llegan nunca a desmoronarse gracias a la adecuada distribución de dichos acentos, articulados como gozne o bisagra del que cuelga el sentido.

Una de las acepciones del DRAE sobre el término “cadencia” hace referencia a la *modulación de la voz*, que en nuestro caso referiremos como: *Pintura en voz baja*.

Hemos hecho propio este término tanto para la tesis doctoral que ahora presentamos como para la exposición que sobre las mismas hipótesis de trabajo tuvimos el honor de comisariar para el Centro José Guerrero de Granada.

³¹ Cadencia. (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=6ah3i35>

³² Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo I, p. 450.

El término Pintura en voz baja aglutina todas las expectativas en torno a la obra de Morandi, como catalizador de discursos artísticos diversos, así como al rastro que ésta ha generado en artistas del ámbito contemporáneo. Nos gusta porque es conciso, directo, limpio; nos gusta porque su claridad se abre a discursos artísticos plurales. De cualquier manera, nos anuncia que estamos en un lugar en el cual el arte y particularmente la pintura, sin ninguna estridencia, nos remite a valores siempre cercanos, debatiéndose entre la discreción y la privacidad.

En la recopilación de materiales para la investigación encontramos un texto del pintor catalán Albert Ràfols-Casamada (1923-2009) sobre Morandi, en el que vincula una reflexión sobre su obra como «pintura que habla en voz baja»:

Pintura ensimismada, silenciosa, mejor dicho, susurrante, que habla en voz baja como si hablara para sí. Quizá este es el gran secreto de su pintura: un diálogo consigo mismo a media voz, pero afirmando verdades incommensurables, verdades que se pueden decir con pocas palabras, resonantes como voces lejanas, en el silencio que las envuelve³³

Y es que muchos acercamientos teóricos a la obra morandiana, como estamos viendo y veremos aun, han atendido las cualidades de su obra en términos cercanos al silencio, sus representaciones y sus derivas.

Hablamos en voz baja para preservar un secreto y también lo hacemos cuando intuimos que alguien ha descubierto nuestra intimidad; bajamos la voz para no molestar o cuando entramos en un espacio que intuimos como sagrado; hablar en voz baja para compartir algo exclusivo.

VI. CLARIDAD

Claridad

Del lat. *claritas*, *-ātis*.

1. f. Cualidad de claro.

2. f. Efecto que causa la luz iluminando un espacio, de modo que se distinga lo que hay en él.

3. f. Distinción con que por medio de los sentidos, y más especialmente de la vista y del oído, percibimos las sensaciones, y por medio de la inteligencia, las ideas.

[...]

claridad de la vista, o claridad de los ojos

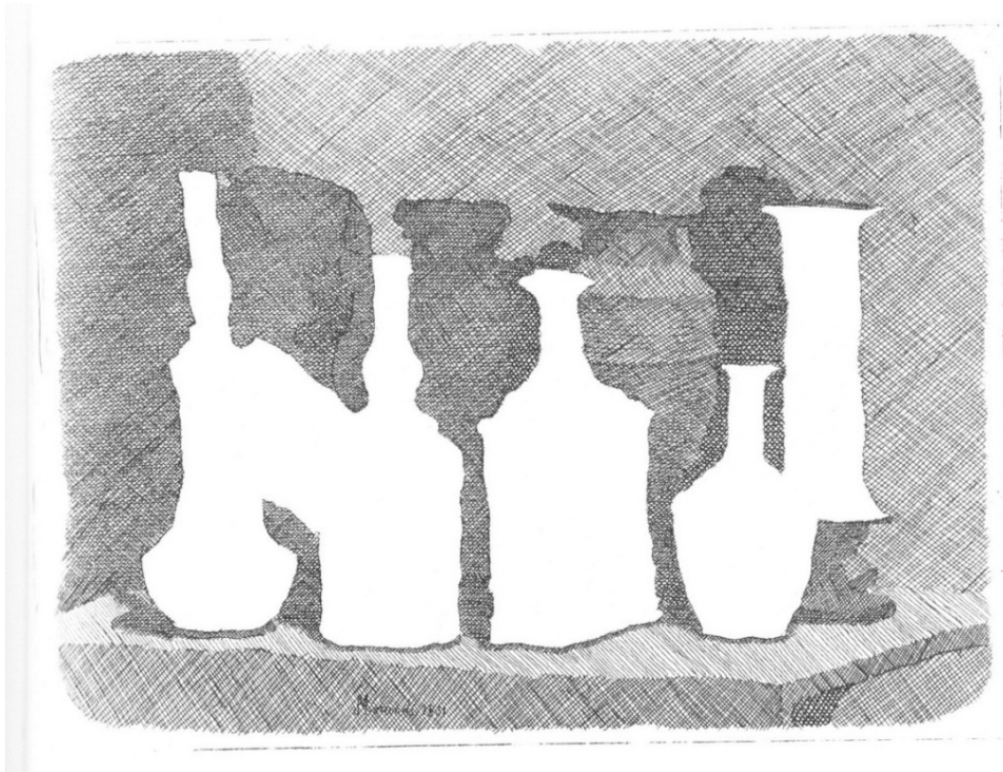
1. f. Limpieza o perspicacia que se tiene para ver.

³³ Ràfols-Casamada, A. (1999). La intensidad interior de Morandi En VV.AA. *Giorgio Morandi. Exposición antológica*, (pp. 63-70). Madrid: Fundación Museo-Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, p. 65.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)³⁴

Cualidad de lo que es, se percibe., claro. Manera de hablar del que lo hace abiertamente. Cualidad de claro (lúcido o perspicaz). Claridad de juicio [de vista]. Luz que aunque escasa permite ver. Luz o zona luminosa que se ve a distancia, en medio de la oscuridad, [...]

(*Diccionario del uso del español*)³⁵



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta de jarrones sobre una mesa*, 1931, aguaferte sobre cobre, 24.8 x 33.9 mm. (Vitali, 1964, n°84)

El gran encuentro con el legado artístico de Morandi se produce de mano de la *claridad*. La luz va asomando tibiamente como un territorio escarbado y ganado al mundo de las sombras y lo hace de una manera sigilosa, como involuntaria, tan lejana del claroscuro teatral del barroco. Es la claridad tibia del amanecer o de la caída dilatada de la tarde, cuando los colores van perdiendo su nombre acercándose, en su noche, al gris que todo lo unifica.

Luz rescatada de entre sus pliegues, suficiente para empezar a ver. Las escuetas y descarnadas líneas de los dibujos son el registro de la contención de la luz, la mano donde ésta se agarra.

Claridad que nunca llega a ser cegadora sino más bien discreta, atenuada, filtrada. «Luz que aunque escasa permite ver» nos dice María Moliner y parece así mismo la perfecta descripción de la habitación (estudio) de Morandi en Via Fondazza.

³⁴ Claridad, (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=9PLATiP>

³⁵ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo I, p. 642.

Obsérvese en esta fotografía del estudio el dispositivo instalado por el pintor para matizar la luz artificial manipulando la posición de la lámpara de la que cuelga un papel que funciona a modo de pantalla.



Estudio de Giorgio Morandi en Vía Fondazza (Bologna). Fotografía de Fred Mayer

VII. FRAGILIDAD

Fragilidad

Del lat. *fragilītas*, *-ātis*.

1. f. Cualidad de frágil.

Frágil

1. adj. Quebradizo, y que con facilidad se hace pedazos.

2. adj. Débil, que puede deteriorarse con facilidad. *Tiene una salud frágil.*

4. adj. Caduco y perecedero.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)³⁶

Cualidad de frágil

Frágil

³⁶ Frágil (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=IMXM6t0>

[...]Se aplica a lo que se rompe fácilmente por golpe; como el cristal [...] frágil de estropearse o trastornarse.

(*Diccionario del uso del español*)³⁷

Quizás la condición de fragilidad que se suele otorgar a la obra de Morandi radica no tanto en lo que ella muestra sino en lo que ella anuncia. Lo frágil, en este caso se oculta en el interior, en ese hálito *-de no sabemos qué-* agitando sutilmente los bordes de las cosas como se agita una llama. Agitación que es en realidad un señuelo; una trampa para el ojo. Los perfiles de los objetos parecen entonces no coincidir con los objetos mismos de alguna manera los exceden; los atraviesan y los superan. Esa falta de adecuación entre continente y contenido nos vuelve a colocar ante la pregunta en torno a *lo real* como una simple acepción de lo visible. Como dice Clément Rosset:

Nada más frágil que la facultad humana de admitir la realidad, de aceptar sin reservas la imperiosa prerrogativa de lo real. Esta facultad falla con tanta frecuencia que parece razonable imaginar que no implica el reconocimiento de un derecho imprescriptible –el derecho de lo real a ser percibido–, sino que más bien es como una especie de *tolerancia* condicional y provisoria.³⁸

Lo que vemos no es sino una manera del aparecer de las cosas. Un encuentro mágico e inesperado.

La técnica general de la ilusión consiste, en efecto, en convertir una cosa en dos, igual que hace el ilusionista, quien confía en que el mismo efecto de desplazamiento y de duplicación se dé en el espectador: mientras el ilusionista se ocupa de lo que hace, orienta la mirada del público *hacia otra parte*, hacia donde nada sucede.³⁹

Lo que el pintor nos presenta no es sino una máscara (otra más) de *lo real*. Lo que su interior promete, aguarda invisible en la superficie, en la piel del cuadro.

VIII. LEVEDAD

Levedad

Del lat. *levitas, -ātis*.

1. f. Cualidad de leve.

2. f. p. us. Inconstancia de ánimo y ligereza en las cosas.

leve

Del lat. *levis*.

1. adj. Ligero, de poco peso.

³⁷ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo I, p. 1334.

³⁸ Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona: Tusquets. p. 9.

³⁹ *Ibidem*, p.19.

2. adj. Fino, sutil.

3. adj. De poca importancia, venial.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁴⁰.

Leve

(Del lat. «levis»; V.: «leudo, levantar, levar, ligero, liudar, liviano, lleudar,, llevar: aligerar, alijar, aliviar, conllevar, elevar, relevar, sobrellevar, solevar, soliviantar; levigar»). «Ligero». De muy poco peso: 'Una carga leve'. De muy poca materia: 'Una leve gasa'. V.: AÉREO, DELGADO, DELICADO, ETÉREO, EVANESCENTE, FINO, IMPALPABLE, INASIBLE, INCORPÓREO, [...] INDRÁVIDO, [...] INMATERIAL, LIVIANO, SUTIL, TENUE, VAPOROSO, LIGERO, SUAVE, TENUE. Se dice de lo que hace o ejerce poca presión o fuerza. [...] De poca gravedad.

(*Diccionario del uso del español*)⁴¹

Levedad es el primer término que Italo Calvino introduce entre sus seis propuestas para el próximo milenio⁴², en el cual estamos irremediabilmente inmersos.

Levedad como término opuesto a peso, dice el escritor italiano:

Tras cuarenta años de escribir ficción, tras haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo; propongo ésta: mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje. [...] he llegado a considerar la levedad más como un valor que como un defecto [...]⁴³

El autor alude posteriormente a la figura de Perseo, el de los pies ligeros; el que pudo vencer a la Medusa apoyándose en lo más leve: los vientos y las nubes, alegoría, prosigue Calvino, de la relación del poeta con el mundo⁴⁴. *Levedad* también de la palabra poética.

El itinerario de Morandi nos habla de una merma y de cierta gravidez invertida en la que las cosas parecen en ascenso continuo.

«Aquí están la mayoría de mis pinturas», le dijo Morandi a un periodista a mediados de los cincuenta, mientras le señalaba una gruesa capa de pintura seca, acumulada a lo largo de los años de limpiar la espátula en el travesaño de su caballete. Morandi raspaba más cuadros de los que acababa: su autocensura era implacable.⁴⁵

⁴⁰Leve (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=NCUSyGm>

⁴¹Moliner, M. (1994), *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo II, p.245.

⁴²Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.

⁴³*Ibidem*, p. 15.

⁴⁴*Ibidem*, p. 16.

⁴⁵Hughes, R. (1992). *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, p. 216.

La tarea de la pintura como Morandi insinúa, no sin cierta ironía a su interlocutor y nos recuerda Robert Hughes, tiene mucho de merma; de resta; de operación de despojamiento y sin duda para el pintor este hecho constituía un factor esencial para su trabajo en el estudio. Adelgazar de alguna manera el lastre y los clichés y rescatar así una pintura libre y leve, como el Perseo de pies alados.



Caballote de Morandi en el estudio de Bolonia (foto Folon)

La costra de pintura sobre el travesaño del caballote, dice mucho, en efecto de caminos de ida y vuelta; de arrepentimientos, titubeos y búsquedas fracasadas.

IX. MISTERIO

Misterio

Del lat. *mysterium*, y este del gr. μυστήριον *mystērion*.

1. m. Cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar.
 2. m. Negocio muy reservado.
 3. m. Arcano o cosa secreta en cualquier religión.
 4. m. Cualquier paso o misterio de la vida, pasión y muerte de Jesucristo o de la Sagrada Escritura, cuando se representan con imágenes.
 5. m. Rel. En la religión cristiana, cosa inaccesible a la razón y que debe ser objeto de fe.
 6. m. Rel. Cada uno de los pasos de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, cuando se consideran por separado.
 7. m. T. lit. Pieza dramática propia de la Edad Media, típica especialmente de Francia y de la corona de Aragón, referida a un episodio bíblico.
 8. m. pl. Rel. Ceremonias del culto sagrado.
 9. m. pl. Rel. En algunas religiones antiguas, ceremonias secretas del culto de algunas divinidades.
- hablar con, o de, misterio, o hacer misterio

1. locs.

verbs. Hablar cautelosa y reservadamente, o con afectada oscuridad para sugerir un sentido o oculto.

no ser algo sin misterio

1. loc. verb. desus. No haber sido hecho por casualidad y sin premeditación, sino con motivos justificados y reservados.

que canta, o que tiembla, el misterio

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁴⁶

(Del lat. «mistéryum» gr. «mysterion», derivado de «myo» cerrar) Hecho o circunstancia de no poder ser conocidos, la naturaleza, motivos, objeto etc., de cierta cosa.

Circunstancia de hacer una cosa con cuidado de que no se enteren de ella más que algunas personas, frecuentemente haciendo ostentación de esta reserva [...] «ARCANO, ENIGMA, INCOGNITA, INTERROGACIÓN, INTERROGANTE, INSONDABLE, PROFUNDO, CABALÍSTICO, ENIGMÁTICO, INCOMPENSIBLE, INDESCIFRABLE, MISTERIOSO, MÍSTICO, OSCURO, SAGRATIVO» [...]

(*Diccionario del uso del español*)⁴⁷

No hay un término que se pueda ajustar de manera más clara a la percepción que el espectador experimenta frente a una obra de Morandi. Contemplamos y nos sentimos cómplices de un acontecimiento que se nos escapa y al que nos cuesta trabajo poner nombre. Algo que se nos revela en un tiempo distinto al nuestro, huidizo y fantasmal.

Hughes define lo característico del pintor desde lo que no es, porque el negativo de la imagen también es elocuente para fijar el mapa sobre el que asentar los pies y nos incita a desvelar lo esencial de Morandi:

Pero las diferencias, como la propia naturaleza de su obra, son difíciles de explicar con palabras. Se puede decir lo que no son sus pinturas. No relatan historias. No señalan ningún tipo de acción «exterior». No nos dicen nada (al menos, nada inmediato) acerca de Morandi, el hombre. No son dramáticas, coloridas o «modernas» en ningún sentido doctrinario. Y a pesar de estar saturadas de conocimiento histórico, son distintas a la mayoría de las naturalezas muertas anteriores a ellas.⁴⁸

Lo misterioso en Morandi no deviene de los atributos metafísicos, tan enraizados en el modo *Valori Plastici*, sino en el Morandi maduro, ese en el que verdaderamente se manifiesta la metafísica de las cosas más comunes.

X. OPACIDAD

Opacidad

Del lat. *opacitas*, *-ātis*.

⁴⁶ Misterio (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=PPVzcmY>

⁴⁷ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo II, p. 427.

⁴⁸ Hughes, *op.cit.*, p.216.

1. f. Cualidad de opaco.

opaco, ca

Del lat. *opācus*.

1. adj. Que impide el paso a la luz, a diferencia de *diáfano*.

2. adj. Oscuro, sombrío.

3. adj. Triste y melancólico.

córnea opaca

voz opaca

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁴⁹

Opaco

No transparente. Poco brillante, en sentido material e inmaterial. 'Una luz opaca. Una fiesta opaca. Una persona opaca'. Triste o melancólico.

(*Diccionario del uso del español*)⁵⁰



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1924, óleo sobre lienzo, 70 x 68 cm, (Vitali, 101)

Añadimos al repertorio temático el término opacidad antónimo de transparencia, del que nos ocuparemos también posteriormente.

Se visualiza en muchas telas de estos años una necesidad de materializar los objetos en el sentido más literal (dotar de materia) que metafórico, como bien se puede observar en la esta naturaleza muerta de 1924, (Vitali 101). Aquí, los elementos, empastados, se representan casi a contraluz y los matices cromáticos son considerablemente escasos

Son pinturas muy densas y compactas desde el punto de vista de la utilización del óleo y meridianamente oscuras en ocasiones, opacas, con innumerables capas de pintura.

⁴⁹Opaco (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=R5aIIRv>

⁵⁰ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, Tomo II, p. 566.

En verdad, la obra de Morandi presenta tantos matices y derivaciones del sentido que soporta a menudo este tipo de paradojas insólitas y, más aún, las cultiva.

Las telas de los años veinte incluso en algún caso la de entrados los treinta. Es decir el periodo de alejamiento de la etapa metafísica, se revela un tiempo difícil para su pintura.

Morandi abandona sigilosamente la linealidad y la cristalina geometría de los objetos metafísicos, en la que no se encontraba ya cómodo, para adentrarse en un territorio menos intelectualizado: más orgánico y naturalista si se quiere, en el cual la apariencia dotada de una gravedad inusual de las cosas prevalecerá frente a las escenográficas composiciones anteriores, del periodo *Valori Plastici*.

Son años de búsqueda para el pintor.

De la opacidad a la claridad y de ésta a la transparencia.

XI. POBREZA

Pobreza

1. f. Cualidad de pobre.
2. f. Falta, escasez.
3. f. Dejación voluntaria de todo lo que se posee, y de todo lo que el amor propio puede juzgar necesario, de la cual hacen voto público los religiosos el día de su profesión.
4. f. Escaso haber de la gente pobre.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁵¹

Cualidad o estado de pobre

Pobre

Se aplica a las personas que tienen poco dinero o pocos bienes de cualquier clase. Se emplea en plural como denominación de clase, cuando se habla de «pobres y ricos», a la gente que vive estrechamente de su trabajo. V.: Acogido Afamado Asilado, Brodista, desacomodado, desharrapado, desbragado, DESCAMISADO, DESHEREDADO, DESNUDO, DESVALIDO, [...] NECESITADO, PAUPERRIMO [...] HUMILDE, INDIGENTE [...]

(*Diccionario del uso del español*)⁵²

Cierta sensación de pobreza late en torno a las cajitas pintadas de Morandi. Una pobreza construida, se puede decir, buscada aunque no impostada, rescatada de las horas frente al

⁵¹Pobreza (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=TStddr0>

⁵²Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. Tomo II, p. 786.

cuadro. Y es que, si pobreza es desposesión, Morandi nos ofrece entre las manos una pobreza digna y decorosa, la del que nada necesita porque nada o poco posee.

La pobreza aquí es metafórica, se trata de la necesaria compañía del que quiere hacer tabula rasa en lo suyo. Y para eso no hay mejor consejo que descargarse de lastre.

Otra desposesión será la de las certezas. Morandi parece estar siempre en territorio movedizo, en el que se mueven otros desheredados de las verdades del lenguaje y la palabra. Como es el caso de Samuel Beckett.

La palabra es entonces palabra al oído, secreto bien guardado. Y la consumación de las incertidumbres como único y postrero territorio habitable.

Pobreza sí, aunque no indigencia. Ahí está Giotto, Piero della Francesca, Paolo Uccello o Cézanne por todo y suficiente alimento para él y para nosotros.

XII. PRECARIEDAD

Precariedad

f. Cualidad de precario.

precario, ria

Del lat. *precarius*.

adj. De poca estabilidad o duración.

adj. Que no posee los medios o recursos suficientes.

adj. Der. Que se tiene sin título, por tolerancia o por inadvertencia del dueño.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁵³

precario, -a.

(Del lat. «*precarius*», tenido con ruegos. Inseguro, apurado o escaso. [...] Se aplica a la propiedad o disfrute de una cosa que se tiene sin título; por tolerancia o inadvertencia del dueño de ella. [...]).

(*Diccionario del uso del español*)⁵⁴

Precariedad y pobreza son términos emparentados, podríamos decir que ambos hacen referencia a cuestiones que tienen que ver con la desposesión; en las temblorosas naturalezas muertas de Morandi se anuncia una visión inestable y huidiza de las cosas conformada a través de equilibrios precarios de dudosa estabilidad. Lo contingente y lo necesario se arrojan en sus cuadros.

Precario es también todo aquello que genera incertidumbre y hasta desasosiego; lo que está cerca del peligro.

⁵³Precario (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=TugBCej>

⁵⁴Moliner, M. (1994), *Diccionario del uso del español*, Tomo II, p. 820.

Sencillez

f. Cualidad de sencillo.

Sencillo,-lla.

Del lat. vulg. **singellus*, y este dim. del lat. *singŭlus* 'uno cada vez', 'uno solo'.

1. adj. Que no ofrece dificultad.
2. adj. Que no tiene artificio ni composición.
3. adj. Dicho de una cosa: Que tiene menos cuerpo que otras de su especie. *Tafetán sencillo*.
4. adj. Que carece de ostentación y adornos.
5. adj. Dicho del estilo: Que carece de exornación y artificio, y expresa ingenua y naturalmente los conceptos.
6. adj. Dicho de una persona: Natural, espontánea, que obra con llaneza.
7. adj. Incauto, fácil de engañar.
8. adj. Ingenuo en el trato, sin doblez ni engaño, y que dice lo que siente.
9. adj. Dicho de una moneda: Pequeña, respecto de otra del mismo nombre, demás valor. *Real de plata sencillo*.
10. adj. Quím. Dicho de un enlace: Que es covalente y tiene lugar entre átomos que comparten un solo par de electrones.
11. m. Disco fonográfico de corta duración con una o dos grabaciones en cada cara. U. t. c. adj.
12. m. Am. Calderilla, dinero suelto

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁵⁵

Sencillez (fem)

Cualidad de sencillo. Manera sencilla de hacer las cosas. Actitud de persona sencilla

sencillo,-a

Formado con una sola de las cosas que pueden formarlos: 'Coser con hilo sencillo' (una sola hebra y no dos como se usa frecuentemente). (V.-«DEBIL, DELGADO»). Con pocos adornos. Con pocas complicaciones, dificultades o peligros. También se aplica a la persona natural o espontánea, o sea, de carácter no complicado, exenta de reserva o artificio [...].

(*Diccionario del uso del español*)⁵⁶

⁵⁵Sencillo (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=XZHIBJB>

⁵⁶Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español* Tomo II, p. 1133.

Es poco equipaje el que se precisa para hacer hablar a la pintura. Morandi constituye un ejemplo en este sentido, con una voz justa matizada, cadenciosa pero certera.

Cesare Brandi comenta sobre el joven pintor, que conoció “de oídas” la pintura de Cézanne, pero parece que eso le hubiera resultado suficiente.⁵⁷

Por otra parte la sencillez de su obra resulta en cierto modo sospechosa y nos equivocamos si pensamos en Morandi como un “sencillo” pintor provinciano de bodegones y paisajes. Podríamos decir, eso sí que esa era su coartada, el lugar de sus pesquisas, su máscara. Según nos cuenta Juan Francisco Yvars:

Un periodista que en 1957 preguntó a Morandi las razones de su visión clara, sencilla y serena del arte, recibió una respuesta seca: «Expreso sólo aquello que está en la naturaleza, en el mundo visible; lo invisible queda para la fantasía».⁵⁸

Sin duda la respuesta no puede ser más sencilla y rotunda. No deja cabo suelto que haga pensar en simbolismos o cualquiera otra construcción intelectual sobre su pintura. Por otra parte y, sin quitar valor a estas palabras, el género de la entrevista adolece en ocasiones de cierta superficialidad por parte del entrevistador que puede generar un tono tajante y árido en las repuestas del entrevistado.

XIV. SILENCIO

Silencio

Del lat. *silentium*.

1. m. Abstención de hablar.
 2. m. Falta de ruido. *El silencio de los bosques, del claustro, de la noche.*
 3. m. Falta u omisión de algo por escrito. *El silencio de los historiadores contemporáneos.* El silencio de la ley. Escribeme cuanto antes, porque tan largo silencio me tiene con cuidado.
 4. m. Der. Pasividad de la Administración ante una petición o recurso a la que la ley da un significado estimatorio o desestimatorio.
 5. m. Mil. Toque militar que ordena el silencio a la tropa al final de la jornada.
 6. m. Mús. Pausa musical.
- perpetuo silencio
1. m. Der. Fórmula con que se prohíbe al actor que vuelva a deducir la acción o a instar sobre ella.
- silencio administrativo
1. m. Der. silencio (|| pasividad de la Administración).
en silencio
1. loc. adv. Sin protestar, sin quejarse. *Sufrir en silencio.*
entregar alguien algo al silencio
 1. loc. verb. Olvidarlo, callarlo, no hacer más mención de ello.
imponer alguien silencio

⁵⁷ Brandi (1984) op. cit, p. 19.

⁵⁸ Yvars (2017) op. cit, p.p. 257-258.

1. loc. verb. Hacer callar a otra persona.

2. loc. verb. Reprimir una pasión.

pasar alguien en silencio algo

1. loc. verb. Omitirlo, callarlo, no hacer mención de ello cuando se habla o escribe.

(Diccionario de la Real Academia de la lengua española)⁵⁹

[...].Circunstancia de no haber ningún sonido en un sitio o en un momento. [...]. Circunstancia de no hablar las personas. Circunstancia de no hablar de cierta cosa. PROFUNDO, RELIGIOSO, SEPULCRAL ACALLAR, CALLAR guardar [reducir al] SILENCIO.

¡SILENCIO! Exclamación frecuente para pedir o imponer silencio.

En SILENCIO (I) Guardando silencio. (II) sin quejarse o protestar: 'Sufrir en silencio'.

REDUCIR AL SILENCIO. Hacer callar definitivamente algo o a alguien.

(Diccionario del uso del español)⁶⁰

Es la palabra *silencio* la que de una manera más habitual se vincula con la obra de Morandi, así, podemos hablar de sus *silenciosas naturalezas muertas*; de su *talante silencioso*; del polvo que *silenciosamente* se va posando sobre su repertorio de objetos; de las *líneas que se apagan silenciosamente* en sus dibujos; de su *silenciosa actitud* frente a lo ruidoso del siglo que le tocó vivir; también de los huecos entre las cosas como espacios o *brechas de silencio*; o de sus *silencios buscados* y los que a él se le atribuyen; de *pintura silenciosa*; de *disciplina silenciosa*; acaso, igualmente, de su posición "*sospechosamente*" *silenciosa*, al decir de algunos, con respecto a los avatares sociales y políticos de la primera mitad del siglo XX; de su *búsqueda del silencio* desde la pintura; del *silencio como necesidad*; del *silencio sobrevalorado*;⁶¹ de *silencios elocuentes* y, así podríamos seguir y ver hasta qué punto el término se ajusta como ningún otro a una obra y una vida tan particular y tan despojada de artificio.

Según Susan Sontag en un texto de 1966 sobre la estética del silencio comenta:

Las nociones de silencio, vacío y reducción bosquejan nuevas fórmulas para mirar, escuchar, etcétera...; fórmulas que estimulan una experiencia más inmediata y sensual del arte, o afrontar la obra de arte con un criterio más consciente y conceptual.⁶²

El silencio por sí mismo es un elemento que articula lenguaje y sentido. Es lenguaje y como tal se comporta. Por otra parte no deja de ser un elemento que en un contexto tan ruidoso y viciado reclama la atención de manera si cabe más efectiva.

⁵⁹Silencio (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=XsesZEz>

⁶⁰ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español* Tomo II, p. 1165.

⁶¹«El silencio de Marcel Duchamp ha sido sobrevalorado», decía Joseph Beuys sobre el artista francés. «[...] *Aprecio mucho a Marcel Duchamp, pero debo rechazar su silencio. Duchamp estaba simplemente en su final, ya no tenía ideas, ya no se le ocurría nada importante.*» (Joseph Beuys entrevistado por Achille Bonito Oliva). En, Beuys, J. (2006) *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, pp. 180-181.

⁶²Sontag, S. (2007). *Estilos radicales*. Barcelona: De bolsillo, p. 24.

Las artes de la primera mitad del siglo XX están cuajadas de búsquedas del silencio con desiguales resultados, en un contexto verdaderamente ensordecedor.

Ahora bien el silencio nunca llega a ser absoluto, necesita de la palabra, del sonido o del gesto sobre el lienzo para ser capaz de expresar algo y conformar su elocuencia. Como comenta David Le Breton:

En contraste con la vida ruidosa que lleva el hombre urbano, el silencio se presenta como una ausencia de ruido, como un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido con sus enormes medios, una zona todavía en barbecho que la modernidad no ha engullido.⁶³

Una de las experiencias radicales en la búsqueda del silencio nos la ofrece el músico John Cage cuando, tras introducirse en la cámara anecoica para experimentar el silencio absoluto, sigue oyendo un sonido agudo y otro grave que provienen de su propio cuerpo: el sistema nervioso y la circulación de la sangre bombeada por su corazón.

Imposible, por tanto, hablar del silencio en términos absolutos. Podríamos decir que la experiencia de Cage es a la vez reductiva y amplificadora en búsqueda de un grado cero del sonido que nunca llega a hacerse efectivo.

El arte de nuestro tiempo aturde ruidosamente con exhortaciones al silencio. He aquí un nihilismo coqueto, incluso alegre.

Reconocemos el imperativo del silencio, pero igualmente seguimos hablando. Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente eso.

Beckett ha expresado el deseo de que el arte renuncie a todo nuevo proyecto encaminado a perturbar las cosas «en el plano de lo viable»; de que el arte se repliegue, «harto de proezas mezquinas, harto de fingirse capaz, de ser capaz de hacer un poco mejor lo mismo de antes, de seguir avanzando por un camino lúgubre».⁶⁴

La obra de Morandi no es ajena a tales búsquedas, de las cuales se deriva su compromiso con la experiencia moderna de manera radical y reductiva, como apunta Sontag.

Sus figuraciones, sin gravedad ni peso nos interpelan y nos reclaman.

XV. TRANSPARENCIA

Transparencia

Tb. trasparencia.

1. f. Cualidad de transparente.
2. f. Lámina transparente que contiene dibujos o textos y a la que se pueden añadir datos durante su proyección.

⁶³Le Breton, D. (2016). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur, p.112.

⁶⁴Sontag, *op. cit.*, pp.23-24.

3. f. Cinem. Proyección sobre una pantalla transparente de imágenes móviles filmadas con antelación, que sirve de fondo a una acción real.

(*Diccionario de la Real Academia de la lengua española*)⁶⁵

Transparente

Se aplica a lo que permite ver a su través, como el cristal. También a cosas que por ser muy finas o poco densas permiten percibir algo a su través; como la gasa. (V.-como el AGUA, CLARO, CRISTALINO, DESCUBIERTO, DESPEJADO, DIÁFANO, HIALINO, LÍMPIDO, LIMPIO, PERSPICUO, PURO, RASO»)

(*Diccionario del uso del español*)⁶⁶

El proyecto utópico de la modernidad se sustenta en valores que tienen que ver con el aligeramiento de peso (visual y físico). Pérdida de la solidez y desvanecimiento de los límites, despojamiento y búsqueda del grado cero de la representación. La densidad y la pesadez son asumidos como contravalores, extraños a una cierta idea de progreso.

En la obra de Morandi, particularmente en las naturalezas muertas y en los paisajes de sus últimos años se hacen presentes las cualidades derivadas de lo transparente.

La materia pictórica se vuelve cada vez más delgada y los ya de por sí flamígeros motivos cada vez más imprecisos y evanescentes. Fascinantes para el ojo y para el intelecto, articulando un metadiscurso que, partiendo de lo formal, deriva a conceptos que rebasan los propios géneros. Es en el orden de lo transparente en donde se ponen en juego de manera singular las categorías propias de lo visible.

Cuanto más despojado aparece el objeto de sus específicas atribuciones de uso, más poder y eficacia visual parece tener su presencia, más capacidad de persuasión, más prestancia, más verdad. Es entonces cuando la transparencia, objetivada, parece convertirse en un factor central de intermediación en el espacio privilegiado de la representación, en el cuadro.

En los dibujos y los óleos la firma se convierte en un material visual de primer orden que ha de tenerse muy en cuenta. Entrelazada ésta con el tema del cuadro y sobre todo con la composición en las zonas bajas pasa a ser un elemento de considerable interés, algo así como el proscenio de la representación; un elemento de transición entre la realidad del espectador y la aparición de un algo emergente, revelador en su transparencia.

La firma nos hace pensar en la presencia visual de la imagen del donante en la pintura antigua.

⁶⁵Transparencia (2014). *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=aMOr1xH>

⁶⁶ Moliner, M. (1994). *Diccionario del uso del español*) Tomo II, p. 1365.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1956, (detalle de la firma), óleo sobre lienzo, 40,5 x 35,5 cm, (Vitali, 986)



Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1948-49 (detalle de la firma), óleo sobre lienzo, 26 x 35 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza (Vitali, 689)

7. MORANDI PASADO FUTURO

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi

Cesare Pavese

Define María Moliner el término «genealogía», como: conjunto de los antepasados de una persona o un animal. Escrito en el que se detalla la genealogía de alguien. (V.: “ABOLENGO, abalorio, ASCENDENCIA, ESTIRPE, LINAJE. ÁRBOL genealógico, NOBILIARIO. Costado, cuarto, GRADO, LADO, LÍNEA, LÍNEA recta, LÍNEA transversal, RAMA, TRONCO. CABEZA de casa, CABEZA de linaje, MAYORAZGO, PRIMOGENITURA, progenitura, varonía. AFÍN, COLATERAL, LATERAL, TRANSVERSAL. IMPUREZA de sangre, INFORMACIÓN de sangre, LIMPIEZA de sangre. MEZCLARSE. LIBRO verde. LEY sálica. ANTEPASADO. FAMILIA. PARIENTE”.⁶⁷

Como podemos ver, y aplicando el término al particular territorio de *lo artístico*, encontramos todo un mundo de referencias y de posibles metáforas con las cuales hacer alusión a las fuentes originales de las que un creador se nutre, para constituir lo que podemos llamar el *corpus* de su obra artística. Dichas fuentes son unas veces enunciadas por el artista de manera explícita, a través de testimonios orales y/o escritos y otras, son articuladas por terceros, bien sea desde el ámbito de la historia del arte; desde la crítica o simplemente fruto de la cercanía y complicidad con el autor.

Hemos de aludir aquí a las figuras de Giorgio Vasari (1511-1574) verdadero fundador de la moderna Historia del arte con su obra: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*⁶⁸ publicada en 1550 en Italia y a Antonio Palomino (1655-1726), apodado el “Vasari español”, que continua la senda del italiano a través de su tratado: *Él museo pictórico y la escala óptica*⁶⁹ publicado en España entre 1715 y 1724. Ambos textos ofrecen una visión renovada para su tiempo, rigurosa y amena, a través de los artistas del momento, que en muchos casos conocieron y trataron personalmente. Tanto Vasari como Palomino fueron, además, artistas de su tiempo y parte importante de sus tratados abordan también cuestiones de carácter técnico, estilístico y temático ejerciendo una notable influencia desde su publicación en artistas, tratadistas e historiadores del arte.

Las referencias que un artista maneja para su propia obra no se mantienen necesariamente inalterables a lo largo de toda su trayectoria sino que van mutando con él, en función de sus intereses y afinidades de cada momento; en la medida de sus

⁶⁷Moliner, M. (Ed.). (1994). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos. p. 1385.

⁶⁸Vasari, G. (2002). *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

⁶⁹Palomino, A. (1988). *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid: Aguilar.

necesidades. Igualmente hay referentes que se mantienen de manera insistente acompañándole durante toda su vida. Será, como ya veremos más adelante, el caso de Giorgio Morandi con respecto a Cézanne, figura en la que confluyen y de la que parten en gran medida, los planteamientos artísticos de la experiencia moderna. La obra del pintor italiano se abre y se cierra en bucle con él.

Cuando hablamos de las *fuentes*, no nos estamos refiriendo solo y exclusivamente a las de carácter oral o textual, sino también a aquellas que se sustentan en las obras mismas y en sus imágenes, para consumo visual del propio artista y que acaban constituyendo el imaginario con el que el que se maneja; con el que convive, generándose en numerosas ocasiones un cuerpo único, como en un trenzado, entre la propia obra y la ajena.

En este sentido, los estudios de los artistas, como sin duda debieron ser, en tiempos más remotos los talleres renacentistas, son los lugares privilegiados para la convergencia de tiempos distintos; donde se escenifica y se despliega todo ese imaginario. El *locus* en el que la obra acontece en su estado latente y desde su momento inicial: la habitación de la pintura.

Querámoslo o no, no hay manera de escapar a esta madeja de referentes que de modo más o menos explícito, viene adosada a la espalda del artista, por elección propia o imputación ajena, como aquella piedra de Sísifo.

Trabajar en este territorio de lo visible significa asumirse un eslabón más en el encadenamiento de objetos más o menos bellos; de ideas; de preguntas; de misterios... que la consecución de la historia ha tenido a bien nombrar como Arte.

Por otro lado, esta suerte de legado, nada fácil de manejar, al que nos incorporamos, necesariamente, acaba constituyendo la línea de nuestro propio perfil, como aquella línea de sombra de la que dan cuenta las narraciones en torno al origen mítico de la pintura. Según nos cuenta Plinio Segundo en el siglo I:

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara ni es tema del plan de esta obra. Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes pasar a Grecia, vana pretensión, es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre: así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba solo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y ésta es la etapa que perdura hasta hoy.

Los primeros que cultivaron la pintura de trazos, que había sido inventada por el egipcio Filocles o tal vez por Cleantes de Corinto, fueron el corintio Arídicos y Teléfanos de Sición; éstos, sin usar todavía ningún color, ya sombreaban el interior del contorno y acostumbraban a escribir al lado de las figuras el nombre de los que tratan de pintar. El primero que coloreó las siluetas, utilizando, según dicen, polvos de arcilla, fue Ecfanto de Corintio.⁷⁰

⁷⁰ Plinio, Segundo, C. (1987). *Textos de Historia del Arte*, [ed., Esperanza Torrego]. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa. pp. 78 y 89.

Atendiendo a los detalles del texto de Plinio, no deberíamos pasar por alto el hecho de que *línea* y *sombra* son los términos que articulan todas las narraciones sobre al origen de la pintura. Son huella del amado; recuerdo indeleble de éste y como tal son también memoria, individual y colectiva.

Jean Clair refiere un fragmento de Alberto Savinio (1891-1952)⁷¹ recogido en las *Primi Saggi di filosofia delle arti*, en el que lanza una sorprendente evocación de Mnemosyne, el alma memoria:

La Memoria de la que somos, por siempre, hijos afectísimos y seguros servidores. La Memoria es nuestro pasado; es también el pasado de los demás, de todos aquellos que nos han precedido [...] La Memoria es nuestra cultura. Es la colección bien ordenada de nuestros pensamientos. No sólo de nuestros propios pensamientos; es la colección bien ordenada de los pensamientos de los demás, de todos aquellos que nos han precedido. Y puesto que la memoria es la colección ordenada de nuestros pensamientos y de los demás, es nuestra religión *–religio*.⁷²

Savinio proclama en este pasaje una reivindicación de la memoria como ese elemento omnisciente que está por encima de todo y al que equipara con la religión. Una evocación del pasado como el garante de autenticidad del presente, pero como indica Clair:

Semejante restauración de una *religio* entre pasado y presente, en la que se expresan todas las marcas de la fascinación filial para con un principio genitor, no podía sino manifestar todas las marcas de una inquietante extrañeza a la par que resucitar, en el corazón mismo del presente, tiempos psíquicos muy antiguos.⁷³

Parte importante de los postulados que se visualizan ya en la pintura metafísica tendrán su correlato, también italiano, en el grupo Novecento. Éstos como, aquellos, formarán parte de ese *Ritorno all'Ordine* que sacudió las vanguardias de entreguerras, focalizado sobre todo en Italia y Alemania.

Volviendo a la definición de María Moliner, advertimos que, en gran medida, el término «genealogía» está asociado a figuras vinculadas con lo *corporal* (incluso de sus fluidos) y a lo *natural* (árbol, tronco, rama) y por tanto, consecuentemente, con imágenes vinculadas con la idea de *crecimiento* y en cierto modo, de proyección [natural] a futuro, desde el presente o el pasado. Así, admitiremos que, como todo lo que nace y crece, la memoria referida por Savinio, también experimenta su camino de vuelta; su repliegue silencioso; su final anunciado.

El repertorio genealógico se estira y se encoje como materia viva que es, conformado por el trenzado de la memoria.

⁷¹ Alberto Savinio (1891-1952) pseudónimo de Andrea de Chirico era hermano de Giorgio de Chirico y como él, también pintor y escritor. Fue colaborador de la *Valori Plastici* (Roma, 1918-1921), revista en torno a la cual se aglutinan los pintores metafísicos.

⁷² Clair, J. (1999). *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa. pp. 69-70.

⁷³ *Ibidem*, p.70.

La idea de movimiento y de cambio continuo ha estado asociada a la expresión [artística] desde los tiempos más remotos, mucho antes de la formulación y el uso que otorgamos al término *arte*. Así, Sigfried Giedion (1888-1968) afirma:

Cada generación ha de llevar sobre sí tanto la carga del pasado como la responsabilidad del futuro. El presente se nos aparece cada vez más como un mero eslabón entre el ayer y el mañana.

Cada generación tiene que encontrar una solución diferente para el mismo problema: salvar el abismo que separa las realidades interior y exterior, restableciendo el equilibrio dinámico que gobierna su relación.

[...]La interrelación de continuidad y cambio va abriendo un tajo cada vez más profundo en la médula misma de este siglo. En ella está implicada nuestra actitud hacia el pasado, ese inmensurable depósito de la experiencia humana, de la cual sólo ascienden a la superficie algunos fragmentos, quedando la mayor parte latente en honduras insondables.⁷⁴

En cierto modo la genealogía de algo quiere erigirse en representación de lo que se nos muestra como indecible e inabarcable, desde y para la palabra, quizás se trata de esas “honduras insondables” que refiere Giedion. Allí donde no alcanza el lenguaje, la imagen, parece recoger el testigo.

Relata Umberto Eco en su texto sobre las *listas*, tan necesarias para avivar y activar los procesos mnemotécnicos, que la primera de ellas fue la de Homero en su descripción del escudo de Aquiles:

Homero dedica parte del decimoctavo canto de la *Iliada* a describir el escudo que Hefesto forja para Aquiles, y los dibujantes neoclásicos que luego intentaron reproducir ese escudo tuvieron problemas para encerrar en aquel espacio circular todo lo que Hefesto había introducido en él, representando la tierra, el mar, el cielo, el sol, la luna, los astros, dos bulliciosas ciudades, asedios y batallas, el trabajo en el campo y las fiestas. Todo lo pensable y lo representable está en el círculo del escudo y no existe nada además del escudo. El escudo de Aquiles es la epifanía de la forma.⁷⁵

La lista es, también, en sí misma un relato abierto, una necesidad de establecer algún tipo de orden del mundo y de las cosas desde el mismo hecho inicial de nombrarlas que se manifiesta no solo en sus hallazgos sino, también en sus fisuras, en sus omisiones y sus ausencias.

Suponen un principio de algo y también una necesidad urgente de verbalizar y poner por escrito aquello que no deseamos que se nos escape. También se definen por su negativo es decir por su carácter exclusivo y exclusivista.

⁷⁴Giedion, S. (1981). *El presente eterno: Los comienzos el arte*. Madrid: Alianza, pp. 22-23.

⁷⁵Eco, U. (2010). *El vértigo de las listas*, Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/28713/ecoelvertigodelaslistascolor.pdf?sequence=1>

Alberto Giacometti, espíritu cercano en cuanto a actitud y compromiso con lo visible, al de Morandi, expresa con claridad su percepción sobre las *genealogías* del arte en estos términos:

Nada queda decidido para siempre, cada época hace resurgir del pasado las obras y las épocas que le son necesarias y, después, esas obras y esas épocas se hunden de nuevo en las sombras para resurgir tal vez unos siglos o milenios más tarde. ¿Cuántas obras se han acercado y alejado de nosotros desde hace cuarenta años?

Por mi parte el Laoconte me interesa hoy tanto como los arcaicos y creo que me aporta más.⁷⁶

Giacometti mantuvo, en su pulso creativo, un acercamiento estrecho y constante con la copia de obras del pasado, como lo atestiguan sus dibujos a partir de modelos de la cultura egipcia o grecolatina; así como referentes cronológicamente más cercanos, es el caso de: Jan van Eyck, Durero, Tintoretto, Masaccio, Mantegna, Rembrandt, El Greco, Van Gogh o el propio Cézanne. Una genealogía que dibuja por sí misma y con precisión los intereses estéticos del artista.

Sobre el particular, el Instituto Valenciano de Arte Moderno realizó en 2000 una exposición con el título: «El diálogo con la historia del arte. Alberto Giacometti». La muestra se dedicaba al Giacometti que dialoga con el pasado y la historia del arte como un material más, como podría hacerlo con un cuerpo desnudo. El comisario de la exposición hace la siguiente reflexión sobre la muestra en el texto introductorio:

Las obras maestras como un gran libro de estudio han desafiado y estimulado a todos los artistas, invitándoles a la copia y a la paráfrasis. En cuanto a imitación de todo lo mejor de todo aquello realizado anteriormente, la copia ha sido un procedimiento educativo, una especie de viaje virtual hacia un tesoro que se revisita con la mirada propia de cada uno. En el ensayo “In Imitating His Masters” señalaba W.H Auden que el poeta necesita de una etapa de ventrilocuación para ir encontrando su voz desde la poesía en general; en el Louvre es donde según Cézanne se aprende a leer la pintura [...].⁷⁷

También, a veces, la *genealogía* de un artista adolece de cierto carácter involuntario, sobrevenido y hasta cierto punto azaroso, en la medida de que nunca decidimos la fecha de nuestro nacimiento; ni el lugar; ni la familia a la que pertenecemos; ni las condiciones sociales, culturales o políticas del tiempo que nos toca vivir.

Paolo Ingrao, amigo de Morandi e importante coleccionista de su obra, en vida del pintor, recuerda el comentario de Morandi al ver un catálogo de la obra de Franz Kline. Después de examinar cuidadosamente las reproducciones de las composiciones en blanco y negro con sus grandes pinceladas se dice que Morandi comentó: «Si yo hubiera

⁷⁶Giacometti, A. (2011). *Escritos*. Madrid: Síntesis, p.126.

⁷⁷Barañano, K. (Coord.). (2000). *El diálogo con la historia del arte. Alberto Giacometti*. Valencia: IVAM Centre Julio González. Generalitat, pp. 7-8.

nacido veinte años más tarde, me habría encontrado en la misma situación que los pintores de hoy. Algo ha terminado; no me gustaría ser joven hoy en día». ⁷⁸

Morandi, era un hombre de su tiempo, a pesar de la transtemporalidad que transmiten sus obras y su talante reservado. Era consciente de que su trayectoria como pintor, se situaba al final de un ciclo, (quizá también al principio de otro) en el que el *motivo*, utilizando la terminología de Cézanne, estaba en trance de perder por completo su atractivo para la incipiente generación de pintores abstractos, marcada por una nueva manera de posicionarse ante la práctica de la pintura.

No le interesó rebasar esa sutil membrana de lo visible; no quiso perder la referencia del objeto, a pesar de que sus composiciones finales merodean en torno a un principio de disolución de la forma que ya desde las primeras acuarelas abstractas de Wasili Kandinsky, en 1910 fue determinante en la pintura del siglo XX.

Consideramos que esos pasajes últimos de la transparencia de la pintura o los dibujos más escuetos y deslavazados, en donde cada línea parece obedecer a un mandato diferente, deben contemplarse más como prefacio de algo nuevo, que como conclusión de lo anterior.

Hoy, con la perspectiva que nos ofrece el tiempo transcurrido, sabemos que la obra del pintor boloñés no cierra, más bien inaugura un nuevo espacio; un lugar propio en el cuestionamiento de los límites y fisuras de la experiencia de lo visible: un tiempo nuevo para la pintura.

Curiosamente, el azar o el destino, hicieron coincidir la fecha del fallecimiento del pintor italiano, en junio de 1964, con la presentación en la Bienal de Venecia de las emergentes producciones del Pop art norteamericano. Robert Rauschenberg, Jasper Jones, Jim Dine y Claes Oldenburg fueron los artistas encargados de representar a Estados Unidos en una Bienal no exenta de polémica y en la que Robert Rauschenberg obtuvo el premio al artista extranjero. Sin duda una operación calculada por la delegación estadounidense, inserta en la política gubernamental de apoyo al arte y la cultura como estratégicas armas de afirmación nacional y colonización frente a los valores de la vieja Europa. ⁷⁹

Como afirma Serge Guilbaut:

Los pintores norteamericanos jóvenes, conmovidos por la heroica imagen de Norteamérica en lucha contra el fascismo y envalentonados por el boom económico y por la presencia de artistas europeos en Norteamérica, podían por fin imaginar un lugar para su arte en el mundillo internacional y un nivel de pintura igual al de París. ⁸⁰

Por otra parte, la imagen de París como garante de una cultura eurocentrista empezaba a desdibujarse en favor de Nueva York como centro de irradiación de un arte internacional que, desde Estados Unidos, se postulaba como dominante.

⁷⁸Wilkin, K. (1998). *Morandi*. Barcelona: Polígrafa, p. 122

⁷⁹Vid. Guilbaut, S. (1999). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 223.

La obra de Morandi pertenecía a esa tradición parisina y se antojaba ajena a semejantes diatribas. En sus escarceos con el futurismo y posteriormente con los metafísicos, mantuvo siempre una discreta y elegante distancia. Como el empecinado de la Provenza, Cézanne, Morandi buscó afanoso, como un zahorí, el agua, allá donde sólo parecía haber roca, prefiriendo el quiebro en el camino al sendero recto y previsible.

No se entendería bien su obra, o se entendería de otra manera, si tuviéramos que prescindir de ese repertorio de referentes que perfilan con claridad su genealogía. El pintor italiano tenía muy claro, desde su juventud, que en la formación de un artista hay siempre y necesariamente un factor de *imitatio* de los modelos; las maneras y los estilos del pasado, sea este más o menos remoto.

Esta manera de proceder en la enseñanza y el aprendizaje del arte por imitación, ha sido una constante en los programas académicos dirigidos a la formación de futuros artistas y en buena medida sigue siéndolo. A este respecto Morandi, entrevistado por Edoardo Roditi, se manifiesta de manera clara: “Mi única fuente de aprendizaje ha sido siempre el estudio de las obras de arte, ya sean antiguas o modernas, capaces de responder a nuestras preguntas cuando las formulamos adecuadamente”.⁸¹ Sin embargo, los años de formación no son para el pintor todo lo satisfactorios que esperaba, como él mismo nos relata en su texto autobiográfico:

De mi paso por la Accademia di Belle Arti tengo que decir, por cierto, que las nociones que allí se me impartieron no tuvieron otro efecto que hundirme en un estado profundo de malestar. De todo lo que ahora utilizo en mi arte, es muy poco lo que aprendí allí.⁸²

En 1913 concluye sus estudios y se interesa por las nuevas corrientes del arte italiano que le llegan por algunos de sus más cercanos amigos y compañeros de curso.

Son años inquietos para Morandi, como bien se refleja en la obra coetánea; acorde con la curiosidad y el entusiasmo aventurero, propios de la juventud. Es también el verano de 1913 el primero que el pintor pasará con su familia en Grizzana, el pequeño municipio de los Apeninos boloñeses que será a partir de entonces el motivo fundamental en sus paisajes. Pero, como indica Marinela Pasquali:

Morandi no es un solitario: frecuenta asiduamente otros artistas jóvenes, al igual que él interesados por todo lo que pueda contribuir a la renovación artística: se tiene noticia de su presencia, en la primavera de 1913, entre el público que asiste a la «Velada Futurista» de Módena, y el 12 de diciembre acude al Teatro Verdi de Florencia, donde se celebra una nueva «Gran Velada Futurista». En septiembre, Osvaldo Licini (1894-1958) le presta el manuscrito de *I racconti di Bruto*, texto declaradamente provocador a nivel temático y formal en el que el amigo –que presentará la obra a Balilla Pratella para su publicación

⁸¹ Roditi, E. (1999). Giorgio Morandi, 1958. En VV.AA. *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 261-266). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat, p. 265.

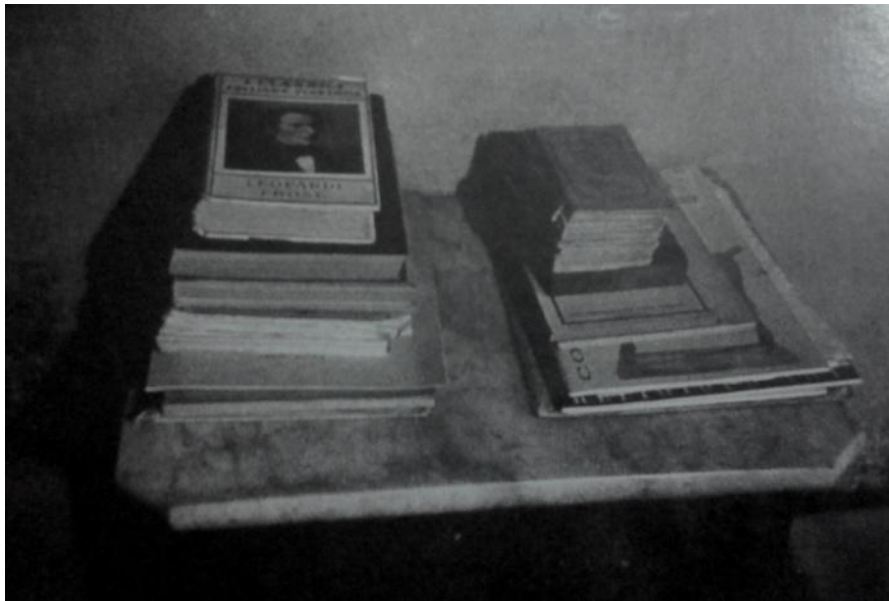
⁸² Morandi, G. (2007). Autobiografía. En K. Wilkin (2007). *Giorgio Morandi. Obras, escritos y entrevistas*, (pp. 133-134). Barcelona: Polígrafa, p. 133.

en la revista «Lacerva»– lo menciona como «Giorgio», compañero de aventuras de Bruto junto a «Giacomo», que evidentemente, es Giacomo Vespignani.⁸³

Los acercamientos de Morandi al futurismo son en cierto modo, más que una cuestión de convencimiento, un asunto de amistades de juventud y de una actitud curiosa y atenta a lo que en su entorno estaba sucediendo.

Entre las fuentes de las que se nutre el artista, tienen una importancia clave, los textos, publicaciones e imágenes que manejó. De hecho los inventarios de libros, objetos y otras pertenencias que se realizan con motivo del fallecimiento de un artista, han sido y son, por sí mismos fuente documental de primera mano para críticos, historiadores del arte y, sin duda, para los propios pintores.

En su biblioteca personal⁸⁴, aparte de los, siempre, cercanos *Pensamientos* de Pascal y los *Cantos* de Leopardi, encontramos la monografía sobre Piero della Francesca redactada por Roberto Longhi en 1914, verdadero libro de cabecera del pintor.



Los *Cantos* de Leopardi y otros libros sobre la mesilla de noche de Morandi

⁸³ Marinela Pasquali asegura que tanto Osvaldo Licini como Giacomo Vespignani son compañeros de curso de Morandi en la Academia de Bellas Artes de Bolonia y con ellos mantuvo una amistad que le vincularía a los círculos futuristas en torno a 1913 y 1914. En cualquier caso la adhesión de Morandi a este y a otros movimientos de vanguardia como el cubismo inicial, o la Pintura Metafísica, a partir de 1918, se produce siempre desde la discreción y la mesura que caracterizan su temperamento.

Véase Pasquali, M. (1984). Itinerario crítico biográfico. En VV.AA. *Giorgio Morandi 1890-1964*, (pp. 233-252). Madrid: Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1984, p. 235.

⁸⁴ Selleri, L. (2004), La biblioteca di Morandi, en: C. Guerini Rocco (coord.). *Museo Morandi: Catalogo generale*, (pp. 49-75), Milán: Silvana.

En el ámbito de la poesía, el más destacable, junto al de arte, aparecen gran parte de los poetas italianos del *Novecento*, su generación, muchos de ellos, también amigos, es el caso de: Dino Campana, Vincenzo Cardarelli (del cual Morandi, ilustró el poemario *Il sole a picco* –abajo reproducido–), también están representados en su biblioteca los poetas: Giuseppe Ungaretti y Giorgio Bassani,



Portada de *Il sole a picco*, poemario de Vincenzo Cardarelli, ilustrado con veintidós dibujos de Morandi publicado por L'Italiano Editore en Bolonia, 1929.

Es reseñable constatar que entre sus libros no aparezca ninguno de historia así como la ausencia de obras de narrativa. De alguna manera esto no hace sino ratificar el interés de Morandi por el ensayo y la poesía así como su desinterés por los elementos descriptivos y narrativos tanto en la literatura como en el arte.

En cierto modo, el pintor consideraba el arte como experiencia autónoma, al margen de cuestiones sociales, políticas o nacionalistas, como deja claro en la entrevista de 1958 a Roditi:

[...] Supongo que sigo creyendo... en el arte por el arte más que en el arte como exponente de la religión, de la justicia social o de la gloria nacional. Nada me es más ajeno que un arte que se ponga al servicio de otro fin que no sea el inherente a la propia obra de arte.⁸⁵

Morandi se postula aquí como un artista que quiere desvincularse de las servidumbres a las que la producción artística ha estado sometida en el pasado, sin embargo, su obra supone ya, en sí misma un posicionamiento. Ciertamente su pintura es así mismo una pintura que no narra ni describe, quiere ser una pintura sin tiempo (sin historia).

La experiencia poética concita, a través de la brevedad y la justeza de la palabra, todo un mundo de intensidades lúcidas, precisas y certeras. Como la pintura de Morandi, la palabra poética, no descubre lugares, sino que los funda.

Entre los volúmenes ilustrados monográficos sobre arte y artistas aparecen entre otros: Georges Seurat, Jean Siméon Chardin, Camille Corot, Georges Braque, Paul Cézanne, Henry Rousseau, Georges de la Tour, Giotto di Bondone o Piero della Francesca, también Matthias Grünewald y Jaques Villon, además de una monografía sobre porcelanas chinas. Todo ello generando una trama más ecléctica de lo que pensábamos, a la que ha de añadirse su interés temprano por Michelangelo da Caravaggio, cuya obra estudió con detenimiento como atestiguan algunos viajes a Roma con este fin, en compañía de su amigo, el escritor Giuseppe Raimondi.⁸⁶

Morandi va a referir de manera clara a los episodios que modelan su formación como artista en el diálogo mantenido con Roditi del que extraemos estas palabras:

Edoardo Roditi: Hace poco vi en un libro con reproducciones de obras suyas, que algunos de los cuadros más tempranos están realizados en un estilo mucho menos personal, un estilo que en realidad recuerda al de Cézanne y al de los primeros cubistas, especialmente Juan Gris, que también habían empezado imitando al último Cézanne.

Giorgio Morandi: Las primeras obras de un artista son casi siempre ejercicios de habilidad que le enseñan los principios del estilo de una generación de pintores más vieja. Hasta que uno alcanza la madurez suficiente para desarrollar un estilo propio. Eso explica que haya detectado en mis primeras obras, de entre 1912 y 1916, algunas influencias reconocibles de los cubistas tempranos de París, y sobre todo de Cézanne.⁸⁷

Efectivamente, la obra de Morandi durante estos cinco años (entre los veintidós y veintiséis del artista) va a experimentar el periodo más ecléctico hasta que poco antes de 1918 aparecen los primeros cuadros metafísicos. Tengamos en cuenta que es en 1918 cuando ve la luz el primer número de la revista *Valori Plastici*⁸⁸ que dirigida por Mario Broglio con la cercana complicidad de Giorgio de Chirico, Carlo Carrà y Alberto

⁸⁵Roditi, *op. cit.* p.264.

⁸⁶El interés de Morandi por Caravaggio es anterior al encuentro de éste con Roberto Longhi, verdadero especialista en el pintor del *chiaroscuro*.

⁸⁷Roditi, *op. cit.* p.263.

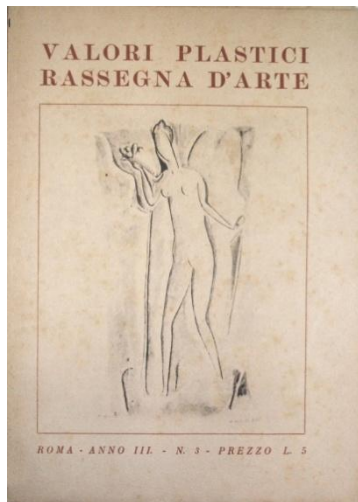
⁸⁸*Valori Plastici*. Rivista d'arte, Roma, 1918-1921, (1969), (Edición facsímil), Milán: Gabriele Mazzotta.

Savinio será el referente de los metafísicos italianos a la vez que un puente con la efervescencia artística del París de los últimos años diez y los primeros veinte del pasado siglo, marcado (bajo diferentes formas) por la sombra alargada de Paul Cézanne, que había fallecido en 1906. Conviene decir que la revista contaba con textos en italiano y en francés.⁸⁹

Será en 1919 cuando aparece la primera reproducción de Morandi (*Valori Plastici*, n.º 4 y 5, 1919, s.p.), una naturaleza muerta, fechada en 1918. Posteriormente, se publicarán dos naturalezas muertas y un autorretrato (*Valori Plastici*, n.º 11 y 12, 1919, s.p.) obra, esta última (Vitali, 33, 1917) que el artista años después hará todo lo posible por recuperar con la intención de destruirla. También una de las portadas de la revista llevará un dibujo de Morandi (*Valori Plastici*, n.º 3, 1920 s.p.) y en un número posterior, mostrará reproducciones de once obras, entre óleos y acuarelas (*Valori Plastici*, n.º 4, 1920, s.p.).

La mayoría de las obras que el pintor elige para reproducir en *Valori Plastici* están fechadas en los años de publicación de la revista o en los inmediatamente anteriores. En buena lógica, consideramos, de ajustar la datación de las obras con la actualidad de la publicación dando prioridad a los cuadros orientados en una línea incuestionablemente metafísica. Pero hay varias excepciones que llaman la atención, una de ellas es el dibujo que aparece en la portada (*Valori Plastici*, n.º 3, 1920 s.p), más abajo reproducida. Se trata de una composición vertical con el dibujo de una bañista de inspiración claramente cézanniana, está fechada en 1918 a pesar de que la mayor parte de las obras con el mismo tema datan de 1915. La otra curiosidad es la publicación de dos paisajes fechados en 1911 y 1916 (*Valori Plastici*, n.º 4, 1920 s.p), es decir, se trata de obras que el pintor considera de aprendizaje, del periodo de formación del artista, especialmente la de 1911. Detrás de los paisajes, como la bañista, la referencia a Cézanne es evidente. Llama la atención el hecho de que, de alguna manera, Morandi quiere desmarcarse de la línea estricta de la publicación; afirmando la singularidad de su obra; manteniendo así una distancia prudente frente a los metafísicos más ortodoxos como Carlo Carrà y Giorgio de Chirico, que tuvieron una implicación mayor en la revista.

⁸⁹ La segunda entrega de la revista estará dedicada en su totalidad a escritores y artistas de la órbita parisina (*Valori Plastici*, n.º 2 y 3, 1919), en el sumario encontraremos textos de: Jean Cocteau, Max Jacob, Blaise Cendrars, André Bretón, Philippe Soupault o Louis Aragon; y reproducciones de: Picasso, Braque, Severini, Leger, Juan Gris, Herbin, Metzinger, María Blanchard, Henry Laurens o Lipchitz. Sin duda toda una declaración de intenciones por parte de los metafísicos italianos en relación a lo que consideraban la vanguardia parisina del momento.



Portada de Morandi para *Valori Plastici* (nº 3, 1920 s.p)

Giorgio Morandi, *Paisaje*, 1911. Óleo sobre cartón entelado, 37,5 x 52 cm. (Vitali. 2). Pinacoteca de Brera, Milán

Sin embargo, como señala Tomás Llorens, las distancias en el grupo *Valori Plastici* se fueron haciendo progresivamente más patentes:

Esas diferencias que dividían a los fundadores de la *Pintura Metafísica* se fueron acentuando rápidamente conforme Carrà y De Chirico abandonaban el lenguaje pictórico que habían compartido entre 1917 y 1918. A lo largo de los años veinte los dos artistas tendrán una influencia muy distinta sobre sus contemporáneos. Carrà será una figura central en la definición de *Valori Plastici* y luego, del *Novecentto*, mientras De Chirico, siempre marginal, ejercerá un magnetismo distante pero cada vez más potente a medida que el *Novecentto*, hacia el final de la década, comienza a disolverse.

[...] En la polaridad De Chirico/Carrà puede decirse que la posición de Morandi está más bien en la dirección Carrà, pero finalmente lejos de ambos polos. Participa en las plataformas e iniciativas del grupo (y debe tenerse en cuenta que más que un grupo era una constelación de personalidades autónomas, relacionadas intermitentemente entre sí), pero desde una periferia cuya lejanía mantiene celosamente.⁹⁰

La posición de Morandi en relación al grupo de *Valori Plastici*, a pesar de los elogios que sobre su obra dispensó Giorgio de Chirico, fue la de un artista que prefiere mantener una distancia cautelosa y también, posiblemente, algo desconfiada con respecto a los posicionamientos de grupo. De la misma manera puede entenderse su vinculación ocasional con los futuristas, que parece más, fruto de complicidades con sus colegas de juventud en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, que el resultado de un verdadero interés por el movimiento futurista.

Coincidimos con otros teóricos, así como con manifestaciones del propio artista, en el sentido de que la más honda razón *metafísica* de su pintura se encarna precisamente en

⁹⁰ Llorens, T. (1999). Formalismo y modernidad en la poética de Giorgio Morandi. En VV.AA. *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 33-49). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. pp. 37-38.

obras que ya no son susceptibles de adscribirse a la corriente preconizada por Giorgio de Chirico desde *Valori Plastici*.

Aun cuando las exposiciones más importantes que marcan el periodo *Valori Plastici* de Morandi tuvieron lugar en 1921 y 1922, para entonces el artista había abandonado la manera *metafísica*. Frente a «la luz sin color» evocada por Cardarelli, se había producido lo que cabría describirse como una *revelación de las posibilidades del color*. Este cambio, si atendemos a la cronología de las obras, se consuma en un tiempo sorprendentemente breve.

[...] la luz que hace visibles los objetos no es ya una luz abstracta, las sombras que definen su tridimensionalidad no son sombreados mecánicos.⁹¹

Ángel González García en un texto publicado con ocasión de la antológica de 1984, se ocupa de puntualizar de manera incisiva la cuestionada adscripción de Morandi a la manera *Valori Plastici*. Cuestionada, para empezar, por el propio artista, que se ocupó tenazmente de recuperar de la circulación alguna obra de este periodo con el único afán de destruirla. Cuestionada y sorprendentemente breve, ya que las llamadas obras del periodo metafísico apenas si ocupan algo más de un par de años al pintor: el periodo que va desde 1917 a 1919.⁹²

[...] siempre me ha parecido que el juicio, elogioso sin duda, de Giorgio de Chirico sobre las modestísimas naturalezas muertas de Giorgio Morandi era interesado y un tanto perverso.

De Chirico se reservó las ruinas y las estatuas, los asuntos mitológicos y novelescos, los juegos de gladiadores, las escenas de caza y todo cuanto pudiera evocar un pasado clásico o legendario, y dejó en manos de Morandi, tímido y provinciano, «*la metafísica de los objetos vulgares*.» A Morandi le tocó, pues, pintar la vajilla de los épicos banquetes de Giorgio de Chirico; pero gracias precisamente a ese «aspecto de eternidad» que ostentan sus botellas y sus compoteras, los héroes de Giorgio de Chirico pueden vivir y morir con mucha dignidad.⁹³

A partir de ese cambio de rumbo, la obra de Morandi se precipita en territorios sombríos y oscuros que irán aclarándose progresivamente hasta conquistar, como afirma Ángel González en el mismo texto, la extraña claridad del último Cézanne.

Lamberto Vitali valora los elementos formales que distinguen la obra morandiana del breve periodo metafísico:

No era cuestión solamente de diferentes elementos para la composición del cuadro. La pintura de Morandi, entre 1918 y 1920, es algo muy diferente, sin aquellas inesperadas aproximaciones de objetos para crear de un golpe un clima de excepción y de sorpresa

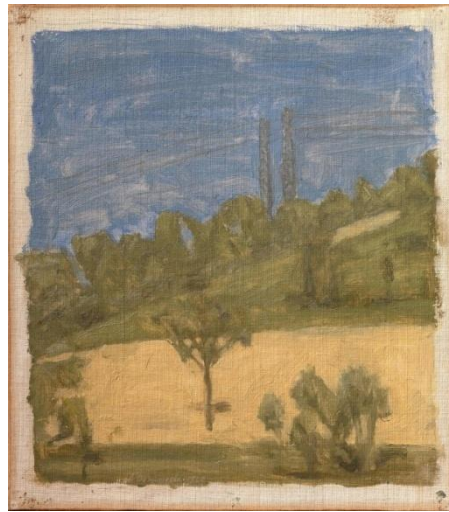
⁹¹ *Ibidem*, p.40.

⁹² Resulta cuando menos sorprendente que hasta hace no tantos años los manuales de historia del arte más difundidos (porque en otros ni aparece) incluyan a Morandi exclusivamente por sus obras de este periodo.

⁹³ González García, A. (1984). Giorgio Morandi. Un robinsón de la pintura. Cambio 16, (17 de diciembre).

(procedimiento que no caerá en el olvido gracias a los juegos prohibidos del inminente surrealismo). La pintura de Morandi de aquellos años es una pintura grave, nutrida de experiencias geométricas, por ciertas composiciones de naturalezas muertas (blancos fruteros cargados de frutas de redondos y señalados perfiles, apoyados, junto a blancas telas sobre el aparador) no ajena a los motivos cézannianos (...)⁹⁴

Siguiendo con la genealogía morandiana, tenemos, además de las referencias explícitas aparecidas en entrevistas o circunstancialmente en cartas a amigos y conocidos, los testimonios que nos ofrece, de primera mano, uno de sus amigos y seguidores más constantes y fervientes en Italia, nos referimos a Roberto Longhi, (1890-1970)⁹⁵ quizá uno de los historiadores del arte de referencia en la primera mitad del s. XX, además de importante coleccionista. Abajo podemos ver dos obras de su colección.



Caravaggio, *Muchacho mordido por un lagarto*, 1556, óleo sobre lienzo 65.8 x 52,3 cm. Fundación Roberto Longhi (Florencia)

Giorgio Morandi, *Paisaje*, 1940, óleo sobre lienzo 34,6 x 30 cm. Fundación Roberto Longhi (Florencia) (Vitali, 277)

A finales de 1998 pudo verse en España una selección de su colección de pintura, dentro de la cual figuran, como no podía ser de otra manera un número considerable de obras de Morandi, la mayor parte de ellas regaladas por el pintor a su amigo y cómplice.

⁹⁴ Vitali, L. (1962). Giorgio Morandi, *Revista Goya*, (Madrid nº49).

⁹⁵ Scheffler, F. (1999). La colección Longhi (c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc) disponible en <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es>

Bajo el lema «Pasión por la pintura» se exhibieron de octubre de 1998 a enero de 1999 en la sala de exposiciones de la Fundación «La Caixa» en Madrid y de enero a febrero de 1999 en la sala de exposiciones Banco Herrero en Oviedo 86 pinturas italianas de los siglos XIV al XX, representando de esa manera a artistas desde Pacino di Bonaguida hasta Giorgio Morandi. Contando entre sí a pinturas famosísimas y curiosas como *Muchacho mordido por un lagarto* de Caravaggio (que se ha podido ver no hace mucho en la exposición de los Cinco Sentidos del Prado), Santa Ágata curada por San Pedro de Giulio Cesare Procaccini (que está pintado también por el reverso de la tabla) y los cinco apóstoles del todavía desconocido Maestro del Juicio de Salomón, la colección cobra interés no sólo por las obras singulares sino particularmente por el coleccionista que las ha reunido.

Longhi es autor, entre otros textos de su voluminosa producción, de la célebre *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*⁹⁶, un ensayo redactado en 1914 que escribió con tan solo veinticuatro años.

El historiador redactó este texto, como un conjunto de apuntes destinado a los estudiantes del liceo en el que impartía clases, pero acabó siendo una referencia de los estudios sobre arte en Italia. En su abundante obra ensayística destacan los textos dedicados a Piero della Francesca y a Caravaggio, del que se le podría considerar primera autoridad.

Breve historia es el único texto completo del autor traducido al español por el momento, si exceptuamos algunos fragmentos de su ensayo sobre Piero della Francesca (1927) que aparecieron en alguna publicación colectiva.

Resulta de gran interés un acercamiento a la novedosa lectura que Longhi plantea frente a la obra de arte. Según señala Cesare Garboli en la introducción a la edición española:

Breve historia es una aguja orientadora, el índice de la fusión entre los principios metodológicos idealistas y la lectura del arte moderno. A veces, esa doble sensibilidad arrastra la didáctica longhiana hacia intuiciones que se podrían llamar «creativas», como en la *ekfrasis* del estilo de Piero: «[...] taracea policroma en zonas plácidas y potentes que viven de la vida bullente, atómica, densa, de la *materia pictórica*. En los acordes de los colores ofrece los más fuertes y delicados contrastes de poder –en los que se manifiesta el genuino colorismo, donde una rosa pálido y una violeta otoñal se junta a un poderoso tono compuesto de rojo, marrón o negro»--; como se ve, un cuadro de Morandi, solo que en 1914 estos Morandis no existían aún. Longhi ha vislumbrado con las palabras el lugar donde más tarde llegaría el pincel.⁹⁷

La complicidad que se estableció entre Morandi y Longhi⁹⁸ a lo largo de los años⁹⁹ nos hace sospechar fundadamente que las afinidades artísticas de uno y de otro se encuentran

⁹⁶ Longhi, R., (1994), *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa.

⁹⁷ Garboli, C. (1994). Introducción. En R. Longhi, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, (pp. 11-39) Madrid: Visor. La balsa de la Medusa. p. 23.

⁹⁸ Está reconocido Roberto Longhi como uno de los más acertados, inteligentes y seguidos historiadores de la pintura italiana. Poseedor de una admirable percepción visual, de una fina sensibilidad y de unos elaborados criterios históricos, fueron estas dotes las que le permitieron comprender y, lo que es mucho más admirable, hacer comprender el significado de la secuencia histórica de los modos, concatenando su evolución, teniendo bien presente lo que su sensibilidad le transmitió y lo que de aprovechable y cierto tenía la tradicional interpretación académica, actualizando así criterios y razones justificativas de los estilos pictóricos.

Estas poco frecuentes dotes y circunstancias, sumadas a sus numerosos viajes, a su infatigable ver para comprender la pintura, le permitió, con general reconocimiento, explicar con excepcional lucidez el tránsito, la evolución de las formas y maneras expresivas, desde los primitivos italianos del "quattrocento" hasta llegar, pasando por su importantísimo redescubrimiento del naturalismo caravaggiesco, a las de los actualísimos Carrà, de Pisis, Morandi (uno de sus coetáneos y amigo), o Ennio Forlotti, cuya fecha de fallecimiento en 1992 explicita la amplia comprensión artística de Longhi, nacido en Alba (Piamonte) en 1890 y cuya muerte, en Florencia en 1970, dejó un hueco difícilmente reemplazable.

Arnaiz, J. M., (1998), La colección Longhi seis siglos de pintura italiana. Recuperado de <http://www.arnaiz.com/longhi.htm>

sólidamente entrelazadas. Longhi en el ensayo mencionado más arriba¹⁰⁰ se ocupa en romper con los estereotipos habituales de acercamiento a las obras y a los artistas del pasado y lo hace privilegiando una manera nueva de mirarlos y comprenderlos, una manera exclusiva y esencialmente moderna.

En este sentido, resulta interesante destacar los comentarios vertidos por Milicua:

Longhi insistió varias veces acerca de la validez de la obra como “documento de primera “y sobre los datos que suministra a quien sabe leer su lenguaje para poder reconstruir la historia, llegando a la afirmación –aparentemente paradójica, pero ya indicada por Berenson– de que sólo la verificación de lo que nos dice la obra misma puede confirmar la veracidad de un documento.¹⁰¹

Aquí, coincide plenamente con la manifestación que Morandi hace a Edoardo Roditi en la entrevista referida más arriba, celebrada en el estudio boloñés del artista en 1958:

El único tipo de arte que ha seguido interesándome a partir de 1910, ha sido el de algunos maestros del Renacimiento italiano –me refiero a Giotto, Paolo Uccello, Masaccio y Piero della Francesca –y, por otro lado, también el de Cézanne y el de los primeros cubistas [...]¹⁰²

Roberto Longhi, despliega en sus textos un acercamiento a la obra de arte basado en valores esencialmente visuales. El historiador italiano comparte criterios a la hora de interpretar el hecho artístico con otros colegas cercanos a las teorías de la “pura visualidad”, surgidas en torno a 1875 para designar el programa del formalismo figurativo enunciado por Konrad Fiedler (1841-1995), en diálogo con Adolf Hildebrand (1847-1921) y Hans von Marées (1837-1887)¹⁰³ que fueron aplicadas y difundidas por Alois Riegl (1958-1905) y Heinrich Wölfflin (1864-1945)¹⁰⁴

Longhi utiliza un lenguaje que gusta detenerse en las descripciones más precisas. Cercanía que atiende, de manera especial a los elementos sensoriales; a los valores expresivos: en la comprensión de lo visible desde su propia plasticidad; desde la importancia de lo lineal; con una sensibilidad agudísima hacia la percepción del color, entendido éste en relación indisoluble con la forma tal y como Émile Bernard relataba, en referencia a la obra de Cézanne:

⁹⁹ Roberto Longhi va a establecerse en Bolonia el año 1934, como Catedrático de Historia del Arte de la Universidad en dicha ciudad. A partir de entonces los encuentros con Morandi serán cada vez más frecuentes y la amistad que mantiene con él cada vez más estrecha.

¹⁰⁰ Longhi, *op. cit.*

¹⁰¹ Milicua, J. (Coord.). (1999), Acercamiento a Roberto Longhi. En VV.AA., *Pasión por la pintura. La colección Longhi*. (pp. 33-42). Madrid: Fundación “La Caixa”, p. 34.

¹⁰² Roditti, (199), *op. cit.* pp. 264-265.

¹⁰³ Sobre el particular véase Solana, G. (1999). Teorías de la pura visualidad. En V. Bozal (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las ideas artísticas contemporáneas*, vol. II, (pp. 274-292). Madrid: Visor,

¹⁰⁴ En Italia sintonizarán con la corriente de la “pura visualidad” Benedetto Croce (1866-1952), Adolfo Venturi (1856-1941), Lionello Venturi (1885-1961) y el propio Roberto Longhi. Estos dos últimos se formaron con Adolfo Venturi (padre de Lionello).

De este modo, según su percepción verdaderamente concreta de los objetos, la forma no se distancia del color: color y forma se condicionan mutuamente, se hallan indisolublemente unidos.¹⁰⁵

En definitiva, Longhi otorga una importancia fundamental a los valores formales de las obras, más allá de la estricta (y en ocasiones algo árida) erudición. De esta manera se refiere el historiador a sus intereses compartidos con Morandi:

[...] la primera revelación de la pintura moderna fue para nosotros dos (que somos de la misma, idéntica generación) la sala de Renoir en Venecia en 1910. Por lo demás, puestos a evocar recuerdos y antepasados, podría ser útil una lista de preferencias resultante de mi larga relación personal con Morandi. Hela aquí ordenada en el tiempo: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Bellini, Tiziano, Chardín, Corot, Renoir, Cézanne. Sobre estos nombres principalmente recaía nuestra conversación y Morandi hablaba de ellos, no como un *amateur* ocioso, sino con la precisión de un verdadero *connaisseur*. Observé que en la lista no figuran entre los modernos ni Van Gogh, ni Gauguin, ni Modigliani.¹⁰⁶

Además de esta genealogía compartida que enumera Longhi, hay más referentes que según el momento van apareciendo vinculados a los intereses artísticos de Morandi. Así, la figura de Vermeer y su luz lechosa y vibrante del norte, en su “noche silenciosa” o Goya y Rembrandt, *les peintres graveurs*, ocupan también un lugar preferencial entre sus gustos:

Roditi: Esta cualidad de intimidad de sus bodegones ha llevado a algunos de sus críticos a calificarle a usted como el Chardin italiano.

Morandi: Ninguna comparación podría halagarme más, aunque mi artista favorito, cuando comencé a pintar era en realidad Cézanne. Posteriormente, entre 1920 y 1930, se acrecentó también mi el interés por Chardin, Vermeer y Corot.¹⁰⁷

Es muy comprensible que Morandi se interesara de una manera particular por pintores, que además de su grandeza como tales, desarrollaron una parte importante de su obra empleando técnicas de estampación (fundamentalmente aguafuerte), como era también su propio caso. Sabemos que Morandi nunca estableció rangos, ni categorías de prioridad entre unas obras u otras en función de la técnica utilizada.

En Rembrandt y Goya, como en Morandi, el peso y la trascendencia de la obra gráfica no queda en absoluto deslucida por el esplendor de su obra pictórica, sino en el mismo grado de interés. En Goya, además, las series de los *Desastres de la guerra*; los *Caprichos*; la *Tauromaquia* y los *Disparates* son parte sustancial de una actitud crítica en el arte, de raíz netamente moderna, propia, del *Siglo de las luces*:

¹⁰⁵ Bernard, E. (1980). Emile Bernard. En M. Doran, *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 231.

¹⁰⁶ Longhi, R. (1999). Florencia, abril de 1955, En VV.AA. *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 267-70). Madrid: Fundación Museo Thyssen Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat, p. 267.

¹⁰⁷ Roditti. (1999), *op. cit.*, p.263.

[...] Roditi: En nuestra conversación, hasta ahora solo ha mencionado usted a grandes pintores, y nunca, a los famosos maestros del pasado ¿Significa esto que siempre se ha considerado usted pintor más que dibujante?

Morandi: Para mí es todo lo mismo y la única diferencia radica en los modos de expresión.

[...] Morandi: Por supuesto, y de preferencia admiro a aquellos que también fueron pintores, les peintres graveurs, en especial Rembrandt y Goya, cuyos grabados son obras de arte de la misma categoría de sus óleos.¹⁰⁸

Volviendo a la enumeración de Longhí, tampoco se menciona Monet, ni el Seurat de los dibujos, ni Fantín-Latour, artistas que interesaron a Morandi fundamentalmente por la relación que plantean en el juego luz/color. Y sorprendentemente, tampoco aparece en la relación, Vermeer.

Su interés por Corot, Chardin y Vermeer, Morandi lo sitúa con precisión cronológica entre 1920 y 1930, es decir un periodo marcado, en su inicio, por el abandono de la *Pintura Metafísica* y el comienzo de una nueva etapa. En Morandi los cambios nunca son abruptos, ni radicales y tampoco lo fueron en los primeros años veinte en los que las naturalezas muertas mantienen un rigor geométrico que todavía acusa las resonancias metafísicas. Estas obras van a convivir cronológicamente con otras naturalezas muertas en las que el planeamiento de partida se acerca a un cierto naturalismo más orgánico.

Es un periodo de inquietud en la obra del italiano y se aprecia una necesidad en él de desprenderse de cierto hieratismo y rigidez en los motivos que le lleva a valorar más el gesto; a hacerlo más vital; más amable si se quiere, atendiendo también a ciertas cualidades propias de *lo pictórico* que se pueden emparentar con los viejos maestros venecianos.

Es también un momento oscuro en la obra morandiana, en el que las sombras tienen cierta dureza y los motivos destilan a veces una tosquedad que recuerda al joven y testarudo Cézanne, en cuyas obras de juventud se trasluce también una lucha titánica frente al motivo, convirtiendo, el espacio del cuadro, en una superficie sacudida de incertidumbres y casi agostada por insistencia con la materia pictórica.

Según nos narra el filósofo francés Merleau-Ponty en su ensayo sobre Cézanne:

Necesitaba cien sesiones de trabajo para un bodegón, ciento cincuenta para un retrato. Lo que nosotros llamamos su obra era para él un ensayo, una aproximación a la pintura. En septiembre de 1906, cumplidos los sesenta y siete años, y a un mes de su muerte, escribe: “Me encuentro en un estado de agitación mental, en una confusión tan grande que, por un instante, temí que mi frágil cabeza no aguantara más... Ahora parece que estoy mejor y viendo con más claridad la senda de mis esfuerzos.

¿Alcanzaré la meta tan anhelada y tanto tiempo perseguida? Sigo pintando del natural y creo que voy haciendo tímidos progresos.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 265-266.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, M. (2012). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro libros. p. 23.

Ciertamente, los afectos que Morandi contrae, en su momento, con la obra de los cubistas de primera hora: Braque, Picasso y sobre todo por Juan Gris, que el pintor conocía a través de reproducciones en blanco y negro, están directamente emparentados con la figura de Cézanne. En cierto modo es una lectura casi en clave monocromática a partir del solitario de la Provenza. Como afirma Karen Wilkin al respecto:

Morandi erigió a Cézanne, durante toda su vida, en modelo de maestría e intensidad, en fuente de inspiración y afirmación, en un paradigma con el que medirse. Durante los años de su pubertad, los años de más evidente experimentación con los lenguajes pictóricos, la presencia de Cézanne es especialmente manifiesta, de una manera directa, en paisajes y bodegones y, de manera indirecta, en su exploración del espacio cubista.¹¹⁰

Entre el principio y el final de los años veinte, la pintura de Morandi parece replegarse sobre sí misma. Son cuadros con una densidad mayor en la materia pictórica; más difíciles en la medida de que la búsqueda que sostiene en ellos no acaba de tomar cuerpo aún y esa duda; esa zozobra, se trasluce en la piel del cuadro con cierta aspereza.

Tiene mucho sentido que en la progresión de estos años se interese por la obra de Chardin, Vermeer y Corot. En busca de una pintura más luminosa y apacible: Corot desde una tradición más analítica y descriptiva, como es el caso de Vermeer, cuyos motivos muestran y ocultan a la vez. En el que el cuadro es en sí mismo una experiencia de intimidad, de silencio y de belleza.



Jean Baptiste Siméon Chardin, c.1770, *Vaso de agua y chocolatera*, óleo sobre lienzo, 32 x 41,3 cm.
Museum of Art - Carnegie Institute, Pittsburgh

La obra de Chardin abre un espacio prodigioso intermedio entre la tradición de la pintura holandesa del XVII y una sensualidad de origen meridional, próxima a los pintores venecianos, que va a ser especialmente valorada por Renoir y los impresionistas, particularmente por Monet. Una experiencia de intimidad cercana. *Pintura en voz baja*,

¹¹⁰ Wilkin. (1998), *op. cit.* p. 76.

podemos decir, en la línea de la exposición que nos ocupará más adelante y del propio título de la tesis doctoral que presentamos.

Chardin es un pintor que trabaja esa condición aterciopelada de la materia de que están hechas las cosas, pero, no quedándose ahí, su pintura, tiene además el prodigioso efecto de suspender el tiempo. Y las cosas, y las figuras que aparecen en sus cuadros pasan, de ser un simple *motivo* a convertirse en verdadero *acontecimiento*. Según dice Félix de Azúa:

En cada objeto o personaje de Chardin el tiempo ha dejado de fluir, pero no a la manera de las cosas solidificadas, congeladas o conceptualizadas, sino de las cosas que han logrado dominar su tiempo. El muchacho que hace pompas de jabón o el que mira girar el trompo ha conseguido suspender lo inexorable. Ciertamente el instante se detiene un instante y como instante. Luego el tiempo seguirá su curso implacable, pero esa suspensión deja una huella, un trazo que no es eterno, pero sí está liberado de la condena por un instante. En esa suspensión del fluir temporal puede verse, por un instante, el sentido.¹¹¹

Y esto es algo que sin duda interesaba mucho a Morandi, que se ocupó afanosamente de que el yeso y el polvo que recubre sus motivos en las naturalezas muertas, contribuyera a disipar la dureza y la hostilidad que palpita, a veces, en lo visible. La vida parece más permeable gracias a esa manera de estar y de ser tiempo que las cosas tienen.

Como describe el profesor Ángel González García, con motivo de la exposición *Chardin*, celebrada en el Museo Nacional del Prado (2011):

Esta universal porosidad de la materia en sus cuadros, que parece como hecha de polvo ligeramente comprimido, y en esto coincido vagamente con la sensación de Cézanne, podría entenderse de las dos maneras opuestas que Diderot supo distinguir perfectamente; como un velo de vapor o de espuma que hubiera sido pulverizado sobre las cosas o, por el contrario, como algo que rezuma desde su interior y Diderot llama sugestivamente *transpiración*. Aunque, ¿por qué no *respiración*? Porque si las cosas respiran, o sea, que les entra y les sale aire, sólo podría ser porque no son compactas, sino porosas, esponjosas. [...] digamos que no es aire lo que respiran sino luz; la aspiran y la expiran; la bombean sordamente.¹¹²

Si la materia de las cosas respira en los cuadros de Chardin, entendemos, en consecuencia, que es porque trata de cosas vivas y no muertas; y a sus bodegones les conviene, más que a otros, el apelativo de *Vida quieta: materia suspendida; materia en espera*. Aparente quietud en cualquier caso, porque movimiento también es la respiración, aun siendo movimiento involuntario.

Los referentes de Morandi entre 1920 y 1930 apuntan al camino que a él más le interesaba, pero son, sin embargo, un anhelo todavía; una necesidad y una aspiración en

¹¹¹ Azúa, F. de, (2011), Abre los ojos y piensa, disponible en <http://www.elboomeran.com/blog-post/1/10520/felix-de-azua/abre-los-ojos-y-piensa/>

¹¹² González, García, A. (2011). Pintura para ateos: Los bodegones de Chardin En P. Rosenberg (ed.), *Chardin 1699-1779*, (pp. 47-68), Madrid: Museo Nacional del Prado. p. 59.

su pintura, que no se va a visibilizar en sus cuadros aun, pero que de facto ya se empieza a manifestarse calladamente, como si de una corriente subterránea se tratara.

El autor valora la consistencia [no ya, y solo] visible de la pintura, también su presencia material: su piel. El lugar donde la pintura, más allá de ser imagen es cuerpo y sobre todo: experiencia para el que la habita; para luego ofrecerla, y encuentro generoso para el que la contempla.

Pierre Rosenberg, comisario de la muestra de Chardin en Madrid hace unas reflexiones sobre el pintor francés que sin duda, bien podrían aplicarse al propio Morandi:

Chardin se atrevió, algo que nadie hizo en su tiempo, a no narrar nada (sus detractores decían que no era capaz de contar historias). Es cierto que rechaza cualquier anécdota, cualquier narración. Huye de lo pintoresco, de lo narrativo, de todo lo que haga alusión a la actualidad, a cualquier moral, a cualquier ideología. «Chardin no sabe vivir en el mundo de los dioses o de los héroes de la antigua mitología ni de la religión». (Ponge, 1963)... lo cual le agradecemos sobremanera [...]. Chardin no sonríe (salvo sus autorretratos tardíos al pastel). Su arte es serio. Sus modelos casi nunca nos miran. Olvidan al espectador.¹¹³

A esta conclusión podemos llegar, simplemente, observando con detenimiento su obra y reparando en su actitud con respecto al arte.

Pensamos aquí en los maestros de la pintura al fresco, esos *obreros y nómadas* de la pintura antigua como los llamó el historiador Elie Faure (1873-1937).

[...] iban de Florencia a Pisa, de Pisa a Siena, de Siena a San Gimignano, San Gimignano a Urbino, de Urbino a Arezzo, de Arezzo a Sansepolcro, de Sansepolcro a Perugia, a Asís, a Orvieto, a Espoleto, y de Espoleto a Roma. Eran obreros que trabajaban juntos, transmitiéndose sus secretos, pintando cada uno su trozo de pared; el trabajo dejado a medias por el que moría era terminado por otro [...]¹¹⁴

Giotto, Uccello, Masaccio y Piero della Francesca, suponen un poso decisivo en la obra del pintor boloñés, Pero también Fra Angelico, Andrea Mantegna o Giovanni Bellini. La lista podría ampliarse a otros pintores primitivos italianos que siempre tuvo en gran consideración. ¿Y no es acaso el polvo de esos caminos el que se posa en las cajas y las botellas de Morandi?

Los procedimientos artesanales siempre fueron de mucho interés para Morandi, como se puede concluir revisando la progresión de su obra gráfica y en su trayectoria pedagógica de la cátedra de grabado desde 1930 hasta su jubilación, en 1956. Pero también su pintura responde a una actitud de amanuense convencido de los valores de la materia transformadora de la pintura. La materia que la mano paciente va aplicando sobre la superficie de la tela o la que sustrae de ella lo innecesario; la que despoja y rasga; la que aligera y calma. El zurdo Morandi es también consciente de esa poderosa virtud de la mano de la que hablaba Henri Focillon, (1881-1943):

¹¹³ Rosenberg, P. (ed.), (2011), *Chardin (1699-1779)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 28.

¹¹⁴ Fauré, E. (1927). *Historia del Arte* (vol. III), Madrid: Renacimiento. pp. 66-67.

Son casi seres animados. ¿Sirvientas? Quizá. Pero dotadas de un genio enérgico y libre, de una fisonomía –rostros sin ojos y sin voz, pero que ven y que hablan. Ciertos ciegos adquieren a la larga tal finura de tacto que son capaces de discernir, tocándolas, las finuras de un juego de naipes, por el espesor infinitesimal de la imagen. Pero los videntes también necesitan sus manos para ver, para completar con el tacto y la posesión la percepción de las apariencias.¹¹⁵

La pintura al fresco tiene no solo la luminosidad y la condición aterciopelada y mate que interesa a Morandi, sino que la paleta de éste, reúne, en gran medida, las tonalidades que la técnica propicia para su ejecución: los blancos de cal y grises derivados de ésta; las variaciones de los óxidos de hierro (sean éstos amarillos, rojos y negros); los pardos; los sienas, y en general todos los tierras; además de los azules, de cobalto o ultramar y las tierras verdes en sus diferentes variedades.

En ésta genealogía de los grandes maestros de la pintura italiana, que enumeraba Longhi y recordaba Morandi, conviene transcribir la semblanza, que, sobre Piero della Francesca, hace el historiador del arte Adolfo Venturi (1856-1941) :

Y la luz solar da transparencia a la carne alabastrina, al mármol de las construcciones; el azul del firmamento aparece claro, lechoso; en los trajes resplandecen los colores más frescos y más puros, el rosa tenue, el blanco marfileño, al lado de notas opuestas de amaranto, de negro y de azul oscuro: contrastes que avivan la intensidad de los colores. Todo aparece precioso y resplandeciente de luz, lo mismo el decorado que engalana un capitel como las falanges de los dedos.¹¹⁶

Sin duda en este fragmento de Venturi nos parece entrever las tonalidades afines a la pintura de Morandi, pero además, el estilo de la descripción nos acerca a una manera muy particular de entrar en la pintura desde la propia piel de ésta.

En el curso 1912-1913 Longhi recibió enseñanzas de Adolfo Venturi en la Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte de Roma, que éste presidía, además de dirigir la revista *L'Arte*, en la cual el joven Longhi publicó numerosísimas recensiones de libros y artículos que extendieron pronto su reputación de crítico preparadísimo, agudo y severo.¹¹⁷ Sin duda las enseñanzas recibidas de Adolfo Venturi y su estilo literario preciso de referir las obras del pasado calaron hondo en él como se puede comprobar en este otro fragmento del estudio sobre Piero della Francesca, editado por primera vez en Roma el año 1923:

Se concedió a Piero una genial lucidez en la investigación que estaba realizando sobre las cosas de su arte (...) indagaba cautelosamente, por ejemplo, las posibles relaciones que los correctos ritmos formales de los clasicistas hubieran podido mantener, de haber sido sometidos a alguna reforma, con la preventiva naturaleza del mundo de Masaccio; pero dándose cuenta también de la profunda lección contenida en la fatal agrimensura del mundo creada por Paolo Uccello, enamorado al mismo tiempo de la transfigurada

¹¹⁵ Focillon, E., (1983). *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid: Xarait, p. 71.

¹¹⁶ Venturi, A. (1930). *Arte italiano*, Barcelona: Labor, pp.164-165.

¹¹⁷ Milicua, *op., cit.* p.14.

naturaleza de la luz de Domenico, interesada en las dislocadas amplitudes cromáticas de Masolino, pero también en los puntuales y preciosos granulados de pintura, atento hasta las nuevas insistencias lineales, iba al fin en búsqueda de un arte que sublimara poéticamente todos aquellos impulsos en un todo rigurosamente sintáctico y también ampliamente coral.¹¹⁸

El pintor de Arezzo se constituye así (según Longhi) en el crisol que atesora todas las derivas de la gran pintura quattrocentista, como en parte ocurre con la obra de Cézanne con respecto a la pintura moderna. Si la contención humanista, de raíz franciscana de Giotto humaniza y hace cercanas sus figuras, en Piero della Francesca ese humanismo se inviste de dignidad.

Años más tarde, en 1951, Kenneth Clark (1903-1983), reactualiza de alguna manera la visión de sus colegas en torno a la figura de Piero della Francesca y sobre todo (como ellos) destacando su importancia como piedra angular de la mirada moderna en pintura.

[...] Es, en el sentido pleno y crítico de la palabra, un artista clásico, y su redescubrimiento formó parte en gran medida de un nuevo clasicismo cuyas manifestaciones vivientes fueron Cézanne y Seurat. No resulta sorprendente que los admiradores de Cézanne tuviesen del arte del quattrocento una visión diferente de la de los admiradores de Burne-Jones. Ellos no buscaban fantasía, sino orden; no gracia, sino solidez.¹¹⁹

En una detenida lectura de estos fragmentos sobre Piero della Francesca, no resulta fácil sustraerse al recuerdo de las composiciones morandianas, si pensamos, por ejemplo, en la sobriedad majestuosa y en la alternancia tonal de las túnicas que lucen las cortesanas que acompañan a la reina de Saba en *La leyenda de la Verdadera Cruz*. En el fragmento que reproducimos de Piero della Francesca, *Historia de la Verdadera Cruz*, Iglesia de San Francisco (Arezzo) podemos establecer una interesante correspondencia formal con respecto a algunas obras de Morandi: la sobriedad y la alternancia de los volúmenes; el uso matizado del color como elemento vertebrador y constructivo de la imagen o la manera en que las figuras dialogan con el fondo integrándolo.

La mirada de Morandi sobre el pasado de la pintura no implica en modo alguno un intento de recuperación historicista, ya que no era el tema en sí mismo lo que le interesa, si lo fue, en cambio, para algunos contemporáneos suyos vinculados a lo que se dio en llamar el grupo del *Novecento*. Pensamos en Achille Funi, Pompeo Borra, Gianfilippo Usellini, Massimo Campigli, Felice Casorati y otros tantos, que acaso asumieron ese legado de la gran pintura italiana, que Morandi supo interiorizar de manera discreta y magistral, de un modo en exceso literal e imitativo. Lo que, en Morandi, nunca fue un retorno al orden en sentido estricto, si lo fue para otros, empeñados en resucitar antiguas

¹¹⁸ Longhi, R. (1969), Piero della Francesca, 1927, en O. del Buono y P. de Vecchi, *La obra pictórica completa de Piero della Francesca* (pp. 12-13), Barcelona: Noguer-Rizzoli. (pp. 12-13).

¹¹⁹ Clark, K. (1995). *Piero della Francesca*. Madrid: Alianza, p. 14.

deidades de exaltación nacionalista; evocaciones pastoriles y rollizos cuerpos de matronas romanas.

Morandi, siempre solitario y con el paso cambiado, supo entrar en el gran río de la pintura y también supo salir cuando era preciso. Desaparecieron los cuerpos pero quedaron sus huellas visibles.



Piero della Francesca, *Historia de la Verdadera Cruz*, Arezzo, Iglesia de San Francisco *Adoración del Madero y Encuentro de Salomón y la reina de Saba*, (1452) fresco, (nivel medio de la pared derecha), 190 x 747 cm, detalle.

Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1949, 30.5 x 45.5 cm, (Vitali. 685)

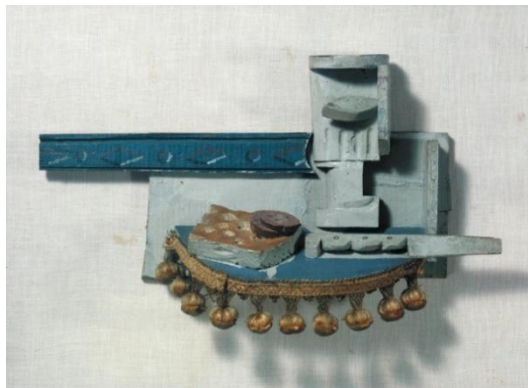
Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1950, 35,5 x 42.5 cm, (Vitali. 746)

Morandi entro y salió de Giotto, como lo hizo de las juveniles y ocasionales trincheras futuristas; como lo hizo de un cubismo entonces incipiente; entró y salió del rincón

metafísico de *Valori Plastici*, del que poco después otros también salieron, cada uno en una dirección distinta; entró y salió de las amables luces siempre cambiantes del impresionismo; con el mismo paso decidido se adentró en el corazón en la sombra del Caravaggio (años antes incluso de conocer y establecer amistad con Longhi, máxima autoridad en tal materia); entró en su admirado Chardin del que su botellas y cajitas enyesadas, heredaron el polvo que las recubre.

La posición del artista italiano con respecto a sus referentes pictóricos más estimados no fue en ningún caso la de la fácil imitación o el saqueo. También aquí la contención y el respeto por sus predecesores se hacen patentes de un modo discreto y silencioso, acorde con su temperamento.

Las huellas de sus maestros se muestran y se esconden entre las oquedades abiertas por sus cajas vacías; en las vibraciones tonales casi imperceptibles; en el temblor de los límites: roce cadencioso del objeto sin nombre contra su fondo. Lugar habitado de la pintura, refugiada de sí misma.



Morandi y Longhi en la Bienal de Venecia (1948)¹²⁰ frente a una obra de Picasso de 1914, perteneciente a la Tate Gallery de Londres, la obra (que aquí reproducimos) formó parte de la muestra que el Moma de Nueva York dedicó a la naturaleza muerta en 1997¹²¹

¹²⁰ La obra de Morandi estuvo presente en la XXIV edición de la Bienal de Venecia (1948) obteniendo el primer premio de pintura.

¹²¹ Rowell, M. (1997). *Objects of desire. The Modern Still life*, The Museum of Modern Art: New York, p. 62.

8. MORANDI RADICAL. DE SILENCIOS, ESCALAS Y TIEMPOS

Y la llama tilila y absorbe
los magníficos residuos del sol
Dino Campana

Un recorrido por la obra de Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) nos anuncia una curva en el camino en el que el mundo de las apariencias se presenta como un conjunto de sensaciones en trance de desaparición. Su obra experimenta en sus últimos años una deriva hacia la concisión y contención extremas a través de un proceso de adelgazamiento en el que la materia pictórica se hace cada vez más transparente, más difusa, menos compacta. El color, ese *agente de las sensaciones* en términos de Cézanne, se torna impreciso merced al frotado de unos tonos sobre otros en el que siempre se trasluce el fondo, el detrás, la infrapintura. Pintura delgada y de poca materia. Pintura breve.

Este itinerario de esencialización de la forma se nos ofrece de una manera particular en las acuarelas y en los dibujos. Si en las primeras la imagen se objetiva a través de su negativo y es el blanco del papel el lugar en el que se modula la luz a través del objeto casi fantasmal, en los dibujos a lápiz la línea, temblorosa y sutil, lejos de describir designa los lugares de la brecha de lo visible configurando una especie de mapa abierto, sin territorio que lo sostenga. Desde un lugar central el motivo, replegado, se expande hacia los márgenes perdiendo su definición y modulando progresivamente su voz hasta el susurro contenido. La línea evidencia así su orfandad con respecto al referente visual. La línea cansada se duerme hacia los márgenes. Nudo y pliegue contraído hacia el interior.

Un pasaje de Marcel Proust, escrito inmediatamente después del final de la primera guerra mundial es evocado por Roberto Longhi como la traducción más exacta de la pintura de Morandi:

La realidad por expresar no radicaba –ahora lo entendía yo– en la apariencia del asunto, sino en una profundidad en la que dicha apariencia importaba poco, como lo simbolizaban ese ruido de cuchara en un plato, esa tiesura almidonada de la servilleta, que me habían resultado más preciosos para mi renovación espiritual que tantas conversaciones humanitarias, patrióticas, internacionales y metafísicas.¹²²

¹²² Proust, M. (2000). *El tiempo recobrado*, [Trad., Carlos Manzano], Madrid: Alianza. p. 206.

En cierto modo, lo que Proust está reclamando es una mirada nueva y distinta sobre las cosas, las cercanas aquellas de aparente intrascendencia, las que se sitúan al margen de los grandes relatos.

Pintura lenta; pintura quieta; pintura silenciosa y breve que busca de los resquicios entre las cosas. Pintura habitada por un temblor esencial. Experiencia viva. Como escribe Hugo Mujica:

Nada es inmovilidad o muerte, es, al contrario, materialidad viva, viva en carne viva, pero en materia. Objetos en materia viva: desnudez de la materia, de las cosas. Materia pura y contundente: no se dice, se muestra, está allí.¹²³

En 1958 Edoardo Roditi visita a Morandi en su estudio-dormitorio de Via Fondazza, 36 en Bolonia. Ante la pregunta sobre su preferencia por pintar naturalezas muertas, el artista responde:

[...] Creo que nada puede llegar a ser más abstracto y más irreal que lo que vemos. Sabemos que todo lo que podemos ver del mundo real, como seres humanos, no existe realmente tal y como nosotros lo vemos y lo comprendemos. La materia existe, por supuesto, pero no posee el significado intrínseco que nosotros le atribuimos. Solo podemos saber que una taza es una taza, que un árbol es un árbol.¹²⁴

El tema (y por tanto el género, podríamos decir) se transforma y se precipita hasta desaparecer de escena. Poco importa ya la apariencia, que queda, trastornada, como en un duermevela: suspendida. «Todo lo que vemos se dispersa, se va» confesaba Paul Cézanne a su amigo Joachim Gasquet, y más adelante: «Nuestro arte debe, por su parte, transmitir el sentimiento de su duración con sus elementos, la apariencia de todos sus cambios. [...] ¿Qué hay bajo ella? Nada tal vez. Tal vez todo».¹²⁵

La obra de Morandi se asienta en el cuestionamiento continuo de lo visible, de lo que paradójicamente extrae sus motivos. Requiere por parte del espectador una atención detenida y pausada, porque, en su sencillez, es una pintura tremendamente difícil que requiere cierta complicidad previa. Se ofrece radicalmente bloqueando el comentario ligero, haciendo imposible la descripción. Como señala Antoni Marí:

Es una pintura en cambio que requiere silencio y abstracción, que no ofrece más que lo que se ve a simple vista, que no admite hermetismo ni simbolismo alguno y que como un

¹²³ Mujica, H. (2016). Giorgio Morandi, «Still life, 2016». En VV. AA. *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, p. 217.

¹²⁴ Roditi, E., (1999), Entrevista con Giorgio Morandi, [trad., Raquel González Escribano], *Arte y Parte* (nº21), junio-julio, 1999, pp. 45-46.

¹²⁵ Gasquet, J. (2009), *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid: Gadir, p.156.

caracol se cierra sobre sí misma, secreta y muda si pretendemos sacarla de su radical solipsismo.¹²⁶

Actitud la de Morandi quizá no tan solitaria, puesto que, visitada ahora, por nosotros y con la perspectiva de los años, se puede pensar emparentada con la de otros artistas del pasado siglo que han tejido, cada cual a su modo.

Obras que nos colocan en las inmediaciones de la clausura del espacio de la representación; en su hueco elocuente; allá donde el vacío asoma.

Pensemos, por citar algunos, en la obra, de Klee, de Giacometti, de Rothko, de Oteiza, de Agnes Martin, de Amable Arias, de Ad Reinhardt, de Luis Fernández, de James Turrell, de Lucio Fontana, de Anish Kapoor, de Roman Opalka, de James Lee Byars, de Nasreen Mohamedi, de Robert Ryman, o bien de On Kawara entre otros tantos.

Artistas todos ellos de la concisión frente al exceso.

Habitantes del límite. De palabra breve pero amplia resonancia.

De ahí la lectura que algunos autores han hecho en torno a un cierto vaciamiento de la mirada, a una suspensión de la misma y a la consiguiente apertura de un nuevo espacio de silencio en el cual el decir de la pintura se articula como una llamada muda. Palabra y pintura al oído.

Estamos ante un discurso zigzagueante como una llama, habitante de los bordes, instalado en la pregunta. Una mirada oscilante; una mirada pálida y desvanecida que conforma el motivo a su medida y que nos lo ofrece entre las manos ya vencido. Silencio cualificado y soledad, que no aislamiento. Tampoco retiro del mundo.

El silencio se convierte en lenguaje, se hace lenguaje; palabra ensimismada, radical sin concesiones y como tal se nos ofrece.

Susan Sontag en sus *Estudios radicales* se ha ocupado de glosar de manera precisa el tema del silencio asociado a la experiencia artística moderna.

El «silencio» nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de éste: así como no puede haber «arriba» sin «abajo», ni «izquierda» sin «derecha», así también debemos aceptar un ámbito circundante de sonido o lenguaje para reconocer el silencio.¹²⁷

Para Sontag el arte de nuestro tiempo (y este texto es de 1966) nos aturde ruidosamente con llamadas al silencio, ésta es quizá una de las paradojas más frecuentadas propias de una vanguardia que despedazada tras la experiencia de Auschwitz, retorna en busca de

¹²⁶ Marí, A. (1999), Giorgio Morandi. En F. Calvo Serraller (coord.), *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, (pp. 191-210), Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 194.

¹²⁷ Sontag, (2007), *op. cit.* p. 22.

una palabra esencial que no existe y de un lenguaje que ha perdido su eficacia, que no comunica. Aun así, el arte se empeña e intenta narrar su propio fracaso, su caída con las mismas armas que lo precipitaron en su caída.

Beckett [nos dice Sontag] ha expresado el deseo de que el arte renuncie a todo nuevo proyecto encaminado a perturbar las cosas «en el plano de lo viable»; de que el arte se repliegue, «harto de proezas mezquinas, harto de sentirse capaz, de ser capaz de hacer un poco mejor lo mismo de antes, de seguir avanzando en un camino lúgubre». La alternativa es un arte que consiste en la «expresión de que no hay nada que expresar, nada que sirva de punto de partida para expresar ni poder para expresar, ni deseo de expresar, a lo cual se suma la obligación de expresar»¹²⁸

Bien es cierto que el escenario de Morandi nunca llega a estar vacío, él no lo quiso así y aunque el motivo muchas veces se empasta con el aire que lo rodea en una solución de continuidad, el objeto en sí mismo no llega a desaparecer, todo lo más se oculta, o se camufla: de fondo, de mesa, de cosa...

Pero, algo asoma siempre, algo se nos ofrece:

Y el silencio se extiende como un medio que no hace sentir su peso ni su limitación; en este puro silencio no se advierte privación alguna. La mayor parte de la calidad de este silencio revelador es el modo en que el tiempo pasa sin sentir, sin hacerse sentir como tiempo sucesivo ni como atemporalidad que aprisiona, sino como un tiempo que se consume sin dejar residuo, sin producir pasado; como aleteando sin escaparse de sí mismo, sin amenaza, sin señalar tan siquiera la llegada del presente, ni menos todavía dirigirse a un futuro. Un tiempo sin tránsito.¹²⁹

Son palabras de María Zambrano (1904-1991) que traemos aquí por considerarlas especialmente iluminadoras en torno a esa siempre enigmática relación entre silencio y tiempo. Esa ausencia de peso bien podría aplicarse a la obra de Morandi. Se trata de una levedad que no encuentra límites, abierta e ilimitada, por tanto. Donde las cosas, no es que hayan perdido su peso, sino que esa pesantez limitadora del ser se nos hace llevadera y hasta dulce. Silencio revelador en un tiempo liviano.

A propósito del tiempo morandiano, señalaba Jean Clair en su texto publicado con ocasión de la antológica de Morandi celebrada en L'Hôtel de Ville de París en 1987, que Ernst Jünger (1895-1998) había olvidado incluir en su repertorio de relojes naturales el más sutil de todos ellos: los cuadros de Morandi.¹³⁰ También Lamberto Vitali se ocupa

¹²⁸ *Ibidem*, pp.23-24.

¹²⁹ Zambrano, M. (1988). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral. p. 74.

¹³⁰ Clair, J., (1987), *Le sablier de Morandi*, en, VV. AA, *Morandi. Hôtel de Ville, Paris*, (p. 25), Paris: Mazzotta / Association pour la Promotion des Arts à l'Hôtel de Ville.

de este tema en el mismo catálogo, titulado su texto «Giorgio Morandi: un temps qui n'a pas de fin».¹³¹

Como expresa Jünger, tan interesado por el mundo de los relojes a los que dedicó el ensayo que refiere Clair, nos habla en él del tiempo cíclico que nos impone la naturaleza:

Hay pues, en la Naturaleza numerosos signos del tiempo cuyo retorno periódico llama la atención del ser humano y se vuelven así familiares, mientras viva sujeto a su hechizo. Ese conjuro de los tiempos de la vida contribuye a la magia de los poemas. Conduce a profundidades de la tierra natal que no pueden ser procuradas por el puro espacio. Las imágenes van sucediéndose como las entradas de delicados instrumentos musicales; mediante signos imponderables nos introducen en el contenido de los minutos, de las horas, de las estaciones del año.¹³²

Tiempo que nos viene dado y en el que acaso su medida es la luz.

Por otra parte, Vitali (autor de la catalogación de la obra completa de Morandi) escribe en 1962 un artículo sobre Morandi que publica en España la revista Goya dos años antes de la muerte del pintor.¹³³

El autor comienza lamentando la falta de actualidad de la pintura de Morandi: “En Italia, Morandi no ha sido nunca un pintor actual” nos dice Vitali, con cierta pesadumbre. Pero su aparente inactualidad no altera su condición irremediable de contemporáneo, pese a todo. Inactualidad, nos dice Vitali, que no atemporalidad.

El tiempo es otro en Morandi. *Reloj natural* que cifra su transcurso inexorable en la luz. Luz, que también implica movimiento continuo y mudanza. Experiencia cíclica del silencio a través de la luz. Duración luminosa. Fulgor.

Nada más parecido a las temblorosas figuras de Morandi que la percepción del flamear de una vela, con su ritmo lento y siempre ascensional. Las botellas buscan el arriba con la misma insistencia. La gravedad parece no estar ya en la tierra. Las figuras pesan hacia arriba.

El pintor y poeta Albert-Ràfols-Casamada también se ocupa de la importancia del factor temporal en Morandi:

Son pinturas donde el tiempo tiene una presencia. Es como si el tiempo se hubiese acumulado en estos objetos, dejando una huella en forma de polvo, matizando la luz, dando a veces un toque de cansancio a las pinceladas. Incluso los paisajes de los últimos años, los de aspecto más abocetado, no aparece la prisa. El tiempo se deja reposar, la respiración es profunda, pausada, incluso cuando el gesto es nervioso en apariencia, como

¹³¹ Vitali, L., (1987), Giorgio Morandi: un temp qui n'a pas de fin. En VV. AA, *Morandi. Hôtel de Ville, Paris*, (pp. 29-33) Paris: Mazzotta / Association pour la Promotion des Arts à l'Hôtel de Ville.

¹³² Jünger, E. (1998). *El libro del reloj de arena*, Barcelona: Tusquets, p. 66.

¹³³ Vitali, L. (1962). Giorgio Morandi, *Revista Goya*, (Madrid nº49). pp. 30-35.

en ciertas ramas de los árboles. Seguramente algunos de estos cuadros fueron de realización rápida, pero en cada mancha, en cada pincelada, el tiempo se detenía para dejar esta impresión de quietud, de perennidad, de tiempo detenido.¹³⁴

Porque en los cuadros también anochece y se cuelan los grises lluviosos de Bolonia.

Si nos fijamos en algunas fotografías en las que aparece el pintor, estas son siempre especialmente reveladoras, tanto en las que él está físicamente presente, sus retratos, como aquellas otras en las que lo retratado son sus lugares, sus estudios: el de Via Fondazza de Bolonia y el de la casa de campo en Grizzana, donde trabajaba los veranos.

Morandi era un hombre alto que acostumbraba a vestir con formalidad e indumentaria más bien holgada. Por contraste, los amigos y conocidos que ocasionalmente le acompañan en algunas fotos aparecen como muy bajitos. Algo similar le ocurre con los muebles y enseres que le rodean.

En una fotografía de Franz Hubmann, fechada en 1958, aparece sentado en un pequeño escritorio con las manos entrecruzadas, acodado sobre la tarima. Apenas queda espacio sobre la mesa para algunos papeles; un periódico doblado; un cenicero y poco más. Se diría que todo aquello que rodea al pintor tiene una escala inferior que no se ajusta a sus visibles necesidades; cosa que no parece incomodarle en absoluto. El mundo que le rodea se configura con pequeñas cosas alojadas en rincones discretos.



Giorgio Morandi su casa de Bolonia (Fotografía de Franz Hubmann) 1958
Morandi en su estudio, visitado por una joven amiga. Bolonia, 1953

En otra foto, de 1953, se muestra sentado al borde del camastro del estudio frente a sus apilamientos de motivos para pintar; además de libros; papeles y otros objetos formando pequeñas torres. Morandi, de perfil, mira hacia un lugar incierto. Le acompaña una niña

¹³⁴Ràfols-Casamada (1999), *op. cit.* pp. 67.

que observa frontalmente al visitante que hace la fotografía (su padre seguramente) con discreta displicencia. Llama la atención la presencia grandullona y tierna del pintor ocupando gran parte de la imagen, en una estancia que, aunque de techos altos no parece tener más allá de diez metros cuadrados.

La cuestión de la escala es esencial en la obra del pintor. Los formatos pequeños y hasta mínimos le resultan suficientes y necesarios en justo paralelismo con su discreción y su modestia. De alguna manera puede verse su obra y su trayectoria como un microuniverso en expansión creciente: en lo mínimo se concentra lo máximo.

Las cosas, con la consistencia y los mimbres del recuerdo, tienden así a ampliarse: una visión concentrada, dispuesta a cuestionar los delgados márgenes de lo real.

Morandi, no necesita diversidad en sus modelos, ni precisa recurrir a espectáculos cromáticos. La contención es su virtud y es la disciplina espartana que salva ese repertorio de la humildad que son sus cacharritos domésticos, sus *motivos*.

En el mismo registro de escala están las pinturas; los aguafuertes; los dibujos y las acuarelas. Tampoco hay aquí jerarquías, ni un más [que] ni un menos [que] sino un ahí esencial. Simplemente



Interior del estudio de Giorgio Morandi en Via Fondazza (Foto Lamberto Vitali) 1955

Reloj de bolsillo de Morandi en la pared del estudio (Foto Gianni Berengo Gardin)

En otra fotografía, tomada por Lamberto Vitali a mediados de los cincuenta, los retratados son los cuadros en la pared del estudio: cinco naturalezas muertas; dos aguafuertes montados en un marco único y una vista de la escalera del patio de Via Fondazza. En un primer vistazo la disposición parece aleatoria, pero no es así: el centro de la imagen coincide a su vez con un espacio despejado, un *vacío* que los cuadros rodean y encierran. En el centro de ese *vacío* el reloj de bolsillo de Morandi cuelga de un clavo.

Visualizamos aquí ese tiempo cíclico del que se ocupaba Jünger que en este caso viene marcado por la manera de disponer sus pinturas en torno al reloj como centro.

Tiempo de la pintura: otro tiempo.

9. [DESDE O CONTRA] LOS GÉNEROS

La obra de Giorgio Morandi en su conjunto se desarrolla en los márgenes de dos géneros clásicos de la pintura: la naturaleza muerta y el paisaje. Ambos concitan una suerte de mirada pendular que oscila entre lo próximo y lo lejano; desde lo aprehensible hasta lo inalcanzable. La figura humana salvo algunos, (pocos), autorretratos está ausente aunque se infiere su presencia a través de las humanizadas naturalezas muertas. Presencia invisible sin embargo percibida a través de la complicidad con los objetos. Objetos y paisajes vividos, desde o para la pintura. Paradójicamente, paisaje y naturaleza muerta habiendo sido relegados a invitados ocasionales en los grandes relatos pictóricos de naturaleza religiosa mitológica o histórica, acaban conquistando un territorio propio y fértil para la investigación pictórica, como resulta bien patente si pensamos en la obra de Cézanne o de los primeros cubistas que tanto interesaron a Morandi en sus años de formación o durante toda su vida en cuanto a Cézanne.

9.1. Objetos en forma de pregunta (naturaleza muerta)

Xenia, stilleven, still life, vie coite, vie coye, nature morte, bodegón, cose naturali, natura in posa, riposo, pittura di cose piccole... son términos que se han utilizado y se utilizan para nombrar el género de la tradición pictórica al que nos referimos. Género originariamente considerado menor por los asuntos de que se ocupa, asociado a temas del ámbito de lo cotidiano. Habitualmente y, antes de hacerse valer como género autónomo, aparece incluido en los cuadros acompañando al gran relato (de naturaleza histórica, mitológica o religiosa).



Anónimo, *Bodegón con peras y melocotones*, fresco, 50 d. c. Museo Arqueológico de Nápoles

Este bodegón que reproducimos, procedente del Museo Arqueológico de Nápoles, nos muestra hasta qué punto el género había llegado ya un altísimo nivel de naturalismo en la representación de objetos domésticos.

Aunque los orígenes del bodegón aparecen en referentes antiguos, no es hasta fines del siglo XVI cuando se formaliza de manera más precisa.

Probablemente, la idea misma de ir aislando el tema pictórico de la representación de lo natural inerte se deba a la mentalidad manierista, fascinada con la recuperación retórico-erudita de las antiguas *xenia* del mundo grecorromano, de la misteriosa pintura de grutescos y de la exhumación de los textos clásicos, que, a través de Vitruvio, Plinio el Viejo, o los Filóstratos, proporcionaban abundante información acerca de estos temas en el arte antiguo. No olvidemos, por otra parte, que las academias de arte que comenzaron a proliferar en Italia durante el siglo XVI fueron una promoción manierista, y que la correspondiente didáctica artística que elaboraron estableció diversos grados de aprendizaje, entre los que la copia del natural inerte constituía un paso obligado.¹³⁵

Es precisamente el carácter menor, negativo, periférico y marginal, aparentemente inocuo, el que hace de la naturaleza muerta una atractiva máquina especulativa. Es desde el ahondamiento en esa capacidad negativa (perseguir el resto y no el exceso) donde aparecen los mayores desvelamientos: el hueso de la pintura, su armazón. Alberga en su origen y en la terminología que lo define la gran paradoja de apelar a una supuesta quietud, inmovilidad, suspensión, reposo, muerte, detenimiento y el figurarlo con cosas, trastos, bichos y otras curiosidades comestibles y perniciosas que a su vez proclaman su naturaleza precedera y por tanto mutable, en proceso de cambio y en continuo movimiento. Como precisa V. L. Stoichita sobre la terminología del género:

La denominación “naturaleza muerta” es una apelación tardía, un oxímoron o dicho de otro modo, una *contradictio in adjecto*, pues ¿cómo se entiende que la naturaleza, cuya cualidad principal es la vida, pueda ser naturaleza muerta? Estamos ante una paradoja irresoluble, cosa que los nombres que la naturaleza muerta recibió desde un principio, allá por el siglo XVII, demuestran ampliamente: *stilleven*, *vie coye*, *stillestehende Sache*. Vemos que siempre se trata de un nombre adjetivado, y la adjetivación (*stilleven*, *coy*, etc.) contradice lo que en el nombre es intrínseco, el movimiento, en definitiva, la vida.¹³⁶

El autor especifica más adelante, que antes y después de la aparición de estos términos tales representaciones se designaron con el nombre del objeto representado. Sería el caso de los *fruytagie*, los *banketie* o los *ontbijten* flamencos y particularmente en el caso español, los bodegones y floreros. En Italia se usará el término empleado por Vasari de: *pittura di cose piccole*, que parece tan apropiado tratándose de Morandi. En cuanto al término español de bodegón, hemos de considerar la acepción de éste también en tanto

¹³⁵ Calvo, Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus. p. 268.

¹³⁶ Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal. p. 27.

que ofrenda generosa al invitado: algo que se dispone visualmente para goce y consumo de éste pero no en cualquier sitio de la casa, sino en la bodega para su mejor conservación.

El espacio del cuadro se desplaza desde su propia piel hacia atrás y hacia delante y el campo del sentido se establece en torno a ese vaivén continuo trenzado y atravesado por el tiempo, más allá de la figuración de los motivos o de los objetos. Es tiempo que cristaliza; que se pliega; que se derrama, *soto voce*, como una materia viva.

La pintura como lugar: una habitación en penumbra, imprecisa, insegura y precaria, presencia delgada y oscilante como el humo. Constante y renovada definición de las cosas. Una estancia que actúa como registro de intensidades encontradas y celebra lo visible cuestionándolo.

El cuadro como rémora no en su sentido peyorativo de lastre, sino en el etimológico [del latín *rémora*, de *remorari*, ‘retrasar’; y este de *morari*, ‘detener’]. Existe un pez con este nombre que se fija a los objetos flotantes con una especie de ventosa que tiene en la cabeza, al cual los antiguos atribuían el poder de detener las naves.

La naturaleza muerta se constituye así, como el género doméstico en la cercanía visible, como un aquí y un ahora de las cosas. Allí todo parece estar al alcance, no solo de los ojos, sino también de las manos; del gusto y del olfato: pintura de y para los sentidos, pero también, para el pensamiento, como tendremos ocasión de ver. Reto para el ojo hambriento del espectador y ascenso de la temperatura de la imagen pictórica.

Una de las particularidades propias del género, se basa en que la figura humana, parece haber sido omitida o definitivamente expulsada del espacio de la representación pictórica; sin embargo, dicha exclusión no hace sino fortalecer la paradoja de que su presencia [aunque invisible] es si cabe más patente a través de los objetos que la conforman y la escala propiamente humana de éstos. La presencia humana habita, por defecto, en un repertorio de cosas al alcance de la mano: elementos de uso, manipulación y disfrute. Podría decirse que todo lo que está a nuestro alcance y sobre lo que, conscientes, o no, ejercemos dominio pertenece al repertorio de intereses de la naturaleza muerta. Meyer Schapiro (1904-1996), se ha ocupado de este tema:

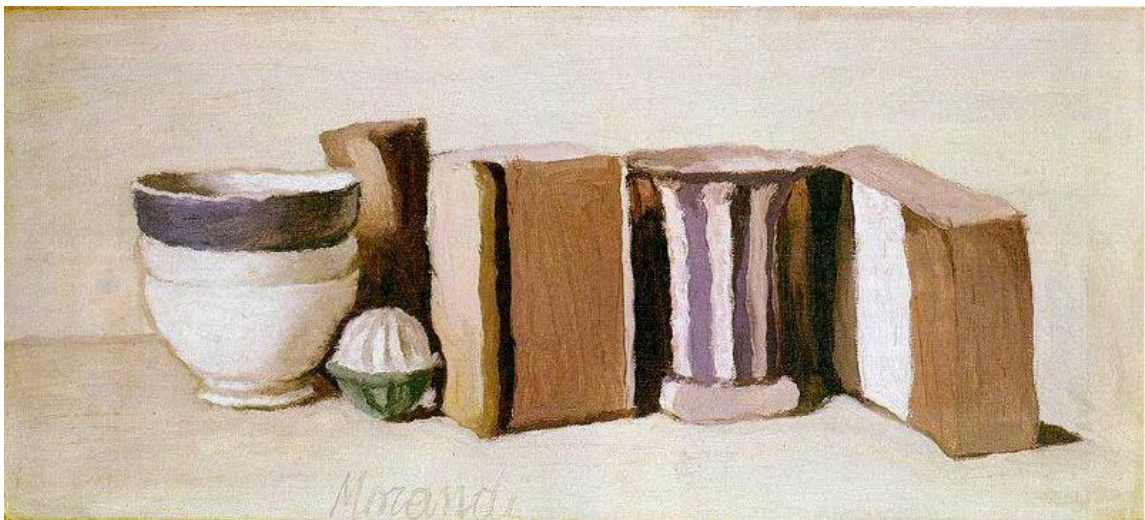
[...] el bodegón, tanto como el paisaje y a veces más, pregona una respuesta a una presencia humana implícita. Cada bodegón tiene no solo un aspecto único suyo como totalidad; los objetos representados, en su relación con nosotros, toman significados de los deseos que satisfacen, así como de sus analogías y relaciones con el cuerpo humano. [...] Son un símbolo o heráldica de un modo de vida.¹³⁷

En este sentido, el autor, considera que el bodegón sintoniza en cierto modo con asuntos propios del retrato, en lo que éste tiene de construcción de identidad a partir del

¹³⁷ Schapiro, M. (1988). *El arte moderno*, Madrid: Alianza. p. 32.

despliegue de lo íntimo y supone un reto sobre lo visible tanto para el pintor como para el observador atento, al que “obliga a una mirada fija que desvela aspectos nuevos y huidizos del objeto estable”. (Schapiro, *op. cit.*, p. 30.)

La cuestión de las proximidades y las distancias, con respecto al motivo, son decisivas en la obra morandiana y afectan a todos los géneros de los que se ocupó el pintor. A pesar de ello, establecer una lectura de la obra en términos de cercanía presupone asumir un reto importante por su dificultad, ya que la obra de Morandi no experimenta grandes cambios, ni discontinuidades formales ostensibles, con el paso de los años. No hay saltos aparentes, ni cambios de rumbo radicales en su formalización. Porque nada en él se produjo de manera ruidosa, exceptuando, si se quiere, su vinculación inicial al cubismo y al futurismo (en sus años de formación) y posteriormente a la pintura metafísica.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1951, óleo sobre lienzo. 22,5 x 50 cm. (Vitali, 781)
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf.

Aun en estos casos, la impronta e intereses del pintor ya están muy conformados.

Su paleta estará regida por escalas tonales de baja saturación, en las que, ocasionalmente (en el caso de las naturalezas muertas sobre todo) y con discreción, introduce algunos acentos cromáticos de mayor intensidad. Será el caso de los rojos venecianos; los vibrantes azules de cobalto; algunos bermellones; violetas intensos, (como se puede ver en esta *Naturaleza muerta* de 1951). Todos ellos, finalmente vienen a potenciar y valorar la sutilidad de los tonos dominantes, tan cercanos al gris. Se podría decir que estas notas de intensidad aportan a su obra la dosis justa y necesaria de entusiasmo contenido.

John Berger plantea una lectura de la obra de Morandi en base a la relación de proximidad que el pintor establece para con sus motivos. El autor, de entrada, nos previene sobre los cuestionables sutiles conceptos que va a manejar en esta clasificación cronológica:

Su obra se divide en tres periodos, cuyas diferencias son extremadamente sutiles. Desde la época del autorretrato¹³⁸ hasta 1940, pinta para acercarse al objeto que está siendo pintado: el camino que pasa bajo los árboles, las flores en el jarrón, las estilizadas botellas. Vemos cómo se va acercando cada vez más. La proximidad final nada tiene que ver con el detalle o con la precisión fotográfica. Se trata de la presencia del objeto; casi podemos sentir su temperatura.

En el segundo periodo, entre 1940 y 1950, parece que el pintor se ha quedado quieto y que los objetos (los mismos, además de alguna concha marina de vez en cuando) se acercan al lienzo. Él espera y ellos llegan. Tal vez el pintor se esconde a fin de animarlos a venir.¹³⁹

Desde 1951 hasta su fallecimiento en 1964, Berger alude a un proceso de disolución de los objetos encaminado a su desaparición casi total. Ciertamente el Morandi de los años finales va prescindiendo poco a poco de los empastes visibles en la obra anterior a 1950 que ahora se perciben mucho más transparentes y livianos, no es que sean borrosos o distantes [los objetos], sino que son ingravidos, fluctuantes; están en la frontera de la existencia.¹⁴⁰

De alguna manera el recorrido del último Morandi, en el contexto de su larga trayectoria apuntaba a una huida a territorios también imprecisos para el pintor, como en otras ocasiones, la obra gráfica y los dibujos son testigo visible más elocuente de esas búsquedas:

Los dibujos y los aguafuertes nos susurran una respuesta. Como no hay en ellos ni densidad ni color, no nos distraen los objetos representados. Y nos damos cuenta entonces de que lo que le interesa al artista es el proceso de hacerse visible lo invisible, antes de que la cosa vista haya recibido un nombre o adquirido un valor.¹⁴¹

Morandi declaró que para él, pintar bodegones era un modo de trascender el tiempo, de enfrentarse a objetos inertes, de «meditar en su belleza inherente y pasar una eternidad entregado a una plácida contemplación».¹⁴² El tiempo y la belleza son para el pintor italiano algo así como los dos bornes, positivo y negativo, que hacen posible la iluminación fulgurante que supone su obra. La materialización de tales términos se hace visible, y se encarna en el polvo que recubre los objetos apilados en la meticulosa disposición de su estudio; polvo convertido en sedimento silencioso del transcurrir de las horas: tiempo y cuerpo de la pintura.

¹³⁸ Berger se refiere aquí al autorretrato que Morandi pintó en 1925. Con anterioridad a este hay tres más, fechados en 1924 por Vitali; otro de 1917, (que se publicó en la revista *Valori Plastici* en el número de noviembre-diciembre de 1919) y uno más pintado en 1914. Morandi se afanó en recuperar el autorretrato de 1917 con la finalidad de destruirlo, algo que consiguió finalmente.

¹³⁹ Berger, J., (2004), *El tamaño de una bolsa*, Madrid: Taurus. pp. 151-152.

¹⁴⁰ *Ibidem.* p. 152.

¹⁴¹ *Ibidem.* p. 152.

¹⁴² Fossati, P. (1998). Giorgio Morandi e gli anni di *Valore Plastici*, *Quaderni Morandiani*, (p. 37). en K. Wilkin, *Morandi*, Barcelona: Polígrafa. p. 90.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1963, óleo sobre tela, 30 x 35 cm (Vitali. 1323)

Como afirma Norman Bryson:

Si la pintura tiene algún poder intrínseco, poder que la pintura ejerce en su propio nombre, ese es la capacidad de su práctica para exceder las fijezas de la representación. Puesto que solo mediante el trabajo, solo mediante la transformación del material significativo proporcionado por la pintura se despliega el proceso de reconocimiento, el reconocimiento está siempre en movimiento, siempre en rotación activa del anillo de signos; ver es movilidad, tanto de los ojos como del discurso, en las dispersiones del vistazo. Puesto que únicamente mediante el trabajo aparecen sobre el lienzo los signos de la pintura, la pintura es en sí un lugar de movilidad en el terreno de la significación, un proceso que las convenciones de la tradición podrán presentar bajo la guisa de una forma estática, pero que en primer lugar es un trabajo sobre signos materiales y, por medio de ellos, una práctica que inmediatamente entra en interacción con los otros dominios de la práctica en la formación social.¹⁴³

El objeto es así mismo susceptible de generar lugares intermedios, es decir, allá donde existe la necesidad de aludir a un espacio indefinido que fuga hacia dentro de la representación, se interpone y se convierte en un eco anticipado de ese final del espacio representado. En cierto modo se articula como una figura de mediación, una suerte de bisagra en la que bascula ese movimiento continuo del ojo y frente al ojo.

En este sentido, Bryson ha insistido en la particular concepción lateral y también, en cierto modo, peyorativa de que la naturaleza muerta ha estado revestida desde su formulación como tal género e incluso mucho más atrás.

Siempre ha sido el género del que menos se ha teorizado, y cuando las academias que elaboraron los primeros informes teóricos sobre pintura empezaron a mencionarlo, lo hicieron despectivamente: la naturaleza muerta siempre estaba en el nivel más bajo de la jerarquía, indigna del tipo de atención superior que se reservaba a la pintura histórica o la *grande manière*. La historia del arte, tal como se enseña en la mayoría de las

¹⁴³ Bryson, N. (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, p. 173.

universidades, perpetúa la indiferencia comparativa de sus antecesores en las academias; la naturaleza muerta aún debe luchar contra el prejuicio de que aunque (por supuesto) sería un tema que merecería investigarse, los verdaderos intereses se hallan en otra parte, en los géneros superiores, donde (por supuesto) las cosas siempre han sido más interesantes.¹⁴⁴

Puede resultar útil, para clarificar esa presencia lateral y en cierto modo esquiva de la naturaleza muerta, remitirse a la expresión teatral *estar entre bastidores*; la palabra anglosajona equivalente sería *backstage*. Se emplea para referirse a toda el área de camerinos, bastidores y bambalinas que no ve el público: trastienda de la representación donde se teje la espera entre escena y escena. Espacios activos antes, durante y después de la función. Son lugar precario; enigmático y mal iluminado; desolado a veces y ocasionalmente poblado de las cosas más sorprendentes e indefinibles. Todo dispuesto en un caos urdido meticulosamente. Herramientas de la trama, cosas dejadas ahí, útiles para la ficción.

Los objetos que habitan en las naturalezas muertas de Morandi parecen estar sujetos, a la condición permanente de actores secundarios. Su actuación está justificada no tanto por su propia presencia sino por la interacción que se genera con sus compañeros de escenario. Así, los objetos indistintos, como actores de una pieza teatral: se abrazan; se distancian; se necesitan; se arropan o, simplemente escenifican su soledad. Diálogo con o sin texto marcado, entre ellos y de ellos con respecto al espacio escénico que los acoge.

Esta evocación metafórica de los objetos pintados nos apercibe que, lo que sólo era pintura, entra en un diálogo nuevo sin abandonar el anterior. Y reconocemos la palabra inicial; *en voz baja*; casi inaudible; articulando un sonido semejante al habla, pero rozando casi el silencio.

Como precisa Karen Wilkin:

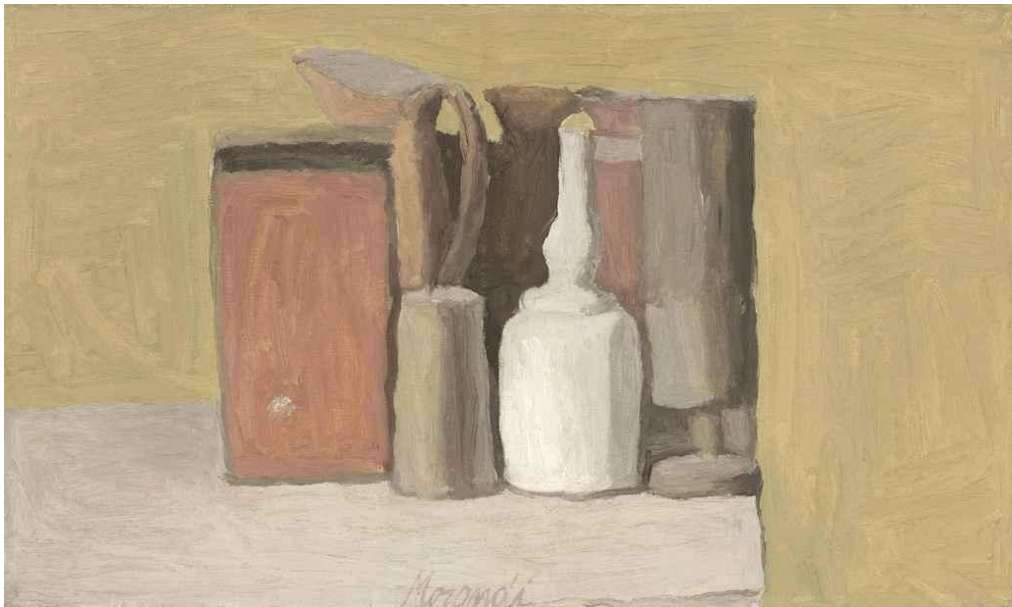
Parece evidente que la temática nominal de Morandi, el pequeño universo de objetos agrupados sobre una mesa, con su familiar elenco de actores –jarros, cajas, aceiteras y similares–, tiene sus parientes en las *dramatis personae* del cubismo que llenan el estudio y determinan la barahúnda de la mesa del café. Su motivo real, y esto es más importante, era idéntico al de los cubistas: la exploración de una serie de relaciones sutiles de una parte con otra parte, de un plano con otro plano y de la parte con el todo. Morandi no elegía al azar el motivo nominal de sus cuadros, como tampoco los elegían así sus precursores cubistas.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Bryson, N. (1990). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, p. 10.

¹⁴⁵ Wilkin, K. (1998), *Morandi*, Barcelona: Polígrafa, p. 77.

Se trata del espacio privilegiado de la representación, siempre idéntico a sí mismo y sin embargo eternamente cambiante.

Espacio escénico por habitar. Primeras palabras de la espera; articulando el sentido de la espera; fijando el lugar privilegiado con marcas en el suelo, como se marcan las posiciones de los objetos [la escenografía] sobre el suelo del escenario vacío. Marcas señalando espacios todavía vacantes, reservándolos para la acción; marcas señalando posiciones de los actores; posiciones de los objetos y marcas que avisan de la posición de la luz, el foco que ha de iluminar las acciones, los monólogos resaltando los momentos singularmente expresivos y elocuentes. Línea de luz y, también señal y anuncio que designa la línea de sombra.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1949, óleo sobre tela, 30,2 x 50,5 cm (V. 686)

La teatralidad de las naturalezas muertas, de los bodegones, es el resultado de yuxtaponer, situar, unir dentro de un *espacio protegido*. Todos los bodegones tienen que ver con la seguridad, igual que todos los paisajes tienen que ver con el riesgo y la aventura. Los bodegones cuentan cómo han llegado a unirse ciertas cosas y cómo, pese a su evidente carácter efímero, siguen estando juntas. Son imágenes de resistencia, en todos los sentidos de esa palabra. Y así el pintor se ve forzado a estudiar las relaciones de vecindad de las cosas que tiene delante, cómo se adaptan y viven juntas, cómo se entrelazan y se superponen y se mantienen separadas y cómo conversan. Conversan a través del color, la textura, la luminosidad, la forma, la sombra y es su yuxtaposición la que sugiere de qué

hablar [...] En esa zona de seguridad que son los bodegones, en su silencio, la visibilidad de los objetos se hace elocuente.¹⁴⁶



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1942, óleo sobre tela, 37x 52 cm, colección particular (sin referencia de catalogación)¹⁴⁷

Como podemos apreciar en esta naturaleza muerta de 1942, la impronta del espacio escénico es fundamental a nivel compositivo: toda la franja superior funciona como un telón de boca que sube o baja y que, en cualquier caso, ahora, nos hurta la posibilidad de ver los objetos en su totalidad, aunque en realidad no es otra cosa (en el estudio) que el resto sobrante del faldón que cae del nivel superior. Los márgenes laterales y el inferior del cuadro obedecen al mismo criterio, es decir, corresponderían al proscenio que es el lugar que media entre el telón de boca mencionado y la platea o bien, entre el borde del escenario y la primera fila de butacas, una zona ciertamente híbrida y de máxima proximidad entre el actor y el público.

¹⁴⁶ Berger, J. (2000), ¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa. En VV.AA, *El bodegón*, (pp. 59-75), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores pp. 61-62.

¹⁴⁷ Esta obra aparece recogida en el catálogo de la exposición: *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Italia*, p. 28, celebrada del 4 de agosto a 10 de septiembre de 2006 en la Estación Pinacoteca de Sao Paulo cuyo comisariado corrió a cargo de Renato Miracco, crítico de arte y Maria Cristina Bandera, entonces directora de la Fundación Roberto Longhi en Florencia.

Según los tres periodos que John Berger distingue en la obra de Morandi, esta obra correspondería al momento segundo: en el que el pintor permanece quieto y son los objetos los que se aproximan a él.

Las fotografías del estudio de Morandi en Via Fondazza (Bologna) son muy elocuentes en cuanto al tema que nos ocupa: el rincón de los modelos es un verdadero teatrino, con sus actores vestidos o a medio vestir (botellas empolvadas, caracolas semiescondidas, cajas de latón repintadas, modestas cerámicas...). Teatro con rompimientos y bambalinas, con su telón de fondo y su luz difusa de ensayo. Todo listo para la puesta en escena, hasta unas flores secas asomando por los bajos para agasajar seguramente a la primera actriz al final de la representación.



Marcas sobre el papel que cubre la mesa, indicando las sucesivas posiciones de los objetos
Rincón del estudio de Morandi en Bologna.¹⁴⁸

Exceptuando unos pocos autorretratos tempranos y algunos retratos a lápiz de su periodo de formación, la figura humana apenas está presente en la obra del pintor boloñés. Observando esos pocos cuadros con figuras se percibe que el artista no se encuentra cómodo en tales registros: hay cierta dureza y rigidez en el resultado plástico, que es árido y algo distante. Muy diferente de la calidez vibrante que alcanza en las naturalezas muertas.

La ausencia de figuras no es un olvido ocasional y sintoniza con algunas corrientes del arte europeo de vanguardia en las cuales la figura [humana] o bien no aparece, o lo hace casi como recuerdo o abreviatura. Hemos de considerar por otra parte que la experiencia dramática de las dos contiendas mundiales va a suponer para el arte la necesidad de replantear el espacio simbólico del cuerpo que desde la tradición clásica había sustentado la idea de *canon*.

¹⁴⁸ En la imagen se puede apreciar la ubicación de los objetos en tres niveles diferentes así como el faldón que cae del nivel superior al intermedio, ocultando posiblemente la estructura que sostiene la mesa semicircular correspondiente al nivel superior.

El caso de Morandi es ciertamente distinto, consideramos que el caudal simbólico y las implicaciones tanto conceptuales como formales que esto lleva aparejadas se canalizan a través de la personificación¹⁴⁹ de todos y cada uno de los objetos domésticos que maneja [dirige]. Éstos y no otros son sus personajes verdaderos: sus figuras, sus actores.

En línea con las analogías entre el espacio [pictórico] de la representación y el espacio de la representación [teatral] podemos llegar a intuir y comprender que la disposición de los objetos en las naturalezas muertas obedece en Morandi a un ritual en el que se sucede todo un encadenamiento de acontecimientos sutiles y constantes. No es una cuestión de simple repetición; como tampoco la idea de serie, tan recurrente en el pasado siglo, parece apropiada aquí. Más bien podría hablarse de una coreografía de variaciones sobre un tema inicial, tal y como ocurre, por ejemplo, en una fuga de Bach.

En las dos insólitas imágenes del estudio de Morandi que abajo reproducimos, podemos apreciar todo el aparato tramoyístico generado por los objetos y los dispositivos escénicos que muestran y ocultan a un tiempo: bambalinas; dobles fondos; rincones secretos y telones. Verdadera y compleja instalación sin duda. La tramoya, ese conjunto de mecanismos que sirven en el teatro para efectuar los cambios de decorado y efectos especiales es un elemento clave en la gestión el espacio escénico.

Morandi se permite en sus naturalezas muertas de los últimos años, traspasar el umbral entre el objeto y espacio circundante, anulando así la dialéctica clásica figura/fondo. En este sentido cabe aludir aquí a la obra de Rothko, para el cual el cuadro constituye una verdadera *experiencia dramática* en términos de la tragedia clásica, que se encarna y alcanza su sentido último en diálogo fecundo con el espectador. Una vivencia que traspasa lo puramente visual-artístico para convertirse en acontecimiento interior.

En ambos artistas late una preocupación similar en relación a lo que la pintura tiene de experiencia viva, de espacio ritualizado en el que las membranas de lo real se hacen permeables. El dramaturgo Peter Brook ha definido con precisión ese espacio vacío de la representación:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para

¹⁴⁹ Con el término personificación (también llamada prosopopeya) nos referimos a la figura retórica consistente en atribuir a los seres inanimados cualidades, características o actitudes propias de los seres humanos.

muchas cosas confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas.¹⁵⁰



Estudio de Giorgio Morandi en Bolonia (h. 1950) Fotografías de Janet Abramowicz¹⁵¹

Por su parte, Michael Chejov (1891-1955) se refiere en los siguientes términos a la particular relación que se establece entre el actor y el espacio escénico. La manera que el actor tiene de habitar dicho espacio vacío está no solo condicionada por la desnudez de éste, sino por la ubicación de los focos:

ESCENARIO. *MISE EN SCÈNE*

El escenario de la obra, con mucha frecuencia es algo abstracto para los actores, por la idea equivocada de que en nuestra profesión de algún modo siempre se va a tropicónes. Resulta muy grato conocer el escenario como uno conoce su propia habitación. Por lo tanto, tenemos que familiarizarnos con el escenario, lo primero, haciéndole una serie de preguntas. ¿Dónde están los focos?, por ejemplo. Debemos tener en mente la atmósfera cuando se

¹⁵⁰ Brook, P. (1987), *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, p. 5.

¹⁵¹ Abramowicz, J. (2004), *Giorgio Morandi: the art of silence*. Londres: Yale University Press.

Janet Abramowicz es artista y profesora titular de Bellas Artes en la Universidad de Harvard. Ha impartido cursos y conferencias como profesora invitada en importantes centros artísticos de Estados Unidos y Europa. En 1950 se inscribe como estudiante en la Accademia di Belle Arti de Bolonia, asistiendo a clases de Grabado con Morandi. Es autora de: *Giorgio Morandi: the art of silence*. Yale University Press, New Haven, Londres, 2004; así como de otros tantos textos sobre Wols, Kazuo Schimizu, Barnett Newman o el propio Morandi.

deciden cosas así. Debemos desarrollar una sensibilidad hacia este tipo de elementos. No da lo mismo dónde estén las luces [...] ¹⁵²

ENTRENAMIENTO POR REPETICIÓN

Sabemos que el ritmo sustituye a la fuerza y que la repetición es en realidad, la fuerza creciente. En esto constituye la clave para ejercitarse. Así pues, entrenar significa hacer lo mismo una y otra vez, y ser conscientes de que estamos haciendo lo mismo una y otra vez es muy importante, porque la psicología de alguien que entrena es muy diferente de la de aquel que lo hace sin saber que la repetición es en realidad la fuerza creciente.

Por eso es muy importante empezar a entrenar en cada ocasión como por primera vez 'Ese es el secreto [...] ¹⁵³

EL EJERCICIO COMO ARTE

Otro aspecto y este es aún más importante, es que debemos intentar adquirir el hábito de considerar cada ejercicio como si fuera una pequeña obra de arte. ¹⁵⁴

Cuatro obras de Morandi, de diferentes periodos nos acercan al planteamiento aquí expuesto en relación al carácter teatral que las naturalezas muertas despliegan.

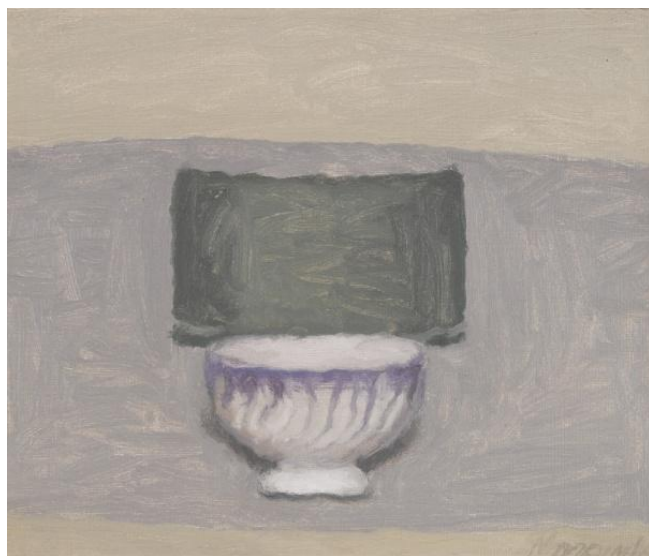
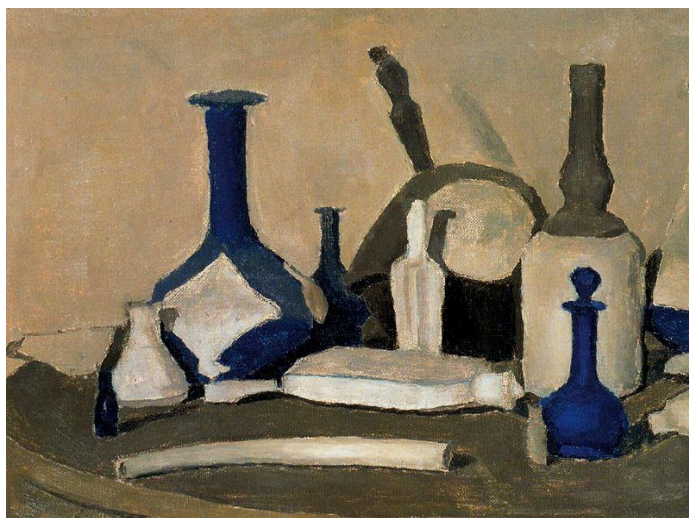
Ya en la temprana composición de 1916 (Vitali, 27) anterior incluso a las obras estrictamente metafísicas, hay una explícita alusión al cuadro como espacio escenográfico. La frontalidad de los objetos más que situarse sobre el plano-mesa parece gravitar sobre él formando un cuerpo único. La geometrización de los objetos y la paleta usada están en sintonía con el interés que el pintor mostró por la obra de los cubistas, sobre todo por Georges Braque y Juan Gris. Especialmente interesante resulta el modo de resolver las patas de la mesa, de manera, podríamos decir, abreviada.

El cuadro, abajo reproducido, de 1959 (Vitali, 1158) tan distante del anterior, mantiene no obstante una composición frontal semejante aunque adoptando forma de cruz en este caso. También aquí la taza parece gravitar en su "mostrarse". De alguna manera parece que los objetos, más que la obra nos interpelan, nos llaman, nos preguntan. Esa condición de aislamiento y vulnerabilidad que exhiben humaniza su condición de objetos indistintos.

¹⁵² Chejov, M. (2010). *Lecciones para el actor profesional*. A partir de una recopilación de apuntes transcritos y ordenados por Deindre Hurst du Prey, Barcelona: Alba, pp. 163-164.

¹⁵³ *Ibidem*, pp.121-122

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.122



- Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1916, óleo sobre tela, 82,5 x 57,5 cm (Vitali. 27)
Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1943, óleo sobre tela, 40 x 53 cm (Vitali. 227)
Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1959, óleo sobre tela, 25 x 30 cm (Vitali. 1158)
Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1948, óleo sobre tela, 30,5 x 255 cm (Vitali. 598)

9.2 .Tan lejos, tan cerca (paisaje)

Por ser los días breves, nos admira
aquella antigüedad que nos impones,
y preferimos verla como nueva
a pensar que resulta conocida.

William Shakespeare (Soneto CCXXIII)

Entraremos en la cuestión del paisaje morandiano de manera algo heterodoxa, no lo haremos por la puerta principal sino por la trasera. Es decir, empezaremos prestando atención a la sorprendente diferencia entre los dos estudios que ocupó Morandi en el transcurso de su vida: el de Via Fondazza, 36 en Bolonia y el estudio rural de Grizzana pequeña población en la región de la Emilia-Romaña.



Estudios de Morandi en Bolonia y Grizzana (Fotografía de Gianni Berengo)

Nos sorprende el contraste radical de lo abigarrado del primero, frente a la limpidez transparente y casi fría del segundo. Se diría que se trata de dos artistas distintos.

No nos ha de extrañar que el pintor necesitara cultivar la diferencia entre ambos ambientes de trabajo casi por un motivo de higiene mental, por una necesidad de alejarse temporalmente al menos de la densidad que se percibe del estudio de Bolonia. En Grizzana las cosas parecen más sencillas, Algunas fotografías, junto a amigos que le visitan evocan cierta sensación de serena felicidad. Junto a ellos, Morandi parece un agradecido campesino de la Emilia.

El primero representa en cierto modo el espacio de la memoria, la familiar y la propia es, además, la casa donde siempre ha vivido; también la memoria de su obra, el lugar en el que pinta la gran mayoría de las naturalezas muertas, sus flores y sus escasos

autorretratos. Tiene algo de microcosmos detenido y fragmentario, también de rincón secreto, protegido y de gruta expiatoria¹⁵⁵. El espacio de trabajo en Bolonia se pliega hacia el interior. Todo lo que necesita Morandi para pintar está ahí, lo tiene a mano y a la vista y no deja de manipularlo y recomponerlo constantemente.

Sobre el estudio boloñés Karen Wilkin afirma:

La habitación en la que trabajaba la había elegido más por su iluminación que por sus dimensiones o comodidades; era pequeña – unos nueve metros cuadrados – y, como comentaron a menudo los visitantes, para llegar hasta ella había que pasar por la habitación de una de sus hermanas. Cuando, después de la guerra, una construcción próxima alteró la calidad de la iluminación que se había convertido en un elemento básico y habitual de su arte, Morandi se sintió contrariado, pero siguió trabajando en el pequeño y desordenado espacio al que tan apegado se sentía [...] ¹⁵⁶

Como vemos, para visitar el estudio había que atenerse a cierto rito de paso a través de las estancias de la vivienda hasta llegar al último y secreto cuarto donde pintaba (y dormía) el pintor.

Grizzana, en cambio es el lugar de la discreta huida y el refugio, aquí trabajará sobre todo en los meses estivales y en periodos más largos coincidiendo con los años de la guerra. Es también en Grizzana donde va a pintar gran parte de sus paisajes.

El motivo estará ahora en Grizzana en el exterior de esta habitación blanca y algo aséptica, estará en el paisaje que ve desde la ventana. La proximidad de los motivos en Bolonia se torna aquí pura lejanía.

Bolonia y Grizzana se complementan desde su diferencia: la primera desde el peso de la memoria, la segunda, desde el olvido de ésta.

Mientras se produce ese vaivén de acercamientos y alejamientos, la pintura, solícita, acontece. Es presente continuo; sala de espera; tierra de promisión. El gesto siempre igual y siempre diferente acompaña a Morandi en una búsqueda sin conclusión.

El polvo actúa sobre las cosas cubriendo la obscenidad de lo visible con el manto sutil de lo indistinto. El yeso por su parte, aplicado a los objetos, propicia una mirada unificadora de la realidad. Cierta opacidad se deja ver también en los paisajes, cuando éstos, por la distancia pierden su concreción convirtiéndose en materia difusa, Lo que en pintura se define desde Leonardo da Vinci como perspectiva aérea:

¹⁵⁵ No tenemos intención de caer aquí en la ligereza de glosar la obra de Morandi a través de las habitaciones/estudios que ocupó. No obstante en casos particulares como es el de los paisajes este hecho es en cierto modo decisivo.

¹⁵⁶ Wilkin, K. (1998). *Giorgio Morandi*, Barcelona: Polígrafa. p. 27

La pintura comprende tan sólo la superficie de los cuerpos; su perspectiva, el creciente y decreciente de los cuerpos y de sus colores, porque un objeto que se aleje del ojo pierde tamaño y proporción a la distancia alcanzada. De donde se deduce que la pintura es filosofía, pues la filosofía trata del aumento y mengua causados por el movimiento; tal como se formula en la anterior proposición, que podríamos invertir diciendo: el objeto visto por el ojo adquiere tanto mayor tamaño y nitidez de color cuanto menor es el espacio entre sí mismo y el ojo que lo ve.¹⁵⁷

Morandi prefiere elegir como motivos del paisaje aquellos que desde la ventana de la estancia se presentan más lejanos, y por tanto más imprecisos y visualmente precarios. Le interesan, sobre, todo aquellos *lejos* por su condición particularmente huidiza y fantasmal. El afán por la representación de la lejanía no deja de ser un melancólico intento de conjurar la contingencia temporal de las cosas mismas. Mirada concentrada y al mismo tiempo aislada, distante y difusa como una niebla tenue sobre las colinas de Grizzana.

En su *Ritratto di Morandi*, Brandi nos cuenta que un día descubrió, con ocasión de una visita a Grizzana, en la habitación, junto a la ventana, en la que su amigo acababa un cuadro, que todos los temas que éste estudiaba estaban situados, siempre a gran distancia. “Quien sabe”, Morandi tenía un catalejo. Este kilómetro o más de la distancia material que se esfumaba los contornos, le permitía transformarlos en el aire cerrado y cambiante del pequeño instrumento —o soñar, mientras tanto—.”Tenía la sensación de haber violado un secreto.”¹⁵⁸

Sin duda la mirada a través del catalejo facilita a Morandi una relación con el entorno visible que [todavía no hablamos aquí de paisaje] potencia lo ambiguo, lo turbio y desenfocado, lo *velado* frente a lo [re]velado. Lo hace además desde [o sobre] el aislamiento del motivo que el artilugio impone. Siendo una mirada única es sin embargo una mirada fundada sobre lo excluido, puesto que todo aquello que se sitúa fuera de los reducidos márgenes de esta visión, objetivamente, no existe, no se da a ver como tal en el cuadro. El acto de pintar por tanto se inicia con una decisión radical, distinguir el fragmento significado del entorno y convertirlo [ahora sí] en paisaje para la pintura.

Paradójicamente el instrumento, más que sumar a la visión, resta de ella. En parte es también una merma de lo superfluo, manteniendo en esencia las masas de color frente a una definición lineal que tiende a atenuarse y que interesa menos al pintor.

Dicho debilitamiento de lo visible confiere a los paisajes cierta sensación de lugar, más que visto, soñado, adivinado. En cierto sentido todo paisaje del pintor nos remite a una rememoración de algo de lo cual desconocemos su origen y su naturaleza.

¹⁵⁷Vinci, L da. (1983) *Tratado de la pintura* (A. González García ed.), Madrid: Editora Nacional. pp. 39-40.

¹⁵⁸ Cesare Brandi citado por Yves Bonnefoy en, Bonnefoy, Y.(2003) *La nube roja*, Madrid: Síntesis, p. 41.



Giorgio Morandi, *Paisaje*, 1943, óleo sobre lienzo, 45 x 52 cm (Vitali, 443). Colección particular, Milán
Giorgio Morandi, *Paisaje*, 1963, óleo sobre lienzo, 40 x 45 cm (Vitali, 1332). Museo Morandi, Bolonia

El temblor de las naturalezas muertas aquí, en los paisajes, es una especie de rumor de la materia restregada sobre el lienzo. Movimiento y agitación de la pintura, movimiento del viento.

Entre estos dos paisajes hay algo más que veinte años de separación. La fe en la pintura es la misma, inquebrantable; la gama cromática sigue siendo parecida sin embargo el primero de ellos (1943) se conserva una estructura muy habitual en el pintor, una sucesión de horizontes organizan la composición, la pulsión del afuera, del motivo se mantiene. En el segundo (1963) esa pulsión es interior, sale de dentro, no es tanto, paisaje, sino experiencia de éste, parece que Morandi hubiera cerrado los ojos para pintar y más que ver lo que hace es escuchar, sentir.

Árboles, tapias, senderos, caminos y veredas: lugares que parecen ya vistos, como en un *déjà vu*, el tiempo parece trastocado.

Como analiza el filósofo italiano Remo Bodei

[...] El *déjà vu* siempre se acompaña de una sensación de estupor, mezcla de inquietud e incredulidad. La certeza de la perfecta identidad de pasado y presente coexiste con una chirriante disonancia cognitiva ante la con-fusión de las dimensiones del tiempo. Cuando el presente pierde su carácter de imprevisible novedad y queda reducido a irreplicable repetición de lo sucedido, entonces la percepción y el recuerdo, el original y la copia, parecen equivalentes entre sí y recíprocamente intercambiables [...] ¹⁵⁹

¹⁵⁹Bodei, R., (2010), *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del *déjà vu**, Valencia-Pre-Textos, pp. 13-14.

Pintura, más que aplicada, amasada. Estos paisajes parecen amasados por manos de alfarero o de agricultor, es decir, por alguien para el cual el contacto con la materia es decisivo (artesano de la tierra) *Magiciens de la terre*.¹⁶⁰

También ante el Tiziano último podemos percibir esa pulsión telúrica de la materia pictórica amasada con los dedos y restregada sobre el lienzo. Lo visual de la pintura (lo retiniano, empleando el término de Duchamp) cede aquí el paso a la pintura como experiencia transformadora de la materia.

La pintura, aunque nacida en último extremo del hambre de ver, no encuentra en lo visible su último secreto e insiste más bien en sacudir y convulsionar las leyes que gobiernan la apariencia de las cosas: hacer ver lo que no está presente: «hacer visible», utilizando los términos de Paul Klee. Quizá por este motivo halla su razón en lo oscuro, en las sombras que devuelven a los objetos su condición fluctuante, que adelgazan y disuelven sus límites revelando su levedad y relativizando su peso: sombra luminosa.

El problema de la pintura se traslada entonces de las cosas a lo que hay entre ellas, al vínculo que las funda y sostiene su presencia, algo que no es estrictamente visible. El tema camina por tanto más allá o más acá de la superficie; más allá o más acá de estos o de aquellos objetos y se instala no en las cosas mismas sino en su vaivén, en su entrelazamiento, en el tiempo que las acoge y las traba. Morandi nos ha enseñado hasta qué punto extremo cobra sentido y pertinencia ese espacio de silencio que se abre entre las cosas. Pintura que es en sí misma hueco habitado; brecha elocuente; alimento de vacío. Cenizas con sentido de un tiempo trasfigurado.

Hay en la pintura de Morandi, como por otra parte ocurre en Cézanne, una transferencia formal entre las naturalezas muertas y los paisajes, de tal manera que aquellos despliegues visuales sobre una mesa acaban organizándose en el cuadro como accidentes de orden paisajístico y viceversa: tramos visuales que aspiran a una irremediable lejanía en un tiempo que es otro.

El paisaje se organiza y se estructura con el mismo primor sigiloso que lo haría una naturaleza muerta teniendo muy en cuenta los valores cromáticos de las frutas: la plasticidad de las arrugas de un paño; la rectitud del lomo de un libro o la gravedad de un jarrón con flores sobre la tarima. Guillermo Solana, comisario de la última gran exposición en Cézanne en Madrid, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza, se ocupaba en profundidad del tema:

¹⁶⁰*Magiciens de la terre (Magos de la tierra)* es el título de una importante y polémica exposición comisariada en 1989 por Jean-Hubert Martin en el Centro Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette en París, Según apuntaba sobre la muestra Simon Njami (Lausanne, 1962), comisario del primer pabellón africano en la 52 Bienal de Venecia de 2007: en su espíritu, Jean-Hubert Martin trataba de probar que existían otras formas estéticas que, aunque no respondiesen a las reglas de la historia del arte occidental, merecían sacarse a la luz.

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Bienvenido-Tercer-Mundo/26898>

Cézanne introducía elementos paisajísticos en sus naturalezas muertas ya fueran positivos (la silueta de la Sainte-Victoire en un mantel arrugado) o negativos (enmascarando la mesa y el espacio cúbico del interior).

Recíprocamente, en sus cuadros de paisajes vamos a encontrarlo tratando de imponer un orden, un control típico de los temas pintados en el estudio, llevando al espacio exterior la *mise-en scène* de la naturaleza muerta.

Entre los rasgos importados de la naturaleza muerta se encuentra en primer lugar una peculiar configuración del espacio, que emula la superficie de una mesa, la misma mesa que desaparecía en las naturalezas muertas y que ahora aflora en la estructura del terreno¹⁶¹

La naturaleza muerta nos habla de un compartir en la cercanía, su escala es humana y aunque el ser humano no esté visualmente presente, todo aquello está dispuesto para él. El paisaje en cambio es por definición y por derecho una herramienta visual de orden necesariamente melancólico, dado que nos invita tenazmente a gozar de aquello que hay más allá, que apenas está al alcance de la vista. Pero ese más allá nunca se produce -se nos escamotea-, siempre es promesa a futuro porque nunca está ni estará a nuestro alcance. Su condición es errante como la de Ulises y su cometido estar en huida permanente y en permanente cambio. El motivo siempre huye, se nos escapa, se nos niega.

Los verdes paraísos baudelerianos de la infancia, pueden volver a existir, pero en el lenguaje, en el ritmo de un verso, en la imaginación que sabe convocar su perfume. Esa lejanía puede adquirir proximidad y presencia, pero solo en el orden de la representación. Donde el deseo tiene sus brillos y espejismos. Pero también su evidencia, que es la de un movimiento que permanece constantemente abierto y, en esa apertura, ve pasar figuras, escucha voces, huele perfumes que se elevan desde los cuerpos perdidos y, por un instante, reencontrados.¹⁶²

Los paisajes de Morandi tienden a configurarse en torno a más de una línea de horizonte veíamos, de manera que los tramos generan una estructura escalonada que potencia la sensación de lejanía, en la que el motivo se funde con ésta.

Como afirma Lamberto Vitali en su texto sobre Morandi:

Los paisajes de Grizzana de los años de la guerra se cuentan entre los más felices que Morandi haya pintado nunca: un sentimiento sereno y al mismo tiempo melancólico de la naturaleza, una visión compuesta por grandes masas y en el cual el motivo principal es relegado a menudo a segundo plano, una perfecta musicalidad de relaciones con los que no desdican el recuerdo de los Corot de Italia, y una luz, cálida luz, como si estuviese empañada por los vapores meridianos de verano. Y una vez más –en la composición– los ecos persistentes de la lección de Cézanne.¹⁶³

¹⁶¹Solana, G. (coord.), (2014) *Cézanne site-non site*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 135.

¹⁶²Prete, A. (2010), *Tratado de la lejanía*, Valencia: Pre-Textos/UPV, pp. 123 y 124.

¹⁶³Vitali, L. (1962), Giorgio Morandi, *Revista Goya*, (Madrid nº49), p. 34.

Los últimos paisajes, como las últimas naturalezas muertas se nos antojan casi liberados del motivo, escindidos de su presente. Las colinas de Grizzana como arenas movedizas acogen unas casas (cajas), al borde del precipicio.



Giorgio Morandi, *Paisaje*, 1962, Óleo sobre lienzo, 25,5 x 31 cm (Vitali, 1292)

9.3. Monólogo de las flores

En el contexto de los géneros de la pintura, flores, floreros y guirnaldas se nos presentan como una tipología específica vinculada a la naturaleza muerta y junto a ella van a experimentar similar fortuna crítica, agravada en este caso, por su condición de subgénero. Como veíamos en el capítulo anterior, en sus primeros pasos como género autónomo, la naturaleza muerta era considerada un tema reservado a pintores menos dotados para motivos de «mayor nobleza», reservándose los asuntos históricos, religiosos o mitológicos para artistas de «categoría superior».

Durante siglos los géneros pictóricos no sólo están diferenciados, sino que además forman una jerarquía, reflejo de una concepción del orden del mundo que se remonta a las enciclopedias medievales, y, en último término, a Plinio y Aristóteles. Lo que determina el rango que se atribuye a estas pinturas está en la supuesta “dignidad” de aquello que se representa en ellas. En la escala de importancia, el mundo inanimado, mineral y vegetal está en la parte inferior, a continuación, los animales, y en la cima el hombre. Más allá reina Dios.

André Félibien, teórico del arte, escribe en 1669, cuando la pintura holandesa está en su máximo apogeo:

[...] El que pinta paisajes perfectos está por encima del que sólo pinta fruta, flores o conchas. El que pinta animales vivos es más valioso que los que sólo representan cosas muertas y sin movimiento. Y como la figura del hombre es la obra más perfecta de Dios en la tierra, tampoco cabe la menor duda de que el que imita a Dios y pinta figuras humanas alcanza mucha mayor excelencia que todos los demás». ¹⁶⁴

La temática floral, parece inicialmente reservada al exclusivo lucimiento y destreza técnica de los pintores que la practican, a falta de otras virtudes y competencias más “noblemente” reconocidas. Es decir, de alguna manera se considera un mero ejercicio de estilo. Ahora bien, prescindiendo de esta clasificación jerárquica que es asunto sujeto a las veleidades del tiempo y la historia y quizá no nos aporta gran cosa ahora, hemos de considerar que la pintura de flores abre un campo específico y propio en el que se trenzan asuntos tan variados y aparentemente divergentes como: la evocación simbólica de atributos marianos o mitológicos; la celebración de la vida a través de la alusión a los sentidos; la representación de la temporalidad ligada a la aparición de estas o aquellas flores en función de su temporada o la evocación de la fugacidad de la vida también propia de las vanitas.

Como veremos, las flores de Morandi, no se ajustan a ninguna de las categorías enunciadas anteriormente y como ocurre con las naturalezas muertas y los paisajes

¹⁶⁴ Citado en, Todorov, T. (2013), *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 12.

configuran un género propio al margen de los motivos presentados yendo mucho más allá.

La posición de Morandi transita por el camino completamente opuesto. Para el pintor, la temática de las flores constituye el modelo ideal para realizar sus obras más descarnadas y esenciales. Alejándose por completo de aquel naturalismo superficial que de manera persistente parece venir indisolublemente unido al “género” en cuestión. Marilena Pasquali lo defiende con determinación en el texto que prologa el catálogo de la exposición *Morandi. I fiori*, muestra celebrada en el Palazzo Pubblico Magazini del Sale, de Siena en 1990 reuniendo por primera vez obras de Morandi con esta temática.¹⁶⁵

Por su parte Alain Tapié afirma:

El cuadro de flores suele asociar la exactitud botánica, y aún más la glorificación de la belleza natural, con el modelo religioso, la máxima moral y el mensaje filosófico, contruidos por el sentido de cada flor, cuyo origen se encuentra en la Biblia y la literatura antigua. Sin embargo, una guirnalda o un ramo de flores no se parecen a una charada ni se traduce como las palabras de una frase. El espectador captará detrás de cada composición una idea general, una emulación para la espiritualidad, con un sentimiento de placer o devoción, mezclado con el temor al paso del tiempo o, incluso, a la sensación de que la belleza es ilusoria y vana, puesto que no puede escapar del marchitamiento ni de la muerte.¹⁶⁶

Desde el pensamiento humanista, como comenta el mismo autor¹⁶⁷ se suscita un interés creciente por las ciencias de la naturaleza y en el siglo XVI aparecerán los primeros tratados de botánica en los cuales, es fundamental que acompañe al texto una representación rigurosa y precisa de las plantas sujeto de estudio. El dibujo botánico nace de esta manera emparentado a la publicación de estos primeros herbarios y adquiere por tanto una función instrumental de primer orden en el desarrollo de la ciencia. Como resulta evidente tampoco las flores de Morandi se sitúan dentro de estos parámetros científicos, mucho menos si tenemos en cuenta que a partir de un momento determinado prefiere utilizar como modelo flores de papel.

Las obras de flores y floreros ocupan una parte muy importante, aunque quizás menos conocida, en el conjunto de la producción de Morandi. Desde el primero de los cuadros con esta temática, catalogado por Lamberto Vitali en 1913¹⁶⁸ hasta el último de ellos, fechado el año de la muerte del pintor,¹⁶⁹ se despliega un repertorio tremendamente variado que da cuenta de los intereses estéticos del artista en cada momento.

¹⁶⁵ Pasquali, M. (1990). Una natura incline alla contemplazione, en M. Pasquali y V. Rubiu (coord.), *I fiori*, Milán: Electa.

¹⁶⁶ Tapié, A. (2000), Simbolismo y botánica en la pintura del siglo XVII, en VV. AA, *El bodegón*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 149-150.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 168.

¹⁶⁸ Vitali, L. (1994). *Morandi: dipinti, Catálogo Generale*, Vol. 1, 1913-1947, Milán: Electa, (Vitali, 5).

¹⁶⁹ *Ibidem*, vol. II, 1948 - 1964, (Vitali, 1339.).

Con un ritmo secreto pero constante, las flores acaban convirtiéndose en una suerte de *dietario* o *libro de horas* del artista que dibuja su trayectoria completa. Una suerte de *alter ego* del pintor a través de su obra más íntima.

La pintura de flores veíamos, se sitúa en un lugar intermedio entre la evocación religiosa, el orden simbólico y el progreso científico. Un espacio ciertamente híbrido y complejo. Pero Morandi sabe escapar airoso de semejante enredo de referencias y simbologías, y lo hace, como lo ha hecho otras veces: acercando el motivo, trascendiéndolo, para convertirlo en privilegiado espacio de sus investigaciones plásticas. Como ocurre con la naturaleza muerta, las flores, lejos de ser un simple ejercicio estilístico se convierten así en pensamiento activo sobre el pintar y sobre la misma pintura.

Flores que con su brevedad, su discreción y su aparecer vibrante serán a lo largo de toda su vida artística una suerte de sismógrafo que registra los cambios más sutiles.

Resulta sorprendente, que las obras de temática floral en Morandi sigan siendo consideradas todavía hoy como de menor rango, es decir, una suerte de divertimentos para solaz del pintor sin mayor aspiración, frente a las naturalezas muertas, eso sí, más conocidas y populares. Esto sin duda solo puede ser atribuido al desconocimiento de su obra y de la generosidad que le caracterizaba.

Por otra parte hemos de comentar que las flores, además de estar presentes en toda la trayectoria del pintor, lo hacen en número considerable y no es cierto, como se tiende a pensar erróneamente, que se trate de una producción marginal., en este sentido se manifiesta sorprendentemente Yvars:

La década de los cincuenta, sin embargo, recupera las abreviadas composiciones florales que datan de antiguo: esbozan tal vez una callada influencia oriental y evocan quizás los conocidos jarrones de Renoir. No soy entusiasta del periodo floral de Morandi que entiendo un escudo bélico y un ejercicio de taller en la recuperación de la gama clásica de su paleta, pero desigual en la concreción formal a menudo decorativa y de tonalidad apagada, que, aun así desarrolla una potente dinámica de intercambios entre luces y sombras.¹⁷⁰

No compartimos la opinión de Yvars. Las obras con temática de flores y floreros y nos referimos aquí exclusivamente a los óleos catalogados por Lamberto Vitali,¹⁷¹ se fueron haciendo familiares en su producción de manera continuada. En nota al pie cuantificamos anualmente el dato.¹⁷²

¹⁷⁰ Yvars (2016) *op. cit.* p.297.

¹⁷¹ Vitali, L., (1994), *Morandi: dipinti, Catálogo Generale*, Vols. I y II, Milán: Electa.

Aparte de la catalogación de Lamberto Vitali que se ocupa exclusivamente de los óleos, está la catalogación de las acuarelas al cuidado de Marilena Pasquali; los dibujos, también por Pasquali en colaboración con E. Tavoni y la obra gráfica por Michele Cordaro. También en estas disciplinas son habituales.

¹⁷² 1913(1); 1914(1); 1915 (1); 1916(1); 1917 (1); 1918 (1); 1920 (1), 1921 (2); 1923 (2); 1924 (6); 1925 (3); 1928 (2); 1929 (1); 1940 (7); 1941 (3); 1942 (19); 1943 (12); 1946 (8); 1947 (10); 1948 (10); 1949 (8); 1950 (32); 1951(5); 1952 (14); 1953 (12); 1954 (2); 1955 (5); 1956 (5); 1957 (2); 1958 (8); 1959

La consideración que el propio artista tenía de esta temática era muy alta y prueba de ello es que, a lo largo de su vida, regaló cuadros con estos motivos sólo a sus amigos más cercanos y a sus tres hermanas. Cuadros que ofrecía en señal de gratitud, de amistad, de complicidad, conocedor del aprecio y la consideración en que iban a ser contemplados, vividos.

Realiza composiciones de flores para muchos de sus más fieles y convencidos admiradores, poetas y hombres de letras, historiadores del arte y musicólogos: una para Eugenio Montale; el dibujo de 1939 para Brandi; cuatro dibujos entre 1942 y 1950 para Roberto Longhi, otros cuatro para Lionello Venturi; y aún más para Enrico Vallecchi, Alessandro Parronchi, Luigi Magnani, Vitale Bloch y Valerio Zurlini.¹⁷³

Por otra parte, estas flores que va creando desde sus años de juventud (en torno a 1913) y hasta su fallecimiento 1964 son a su vez medida de sus afectos; de sus dudas y de sus fatigas y de sus momentos luminosos y consuelo también de las oscuridades y titubeos que le asolan a veces. Un testigo silencioso en definitiva de sus logros y también de sus fracasos.

Es interesante constatar que además de todas estas evocaciones que nos suscitan las flores en la pintura, hay otro valor que debemos tener en cuenta: el hecho de que éstas, son también un elemento de mediación (una figura intermedia) entre el espacio interior, mundo doméstico e íntimo de la casa y la pura exterioridad, representada por el jardín y más allá de éste por el paisaje.

Las flores, en sus variadas maneras de representación, son sin duda fragmento, (aderezado y compuesto) extraído de un paisaje o de un jardín (paisaje domesticado). Incorporar las flores a nuestro modesto espacio íntimo parece un intento furtivo y fugaz de traernos a casa un pequeño trozo de dicho paisaje, algo así como una esencia resumida de éste: lo que pronto será poco más que un recuerdo cuando ya esté marchitado.

Así, las flores, tan agradecidas para la vista y el olfato, agonizan plácidamente sobre nuestras mesas como pequeños fragmentos de naturaleza, trayéndonos, por unas horas o por unos días, el aroma, el color y la sanación de lo que se antoja lejano.

No parece que, como contempla Marinela Pasquali, Morandi pretenda representar la caducidad sino captar “el aspecto eterno de las cosas” entonces, con un refinado recurso pictórico, elimina el jarrón, muy presente en los primeros lienzos y transforma el ramillete compacto de las corolas en una forma esférica perfecta, inmune a la caducidad de la existencia.¹⁷⁴

Otra categoría de lo floral se presenta en modo de guirnalda, como dice Tapié:

(8); 1960 (1); 1961 (2); 1962 (6); 1963 (1) y 1964 (5). Véase que en la progresión de los años (salvo el periodo 1930-1939) hay una continuidad creciente y continua.

¹⁷³ Pasquali, M., (1990), *Una natura incline alla cotemplazione*, en M. Pasquali y V. Rubiu (coord.)

Morandi: I fiori. Dipinti e opere su carta, Siena Palazzo Pubblico Magazzini, Milán: Electa.

¹⁷⁴ Pasquali (1990), *op cit*, p. 16.

[...] es como un jardín condensado en la superficie de un cuadro. El aura materializada por la guirnalda lo contiene todo: sentido, luz y energía, puesto que las flores, debido a su atracción convergente, recubren con su esplendor la figura. La corona de atributos suscita el centro y no a la inversa. La preeminencia de los atributos conduce naturalmente a la guirnalda a formar un marco disponible para cualquier tema, incluso profano.¹⁷⁵

Si bien podemos poner fecha y autoría a las representaciones florales a partir de un determinado momento de la historia del arte occidental (en torno al primer Renacimiento) no sería tarea fácil hacerlo en todas y cada una de las innumerables ocasiones en las que el motivo aparece, solo o en compañía, en diferentes culturas, fechas y localizaciones. Pensemos, sólo a modo de ejemplo, en el antiguo Egipto y el uso de flores en las ceremonias religiosas y su representación en pinturas funerarias, o bien, ya, en la Roma de Augusto, en el maravilloso jardín pintado dentro de una gruta de la casa de Livia¹⁷⁶ en Prima Porta: la *pareti ingannevoli*¹⁷⁷ como la llamó Salvatore Settis. El lugar donde todos los árboles y las plantas florecen a la vez y los pájaros lo celebran con su entusiasmado ir y venir. Todo un prodigio de confrontación de naturaleza y arte: abolición del tiempo.

No tenemos constancia de que Morandi hubiera tenido oportunidad de ver estas pinturas, posiblemente no las vio, las traemos aquí porque consideramos que en ellas habita un latido de honda sinceridad; una sencillez y un recogimiento que pocas veces es posible experimentar ante unas pinturas y que sentimos muy cercanos a la experiencia que nos ofrece el pintor boloñés a través de sus vibrantes flores (vivas o muertas).



Detalles de las pinturas murales del antiguo triclinio de la villa de Livia en Prima Porta, Anónimo, s. I, a. c. Palazzo Massimo, Roma.

Si la cotidianidad se expresa a través del lenguaje verbal, las imágenes son las que restituyen la esencia del mundo visible, pero esto ocurre sólo si el artista, muy lejos de una acción meramente mimética en su relación con la naturaleza, es capaz de prescindir de aquellas imágenes convencionales que se interponen entre él y las cosas.

¹⁷⁵ Tapié (2000), *op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁶ Sobre el jardín pintado de la Villa de Livia véase González García, A., (2011), *Roma en cuatro pasos, seguido de Algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*, Madrid: Ediciones asimétricas, Madrid, 2011.

¹⁷⁷ Settis, S., (2009), *La villa di Livia, le pareti ingannevoli*, Milán: Electa.

El pintor italiano Mario Nuzzi, (1603-1673) llamado *Mario dei Fiori*, que desarrolló su labor en Roma, es uno de los primeros artistas del contexto barroco italiano en ocuparse de la temática de flores y guirnaldas. Su obra, debe mucho a la tradición caravaggista, atendiendo sobre todo al tratamiento de la luz y la sombra en los motivos florales que ocasionalmente hace acompañar de otros elementos como los amorcillos.



Mario Nuzzi, *Espejo con tres amorcillos*, 1660, Óleo sobre lienzo, Galería Colonna, Roma

Jean Baptiste Simeon Chardin, *Jarrón de flores*, 1734. Óleo sobre lienzo. 44 x 36 cm, Galería Nacional de Edimburgo

Podemos seguir su rastro a través de algunos cuadros del italiano que llegaron a España ejerciendo una notable influencia en el español Juan de Arellano, como nos refiere Antonio Palomino:

Llegó a la edad de treinta y seis años, sin haber mostrado sobresaliente habilidad en cosa alguna: hasta que estimulado por su gran genio, y honrado natural, se aplicó a copiar algunos floreros de Mario; y después estudiando las flores por el natural, las llegó a hacer tan superiormente, que ninguno de los españoles le excedió en la eminencia de esta habilidad. [...] Preguntándole un día, porque se había dado tanto a las flores, y había dejado las figuras, respondió: Porque en éstas, trabajo menos y gano más; y así era en verdad: porque no solo ganaba en los intereses pecuniarios sino mucho más en su fama póstuma de su eminente habilidad.¹⁷⁸

También Chardin, pintor muy apreciado por Morandi, (llamado por algunos el “Chardin italiano”) se acerca a la temática de los jarrones con flores con la misma delicadeza y sensibilidad con la que afronta otros motivos aparentemente más enjundiosos.

¹⁷⁸ Palomino, A. (1988). *El museo pictórico y la escala óptica*, Vol. III, El parnaso español pintoresco laureado, Madrid: Aguilar, pp. 312-313. La referencia que nos narra Palomino da buena cuenta de la consideración menor que el tema tenía en su momento.



Giorgio Morandi, *Flores*, 1913, óleo sobre lienzo., 68 x 55 cm, (Vitali, 5)
Giorgio Morandi, *Flores*, 1964, óleo sobre lienzo 21 x 21 cm. (Vitali, 1339)

Estas flores iniciales, de 1913, (Vitali, 5) coinciden cronológicamente con el final de sus estudios artísticos en la Academia de Bolonia y paralelamente con primeros acercamientos a un futurismo emergente, a través de algunos colegas de la academia. Las formas vegetales ofrecen a Morandi la posibilidad de generar una especie de vórtice expansivo; una suerte de implosión de formas desde su centro, en concordancia con la idea de movimiento continuo propio de la estética futurista.

Son los años fundamentales para la formación del joven artista, que, por una parte, va delimitando y profundizando la esfera de sus intereses y, por otra, estrena sus más características formas expresivas.¹⁷⁹

Las últimas flores de 1964, (Vitali, 1339), que aquí reproducimos, (estas y otras tantas muy parecidas pintadas en años anteriores) nada tienen que ver con cuestiones naturalistas, y mucho menos con evocaciones sensuales. También lejos, muy lejos, están de los luminosos ramos de Renoir; o de las jugosas flores flirteando entre melocotones y uvas maduras de Henri Fantin-Latour; distantes incluso de las generosas hortensias de su querido maestro Cézanne y ajenas por completo a las prístinas flores de bella materia aterciopelada de Chardin. Tienen, en cambio, algo de presencia terrible; de descarnada representación; de algo que, obstinada y persistentemente Morandi nos quiere dar a ver. El cuello dentado del jarrón pareciera estar devorando ese no sé qué que no es pétalo, ni flor, ni papel siquiera. Se trata de algo más calcáreo, incluso mineral. Parecido a una calavera vigilante.

Frente a las naturalezas muertas más conocidas, estructuradas a partir de cajas y objetos domésticos diversos, las flores, con o sin jarrón que las acoja, suponen una reafirmación

¹⁷⁹ Pasquali, M. (1984) Itinerario crítico biográfico, en VV.AA. *Giorgio Morandi 1890-1964*, Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p., 235.

de la condición autárquica del motivo, en este caso, como vimos en el capítulo anterior, tampoco hay narración; ni concesión alguna a cuestiones de orden simbólico.

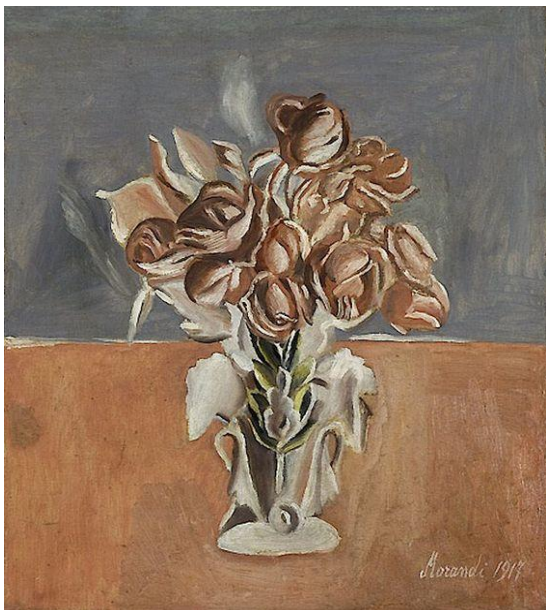
Si en las naturalezas muertas se establecía un diálogo entre los objetos y de éstos, a su vez, con el espacio circundante, el motivo se presenta ahora sin compañía alguna; aislado en su silencio; como un personaje de Samuel Beckett, quizá declamando un monólogo en voz baja que no oímos, porque ha llegado a su fin o porque está por empezar todavía. En ocasiones el jarrón hunde su base en la mesa sobre la que se asienta, como si ésta o aquel tuviesen una consistencia material dudosa, blanda... jarrón sobre arenas movedizas.

Se sabe que Morandi prefiere servirse de flores de seda, refinado producto artesanal de la Bolonia del 700, y que después de los años de la guerra ya no pinta flores frescas precisamente debido a su naturaleza caduca, tan sujeta a los ultrajes del tiempo, mientras que él busca en el objeto de sus composiciones un «espejo inmóvil» en el que reflejar su visión interior, sus cambios de pensamiento y de estado emocional. El modelo nunca debe cambiar, precisamente porque es el artista quien cambia continuamente (y por el mismo motivo, Morandi, después de 1927-1928, ya no hará más retratos -ni siquiera a sus queridas hermanas- tampoco pintará figuras).¹⁸⁰

La manera en la que estas flores morandianas se nos muestran es diversa. En esencia podemos considerar hasta tres tipologías diferentes en las composiciones:

Estaría en primer lugar la representación del jarrón con flores situado en el centro del cuadro, marcando una simetría que potencia la sensación de aislamiento, de apariencia única y definitivamente clásica, solo mediatizada por la línea de horizonte que corresponde a la mesa sobre la que se asienta. Podríamos nombrar este primer modo, recurriendo al argot cinematográfico, como: *plano general*. En este registro estarían las flores aquí reproducidas y catalogadas en los años 1917, 1920 y 1955.

¹⁸⁰ Pasquali, M. (1999) <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/morandi-giorgio/flores>



- Giorgio Morandi, *Flores*, 1917, óleo sobre lienzo., 58 x 50 cm, (Vitali, 31)
Giorgio Morandi, *Flores*, 1920, óleo sobre lienzo., 46 x 39 cm, (Vitali, 56)
Giorgio Morandi, *Flores*, 1924, óleo sobre lienzo., 24,7 x 32 cm, (Vitali, 91)
Giorgio Morandi, *Flores*, 1942, óleo sobre lienzo., 30,5 x 26 cm, (Vitali, 352)



Giorgio Morandi, *Flores*, 1952, óleo sobre lienzo., 25 x 31 cm, (Vitali, 789)

Giorgio Morandi, *Flores*, 1955, óleo sobre lienzo., 30,5 x 29,3 cm, (Vitali, 938)

En segundo lugar, tendríamos las composiciones en las cuales hay un acercamiento al motivo, de tal manera que el jarrón se nos muestra ya cercenado en su parte inferior y empiezan a ganar protagonismo las flores en sí mismas. Podríamos hablar aquí de *plano medio*. Este nuevo tramo de la mirada genera a su vez una nueva relación con el fondo que se torna problemática, podemos pensar que tal espacio, que no es tampoco figura, ha sido mermado de la composición, restado de ésta. En consonancia con ello en la merma algo importante ha ocurrido: la desaparición de la base que fijaba el motivo a la tierra, dotándolo de gravedad y dándole asiento: la línea de horizonte. En este estado el motivo se percibe como en suspensión y la pintura a menudo no llega a cubrir en su totalidad el lienzo. Ejemplo de lo dicho es la obra de 1942 que aquí reproducimos.

Por último, y esto es algo que se da casi privativo de los cuadros de flores, la aparición del nimbo. La imagen va surgiendo del fondo del cuadro, de su centro como una especie nube en suspensión de forma circular u ovoidal irregular. Ese trozo de lienzo hacia los márgenes que quedaba sin cubrir en la pintura se hace más grande. El jarrón ha desaparecido o casi y solo quedan las flores que en ocasiones se perciben como a vista de pájaro. Aquí, paradójicamente hablaríamos de *primer plano*. La obra de 1924, aquí reproducida es exponente de lo dicho.

A nuestro entender, estas últimas apariciones florales están mucho más cerca de una pintura más pura, despojada de estilismo alguno; hundidas o rescatadas desde su centro.

Estas tres maneras que se dan en Morandi de presentar el mismo tema no responden a criterio cronológico alguno, y por tanto tampoco han de ser entendidas en términos de evolución o progreso. La variación entre unas y otras se percibe, eso sí, en relación a los diferentes momentos de la trayectoria del pintor.

Si en las naturalezas muertas hablábamos de diálogo o conversación de los objetos, ahora las flores no hacen sino escenificar un monólogo, en voz baja y casi al oído (el nuestro).

9.4. El *motivo* es la pintura. Presencias y olvidos

«La pintura, antes de pintar...»¹⁸¹ de esta manera titula el filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) uno de los capítulos dedicados específicamente a la obra del pintor Francis Bacon, (1909-1992), texto que se extiende más allá de las reflexiones sobre el pintor británico y aborda cuestiones que son extrapolables a la práctica y a la gramática de la pintura en el sentido más amplio.

El filósofo repara en la consideración de que el espacio vacío antes de la pintura (el lienzo) no es en realidad un lugar inocente, ni un espacio virgen, sino que está lleno de antemano y ha de ser tarea de la pintura proceder a su vaciamiento; a su desescombros; a la limpieza, eliminando todos los *clichés* y discriminando lo innecesario. El proceso de la pintura consistiría por tanto en una suerte de mecanismo de *adelgazamiento* de lo superfluo, el caminar hacia un lugar nuevo y limpio de lastres [*clichés*]. La tarea no resulta fácil en absoluto, tratándose de identificar y resistirse ante todo aquello que supone una vuelta sobre lo mismo, lo conocido por nosotros y por los demás. Estamos condicionados culturalmente, llenos de prejuicios, conocidos unos y otros no. Clichés propios y ajenos pululan a nuestro alrededor como insectos impertinentes.

Dice Deleuze:

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convención figurativa se deriva de ese error; en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo en calidad de imágenes, actuales o virtuales.

[...] No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que ya están ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia.¹⁸²

Cézanne ha glosado explícitamente esa necesidad de vaciamiento que antecede al momento decisivo de atacar el *motivo*: necesaria llamada a situarse en un cierto grado cero de la representación, descargados ya los hombros del oprobio de la historia.¹⁸³

¹⁸¹ Deleuze., G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros. p. 89 y ss.

¹⁸² *Ibidem*, p. 89.

¹⁸³ Podría ser interesante, aunque este no es el lugar desde luego, plantear una historia del arte basada, no en la *memoria* sino en el olvido.

La importancia que tiene para Cézanne trabajar sobre el *motivo* es fundamental y camina en paralelo a la confianza absoluta que le genera la naturaleza como mediadora y maestra. Nada puede igualar en intensidad y entusiasmo la relación que Cézanne establece con la montaña Sainte-Victoire, podríamos decir que el pintor encuentra aquí su disciplina y la medida de sus intereses.

El arte es una armonía paralela a la naturaleza (nos dice) ¿Qué pensar de los imbéciles, que te dicen: ¡el pintor es siempre inferior a la naturaleza!? Es paralelo a ella. Si no interviene voluntariamente... entiéndame bien. Toda su voluntad debe ser de silencio. Debe hacer callar en él todas las voces de los prejuicios, olvidar, olvidar, hacer el silencio, ser un eco perfecto.¹⁸⁴

Las palabras de Cézanne nos proponen una apelación a la necesidad de olvidar [para crear] y a considerar el olvido como una condición necesaria para el ejercicio de la pintura y para la creación artística en sus diferentes manifestaciones. Quizá la memoria ha gozado ya de suficientes privilegios. Como precisa Hugo Mujica de manera poética:

Morandi, que estudió, y estudió mucho, se ve que olvidó lo estudiado, o lo aprendió en verdad, aprendió a olvidar. Y por eso nos enseña a ver, a ver, no a ratificar. Giorgio Morandi vio, vio sin verse. Y lo mostró, sin demostrar, solo y nada menos que mostró: dio, da a ver.¹⁸⁵



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1960. Óleo sobre lienzo. 35,5 x 30,7 cm. (Vitali, 1205)

La memoria parece, a veces, haber caído secuestrada bajo el síndrome de Diógenes por su afán acaparador y acumulativo. El olvido sin embargo más discreto y menos ansioso que aquella, nos invita a reconsiderar nuestra posición. De esta manera los *clichés* a los que se refiere Deleuze no tendrían tanto protagonismo, pues estos no son sino parientes cercanos de aquella piedra que acarrea Sísifo a la cima de la montaña, sin llegar nunca a completar con éxito su delirante y fracasada empresa.

¹⁸⁴ Gasquet, *op. cit.* p. 157.

¹⁸⁵ Mujica, H., (2016), Giorgio Morandi. « Still life, 1960», en VV.AA. *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, (pp. 218-219), Granada: Centro José Guerrero / Diputación de Granada.

En esta tela del 60, el pintor parece ocultar los objetos pero, paradójicamente los coloca en fila, uno tras otro en el centro mismo de la representación. Las cosas esperan, aguardan, callan.

De la actitud tenaz de Morandi con respecto a su propia obra se puede inferir una lucha constante por mantenerse a salvo de los clichés. En su caso, parece especialmente arduo y meritorio dada su insistencia en un repertorio de motivos reducido.

No es la repetición lo que le preocupa sino el rigor y la fidelidad a la pintura. Cada obra es, de alguna manera, primera y única, porque también, cada mirada es inicial y nueva. Inaugura un momento detenido en el tiempo.

Su desconfianza y supuesto recelo hacia las corrientes que le fueron generacionalmente afines no implican, en su caso un desinterés hacia el arte de su tiempo, más bien al contrario: su espíritu es abierto, crítico y libre. En este sentido así se mostraba Morandi en la entrevista con Roditi:

Si había alguien en Italia dentro de mi generación de pintores jóvenes, que seguía con pasión el desarrollo del arte francés, era yo. En las dos primeras décadas del siglo había muy poca gente en Italia tan interesada como yo en la obra de Cézanne, Monet, Seurat...¹⁸⁶

Sin duda de todas las corrientes supo extraer enseñanzas, mayores o menores, aunque sólo fuera para reafirmar su particular posicionamiento.¹⁸⁷

Ciertamente su pintura se sitúa en este umbral de la representación que es propio y único en él. Aspira a un arte modulado desde el silencio, *pittura delle piccole cose*. Pintura en la que parece no pasar nunca nada; en la que ninguna historia parece contarse. Si acaso oculta un secreto, ese secreto nunca se nos desvela del todo y aguarda, plegado y escondido, entre los dobleces de un trapo; bajo la sombra de una aceitera, sobre la tapa polvorienta de una caja latón, (acaso un “tesoro de la infancia”).

Pintura, por qué no decirlo, tan pobre como majestuosa. Pintura iluminada, sin concesión alguna al espectáculo, atenta a lo mínimo, a lo desechado, a lo olvidado en los cajones.

Pintura cuyo tema y motivo es la propia pintura. Un latido de frecuencia variable pero que se mantiene inalterado y constante.

¹⁸⁶ Roditti, *op. cit.* p. 44.

¹⁸⁷ El cubismo resultó central en su etapa de aprendizaje y le llevó a reconsiderar a Cézanne como uno de los modelos de la tradición moderna. Al futurismo llega a través de los colegas más cercanos de la Academia de Bellas Artes de Bolonia con los que comparte experiencias y rechazos hacia el academicismo imperante en la institución. En la pintura metafísica encuentra un modelo de análisis de los motivos y una manera de estructurar la composición valorando la geometría y el sincretismo. Finalmente, se le vincula puntualmente al grupo del *Novecento*, artífices del *retorno al orden* en clave italiana, espíritu al que Morandi se encuentra considerablemente ajeno y distante.

El pintor Joan Hernández Pijuan (1931-2005), como veremos en capítulos posteriores, se interesó vivamente por la pintura de Morandi y particularmente por aquello que podemos llamar tema o motivo de su obra:

Cuando hay todavía quien dice que Morandi es un pintor aburrido, que es un pintor de “tema”; podría muy bien decirse que para Morandi el tema es la pintura, que su diálogo es con la pintura misma.; No es la de Morandi una pintura descriptiva, la de Morandi es una pintura que trata de pintura y para hablarnos de ella se sirve de esas bellas agrupaciones de objetos o de sus paisajes para la creación de su espacio, de sus espacios, para dialogar con sus delimitaciones, para mostrarnos, con claras referencias visuales, cómo va aprendiendo esa “su manera” de entender el espacio.¹⁸⁸

Pintar la pintura y pintarla como un “a través,” Como la ventana (metáfora de la pintura) o viceversa. Pintura ventana abierta.

El escritor Paul Claudel (1868-1955) nos invita a esa necesaria abstinencia de la pintura, a través de la palabra del pintor y crítico francés Eugène Fromentin (1820-1876):

Ha llegado el momento de pensar menos, de apuntar menos alto, de mirar más de cerca, de observar mejor y de pintar tan bien pero de otro modo [...]

Se trata de llegar a ser humilde para las cosas humildes, pequeño para las pequeñas, sutil para las cosas sutiles, de acogerlas todas sin omisión o menosprecio, de entrar familiarmente en su intimidad, afectuosamente en su manera de ser: es cuestión de simpatía, de curiosidad atenta y paciente. A partir de ahora el genio consistirá en no prejuzgar nada, en no saber lo que se sabe [...]¹⁸⁹

Fromentin nos pone en la consideración de una idea muy novedosa, la necesidad de experimentar la experiencia artística como un fenómeno de empatía con respecto al mundo. Pareciera el crítico cuestionar, anticipadamente, el ensimismamiento del que el arte es objeto en el seno de la experiencia moderna.

Entendemos que el olvido no ha de considerarse simplemente el envés de la memoria, como el negativo de ésta —la sombra de la memoria— sino como un valor necesario, higiénico y lúcido que favorece la máxima concentración. Según Pierre Bertrand:

El olvido es constitutivo de la capacidad de la memoria de las palabras para desprenderse del pasado y así tenderse hacia el futuro [...] olvido no como laguna sino como fuerza.¹⁹⁰

En efecto, el blanco (que no lo es) supone quizás el primer síntoma de diálogo entre lo que antecede a la experiencia de producir la obra y la promesa en suspenso de su conclusión. Es, por otra parte, un espacio común a todas las artes, el lugar de la partida. Lo que, para el pintor es el espacio vacío del lienzo; para el músico será el silencio; para

¹⁸⁸ Hernández, Pijuan, J. (1997). La pintura como tema. *Arte y Parte*, (nº 7), febrero-marzo).

¹⁸⁹ Claudel, P., (2015), *El ojo oye*, Madrid: Vaso roto, p. 26

¹⁹⁰ Bertrand, P., (1977), *El olvido. Revolución o muerte de la historia*. México: Siglo veintiuno, p. 40.

el escritor la página en blanco de la que hablaba Mallarmé¹⁹¹ o la materia informe para el escultor. Como dice Salvo, «Llegamos cuando la conversación ya ha comenzado».¹⁹²

La conversación es múltiple e implica desplazamientos en el tiempo hacia atrás y hacia delante, en el tiempo histórico (de la pintura y de la imagen) y también en el tiempo individual, porque el cuadro tiene la propensión a ubicarse dentro de una lógica de acontecimientos sustentada en los trabajos precedentes y paradójicamente, con igual intensidad desea en todo momento superar esa lógica y hacerla añicos.¹⁹³ Así se entiende que éste se oriente hacia su formalización generando necesariamente un conflicto de tensiones que, alojándose en lo visual, solo puede explicarse en términos temporales. Vinculando los conceptos de temporalidad y pintura, Salvo alude como nexo de unión al «ver» como experiencia activa. «El pintar está íntimamente conectado con el «ver». [...] ¡Un momento! ¿Pero no está el ver ligado al creer, al recordar, al saber?» (Salvo).¹⁹⁴

Antes incluso de que el lienzo esté dispuesto para dar inicio al trabajo de la pintura hay un antes que tiene que ver con la fijación de la tela de lino al bastidor y con la preparación de la misma. Estos momentos previos (a los que no hace referencia Deleuze) fundan ya de por sí un lugar activo en el que ya hay de hecho posicionamientos y toma de decisiones. La tensión de la tela y la preparación y aplicación del aparejo determina por ejemplo el grado de absorbencia de la superficie condicionando en un sentido u otro el proceso mismo del pintar: el grado de resistencia del soporte; su tersura; su permeabilidad y por extensión la velocidad o lentitud que se imprime a la misma acción en función de estas variables. Se trata en definitiva de la creación de la piel de la pintura. La preocupación que ésta tiene por centrarse en cuestiones relativas a la visibilidad de las cosas se resuelve la superficie, que oculta y revela.

Despliegue sutil y delgado, que, como la piel, misma hace transpirar al cuerpo, envolviendo su anatomía. Defensa y también espacio de rozamiento con el mundo, con lo otro, con lo que se le enfrenta.

Lo visible duerme esperando ser visto, revelado justamente desde la superficie, desde el afuera, que la piel representa.

Sabemos que Morandi preparaba ocasionalmente la imprimación del lienzo con colores saturados. Sobre esta base iba progresivamente acercando la entonación del cuadro hacia

¹⁹¹ El deseo del Libro se ve acompañado de la conciencia de su imposibilidad, que arrastra a su vez la imposibilidad de la poesía y su transformación. La razón última de esta dificultad es la ausencia de un sujeto a quien le sea dado el poder de tal conocimiento. Mallarmé habla de la “disparition élocutoire du poète”. Francisco Jarauta en Stéphane Mallarmé, *Fragments sobre el libro*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2002, p. 17.

¹⁹² Salvo, (1986), *De la pintura. En el estilo de Wittgenstein*, Valencia: Temple/Pre-Textos, p. 86.

¹⁹³ «De suerte que el acto de pintar está siempre desfasado, no deja de oscilar entre un aún-pronto (*avant-coup*) y un ya-tarde (*après-coup*): histeria de pintar... Todo está ya en el lienzo, hasta el propio pintor, antes que la pintura comience. De golpe, el trabajo del pintor está desfasado y no puede venir más que después, en el ya-tarde: trabajo manual del que va a surgir la vista de la Figura...». Deleuze, *op. cit.*, p. 100.

¹⁹⁴ (Salvo), *op. cit.*, pp.58-59.

una modulada y sutil escala de grises matizados con azules, con ocre, con tierras pálidas o con verdes apagados y como polvorientos. Los blancos tampoco son puros, tienen cierta cualidad cremosa cálida o bien más fría cuando la luz dominante así lo exige.

Este estado, considerado como pre-pictórico siempre supone un retardo elegido, una postergación consciente del inicio de la pintura, un aplazamiento que es fecundo, que es activo, que es decisivo. No hay aún mancha, ni afirmación, ni voluntad de figura, pero es un tiempo (real) que ya implica la obra y la promesa larvada de su conclusión.

La tradicional condición manual [artesanal] de la pintura no se considera en absoluto como un retraso, como una merma o limitación en las posibilidades de ésta, tampoco como una posible tara. Esta consideración se hace conscientemente, se elige.

Dicha condición manual imprime un tempo distinto, más lento si acaso, pero su lentitud no ha de considerarse sinónimo de torpeza, sino que es un condicionante positivo precisamente porque la sitúa en un lugar descentrado, residual si se quiere, y este posicionamiento lateral es también constitutivo de un cierto espacio de libertad ampliado.

Gérard Nerval (1808-1855) cuenta la historia de una mano embrujada que, separada de su cuerpo, recorre el mundo para realizar obra singular. Yo no separo la mano ni del cuerpo ni del espíritu. Pero entre el espíritu y la mano las relaciones no son tan fáciles como las que existen entre un jefe obedeciendo y un dócil servidor. El espíritu hace la mano y la mano hace el espíritu. El gesto que no crea, el gesto sin consecuencia, provoca y define el estado de conciencia. El gesto que crea ejerce una acción continua sobre la vida interior. La mano arranca al tacto de su pasividad receptiva, lo organiza para la experiencia y la acción. Enseña al hombre a poseer la extensión, el peso, la densidad, el número. Crea un universo inédito y deja por todas partes la huella de su peso. Contiende con la materia que metamorfosea y con la forma que transfigura. Educadora del hombre, la mano le multiplica en el espacio y en el tiempo.¹⁹⁵

Algo, que aún nos sigue sorprendiendo en los cuadros de Morandi está relacionado con el concepto de *ausencia*. Tenemos, más que la certeza, el presentimiento de que algo ocurre en ellos que, sin embargo, permanece invisible para nosotros. En cierto modo el término remite a algo cercano a lo fantasmal aunque también podríamos relacionarlo con las figuras angélicas por su ambigüedad y sobre todo por su invisibilidad, también por su silencio. En español tenemos una frase que remite directamente a esta sensación: “*ha pasado un ángel*”, decimos, casi de una manera coloquial y ligera, sin reparar demasiado en ello, la frase implica varias cosas.

A saber:

Presupone un pequeño grupo de personas conversando en un determinado lugar generalmente privado. De repente donde había una o más conversaciones se produce un silencio generalizado, un silencio inconsciente y azaroso con el que nadie contaba. Esa

¹⁹⁵(Focillon), *op. cit.*, pp, 84- 85.

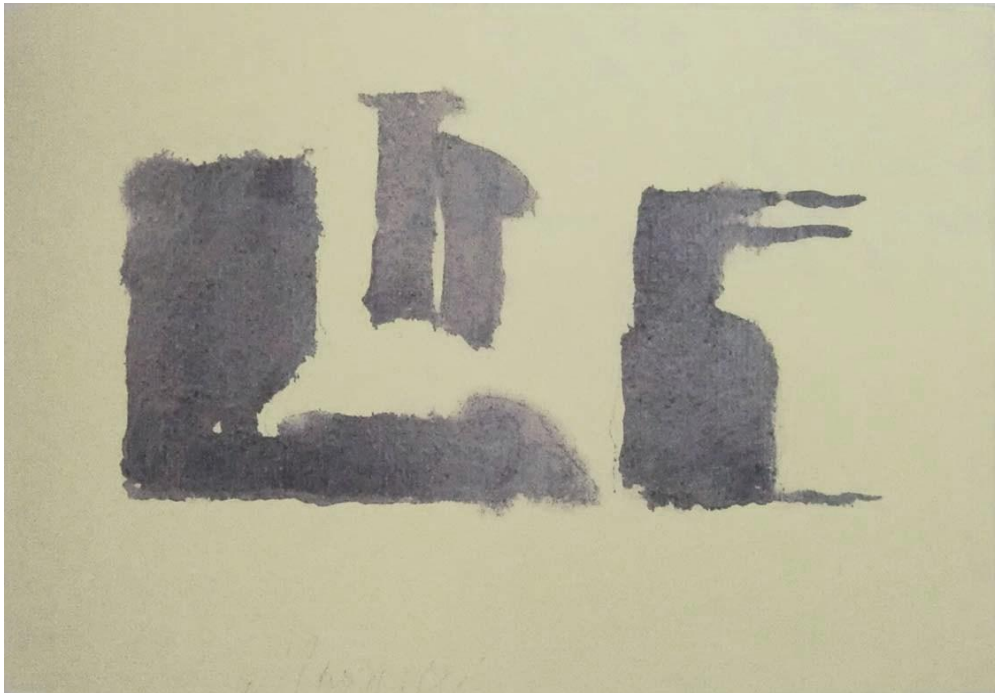
cesura inmediatamente nos remite a la consideración de los espacios intermedios como lugares activos, casi como personajes invisibles que nos invitaran a callar.

Como explica el Abate Dinouart:

El silencio inteligente solo subsiste con pasiones vivas, que producen efectos sensibles en el espectador y que se muestran en el rostro de quienes están animados por ellas. Vemos, por ejemplo, que la alegría, el amor y la cólera y la esperanza causan más impresión gracias al silencio que los acompaña que mediante palabras inútiles, que sólo sirven para debilitarlos.¹⁹⁶

Consideramos así que el silencio abre un resorte que tiene categoría de lenguaje a pesar de su carácter no enunciativo y por este motivo es si cabe más expresivo y elocuente.

Si en Morandi el motivo es la pintura, el espacio del sentido que ésta inaugura está a su vez tejido con una materia tramada de silencio y como tal se nos ofrece, en espera de hacerse nuestro.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1963, acuarela sobre papel,, 14 x 21 cm. (Pasquali n. 1963/18)

En las acuarelas tardías (mostramos dos obras fechadas en 1963) el pintor hace visible como un fogonazo sobre esa condición fantasmal que referíamos más arriba. Huella que es sombra y es vacío en donde habitó el objeto.

La técnica es la más apropiada por su claridad y transparencia.

¹⁹⁶ Dinouart, Abate., (2000), *El arte de callar*, Madrid: Siruela, p. 60

10. UNA POÉTICA DE LA PINTURA [DESDE EL DIBUJO]

Quien verdaderamente aprende a ver, se acerca a lo invisible.

Paul Celan. *Aforismos*

Un lugar común de los discursos teóricos en torno a la obra de Giorgio Morandi es la adjetivación de su obra como «poética». Somos conscientes de que, en ocasiones, dicho calificativo, sirve para despachar, de manera superficial y ligera (a falta de otros argumentos más sustanciales) una obra que, por otra parte, no admite superficialidades, ni urgencias sino más bien al contrario, precisa de una mirada atenta; una mirada cómplice que entre en diálogo con ella; que valore sus silencios como esencialidad de un decir que no se agota en la superficie, en la piel de la obra y que palpita más adentro. Esta apelación a la poética morandiana también supone muy a menudo y como contrapartida, la caída en tópicos recurrentes y manidos sobre su legado artístico, que no hace sino alimentar cierta confusión sobre la singular e inclasificable obra del pintor boloñés.

Así, se suele comúnmente aludir al «tono poético» no tanto como particularidad; hecho distintivo o comentario elogioso, sino, precisamente como una manera de desacreditar el rigor de un determinado discurso en torno a la pintura. Algo poético podría interpretarse, de esta manera, como algo poco fundado; blando; ambiguo y de dudosa sostenibilidad dentro del discurso [de la crítica], por ejemplo; un material argumentalmente de poca consistencia desde una perspectiva rigurosamente histórica o racionalista... y podríamos así seguir.

Estas y otras consideraciones (como la modesta apariencia de sus creaciones) han condicionado la recepción del pintor hasta fechas no tan lejanas, en clave ciertamente excéntrica con respecto a sus contemporáneos, situándola en ocasiones, fuera de los discursos artísticos dominantes de la ortodoxia *moderna*. Por otra parte, hemos de convenir que «excéntrico» es un adjetivo que, descargado de sus connotaciones negativas, que las tiene, nos informa de algo o alguien que se sitúa o es situado fuera del centro, allá donde éste se encuentre; o bien que su centro se sitúa en otro lugar, con unos parámetros propios; más allá de lo establecido; de lo conocido; de lo habitual. Como ha dicho de él Benjamin Buchloh:

El arte de Morandi es de reticencia, de susurro: no concuerda con las optimistas afirmaciones de los muchos movimientos de vanguardia que se sucedieron a ritmo creciente durante el siglo XX. Del mismo modo que Ad Reinhardt en sus pinturas abstractas «negras», «últimas», Morandi optó por algo que se estaría tentado de llamar un modo menor –si este término no tuviera necesariamente connotaciones negativas–.

Un modo en el que el *pathos* y la retórica agonista de altos contrastes se suprimen y donde la obra exige una larga contemplación antes de que pueda comenzar a atraer.¹⁹⁷

Morandi no solo no buscó ni reclamó para sí o para su obra un papel central, sino que ese estar fuera de foco le pareció de obligada necesidad para cultivar y hacer crecer una obra que muy frecuentemente, también, como el propio pintor, ha recibido el calificativo de solitaria.

El transcurrir de la historia del arte nos ha mostrado buenos ejemplos en los cuales la figura y la obra de tal o cual artista que permanecía en la sombra, experimenta de repente una recuperación crítica amparada muy a menudo por un cambio en el paradigma estético.

Así ocurrió, en torno a 1900 con el también [*excéntrico y solitario*] Domenikos Theotokopulos, El Greco (1541-1614):

Actualmente, el mundo le reconoce como a uno de los pintores más originales de la historia y al gran genio del manierismo español.

Lamentablemente, tras su muerte en abril de 1614, su arte cayó en el descrédito y la incompreensión por casi trescientos años. No fue sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX, que los artistas volvieron a interesarse por su trabajo y los estudiosos se dieron la tarea de rescatar del olvido al pintor cretense.

Pioneros de tales esfuerzos fueron el doctor Manuel Bartolomé Cossío y el anticuario Benigno de la Vega Inclán, quienes realizaron el primer catálogo completo de su obra y fundaron en 1910, el Museo. Casa del Greco en Toledo [...]¹⁹⁸

Sin querer insistir excesivamente en asuntos historiográficos sobre recuperaciones críticas de tales o cuales artistas y dado que el ejemplo del Greco nos parece suficientemente elocuente, retomamos en este punto y a raíz de lo expuesto más arriba la reflexión en torno a la condición muy particular del hecho poético en su hibridación o paralelismo con la pintura.

La polémica y muy antigua fricción y/o simpatía entre las diferentes artes y en particular, aquí, de la poesía y la pintura es algo que viene de lejos, un factor determinante según las épocas y las oscilaciones del gusto imperante en cada momento.

En este sentido hemos de referirnos aquí, inicialmente, y aunque sea de pasada, a dos enfoques distintos en lo referente a las relaciones de cercanía y/o distancia entre pintura y poesía, el uno proveniente de la poética horaciana (17 a. C)¹⁹⁹ y el otro, posterior, el

¹⁹⁷ Buchloh, B. (et. alt.) (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, Madrid: Akal, p. 317.

¹⁹⁸ Vicencio, T. (2009), Introducción, en, VV.AA., *Domenikos Theotokopulos 1900. El Greco*, Madrid: SEACEX/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México s., p.

¹⁹⁹ Horacio, F. Q. (2015). *Sátiras; Epístolas; Arte poética*, [Intr., trad. y notas José Luis Moralejo,] Madrid: Gredos.

Laocoonte de Lessing (1766)²⁰⁰, uno de los textos capitales de la estética del XVIII y de referencia en torno a los límites en la pintura y la poesía.

Lessing venía a polemizar en su célebre texto, con los postulados de Horacio (65 a. C.-8 a. C.) enunciados por éste en su *Ars poética*, referencia vertebral ésta última, de la teoría humanista en la literatura y en las artes, imperante desde el clasicismo, en torno al concepto *Ut pictura poesis*; «como la pintura así es la poesía», o «la poesía como la pintura». Horacio reclama la cercanía y en última instancia apela a la unidad entre las artes: poesía y pintura como dos maneras de nombrar el mundo, de referirlo. Posiblemente el origen del término empleado por Horacio quizá provenga, según algunos autores, de Simónides de Ceos (ca.566 a. C.-ca. 448 a. C), refiriéndose a la poesía como pintura que habla y la pintura poesía muda. Dos lenguajes que siendo, formalmente diferentes en su manifestación, albergan fundadas y poderosas razones para su cercanía dado que una y otra trabajan con imágenes. Como afirma Valeriano Bozal:

[...] la crítica de Lessing ponía de relieve que el lenguaje de la poesía y el de la pintura no sólo eran distintos sino por completo contrapuestos. Ello afectaba tanto a la condición de los asuntos representados por una y otra cuanto a la crítica que de las obras podía hacerse. Propio de la poesía era la narración de las acciones y de los caracteres en el discurso de las acciones, propio de la pintura y la escultura la representación de los objetos y de las figuras.

Lessing no hacía más que volver sobre dos conceptos tradicionales de las artes, artes del tiempo y artes del espacio. Su novedad no radicaba en este punto, que había dado abundante juego en los diferentes debates sobre la dispar nobleza de las artes, su capacidad de representación y verosimilitud, etcétera. Su novedad radicaba en el enfoque ahora utilizado: el lenguaje.²⁰¹

En el prefacio de su obra, Lessing, en clave dialéctica platónica, nos pone en situación respecto a tres maneras distintas de considerar el fenómeno de las diferentes artes: la pintura y la poesía en este caso. Así comenta:

El primero que comparó entre sí la pintura y la poesía fue una persona de gusto delicado, que sentía que estas dos artes producían en él una análoga expresión. Sentía que ambas representan las cosas ausentes como si estuviesen a la vista y la apariencia cual si fuere realidad; que las dos, en fin, nos agradan engañándonos.

Un segundo observador trató de penetrar en lo íntimo de tal agrado y descubrió que tanto la poesía como la pintura emanan de la misma fuente. La belleza, cuya noción inmediata nos proviene de los objetos corpóreos, tiene reglas similares que pueden aplicarse a diferentes cosas: a las acciones y a los pensamientos, lo mismo que a las formas.

Un tercero, en fin, que reflexionó sobre el mérito y la división de estas reglas generales, observó que algunas de ellas predominan en la pintura y otras en la poesía, y que, por consiguiente, por medio de las primeras la pintura puede ayudar a la poesía y viceversa, la

²⁰⁰ Lessing, (1985), *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona: Orbis.

²⁰¹ Bozal, V. (Ed. ed.), (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Vol.), Madrid: Visor, La balsa de la medusa, pp. 28 y 29.

poesía a la pintura por medio de las segundas, facilitándose recíprocamente ejemplos y explicaciones.²⁰²

Se trataba en el primer caso, prosigue Lessing, de la figura de un “simple aficionado”, el segundo era un filósofo y el tercero un crítico.

El autor se decanta por la disertación del crítico, considerando siempre, que tal aportación debe ser juiciosa y mantener equilibrada la balanza entre poesía y pintura. Lessing, más allá de las posibles analogías entre ellas, señala entre las diferencias que plantean, no solamente por la naturaleza de los objetos que imitan, sino por la manera que tienen de hacerlo. Es decir, como planteaba más arriba Bozal, se trata de una cuestión estrictamente de lenguaje.

Y es singularmente una cuestión de lenguaje la que ha dilatado hasta ya entrado el siglo XX la actualidad del texto del *Laocoonte*, hundiendo su pertinencia en el seno de las vanguardias. Si hay un asunto central que distingue a las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX y hasta más allá de la Segunda Guerra Mundial es el hecho de que trabajan con la subversión misma del lenguaje como material creativo.

Así, el asunto *Ut pictura Poesis*, lejos de cerrarse, se ramifica y en este sentido ha de considerarse la aportación del crítico italiano Mario Praz (1896-1982) en su obra *Mnemosyne* en la que se ocupa como ya apunta el autor desde el mismo título: del *paralelismo entre la literatura y las artes visuales*:

[...] tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza. Como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística.²⁰³

Sin duda, la polémica que a lo largo de siglos ha terciado sobre el asunto nos anima a indagar en algo que parece ir más allá de cuestiones estrictamente lingüísticas o formales, para adentrar en la misma razón de ser de la experiencia artística, entendida ésta no solo como puro acto de lenguaje. Así, Praz sostiene que:

Durante siglos la práctica de los pintores y los poetas se basó en esos textos: los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada. Basta una ojeada a la vieja tradición que se inicia en Homero (véase su descripción del escudo de Aquiles) para convencernos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo con codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión este paralelismo puede verse tanto en las Ekfrasis de los

²⁰² Lessing, *op. cit.* p.37.

²⁰³ Praz, M., (1979), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, p.9.

alejandrinos como en las Imágenes de Filostrato el Viejo (c. 160/170-249), al igual que las descripciones plásticas de La Divina Comedia de Dante Alighieri (c. 1265-1321).²⁰⁴

A esto añadimos que lo propio de la poesía –y de *lo literario*–, por extensión tiende a estar mal considerado en compañía de otras artes –la pintura en este caso– y a interpretarse como un demérito: una muletilla que más que reforzar, debilita. Como si la pintura no pudiera valerse por sí misma o la poesía hubiera de ampararse en imágenes para sostenerse y darse a ver. Nada más lejos de eso en este caso como veremos.

Dice Paul Valéry (1875-1945) en un texto en torno a Corot:

Siempre debe disculparse uno por hablar de pintura. Pero hay buenas razones para no callar. Todas las artes viven de palabras. Toda obra exige respuesta, y escrita o no, inmediata o meditada, alguna *literatura* es siempre inseparable de lo que empuja al hombre a producir y de las producciones que son efecto de ese curioso instinto.²⁰⁵

Así las cosas, y conscientes del poco claro estado de la cuestión al respecto, nos proponemos aquí desentrañar lo que tiene la poesía de específico, para poder emparentarla con la voz de un pintor como Morandi; cuál es el alcance que *lo poético* tiene en su obra, si es que lo tiene; porqué la poesía y no (por ejemplo) la prosa. Haremos la travesía en compañía de algunos poetas italianos cercanos al pintor y otros que escriben en castellano. En el caso de éstos últimos, nos interesan particularmente ciertos ensayos sobre los mimbres de la materia poética. Es nuestra intención poner en diálogo el discurso poético y su especificidad con el discurso pictórico del pintor italiano, y hacerlo fijando nuestra atención en sus dibujos, como expresión más precisa y despojada de su legado artístico.

La condición poética en la obra de Morandi implementa una visión que, lejos de ser un simple y dulce *aggiornamento*, introduce el elemento crítico que supone, de hecho, un cuestionar la propia realidad, se encuentre ésta donde se encuentre. El poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995) ha definido con claridad y rigor esta brecha dialéctica entre poesía y realidad, aludiendo a un espacio propio del lenguaje poético, frente al espacio en el que lo real acontece:

En esta relación entre poesía y realidad la primera condición de cualquier poesía válida es una ruptura: abrir la escala de lo real. Quebrar el segmento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos, situarse en el infinito real o si se quiere en «lo infinito sin límites», como pretenden algunos científicos. Asumir, a través de un inevitable dislocamiento, de la vida y del lenguaje, este infinito que empieza en cada cosa y deja de ser así un anacrónico decorado [...] Esto implica recordar, entre otras cosas, que «lo visible es solo un ejemplo de lo real», según la incomparable expresión de Paul Klee.²⁰⁶

²⁰⁴ *Ibidem*, pp. 10 y 11.

²⁰⁵ Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, La balsa de la medusa, p. 155.

²⁰⁶ Juarroz, R (2000). *Poesía y realidad*, Valencia: Pre-Textos, p. 17.

¿Y qué otra cosa pudiera ser el arte [de la pintura] sino un cuestionamiento continuo e indefinido de lo real, como de manera radical nos muestra el legado de Morandi?

El pintor, poeta y músico Paul Klee (1879-1940), nos informa del cambio de paradigma de lo visible en estos términos:

En otros tiempos, uno representaba las cosas que podía ver en la tierra, que le gustaban o le habría gustado ver. Hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia, y estamos de acuerdo en no ver en ello más que un simple ejemplo particular dentro de la totalidad del universo habitado por innumerables verdades latentes. Las cosas ponen al descubierto un sentido amplio y mucho más complejo, que a menudo invalida, aparentemente, al antiguo racionalismo. Lo accidental tiende a pasar a la jerarquía de esencia.²⁰⁷

Klee nos coloca aquí ante una cuestión clave de la modernidad, a saber: el debilitamiento del principio de realidad. La relatividad de lo visible convertida en evidencia y, en último extremo, la atomización y fragmentación de la mirada.

Como ocurre en la palabra poética, las visiones de Morandi son una búsqueda en las zonas más ocultas de lo visible y ese rastrear entre las cosas necesariamente transita por un previo no saber: un olvidar o un no recordar aquello de ayer o de mañana. Como principio necesario para reencontrar lo de siempre como constantemente renovado: como un verdadero hallazgo. Solo así puede entenderse la insistencia, de toda una vida, en observar con detenimiento un limitado repertorio de objetos colocados sobre una mesa y reflejar dicha visión sobre un pequeño lienzo.

Lo que se busca no está visible [y se sabe], pero aun así la búsqueda esencial nunca encuentra recaída ni desmayo. Como más adelante comenta Juarroz:

Arte de lo imposible, la poesía es por lo tanto una persecución constante del otro lado de las cosas, de lo oculto, de lo inverso, de lo no aparente, de lo que parecía no ser.²⁰⁸

En cierto modo, pintura y poesía asumen lo «innombrable» como rasgo constitutivo de su propia razón de ser.

La anterior sentencia del poeta argentino, puede ajustarse también a gran parte de las obras de Morandi: la apertura del espacio de la duda con respecto a la apariencia de las cosas; la interpelación a un espacio dual –del aquí y el allí– y el objeto como una suerte de gozne de las apariencias [presencia física] y su negativo [vacío de sí].

Y prosigue Juarroz:

El poeta es un *cultivador de grietas*. Fracturar la realidad aparente o esperar que se agriete, para captar lo que está más allá del simulacro. Se está lejos aquí de la belleza cultivada en invernaderos, del deliquio sentimental, de la literatura convertida en juego,

²⁰⁷ Klee, P. (1979). *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Ediciones Caldén, p., 61.

²⁰⁸ Juarroz, *op. cit.* p. 40.

refugio hedónico, virtuosismo o impacto. Se está lejos del periodismo disfrazado de actualización de la verdad.²⁰⁹

El espacio poético se ofrece así como una experiencia radical del lenguaje frente a un mundo en exceso hostil, en el que la mirada ha sido domesticada y hasta abolida: una suerte de trinchera de la experiencia viva, en su dimensión más abierta.

Explica el poeta Joan Margarit (1938) en el epílogo a su libro *Cálculo de estructuras*, que la poesía se distingue de la prosa por la concisión y la exactitud. «De esa exactitud viene el poder de consolación de la poesía, porque la poesía sirve para introducir en la soledad de las personas algún cambio que proporcione un mayor orden interior frente al desorden de la vida.»²¹⁰

He aquí la acepción de lo poético como acontecimiento interior, efectivo en su brevedad. En el caso de Morandi, la brevedad es uno de sus atributos constatables e incluso mensurables a primera vista. Pero, además, la contención temática y formal no hace sino reforzar la economía y discreción de sus composiciones. Un andamiaje que no permite prescindir de elemento constructivo alguno y tampoco es susceptible de añadidos. La expresión justa en los términos necesarios y como precisa Margarit, un despliegue de concisión y exactitud. No hay narrativa en Morandi, pero sí *puesta en escena*, ajustada a un espacio *significante* en su silencio: *En voz baja*.

En la obra de Morandi la cuestión *Ut pictura poesis* no se plantea desde luego en términos descriptivos, ni tan siquiera figurales como si ocurría en los modelos estéticos enunciados por Horacio y Lessing. No es la representación de determinados objetos lo que emparenta su obra con la poesía, sino más bien la especificidad de una gramática visual propia, que está emparentada con los modos y maneras de la experiencia poética; con el decir poético como sistema de cuestionamiento del *aquí* y el *ahora*; como enunciación de un espacio propio y exclusivo que solo la palabra poética sabe representar. Allí donde los límites del lenguaje se manifiestan como brecha y sustancia de lo visible.

Los dibujos a lápiz y las acuarelas, quizás con una efectividad mayor que las obras técnicamente más elaboradas (óleos y aguafuertes), suponen un verdadero reto y una exigencia de compromiso de la mirada por parte del espectador, son los más descarnados y despojados de sus trabajos. La manera de construirlos o, mejor, deberíamos decir de hilvanarlos, nos hace pensar en un alto grado inmediatez en la ejecución y también de una ligereza que nada tiene de superficial.

Son estructuras [sombras] breves y tienen algo de mapa codificado a medio hacer, en el que se han situado las cotas y los nudos de referencia, pero poco más.

Las líneas o las manchas, no definen ni nombran. Entre unas y otras parecen jugar a no tocarse. Mantienen su autonomía, tililan, callan; nunca envuelven; anuncian.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 24.

²¹⁰ Margarit J. (2005). *Cálculo de estructuras*, Madrid: Visor, p. 67.

Desde su magnética concisión cada dibujo parece ser el último de ellos y ser así mismo el primero. Todos tienen mucho de aparición inesperada; de camino inicial; de llamada al silencio; de repliegue.



Giorgio Morandi *Paisaje*, 1959, acuarela sobre papel, 25 x 33,7 cm. (Pasquali n. 1959/6)

Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1962, acuarela sobre papel, 16 x 21 cm. (Pasquali n. 1962/12)

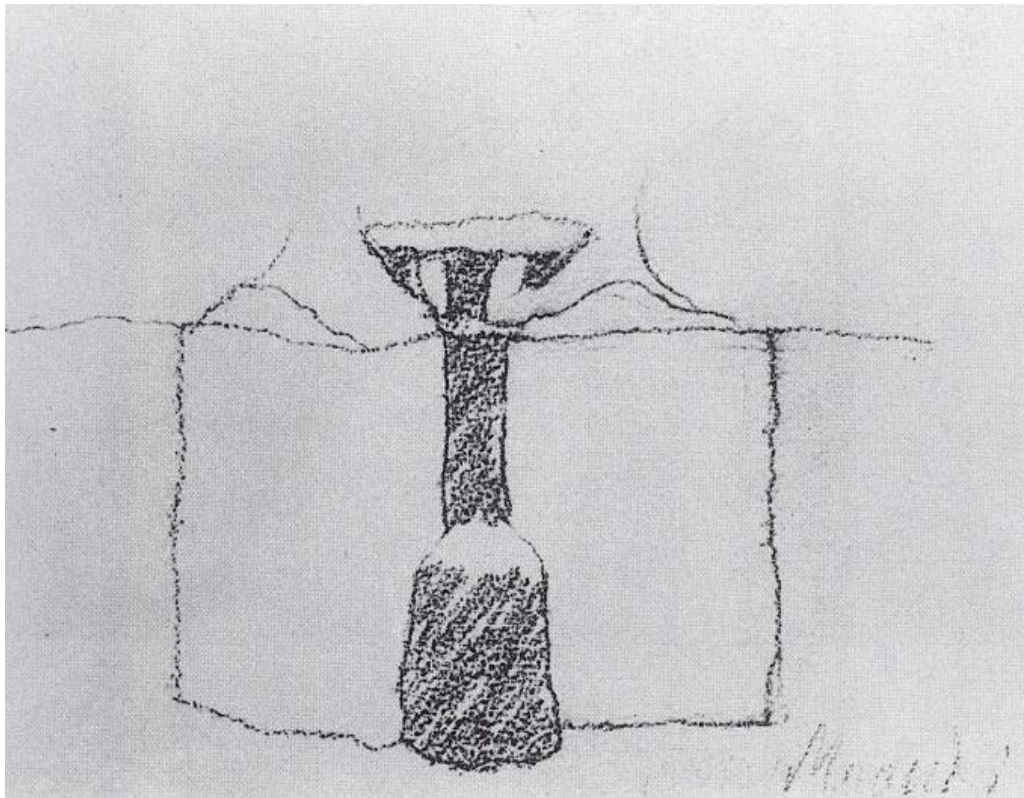
Las acuarelas, desde la imprecisión y condición aparentemente azarosa que favorece la técnica al agua, parecen recuerdos indelebles de una huella de algo que estuvo pero que juega a ausentarse. En este paisaje de 1959 (Pasquali n. 1959/6) se dijera que lo visible adquiere una condición de desmoronamiento inminente. Los blancos del papel presentan el motivo como un cuerpo en suspensión. Las formas de primer plano se deshacen y adquieren apariencia caligráfica y rutilante. La naturaleza muerta (Pasquali n. 1962/12) obedece en cambio a una estructura más sóbria y geométrica en la que los vacíos se abren hacia el blanco del papel, se muestra en esta acuarela la frontalidad y el agrupamiento de objetos habitual en los óleos y, como en éstos, se genera un diálogo activo entre sombra y hueco.

Por muy próximo que esté el motivo y por preciso que éste sea, siempre dibujamos de memoria. El dibujo, que es registro de lo visible, se construye sobre una combustión trenzada de sucesivas memorias y olvidos [momentos del dibujo]. Entre el mirar y no mirar; entre el *ver* y *no ver*.

Victor I. Stoichita se ha ocupado de lo que él llama la “tematización de la mirada” en la pintura «entre el ver y no ver», rasgo específicamente moderno y que se produce de manera más explícita en los impresionistas pero alcanza a otros momentos de la historia de la pintura. Algo se interpone entre el espectador y el tema de la obra de manera que lo que se anuncia desde el título a veces no es visible o permanece parcialmente oculto al

espectador.²¹¹ Es por tanto cometido del espectador, restituir ese *algo* que constituye la narración en la imagen. Pensemos a modo de ejemplo en aquellas pinturas en las que el motivo aparece velado por el humo de las locomotoras; por la niebla o por algún elemento físico que se interpone. En definitiva, el tema del cuadro acaba siendo la dificultad de mirar.

Entre el instante de levantar los ojos del motivo y el momento de acudir al papel para fijarlo, el dibujo comienza su darse a ver, su revelarse y se puede dar por concluido cuando el dibujante decide levantar la mano del papel. En esa última decisión esta implícita la conclusión.



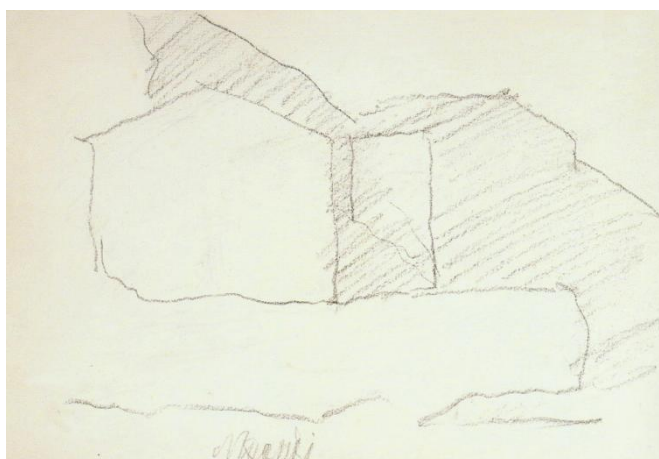
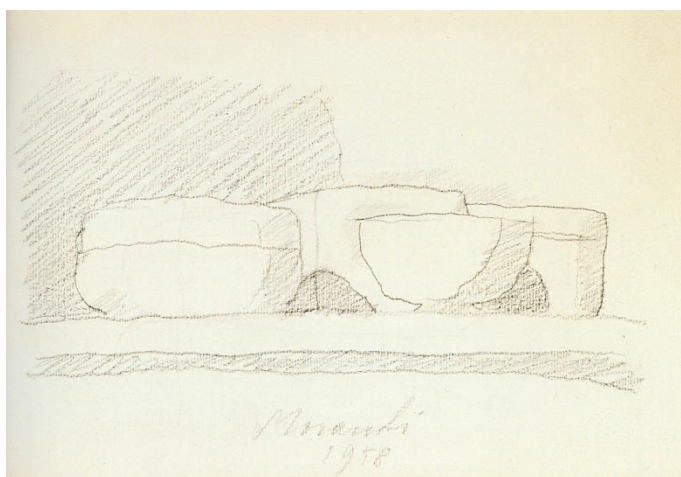
Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1943, lápiz sobre papel, 16,7 x 24,7 cm., (Pasquali/Tavoni, 1943/26)

En estos dibujos la mano (ejecutora) cesa, se abstiene. En términos musicales se produce un silencio que corresponde en el papel con un vacío del objeto.

Los márgenes del dibujo, su periferia, van progresivamente conquistando su derecho a ser valorados en la misma categoría que la figura. Se muestran activos y significantes.

Donde la línea o la mancha no llega, lo hace la memoria de ésta, su recuerdo, ese *no sabemos qué*, algo que aun siendo invisible intranquiliza y desafía nuestra mirada.

²¹¹ Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela. pp. 15 y ss.



Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1958 , lápiz sobre papel, 16 x 24 cm (Tavoni, Pasquali n. 158/2)

Giorgio Morandi, *Paisaje*, 1960, lápiz sobre papel, 18,5 x 25,2 cm., (Pasquali/Tavoni, 1960/70)

Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1962, lápiz sobre papel, 24 x 33 cm. (Pasquali/Tavoni, 1962/41)

Museo Morandi, Bolonia.

El polvo de los objetos y la ceguera que la luz genera en el paisaje aparecen ahora en los dibujos en forma de espacio vacante y conciso. Una esencia de la nada elocuente. Las líneas caen sobre el papel como flecos de un resto impreciso, y es en esa sustancia de lo *no dicho* donde reposa el sentido y la necesidad de la palabra poética con su propia voz.

En cuanto a las naturalezas muertas: si bien en los óleos, el polvo, es materia gris, en los dibujos desaparece hacia los márgenes del papel; se oculta; se duerme; se convierte en línea ausente, pero no desaparece de facto, quedan registrados los puntos de origen y fin de esa línea que tiende a extinguirse silenciosamente, como la llama oscilante de una vela cuando la cera casi está consumida.

Queda por tanto la memoria de la línea, pero no el cuerpo visible de ésta; queda apenas su recuerdo; como una evocación de la lejanía. Con la sensación de estar escuchando un murmullo lejano: una conversación que acontece *en voz baja*.

De alguna manera esta condición fantasmal de la línea en del dibujo nos remite al concepto de *aura*, acuñado por Walter Benjamin en su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*²¹² en el que la define como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)». Como argumenta Juan Antonio Ramirez:

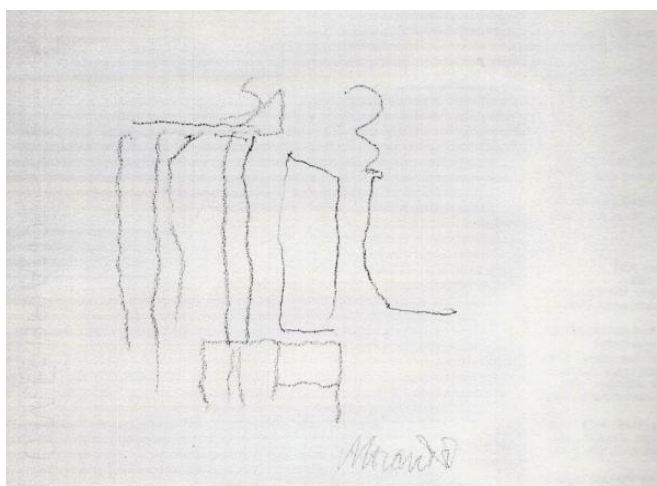
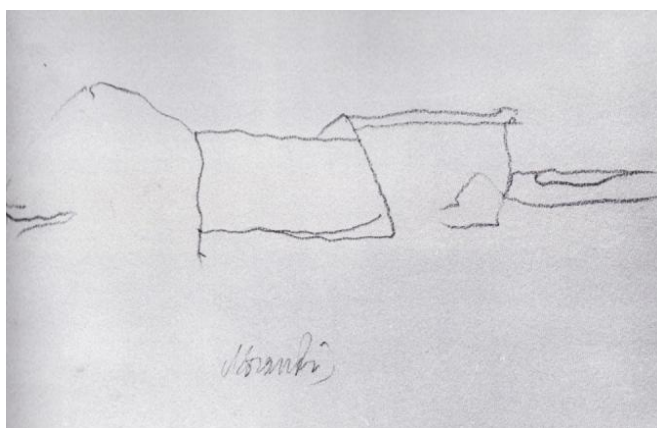
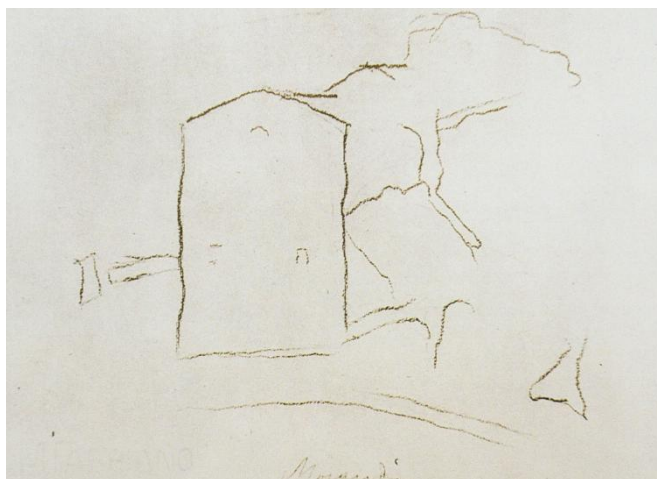
No hay duda de que Walter Benjamin vinculaba el concepto de aura con el misterio y con la idea de alejamiento. Por eso pudo escribir: «Las cosas de vidrio no tienen aura. El vidrio es el enemigo número uno del misterio».²¹³

En lo que concierne a los dibujos, observamos ciertos paralelismos formales entre lo que podrían ser las diferentes representaciones visuales de *lo aurático* en el arte (o su vocación metafórica) y los espacios blancos que se generan en los dibujos. En cierto modo, cuando el perfil del objeto y la línea que lo sustenta quedan en suspenso, es el espacio vacío generado que se torna elocuente: dice *en* y *desde* su silencio: evoca desde su levedad; restituye la promesa en la espera de que lo que era invisible se manifieste. Y ahí es donde la figura del espectador retroalimenta y cierra el proceso. Necesariamente.

Los dibujos se desencadenan a partir de su centro, en donde se condensa el anudamiento del motivo, desde allí se expanden. El trazo, unas veces dubitativo, tembloroso y otras categórico se derrama hacia los bordes y poco a poco, de manera casi imperceptible va mermando su intensidad hasta que cesa por completo.

²¹² Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, p. 24.

²¹³ Ramírez; J. A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid: Akal, p. 164.



Giorgio Morandi *Paisaje*, 1961, lápiz sobre papel, 24 x 32,7 cm. (Pasquali/Tavoni n. 1963/77)

Giorgio Morandi *Paisaje*, 1963, lápiz sobre papel, 18,5 x 27 cm., (Pasquali/Tavoni, n. 1963/84)

Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1963, lápiz sobre papel, 18,9 x 27,5 cm. (Pasquali/Tavoni, n. 1963/1)

Museo Morandi, Bolonia



Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1952, lápiz sobre papel, 22,5 x 31,5 cm. (Pasquali/Tavoni, 1952/13)
Museo Morandi, Bolonia

En las composiciones de Chardin se produce un acontecimiento que también nos resulta familiar en los dibujos de Morandi. La imagen se organiza desde su centro y va perdiendo definición en la medida que nos vamos acercando a la periferia. Se pliega o se oculta desde ese nudo, pliegue o trama central. Ángel González ha escrito al respecto:

[...] una cosa les sucede a los cuadros de Chardin, y es que poseen una notable definición central pero se van difuminando progresivamente hacia los bordes. Hasta el extremo de que en las esquinas no hay nada.²¹⁴

Así, la pintura y el dibujo, se convierten en testimonio de una ausencia. Y como tales se materializan ante nuestros ojos en interiores que son invisibles para nosotros.

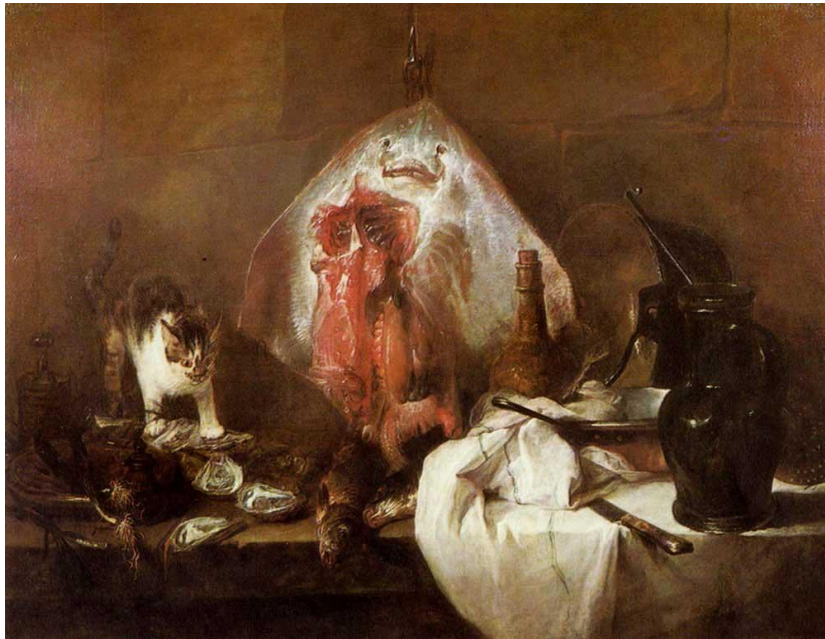
Y prosigue González García:

A su manera, Chardin ha dado tal vez el primer paso al obviar en sus escenas de interior los límites físicos de la habitación y confiar la sensación de profundidad a la distinta orientación de los objetos alineados en el horizonte de nuestra mirada suspendida. La posición de las tabas sobre la mesa o el movimiento de una pequeña peonza sugieren inevitablemente un lugar, lo construyen de hecho, como el niño construye su castillo de naipes: entrecruzando los que nos miran con los que nos rehuyen; unos de frente y otros de perfil.²¹⁵

La pintura construye así su centro desde el silencio de sus límites. Pintura (materia) suspendida como esta raya de Chardin.

²¹⁴ González, García, A. y Navarro Baldeweg, J. (2002). Una conversación, Madrid: *Arte y Parte* (nº38, abril-mayo) p. 49.

²¹⁵ González, García, A. (1986). De una habitación a otra. En VV.AA. *Juan Navarro Baldeweg. Pinturas*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, p. 13.



Jean Baptiste Simeon Chardin, *La raya*, óleo sobre lienzo, 114,5 x 146 cn. Museo del Louvre, París.

Alude Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas...* al poema de Lucrecio (c. 99 a. c. 55 a. C.) *De rerum natura* en el que el autor latino se ocupa de la inconsistencia de la materia de las cosas. La mayor preocupación de Lucrecio, sostiene Calvino, parece ser la de “evitar que el peso de la materia nos aplaste” y comenta lo siguiente:

La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo. Esa pulverización de la realidad se extiende también a los aspectos visibles y ahí es donde descuella la calidad poética de Lucrecio.²¹⁶

El dibujo es un registro del pensamiento y de la memoria, que se hace visible conducido a través de la mano que ejecuta, pero sabe también abstenerse y rendirse cuando el trazo ya no es pertinente. Mano, en cierto modo, vacante, atenta a los finales En la escucha del gesto breve y del mínimo susurro.

Si hablamos de experiencia poética hemos de verificar que el contenido poético de los dibujos está construido de presencias y necesariamente de vacíos. Allá donde la línea se extingue, emerge un espacio de silencio que dota de sentido cada trazo. La materialidad del motivo se torna cuerpo fantasmal [aurático]. Y a los bordes del papel apenas si llega la línea en la construcción de una figura que pareciera suspendida en el aire.

El poeta Pedro Salinas (1891-1951) señala la condición fronteriza del poeta (de la poesía) como su tragedia, marcada a su vez por la inestabilidad de su destino.²¹⁷ En

²¹⁶ Calvino, *op. cit.* p.20.

²¹⁷ Salinas, P. (1996). *Mundo real y mundo poético*. Valencia: Pre-Textos, p. 37.

cierto modo la *desubicación* a la que ha sido sometida la obra de Morandi en el contexto del arte del siglo XX, su «a contratiempo» o su «trast tiempo», pueden entenderse devenidos de esa condición fronteriza (propia así mismo de la palabra poética) que el legado morandiano provoca, despertando los mayores elogios y los más enconados recelos. La singularidad de su obra le coloca fuera de los sistemas y las categorías al uso. El radicalismo de su trayectoria funda un lugar que es nuevo, único y exclusivo que solo él habita: el lugar de la poesía. Como argumenta Salinas:

[...] en la base de todo hecho poético hay una operación de relacionar. Si la poesía, pues, crea relaciones, es un sistema de relaciones nuevas, un nuevo orden, esto es tanto como decir que crea un mundo. Y ese es precisamente ese otro mundo de los poetas, no un mundo vago, lugar de exilio fácil para las tonterías, no un mundo inaccesible y caprichoso, no. Ese otro mundo es una necesidad inevitable, es una condición fatal de la poesía.²¹⁸

Condición fatal la de la poesía, por tanto, la de habitar un lugar nuevo, desconocido y resbaladizo [vago]. Y todo habitar un lugar nuevo precisa, por lógica, el abandono a su vez de otro, entendemos que más amable y transitable [por conocido] en el que las palabras mantienen su sentido y su calor con respecto al referente.

El mundo poético es a su vez territorio de exilio. Implica necesariamente un *afuera*. En cierto modo, el espacio que la poesía viene a reclamar para sí, podría ser el de la entrada en crisis del signo y por extensión, del lenguaje mismo, enunciado por Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) en su célebre *Carta de Lord Chandos* (1902) pero también, años atrás por Friedrich Nietzsche (1844-1900) según ha glosado Guy Davenport:

Antes de su derrumbe, Nietzsche había llegado a la conclusión de que toda historia y todo significado son arbitrarios, una ficción de nuestras mentes. La única certidumbre que podríamos tener era que todo acontecimiento podría ocurrir una y otra vez. El carácter, como había dicho Heráclito, es destino; y el hombre, en su ceguera y por su carácter inmutable e irredimible, estaría dando tumbos por siempre en el único y trágico destino. *Lo mismo de nuevo*, como diría Joyce en *Finnegans Wake*²¹⁹

A la poesía, por su condición errante, parece habersele encomendado recoger el testigo de esa quiebra del sentido en la correspondencia entre la palabra y el mundo que designa. Claudio Magris se refiere en estos términos a esa brecha en el prólogo a la edición española del texto de Hofmannsthal antes citado:

Destituido de su carga cognoscitiva, el signo lingüístico se convierte entonces en ostentación y vanidad, en exhibición embarazosa: se vuelve indecente, como dice el protagonista de una de las mejores comedias hofmannsthalianas, *El difícil* (1921). Tras la

²¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

²¹⁹ Davenport, G. (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid: Turner, p.p. 108-109.

Carta de Lord Chandos, la desconfianza respecto al signo –o la revuelta contra él-- se ha convertido en uno de los temas recurrentes de la literatura contemporánea.²²⁰

Con respecto al ámbito de la pintura, conviene señalar que en la fecha de la *Carta de Lord Chandos* (1902), Cézanne, que fallece en 1906, está todavía en activo y los primeros experimentos de Wassili Kandinsky con la abstracción, fechados entre 1910 y 1913 están aún por llegar.

Podemos hablar así del final de un ciclo en la antesala de lo que luego va a ser la eclosión de las vanguardias en el agitado y convulso periodo de entreguerras. Años de juventud y madurez para Giorgio Morandi.

El gran hallazgo de la Carta de Lord Chandos consiste en que desde sus palabras se enuncia la entrada en crisis de la cultura europea en el paso del siglo XIX al XX.

[...] iguales eran para mí los hombres y sus acciones. Ya no lograba captarlos con la imagen simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío.

[...] las palabras abstractas que usa la lengua para dar a luz, conforme a la naturaleza, cualquier juicio, se me descomponían en la boca como hongos podridos.²²¹

Por su parte, Juarroz dice:

La poesía es el intento de decir lo indecible, el uso más extremo y arriesgado del lenguaje, pero al perseguir algo casi inalcanzable, obsesionada por la inefabilidad, termina a veces rompiendo las palabras, partiéndolas como astillas de un tronco inabarcable.²²²

Las imágenes descritas por uno y otro coinciden en la evocación del lenguaje en fase de desintegración (hongos podridos o astillas partidas) es decir: vestigios o restos.

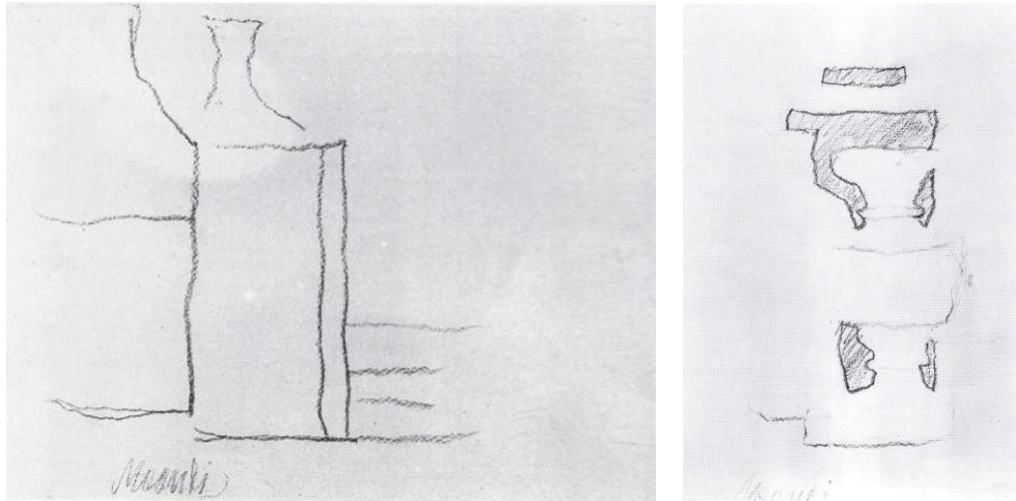
Es la experiencia del lenguaje la que se torna en metáfora de desintegración: un riesgo (Juarroz) o una podredumbre (Hofmannsthal).

Esta entrada en crisis de la palabra tiene sin duda su correlato en las demás manifestaciones artísticas. El dibujo, como disciplina más inmediata y urgente se intenta abrir camino en una búsqueda, en la travesía del desierto de las certezas.

²²⁰Magris, C. (1981). Prólogo, . En: H von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería Yerba, p. 14.

²²¹Hofmannsthal, H, V. (1981), *Carta de Lord Chandos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia / Galería Yerba, p. 31.

²²²Juarroz, *op.cit.*, pp. 36 y 37.



Giorgio Morandi *Natura morta*, 1964 Lápiz sobre papel, 20,8 x 30,7 1cm (Pasquali, Tavoni n 1964/7)

Giorgio Morandi *Natura morta*, 1963, Lápiz sobre papel, 24, x 16,5 cm (Pasquali, Tavoni n 1963/63)

Ante una obra de Morandi casi siempre nos asalta una duda y un dulce desgarró. Para empezar es necesario entrar en ella, y hacerlo literalmente, como si entráramos en una habitación cerrada hace tiempo; tras este pasar a tientas, inmediatamente surge la necesidad de acostumbrar los ojos a esa luz nueva, distinta, privada y extraña. Una luz que no daña, que no ciega, que no sobreactúa. Una luz quebrada, lechosa, que señala el lugar de la brecha del lenguaje frente a una apariencia de realidad que ya nos deja y hasta la tentativa del nombrar las cosas se nos niega. Tenemos por tanto la intranquilidad de encontrarnos ante la pintura como espectadores póstumos, como visitantes intempestivos. La sensación de no llegar o de haber, ya, pasado de largo.

Hoy, el pasajero intempestivo Morandi vuelve a visitarnos, y nos interpela *en voz baja* acerca del sentido de lo visible.

Dice John Berger:

Cuando el viejo solitario se despertaba por la mañana, la luz del día ya estaba allí antes de que él abriera los ojos, distribuyendo las sombras y la claridad en la habitación y fuera de ella, en la calle. Todas las mañanas antes de abrir los ojos y mirar a nada, la marea de lo visible lo transportaba un pequeño trecho hacia el presente.

Luego, en su estudio, se valía del acto de pintar para volver a encontrar esa marea. En su soledad, Morandi no estaba enamorado de la apariencia de las cosas, sino del *proyecto* de esa apariencia. Y, de paso, fue el más sigiloso de los pintores.²²³

Junto a una cama turca que hace las veces de sofá, un conjunto de cosas sin nombre en espera de ser tocadas por la gracia: sin urgencia, y con la dignidad de lo aparentemente inútil. Un reloj de pared del diecinueve y un cable del que pende una bombilla, tensado por otro que va de parte a parte de la estancia: papeles haciendo de pantalla a la luz eléctrica; flores secas y marcas de óleo en la pared como plumas de pájaro. Estancia

²²³ Berger, J. (2004), *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus, p. 153.

dispuesta para los ejercicios de algún diminuto funambulista –el habitante invisible, el pasajero inmóvil–. Una mesa para Pascal y Leopardi. Una piedra sobre un plato. La tibieza del polvo que todo lo unifica y humo matizando la luz de la ventana abierta. *Vita d'un uomo*... El lugar de la espera de aquel que nada aguarda, del que nada pide, salvo el caminar sostenido de la luz sobre unas botellas.



Estudio de Giorgio Morandi en Bolonia (Fotografía Luigi Ghirri)

La particular mirada poética del maestro de Bolonia hace mella evidente en Julián Gállego, como muestra el párrafo final de su texto para la antológica de la Caja de Pensiones (el escrito está firmado en Granada en agosto de 1984):

Pero (privilegio de contados genios) Morandi influye con estas estampas, reservadas y casi taciturnas, en nuestra visión del mundo que nos rodea. Acabo de experimentarlo. Tras hojear, una y otra vez, el hermoso catálogo de la obra gráfica de Morandi, me asomo a las terrazas del Generalife: y las macizas torres de la Alhambra, de planos tan sencillos, expuestas a la luz y a la sombra entre masas de árboles oscuros ante el suave resplandor del cielo, me aparecen mágicamente transmutadas en un aguafuerte de Morandi.²²⁴

Bianco e nero; contraluz de Giorgio Morandi recortado al fondo. *Llegamos cuando la conversación ya ha comenzado*:²²⁵ primavera, Via Fondazza, 36, Bolonia. Mil novecientos cincuenta y tantos. Silencio. Oscuro.

²²⁴ Gállego, J., (1984) Los grabados de Morandi. En *Giorgio Morandi, 1890-1964*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, p.64.

²²⁵ (SALVO), *op. cit.* parágrafo 134, p. 86.

FUGA

Son efímeras sombras
aquellas que el inquieto caos produce.
La vida es una llama ya apagada.
Cada cosa posee
su sitio obligatorio.
Ascensiones inmensas se apuntan en el pico
de una hora para luego
recaer de dolor y de impotencia.
Y no se sabe
si ya podemos levantarnos.
Así de caprichoso es el destino.
Las esperas de años nunca alcanzan
a exprimírle su jugo a la hora esperada.
Y nos aferramos a la gracia
como a una mano que se nos retira.

Vincenzo Cardarelli²²⁶



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1963, acuarela sobre papel, 21 x 16 cm. (Pasquali n. 1963/25)

²²⁶Cardarelli, V. (2001). *El tiempo tras nosotros*. [Selección, traducción y presentación, Enrique Baltanás], Valencia: Pre-Textos, p. 55.

Vincenzo Cardarelli (1887-1959), poeta coetáneo y amigo de Morandi. El poemario *Il sole a picco*, publicado en Bolonia en 1929, está ilustrado con veintidós dibujos y grabados del pintor, referido en capítulo anterior.

Según escribe César Antonio Molina sobre la poesía de Cardarelli: «En medio de las experiencias vanguardistas dominadas por el futurismo de Marinetti, en medio de la poesía pura y hermética, en medio del esteticismo de D'Annunzio, surgió esta poesía desnuda que salía de lo más profundo de la tierra y de los sentimientos del hombre.»

Molina, C. A., (2002) Vincenzo Cardarelli, vida y obra, *Revista de libros*, Disponible en:

<http://www.revistadelibros.com/articulos/vincenzo-cardarelli-vida-y-obra>

Cardarelli es uno de los poetas antologados por Ángel Crespo en: Crespo, A., (1994), *Poetas italianos contemporáneos*, Barcelona: Círculo de lectores, pp. 191-210.

11. GIORGIO MORANDI EN ESPAÑA

Debemos comentar que aunque situamos el origen de la investigación en 1984, coincidiendo con la primera gran retrospectiva de Morandi en España, nos parece oportuno distanciarnos ocasionalmente de dicha pauta cronológica inicial para contextualizar el tema de manera más eficaz y generosa.

Así, la referencia, puntual en este caso, a exposiciones y publicaciones concretas, anteriores a 1984 nos ayuda, también a entender la singularidad legado artístico de Morandi en su propio contexto (el italiano) y así comprender mejor al Morandi que se nos presenta en el panorama español.

Nos centraremos pues en las exposiciones y en sus catálogos correspondientes si los hubiera. Haremos así mismo referencia a determinadas publicaciones periódicas a través de las cuales también se recibió, en su momento, la obra del pintor italiano en nuestro país.

11.1. Exposición de arte italiano contemporáneo

La primera referencia que tenemos de la presencia de la obra de Giorgio Morandi en España se remonta a 1948 en una exposición titulada *Exposición de arte italiano contemporáneo*, en la que se presentaban obras de: Renato Birolli, Scipione (Gino Bonichi), Remo Brindisi, Massimo Campigli, Felice Carena, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giuseppe Cesetti, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Virgilio Guido, Renato Guttuso, Mario Mafai, Giacomo Manzù, Marino Marini, Arturo Martino, Francesco Messina, Giuseppe Migneco, Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Ottone Rosai, Bruno Saetti, Aligi Sassu, Pio Semeghini, Mario Sironi, Fiorenzo Tomea, Arturo Tosi y Gigiotti Zanini.²²⁷

La exposición se presentó en Madrid en el Museo de Arte Moderno, reabierto en 1944 tras la Guerra civil en lo que hoy son los bajos de la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional.

Entre los artistas seleccionados encontramos pintores vinculados a *Valori Plastici* (Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi y Carlo Carrà); algunos de grupo *Novecento* (Casorati o Campigli) así como otros italianos del ámbito parisino, cual es el caso de Modigliani; también un grupo heterogéneo y no muy interesante de artistas, menos conocidos, que Álvaro Martínez-Novillo engloba en torno al término «figuración

²²⁷VV.AA. (1994). *Arte para después de una guerra*, Madrid: Comunidad de Madrid / Fundación Caja Madrid, p. 257.

evolucionada». ²²⁸ El apelativo nos parece cuando menos eufemístico, tratándose en realidad de los restos del naufragio del llamado «retorno al orden» en su versión italiana.

Como afirma Simón Marchán:

Tras la firma del armisticio el 4 de noviembre de 1918 proliferaron una serie de revistas culturales o artísticas, como *Il primato artistico italiano*, *Il convegno*, *La ronda o Valori plastici*, cuyo denominador común era el abandono de las posiciones combativas de la vanguardia futurista en beneficio de un generalizado retorno al orden. ²²⁹

En el caso concreto de *Valori Plastici*, que aglutinó a los pintores metafísicos, se produce una paradoja ya que el supuesto retorno a los valores del clasicismo no implica el abandono de los preceptos vanguardistas del ámbito parisino, fundamentalmente el cubismo, al cual la revista le dedica un número completo.

La singularidad de la obra de Morandi le coloca en este contexto (como ocurrirá frecuentemente) en un espacio solitario, distanciado de los demás artistas y de difícil adscripción a grupo alguno, más allá de su vinculación puntual con los metafísicos a través de la revista *Valori Plastici*.

Llama la atención en la exposición de 1948 la ausencia casi total de artistas claramente vinculados al futurismo como es el caso de: Giacomo Balla, Gino Severini, Fortunato Depero o Enrico Prampolini y más aun la ausencia del ideólogo del grupo, Pilippo Tommaso Marinetti. Ausencia que se entiende en el contexto político y social italiano de 1948, marcado por el final de la guerra y deseoso de pasar página en todo aquello que pudiera evocar el todavía cercano pasado fascista. No hay que olvidar que Marinetti militó en la causa y mantuvo firme adhesión a Musolini hasta su muerte en 1944. Esta circunstancia evidencia un interés soterrado por obviar un episodio clave del arte no solo italiano sino europeo de entreguerras.

Martínez-Novillo resalta la importancia de dicha exposición, que fue gestionada por la Embajada de España en Roma constituyendo la primera muestra importante de arte italiano tras la caída del fascismo:

Esta muestra fue decisiva para muchos jóvenes estudiantes de Bellas Artes quienes pudieron ver directamente muestras del arte europeo de posguerra, sobre todo en su faceta de la figuración evolucionada. Esta corriente de aproximación al arte italiano se verá también apoyada por la reapertura de la Academia de España en Roma el mismo año. ²³⁰

Al régimen franquista tampoco le venía mal esta «ausencia» patente del futurismo, dado que a finales de los cuarenta y primeros cincuenta intenta reajustar su estrategia internacional, con el fin de romper el aislamiento al que había sido sometido tras el final de la guerra europea.

²²⁸ Martínez, Novillo, A. (1994). El Museo de arte moderno de Madrid en la posguerra. En VV.AA. *Arte para después de una guerra*, Madrid: Comunidad de Madrid / Fundación Caja Madrid, p. 164.

²²⁹ Marchán, S. (2000). *Las vanguardias en las artes y en la arquitectura (1910-1930)*, vol. II- Madrid: Espasa Calpe, p. 417.

²³⁰ *Ibidem*, p.164.

La dictadura tenía aquí un buen pretexto para lanzar mensajes al exterior de «cierto aperturismo», que nada tenían que ver con la verdadera y durísima realidad española de aquellos años. El régimen intenta posicionarse así, más cerca de la causa occidental-capitalista liderada por Estados Unidos. Son los principios de la Guerra fría.²³¹

11.2. Diez años de pintura italiana 1946-1956

Una década después, en el mismo contexto museístico se presentó una nueva exposición de arte italiano en España, entre el 19 de mayo y el 5 de junio de 1958, (sorprende la brevedad de la muestra), el título: *Diez años de Pintura italiana, 1946-1956*. En este caso la exposición estará dedicada exclusivamente a la pintura.

El modestísimo catálogo de la muestra, que aquí reproducimos es un folleto grapado de sesenta y seis páginas²³² editado dentro de la colección “Cuadernos del Instituto Italiano de Cultura” con el número 2.²³³ Tras la introducción de Apollonio Umbro, la publicación recoge tres o cuatro obras de cada uno los de veinticuatro pintores participantes: Afro, Renato Birolli, Massimo Campigli, Domenico Cantatore, Carlo Carrà, Felice Casorati, Bruno Cassinari, Giuseppe Cesetti, Antonio Corpora, Filippo de Pisis, Virgilio Guidi, Renato Guttuso, Francesco Menzio, Giorgio Morandi, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Enrico Paulucci, Mauro Reggiani, Ottone Rosai, Bruno Saetti, Giuseppe Santomaso, Pio Semeghini, Arturo Tossi y Emilio Vedova.

Sorprende que la exposición no recoja, por ejemplo, obras de Giorgio de Chirico, tampoco de Mario Sironi, ni de Alberto Savinio, pintores que se hubieran integrado perfectamente entre la disparidad estilística de la muestra. El propio Umbro en el texto deja constancia de que algún pintor más había declinado su participación en esta exposición.

De Morandi se presentan tres obras: *Flores*, 1943 (Vitali, 410); *Bodegón*, 1946 (Vitali, 516) –publicado en la cubierta– y *Bodegón*, 1956, (Vitali, 1010).²³⁴

²³¹ Son los primeros síntomas que da el régimen de lo que más tarde va a ser una práctica habitual en el sistema, a saber, la utilización del arte contemporáneo como muestra al exterior su «aperturismo y modernización.» Sobre el particular véase: Llorente, A. (1995) *Arte e ideología en el Franquismo (1936-1951)*. Madrid: Antonio Machado Libros.

²³² Umbro, A. (Coord.). (1958). *Diez años de pintura italiana 1946-1956*. Madrid: Instituto Italiano de Cultura / Dirección General de Bellas Artes.

²³³ En la página de entrada se resalta que la exposición ha sido seleccionada por la Bienal de Venecia y organizada en Madrid por el Museo de Arte contemporáneo en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura, bajo el patrocinio del Embajador de Italia y el Director General de Bellas Artes.

²³⁴ Umbro, op. cit, p. 42-43.

Véase que el título en las naturalezas muertas se ha traducido, empleándose la acepción española: bodegón.



Cubierta del catálogo de la *Exposición de arte contemporáneo italiano*, Museo de arte moderno, Madrid (1948)

Cubierta del catálogo de la exposición *Diez años de pintura italiana*, Museo de arte contemporáneo, Madrid (1958)

La catalogación de la obra expuesta se acompaña de una bibliografía sumaria y una brevísima nota de presentación de cada pintor que, en el caso de Morandi no nos resistimos a transcribir:

Giorgio Morandi

Nació en Bolonia el 20 de junio de 1890, reside en Bolonia. Grabador y pintor muy fino, alcanza en su obra una totalidad estilística tan profunda y altamente lírica que logra colocarse entre los maestros más cualificados del arte moderno.²³⁵

La nómina de artistas y la calidad de las obras es, sin embargo, bastante desigual en esta muestra y Apollonio Umbro, en el texto introductorio del catálogo, parece de alguna manera disculparse por ello:

[...] el mismo hecho de haber reunido obras de artistas más o menos maduros demuestra que se ha querido cotejar dos generaciones para presentar el debate acerca de la forma en la que el arte moderno va ensayándose desde hace medio siglo. Con este objeto, no será inútil recorrer de nuevo brevemente el curso de la pintura italiana moderna para comprender las aportaciones personales en la evolución del lenguaje.

Puede ser que dicha pintura no haya determinado ideas estilísticas particulares, sin embargo en varios casos ha reflejado los fermentos europeos y los ha recogido para modificarlos según un uso y un resultado personal.²³⁶

²³⁵ *Ibidem*, p. 42

²³⁶ *Ibidem*, p.3.

El comentario relativo a la “madurez” de los artistas por otra parte no parece muy oportuno, aunque la justificación de este hecho en función del cotejo generacional lo hace en parte comprensible. En cualquier caso la argumentación de la exposición no parece muy consistente.

Hemos de constatar aquí que cuando se presenta la exposición en Madrid, Morandi tenía ya un reconocimiento internacional considerable. Había estado presente en la *XXVI Esposizione biennale internazionale d'Arte* de Venecia en 1952, al año siguiente la *Bienal de Sao Paolo* le concede el premio de grabado y en 1957 también en Sao Paolo se le otorga el premio de pintura de la bienal. De hecho se percibe cierto trato preferencial aunque algo distante, tanto en los textos del catálogo como en la reproducción en la portada de una de sus naturalezas muertas.

Umbrío lo presenta así en el texto de la exposición:

Morandi, aún sin sustraerse a algunos movimientos (cubismo y pintura metafísica), es más, penetrando en la misma [se refiere aquí el autor a la figuración] con autoridad personal, ha desarrollado su personalidad artística con tal decisión que puede considerarse como el inevitable exponente de la mayor cultura figurativa moderna, precisamente por su visión siempre dotada de un resplandor excepcional.

[...] Por eso su pintura tiene una solemnidad grave, delicadísima en el equilibrio de los tonos, donde los objetos más raros y humildes se juntan en el lienzo para representar una imagen del sentimiento, y por esa misma razón la pintura, jamás heterodoxa respecto a los ejemplos contemporáneos de la cultura más auténtica, resulta siempre original.²³⁷

El pintor madrileño Alfredo Alcáin refiere esta exposición en un texto sobre Morandi:

En 1958, cuando terminaba mis estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se celebró en Madrid, en los bajos de la Biblioteca Nacional, una exposición de arte italiano. Allí, entre los Carrá, de Pissis, Saetti, Gutusso y Campigli había unos pequeños cuadros de tacitas y botellas. Recuerdo que no entendí qué hacía en aquella exposición, donde ya había algunos informalistas (Santomaso, creo), un pintor tan tradicional, tan poco moderno. Entonces Campigli, via Pascual de Lara, hacía estragos en la Escuela.²³⁸

Más adelante, Alcáin continúa relatando su viaje a Italia gracias a una beca de la Fundación Juan March y su reencuentro con la obra de Morandi en Bolonia, Milán, Florencia y Roma cayendo en la fascinación por aquellas tacitas que escuetamente había visto en Madrid.

Reproducimos aquí el primer cuadro que pintó a modo de homenaje tras su regreso de Italia. El pequeño bodegón denota una querencia particular por el Morandi más clásico y escueto, aquel que se interesa por la estela de Piero della Francesca.

²³⁷ *Ibidem*, p. 5.

²³⁸ Alcáin, A. (1997). Tacitas y botellas. *Arte y Parte*, (nº 7, febrero-marzo). p. 92.

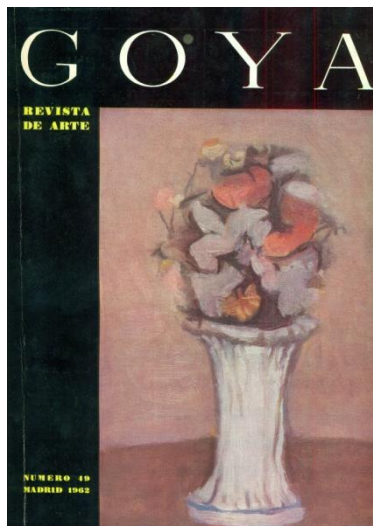


Alfredo Alcáin, (*Bodegón*) *Pequeño homenaje a la memoria de Giorgio Morandi*, 1966, óleo sobre tela, 13 x 24 cm.

A esta obra y ya en los noventa, le sucederían otras más, también en clave de homenaje al italiano.

11.3. Morandi según Lamberto Vitali

En 1962, apenas a un par de años antes de la muerte del pintor, la revista *Goya*, dirigida por José Camón Aznar y editada en Madrid por la Fundación Lázaro Galdiano publica un artículo de Lamberto Vitali, amigo del pintor y autor de numerosos textos sobre él, además de la catalogación de su obra completa de pintura, publicación que aquí hemos manejado para la datación y ficha técnica de de las obras²³⁹



Portada de la revista *Goya*, Madrid, julio-agosto, 1962 (nº 49)

²³⁹ El historiador Julián Gállego, colaborador habitual de la revista *Goya*, se ocupa de cubrir los eventos artísticos desde París. Gállego, admirador de la obra de Morandi escribirá uno de los textos críticos del catálogo de la primera gran exposición Morandi en España, (1984).

En el texto, el autor hace una semblanza de las aportaciones más notables y exclusivas del pintor italiano al contexto artístico de mediados del s. XX lamentando el desinterés de ciertos sectores sobre su obra que ha derivado en interpretaciones que para Vitali son por completo desafortunadas. Véase si no el siguiente fragmento de Vitali:

Hay quien ha hablado de Morandi como de una especie de Mondrian italiano; la comparación no soporta ni siquiera un examen superficial. La frialdad racionalista, el claro rigorismo que procede en línea directa del protestantismo nórdico, la búsqueda de una pureza que se confunde con la frigidéz no tienen nada que ver con la esencia de la poética morandiana.²⁴⁰

El autor de estas comparaciones (cuyo nombre, Vitali, omite) no es otro que el historiador del arte Giulio Carlo Argán.

Sin embargo Vitali en parte se precipita con su comentario ya que la reflexión de Argán tiene un recorrido mayor que el autor no refiere:

Morandi construye a partir del objeto y al igual que Mondrian lo hace a partir del concepto: uno define el espacio de acuerdo con un *sprit de finesse*, el otro con un *sprit de geometriè*. Pero ambos con el mismo rigor absoluto [...]²⁴¹

Aunque a primera vista la comparación de Argán no parece muy afortunada, lo cierto es que su intención es contextualizar la obra de Morandi en el marco europeo de la pintura moderna, así, prosigue el autor:

[...] En definitiva, Mondrian y Morandi son dos polos (Klee, con su dimensión de lo profundo o del inconsciente, podría ser el tercer vértice del triángulo) entre los que se define la concepción del espacio en la pintura de la primera mitad de este siglo. Esta es la razón por la que Morandi, que nunca se movió de Bolonia, es el único pintor italiano que se puede calificar como verdaderamente europeo.²⁴²

11.4. Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935

En 1970 y 1971 se presenta en Madrid, Barcelona y Sevilla *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935*. Exposición patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes. Comisaría General de Exposiciones con la colaboración de Olivetti.

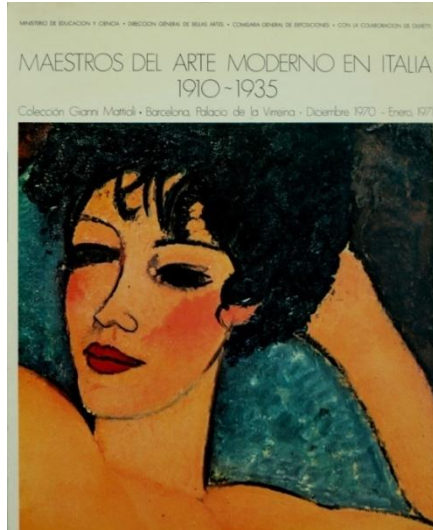
Se muestran aquí obras de Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Gino Severini, Fortunato Depero, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Arturo Martini, Ottone Rosai, Giorgio de Chirico, Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Massimo Campigli, Gino Bonichi (llamado Scipione), Filippo de Pisis, Giacomo Manzù y Marino Marini.

²⁴⁰ Vitali, L. (1962). Giorgio Morandi. *Revista Goya*, (Madrid nº49), p. 32.

²⁴¹ Argan, G. C., (1998), *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Barcelona: Akal, pp., 341-342.

²⁴² *Ibidem*, p.342.

La totalidad de las obras que integran la exposición: pinturas, dibujos y esculturas, provienen de la colección milanesa Mattioli, de la cual, el coordinador de la exposición, Franco Russoli²⁴³ extrae aquellas que mejor se avienen al planteamiento de la muestra.



Portada del catálogo de la exposición *Maestros del arte moderno en Italia (1910-1935)*

Estructura la exposición como un repertorio casi pedagógico de obras y artistas en torno a las manifestaciones vanguardistas de primer tercio del siglo XX otorgando especial relevancia a las que se originan específicamente en el ámbito artístico italiano, pero sin dejar de lado la vinculación de éstas al contexto artístico de la Europa de entreguerras.

Rusolli no pretende ofrecer un panorama completo de la situación, sino plantear las claves para un mejor entendimiento de la realidad artística italiana en el periodo considerado.

Es una línea que conduce desde la explosión futurista, -a través de la meditación metafísica y de la recuperación de los «valores plásticos», en el retorno, con una visión moderna, a los ejemplos de la tradición clásica y humanística italiana-, hasta los personales y diversos objetivos poéticos de un naturalismo y de un realismo filtrados a través del más puro y elevado sentido de la forma.²⁴⁴

²⁴³ El historiador y crítico de arte Franco Russoli (1923-1977) es una figura importante en Italia por su trayectoria académica en la que ha tratado con otros colegas de la generación anterior a la suya como Pietro Longhi, Lionello Venturi o Bernard Berenson. En los últimos veinte años de su vida dirigió la Pinacoteca de Brera en Milán.

²⁴⁴ Rusolli, F. (1970). *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Comisaría General de Exposiciones. p.13.

En el catálogo de la muestra se reproducen un nutrido grupo de obras de Morandi, dieciocho en total, la mayoría de ellas óleos salvo un dibujo de 1932 y una acuarela de 1936. En su conjunto representan la trayectoria del artista en el periodo de la exposición.

Entre los primeros cuadros de Morandi reproducidos en el catálogo están: *Flores*, 1913 (Vitali, 5) de resonancias futuristas seguido de *Bañistas*, 1914 (Vitali, 15), *Paisaje*, 1914 (Vitali, 16) y *Naturaleza muerta*, 1915 (Vitali, 23) estas dos últimas obras marcadas por referencias cézannianas (el paisaje) y la naturaleza muerta bajo la impronta del primer cubismo de Braque.

Resalta Rusolli el interés que le mueve hacia la consideración de las trayectorias más personales, « [...] se reconoce y admira la importancia de las originales perspectivas líricas alcanzadas por personalidades difícilmente definibles en términos de «tendencias» y como ejemplo menciona el autor a Modigliani y a Morandi.²⁴⁵

La originalidad y el lirismo de Morandi lo refiere Rusolli en estos términos:

[...] Inmediatamente se aísla, en su coherencia de solitaria meditación intimista sobre la vida poética de las presencias cotidianas y familiares de los objetos y lugares, Giorgio Morandi, que no hizo ninguna concesión a los mitos equívocos del *Novecento*.

Si incluso había evitado los arcos y las columnas tristemente irónicas de las escenografías metafísicas, mal podía, en su rigor moral y estético, aproximarse a los triunfos de cartón-piedra del nacionalismo fascista.

Con el tema único de los escasos objetos que se llenan de polvo en la tenue luz del taller, creó sus arquitecturas del sentimiento, ora nítidas y solemnes como armazones prospectivos del humanismo, ora espectrales y corroídas como las sombras de la memoria, las evocaciones creadas por una sensibilidad dominada, nunca abandonada a la placencia retórica o crepuscular.²⁴⁶

La exposición de la Colección Mattioli y sobre todo la presencia de Morandi en ella, tuvo su eco en las páginas del *Correo de las Artes*, suplemento semanal de *El correo de Andalucía*, en un texto firmado por Antonio Bonet Correa y Juan Manuel Bonet.²⁴⁷

En cuanto a la recepción de la obra de Morandi en aquellos años Juan Manuel Bonet comenta:

Por aquella época, no se hablaba apenas de Morandi en los estudios españoles, ni había demasiadas oportunidades de ver cuadros suyos en las salas de por aquí, siendo de destacar como excepción, su presencia en algunas colectivas de la Galería Theo de Madrid. Uno de los primeros protagonistas de nuestro medio artístico a quien las gentes de mi generación escuchábamos hablar con elogio del pintor de Bolonia, fue Fernando Zóbel, siempre atento a las figuras a trasmano, y sobre todo a la excelencia, en arte.²⁴⁸

²⁴⁵ *Ibidem*, p.11.

²⁴⁶ *Ibidem*, p.21.

²⁴⁷ Bonet, J. M., (1999), *op. cit.* p.81

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 81

Próxima al mundo morandiano ya en aquellos años por su cercanía a Fernando Zóbel, con el que entonces compartía estudio era la pintora sevillana Carmen Laffón. En el texto crítico de Kevin Power prologando la retrospectiva de Laffón en el MNCARS comenta:

Puede que Laffón tomara al pintor italiano como uno de sus modelos para explorar un mundo anclado en las vibraciones susurradas del contacto y en la reunión de tensiones y placeres, un guía muy eficaz para tratar de la forma en que los objetos pierden su forma autónoma y se relacionan trémula y pasionalmente con cualquier cosa que descansa junto a ellos.²⁴⁹

Otro de los artistas conocedores de la obra de Morandi y también muy próximo a Zóbel era sin duda Gerardo Rueda.

11.5. Memoria del futuro

En 1990 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta la más completa y ambiciosa exposición de arte italiano realizada hasta la fecha en España, *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, comisariada por Germano Celant²⁵⁰ e Ida Gianelli. El catálogo cuenta con un voluminoso aparato crítico y de imágenes documentando la exposición.

Celant contextualiza así la exposición:

En el contexto de lecturas críticas de la historia del arte, *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra* presenta una aproximación al arte italiano de los primeros sesenta años del siglo XX, bajo la premisa de que su continua renovación enraíza en la tradición. La exposición no considera la memoria y el futuro como términos intercambiables, equiparables u opuestos, sino que defiende la idea de que de su mutua contaminación y roce surge el arte italiano moderno. De este modo, *Memoria del futuro* rompe con el relato cronológicamente lineal de la historia del arte y concede un papel activo a la memoria artística y cultural más reciente de Italia. En esa retroalimentación del arte italiano, el arte del futuro es asumido como una tradición que ha de completarse.²⁵¹

La presencia de Morandi en esta muestra está representada por obras que gravitan en torno a la experiencia de la Pintura metafísica, con un texto de Paolo Fossati referido al periodo 1918-1922, es decir los años de la experiencia *Valori Plastici* (1918-1921) y el

²⁴⁹Power, K. (1992), *Carmen Laffón. Bodegones, figuras y paisajes*, Madrid: Fundación Mapfre / MNCARS.

²⁵⁰Germano Celant va a comisariar también la exposición *Del Arte Povera a 1985* que se celebra en los palacios de cristal y de Velázquez del Retiro madrileño en 1985. De la autoría de Celant es también el propio término y la definición de *Arte povera*. La exposición que se presenta en Madrid es una reedición de la celebrada en Turín en 1984, *Coerenza in coerenza, del Arte Povera a 1984*.

²⁵¹Germano Celant (1990) *Memoria del futuro*, disponible en <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/memoria-futuro-arte-italiano-desde-primeras-vanguardias->

año posterior al final de la publicación de la misma. Fossati presenta un curioso perfil del pintor boloñés como un gran consumidor de fotografías, reproducciones, catálogos y revistas.²⁵² Algo habitual entre los jóvenes artistas de la época pero que tiene una dimensión especial, un valor añadido nada desdeñable en el caso de Morandi, tratándose de fotografías en blanco y negro, es decir, imágenes que en sí mismas suponen una lectura en la que los volúmenes se muestran más acentuados y el color no “entretiene”.



Portada del catálogo de la exposición *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*

11.6. Morandi 1890-1964²⁵³

En 1984 se presenta en las salas de la Fundación Caja de Pensiones de Madrid la primera gran exposición sobre Morandi celebrada hasta entonces en España: *Morandi 1890-1964* que pudo verse en Madrid y Barcelona.

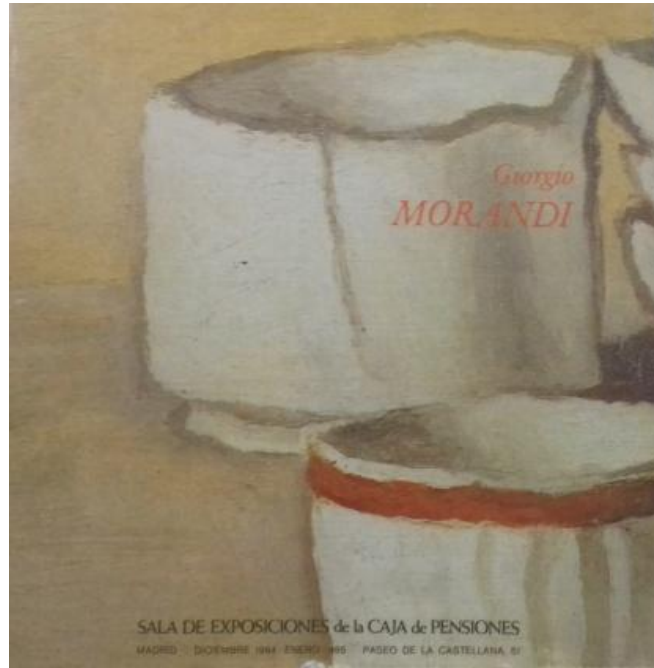
²⁵²Fossati, P. (1990) Las rosas de Bengala y el reloj de la Aduana (Morandi 1918-1922 en la época de «Valori Plastici») en Celant, G., *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía / Bompiani ed. p. 57.

²⁵³Parte del texto que sigue, con ciertas modificaciones está publicado por el Centro José Guerrero en su Plan de actuación 2016. Ofrecemos aquí una versión corregida y ampliada del mismo.

Morales Elipe, P., (2016) Centro José Guerrero _Plan de actuación_ Pintura en voz baja. pp.5-9. Disponible en <http://www.centroguerrero.es/wp-content/uploads/2016/04/Plan-actuacion-2016.pdf>

La exposición, comisariada por María de Corral, se presentó como un homenaje a Giorgio Morandi en el vigésimo aniversario de su muerte y se organizó bajo los auspicios de la Embajada de Italia en España.

El diseño del catálogo estuvo al cargo de los artistas Gerardo Delgado y Soledad Sevilla, encargándose el primero así mismo de la dirección del montaje. Ambos artistas continuaron trabajando, como venían haciendo, en sucesivos proyectos expositivos de la institución.²⁵⁴



Portada del catálogo de la exposición *Morandi 1890-1964*

Como señalaba en el catálogo de la muestra Franco Solmi, por entonces director de la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia, la obra de Morandi consolida un eco internacional con la muestra española que ya se había iniciado tras los años inmediatos a la desaparición del artista con importantes exposiciones, como las celebradas en el Hermitage de Leningrado y el Museo Puskin de Moscú en 1973, y con anterioridad a estas, las celebradas en Hannover (Kestner-Gesellschaft, 1964); Berna (Kunsthalle, 1965); Coopenhage (Kunforeningen, 1968); París (Musée National d'Art Moderne,

²⁵⁴Nos comentaba Gerardo Delgado en conversación telefónica el 12 de noviembre de 2015 que el proyecto de la exposición Morandi fue bastante complejo y les llevó casi tres años de trabajo. Confesaba también su pesar por la calidad irregular de las reproducciones debido a la coincidencia en fotomecánica de otra exposición “más relevante para la oficialidad cultural del momento” que supuso retrasos y aplazamientos, repercutiendo negativamente en la edición del catálogo de Morandi.

1971); Amsterdam (Stedelijk Museum, 1972); Karlsruhe (Badischer Kunstverein, 1974) o Londres (Royal Academy of Arts, 1979), entre otras tantas.²⁵⁵

En el texto de presentación del catálogo por parte de María Corral, comisaria de la exposición, se alude a la complejidad de una mirada que es particularmente radical, distinta y que no se agota en la superficie, aunque en esta se encarna y cobra sentido.

Su obra, densa, compleja y llena de poesía exige un esfuerzo para entender lo que se oculta bajo la superficie de sus, aparentemente, simples y, a menudo, melancólicas imágenes.

Al ser ésta la primera muestra que sobre Morandi se celebra en España, hemos querido realizar una selección en la que estuvieran representados no sólo los distintos periodos, sino también todas aquellas técnicas en que el artista se expresó a lo largo de su vida: óleos, acuarelas, dibujos y aguafuertes.²⁵⁶

Tras los textos de presentación de María de Corral y Franco Solmi, siguen los de: Cesare Brandi, Carlo Bertelli y Julián Gállego. En el aparato documental se recoge un itinerario crítico biográfico del pintor firmado por Marinela Pasquali.

Por nuestra parte y a pesar de los comentarios referidos anteriormente de Gerardo Delgado, consideramos la publicación como un documento ejemplar de la exposición y un prodigio de sensibilidad editorial. Resultan especialmente generosas para con el público, las páginas del “Álbum de dibujos” que sobre un papel verjurado especial reproduce una selección maravillosa de ocho dibujos, casi con la misma materialidad y exquisitez que si fuesen los originales.

La antológica de la Caja de Pensiones se produce en el contexto artístico español de los ochenta en el cual triunfa una pintura de grandes gestos y en el que la presencia del color es una de las características señas de identidad. Como se ha escrito, por parte de la crítica y los historiadores, es la *década de la pintura* y esta eclosión se visualiza también en otros ámbitos artísticos europeos, como el alemán con los *Nuevos expresionistas* o el italiano de la *transvanguardia*, contextos a los que no son ajenos los artistas españoles. Por otra parte, se retornaba de la austeridad del conceptual de los 60 y 70 con deseo de cambiar el registro estético²⁵⁷. Sobre el arte español los 80 escribía el crítico Kevin Power:

La juventud en los 80 era un valor, un rasgo clave en el impulso exportador del mundo del arte. España era algo sintomático en este sentido. Era como si el juvenil e incipiente sistema

²⁵⁵Solmi, F., (1984) Quisiera considerar, en Corral, M. de, *Giorgio Morandi, 1890-1964*, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones 1984, pp. 15-16.

²⁵⁶Corral, M. de, (Coord.). (1984) *Giorgio Morandi. 1890-1964*, Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, p. 13.

²⁵⁷La vuelta al «placer de la pintura» era, en cierto nivel, una estrategia contra la sequía y el estatus del objeto del arte conceptual. Pero de ninguna manera implicó esto el abandono de posiciones conceptuales desde donde la pintura era atacada por ser el lugar de un fantasma ideológicamente regresivo [...] Power, K. (1998). Los ochenta, en VV.AA. *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid: Visor / Fundación Argentaria, p. 154.

político buscara representarse a través de artistas que no estaban manchados por el pasado. Barceló apareció como la figura prototipo [...] ²⁵⁸.

También y no menos importante en estos años, es el puente que algunos pintores españoles tienden con su obra hacia otras tradiciones, de la experiencia clásica o moderna de la pintura, especialmente la francesa: la sutilidad cromática de Bonnard; la sensualidad de Matisse; la intensidad clásica de Poussin, pero también el manierismo italiano, la pintura metafísica o la mirada transoceánica atenta a los grandes pintores del expresionismo abstracto norteamericano y sus epígonos.

Figura importante en los finales de los 70 y los 80 fue la del crítico y pintor Juan Antonio Aguirre, que desde la Sala Amadís, vinculada al Ministerio de cultura apoyó a los pintores emergentes de manera clara.

Estos y algunos más son itinerarios referenciales; caminos de ida y vuelta, y en la mayoría de los casos, permeables y marcados por una individualidad, la de los artistas, que no implica, necesariamente, recuperaciones historicistas o melancólicas de corte mimético, aunque las hubo, sino orientadas, más bien, hacia un afán de apertura y renovación del arte español que desde el marco artístico institucional se potenciaba de manera contumaz. Se trataba de “normalizar” la situación del arte emergente en España y asimilarla con el clima artístico internacional. Cosa, ésta, que podríamos decir, ni entonces ni después llevo a conseguirse.

Es necesario incidir en la importancia que tiene en este contexto la presencia intermitente de artistas como José Guerrero, que acabada la dictadura y habiendo consolidado su obra en Estados Unidos, no pierde el contacto con la realidad española, ni la oportunidad de ejercer un magisterio generoso con las generaciones más jóvenes de artistas, vinculándose a proyectos en marcha como sería el caso del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, que desde su apertura en 1966 aglutinó a una buena nómina de los artistas del momento, pertenecientes a varias generaciones y con sensibilidades diversas; o su participación como artista invitado en los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes madrileño ya mediada la década de los ochenta.

Ciertamente el ambiente artístico español y el madrileño en particular no se encontraba en 1984 en la mejor situación de receptividad y empatía con respecto a una pintura tan silenciosa como la de Morandi, tan discreta, tan callada y de lenta asimilación. Era y es una obra que elude el propio espectáculo de la pintura, que no compite con nada, que no aspira a demostrar nada, ni representar en modo alguno ejercicio que pueda asimilarse a una posición de dominio o de fuerza.

Sin embargo, o precisamente por eso la obra de Morandi llega a España y cala hondo entre los artistas de mirada más aguda, la crítica e incluso, y no con menos intensidad, entre los poetas, como ha glosado Juan Manuel Bonet:

²⁵⁸ *Ibidem*, p.53.

Si no en la misma medida que en otras escenas, ha existido, en la española, un continuado interés, por parte de pintores, críticos de arte y poetas, por el arte de Giorgio Morandi. No otra es la intención del presente texto: intentar definir cuál ha sido, hasta hoy, la estela española –e hispánica: se hace también alusión a algún aspecto de su fortuna crítica allende el mar– del maestro de Bolonia.²⁵⁹

Sin duda fue una higiénica limpieza de ojos para los que andaban en cierto modo saturados de experimentos artísticos colosales y epatantes, con huida al África incluida, en busca de no sabemos qué fuentes primigenias, salvo las que genera el ruido del dinero.

Volviendo a la exposición de 1984. Como ejemplo testimonial e ilustrativo del *efecto Morandi* cabe aludir al texto del artista Santiago Mayo en el que comenta la visita de Joan Hernández Pijuan a la Facultad de Bellas Artes de Salamanca; en ella, el pintor catalán hace una viva recomendación a los alumnos de la exposición antológica de 1984.²⁶⁰ Igualmente, el que escribe estas líneas asistía en el verano de 1985 a un taller impartido por Lucio Muñoz en el contexto de los Cursos de Arte promovidos por la Fundación Cultural de La Mancha, en Almagro. Hacía meses que la exposición se había clausurado y el artista madrileño hizo algunas reflexiones emocionadas sobre la pintura del solitario de Bolonia, que causaron una honda impresión en nosotros. Para Lucio Muñoz (tan acostumbrado a trabajar con los restos) aquellos pobres y pequeños bodegones constituían una evidencia de intensidad artística que pulverizaba, si aún quedaban flecos de ello, la anciana dicotomía entre figuración y abstracción, carentes ya de sentido. El efecto y la intensidad de aquellas obras silenciosas y discretas se mostraba inversamente proporcional a su pequeño tamaño.

«Pintor para pintores», suele decirse, y nunca se sabe con mucha claridad si se trata de un demérito o de una virtud (tanto para el sujeto protagonista como para el grupo que lo recibe) o bien para la «inmensa minoría», por utilizar un término juanramoniano. Hay en cualquier caso razones fundadas que justifican estos afectos, ya que la única vía sensata de acceder al universo del boloñés es a través de la gramática específica y sutil de la propia pintura: con sus excesos y complicaciones; con su materialidad; con sus transparencias; con sus olvidos y sus silencios.

La recepción de Morandi, cuya obra intensa trasciende una piel (la de la pintura) casi sin pretenderlo, con su voz modulada y susurrante, concita entusiasmos en sensibilidades artísticas de la mayor diversidad y riqueza, yendo más allá de la mera actitud imitativa.

Su obra, ciertamente no resulta fácil, tiene algo de pintura ritualizada; de experiencia que gusta de rastrear los límites.

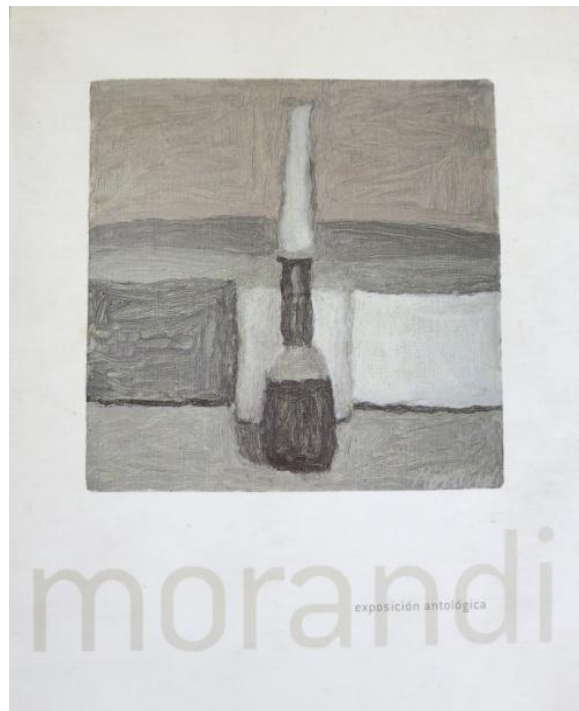
²⁵⁹ Bonet, J. M., (1999) *op. cit.*, p. 79.

²⁶⁰ *Arte y Parte* n° 7, febrero-marzo, 1997, p. 93.

11.7. Morandi. Exposición antológica

La segunda gran exposición de Giorgio Morandi en nuestro país se celebró en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid entre el 1 de junio y el 5 de septiembre de 1999. En este periodo una selección de la obra gráfica se pudo contemplar simultáneamente en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. Finalmente, la exposición se trasladó al IVAM de Valencia entre el 24 de septiembre y el 5 de diciembre de 1999.

La antológica estuvo comisariada por Tomás Llorens, Juan Manuel Bonet, directores entonces del Museo Thyssen y del IVAM respectivamente y Marilena Pasquali, una autoridad en Morandi en el ámbito italiano e internacional y autora también de uno de los textos del catálogo en la exposición Morandi de 1984.



Portada del catálogo de la muestra *Morandi. Exposición antológica* en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (1999)

Los textos críticos centrales firmados por los autores mencionados se complementan con los de Juan Francisco Ivars y Juan Carrete, que se ocupa, este último, de la obra gráfica, completan un acercamiento preciso y diverso a la obra morandiana. Particularmente interesantes son las aportaciones al catálogo de los pintores Albert Ràfols-Casamada y Avigdor Arikha por cuanto plantean una perspectiva del artista italiano desde la propia experiencia de la pintura. Un valor añadido, sin duda, con respecto a la muestra de la Caja de Pensiones en cuyo catálogo no había ningún texto de los artistas.

En el aparato documental de la publicación se transcribe una entrevista de Edoardo Roditi a Giorgio Morandi, así como dos textos legendarios de Roberto Longhi sobre su amigo Morandi. Hasta la fecha este catálogo es la publicación más completa y mejor documentada sobre Giorgio Morandi publicada en castellano. Es también la mejor por la calidad de las reproducciones.

11.8. Rastros de Morandi en las figuraciones españolas de los noventa

En la década de los noventa, un nutrido grupo de pintores, vinculados muchos de ellos a la escena levantina y madrileña, van a retomar una figuración que se interesa notablemente por la metafísica italiana de *Valori Plastici*. La presencia de éstos se visibiliza en torno a determinadas muestras colectivas como *Muelle de Levante*, Club Diario de Levante, Valencia (1994); *El retorno del hijo pródigo*, Galería Buades, Madrid, (1991) y Galería Columela, Madrid, (1992).²⁶¹

Aunque prevalece el acercamiento a la corriente metafísica, la obra de estos pintores también se acerca a otros planteamientos de carácter figurativo, presentes en las vanguardias de entreguerras y enunciados por Franz Roh en su ensayo sobre el Realismo mágico, editado en Alemania en 1925²⁶²

Se recupera cierta pulsión de corte onírico, así como acercamientos a trayectorias tan particulares como la Edward Hopper y una mirada en algunos casos a otros artistas cercanos, desde diferentes enfoques a un pop cálido e irónico.²⁶³

Desde esta recuperación del impulso figurativo se establece en cierto modo un puente hacia artistas de la generación inmediatamente anterior y podríamos citar así a Carlos Alcolea, Sigfrido Martín Begué, Chema Cobo, Carlos Franco, María Gómez, Manolo Quejido o Guillermo Pérez Villalta entre otros.

El pintor y profesor Paco de la Torre, en su tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, hace un estudio preciso y riguroso de esta vertiente de la pintura

²⁶¹ *El retorno del hijo pródigo*, que tuvo dos ediciones consecutivas: 1991 y 1992, estuvo comisariada por el pintor Dis Berlín. Y se presentó en las Galerías madrileñas Buades y Columela respectivamente. Por otra parte, la exposición *Muelle de Levante* estuvo coordinada por Juan Manuel Bonet y Nicolás Sánchez-Durá en el Club Diario de Levante, Valencia, en 1994.

²⁶² Roh, F., (1928), *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente* (trad. Fernando Vela), Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, (edición facsímil).

²⁶³ Entre los referentes pictóricos más significativos de este grupo destacan los autores que han definido en su obra el concepto de figuración en diferentes momentos históricos. Desde el Quattrocento a las vanguardias artísticas del siglo XX, desde Giotto y Piero della Francesca a la Pintura metafísica italiana y el pop art más sofisticado, pasando por el simbolismo de Arnold Boecklin, C.D. Friedrich, etc....

Un extenso catálogo de autores entre los que cabría destacar a Edward Hopper, Giorgio De Chirico, Rene Magritte, Félix Vallotton, Carlo Carrà, Georgia O'Keeffe, Oskar Schlemmer, Giorgio Morandi, Alberto Savinio, Balthus, Alexander Alexandrovich, Deyneka, Salvador Dalí, Jorge Oramas, Alex Katz, James Rosenquist o Edward Ruscha.

Disponible en, <http://figuracionpostconceptual.com/index.php/es/figuracionpostconceptual/referentes>

española de los noventa, emparentándola con la *Nueva figuración* madrileña de los 70 y 80, agrupado todo ello bajo el término que él denomina *Figuración Postconceptual*.²⁶⁴

La exposición *Muelle de levante* se inauguró en Valencia en diciembre de 1994 y estuvo comisariada por Juan Manuel Bonet y Nicolás Sánchez Durá. Entre los artistas presentes se puede rastrear esa afinidad que más arriba referíamos con la estética *Valori Plastici* particularmente en las obras de Enric Balanzá, Andrea Bloise, Calo Carratalá, Fernando Cordón, Juan Cuéllar, Ángel Mateo Charris, Paco de la Torre, Dis Berlin, Antoni Domènech, Carlos Foradada, Marcelo Fuentes, José Vicente Martín, Joël Mestre, Antonio Rojas, Manuel Sáez o Gonzalo Sicre.

Reproducimos a continuación algunas obras de artistas que estuvieron presentes en algunas o alguna de las exposiciones que estamos comentando.

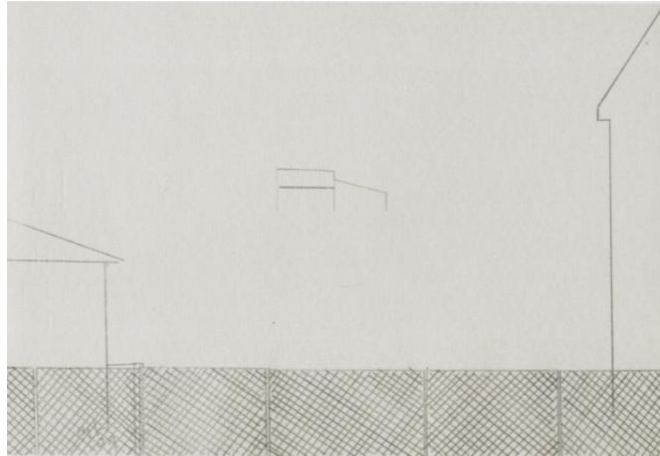


Marcelo Fuentes, *Polígono industrial*, Valencia, 2014, óleo sobre lienzo, 17 x 32,5 cm.



María Gómez, *Cuatro caminos*, 1991, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, Colección Testimoni - La Caixa

²⁶⁴Francisco de la Torre Oliver, *Figuración postconceptual: pintura española de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)*, Universidad Politécnica de Valencia, 2011, (tesis doctoral). Disponible en, <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/15179/tesisUPV3752.pdf?sequence=1>



Miguel Galano, Sin título, 2001, lápiz sobre papel, 16,5 x 24 cm.

En cierta sintonía con la muestra levantina pero marcando sus diferencias, el crítico de arte y escritor Enrique Andrés Ruiz coordinará la muestra *Canción de las figuras. Antología de la pintura española entre dos siglos* que se celebrará en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1999, con itinerancia posterior nacional e internacional. Aquí, junto a algunos artistas ya presentes en *Muelle de Levante* y *El retorno del hijo pródigo*; se sumarán otros desde planteamientos más afines y cercanos, si se quiere, a la poética morandiana y no exclusivamente en su vertiente metafísica. Será el caso de: Pedro Esteban, Damián Flores, Miguel Galano, María Gómez, Pedro Morales Elipe y Teresa Moro.

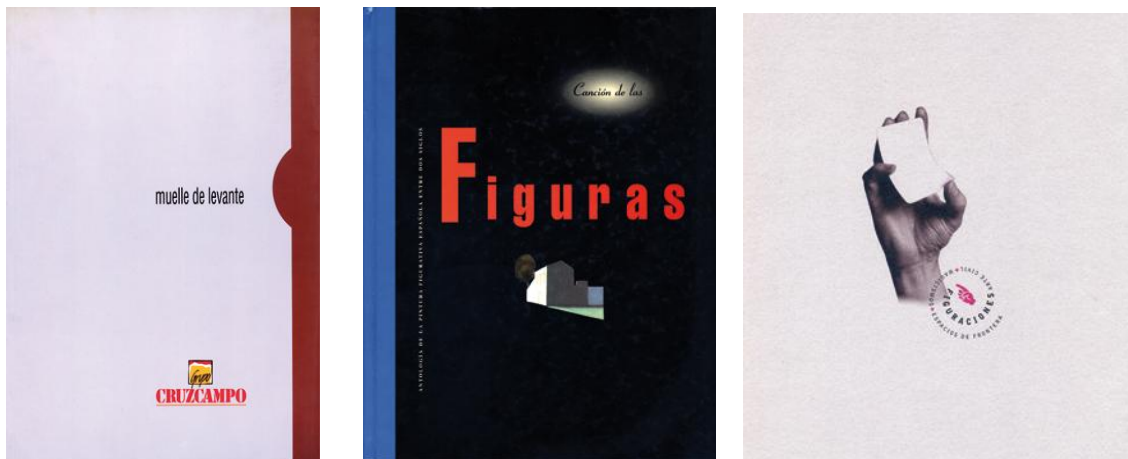


Teresa Moro, Calle Francisco de Rojas. (Serie Homeless).2013. 81x100 cm.

Por otra parte, entre 1999 y 2003 el crítico José Marín-Medina coordinará bajo el patrocinio de la Obra Social de Caja Madrid un ciclo de seis exposiciones bajo el título

genérico de *Figuraciones*. Cada una de ellas recoge diferentes planteamientos y sensibilidades en torno al amplio y resbaladizo concepto de *figuración*.²⁶⁵ Y en cierto modo refleja las inclinaciones del comisario en cada caso a la hora de seleccionar a los artistas.

Concluido el ciclo Marín-Medina propuso una exposición a modo de memoria y resumen, con una selección de artistas de las seis exposiciones mencionadas, con el título: *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, presentada en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid.



Catálogo de la exposición *Muelle de levante*, Club Diario de Levante, Valencia, 1994

Portada del catálogo *Canción de las figuras. Antología de la pintura española entre dos siglos*, Madrid, 1999

Catálogo del ciclo de exposiciones *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid, 2003

Marín-Medina definía tres grandes vías de tránsito en la figuración española emergente de principios de siglo. En dos de ellas: *Magicismos* y *Espacios de frontera* se sitúan algunas de las propuestas que tangencial o visiblemente evidencian complicidad y familiaridad con el legado de Morandi, tanto en la vertiente metafísica como en su posterior recorrido introspectivo, solitario y luminoso.

Según la definición de la propuesta de Marín-Medina:

[...] se ha abierto una zona de magicismos, camino ancho que parece diferenciarse en diferentes tramos, donde se alternan propuestas matizadas (al hilo, fundamentalmente, de recuperaciones de la pintura metafísica italiana, del realismo mágico alemán de entreguerras, así como del surrealismo), coincidiendo todas en combinar la objetividad y la magia, los datos de la realidad más inmediata y las exploraciones a los dominios de lo

²⁶⁵ Cada una de las seis exposiciones contó con un comisariado diferente y venía a atender a una determinada área geográfica, así: *Figuraciones del norte* (Javier Barón); *De Barcelona. Partículas sociales* (Teresa Blanch); *De la Valencia Metafísica* (Juan Manuel Bonet); *Desde Galicia* (Miguel Fernández-Cid); *De Sevilla. Horizonte 2000* (Juan Lacomba) y *De Madrid. De un lugar sin límites* (Guillermo Solana).

fantástico. Asimismo se ha habilitado otro espacio holgado —al tiempo que expresivamente *indefinido*—, en el que se desarrollan, en especial, prácticas pictóricas que se deslizan voluntariamente en espacios fronterizos entre lo figural y lo abstraído, de lo que resulta un particular tipo de pintura *de evocación*, la cual se *explica* subrayando precisamente cómo, a fin de cuentas, desde que la pintura de la modernidad se convirtió en tema fundamental de sí misma, todo arte viene a ser, a un tiempo, figurativo y abstracto, o viceversa.²⁶⁶

11.9. Giorgio Morandi. Galería Leandro Navarro

A estas dos exposiciones referenciales del pintor italiano en 1984 y 1999 habría que sumar la celebrada en la galería Leandro Navarro de Madrid en la primavera de 2004 y cuyo catálogo se abrió con un texto de María de Corral, artífice de la primera aparición de Morandi en la escena española.

Francisco Calvo Serraller comentaba así la muestra:

Se trata de un conjunto de 25 obras, entre óleos, acuarelas, dibujos y aguafuertes, un número impresionante, pero que se acredita tanto más por cuanto las obras están fechadas entre 1930 y 1960, la plena madurez del artista, y por tocar sus temas más característicos, como fueron obsesivamente los de la naturaleza muerta y el paisaje. Lograr reunir semejante conjunto en una galería privada es una hazaña, que podría parecer de antemano inalcanzable, incluso para una firma de la solera y la reputación de Leandro Navarro. En todo caso, ahí está, bien a la vista, la exposición de este excepcional artista, que no necesitaba cambiar, porque, en cada obra, nos trasmite la misma sensación de que estamos ante algo único; porque, en cada una de ellas, dimana una potencia como de absoluto.²⁶⁷

En efecto, la exposición Morandi de la galería Leandro Navarro es de resaltar por lo que tiene de reto difícil ya que la obra de Morandi que puede circular en el mercado del arte es muy escasa. La mayoría de las piezas se encuentran en colecciones públicas y privadas o bien en museos.

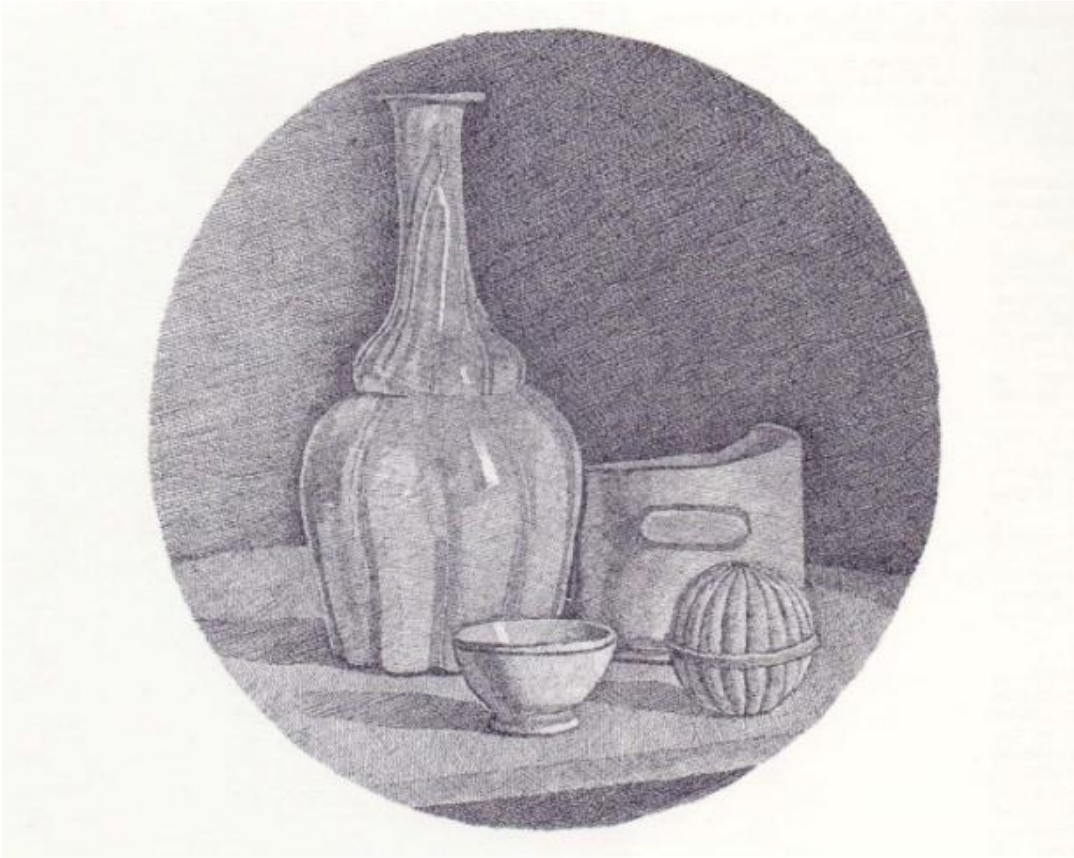
Prosigue Calvo Serraller:

Morandi logra saltar por encima de la perentoriedad palpable de su naturaleza física haciéndonos partícipes de lo que Severo Sarduy hermosamente denominó "el estallido de la vacuidad", cuyo silencioso retumbar no sólo se nos revela dejando perder nuestra mirada en el inconmensurable espacio sideral, sino con un simple vistazo que súbitamente capta la luz por entre unos cacharros desportillados.²⁶⁸

²⁶⁶ Marín-Medina, J., (2003) Desde el final de un ciclo en: Marín-Medina, J., *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de frontera*, Madrid: Obra Social de Caja Madrid. p.19.

²⁶⁷ Calvo Serraller, F., (2004) *El estallido de la vacuidad*, disponible en, http://elpais.com/diario/2004/03/27/babelia/1080345971_850215.html

²⁶⁸ *Ibidem*.

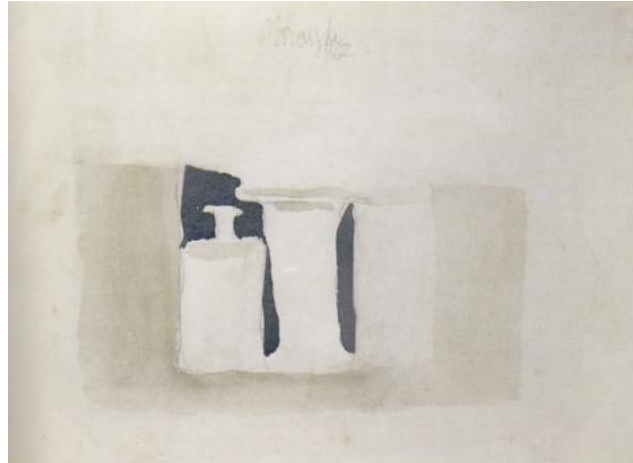


Giorgio Morandi *Gran naturaleza muerta circular con botella y tres objetos*, 1946, aguafuerte, 25,9 x 32,7 cm. (Vitali, 113; Cordaro, 1946/1). Esta obra formó parte de la exposición dedicada a Morandi en la Galería Leandro Navarro de Madrid (2004) así como al grupo de obras que la galería prestó para la exposición *Pintura en voz baja* del Centro José Guerrero de Granada.

11.10. Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes

Entre el 1 de junio y el 18 de julio de 2010 pudo verse en la sede madrileña de la Fundación Juan March una exposición de obras del artista con el título: *Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes*, Exposición que viajó posteriormente a las sedes de la Fundación en Cuenca y Palma de Mallorca.²⁶⁹

²⁶⁹ https://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/giorgio-morandi/temporal.asp?utm_medium=buscador&utm_campaign=tematicos&utm_source=fjm_morandi



Giorgio Morandi *Natura morta a tratti sottilissimi*, 1933, aguafuerte 25,6 x 23,8 cm (Vitali, 105, Cordaro, 1933 / 7)

Giorgio Morandi *Natura morta*, 1962, acuarela sobre papel. 24,6 x 33,5 cm Colección particular (Pasquali 1962 / 1)
Dos de las obras que formaron parte de la exposición de la Fundación Juan March.

La exposición, de la cual no se editó catálogo, reunía obras fechadas entre 1927 y 1962 y la instalación de las piezas inauguraba uno de los nuevos espacios tras la renovación de la sala de exposiciones. Así mismo los aguafuertes fueron enmarcados para la muestra siguiendo el modelo "marco Gluck", diseñado por Hannah Gluckstein (Londres, 1895 - Steyning, 1978) como se apunta en la información relativa a la exposición.²⁷⁰

11.11. La colección Longhi

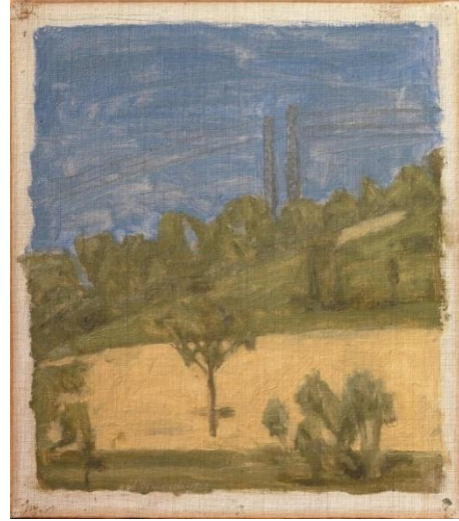
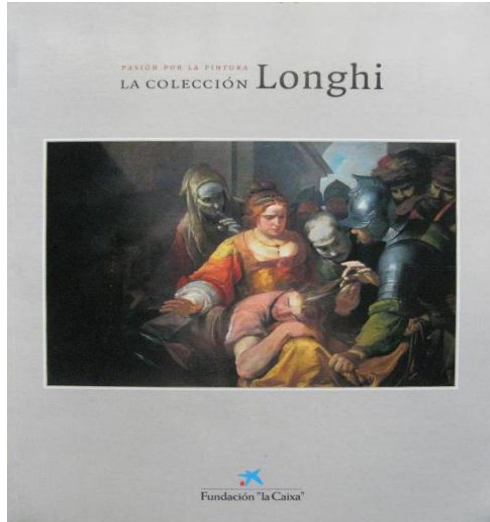
Roberto Longhi, al cual hemos hecho referencia en capítulos anteriores, obtuvo la Cátedra de Historia en la Universidad de Bolonia el año 1934. Recordemos que Giorgio Morandi ocupó la de grabado desde 1930). En Bolonia, así mismo tuvieron ocasión de conocerse en los años treinta y cultivar una amistad que se mantuvo fielmente hasta el fallecimiento de Morandi en 1964. Amistad profunda y llena de complicidades en relación al aprecio por los maestros antiguos y modernos de la pintura que uno y otro profesaban. Hasta el punto que en los diversos textos sobre Morandi escritos por Longhi a veces no queda muy claro si determinadas preferencias son atribuibles a uno u otro dado que muy a menudo era habitual que coincidieran en el interés hacia tal o cual pintor.

En la sala de exposiciones de la Fundación «La Caixa» se presentó en 1998 un conjunto de 86 pinturas seleccionadas de la prolífica colección del historiador de arte italiano Roberto Longhi. Obras que seleccionadas por el comisario de la exposición, el historiador español José Milicua, recorren el panorama de la pintura italiana desde el siglo XIV al XX. Entre las piezas que integran la muestra se encuentra *Muchacho*

²⁷⁰ *Ibidem.*

mordido por un lagarto de Caravaggio, uno de los artistas de los que más se ocupó en su abundante labor ensayística junto con Piero della Francesca.

Entre las obras que integran y cierran la exposición se encuentran cuatro floreros que Morandi regaló a su amigo.



Cubierta del catálogo de la exposición *Pasión por la pintura. La colección Longhi*
Giorgio Morandi, *Paesaggio*, 1940 Óleo sobre tela 34,6 x 31 cm. Colección Fundación Roberto Longhi Florencia

Longhi escribe un texto desconsolado con motivo del fallecimiento de Morandi que parcialmente reproducimos a continuación:

Mi desconcierto ante la noticia de la muerte de Giorgio Morandi no se debe tanto a la extinción de la persona física como a la irrevocable, desesperada certidumbre de que su actividad quedará interrumpida, no continuará; y ello justamente cuando más falta haría.

No habrá otras, no habrá nuevas pinturas de Morandi: ese es para mí el pensamiento más desgarrador.

Y mucho más cuando recuerdo lo que, todavía hace pocos días, me decía él: “si supiera usted, querido Longhi, cuantas ganas tengo de trabajar”; y también: “Tengo nuevas ideas que me gustaría desarrollar...”²⁷¹

Ciertamente la obra de Morandi se interrumpe en un momento crucial en el que sus pinturas han llegado a una extrema delgadez y los motivos se funden y se desdibujan de modo radical. La continuidad y la fortuna que hubiera tenido su obra en el futuro será, por siempre, un secreto no desvelado.

11.12. **Morandi en la Residencia de Estudiantes: Un episodio singular de la vanguardia española**

Somos conscientes de que el presente subcapítulo se encuentra cronológicamente fuera del periodo que nos ocupa en la investigación (1984-2014) pero nos parece

²⁷¹Longhi, R. (1999). Exit Morandi. En, *Giorgio Morandi. Exposición antológica*, Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.p.271.

interesante, por su interés, aludir al efecto que el Morandi del periodo metafísico ejerció de manera particular sobre el jovencísimo Salvador Dalí.²⁷²

En este sentido, Rafael Santos Torroella²⁷³ se ha ocupado de analizar la importancia que el periodo que va desde 1922-1923, curso en el que Dalí ingresa en la Residencia de Estudiantes, hasta 1926, año en el que es expulsado de la Academia de Bellas Artes de manera definitiva. Santos Torroella se hace cargo de la importancia de esta época madrileña en el joven Dalí, así como del peso que estos años tuvieron en el desarrollo de su obra posterior, más conocida.²⁷⁴

Por su parte, Agustín Sánchez Vidal desentraña la cercanía que el joven Dalí mantuvo con la vanguardia italiana:

[...] en 1921 o 1922, había iniciado un fecundo contacto doctrinal con la vanguardia italiana a través del libro de Umberto Boccioni, *Pittura Sculture Futuriste (Dinamismo Plástico)* publicado en las Edizioni futuriste di «Poesie» de Milán en 1914.

[...] Un catálogo éste que Dalí guardó como oro en paño hasta el fin de sus días y que hubo de servirle como preámbulo para mejor entender la revista portavoz del movimiento metafísico, *Valori Plastici* (Milán 1918-1922), de la que será suscriptor y en la que no sólo pudo ver reproducciones de las obras de Morandi y Giorgio de Chirico, sino también los escritos del hermano de este último, Alberto Savinio que tanto influirá en un posterior texto daliniano, su *San Sebastián*. Todas estas influencias, así como las de la revista *L'Esprit Nouveau* (París, 1920-1925), se pueden percibir con claridad en las naturalezas muertas de 1924 [...]²⁷⁵

Las referencias más claras que maneja Dalí en las obras de este periodo provienen de las obras de Juan Gris, Giorgio Morandi y Giorgio de Chirico.

En la naturaleza muerta del año 24, (que reproducimos) los elementos que aparecen, así como el espacio que ocupan, están sometidos a una estructura y un rigor geométrico semejante al que Morandi e incluso Giorgio de Chirico imprimen a sus composiciones a principio de los años veinte.

²⁷² Santos Torroella, R. (2004) *Dalí. Época de Madrid*, Madrid: Residencia de Estudiantes / Ayuntamiento de Madrid.

²⁷³ Rafael Santos Torroella es autor de una extensa bibliografía daliniana que abarca más de un centenar de publicaciones. Destaca su tesis doctoral *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de salvador Dalí*, publicada en 1984. Con *Dalí. Época de Madrid*, nos brinda una visión inédita y en profundidad de los años juveniles de Salvador Dalí en la Residencia de Estudiantes, en cuyo entorno acabó de formarse como uno de los creadores más singulares y significativos de la generación del 27.

http://www.residencia.csic.es/pub/07_dalmadr.htm

²⁷⁴ En: Santos Torroella, R., (1992) *Dalí residente*, Madrid: Residencia de Estudiantes, el autor presenta un nuevo enfoque en torno a los años que Salvador Dalí vivió en la Residencia y el influjo que ésta ejerció en su primera obra a través del análisis de su correspondencia con otros residentes de la misma época como Luis Buñuel, Federico García Lorca y José Bello Lasierra, reproduciendo un epistolario de 62 cartas, en parte inédito hasta la fecha.

http://www.residencia.csic.es/pub/08_dalresid.htm

²⁷⁵ Sánchez Vidal, A., (2002), *El joven Dalí: el nido de la urraca*, en, E. Carmona y M. D. Jiménez Blanco (coord.), *Creadores del arte nuevo*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida. pp. 171-172.

Basta observar con atención la valoración de las sombras alargadas, recurso habitual que aplica De Chirico a sus arquitecturas Ferraresas imaginadas y en el carácter escenográfico de las obras metafísicas de Morandi, junto a una selección medida del repertorio cromático, de éste último, en el que prevalecen grises, blancos y tierras, junto a algún acento puntual más saturado.

En una fotografía de la época, Federico García Lorca aparece sentado sobre su cama, en el cuarto que el poeta ocupaba en la Residencia de Estudiantes.²⁷⁶ Colgado sobre la pared de la habitación de Lorca, un cuadro pintado por su amigo Salvador Dalí y que el joven pintor de Figueras regaló al poeta en 1924, fruto de la amistad que les unía y la vinculación artística e intelectual que mantuvieron durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, entre 1922 y 1929.



Federico García Lorca en su cuarto de la Residencia de Estudiantes, en la parte superior de la imagen la *Naturaleza muerta* de Salvador Dalí en 1924

Salvador Dalí *Naturaleza muerta*, 1924, óleo sobre lienzo, 125 x 99 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La *Naturaleza muerta*, conocida popularmente como *Sifón y botella de ron*, es una de las obras en las que se muestra con mayor claridad la influencia ejercida en la producción temprana de Dalí por las diferentes corrientes artísticas europeas, antes de que el pintor alcanzara su estilo maduro en el contexto del surrealismo. En este caso concreto, conviven en el lienzo las enseñanzas derivadas del cubismo y de la pintura metafísica italiana, a la que Dalí y Lorca

²⁷⁶ El proyecto de la Residencia de Estudiantes, dirigido por Alberto Jiménez Fraud convoca entre 1910 y 1936 a gran parte de los científicos, escritores, filósofos más notables del momento, que van a pasar por la institución madrileña impartiendo conferencias o compartiendo experiencias con los jóvenes residentes entonces: Federico García Lorca y Salvador Dalí entre otros.

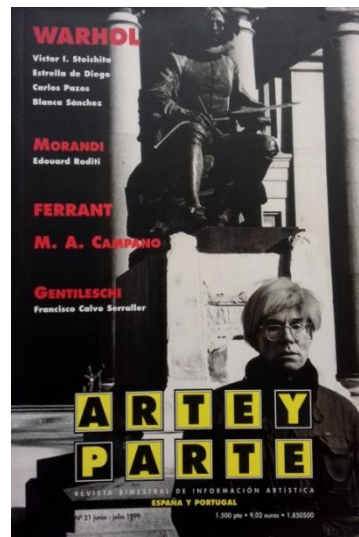
tuvieron acceso a través de la revista *Valori Plastici* consultada habitualmente por ambos durante su estancia en la Residencia de Estudiantes.²⁷⁷

11.13. Otras publicaciones y exposiciones

11.13.1. Arte y Parte

En la primavera de 1997 la revista *Arte y Parte* nº7 publica una serie de textos sobre Giorgio Morandi: «*La ronda morandiana*», por Juan Manuel Bonet; «*Morandi precursor*» por Marta Cárdenas; «*La pintura como tema*» por Joan Hernández Pijuan; «*Tacitas y botellas*», por Alfredo Alcáin y «*En Bolonia*» de Santiago Mayo.

En el nº 21 de la misma revista y coincidiendo con exposición Morandi en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (1999) se publica la conversación del poeta y crítico francoamericano Edoardo Roditi con Giorgio Morandi en 1958 en la casa del artista. [Traducción de Raquel González Escribano]



Portada de la revista *Arte y Parte* nº7, Madrid, febrero-marzo de 1997

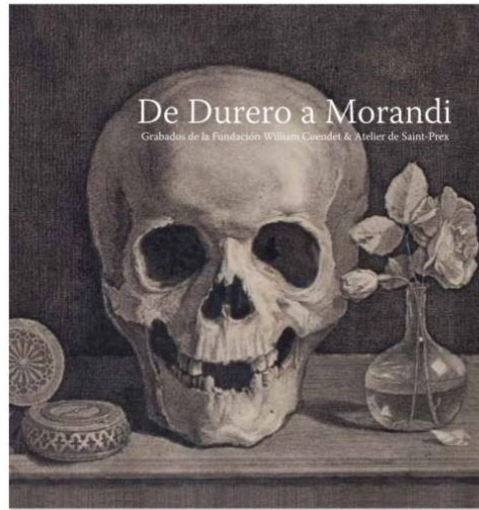
Portada de la revista *Arte y Parte* nº 21 Madrid, junio-julio de 1999

11.13.2. De Durero a Morandi

La exposición: *De Durero a Morandi. Grabados de la Fundación William Cuendet & Atelier de Saint-Prex* se presenta a lo largo de 2011 en diferentes sedes de

²⁷⁷ Paloma Esteban Leal (2003), disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/naturaleza-muerta-11>

Caixa Forum del territorio nacional. Así, pudo contemplarse en Madrid, Salamanca; Gijón, Murcia o Palma de Mallorca.



Portada del catálogo de la exposición *De Dürero a Morandi*. En CaixaForum (2011)

Las comisarias de la muestra, Florian Rodari y Catherine McCready, plantean un recorrido por la historia del grabado en el arte europeo de la mano de grandes nombres de los últimos cuatro siglos. Así, se muestran grabados de: Dürero, Rembrandt, Canaletto, Piranesi, Claudio de Lorena, Goya, Degas o Morandi. En su conjunto, la exposición ofrece una cuidada selección de más de 130 obras procedentes de la colección suiza a través de las que se abordaban esencialmente cuestiones relacionadas con la evolución técnica gráfica²⁷⁸

11.13.3. **Morandi's legacy. Influences on British Art**

Cuando el tema de nuestra tesis ya estaba definido y el proyecto de la exposición en el Centro José Guerrero en marcha tuvimos conocimiento de la exposición celebrada en la Colección Estorick de Londres en 2006 bajo el título *Morandi's legacy. Influences on British Art*. Aunque dicha muestra excede los márgenes geográficos de nuestra investigación, nos parece muy oportuno tenerla en consideración aquí, dado el paralelismo evidente entre el proyecto expositivo británico y el nuestro.

El comisario de la exposición, el artista y profesor de arte, Paul Coldwell, declaraba lo siguiente con respecto al planteamiento conceptual de *Morandi's legacy*:

"Es una exposición muy personal", advierte Coldwell, "Morandi ha influido enormemente en mi obra, y eso me permite comprender algunos aspectos que me fascinan de él. Establezco yuxtaposiciones deteniéndome en esas cualidades a las que responde un artista

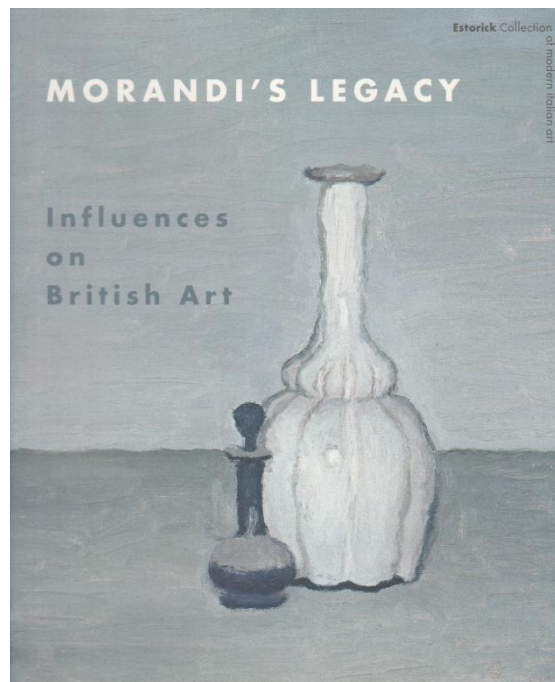
²⁷⁸ http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/view_object.html?obj=816,c.7305&view=photo&pos=4

entablando, al mismo tiempo, diálogos entre obras contemporáneas y piezas de Morandi de forma que el visitante vea todas ellas bajo una luz ligeramente diferente.²⁷⁹

Sin duda suscribimos este comentario de Coldwell. Los trece artistas seleccionados en la muestra son: Patrick Caulfield, Tony Cragg, Michael Craig-Martin, David Hockney, Christopher Le Brun, Ben Nicholson, William Scott, Euan Uglow, Rachel Whiteread, Victor Willing, Paul Winstaley y el colectivo Theatre of Mistakes además del propio Coldwell,

La exposición se estructura a partir de la confrontación pareada de obras. La apuesta es desde luego arriesgada pero con desiguales resultados y creemos que excesivamente rígida en el planteamiento ya que una confrontación tan directa consideramos que alimenta las lecturas más lineales y formalistas en las cuales la obra de Morandi no tiene competidor.

Así, en la confrontación con Nicholson, Le Brun, Hockney, Coldwell, Whiteread e incluso de Cragg, resulta estimulante, pero no podríamos decir lo mismo con respecto a los demás artistas de la muestra.



Portada del catálogo de la exposición *Morandi's legacy. Influences on British Art*

Resulta interesante, no obstante, reparar en los temas y conceptos que se entrecruzan en la confrontación de las obras de la exposición y que nosotros nos aventuramos a sugerir: así, podemos hablar de la seriación (Cragg); la transparencia (Craig-Martin); la ambigüedad de la forma (Coldwell); el tema (Willing); la opacidad (Whiteread); la trama

²⁷⁹Lourdes Gómez Londres *El País* (5 de abril de 2016). Disponible en http://elpais.com/diario/2006/04/05/cultura/1144188002_850215.html

(Hockney); la austeridad (Nicholson); la materia difusa (Le Brun); la geometría (Scott); el silencio de las cosas (Winstaley); la soledad de los objetos (Uglow); los espacios cotidianos (Caulfield) y la ocultación/camuflaje (colectivo Theatre of Mistakes).

Según dice Coldwell:

"No todos incluyen a Morandi entre sus influencias, pero a todos les ha interesado el debate que se entabla entre sus creaciones y la obra de Morandi", resalta Coldwell mientras organiza el montaje de la exposición.²⁸⁰

También en este comentario coincidimos con el comisario británico. En efecto la relación de cercanía o distancia de un artista con respecto a la obra de otro se puede manifestar de maneras muy distintas. Puede ser sobrevenido, es decir nos interesa en la medida que afecta a nuestra propia obra (nos interesa entonces como artistas). De la misma forma, puede ser una constante que se prolonga en el tiempo o se acerca obras concretas. En cualquier caso ese diálogo, sea como fuere, alienta un debate que va mucho más allá de los particularismos y que sin duda excede a éstos.

Es aquí donde la figura y la obra de Morandi, además de reactualizarse, se nos presenta como un valor contemporáneo capaz de generar debates a su alrededor más allá de lo estrictamente artístico.

²⁸⁰ *Ibidem.*

12. DESPUÉS DE MORANDI

Reunimos en este capítulo a la totalidad de los artistas que dan cuerpo y sentido a *Pintura en voz baja. Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el arte español (1984-2014)*. Hemos querido cuidar y atender en esta elección determinados criterios que, además de la calidad de los trabajos, suponen caminos de apertura desde posiciones en ocasiones, si no antagónicas, sí muy divergentes. Nos interesa, también, dar voz a varias generaciones y hacerlas convivir en el marco referencial del pintor italiano.

Toda elección supone de facto un “prescindir de” y somos conscientes de que el listado de artistas de cuya obra nos vamos a ocupar a continuación podría ser susceptible de aumentar pero, en consonancia con la contención que caracteriza al propio Morandi, hemos querido evitar los excesos y ajustarnos a los autores que consideramos imprescindibles para argumentar nuestra posición frente al tema.

Véase que, habiendo un predominio de lo pictórico, hay también autores que trabajan en otros soportes y planteamientos. En nuestra intención está el evitar posicionamientos excesivamente formalistas o miméticos con respecto al pintor boloñés. Por otra parte consideramos necesario atender en la selección a una pluralidad de voces y de generaciones.

De esta enumeración de 31 artistas ha de salir la totalidad (23) de los que finalmente integrarán la exposición en el Centro José Guerrero de Granada (2006)

La enumeración que abajo proponemos sigue un orden alfabético aunque en los epígrafes dedicados a cada uno de los autores no seguimos el mismo patrón sino una ordenación que pretende resaltar la variedad de enfoques y facilitar una lectura de cada subcapítulo no solo como elemento aislado sino en relación al conjunto. Así mismo consideramos pertinente consignar junto a los nombres de los artistas, la fecha y lugar de nacimiento (y de óbito si procede) para resaltar precisamente la diversidad aludida.

Dichos autores son:

Alfonso Albacete (Antequera, Málaga, 1950), Alfredo Alcaín (Madrid, 1936), Fernando Almela (Valencia, 1943-Madrid, 2009), Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946), Ángel Bados (Olazagutía, Navarra, 1945), Isabel Baquedano (Mendavia, Navarra, 1936), Nati Bermejo (Logroño, 1961), Joan Cardells (Valencia, 1948), Marta Cárdenas (San Sebastián, 1944), Javier Codesal (Sabiñánigo, Huesca, 1958), Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942), Juan Manuel Díaz-Caneja (Palencia, 1905- Madrid 1988), Marcelo Fuentes (Valencia, 1955), Miguel Galano (Tapia de Casariego, Asturias, 1956), Jorge García Pfretzschner (Madrid, 1964), María Gómez (Salamanca, 1953), Elena Goñi (Pamplona, 1968), Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005), Carmen Laffón

(Sevilla, 1934), Jaime Lorente (Madrid, 1956), Antoni Llena (Barcelona, 1943), Fernando Martín Godoy (Zaragoza, 1975), Santiago Mayo (Tal, La Coruña, 1965), Pedro Morales Elipe (Membrilla, Ciudad Real, 1966), Teresa Moro (Madrid, 1970), Luis Palmero (La Laguna, Tenerife, 1957), José Miguel Pereñíguez (Sevilla, 1977), Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923-2009), Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1996), Julia Spínola (Madrid, 1979) y Cristino de Vera (Santa Cruz de Tenerife, 1931).

En el capítulo seis titulado “Líneas temáticas” enunciamos una serie de términos asociados a la obra morandiana y que consideramos así mismo susceptibles de vincular con los artistas que a continuación glosamos.

Hemos vinculado a cada artista con tres de los conceptos expuestos que nos ayudan a establecer puentes y sinergias tanto con Morandi, como entre cada uno de ellos:

1. AMBIGÜEDAD

Gerardo Delgado, Jorge García Pfretzschner, Antoni Llena, Fernando Martín Godoy, José Miguel Pereñíguez, Julia Spínola.

2. ARMONÍA

Alfonso Albacete, Juan José Aquerreta, Juan Manuel Díaz-Caneja, Marcelo Fuentes, Teresa Moro, Luis Palmero, Gerardo Rueda

3. AUSTERIDAD

Joan Cardells, Gerardo Delgado, María Gómez, Albert Ràfols-Casamada, Gerardo Rueda

4. BREVEDAD

Alfredo Alcaín, Isabel Baquedano, Marcelo Fuentes, Miguel Galano, José Miguel Pereñíguez

5. CADENCIA

Ángel Bados, Javier Codesal, Juan Manuel Díaz-Caneja, Joan Hernández Pijuan, Gerardo Rueda

6. CLARIDAD

Alfonso Albacete, Fernando Almela, Juan José Aquerreta, Juan Manuel Díaz-Caneja, Elena Goñi, Teresa Moro, Luis Palmero, Cristino de Vera

7. FRAGILIDAD

Ángel Bados, Antoni Llena, Santiago Mayo, Pedro Morales Elipe, Julia Spínola

8. LEVEDAD

Alfredo Alcáin, Fernando Almela, Isabel Baquedano, Javier Codesal, Jaime Lorente, Santiago Mayo, Pedro Morales Elipe, José Miguel Pereñiguez, Albert Ràfols-Casamada

9. MISTERIO

Isabel Baquedano, Joan Cardells, Marta Cárdenas, Gerardo Delgado, Miguel Galano, Carmen Laffón, Jaime Lorente, Fernando Martín Godoy, Teresa Moro, José Miguel Pereñiguez, Cristino de Vera

10. OPACIDAD

Nati Bermejo, Joan Cardells, Marcelo Fuentes, Jorge García Pfretzschner, Carmen Laffón, Fernando Martín Godoy

11. POBREZA

Antoni Llena, Santiago Mayo

12. PRECARIEDAD

Ángel Bados, Jorge García Pfretzschner, Julia Spínola

13. SENCILLEZ

Alfredo Alcáin, Marta Cárdenas, Javier Codesal, Elena Goñi, Joan Hernández Pijuan, Luis Palmero

14. SILENCIO

Juan José Aquerreta, Marta Cárdenas, Miguel Galano, María Gómez, Elena Goñi, Joan Hernández Pijuan, Carmen Laffón, Cristino de Vera

15. TRANSPARENCIA

Alfonso Albacete, Fernando Almela, María Gómez, Jaime Lorente, Pedro Morales Elipe, Albert Ràfols-Casamada

12.1. *Juan Manuel Díaz-Caneja abrasado por el sol*

ARMONÍA / CADENCIA / CLARIDAD

Quizá Juan Manuel Díaz-Caneja (Palencia, 1905-Madrid, 1988) es un caso muy particular en el contexto de este desglose de autores con afinidades morandianas. Su trayectoria artística, que abarca casi por completo el siglo XX, mantiene un rigor y una persistencia en el tema del paisaje castellano que lo vinculan claramente a sentimientos de evocación noventayochista; pensamos sobre todo en las figuras de Azorín, Unamuno y especialmente en Antonio Machado, para los cuales, el paisaje, era algo más que una excusa literaria.



Juan Manuel Díaz-Caneja *Mosaico de tierras*, 1974, óleo sobre lienzo 81 x 100 cm MNCARS.

Juan Manuel Díaz-Caneja, Sin título, 1985-1988, óleo sobre lienzo 81 x 60 cm Instituto Leonés de Cultura (Legado Caneja)

Cronológicamente es, del conjunto, el artista más cercano a Morandi, y aunque no tenemos constancia de manifestaciones orales o escritas por parte de Caneja al respecto, en su obra y en su actitud hacia la pintura late una pulsión muy cercana a la del artista boloñés.²⁸¹

²⁸¹El 10 de noviembre de 2015 tuvimos la ocasión y el privilegio de visitar a Cristino de Vera en su domicilio madrileño (artista que glosamos a continuación). Entre otros temas que el pintor canario fue desglosando en clave casi de monólogo surgieron cometarios en torno a la obra y a la persona de Juan Manuel Díaz-Caneja con el que Cristino de Vera mantuvo una relación amistosa, ambos tuvieron como maestro a Daniel Vázquez Díaz en su estudio de María de Molina en Madrid, factor que sin duda les debió unir. No obstante la diferencia de edad, era considerable, veintiséis años y hacía que su relación fuera casi de maestro/discípulo. Cristino de Vera describía con precisión los largos silencios de Caneja frente a la locuacidad de la esposa de éste. Nada nos dijo Cristino sobre pronunciamiento alguno de Caneja sobre Giorgio Morandi obra que debía conocer a través de *Valori Plastici*, revista que circulaba en la Residencia de Estudiantes, en la que Caneja pasó algunas temporadas, mediados los años veinte.

Sin embargo hay algunas afortunadas excepciones a tener en cuenta. Entre las publicaciones de la biblioteca personal de Caneja, refiere Juan Manuel Bonet una humilde plaquette de grabados de Giorgio Morandi, sin fecha, ni pie de imprenta. Por otro lado, con motivo de una retrospectiva de Juan Manuel Díaz-Caneja en el Instituto Cervantes de Roma en 2006,²⁸² se publica un catálogo en el que se reproducen diferentes documentos del pintor, entre ellos, una publicación de finales de los sesenta, con motivo de una muestra conjunta de Caneja y Morandi en la Galería Claude Bernard, de París.²⁸³ Estas dos referencias documentales son sin duda material suficiente para ratificarnos en la idea de que, el pintor palentino, conoció y simpatizó con la obra del italiano.

Sobre la misma exposición, Bonet refiere un texto de Juan Francisco del Valle cuyo argumento central, [que Bonet afirma compartir plenamente] es que, «puestos a buscarle al palentino un hermano espiritual en la escena italiana, ese no puede ser otro que el boloñés universal».²⁸⁴

La pintura de Caneja es seca, como el olmo de Antonio Machado, pero al mismo tiempo, paradójicamente, muy sensual, en sintonía geométrica perfecta con la aridez y la belleza despojada de las tierras de Castilla, que son la columna vertebral de toda su obra.

Sus pinturas tienen a veces esa magra consistencia visual y material de una pintura al fresco y una querencia por lo terrestre y lo mineral que también comparte con sus colegas caminantes de Vallecas: el escultor y panadero Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia, entonces ocupado con sus paisajes geológicos. Artistas ambos de origen manchego. No obstante, tendrán que pasar unos años aún para que se conforme como tal la llamada «Escuela de Vallecas».

Como Morandi, Caneja en su juventud se interesa por las corrientes vanguardistas de la época, que conoce de primera mano en su primera visita a París en 1928 y a través de la revista *Cahiers d'Art*, a la que pudo acceder muy posiblemente en el contexto del taller madrileño de Vázquez Díaz, «Don Daniel»,²⁸⁵ como se refieren a él sus discípulos.

En Madrid junto a su gran amigo Herrera Petere publica el que será el único número de una curiosa revista de resonancias anarco-dadaístas que llevaba el nombre de *En España ya todo está preparado para que se enamoren los sacerdotes*. El primer y único número sale a la luz en mayo de 1931, en plena agitación entusiasta por la proclamación de la Segunda República, dos semanas atrás.

²⁸²Villán, J. (Coord). (2006) Juan Manuel Díaz-Caneja. El alma de Castilla. Palencia: Fundación Juan Manuel-Díaz-Caneja / Instituto Cervantes en Roma.

²⁸³Bonet, J. M. Caneja en Roma (y un sueño Boloñés), *ABC Cultural*, Madrid 21-01-2006.

²⁸⁴*Ibidem*.

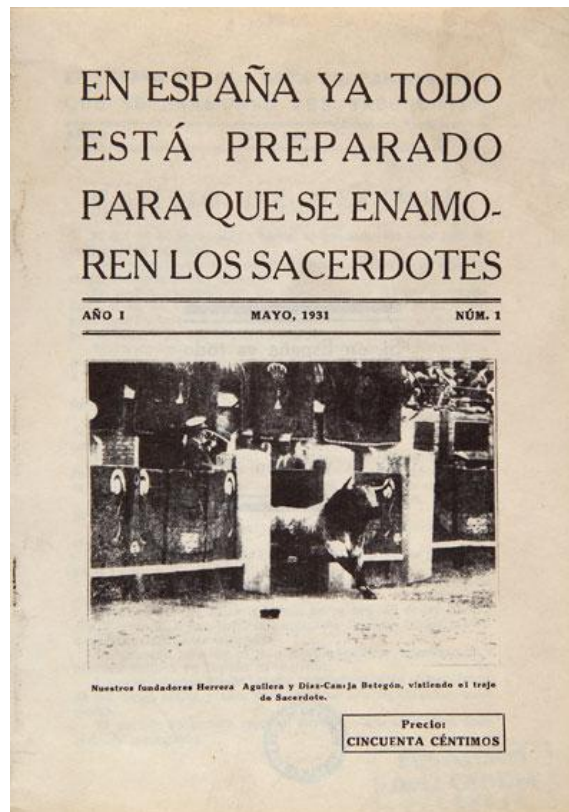
²⁸⁵ En estos términos se refería Cristino de Vera al que consideraba su verdadero maestro y que sin duda tanto le ayudó en su llegada a Madrid desde Tenerife en 1951.

El latido vanguardista de primera hora en Caneja se verá aquietado y matizado en el transcurso de los años pero, no en cualquier caso, sus dos asentadas fidelidades: por una parte, la pintura, siempre sobre el mismo tema, con la misma perseverancia en su silenciosa actitud y por la otra, su compromiso político por el que estuvo tres años encarcelado entre Carabanchel y Ocaña a finales de los cuarenta, tampoco aquí dejó de pintar tierras castellanas como escribía con cierta retranca su amigo Juan Benet:

No ha cambiado de manera de pintar y la depuración de su arte debe ser cosa anímica, a juzgar por esos infinitesimales cambios que sólo se perciben si se cotejan telas de diferentes décadas. Una vez es una inesperada franja malva y otra, una mancha «verde leche» --que decía Alfonso Buñuel-- para dar entrada al fin a una masa de chopos que había solicitado su ingreso en la paleta del pintor allá en la infancia de Villada, en tiempos de la dictadura, mucho antes de la guerra.²⁸⁶

Y al fondo [o debajo de] las tierras de Castilla, las figuras de Cézanne y Matisse ¿Y quién dijo Morandi?

La realidad: he ahí el barro cuando llueve.²⁸⁷



Edición facsimilar en separata del catálogo publicado con motivo de la exposición de Caneja en Madrid 1984

²⁸⁶ Benet, J. (1987). *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Comunidad de Madrid/Visor libros, p. 45.

²⁸⁷ Herrera, Petere, J. (1984). Homenaje a Caneja. En VV.AA. *Juan Manuel Caneja. Exposición Antológica. Madrid, 1984-85*, (pp. 11-16), Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, p.13.

12.2. *La noche transfigurada de Cristino de Vera*

CLARIDAD / MISTERIO / SILENCIO

La aridez agridulce del ser y el estar y el peso de la tierra se muestran transfigurados, salvados a través de la luz en la obra del pintor insular castellanizado, Cristino de Vera (Santa Cruz de Tenerife, 1931) también discípulo de Vázquez Díaz y amigo de Caneja aunque más joven que éste y al que visitaba ocasionalmente junto a su amigo el escritor Juan Benet.

Las tramas, en los dibujos y las pinturas de Cristino de Vera, son tramas de luz, tejidas con la complicidad de la luz. Y las tazas, los cráneos, las rosas o las velas... son regazos de recogida de esa luz ritualizada que se nos ofrece con una consistencia de mineral, distinta a sí misma, inicial. Luz filtrada por los espejos; trenzada a través de los vasos y las botellas; dormida en los pliegues de un trapo sobre un alféizar que resuena a Sánchez Cotán. Luz/reposo de las cosas. Asiento y medida.

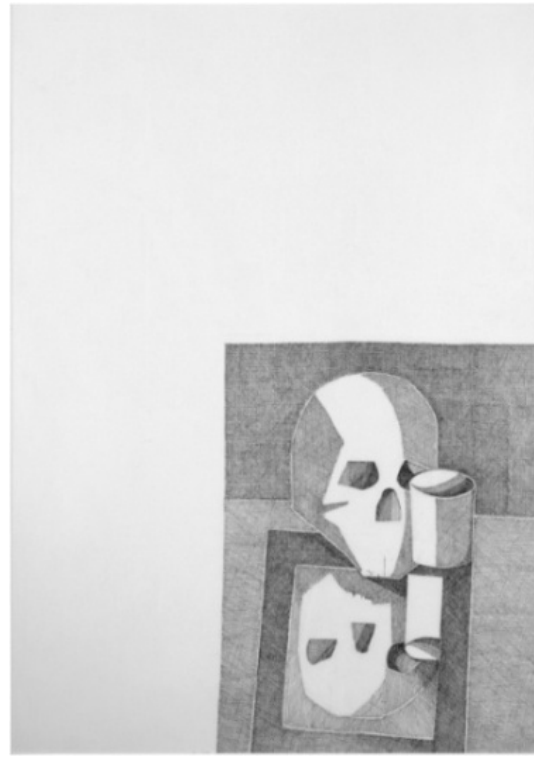
Su pincel se teñía de la muerte, de lo invisible y de la tenue luz que emanan las cosas cuando quietas están... y se detiene... y su viento y silencio sin tiempo lo petrifica todo. Al fulgor de los destellos de los astros... que esperan mansas... la caricia de un pulso... suave y austero... como el suyo.²⁸⁸

Son palabras de Cristino de Vera dedicadas al pintor Luis Fernández, pero que perfectamente podrían aplicarse sin cambiar una coma a su propia obra, hermanada también en tantas cosas con la del solitario de Bolonia, al que adscribe en lo que él llama el gran río de los «pintores del alma», junto a Fra Angelico, Giotto, El Greco, Zurbarán, Piero, Giorgione, Tiziano, Van Gogh o el propio Luis Fernández.

Cristino de Vera parece haber estado siempre en continuo y misterioso trato con la muerte y con los abalorios que conforman su máscara: cráneo o calavera; umbral y vaso; llama que arde en horizontal desafiando la gravedad terrena; figura que se oculta y mantel de lino blanco. No es azarosa la curiosidad que le despierta la figura del hombre invisible que tanto recuerda al anciano Buster Keaton dirigido por Schneider en *Film*, la única pieza específicamente cinematográfica de Samuel Beckett. En la película, un personaje embozado recorre con apremio un muro que se muestra infranqueable hasta llegar a ocultarse en su casa escapando de los ojos que le acosan: deseo de no ser visto. Cristino de Vera y su querencia por los ocultamientos, arrimado a los bordes del papel o del lienzo. Misteriosa quietud en la que no sabremos si las tazas están llegando o en

²⁸⁸Vera, C, de., (2006), *La palabra en el lienzo*, Santa Cruz de Tenerife: Fundación Cristino de Vera-Fundación Cultural Caja Canarias, p. 25.

realidad se marchan ya, cansadas, a esconderse de nosotros. Ausencias o abrazos de pequeñas cosas. Palabras cercanas también al universo del pintor, estas otras de María Zambrano en un texto de 1973 dedicado como el referido arriba de Cristino de Vera, de nuevo, a Luis Fernández:



Cristino de Vera *Cráneo y espejo I* 1994 Lápiz y tinta china sobre papel 76,5 x 55,5 cm. MNCARS

Cristino de Vera *Cráneo y espejo III* 1994 Lápiz y tinta china sobre papel 76,5x56, 5 cm MNCARS

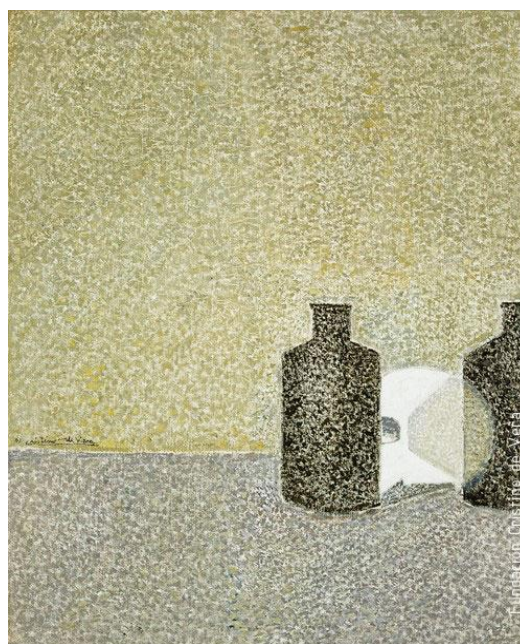
Y al fin, la rosa. La había estado pintando innumerablemente hasta que llegó «la pura, encendida rosa», trasunto de la llama y llama ella misma. El vaso de donde sale no está, como el alto vaso sacrificial, vacío: contiene el cuerpo milagroso del agua. La rosa invulnerable, cuerpo en el que el fuego ofrece color y luz, se alza como viniendo del abismo que se ha hecho blanco: extática en su propia aurora.²⁸⁹

Cristino de Vera recorriendo el pasillo de su casa hasta la estancia donde trabaja el punto, la línea y la palabra: *De lo espiritual en el arte...* Bodegón que más que imagen es don generoso, ofrecimiento al invitado. Elegía al silencio habitado; al silencio sostenido; al susurro lleno de elocuencia. Rito de paso y estancia del alma inquieta. Celebración.

²⁸⁹Zambrano, M. (1991). *Algunos lugares de la pintura* [recop. Amalia Iglesias], Madrid: Espasa Calpe, p. 194.



Cristino de Vera *2 tazas al límite*, 1999 Óleo sobre lienzo 46 x 38 cm. Colección IVAM
Cristino de Vera *Cráneo y flor blanca* 2002 Óleo sobre lienzo 38x46 Colección IVAM



Cristino de Vera, *Cráneo, rosa y espejo* 1997 Óleo sobre lienzo 100 x 81 cm. Fundación Cristino de Vera, La Laguna
Cristino de Vera, *Dos botellas y cráneo*, 2001, Óleo sobre lienzo 46 x 38 cm. Fundación Cristino de Vera, La Laguna

12.3. *Javier Codesal: nada que narrar*

CADENCIA / LEVEDAD / SENCILLEZ

También en la obra de Javier Codesal (Sabiñánigo, Huesca, 1958) hay una preocupación por las vivencias ritualizadas y por manejar el tiempo de la imagen trezado con experiencias que bordean el límite, entre el misterio y la indecible nada, el *duende* que diría Federico García Lorca. Codesal se ha interesado a menudo por manifestaciones de honda raíz popular (como José Val del Omar, del que llevó a cabo la reconstrucción y finalización de la película *Acariño Galaico*), manifestaciones a las que se ha acercado siempre con un respeto casi reverencial. En lo popular ha encontrado un espacio nuevo del sentido en el que las narrativas audiovisuales tienen mucho que desvelar. En esta versión de su obra *Abismos* hay un pulso a la visibilidad que surge de la negra sombra pero reclama para sí la luz, en vaivén continuo entre la pura necesidad de narrar y la dificultad o más bien el absurdo de hacerlo por obligación, en el que reconocemos una honda raíz beckettiana.

El problema no es narrar. Narrar es un problema. ¿Con qué me quedo? Me cuesta mucho soportar la continuidad basada en la causalidad, la lógica de los actos, los espacios y los tiempos, con todas sus pesadas obligaciones [...]

Ya sé que la continuidad importa. El cine trata de eso, de que continúe, pero no hay porqué acatar toda la burocracia del Estado. Pongámonos ahora en el caso extremo contrario: un pasar sin más del tiempo traducido en acontecimientos visuales. Se irán formando inevitablemente núcleos narrativos más o menos densos, ecos de necesidad de narrar, gracias a un virus de sentido que va colonizando cualquier duración. No deseo entonces evitar la narración, sino recogerla allá donde brota.²⁹⁰

Javier Codesal reconduce lo narrativo hacia una mirada poética que dice sin hablar demasiado, en la que más allá de describir o designar lo que hace es donar, entregar, ofrecer sin agostar nunca el referente, apenas rozándolo, como acontece en el *Bodegón de los cacharros* de Zurbarán, que tanto aprecia el autor. Codesal nos muestra, como Morandi, el *entre las cosas* más allá de las cosas mismas. Señala el hueco con la razón poética.

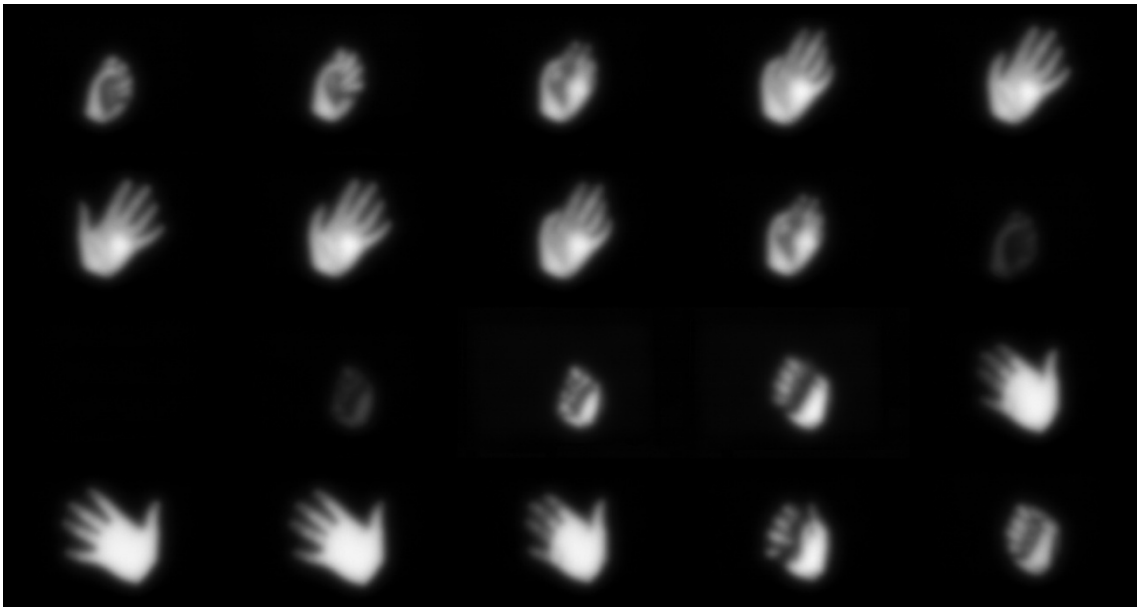
ETERNO

Entre una flor tomada y otra ofrecida
la inexpresable nada.²⁹¹

²⁹⁰Codesal, J. (2010). *Dos películas*. Cáceres: Periférica, pp. 67 y 68.

²⁹¹Ungaretti, G. (2007). *La alegría*. [Pról., Andrés Sánchez Robayna; trad., Carlos Vitale]. Tarragona: Igitur, pp. 37.

Recorrido hacia la luz que está presente por otra parte en el transcurso de la obra del pintor italiano. La negrura se ha atrincherado en el hueco como reabsorbida por el blanco mallarmeano del papel. Luz difusa la de *Abismos* que palpita desde dentro en forma de mano que se abre y que se cierra. Mano infantil y mano de mujer. Ciclo de flor blanca en bucle de sístole y diástole. Encuentro o despedida.



Abismos. Videoinstalación: vídeo presentado a través de una plancha de politeno. Medidas variables. B/N, mudo. Duración: 46". Año: 1996 (a partir de *El abismo*, 1994, pieza construida con mármol, alabastro y monitor de vídeo). Proyecto y realización: **Javier Codesal**. Con la colaboración de Julia Sieiro. Grafista: M^a de los Ángeles Botón Muñoz.

Descripción: Un monitor de vídeo de 14", apoyado directamente sobre el suelo, tiene delante de la pantalla una plancha de politeno. La imagen se verá a través del plástico. El vídeo es una animación en B/N a partir de imagen real. Sobre fondo negro, una mano blanca se abre lentamente y se vuelve a cerrar; será sustituida por otra mano de hombre también blanca que hace idéntico gesto; y así, indefinidamente. La plancha de politeno difunde la luz produciendo un efecto más lumínico que icónico, en un ciclo de aparición y desaparición.

12.4. *La pintura afectuosa de Alfredo Alcaín*

BREVEDAD / LEVEDAD / SENCILLEZ

En la ya larga y fecunda trayectoria artística de Alfredo Alcaín (Madrid, 1936) asoma, como arriba apuntábamos en Codesal, un interés muy especial con todo lo que tiene que ver con lo popular. Si bien podrían establecerse analogías en su obra con respecto a las corrientes pop de los años sesenta y setenta (ciertamente más europeas que americanas), su traducción a la esfera española es, por suerte para nosotros, más afín al cocido madrileño, lleno de sustancia, que a la sopa Campbell. Miguel Fernández-Cid ha dibujado de manera certera y bella el compromiso vital del artista con la pintura:

En la pintura, Alcaín trabaja como un ilusionista (¿qué es, al fin, un artista?): pinta con pausa, ante nuestros ojos repite modo e intención, sin guardar cartas ni trucos; todo lo desvela, lo despliega, empezando por sus intereses y devociones. Y lo hace de un modo natural: abre caminos pero justifica cada paso plástico dado. Desde el principio se percibe el humor, y el amor por la pintura (por su manualidad, por sus búsquedas, por su tiempo, por sus emociones, por su magia), pero Alcaín ofrece, además, una extrema sinceridad y una precisión sorprendente, que le lleva a plantear como fáciles los ejercicios más complejos. Y esa manera de trabajar, haciendo que todo parezca sencillo, esa desnudez de artificio y retórica, solo está reservada a los grandes.²⁹²

Alfredo Alcaín ha dado siempre buena cuenta de su pasión por convertir la pintura en tema y motivo de la propia pintura y lo ha hecho de manera sigilosa y discreta, como es él, pero también con constancia: construyendo silenciosamente su necesario museo imaginario, este ya sí, fuera del estudio. *A la pintura. A los pintores* tituló la exposición de 2007 celebrada en la galería Elvira González de Madrid, donde reunió un buen número de obras desde mediados de los sesenta. Aquí mostraba todo un repertorio de afinidades y afectos, entre los cuales Morandi ocupaba un lugar central.

En 1966 un pequeño óleo sobre tela –*Bodegón (Pequeño homenaje a la memoria de Giorgio Morandi)* era el homenaje dedicado por Alcaín al artista que tan profundamente le había emocionado. Ya en 1990, diversos “bodegones Morandi” jugaban con los objetos, ahora, reales, para componer una pintura/escultura. En ese juego las obras se hacían realidad y tal hacerse era paradójicamente, la obra. La vida, los objetos cotidianos, fluía libremente haciéndose arte, y el arte se hacía haciéndose vida.²⁹³

²⁹²Fernández-Cid, M. Alfredo Alcaín. Uno de los grandes, *El Cultural*, (7 de septiembre de 2012).

²⁹³Bozal, V. (2007), Alcaín. Homenaje(s). En, *A la pintura. A los pintores*, (pp.7-11), Madrid: Galería Elvira González, Madrid, p. 8.

No se entendería bien la obra de Alfredo Alcáin sin valorar la importancia que la propia historia de la pintura y de las imágenes tiene en su obra personal, trenzado todo esto con calculadas dosis de ironía y melancolía.



Alfredo Alcáin, *Pequeño Morandi, Enero*, 1996, óleo sobre madera y metal, 20,2 x 33,5,

Alfredo Alcáin, *Bodegón (Morandi V)*, 1990, Objetos sobre madera, 38 x 79 x 43,5 cm Colección del artista

12.5. *Juan José Aquerreta: pintura para pájaros*

ARMONÍA / CLARIDAD / SILENCIO

Alfredo Alcaín ha definido a Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946) como el más cercano a Giorgio Morandi de los artistas españoles:

Creo que aquí el más morandiano de los pintores, en cuanto a actitud y rigor, es Aquerreta. El excelente artista navarro tiene mucho de la concentración e intensidad del maestro boloñés y sus paisajes se acercan mucho al pleno sentido de la belleza de los morandis de los campos de Grizzana. Arte puro.²⁹⁴

Dos son los paisajes de Aquerreta que Alcaín tiene en su estudio: uno de ellos, casi cuadrado (sin fecha ni título), casi abstracto y tan cercano a Morandi como a Rothko. Es un cuadro bellísimo y fantasmal sumido en una niebla gris como peinada verticalmente por la materia densa y sutil a la vez. El otro de 1986 es una vista del Monte de las Aguas, afín a la vertiente más cézanniana de Morandi, en el que el motivo se ubica a lo lejos sobre una franja amplia y verdosa que sitúa el primer plano.

Los paisajes pintados por Aquerreta parecen no haber sido nunca tocados por mano humana. Más bien pudieran estar formados de sedimentos que sigilosamente un pájaro ha ido colocando sobre el blanco puro del soporte.



Juan José Aquerreta, *Huerta en el camino de Aragón* 2013 Óleo sobre tabla 25x31cm. Galería Marlborough

Juan José Aquerreta, *Jardines traseros de la Casa de la Misericordia* 2012 Óleo sobre tela 46x55 cm. Galería Marlborough

²⁹⁴ El fragmento corresponde un texto de Alfredo Alcaín que reproducimos en su integridad en el capítulo titulado Escritos de los artistas.

Juan José Aquerreta, más allá de su cercanía a Morandi, por actitud y afecto pictórico, es un artista que escapa siempre a definiciones y encasillamientos. Él mismo ha confesado en alguna entrevista esa predisposición suya constante a escapar, a huir como un verdadero emboscado de la pintura y de la sociedad. En un documental le vemos salir de su casa al amanecer tirando de un carrito de la compra pertrechado de los útiles del pintor en busca de esos motivos que gusta encontrar en los parajes desolados del entorno de Pamplona; en los límites inciertos entre el campo y la ciudad; en los cruces de carreteras; en gasolineras o en vertederos. Nadie encontraría basura contemplando un ascético cuadro de Aquerreta y sin embargo por ahí debe andar. El arte de la pintura es asunto que tiene mucho de visión transfigurada. Lo real escapa, siempre escapa porque el tiempo, de suyo huidizo, no le concede otra opción.



Juan José Aquerreta, *Naturaleza muerta con botijo blanco* 2008 Óleo sobre cartón entelado 50 x 61 cm Galería Marlborough

Juan José Aquerreta, *Naturaleza muerta con tomates* 2008. Óleo sobre tela 27 x 35 cm Galería Marlborough

La pintura de Aquerreta tiene mucho de aparición gozosa, de desvelamiento, de epifanía y de promesa cumplida. En el blanco del aparejo encuentra la luz su razón y su principio como ocurre con el blanco del papel en las acuarelas de Morandi. La razón del vacío que ciega y que sana. Un lecho amable desde el cual la pintura se ve abducida hacia el interior y se convierte en materia seca con la apariencia de un fresco del Quattrocento. Como escribe Juan Manuel Bonet sobre Aquerreta:

El milagro de esta pintura es precisamente ese: que hablando de cosas tan llanas, tan normales y sin alzar nunca la voz –ni que decir tiene que estamos en las antípodas del expresionismo–, consigue ser de las más exigentes, de las más excepcionales, de las más considerables como gran arte, que se producen hoy en nuestro país.²⁹⁵

²⁹⁵Bonet, J. M. (2000). *Juan José Aquerreta, obra reciente*, Galería Marlborough, Madrid, 2000, pp. 3 y 4.

12.6. *Criaturas de Antoni Llena*

AMBIGÜEDAD / FRAGILIDAD / POBREZA

En un lugar solo en apariencia distante al pintor navarro Aquerreta, se encuentra la obra de Antoni Llena (Barcelona, 1943), un artista cuya obra se ha mostrado como él mismo dice en alguna entrevista, siempre a contracorriente de la estética dominante. Los inicios de su actividad artística lo sitúan en el convento de frailes capuchinos de Sarrià a principios de los sesenta, donde sus actividades artísticas parecían levantar algunas miradas recelosas entre sus hermanos de hábito.



Antoni Llena, *Blanc i negre*, 1984 Papel manipulado 84x61cm Museo Patio Herreriano de Valladolid
Antoni Llena, de *serie Preposicions*) 1997 Collage 140 x 100 cm Museo Patio Herreriano de Valladolid

Llena es artista de talante austero y discreto. Trabaja con materiales de extrema fragilidad y pobreza: papeles encontrados; fragmentos de tela; pequeños pedazos de madera; gasas; alambres; mallas metálicas; hilos... que somete a una en extremo sutil manipulación. En este proceso de objetivación de la obra resulta esencial el afán tanto por mantener intactos los atributos propiamente materiales de los objetos (de los *restos* podríamos decir), como por situarse en una dialéctica constante entre lo traslúcido y lo opaco; entre el peso y la ligereza; entre la presencia y el vacío.

Llena reclama para el arte un espacio propio que se sitúa entre la utopía y la perplejidad. Se define como pintor a pesar de que lo tradicionalmente pictórico no siempre se visibiliza en sus piezas, ya que escapa, como señala Borja-Villel, de dogmatismos formalistas:

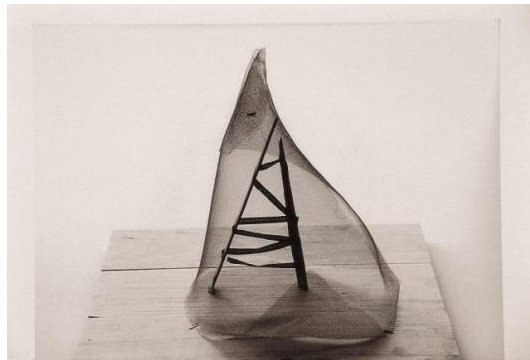
[...] la producción artística de Antoni Llena resulta especialmente significativa, ya que constituye una crítica radical de todo dogmatismo formalista. Aun entrando en el juego

artístico, sus obras mantienen su capacidad de oposición, no son indiscutiblemente vistas como arte y, por tanto, obstaculizan su integración en el paradigma heterogéneo y descontextualizador que caracteriza nuestra época.

Las obras de Llena nacen de una decidida voluntad de situarse al límite de las categorías estéticas.²⁹⁶

Llena se refiere a lo artístico como un encuentro entre un final y un comienzo y apela a la idea de movimiento continuo evocando la figura metafórica del río de los presocráticos. «En mi fin está mi comienzo», nos dice el poeta T. S. Eliot. Entre un extremo y otro, el vacío como ente conformador del sentido, como dice el autor:

El espacio del artista es el vacío. También lo es el de todos aquellos que pretenden tener un conocimiento real de las cosas. Incluso para los sociólogos, tan poco sospechosos de veleidades espirituales, lo que flota en el éter del tiempo a menudo llega a tener un peso específico mayor que los datos que ordenan las encuestas. Todo debe leerse entre líneas, no solo las noticias de los medios de comunicación, también la vida misma. En este espacio entre líneas está el vacío. Situarse en él no es situarse en la inopia, es situarse *en medio*.²⁹⁷



Antoni Llena, *El fantasma*, 1998 Malla metálica, madera y cinta máquina de escribir 31x24x20 cm
Museo Patio Herreriano de Valladolid

Esa apelación radical al vacío como elemento conformador del ser y del estar de las cosas está presente en toda la obra morandiana y se muestra de manera más explícita en los dibujos y acuarelas de los últimos años. Véanse a este respecto las cinco acuarelas presentes en la exposición fechadas entre 1956 y 1962. Invocación al vacío también en las pinturas en las que el objeto se funde sin solución de continuidad con aquello que lo circunda. Llena considera en este sentido la obra del italiano como una de sus referencias inexcusables, junto a Giorgione, Piero della Francesca, Leonardo, El Greco, Poussin, Malévich, Duchamp, Lucio Fontana o Philip Guston.

²⁹⁶ Borja-Villel, M, J., (1991), Antoni Llena: el artista al margen, en, *Antoni Llena, epifanías i sofismes*, Sala Parpalló, Valencia: Diputación de Valencia, p. 9.

²⁹⁷ Llena, A.- *El hambre del artista*, *Avui*, 28-1-1995.

12. 7. *Negra sombra de Nati Bermejo*

MISTERIO / OPACIDAD / SILENCIO

La radio ha dicho que es mejor permanecer fuera, tener calma y llevar agua y comida. *Anche questa notte passerá.*

(Nati Bermejo)

La obra de Morandi experimenta un recorrido ascensional que va de la oscuridad a la luz, como se aprecia en algunas naturalezas muertas de 1920 y 1921, pasado ya el periodo metafísico, y de manera intermitente en obras posteriores. Obras en las que una especie de negrura pertinaz y flotante parece protagonizarlo todo, replegando las figuras hacia un oscuro nimbo interior en el que se abrazan.

Los trabajos de Nati Bermejo (Logroño, 1961) han ido perfilando a lo largo de los años una sorprendente y personalísima poética de *lo negro*: en sus dibujos de grandes espacios indeterminados flotan o aparecen cosas (?) rodeadas de amplias capas de grafito que la artista va superponiendo primorosamente, tejiendo una especie de zona de confinamiento circundante en el que lo figural emerge con la consistencia zozobranante de una revelación. «Noche negra, bandera pirata negra, uñas negras, futuro negro, boca negra, tramas negras, el Mar Negro, el ala de cuervo, el Caballero Negro, camisa negra, agujeros negros, regaliz negro, la tinta china, barba negra, cerrar los ojos...».²⁹⁸

Inicio de una interminable lista *Sobre lo negro*, que Agustín Valle fue desgranando hace años en torno a los dibujos de la artista. Trabajo misterioso y secreto el de Nati buscando esas fisuras de lo visible que pocos ven; anunciando pliegues interiores donde quizás aguarda, como en duermevela, cierto sentido o razón última de las cosas (desde las más cercanas a las que se muestran infinitamente distantes).

Nati Bermejo va pacientemente desdoblado ante nuestros ojos esos pliegues escondidos. Repertorios de imágenes encadenadas como en aquella canción infantil titulada «El árbol de la montaña» que Nati evoca en un bello texto titulado *Debajo de la mesa*:

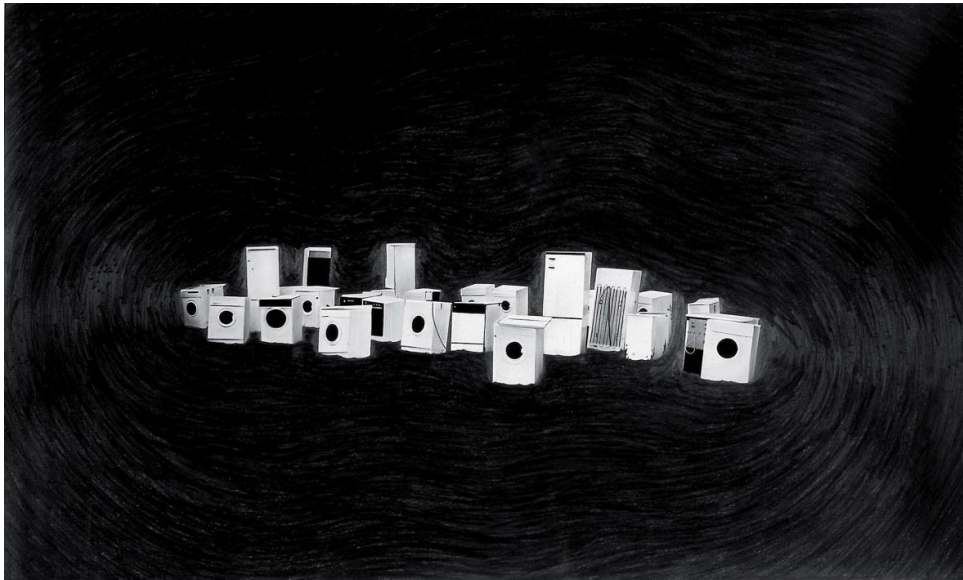
Ese árbol tiene un nido
ese nido tiene un huevo
ese huevo tiene un pájaro
ese pájaro tiene un...²⁹⁹

²⁹⁸Valle, Garagorri, A., (1994), *Sobre lo negro*, en *Natividad Bermejo*, (pp. 33-58), Logroño: Cultural Rioja, p. 33.

²⁹⁹Bermejo, N., (2004), *Debajo de la mesa*. En *100 días: 100% mezcla. Proyectos, Última producción y algunas propuestas para una colección perfecta*, (pp. 10-19). Madrid: Galería Egam, p. 19.

Natura morta: espejismo de cementerio de lavadoras. Figuras en deslumbrante oscuridad.

Noche abierta (bajo la mesa).



Nati Bermejo *Lavadoras*, 2005 Guache, grafito y pastel sobre papel. 59 x 98 cm. Colección particular

12.8. *Pintura sin nombres: Jorge García Pfretzschner*

AMBIGÜEDAD / OPACIDAD / PRECARIEDAD

Además de los dos paisajes de Aquerreta arriba mencionados, en el estudio de Alfredo Alcáin cuelgan también dos cuadros de Jorge García Pfretzschner (Madrid, 1964). Buscando los términos más próximos a las pinturas de Jorge podríamos hablar de ambigüedad; de sugerencia y también de evocación. El artista aludía a este tono, impreciso y esquivo de la [su] representación, en un texto con ocasión de su individual en la galería Rafael Ortiz de Sevilla: «Un ensayo visual de un tiempo pasado», decía. Tiempo que retorna a través de objetos o interiores, que los trae para sí convertidos en recuerdo; tiempo que liga lo lejano y lo próximo con discretas incursiones en lo narrativo. Narración de ida y vuelta en cualquier caso, entrecortada por figuras difusas de la memoria, y como apuntaladas en unas composiciones que juegan siempre a descolocarnos: Geometría [fantasmal] en huida. « [...] un interior por aquí casi monocromo, y otra especie de paisaje por allá, igual de esencial, casi abstracto, con una cosa casi morandiana, que la tiene. [...] Ahora casi todos son medio paisajes que la pintura vela y desvela. Medio espacios habitados y deshabitados por cosas medio reconocibles».³⁰⁰



Jorge García Pfretzschner, *El regalo*, 2005. Óleo sobre lienzo. 60 x 60 cm. Colección del artista

³⁰⁰ Andrés. Ruíz. E. J. G. Pfretzschner. *ABC*, ABC Cultural, (9 de noviembre de 2002).



Jorge García Pfretzschner, *Aguas estancadas*, 2001. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm. Colección del artista

Jorge García Pfretzschner, *Geografía*, 2001. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm. Colección del artista

Su pintura, como ocurre en Morandi, más que narrar anuncia, designa, preserva. Los títulos parecen señuelos falsos que el pintor ha ido encontrando y guardando en el bolsillo a lo largo del camino mientras construía su imaginario: *Aguas estancadas*; *Geografía*; *El regalo*; *En la casa*; *Tres cosas raras*; *Un lugar para vivir*; *Duda razonable*; *Sótano*; *Su casa por la tarde*; *Cocina*; *Interior*; *Paisaje*; *Obras*; *Desde el interior*; *Nueva botánica*; *Antes de la merienda*; *Ambición*; *Nuevos elementos para el jardín*; *Verdadero o falso*; *Próximo paisaje o Cámara digital*. Títulos elocuentes precisamente en su manera de silenciar; en su manera de ocultar; por su persistencia en no decir. Yeso blanco aplicado sobre el cristal.

12.9. *Conversaciones de Elena Goñi*

CLARIDAD / SENCILLEZ / SILENCIO

La pintura de Elena Goñi (Pamplona, 1968) tiene algo que evoca una conversación continua, ya sea ésta entre figuras humanas; entre árboles o entre tapias. El ornamento y el detalle han desaparecido del espacio de la representación, si es que algún día estuvieron. En un paraje de sienas y rojos de tierra, un hombre mira el límite izquierdo del cuadro pero, como en un sueño o en una escena de Buñuel, no puede escapar de él porque no encuentra la salida (*Nocturno*, 2005); otro personaje duerme plácidamente bien agarrado a la almohada (*Sin título*, 2004); dos operarios intentan hacerse entender, cada uno encaramado a un edificio diferente, uno más alto que otro (*Sin título*, 2006); en un interior de planos ocres, grises, blancos y negros, un hombre de espaldas muestra un libro a dos mujeres (*Sin título*, 2000); dos hombres en un sendero (*Camino de Lerín*, 2003) avanzan dándonos la espalda, el que va primero tira de un carrito de la compra; dos albañiles ataviados como jugadores de frontón inspeccionan el tejado, uno de ellos camina elevando los brazos cual funambulista (*El tejado*, 2002); un camino flanqueado entre cipreses al atardecer y dos tapias (*Sin título*, 2003); dos personajes, a izquierda y derecha del lienzo, el uno en la espera y el otro poniéndose la camisa (*Incrédulo*, 2002).

Y así podíamos seguir con estas breves descripciones de sus cuadros, tejidos de instantes, en los que algo pasa que no sabemos, además del tiempo. Todos ellos tienen un aire de familia marcado por la luz generosa y primitiva, salvo en los nocturnos, claro. Y la presencia de Morandi asoma por aquí y por allá aunque nunca de una manera literal o burdamente imitativa. Su presencia es sutil.

Conversaciones silenciosas o en voz baja.



Elena Goñi *El tejado II* 2005 Óleo sobre lienzo, 120 x 110 cm.

Elena Goñi, *Marcos* 2005 Óleo sobre lienzo, 81x103 cm

La conversación continua, diaria, la pintora la mantiene con sus referentes fundamentales: Antonello de Messina, Morandi, El Bosco, Leonardo, Vermeer, Van der Weyden, Paolo Uccello, Rubliov, Giovanni Bellini, Carrá, Memling o Fray Angélico.³⁰¹ Por otro lado, el agradecimiento que Goñi muestra por dos referentes muy cercanos y que tuvo como primeros maestros: Isabel Baquedano y Juan José Aquerreta. «A los dos les debo este vislumbre de lo invisible» dice la autora.³⁰²

El poeta y crítico Enrique Andrés Ruiz se acerca así a las calladas y como ausentes pinturas de Goñi, a la que conoce bien:

A veces he creído sospechar en esas pinturas una especie de resonancia apagada, acallada, como la que se da a ver —esa es la cosa, que se nos da a ver, más que a oír— bajo la delgada pasta de caolín de una porcelana. Su maestro Juan José Aquerreta fue quien dijo lo de la porcelana a cuento de la pintura de Elena, ya hace tiempo. Y siempre lo he encontrado muy oportuno. Casi inaudible, en el interior de un secreto tapado por la lisura y la brillantez de estas pinturas, tapado por la propia presencia de la imagen, tras la imagen, debajo de la imagen pulida que la pintura nos da a ver, es como si la fina pasta quebradiza guardara entre algodones —unos algodones que lo amortiguan— un sonido, uno apenas perceptible, parecido a un susurro.³⁰³



Elena Goñi *Frontón*, 2016 Óleo sobre tabla. 22,9 x 20 cm.

³⁰¹ Paredes, C., (2013), A propósito de la exposición “Cinco claves de la pintura navarra: Elena Goñi, disponible en <http://www.museogustavodemaetztu.com/blog/a-proposito-de-la-exposicion-cinco-claves-de-la-pintura-navarra-elena-goni/>

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Andrés Ruiz, E., (s. f.), Generaciones y semblanzas, disponible en <http://www.galeriautopiaparkway.com/artistas/elena-goni/elena-goni-bibliografia/>

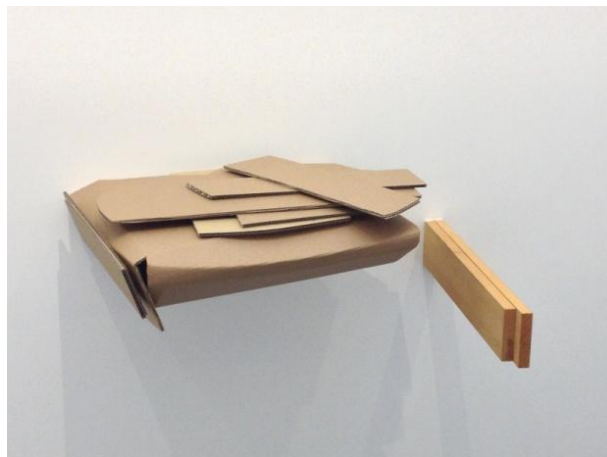
12.10. *Ángel Bados: cajas vacías*

CADENCIA / FRAGILIDAD / PRECARIEDAD

La caja craneal tiene el monopolio de este artículo.
Es allí donde a veces el tiempo se adormece, como la rueda
del contador cuando se apaga la luz.

(Samuel Beckett)

La larga trayectoria de Ángel Bados (Olazagutía, Navarra, 1945) ha explorado las relaciones y las sinergias que el *objeto* establece con el espacio circundante, desde un territorio en el que fragilidad y sutilidad de las intervenciones y de los materiales que pone en juego establecen un diálogo siempre activo y fecundo con *lo real*. Un vacío silencioso, hecho de tiempo, elocuente, recorre sus trabajos. Vacío que signa los lugares intermedios, señalando la herida y su límite (Morandi).



Ángel Bados, *Sin título*, 2013, Madera y cartón 22 x 58 x 55,5cm. Galería Moisés Pérez de Albéniz

Ángel Bados, *Sin título* 2013, Cartón y telas 20 x 49 x 45 cm Galería Moisés Pérez de Albéniz

Ángel Bados, *Sin título* 2013, Madera y cartón 22 x 58 x 55,5cm. Galería Moisés Pérez de Albéniz

Ángel Bados, *Obra uno. Pequeña ofrenda*, 2013 Cartón, metal y madera 29 x 92 x 68 cm Galería Moisés Pérez de Albéniz

No hay, aparentemente, encuentros azarosos en las obras de Bados: todo parece medido, ajustado, quieto... y sin embargo, a su vez, todo es poroso, permeable, imprevisible y ajeno a dogmatismos reduccionistas. La *duda* y la *pregunta* constante, esos bienes tan necesarios para el arte y que desatendemos con excesiva ligereza, se alojan, *en voz baja* y necesariamente, en el centro mismo de su obra, permeando también la importantísima labor pedagógica desarrollada por el artista y que lo sitúa como una referencia clave de la renovación del arte en nuestro país, y de manera particular en el entorno de la Nueva escultura vasca.

Éstas cuatro piezas (en diálogo) de Ángel Bados formaron parte de la última muestra del artista en la galería Moisés Pérez de Albéniz de Madrid con el título *Robando piedras*. Mariano Navarro se refería a las obras en estos términos:

Las obras se constituyen mediante un buscado engranaje entre ropas o telas, varias de ellas reconocibles del mundo árabe y otras tal vez de su propio vestuario –así una cazadora o unas zapatillas de deporte– y superficies contenedoras de cartón que las envuelven o recogen, que las cortan o sobre las que se asientan. Materiales precarios generan un juego de superficies y volúmenes en los que reconocemos las características de la escultura, a cuyas posibilidades geométricas añade un elemento fundamental: el pliegue, que conforma un espacio interior que tanto puede quedar vacío como ser habitado por materiales diversos.³⁰⁴

El concepto de pliegue conecta estas obras últimas de Bados con las que a mediados de los ochenta estuvo trabajando en torno a la idea de *caja*. Derivación y reformalización a su vez de las *Cajas metafísicas* de raíz oteiziana. El objeto *caja*, doméstico y común por otra parte, escapa a connotaciones estéticas, pero en la misma medida, su escala humana, su ductilidad y facilidad de manipulación lo convierten en un contenedor investido de ciertos atributos simbólicos en los que las dualidades vacío-lleño o exterior-interior se ponen en juego. Es también un objeto a todos accesible, pobre y asociado a necesidad de protección; de mudanza; de cambio; de migración pero también de huida; de expulsión y de fracaso. En una caja guardamos aquello que queremos proteger y también aquello que no queremos volver a ver pero que nos resulta insoportable tirar.

Instalados en esta precariedad que nos atraviesa tenemos la necesidad, en la huida, de salvar solo lo estrictamente necesario. Aquello que conforma nuestro imaginario; lo que con urgencia nos ayuda a construir un lugar nuevo. Poca cosa: *una pequeña ofrenda*. Cartón, madera y telas sobre el suelo o sobre una pequeña mesa (improvisada) algún vaso y una botella. Esquina del estudio-dormitorio de Morandi (*sotto la polvere*).

³⁰⁴Navarro, M. Ángel Bados, antropomorfía abstracta, *El Cultural*, (27 de septiembre de 2013).

12.11. *Gerardo Delgado al abrigo de la pintura*

AMBIGÜEDAD / AUSTERIDAD / MISTERIO

Ángel Bados y Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942) compartieron espacio expositivo en *Una obra para un espacio* (1987) que tuvo lugar en el antiguo depósito de aguas del Canal de Isabel II de Madrid, rehabilitado e inaugurado como centro de exposiciones para la ocasión. Una muestra de referencia en el contexto artístico español de los últimos ochenta.³⁰⁵

Gerardo Delgado planteó entonces una instalación titulada *Localizando las islas*, sobre un texto anterior (de 1985) en torno a *El Archipiélago* del poeta Hölderlin, texto que fue también punto de partida para una serie de cuadros con el mismo nombre. A partir de entonces su obra pictórica se va a desarrollar en series en torno a un punto de partida –un tema– concreto, sea este de origen literario, musical, cinematográfico o estrictamente plástico (*En la ciudad blanca; La cabeza del Bautista; El caminante; La ruta de San Mateo; Pompeyanas...*). Hemos de señalar, sin embargo, que esta concepción serial ya estaba implícita en trabajos de Gerardo Delgado anteriores basados en la generación automática de formas plásticas, si bien en este caso la concepción temática no era tan evidente, sino que venía más bien marcada por el propio lenguaje sistemático de raíz matemática.

El planteamiento serial en Delgado no es reductivo sino abierto, permeable, en el que a veces las series se entrelazan. En *El caminante* las obras se articulan en dípticos verticales en los que ocasionalmente va intercambiando las piezas superior e inferior durante el transcurso del mismo proceso creativo, e incluso cuando la obra está ya acabada y fotografiada. Como señala Santiago Olmo:

Entonces la pintura de Gerardo Delgado se concentra en el análisis de la forma, para precisar su lugar, su sentido. Las formas en un principio abstractas y desnaturalizadas abren un camino a una intención figurativa que evoca una realidad. La ambigüedad y el desdibuja miento revelan un proceso de destrucción de la forma originaria para construir una pintura. Este procedimiento será en cierto modo el que abrirá el camino hacia la obra posterior: se busca un lugar para la forma, para situar la pintura.³⁰⁶

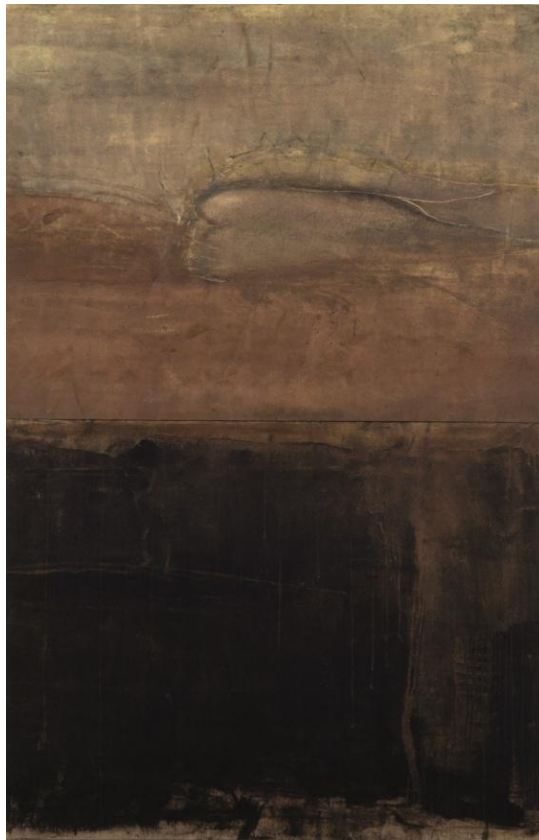
Posiblemente sea la serie *El caminante* la de resonancias más morandianas en el contexto de la obra de Gerardo Delgado: por su carácter evocador y por la dialéctica que pone en juego entre rigor y ambigüedad. Siempre, claro está, desde una posición alejada de la literalidad, como el mismo artista refiere en relación a la totalidad de su obra y a la

³⁰⁵VV.AA. (1987) *Una obra para un espacio*. Depósito del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid.

³⁰⁶Delgado, G y Olmo, S., (1994), Un texto en forma de conversación, en *Gerardo Delgado. En la ventana*, Granada: Diputación de Granada, s.p.

particular manera que tiene de distanciarse, durante el proceso creativo, de los referentes iniciales, aun volviendo posteriormente a ellos.

Quiero que en mi pintura haya una espontaneidad y una inmediatez, no una dependencia. Cuando hablo de una estructura fija nunca la entiendo como literaria sino con un carácter plástico. A la hora de pintar necesito destruir la claridad de lo pensado de antemano. La teoría me sirve relativamente, necesito que la pintura se desenvuelva como intuición, fruición... que se viva, que se disfrute como una vivencia particular, que se dé una visión directa. Después evidentemente puede haber una evocación de lo pensado, de lo concebido.³⁰⁷



Gerardo Delgado, *El caminante – El visionario I*–1990 Técnica mixta sobre lienzo 180x 120 (díptico)
Colección Banco de España

No hemos de pasar por alto (más arriba lo referíamos) que Gerardo Delgado colaboró estrechamente con María de Corral en la preparación y presentación de la primera antológica española de Giorgio Morandi celebrada en la Caja de Pensiones de Madrid y Barcelona, en 1984 y 1985 respectivamente, y se encargó además del diseño del catálogo y del montaje mismo de la muestra.

³⁰⁷ *Ibidem.*

10. 12. *Teresa Moro al otro lado de la puerta*

ARMONÍA / CLARIDAD / MISTERIO

Las sillas azules; tres sillones con orejeras; las dos mesas de despacho gemelas; algunas alfombras; las almohadas del sofá blanco; aquel libro (de Perec) sobre la mesa baja; la caja de cartón encajada en la silla; el dispensador de las servilletas de papel, la alfombra amarilla; tres lámparas de sobremesa; un andador; la pareja de babuchas rosadas; la bolsa de papel roja junto a la esquina, el velador marrón y la lámpara de pie. Todo, como en el cuento de Julio Cortázar, ha quedado *del otro lado* de la casa. Y aquí... nosotros, *de este lado*, suspendidos en la espera que marca esa *Casa tomada* en la cual Teresa Moro (Madrid, 1970), como la Irene del cuento, teje cosas siempre necesarias. «Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado».³⁰⁸

El espacio que Teresa ha urdido para sus objetos mundanos, con la persistencia y lentitud del que se sabe poseedor de un gran secreto escondido, es el lugar de la *espera*. Como en la obra de Giorgio Morandi, la presencia humana es solo (y no es poco), la evocación de su huella, de su distancia, de su memoria y de aquella temperatura perdida de las cosas a la que se refería Walter Benjamin. Puro recuerdo al fin. Óscar Alonso se refiere a su obra en estos términos:

El extrañamiento que desprende todo ese mobiliario apunta en esa dirección. Como bien ha detectado en algún momento Juan José Lahuerta a propósito de la Scuola Metafisica, el abandono del tiempo y el espacio no es sino resultado del descubrimiento de la pérdida de su auténtico valor de uso. También De Chirico, por su parte, en uno de sus textos más célebres, asociará la pérdida de memoria y la consecuente facultad para reconstruir un tiempo y un espacio conocidos con la cualidad auténticamente metafísica de la pintura.³⁰⁹

Sin embargo, aquí, los objetos, lejos de extraviar su significado, tienden a conservar ese rescoldo del calor heredado de los cuerpos que les dieron sentido, humanizando su estatus y adoptando formas y actitudes cercanas a la amistad, al dolor, al amor o a la melancolía. Si no son objetos memorables son desde luego objetos con memoria, investidos de recuerdos. Y se diría que a veces las cosas duermen; que quieren esconderse; que están cansadas o que tienden a agruparse porque tienen frío o por simple y humana necesidad de cercanía.

Y podemos verlo en *Calle García Marín* de 2013, que Teresa Moro incluye en su serie *Homeless*, en la que un usado colchón blanco calma las dolencias de su espalda sobre el brazo y respaldo de un verdoso sofá de skay de los setenta. Proximidades y aproximaciones: Encuentros luminosos.

³⁰⁸Cortázar, J., (1985), *Cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis, p.14.

³⁰⁹Alonso, Molina, O. (2002), *Crímenes sin escenario*. En *Teresa Moro. Parece que no pasa nada*, Cádiz: Diputación de Cádiz s.p.



Teresa Moro, *Portal abogados 4*. 2006. Tinta china y gouache sobre papel 38x57 cm.

Teresa Moro *Luis Taboada*. (*Serie Homeless*). 2011. Tinta china y gouache sobre papel. 38x57 cm.

Como ha señalado Marín-Medina:

No cabe duda de que estos objetos no funcionan en el cuadro como identificación objetiva de realidades, sino que están pidiendo una indagación subjetiva, inclusive caracteriológica, de su *personalidad* (muchos de estos cuadros están vistos y expresados como auténticos retratos, como efigie verdadera e intransferible de un mueble fuertemente individualizado), así como de su *actuación* (en ocasiones forman *escenas*, motivos de *género*, actos breves de narrativa teatral).³¹⁰

Criaturas angélicas o fantasmales, tanto da. Escondidas tras las cosas o quizá dentro de ellas: entre el yeso y el polvo de una botella; ajustadas al perfil de un asa; plegadas en una esquina o cubriendo generosamente una mesa cual mantel de hilo blanco. Invisibles, transparentes, silenciosas. «[...] y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada».³¹¹



Teresa Moro *Calle García Marín*. (*Serie Homeless*), 2013. Acrílico sobre lienzo. 81x100 cm

³¹⁰Marín-Medina, J., (2000), Objeto sin lugar / objeto como lugar, en Teresa Moro. *Viviendo en la casa magnética*, (s. p.), Medinaceli (Soria): Galería Arco Romano. s.p.

³¹¹Cortázar, *op. cit.*, p. 16.

12.13. *Albert Ràfols-Casamada: La pintura y la palabra*

AUSTERIDAD / LEVEDAD / TRANSPARENCIA

La pintura de Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923-2009) es un crisol que trasluce todas aquellas categorías que el pintor catalán atribuye a Giorgio Morandi. En cierto modo su aprecio por la pintura del italiano, tiene mucho de manifiesto confesional sobre su propia obra. Esta proyección de lo propio sobre lo ajeno, esta suerte de empatía, genera un espacio de diálogo común a ambos, que juzgamos necesario y conveniente.

Así, en el texto de Ràfols-Casamada que se publicó en el catálogo con motivo de la exposición Morandi, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, éste se acerca a cuestiones tales como: la luz indefinida y neutra, luz «monocorde», [dice Ràfols]; la vibración de los contornos; la estructura arquitectónica de los bodegones; la austeridad; simplicidad; pureza y alejamiento de todo artificio; la opacidad temblorosa; los silencios del lenguaje; las pausas entre las cosas; los acercamientos a la abstracción; el color de Bolonia; la armonía compositiva; la mirada atenta; la lentitud y el silencio;³¹²

Establece así mismo analogías entre pintura, música y poesía como espacios creativos en los cuales el tiempo y el silencio se configuran como herramientas elocuentes esenciales.

También encontramos en Albert Ràfols-Casamada ecos y afinidades con Morandi, con respecto a la pintura antigua que interesaba a los dos. Según comentarios de Calvo Serraller al respecto sería el caso de: Fra Angelico, Giotto, Uccello, Mantegna o Piero della Francesca.³¹³

Entre los pintores y posicionamientos con respecto a la pintura moderna cabría mencionar sin duda la herencia de Cézanne, de Torres García y del cubismo inicial de Braque, entre los que le han aportado su mirada constructiva, que en Ràfols-Casamada es siempre vertebral. También debe mucho a la sensualidad matissiana para el color y la composición. La estructuración del cuadro como metáfora de lo pictórico y como umbral entre interior y exterior es clave en su pintura, como lo es para pintores del expresionismo abstracto: Still, Motherweell, Kline o Rothko. En definitiva todos éstos últimos, pintores que se ubican en lo que Robert Rosenblum ha definido como «la tradición romántica del norte»³¹⁴

³¹² Ràfols-Casamada, A. (1999). La intensidad interior de Morandi, En VV.AA. *Giorgio Morandi. Exposición antológica*, (pp. 63-70). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat,).

³¹³ Calvo Serraller, F. (1986). El museo imaginario de Albert Ràfols-Casamada, en VVAA. *Ràfols-Casamada Exposición Antológica 1967-1985*, (pp. 81-83). Barcelona: Ministerio de Cultura / Generalitat de Catalunya .p. 82.

³¹⁴ Rosenblum, R. (1993), *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid: Alianza.

En “Testimonio de un pintor”, conferencia leída por en el marco de los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander³¹⁵ Ràfols-Casamada hace la siguiente reflexión:

Toda pintura es una metáfora y un modelo de la realidad. De alguna manera han de aparecer las tensiones de la realidad, pero intentando resolverlas con equilibrio.

El cuadro es un espacio de silencio, de palabra suspendida, de tiempo detenido. Es el instante posterior al diálogo.

La pintura no representa, hace presente. No figura: configura.

Que el color dé aquello que es fundamental de la emoción. Construir la tela del centro hacia afuera.³¹⁶

Concentración, suspensión y silencio ante las telas de Ràfols-Casamada, allí donde se manifiesta la pintura como instante fugitivo, como principio y anuncio de un *no se sabe qué*. Morandi al fondo o al lado.



Albert Ràfols-Casamada *Composición*.1960 Óleo sobre lienzo, 162x130 cm MNCARS

Albert Ràfols-Casamada *Octubre en el jardín*, 1981 Óleo sobre lienzo, 162x260 cm MNCARS

³¹⁵El Seminario, titulado: “El arte visto por los artistas,” estuvo dirigido por Francisco Calvo Serraller y se celebró en Santander entre el 29 de julio y el 2 de agosto de 1985. Además del propio Ràfols-Casamada, estuvieron presentes los artistas: Antonio Saura, Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Antonio López, José Guerrero, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Miguel Barceló y Eduardo Chillida, disponible en https://elpais.com/diario/1985/07/30/cultura/491522408_850215.html

³¹⁶Ràfols-Casamada, A., (2010), *El asombro de la mirada. Convergencia de textos*, Madrid: Síntesis, p. 38.

12.14. *Fernando Martín Godoy: enmudecer*

AMBIGÜEDAD / MISTERIO / OPACIDAD

La pintura (de momento) se ha encarnado en objetos con peso y con medida en esta *Constelación* de Fernando Martín Godoy (Zaragoza, 1975), que se presentó en la exposición del artista celebrada en el espacio del CAB (Centro de Arte Caja de Burgos) en 2014 (a cuya colección pertenece) y que hemos considerado muy pertinente incluir ahora en *Pintura en voz baja*. Aquella exposición, titulada *Álbum*, recogía una selección de trabajos del artista desde 2008 en la que establecía un diálogo entre piezas de formalizaciones muy diversas.

El punto de partida de Martín Godoy es de raíz netamente pictórica. Sus trabajos de apariencia figurativa vienen bordeando sin embargo esa gramática ambigua y fronteriza de la imagen que pareciera abocada de manera irreversible a perder su referente. En alguna entrevista, el autor habla de su proceso de trabajo como un conjunto de tentativas orientadas a ir progresivamente prescindiendo de lo superfluo, de lo anecdótico, para quedarse solo con lo esencial. Proceso este que implica a menudo una economía drástica de los valores visuales estrictamente pictóricos, al limitar al máximo la escala tonal (hasta la casi monocromía) y potenciar los elementos estructurales en base a un progresivo ejercicio de concisión y austeridad de corte geométrico –casi minimalista–.

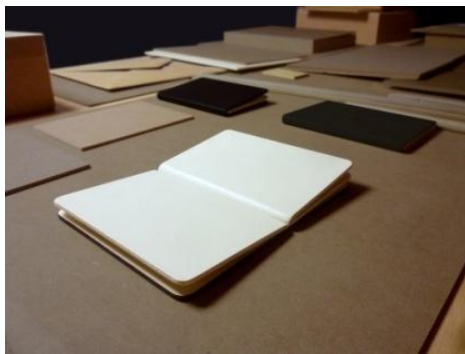
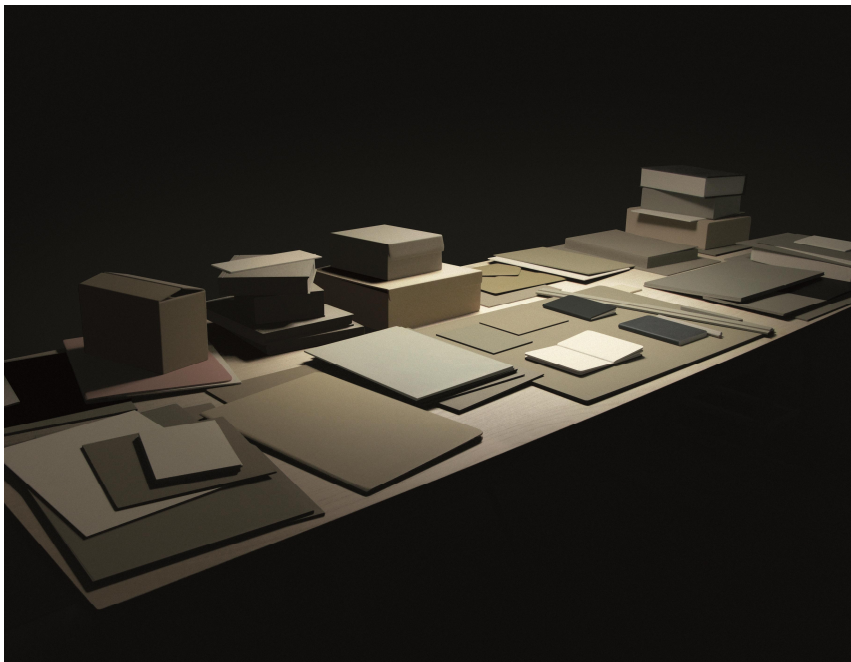
En este sentido los trabajos últimos de Martín Godoy, de carácter tridimensional, han de leerse como una extensión y complemento de la visión pictórica; como su contrapunto y su continuidad. Una suerte de pintura expandida en diálogo con el espacio, en la que su simpatía por el mundo morandiano estaría del lado de las pinturas del italiano y, simultáneamente, del lado de los modelos tangibles y reales que utiliza y que también *prepara*. Del lado del arte así como del lado de la vida.

El espectador es aquí elemento fundamental que casi cierra este círculo. Porque es un cierre en falso en el que quedan flecos y fisuras que constituyen el auténtico interés de esta apuesta desde lo oscuro. La luz en la más absoluta negrura, en palabras de Javier Maderuelo:

El espectador que entre distraído pensará que se encuentra ante una enésima provocación del post-vanguardismo, ya que muchos de los cuadros presentan una superficie negra con un punto blanco en su interior. Pero si posee un poco de curiosidad y se acerca podrá ver que el negro está plagado de matices aterciopelados que definen un espacio determinado por los objetos y personajes que lo pueblan y que el punto blanco responde a la posición de un foco luminoso que, teóricamente, deslumbra al espectador. Los cuadros de Martín Godoy recrean un mundo íntimo, basado en la geometría y la oscuridad. En ellos podemos reconocer figuras concretas que han sido esencializadas, como sometidas a un proceso de depurada abstracción metafísica. La sensación óptica es aquí puesta en cuestión, hay que

concentrarse. Oscuridad y mutismo obligan al espectador a estar atento para ver la luz de la más absoluta negrura metafísica. La sensación óptica es aquí puesta en cuestión, hay que concentrarse.³¹⁷

Martín Godoy tiene especial querencia por los pintores de tradición barroca (sobre todo de la Escuela española). La radicalidad de la iluminación de los personajes frente a la negrura del espacio circundante constituye quizás la más ajustada ecuación entre el decir y el callar. El lugar de la pregunta.



Fernando Martín Godoy, *Constelación (Workingtable)*, 2012 Mesa, 2 caballetes y 51 objetos en tablero de DM, madera, pintura acrílica y cera, 90 x 220 x 84cm. Colección Fundación Caja de Burgos

³¹⁷ Maderuelo, J. (2014). La luz en la más absoluta negrura. *El País*, 3-9-2014. Disponible en, https://elpais.com/cultura/2014/09/03/babelia/1409742814_222134.html

12.15. *El sueño de María Gómez*

AUSTERIDAD / SILENCIO / TRANSPARENCIA

Francisco Rivas definía a María Gómez (Salamanca, 1953) como una artista “reservada” con una producción escasa y discreta pero muy apreciada por la crítica y los coleccionistas.³¹⁸ La artista dio a conocer su trabajo en la mítica Galería Montenegro de Madrid, en 1987. En el mismo espacio también mostraron su obra otros compañeros de generación como Juan Uslé, Francisco Leiro, Soledad Sevilla, Susana Solano, Ferrán García Sevilla o Eva Lootz. Eran los años 85 y 86. Rivas se refería así a las pinturas de María Gómez con ocasión de la exposición individual de la artista en la Galería Fúcares de Almagro en 1989:

La belleza melancólica y distante de sus trabajos crea una densidad poética cuyas claves más íntimas nos están siempre vedadas. [...] Técnicamente, la pintura de María Gómez, es de una estudiada sencillez. Su gama de colores sorprende por sobria. En su paleta abundan los grises, ocre y sienas; los azules nocturnos, los verdes mediterráneos y los blancos marfileños. Le gusta jugar con diversas texturas y no es extraño que alterne zonas gruesas y empastadas con otras muy líquidas apenas aguadas.³¹⁹



María Gómez *Tierra de retorno* 1990 Óleo sobre lienzo 110 x 146 cm Museo Patio Herreriano Valladolid

María Gómez *Montaña*, 1988 Acuarela s/ papel 29 x 39 cm

La descripción técnica de sus cuadros aún siendo atinada y sugerente no acaba de desvelar del todo, lo que podríamos llamar la *condición atmosférica* de su obra. Porque esenciales resultan esos espacios ambiguos que sirven de fondo a sus cuadros, pero, no

³¹⁸Rivas, F. María Gómez, hermética claridad, *Blanco y Negro*, ABC. (22 de octubre de 1989).

³¹⁹*Ibidem*

menos que éstos, las figuras, ciertamente melancólicas, por su presencia y sobre todo por sus actitudes:

Abundan las figuras solitarias, personajes que escriben, dibujan o simplemente piensan; bañistas y paseantes que atraviesan bosques, colinas o lagos. Sombras apenas, diminutas siluetas. Personajes descansando en cuclillas y otros que horadan la penumbra con linternas.³²⁰

Todo en la pintura de María Gómez parecen ser imágenes de interior.

Aunque ha pintado muchos paisajes, estos registran un ambiente que se diría propio de una habitación no muy bien aireada. La luz amarillenta, algo turbia, como gastada y su carácter impreciso y vago también hacen o suyo, como las escalas alteradas de las cosas, de tal manera, que, al final, acabamos identificando ese extraño ambiente de irrealidad con el escenario de un sueño. Un sueño propio que no resulta accesible fácilmente, sueño cuyas claves no son visibles, ni mucho menos, evidentes.

En la loma de una montaña nos ha parecido ver un rostro femenino y en la otra cara se oculta un grupo de personajes agrupados no se sabe por qué motivación; alguien busca algo en un libro; alguien alumbrá la estancia con una linterna rasgando la tiniebla; alguien lee; una mujer se esconde.

[...] la pintura de María Gómez se sitúa fuera de un tiempo concreto, nos habla, mediante un reducido número de recursos iconográficos, de asuntos atemporales. El hombre se presenta desvalido ante el gran interrogante de la naturaleza. A veces atrapado por el abismo, semienterrado, y otras consigue alejarse en una barca a la búsqueda de su propia libertad [...]³²¹

Pintura desvelada, poblada de ausencias y soledades.

María Gómez habla al respecto del “placer de escribir los nombres sobre el cuadro, los nombres de los pintores que se ama” [...]

Veremos que, sobre un libro titulado “Jardines” aparecen los nombres de Matisse, de Manet, Klee, Balthus, Morandi, Carrà y de nuevo Cézanne.³²²

³²⁰*Ibidem*

³²¹González García, A. María Gómez. Más allá de las apariencias *Revista FIGURA* (N° 7 y 8, 1986)

³²²Cereceda, M. (1997), La mirada de Euridice en: *María Gómez. Il libro*, Madrid: Galería Antonio Machón, p. 13.

12.16. *Los bolsillos de Santiago Mayo*

FRAGILIDAD / LEVEDAD / POBREZA

Dice Antoni Llena que «Defender la fragilidad, es, todavía hoy, el único pensamiento perverso posible. Posible porque no es especulativo».

Desde la silenciosa discreción de los trabajos de Santiago Mayo (Tal, La Coruña, 1965) la frase de Llena alcanza una resonancia mayor si cabe. De alguna manera nos remite a la idea del artista como figura errante (una suerte de Sísifo) en constante proceso de búsqueda de límites (propios y ajenos). Allí donde se asienta temporalmente el territorio de la duda, lugar provisional, porque la verdadera pregunta es mudanza permanente. Y lo artístico como el territorio abonado para la custodia de esa fragilidad, de esa pregunta.

Recordamos aquí una serie de dibujos de mediados de los noventa titulados *Cerro de la Mica* que Santiago Mayo presentó en Madrid en el contexto del ciclo expositivo *Figuraciones*.³²³ Eran diez dibujos de pequeño formato realizados a lápiz, con precisión descriptiva propia de un arqueólogo, que perfilaban con sutilidad y belleza el asentamiento chabolista con el mismo nombre situado en la periferia de Madrid. Mayo hallaba en este motivo un eco perfecto para la objetivación de su campo de intereses plásticos, en el que se asienta su particular poética de lo precario y lo mínimo.

La escala diminuta de su obra plantea, como también ocurre con Morandi, un reto perceptivo al espectador al invitarle a entrar en un diálogo íntimo con cada una de las piezas en su aislamiento, reclamando su atención, no desde el ruido y la desmesura formal sino justo desde el extremo opuesto. Bien lo sabe Alfredo Alcáin, que tiene dos piezas de Santiago Mayo en su estudio. Hay una constante en la materialidad de los trabajos de Mayo que demanda una mirada muy cercana. Como precisaba Miguel Fernández-Cid sobre el artista:

Sus propuestas deben entenderse situadas voluntariamente en un entorno próximo al poema breve, reclamado por los poetas como el ejercicio más difícil. Parte formalmente de la herencia de las vanguardias constructivas de los años 20 y 30, pero lejos de buscar la salida ascética, adopta el tono cuidadosamente cálido de la anotación, del matiz, de la pregunta.³²⁴

La complicidad existente entre los trabajos de Santiago Mayo y los de Giorgio Morandi la encontraremos en la más radical proximidad de la observación del detalle: donde la materia pictórica toma cuerpo y se convierte en *cosa*, en *ente pictórico*: en la torcedura de una línea (un cable) que cae vencida; en escueto brocal de un pozo y en un diminuto

³²³ Barón, J. y Marín, Medina, J. (coord.), (1999). *Figuraciones del norte*, Madrid: Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, pp. 39-47.

³²⁴ Fernández-Cid, M. (1999), Santiago Mayo, En *Santiago Mayo*. La Coruña: CGAC.

emparrado de alambre y madera empastada de ocre rojizo, del color de los toldos boloñeses evocados por John Berger.³²⁵



Santiago Mayo, *Empañado*, 2010 Óleo sobre lienzo 30 x 30 cm. Galería Magda Belloti
Santiago Mayo *Piel*, 2009 Óleo sobre lienzo 30 x 30 cm. Galería Magda Belloti



Santiago Mayo, *Emparrado* 1994 Óleo, papel, madera y alambre, 12 x 4 x 8 cm, Galería Magda Belloti
Santiago Mayo, *Ensamblaje* 1993 Óleo, papel y madera, 9 x 12 x 13 cm Galería Magda Belloti
Santiago Mayo, *Salinas*, 1994 Óleo, papel, madera y alambre 12x12x 5cm Galería Magda Belloti

³²⁵ Berger, J., (2011), *El toldo rojo de Bolonia*. Madrid: Abada.

12.17. *Alfonso Albacete pintando el agua*

ARMONÍA / CLARIDAD / TRANSPARENCIA

Que el vaso en el calor se fundiría
Y que el agua en el frío se volvería hielo,
Demuestran que este objeto es tan solo un estado,
Uno de muchos, que hay entre dos polos.
También lo metafísico posee esos dos polos.

Wallace Stevens

Si hay un elemento que sustenta con claridad la pintura de Alfonso Albacete (Antequera, Málaga, 1950) es el color, incluso cuando éste se evidencia desde su ausencia (¿su negación?) y entonces pinta en blanco y negro, como para *templar las armas*. Pero más allá de esta característica formal, definitoria sin duda en su larga trayectoria, está el hecho de que su manera de articular el discurso pictórico está basada en series temáticas que van ramificando su obra y articulando diálogos entre unas y otras. Así, podemos citar la dedicada a la figura de *Narciso*; al *Estudio del pintor*; a las ciudades -*Viena y Madrid*-; la titulada *Cincocontinentes*; *Pinturas de guerra*; *Cueva negra*; *Pinturas bíblicas*; *Pinturas barrocas*; *Letanías*; *La casa*; el *Mar de la China*; la dedicada a las *Bañistas*, de inspiración cézanniana o la serie de finales de los noventa, que tiene como motivo único un vaso de agua y que Albacete tituló, no sin cierta ironía, cierta ironía *Pinturas vásicas*³²⁶, dado, como es el caso a juegos de palabras.

Varios son los motivos que nos persuadieron de la necesidad de incluir aquí a Alfonso Albacete, un pintor tan distante aparentemente de Giorgio Morandi. Uno de ellos tiene que ver con el motivo elegido en sus *Pinturas vásicas*: un sencillo vaso de agua [sobre o delante de] unos pañuelos de colores vivos que Albacete pinta *del natural* de manera insistente. Un solo elemento, si, pero cargado, por otra parte, de referencias literarias y sobre todo pictóricas. «...Espectáculo / de un /translúcido espectáculo...» diría Francis Ponge³²⁷

[...]La mejor manera de representar el agua es mostrarla en un vaso de vidrio. [...] Por otra parte, la mejor manera de representar un vaso (en el ejercicio de sus funciones) es mostrarlo lleno de agua.³²⁸

³²⁶La serie se presentó con el título “Doce Pinturas Vásicas” en el madrileño Círculo de Bellas Artes (1999) y posteriormente en el Espacio Caja Burgos (2000).

³²⁷Ponge, F., (2015), El vaso de agua, en A. Sánchez, Robayna, A., (2015), *Variaciones sobre el vaso de agua*, (p.85) Barcelona: Galaxia Gutenberg.

³²⁸Ibidem

El vaso de agua es un motivo que resuena en la tradición de la pintura occidental asociado a las Naturalezas muertas y de manera particular a las vanitas. Pensamos en: Francisco de Zurbarán, Sebastián Stoskopf, Pieter Claesz, Jaques Linard, Lubin Baugin, Georges Flegel, Willem Claesz Heda, Willem Kalf, Chardin y, desde luego el vaso y el agua más cristalina, que la ofrece el velazqueño aguador de Sevilla a un muchacho. Ya en la tradición moderna, el vaso, lo encontramos en Cézanne o, también, en el cubismo inicial de Georges Braque, Picasso y Juan Gris así como en el solitario Luis Fernández. Tampoco hemos de olvidar aquí las [vásicas] peceras de Matisse.

El vaso de agua (o el recipiente con agua) es además una imagen de mediación que deja ver más allá, a costa de modificar (por la refracción de la luz) lo visible que hay detrás. De alguna manera, viene a ser una metáfora de la pintura y por extensión del arte, como lo fuera desde el Renacimiento la *ventana*, verdadero dispositivo de orden simbólico y formal. Por otra parte, el vaso ya había aparecido en la iconografía del pintor en series anteriores, como *Los cinco continentes* o *El pintor en su estudio*.



Alfonso Albacete *Doce Pinturas Vásicas* – 7 1999 Óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm.

Alfonso Albacete *Doce Pinturas Vásicas* –3 1999 Óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm.

Alfonso Albacete *Doce Pinturas Vásicas* – 1 1999 Óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm

Albacete maneja habitualmente referentes del pasado de la pintura, sin embargo en esta serie, confiesa a Armando Montesinos, el interés particular que tiene para el pintor trabajar del natural. El comentario de Albacete a este respecto se inicia hablando del ambiente pictórico en el Madrid de 1979:

Había una especie de miedo un tanto absurdo a coger y pintarse una macetita, a elaborar a partir de un modelo del natural. En la exposición *En el estudio* yo me intenté demostrar –y demostrar a los demás- que no solo podía hacerse, sino que te llevaba más lejos que partiendo de una situación elaborada (...) Cuando estás intentando interpretar una cosa ya pintada te das cuenta de que la lección no está ahí.³²⁹

³²⁹Albacete, A. (1999), *Alfonso Albacete. Doce pinturas básicas*, Burgos: Espacio Caja de Burgos. s.p.

La exposición *En el estudio* supuso la presentación de Alfonso Albacete en Madrid. Se celebró en la Galería Egam en 1979.

Observando con detenimiento la serie podemos constatar que en estos escuetos bodegones de un solo objeto transparente existen ciertas transferencias formales y conceptuales que hacen que el motivo representado devenga en paisaje. También podría experimentarse la situación inversa llegado el caso. Hágase si no, el experimento de mirar atentamente (las imágenes a falta de los cuadros) de esta serie prescindiendo de los límites del vaso, del dibujo de éste, es decir, atendiendo exclusivamente al color y la mancha, dejándose seducir por éstos ³³⁰.

De alguna manera, la vocación paisajística sobrevenida en la serie ya está implícita cuando los límites físicos de los cuadros no coinciden con lo que sería el final de la imagen, porque ésta, en efecto, no acaba sino que se presupone una continuidad estructura abierta de sugerencias. El vaso está quieto pero el paisaje está en continuo movimiento, en expansión y tenemos la sensación de encontrarnos ante un fragmento y no frente a una totalidad. El paisaje por definición siempre deviene fragmento de una totalidad irrepresentable por su infinitud.

Ese vaso vacío que se desliza sobre un fondo que va desde la frondosa vegetación inicial al desértico panorama del último lienzo deviene narración de la propia pintura [...] Cada pincelada es distinta y es siempre la misma, simultáneamente [...] Estos cuadros plantean -aparentemente desde la convención de la pintura de género pero en realidad socavando dicha convención- una reflexión sobre la estructura misma del proceso pictórico, en su doble vertiente especulativa y de realización física. ³³¹

Además del vaso, el agua por su lado es origen y punto de referencia en diferentes series del pintor y su propia pintura tiene una especial querencia para el medio líquido

El agua, que es transparencia y es reflejo; es también fluidez, disolución, ausencia de límites. El agua, generosamente se acomoda al recipiente que la alberga y de él toma su nombre: Vaso, jarra, matraz, acuario, clépsidra...

[...] bucear de forma simbólica en la pintura, en el estudio como un gran acuario o pictorario, en tiempos de sólo pintura, pintura como modelo, pintura como arma, pintar lo que se pinta sin más figura que el propio cuerpo. Sumergirse y salir como un pescador de esponjas. [...] Dentro del agua la luz estalla en mil direcciones. ³³²

³³⁰ Sobre el asunto de las transferencias entre los géneros de la pintura nos hemos ocupado en capítulos precedentes.

³³¹ Montesinos, A. (1999) *Alfonso Albacete. Doce pinturas básicas*, Burgos: Espacio Caja de Burgos. s.p.

³³² Albacete, A. (1998), Dos continentes nº7 Aguamarina, en VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, pp. 241-242, Madrid: Fundación Argenteria / Visor.

12.18. *Isabel Baquedano al oído*

BREVEDAD / LEVEDAD / MISTERIO

La pintura de Isabel Baquedano (Mendavia, Navarra. 1936), es una de las más singulares del panorama artístico español de las últimas décadas. Es una artista no muy conocida fuera del ámbito pamplonés, aunque su obra ha podido verse en Madrid en diferentes individuales a través de la Galería Estampa, con la que ha participado regularmente en Arco desde mitad de los años noventa.

Desde su docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona ha sido una referencia y en cierto modo una figura de culto, para algunos pintores de generaciones posteriores como Juan José Aquerreta, Luis Garrido, Pedro Osés, Pedro Salaberri o Elena Goñi. Algunos de los cuales glosamos en este capítulo³³³

La suya es una pintura breve, pintura de la resta y del silencio, en la que son fundamentales los blancos y las transparencias sobre las que aplica el color con extremada contención. Factor decisivo es, en su obra es, más que la luz, la luminosidad de las escenas que da a ver. Pero es quizás la temática que maneja, centrada en pasajes y escenas bíblicas lo que la distingue frente a otros artistas de su generación y posteriores a ésta. Ocasionalmente se ha acercado también a la mitología.



Isabel Baquedano, 1979, *Mesa*, óleo sobre lienzo, 61,9 x 76,1 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Isabel Baquedano *Rut Y Booz*, 2001. Acrílico/lienzo. 27 x 34,5 cm

³³³Juan Manuel Bonet, (2008) Una mirada sobre la pintura navarra de hoy, Disponible en, <http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/congresonacional2008/bonet/default.html>

En un espacio luminoso similar confluyen también otras sensibilidades en búsqueda de valores plásticos esenciales y pensamos en Teresa Moro, en Luis Fernández, Cristino de Vera o Amable Arias desde el ámbito español, y, más allá de nuestro ámbito más cercano, en Giorgio Morandi. Para todos ellos, así como para Isabel Baquedano los blancos tienen una consideración que sobrepasa lo estrictamente plásticos. Para rozar cuestiones de orden simbólico.

Baquedano comparte afectos con aquellos pintores, aunque su sensibilidad y sus intereses se focalizan más allá de los senderos contemporáneos, en torno a los primitivos del trecento italiano: Cimabue (1240-1302), Giotto de Bondone (1267-1337) Duccio de Buonisegna (1278-1318), Simone Martini (1284-1344), Ambrogio Lorenzetti (1285-1348) y tantos otros pintores, muchos de ellos anónimos, están latentes en sus composiciones.

La pintura primitiva del trecento en Siena y Florencia tiene algo de conmoción; de momento único; de resplandor naciente en el que también podemos encontrar a Isabel Baquedano, su primitivismo es serena ingenuidad iluminada, a veces desde el interior de los propios cuerpos.

Como señala Juan Carlos Román de su obra:

Su pintura es de las pocas que admiten como natural la presencia del silencio, de la ausencia. En sus cuadros poco son las cosas que suceden a simple vista y muchas las que asoman, las que se anuncian. En justa correspondencia el modo puede y la pintora acaba realizando *anunciaciones*, que es una manera pulcra de visitar la pintura. Pintando levemente, casi en secreto, como si cada gesto hubiese de ser sometido a un meticuloso, tenso y nada grato análisis previo. Pintar detenido, no brusco sino reflexivo, casi quieto.³³⁴

Y, más adelante:

Desde el silencio, desde la levedad, como quien persigue una idea de secreto, de misterio. Pintura que se muestra como si estuviera detenida, a punto de ser, en un estado previo; pintura que, finalmente, deviene más meditada y mental, más reflexiva. Lo que parece previo: pintura delgada, en el límite; pintura restada de la pintura, camino inevitablemente solitario.³³⁵

Camino de Morandi, [añadimos].

Misteriosa naturaleza de la pintura, al fin y al cabo.

³³⁴Román, J. C. Isabel Baquedano, la pintura restada, *Arte y Parte* (Nº3 Junio y julio, 2003).p. 48.

³³⁵Ibídem, p. 49.

10.19. *Alrededores de Marcelo Fuentes*

ARMONÍA / BREVEDAD / OPACIDAD

Penumbra de la paloma
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra no entorpece los pasos
y la venida de la noche se advierte
como una música esperada y antigua,
como un grato declive.

J. L. Borges (*Calle desconocida*)

Geografía mítica de la pintura: en un imaginario *Tratado de geografía urbana* ilustrado por Marcelo Fuentes (Valencia, 1955) habría un hueco para aquellos lugares intermedios que Fuentes considera equidistantes entre ciudades en las que resuena la pintura. Véase por ejemplo el punto intermedio entre el Nueva York visto por Edward Hopper y la Bolonia de Giorgio Morandi o, por precisar más: entre el Queensborough Bridge y el patio de Via Fondazza. No sabemos si el Cabanyal valenciano sería ese lugar, pero no andaría lejos en cualquier caso.

Entre las naturalezas muertas de Morandi y las torres que poblaban la Bolonia medieval y San Gimignano hay así mismo, como apuntó Umberto Eco, más de una posible analogía. Lo podemos apreciar con claridad si miramos con atención la *Natura morta a tratti sottilissimi*, de 1933, presente en *Pintura en voz baja*, en la que las botellas hacen piña como si de un paisaje de rascacielos a vista de catalejo se tratara. No es descabellado aventurar, pues, una clara evocación arquitectónica en este grupo de botellas, como tampoco lo sería la operación inversa, es decir: apreciar las ciudades de Marcelo Fuentes devenidas en naturaleza muerta, como señala Salvador Albiñana en el texto que acompaña a la reciente exposición del artista celebrada en el Centro del Carmen valenciano:

[...] componer paisajes y naturalezas muertas con los edificios, convertir la ciudad en bodegón y cultivar el equívoco entre géneros. Géneros que se entreveran como los caminos que le continúan llevando de una esquina de Queens a un almacén de El Cabanyal, o de una avenida de Estocolmo a una terraza del Lido de Ostia. Distintas calles de una repetida ciudad que nunca parece igual a sí misma.³³⁶

Las visiones urbanas y periféricas de Marcelo Fuentes evocan ese *grato declive* de luz borgiana, luz difusa de resonancia metafísica, que confunde los cuerpos de las cosas ofreciéndolas en trance de invisibilidad. Pintura densa y concentrada en la que la luz

³³⁶ Albiñana, S. (2015). La ciudad, la misma y otra. En *Marcelo Fuentes. Notas urbanas*, (pp. 11-15), Valencia: Centro del Carmen. p. 15.

amasa con lenta sabiduría de alfarero esos perfiles vibrantes, como venidos a menos. Como escribía Guillermo Solana, la pintura de Marcelo Fuentes.

[...] ha vuelto la espalda a la tradición del color límbico que dominó la primera etapa de la pintura moderna, a los rojos y verdes, azules y amarillos vivos de los que ha vivido la modernidad desde el postimpresionismo. Se expresa en términos exclusivamente tonales, con sutiles variaciones y concordancias de valores, que son como voces atenuadas y sofocadas, como murmullos sin énfasis.³³⁷



Marcelo Fuentes, *Manhattan*, 2010 Óleo sobre lienzo, 32,5 x 49 cm Colección del artista

Marcelo Fuentes, *New York* 1998 Óleo sobre lienzo 30 x 43,5cm Colección del artista

Marcelo Fuentes, *Periferia*, Valencia 2014 Óleo lienzo 30,7x33cm Colección del artista

³³⁷Solana, G. (2001). El oficio y lo vivido. En *Marcelo Fuentes*, (pp. 8-9), Madrid: Galería Almirante.

12. 20. *Joan Hernández Pijuan. Tramas y bordes*

CADENCIA / SENCILEZ / SILENCIO

Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005), lo apuntábamos más arriba, reveló en una conferencia ante un grupo de estudiantes de Bellas Artes de Salamanca, mediados los ochenta, la intensidad de la obra morandiana; entre ellos estaba Santiago Mayo.

La práctica de la pintura en Hernández Pijuan ha estado a menudo entrelazada con su vocación pedagógica. Para el artista, esta experiencia ha supuesto además la posibilidad de dar continuidad teórica a la propia obra, siempre desde el lado de su compromiso constante y de su pasión inalterable por la pintura: «A mí personalmente me ha servido para aprender a mirar y para traducir esa mirada en palabras, para que la palabra no quede en expresión hueca. [...] ajustar la palabra y quizás el silencio a lo que *hay* en el cuadro». De esta manera se manifestaba el artista en un diálogo con María de Corral titulado precisamente *Conversación en voz baja*.³³⁸

Hernández Pijuan, además de la referencia clara al expresionismo abstracto (en su caso y en el de otros artistas de su generación –y ahí también encontramos la confluencia con José Guerrero–), ha sentido cercana en su obra la presencia de otros pintores como Lucio Fontana, Cy Twombly, Robert Ryman, Agnes Martin, Philip Guston, Kline y de una manera muy particular Giorgio Morandi, que podríamos decir que viene aquí *de la mano* del mismo Zurbarán.

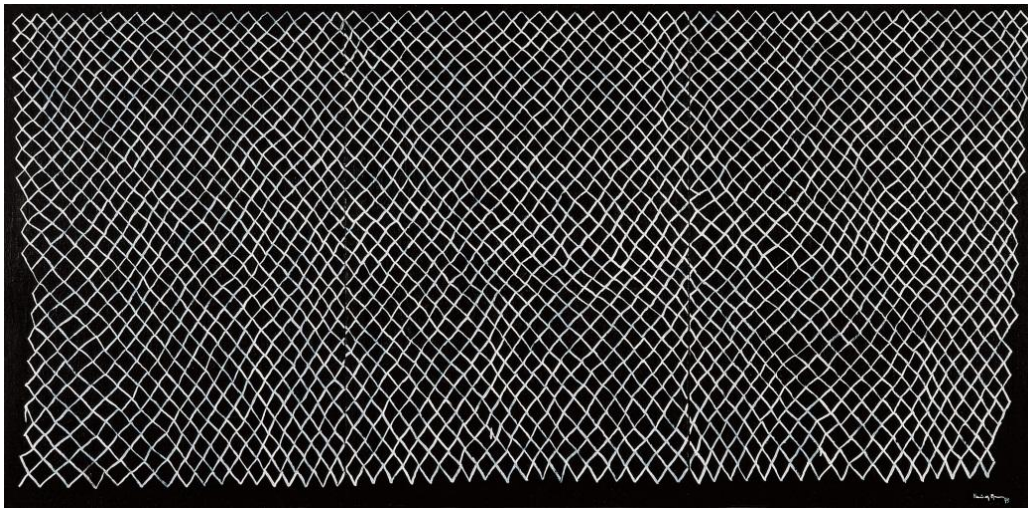
De Morandi le interesa especialmente su silencio, pero también habría que referirse a una especie de mirada lenta sobre la pintura que repara en el gesto mínimo; que insiste en un repertorio muy reducido y austero de motivos, desde el convencimiento de que no es solo imagen sino, sobre todo, conocimiento vivo desde la experiencia material, física y manual: hecho vivo, vida quieta. Como sugería Francisco Jarauta,

Las decisiones generales de su estética, persiguen obstinadamente lo esencial, convirtiendo las superficies monocromas en el lugar del silencio o del emerger de un referente que apenas señala la oscilación de una naturaleza que la pintura desvela e ilumina. No otro debe ser el sentido de ese sistema de celosías que, en su entramado de pinceladas infinitas, se constituye en mediación última de la visión y de la presencia, que, como en tantos otros momentos de la obra de Hernández Pijuan, es también ausencia.³³⁹

³³⁸Corral, M, de, (Coord.). (2002). *Conversación en voz baja*. Entrevista a Joan Hernández Pijuan, en, *Joan Hernández Pijuan. Volviendo al lugar conocido*, SEACEX, Madrid. p. 37.

³³⁹Jarauta, F. (1994). *Pintura y conocimiento*. En *Hernández Pijuan. Obras 1993-1994*, (pp. 7-8). Madrid: Galería Soledad Lorenzo, p. 7.

Además, hay en la pintura de Pijuan un particular interés en dejar a la luz las pistas del cómo se ha tejido la obra: «la visibilidad del proceso ha quedado casi siempre en los márgenes, en los límites del cuadro», nos dice. Allá donde la obra se roza con el mundo y los flecos de la urdimbre anuncian un final abierto. En la periferia de esas *fiori* morandianas que aparecen en estado de flotación ante nosotros. Donde la pintura calla sin perder elocuencia. «Cuando estoy trabajando en el cuadro casi nunca arreglo los finales, y ese no llegar hasta el borde, ese dejar ver las «tripas» del cuadro en los límites, ha sido algo que ha ido dibujando lo que podríamos llamar mi estilo».³⁴⁰



Joan Hernández Pijuan, *Granada nocturna* 1993 Óleo sobre lienzo 130x267cm. Colección Diputación de Granada

La celosía luminosa de *Granada nocturna*, obra de 1993 perteneciente a la colección de la Diputación de Granada, constituye en *Pintura en voz baja* un verdadero friso de bienvenida, una especie de dispositivo ilusionista en el que la trama funciona como fragmento hipertrofiado y en negativo de alguno de los aguafuertes de Giorgio Morandi presentes en la exposición. Cuando la pintura, como dice Hernández Pijuan de Morandi, se convierte en tema para la propia pintura.

³⁴⁰Corral, *op. cit.*, p. 43.

12. 21. *Fernando Almela en el hueco que deja Morandi*

CLARIDAD / LEVEDAD / TRANSPARENCIA

Desde estos supuestos, la obra de Fernando Almela (Valencia, 1943-Madrid, 2009) comparte algunos de los referentes de Pijuan. El legado plástico del expresionismo abstracto y particularmente la figura de Rothko en diálogo con la dimensión más sensual de la tradición europea son un elemento principal para Almela. Como lo son las figuras de Bonnard, Matisse y Cézanne en tanto que vertebradores de esa mirada sensual de la pintura moderna.

Hay además para Almela una figura central que por actitud frente a la pintura y por la intensidad emocional de su legado considera especialmente querida: Giorgio Morandi. Podríamos decir que el conjunto de la obra de Fernando Almela se encuentra atravesada por una búsqueda constante del equilibrio entre los llenos y los vacíos de la pintura, que como para el italiano, suponen una de sus claves como lenguaje específico estructurador de lo visible. Fernando Almela lo refiere en estos términos: «En mis cuadros el fondo se convierte en figura, no solo físicamente –la preparación de la tela se deja en estas zonas sin pintar- sino visualmente: *los blancos* son la figura del cuadro. En cambio el fondo visual de uno de mis cuadros es lo que está intervenido, lo que tiene materia física: pintura». ³⁴¹

No resulta ajeno a esta preocupación por el vacío el interés que el artista dispensó hacia la tradición de la pintura oriental, particularmente la china, y que se materializó en una exposición en torno a una pintura de Mu Qi (1210-1275 aprox.) que recogía una serie de trabajos conocidos con el título genérico de *Los caquis*:

El uso de la pincelada rápida y vigorosa, la reflexión en las posibilidades monocromas de la tinta, el valor de los claros y las sombras, la medida de la escala y, en fin, su sentido de las proporciones y los tamaños en una sorprendentemente moderna perspectiva nos hablan tanto de la pintura clásica como de la contemporánea. ³⁴²

Los caquis de Almela tienen mucho de morandianos. Son formas circulares que aparecen en una sucesión que se visualiza de manera tenue y como las tazas y los vasos de Morandi se agrupan o se separan de manera sorprendente, algunos casi en su desaparecer.

³⁴¹ Almela, F., (2015), *Fernando Almela (Ausencias y presencias)*, Galería Ana Serratosa, p. 5.

³⁴² Almela, F. (2000). *Fernando Almela (En torno a una pintura de Mu Qi)*, Zaragoza: CAI Luzán, p. 6.



Fernando Almela, *Manzanas (recordando a Cézanne)* 1995 Óleo sobre lienzo 60x73 cm Colección IVAM
Fernando Almela, *Sombras y vacíos* 1985 Óleo sobre lienzo 60x73 cm, Colección IVAM

Esta confluencia de tradiciones de la pintura ha constituido para Fernando Almela (además de una excusa para viajar a países lejanos –actividad que practicaba encantado habitualmente–) un motivo para confrontar criterios y ampliar una mirada con respecto al arte y a la vida que se sitúa más allá de las convenciones culturales y lo pone en sintonía con otros pintores que a lo largo del pasado siglo tuvieron también esa necesidad. Pintores de la contención, de la levedad y del silencio. Pensamos en Michaux, en Julius Bissiere, en Zoran Music o en Tal Coat.



Fernando Almela, *Sin título*, 1992 Bronce 22 x 38 x 12 Colección IVAM
Fernando Almela, *Sin título*, 2006 Latón y madera 24 x 24,5 x 16 cm. Colección IVAM

12. 22. *Versos sueltos de Luis Palmero*

ARMONÍA / CLARIDAD / SENCILLEZ

Ante las pinturas de Luis Palmero (La Laguna, Tenerife, 1957) tenemos la estimulante sensación de estar asistiendo, no ya, y sólo, a la mera contemplación de unas obras que, desde su simplicidad, desde su limpieza y su vibración cromática nos regocijan con la experiencia del silencio, cuestión ya en sí misma bastante meritoria. Más allá de esto, que no es poco, Luis Palmero nos convoca a la experiencia del habitar el espacio intersticial que dichas obras (tan mínimas por su tamaño como expansivas por su efecto) generan en su entorno a modo de faros, barcos o banderas. Hitos en definitiva de un vivir en la pintura, (no al lado, o junto a ella), sino en el interior de ella, en su sueño profundo e inicial. «Signos que activan una pared; bastan muy pocos, para transformar la sala donde se exponen, en un territorio habitado por la idea de la pintura»³⁴³

Hitos de la pintura y paréntesis de ésta; apartes. en el fondo tan cercanos a los de Giorgio Morandi contruidos de cajas y botellas; de relojes desposeídos de su funcionalidad; de tazones y trapos. Cosas repetidas, versos sueltos...

Interior y cuarto íntimo de la pintura compartido con la radicalidad de Blinky Palermo, Imi Knoebel o Günther Förg Experiencia en cierto modo aurática, que nos restituye aunque fuera sólo por un instante fugitivo la temperatura perdida de las cosas sin nombre.

Aun nada hemos dicho de la geometría que sustenta y estructura toda su obra y que siendo una evidencia visual acaso no sea lo más importante dado que su escala es humana y sabe escuchar la inevitable caída en el abismo [el abismarse] de las cosas vivientes, de las vidas quietas. Como dice Juan Manuel Bonet sobre el pintor insular:

Luis Palmero, de formación geométrica y minimalista, si, y redactor que fuera en su día de la revista *Syntaxis* –Sánchez Robayna ha hablado de su “poética de la desnudez y de la sustantividad” – siempre ha sabido hacerle un hueco, en su pintura al temblor de lo real: un horizonte marino, barcas y barcos surcándolo, banderitas –con algo de las *banderinhas* del pintor paulista Alfredo Volpi –bailando en el aire como si fueran farolillos japoneses. Banderitas o barcas, casas en lo alto del cerro, luces en la noche insular, puertas y ventanas abiertas al mar, peces, el sol...Con estas pocas cosas y en formatos por lo general reducidos compone un paisaje esencial, un archipiélago reducido a sus mínimos elementos.³⁴⁴

³⁴³Bonet, J. M. (2003). Aforismos para Luis Palmero. En *Escalas del azar*. Luis Palmero, Madrid: Galería Elvira González, p.4.

³⁴⁴ *Ibidem*, p.3.

Las evocaciones paisajísticas de su trabajo son evidentes y no se circunscriben exclusivamente a los elementos geométricos que flotan en la pintura.

La línea del horizonte es un referente fundamental en algunos de los cuadros que presenta en la Galería Elvira González de Madrid en 2003. En la serie Indian Summer aparece además una figura antropomórfica frente al paisaje.

Evocación de la mirada romántica frente al paisaje por una parte y a las figuras sin rostro de Malévich por la otra.

El horizonte marino [dice el pintor] es una diana a donde apuntan la mirada y el pensamiento, una casa próxima a la nada, a la plenitud. Hace dos años conversaba con un galerista que no comprendía la aparición del barco en un determinado cuadro abstracto. Yo argumentaba que la obra no responde a cánones formales sino al rigor interno, que el cuadro está hecho de materia viva y si aparece un horizonte en él es cuestión de esperar para que de manera natural lo cruce un barco. Ante dudas similares recomiendo observar un cuadro de Malévich titulado *La caballería roja*.³⁴⁵

En cuanto al color se puede decir que es la clave de acceso a su pintura y el mecanismo activador de la emoción contenida. En palabras del propio Palmero:

Tanto el análisis como la emoción son un ingrediente esencial en el color de mis cuadros. Desde un punto de vista formal esto puede parecer una contradicción, pero lo que se pretende es precisamente es estar dos veces en el mismo sitio. Así la operación de selección e interacción de los colores comparte código y sensibilidad.³⁴⁶



Luis Palmero *Cerámicas 10* 2012, cerámica 17 x 22,5 cm

Luis Palmero *Early I.* 2005, acrílico sobre tela y madera. 64 x 48 cm.

³⁴⁵Santana, M, (2001) Preguntas a Luis Palmero y José María Báez. En Con-jugar. *José María Báez y Luis Palmero*, Galería Manuel Ojeda de Las Palmas de Gran Canaria y Galería Rafael Ortiz de Sevilla. s.p

³⁴⁶Ibídem, s.p

12. 23. *Carmen Laffón: el secreto*

MISTERIO / OPACIDAD / SILENCIO

La intensa y larga trayectoria de Carmen Laffón (Sevilla, 1934) podría definirse como un verdadero y constante elogio de lo visible en el que, ahora, la artista se encuentra en uno de los momentos más esplendorosos. Desde la práctica de una pintura que valora, no ya la realidad y su representación como esquema cerrado y conclusivo sino que atiende a la mutabilidad y a sus contingencias, ha ido incorporando una mirada nueva hacia territorios formales distintos, en diálogo con el espacio vital propio, íntimo y privilegiado del estudio.

La dinámica de los cambios en el paisaje objetivados visualmente en una luz que siempre es otra y en el color como registro vivo de esas alteraciones infinitas e irrepetibles son elementos esenciales en la manera en que Carmen Laffón se enfrenta no ya al motivo pictórico, sino a la misma creación. Rafael Argullol refiere el lugar de la desembocadura (las desembocaduras) como ámbito y escenario privilegiado de transfiguración, y señala la importancia de las visiones de Laffón del coto de Doñana visto desde el estudio de la pintora en Sanlúcar de Barrameda:

Pocas veces un artista ha expresado con mayor densidad y con mayor levedad –fructífera paradoja– el hechizo de la desembocadura. Ahí están la suspensión onírica de Friedrich y la luz imborrable de Turner, aunque en igual medida Rothko queda convocado en la geometría límpida y abstracta de los maravillosos horizontes.³⁴⁷

La disposición constante de Carmen Laffón a buscar para su obra nuevos planteamientos dentro de un proceso continuo de profundización en lo que ya tenía, quizás le viene de esta manera de apreciar lo verdadero en lo siempre cambiante que su fijación con el paisaje tiene. En cierto modo la cercanía que su trabajo desprende con respecto al legado morandiano no la encontramos tanto en los temas comunes en ambos, bodegones y paisajes, ni siquiera en el modo de pintar de una y otro, sino en la persistencia en unos pocos motivos que aparecen y reaparecen y en los que tanto Laffón como Morandi fijan y objetivan la temporalidad en lo siempre cambiante. Motivos, por otra parte, que pertenecen a un imaginario personal propio y cercano que concilia lo lejano con lo próximo. En definitiva, no es ya una simple cuestión de estilo, sino de disposición y actitud frente al arte.

³⁴⁷ Argullol, R. (2003). Desembocaduras. En VV.AA, *Carmen Laffón. Esculturas Pinturas. Dibujos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), p. 25.

«La sencillez de este lugar fue creando en mí una inclinación al valor de lo menor, de lo íntimo, a cultivar y recoger el tesoro que encierra lo pequeño, como dice mi amigo el poeta Jacobo Cortines».³⁴⁸

En ese espacio cálido de la afectividad se sitúan las piezas tridimensionales de Carmen Laffón. En la serie de *Los armarios*, que ya estaban presentes en su pintura, se plantea un diálogo entre lo abierto y lo cerrado; entre lo oculto y lo entrevisto, que parece preservar la intimidad de un secreto bien guardado. Bajo la pátina sobre el bronce, como bajo aquel yeso de Morandi que cubría sus cacharros está el anuncio, la carta, la pregunta.



Carmen Laffón, *Armario de bronce I* 1995, bronce pintado, 69,5 x 44 x 27cm.
Colección Banco de España

³⁴⁸Laffón, C., (2003), *Visión de un paisaje*. En, *Carmen Laffón. Esculturas Pinturas Dibujos*, (pp.45-47). Madrid: *Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)*.

12.24. *Miguel Galano en blanco y negro*

BREVEDAD / MISTERIO / SILENCIO

Desde una mirada de luz del norte cercana, en parte, a esa célebre genealogía establecida por Robert Rosenblum en torno a *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*,³⁴⁹ la obra de Miguel Galano (Tapia de Casariego, Asturias, 1956) reclama un espacio propio que no se atiene tanto a etiquetas y sí a un sentimiento de la pintura muy personal, que no es ajeno tampoco a *otras tradiciones* más meridionales de la pintura, como la francesa o la italiana.



Miguel Galano *Nocturno*, 2010 Óleo sobre lienzo 60 x 81cm Galería Utopía Parkway, Madrid

Miguel Galano *Noche española*, 2006, óleo sobre lienzo, 42 x 46cm Galería Utopía Parkway, Madrid

La obra de Miguel Galano, como en parte le ocurre a Giorgio Morandi, parece debatirse entre una sensualidad propiamente veneciana que gusta del color; del gesto, de los difuminados y transparencias (arraigada en España nada menos que de la mano de Velázquez) y la tradición florentina: amante de la claridad de la línea, de la precisión geométrica. Más propensa a la contención formal y compositiva. En esta última ubica Ángel González³⁵⁰ a Morandi, si bien la obra de sus últimos años, más desflecada e imprecisa, que arrastra y frota la pintura trasluciendo el soporte de la tela, parece rondar más cerca la mirada del anciano Tiziano. Galano ha resuelto esa querencia, esa doble afinidad a la que no renuncia encarnando una en la pintura y en el dibujo la otra.

Su pintura es densa, sutil e intensa: con esa cierta testarudez que a veces exhibe el primer Cézanne, que no es otra cosa que pura sinceridad y desnudez del alma. Esa solo

³⁴⁹Rosenblum, R. (1993), *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid: Alianza.

³⁵⁰ González García. A. Giorgio Morandi. Un robsón de la pintura. *Cambio16*, (17 de diciembre de 1984).

aparente hosquedad está en Galano arrebatada de ternura y de sensibilidad. Su lugar natural es el paisaje y ocasionalmente la naturaleza muerta, todo ello teñido de una bruma norteña que parece filtrarse en todos aquellos lugares que su pintura transita. Ya se trate de Bolonia, Lisboa, Cracovia, Roma o Cartagena de Indias.

También la noche es para Galano un momento querido en su pintura, como lo son las horas grises en el declinar del día cuando las cosas tienden como a estrecharse en su última luz, en su perdido color, en su visibilidad final: uno o varios árboles, una casa, una tapia, un tulipán, un trapo sobre la mesa o el pico de una barra de pan. Lo suficiente, lo necesario y ello visto como único y último. Enrique Andrés Ruiz, que como Juan Manuel Bonet, ha glosado su trabajo en diversas ocasiones, comenta:

En su pintura asistimos, como en ninguna otra actual, a la aparición de la presencia de las cosas, en su misterio. Vemos, ante una pintura suya, que la novedad de la pintura es su renovación, cuando el pintor toca en la tecla que hace falta tocar y arranca una nota no escuchada hasta entonces. Hay en lo suyo un raro equilibrio entre la realidad externa y el difícil y parece que dolorido sentimiento interior del artista.³⁵¹



Miguel Galano, *Paisaje* 1996, lápiz y óleo sobre papel 16,4x24cm. Colección del artista

Miguel Galano, *Sin título* 2011, lápiz sobre papel, 16,5x24cm. Colección Claudia García Faggiani

Los dibujos parecen tocados por otro ángel distinto. Será quizás por la blancura del papel o por su contención de apenas pocas líneas rectas y precisas, pero aquí se escenifica el contrapeso de la pintura y el descargo de su densidad. La luz blanca y generosa del día conquista la reconciliación de los opuestos.

¿La nieve que cae
es otra
este año?

(Basho)

³⁵¹ Andrés Ruiz, E., coord., (2008), *Veinte pintores españoles para el siglo XXI*. Pamplona: Baluarte. p.58.

12. 25. *Jaime Lorente. I fiori*

LEVEDAD / MISTERIO / TRANSPARENCIA

En los trabajos que Jaime Lorente (Madrid, 1956) tuvo entre manos en los últimos noventa hay una recuperación para sus pinturas y dibujos de la temática del *bodegón* o la *naturaleza muerta*, términos ambos que el artista utiliza atendiendo indistintamente tanto a la tradición española de la expresión como a la francesa, que históricamente parece haberse impuesto frente a la quizá más poética y precisa (menos reductiva) de *stillleven* usada en los Países Bajos.

Vida quieta pues (detenida) en Jaime Lorente, pero también vida en movimiento, en el registro de ese movimiento continuo que se va a hacer visible en gran parte de los manteles de papel usados en comidas y cenas con amigos, que Jaime convirtió en soporte y registro inicial de sus tribulaciones.



Jaime Lorente, *Bodegón* 1999, óleo sobre lienzo 100x100 cm

Jaime Lorente, *Naturaleza muerta* 1999, grafito sobre mantel de color 100 x100 cm.

No en vano gran parte de las obras de aquella exposición titulada *La siesta de las cosas* son una verdadera representación coreografiada por el azar de marcas diversas: roeles de vasos; pequeñas huellas de aceite o de fruta y cercos variados. Restos en definitiva de *lo que queda* después de ese tiempo compartido de manera placentera con amigos en torno a una mesa y que posteriormente Jaime redibujaba (reescribía) y recomponía en la soledad del estudio. También Morandi acostumbraba a dibujar con un lápiz el asiento de sus modelos sobre la mesa, estableciendo una suerte de geografía elemental de los

objetos. Registro o marca parecida a la que se realiza sobre el escenario para que los actores reconozcan durante la representación la posición determinada de alguna acción o el punto exacto donde la luz del foco los va a iluminar en cierta escena.

También en la exposición había una serie de manteles y pinturas rojas que representaban jarrones con flores, tema por otra parte muy querido por Morandi y que en el contexto de su obra puede verse casi como un género particular. Lorente no dibuja o pinta aquí los motivos directamente, sino las sombra de estos sobre la pared del estudio, sirviéndose para ello de diversas fuentes de iluminación (apelación en este caso al origen mítico de la pintura a partir del registro que la sombra deja). La apariencia de estas obras tiene algo de fantasmal en cuanto a su naturaleza de huella y no apariencia real.

El texto de Ángel González García que prologaba aquella *Siesta de las cosas* de Jaime Lorente es uno de los más bellos e incisivos que sobre la naturaleza muerta se hayan escrito, texto que posteriormente se recogió en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte* (pp. 194-205).³⁵²

Tratándose de bodegones nada podría convenir mejor que estar las cosas medio dormidas o «en reposo», como se decía antes de caer en la desmesurada sospecha de que estaban *muertas* y no sencillamente *inmóviles* o *silentes*. En su *kakemono*, donde Sengaï pintó su propia muerte, aunque parezca más bien que solo está dormido entre sus humildes pertenencias, pueden leerse estos versos de Seito Gurendo: «Represento la siesta / las plantas, los seres inanimados. / Todo es como un sueño...». La siesta de las cosas podría ser un buen nombre para este género de pintura, o al menos lo sería para estos bodegones y comidas de Jaime Lorente donde vemos las cosas como ellas nos ven: un poco vagarosas; ya no del todo presentes; a punto de irse.³⁵³

³⁵²González, García, Á., (2007), *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid: Lampreave& Millán, pp. 194-195.

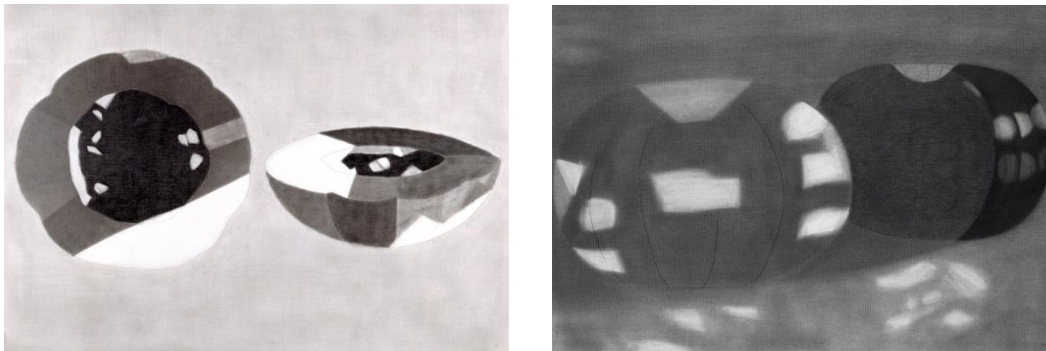
³⁵³Ibidem, p. 205.

12.26. *El olor del dibujo en Joan Cardells*

AUSTERIDAD / MISTERIO / OPACIDAD

Comenta Joan Cardells (Valencia, 1948) en una entrevista la pertinencia y la importancia que tiene para un artista acostumbrar el ojo a las zonas oscuras de las cosas. De atender a los lugares *turbios* a veces y mal iluminados, con la pretensión de abandonar esa especie de espectacularidad irritante y cegadora que la iluminación excesiva (sobrevalorada) genera. Aludíamos más arriba en este texto al espacio *entre cajas* de los teatros (el *backstage*) como un dispositivo metafórico de la naturaleza muerta, en el que la luz es también imprecisa, precaria. Y viene al caso a propósito de Cardells, que valora los lugares aquietados y difusos de la imagen; que se interesa por lo ambiguo y que a pesar de su inequívoco talante vital y mediterráneo, dice preferir los días nublados a los de sol radiante. Cardells es un «dibujante que hace esculturas para que le sirvan como modelo», señala Tomás Llorens:

[...] Una chaqueta plantada como un kouros. Pantalones de uralita. Hojas de parra. Rollos de papel. Chaquetas de uralita. Piel de serpiente. Telas de saco. Hilos de bramante. Perneras de pantalón. Solapas de uralita [...] Todos los olores de las cosas. Las sombras de las cosas. El tacto frío, liso, áspero, resbaloso, cálido, sordo, punzante, dulce, furioso, tierno y amargo de las cosas.³⁵⁴



Joan Cardells, *R-974*, 1997 Grafito sobre cartulina 70x100 cm

Joan Cardells, *R-984*, 1997 Grafito sobre papel 70x100 cm

Cardells siente especial devoción por los encuentros gozosos del azar, tanto en las profundidades de las ferreterías, donde frecuentemente ha encontrado *motivos* para sus dibujos y esculturas, como paseando atento por el Mercado Central de Valencia, en el cual le vemos detenido ante una fila de piezas de bacalao (uno de sus temas) colgadas en el expositor del puesto de salazones.

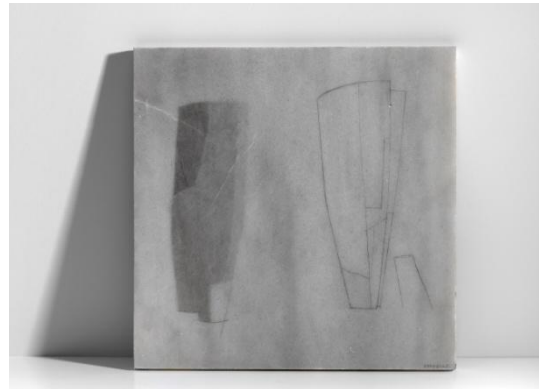
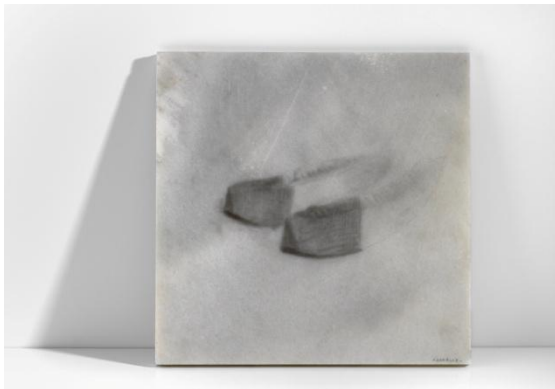
³⁵⁴ Llorens, T. (2005). IMITACIÓN / SOMBREADO / MARSYAS. En torno a los dibujos de Joan Cardells. En *Joan Cardells. Dibujos*, (pp.11-16). Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. p. 14.

No es casual el interés del artista por todo lo que tiene que ver con el olfato y el tacto, sentidos que de manera explícita se asocian, también y por derecho, al concepto de *naturaleza muerta*. En este sentido, Miguel Fernández-Cid resalta el constante afán renovador de los patrones y modelos clasicistas que plantea en su obra:

Algo de provocación tiene un sistema que supone revisar la disciplina del bodegón, pero no de un modo estricto o académico. Al contrario. En los dibujos de Cardells están también presentes las enseñanzas del pop y, sobre todo, el ánimo de quien arriesga y se atreve a ir por libre, a investigar sabiendo dar a cada entrada un ánimo introspectivo. Así debe entenderse que el escultor que resolvió formas en uralita, se centre en dibujar de un modo insistente, motivos en apariencia tan banales, como una olla de cocina. Y que lo haga forzando los fondos con un gesto minucioso e insistente de grafito.³⁵⁵

La obra morandiana rastrea también esa precariedad de lo visible a partir de unos pocos motivos (no necesita muchos). Motivos cercanos y modestos en extremo (domésticos también) y que reitera en una solemne celebración de lo mismo como siempre nuevo.

El dibujo es una práctica, como nos muestra con rotundidad Joan Cardells, que se acomoda maravillosamente a los procesos largos y lentos en los que unos trabajos y unos temas le llevan a otros de manera casi natural y las más de la veces imprevista. El dibujo es también, por la sencillez y limitación de los medios que emplea, apenas un lápiz y un papel, una herramienta inmediata en la cual la idea, ente abstracto todavía sin definir, se materializa con urgencia en algo que *ya es*. Algo que, antes, era únicamente promesa.



Joan Cardells, *R-1012*, 1999, grafito sobre mármol 30x30 cm.

Joan Cardells, *R-1013*, 1999, grafito sobre mármol 40x40 cm.

³⁵⁵ Fernández-Cid, M. Cardells, elogio del dibujo. *ABC, ABC de las Artes*, (17 de enero de 1997)

12.27. Gerardo Rueda y el alma sosegada

ARMONIA / AUSTERIDAD / CADENCIA

Con mi última obra –precisaba Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1996) –, realizada con maderas viejas y objetos desechados que me emocionan por su calidad, textura o forma se puede dudar que algo tan pobre tenga algún sentido. En mis últimos bodegones intento componer buscando la emoción que da ver algo con objetos modestos y humildes pero, a la vez, rotundos y definidos, que es el caso tanto de los bodegones cubistas como de los clásicos.³⁵⁶

Son palabras de Rueda en el curso de una conferencia-coloquio con Manuel Condé celebrada en el Ateneo de Salamanca en 1987. Se refería el artista a un conjunto de obras de principios y mediados de los ochenta en las que da un giro a sus planteamientos de corte más constructivo, componiendo unos relieves escultóricos que, sin suponer ruptura traumática respecto a la obra anterior, van a constituir en cierto modo una revisión muy particular del género clásico, a la vez que un punto de fuga añadido a la trayectoria artística del propio Rueda.



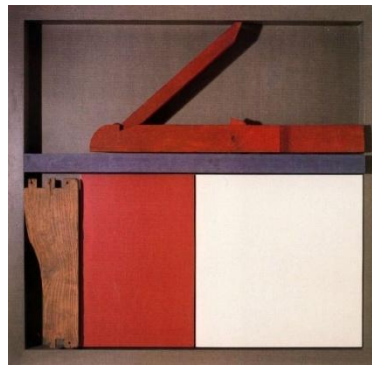
Gerardo Rueda, *Bodegón de la razón*, 1992, Óleo y madera 55 x 64 x 17 cm
IVAM

El lugar de encuentro se sitúa aquí equidistante entre los valores plásticos propios de la experiencia moderna, heredados del cubismo por una parte y por otra a la tradición española en esencia del bodegón (Sánchez Cotán y Zurbarán a la cabeza). Buen número de dichas obras se presentaron en la galería Estampa de Madrid en 1985, con un catálogo prologado por Alfonso de la Torre y más adelante en la madrileña galería Juan Gris, con texto introductorio de Alfonso Pérez Sánchez.

³⁵⁶Rueda, G. (1999). *Escritos y conversaciones*. [Comp. Alfonso de la Torre]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 47 y 48.

En aquellos bodegones se podía reconocer así mismo la presencia de Giorgio Morandi, una referencia clave para Gerardo Rueda ya desde mucho antes. De hecho, a mediados de los sesenta el artista realizó una serie de exposiciones individuales en diversas ciudades italianas, entre ellas la celebrada en febrero de 1964 en la Galería de Arte 2000 de la ciudad de Bolonia. El pintor italiano muere en la misma ciudad unos meses después. Barbara Rose refiere la experiencia italiana de Rueda como algo más que una mera coincidencia azarosa de fechas:

Bolonia, por supuesto, era la ciudad natal de uno de los héroes de Gerardo, Giorgio Morandi, que murió el año en que Rueda expuso allí sus cuadros monocromos. El espíritu amable de Morandi y su capacidad para reducir la pintura a sus elementos esenciales sin perder complejidad o calidad que expresaba en su tema único de naturaleza muerta, impresionaron a Gerardo. Cuando, a finales de los setenta, Gerardo volvió a realizar cuadros y esculturas ensamblados que eran metáforas de naturaleza muerta, más que la arquitectura o el paisaje de los setenta, Morandi era una de sus más obvias inspiraciones. Indudablemente, Morandi atraía a Gerardo porque su versión humanista del arte contemporáneo se negaba a aceptar la mecanización propia del cubismo. La capacidad de Morandi para encontrar una visión alternativa que resaltase la soledad, la intimidad de la contemplación espiritual demostró que se podía ser al mismo tiempo temporal e intemporal³⁵⁷



Gerardo Rueda, *Gran caligrafía blanca I* 1994, pintura acrílica sobre madera 130.1 x130.1 x7.5 cm. IVAM
Gerardo Rueda *Rampante*, 1990, Pintura sobre madera. 90 x 90 cm.

Queremos llamar aquí la atención en relación a esta veta central morandiana recordando un modesto y muy sensible paisaje que Gerardo Rueda pintó con apenas veinte años y que tituló *Desde mi ventana* (41 x 33 cm). Presumiblemente Rueda no tenía por entonces (1946) referencia alguna del pintor italiano y sin embargo la construcción esquemática y sencilla de los bloques de viviendas que presiden la austera composición como abrazados; esa manera algo seca de aplicar la materia pictórica (tan de Morandi) así como una tonalidad dominante de blancos algo parduzcos y azules desvaídos luminosos, nos remiten de inmediato a algunas pinturas de los secos tapiales que el italiano pintó desde la ventana de su estudio con vistas al patio de Via Fondazza.

³⁵⁷Rose, B., Gerardo Rueda regresa a Italia, *ABC*, Madrid, 16-12-2000.

Desde el punto de vista de la historiografía del arte, hacer este tipo de aproximaciones y conjeturas (al margen de la datación de las obras), se considerará posiblemente un dislate. Pero lo cierto es que esta *comunidad de intereses estéticos* es visible y palpable en este cuadro de juventud y como decía Gerardo Rueda, la cuestión de las fechas no es tan importante. Al fin y al cabo: ¿no es el Cézanne admirado por Gerardo Rueda el mismo pintor francés que Morandi va a tener por maestro durante toda su vida?



Gerardo Rueda, Desde mi ventana, 1946 óleo sobre lienzo, 41x33 cm. Pintura sobre madera. 90 x 90 cm.

La afinidad y la afectividad están ahí, en lo compartido, pero no ya, y solo, en el territorio del tiempo histórico, mensurable (ese que marcan implacablemente los relojes), sino en ese otro tiempo y ese espacio de la sensibilidad: verdadero lugar de los encuentros más gozosos.

La obra del artista se origina siempre desde un sentimiento muy íntimo y personal. Y digo sentimiento con plena conciencia: para mí, sentimiento equivale a convencimiento. Valoro fundamentalmente el factor sensibilidad. El artista ha de ser consecuente consigo mismo, lo que quiere decir sincero.³⁵⁸

Solo desde ese espacio de afinidad y afectividad es posible entender el milagro que supuso en la España de mediados de los sesenta la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda lo han sabido... y lo saben

³⁵⁸Torre, A. de la., *Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística*, Ediciones del Umbral, Madrid, 2006, p. 230.

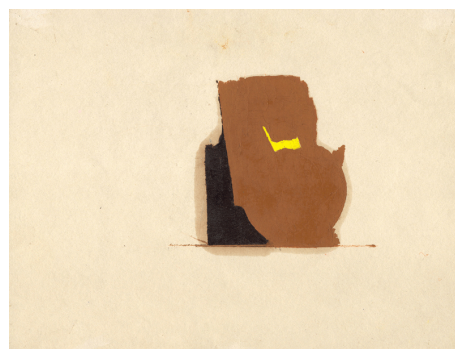
12.28. *Julia Spínola en la habitación del invitado*

AMBIGÜEDAD / FRAGILIDAD / PRECARIEDAD

Los trabajos de Julia Spínola (Madrid, 1979) han ido recorriendo un camino en el que el punto de origen está en una pintura breve que se aleja de significados cerrados. Sus obras valoran de manera especial lo aparentemente inacabado, así como lo ambiguo como factor generador de sentido. Ese *non finito*, acerca a la autora a experiencias en las que el propio lenguaje plástico se pone en juego, pero no con la intención de resolver sino de plantear. Ese mecanismo que podríamos definir como «*a la espera del acontecimiento*» no resulta ajeno al universo del tiempo suspendido que percibimos en Morandi. También Julia Spínola es una artista seducida por las formas mínimas, en las que confía y a las que cuida como señuelos.

Javier Hontoria define su apuesta como poética y advierte de ese campo abierto del significado en que algo está por suceder. En una crítica a raíz de la exposición celebrada en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid en 2005, junto al pintor alemán Philipp Fröhlich, residente entonces en Madrid.

Julia Spínola propone una experiencia más sutil, más poética también, más abierta. A través de dibujos y pinturas, crea un tipo de imagen que parece encontrarse aún en proceso de gestación y, por lo tanto, se encuentra en las antípodas de Fröhlich. Son aquí todo sugerencias, trazos vagos con los que intuir formas, siempre a medio camino de todas partes. Situarse frente a estos pequeños trabajos es un constante aventurarse. Así que si en el trabajo de Fröhlich nos preguntamos qué ha podido pasar, en Spínola asistimos, muy expectantes, a lo que está aún por suceder.³⁵⁹



Julia Spínola, Sin título 2005, óleo sobre lienzo.

Julia Spínola, *Calor*, 2009, óleo sobre papel, 21 x 29,5 cm.

³⁵⁹Hontoria. J., (2005) Philipp Fröhlich y Julia Spínola, disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Philipp-Frohlich-y-Julia-Spinola/12764>

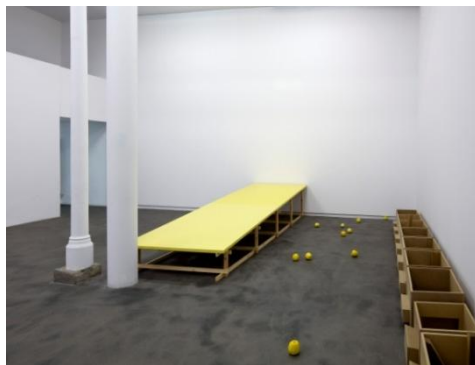
Progresivamente, en la obra de Spínola, va a ir produciéndose una deriva hacia la conquista del espacio a partir de la inserción de pequeños objetos a veces de uso cotidiano y otras veces no. Objetos que funcionan como pequeños accidentes, como discretas llamadas de atención. Son significativos porque articulan el entorno de la obra y generan diálogos imprevistos para el espectador. El color se mantiene y en ocasiones se acentúa como un elemento conductor en estas llamadas.

Eran **cosas que de tan cotidianas podrían pensarse sin importancia**: un vaso, un muelle, un bote, y un zapato, que de pronto adquirirían significado por lo que no estaba allí. Se hacía evidente que faltaba algo, que alguien estaba ausente, que el que había dicho -o escrito- la frase se había marchado. Hubo un cuerpo que utilizó los objetos como parte de una particular coreografía que era un intento de lenguaje. La frase hablaba de algo que había ocurrido y, por el simple hecho de intentar reconstruir la acción, de pronto se hacía presente, sucedía.³⁶⁰

Hay en todo esto algo que tiene que ver con la intensidad de los encuentros fugaces, el azar está administrado de tal manera que parece previsible.

[...] destacaba una obra que interrumpía el paso, que obligaba a pensar si saltarla, con cuidado, porque era frágil, o rodearla, fijándose también en no tropezar, porque un simple toque la alteraría. Era una pieza de suelo de Julia Spínola que pertenecía a una serie que se titulaba *Frase (objeto)*, una frase en la que cada palabra podría parecer corresponderse a un objeto o, quizás, mejor, en la que los objetos podrían corresponder a los silencios que quedan entre las palabras, a esos vacíos de los que apenas uno se da cuenta pero sin los que no se encontraría el sentido, a esas pausas necesarias.³⁶¹

Los objetos se convierten en lenguaje y viceversa. Los huecos entre las cosas juegan a ser signo (vacío y lleno) a ser metáfora bien guardada. Nudo y pliegue del derecho y del revés.



Julia Spínola, Sin título 2005 Tablas de madera, listones, pintura y doce manzanas Medidas variables / estructura: 405 x 122 x 65 cm.

Julia Spínola, *Mandarina rueda*, 2016 Yeso y pintura 39,7 x 36 x 36 cm.

³⁶⁰Rubira, S., (2014), Julia Spínola. El arte sucede, disponible en:

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Julia-Spinola-el-arte-sucede/34674>

³⁶¹*Ibidem.*

10.29 *José Miguel Pereñiguez: explicar/fracasas*

AMBIGÜEDAD / LEVEDAD / MISTERIO

José Miguel Pereñiguez (Sevilla, 1977), sin ánimo de establecer comparación alguna con respecto a sus compañeros de generación, es quizá una de las voces más particulares, interesantes y sólidas surgidas en los últimos diez o quince años en el contexto artístico de nuestro país.

Hemos traído aquí algunos dibujos, pertenecientes a una familia más amplia, que Pereñiguez tituló *Cosas claras y oscuras*. Son trabajos de pequeño formato realizados sobre cartón reciclado con una técnica exquisita basada en la grisalla clásica. Para ello, se sirve de pequeños y extraños objetos como modelo, que encuentra de manera más o menos azarosa y que posteriormente manipula discretamente. El encuadre; la iluminación; la reubicación de estos en un espacio difuso e indeterminado y la pérdida de la escala potencian una visión ambigua, fantasmagórica y misteriosa de los mismos. Pereñiguez cuestiona así, de manera aparentemente involuntaria y a su vez paradójicamente objetiva, los valores perceptivos del dibujo y de su referente, sacando el máximo partido de los lugares imprecisos de la representación.



José Miguel Pereñiguez *Bandera de la comuna*, 2009 Tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón, 37 x 52,5 cm
José Miguel Pereñiguez *Naturaleza perfecta*, 2009 Tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón, 37 x 52,5 cm
José Miguel Pereñiguez *Espectro*, 2010 Tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón, 52,5 x 37 cm
José Miguel Pereñiguez *Retorta*, 2009 Tiza, carbón y lápiz conté sobre cartón, 37 x 52,5 cm
Museo Patio Herreriano de Valladolid

Tiene especial interés en sus obras no solo la atención cuidada que dedica a cada paso de los procesos (manuales y conceptuales) durante su gestación, sino la relación que establece entre estos y el material textual, que utiliza de manera más abierta en los últimos trabajos: bien como resorte añadido a la conceptualización del proceso o como punto de partida del mismo.

Transcribimos a continuación los comentarios que el artista nos envió sobre los dibujos reproducidos aquí:

«Bandera de la comuna

El origen está en un bloque de pasta de modelar. No era de la que suelo utilizar. Un día, al abrir el envase comprobé que se había endurecido completamente. Extraje la pieza de pasta dura y la coloqué en el suelo, sobre dos paños superpuestos. Desde un punto de vista cenital el conjunto tenía algo de emblema, de ahí el título.

Naturaleza perfecta

Mi abuelo era contratista y en la casa donde hice el dibujo (y en la que ahora vivo) hay restos de material de construcción antiguo. El motivo del dibujo es un ladrillo con moldura de una conocida fábrica de Triana. Aplicando pasta de modelar al borde del ladrillo obtuve una réplica en hueco de dicha moldura. En la imagen, el punto de vista impide que se vea el ornamento original. Lo que se muestra es el vaciado. Algo similar ocurre en la parte superior del ladrillo, solo que en esta ocasión la pasta ha convertido en saliente lo que era hueco.

Espectro

Se hizo en Sevilla una gran exposición acerca del mito de Don Juan. El cartel mostraba un cuadro barroco cuyo autor desconozco: un caballero se entrevistaba con una dama velada de negro que, por lo que se traslucía, era en realidad un esqueleto. Sobre una mesa colocada entre ambos personajes se podían ver distintos objetos: libros, armas, monedas, naipes y una guitarra. Hice una réplica de la tapa de ese instrumento y, de forma un poco elemental, la convertí en su propio fantasma.

Retorta

Se trata de un tipo de recipiente de laboratorio, pero modelado en arcilla y macizo. El trozo que se desprende de la punta es un resto del proceso de modelado.»

Sin duda la descripción es clara, precisa y elocuente. Pero el texto explicativo (de tono casi enciclopédico), lejos de agotar el potencial iconográfico del dibujo, acrecienta nuestra perplejidad y nos lanza de nuevo hacia él. Nos obliga a mirarlo de nuevo, situándonos ante una suerte de orfandad del sentido.

Ejercicio:

1. Mirar con atención un dibujo, una acuarela, un óleo o un aguafuerte de Giorgio Morandi (tomarse el tiempo necesario para ello).
2. Apartarse de la obra. Describir lo visto con palabras (describir *solo* lo visible, prescindiendo de metáforas y otras figuras retóricas).
3. Confrontar la obra y el escrito

12.30. *Marta Cárdenas y la pintura condensada*

MISTERIO / SENCILLEZ / SILENCIO

Marta Cárdenas (San Sebastián, 1944) ha confesado desde siempre su interés y deberíamos también decir: su entusiasmo por la obra de Morandi y deja clara constancia de ello en “La vitrina ignota” el blog en el que la artista viene publicando desde abril de 2013 algunos de sus trabajos y comentarios sobre éstos y sobre cuestiones artísticas y vitales que son de su interés.

Mi pintura favorita: Morandi, Vermeer -¡su luz resbalando por las paredes!- Chardín –que yo descubriría poco más tarde- y los segundos planos de Velázquez.
Eso y cierto gusto por la melancolía me llevaban a pintarlo todo gris: ¡pecados de juventud. Se me fue conociendo por mis grises, y yo me regodeaba en ellos.
¡De ahí mi presente pasión por el color desatado!³⁶²

En febrero de 1997, la revista *Arte y Parte* dedica un monográfico a la obra de Giorgio Morandi en el que se reúnen textos de: Juan Manuel Bonet, Marta Cárdenas, Joan Hernández Pijuan, Alfredo Alcaín y Santiago Mayo. Los artistas se acercan a Morandi evocando cada uno a su manera el interés y la emoción que supuso el primer encuentro con la obra del italiano. Quedaba ya muy lejos la exposición de 1984 en la Caja de Pensiones y, sin embargo, los rescoldos parecían mantenerse y aún, avivarse, pasados ya, también, los furores del *retorno a la pintura*, como pasa una tormenta.



Marta Cárdenas *Cerradura* 1969 Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm.

Marta Cárdenas *Percha* 1970 Óleo sobre lienzo, 65 x 54,5 cm.

³⁶²Cárdenas, M. (27-08-2013) La vitrina ignota. [blog], disponible en:
<http://vitrinaignota.blogspot.com.es/2013/08/con-eduardo-chillida-y-rafa-ruiz.html>

En «Morandi precursor» que es el título del texto de Marta Cárdenas, la pintora hace una reflexión sobre la percepción de la obra del maestro italiano y la atracción magnética que genera.

¿Qué te detiene ante uno de sus cuadros cuando o ves en un museo? ¿De dónde le viene ese gancho tan especial? Es pequeñito, de aspecto insignificante [...] vienes con la cabeza ocupada en otras cosas, y aún no oyes bien su voz. Al rato sientes que has entrado en su ambiente y formas parte de él, y que, no se sabe bien por qué, compartir la luz y la atmósfera de sus botellas te inunda en un misterioso sosiego. [...] ¡Qué paz y qué silencio no flotaría en aquel estudio de Bolonia! Imaginamos el monótono y ordenado transcurrir del tiempo en ese piso regido por dos hermanas a la antigua usanza.³⁶³

En la trayectoria de Cárdenas, la obra visiblemente más cercana a Morandi se sitúa en torno a la segunda mitad de los años sesenta. Son cuadros en los que el gris es tono predominante. Es una pintura apretada, rigurosa y estricta desde el punto de vista compositivo. Pintura de interiores en los que la luz es difusa, discreta y las más de las veces, tenue. La “habitación oscura” la llama Alfonso de la Torre en el texto central del catálogo de la retrospectiva en San Sebastián en 2016:

El pomo de una cerradura, un caballete en la soledad del estudio, aquella despojada butaca o, tal vez, una percha y su sombra. Quizás un despertador, una mesa o esa silla, la puerta y su envés. Silenciosos objetos, la cama, rincones y algún florero con escaramujos, vestigios de lo real. Por lo general reflejo de un mundo, pintado con temblor fragmentario, porciones de una realidad que frecuenta la compañía de las sombras. Reloj negro en la repisa, tal reza uno de los títulos, casi como un oscuro presagio.³⁶⁴

Hay en muchos de estos cuadros una cierta fascinación por aislar los objetos o por ofrecerlos fragmentados, así, *Autorretrato truncado* es el título de un cuadro fechado en 1975 en el que la figura de la pintora aparece sentada sobre un taburete, adosada al margen derecho del lienzo, cortada por hombros y pies, tampoco el brazo izquierdo es visible. Un encuadre insólito de la figura en una habitación vacía en la que entra el sol dibujándose sobre el suelo, tras la figura que permanece a contraluz.

Hacia finales de la década de los setenta los grises y los matices oscuros van discretamente remitiendo en la medida de que su pintura sale de los interiores y conquista el paisaje, y con él, la luz.

Como ella misma reconoce, 1979 es un año clave en la pintura de Marta Cárdenas; abandona los cuadros de interior para adentrarse en una pintura de paisaje que no ha dejado de evolucionar desde entonces. Fueron primero paisajes densos, en los que la fuerza del color imponía su definición. Posteriormente entraron los reflejos en el agua, las formas menos perfiladas, más inestables. La pincelada empezaba a ser ligera,³⁶⁵

³⁶³Cárdenas, M., (2016) Morandi precursor, Santander: *Arte y Parte*, (nº 7), pp. 88.

³⁶⁴Torre, A. de la., (coord.), (2016), *Marta Cárdenas. Abre los ojos*. San Sebastián: Kutxa Fundazioa. p.

11

³⁶⁵Fernández-Cid, M., (1987), El color y la luz. *Diario 16* 1-XII-1987.

10.31. *Porqué Giorgio Morandi, Pedro Morales Elipe*

FRAGILIDAD / LEVEDAD / TRANSPARENCIA

Un tema que me ha tenido ocupado intensamente en los últimos años y que en el pintor italiano, sin ser una idea central, sí constituye, a mi parecer, un trasunto de interés, a saber: la relación que en la pintura se pone en juego entre los conceptos de *transparencia* y *opacidad*. Asunto este que constituye una de las claves sustanciales de la mirada moderna en las artes y en la arquitectura. Añadiría además la idea de *variación (sobre lo mismo)* como una constante en la obra morandiana, así como la fijación de este por recurrir en sus composiciones a equilibrios precarios forzando de alguna manera el desvío de la mirada atenta hacia los márgenes; una suerte de búsqueda de la periferia de la propia pintura que asume el cuadro como espacio privilegiado de la representación: universo cerrado y abierto a la vez.

Opacidad y transparencia son cualidades de las cosas; de los objetos (de lo visible) que apelan a su propia materialidad; a su consistencia y a su relación con el entorno en el que se nos ofrecen. Ángel González García se refería a los bodegones de Chardin (tan apreciado por Morandi) como:

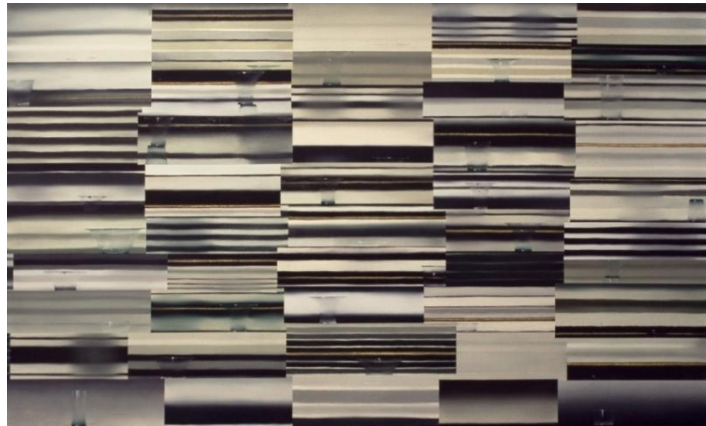
[...] una especie de refugio de las cosas, de paraíso incluso, donde se redefinen nuestras relaciones con ellas. Solo ahí se sienten a salvo, dispuestas sin temor a desplegar sus maravillosas cualidades materiales; su poder de encantamiento; su magia, mucho más poderosa que la de Chardin, que indudablemente las extraía de las cosas que pintaba. Ahí, en efecto, radica la grandeza de Chardin como pintor, en haber sabido rescatar, reavivar, exaltar, abultar y sobre todo preservar la magia de la porcelana o la magia del cristal, y hasta de materias tenidas por las más humildes, como el barro, o despreciables como el polvo, que la luz vuelve preciosas e incomparables.³⁶⁶

También el polvo preserva y esconde los cacharros doblemente pintados por Morandi en su caso hasta llegar (tensando el arco en el sentido opuesto) a la ocultación de su materialidad; sometidos a una especie de ceguera material; camuflaje que precipita en lo indistinto lo que sabemos de naturaleza diferente.

Si en Morandi la opacidad viene a silenciar la evidencia de la materia, los equilibrios precarios están llamados a cuestionar su volumen y su peso, transformando la apariencia en *cosa de otro mundo*. Algo que ha dejado ya de pertenecernos: el paraíso del que hemos sido expulsados.

³⁶⁶González, García, A. (2011). Pintura para ateos: Los bodegones de Chardin En P. Rosenberg (ed.), *Chardin 1699-1779*, (pp. 47-68), Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 67.

Fuga es un trabajo de 2002 en el que planteo un friso de variaciones sobre un vaso vacío que se muestra y que se esconde; que cambia de aspecto o bien se dispone con su doble en un juego de equilibrio inestable. Vaso en diálogo ajustado a una trama horizontal quebrada de luces y de sombras. Trama de luz y de materia. «Fuga:(del lat. *fuga*): Huida apresurada. Momento de mayor fuerza o intensidad de una acción, de un ejercicio, etc. Composición musical que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos».



Pedro Morales Elipe *Fuga* 2002 Óleo sobre lienzo 140x235 cm.

Como en el vaso

Como el agua toma la forma
del vaso, así la luz
que con tanto afán busco
pueda tomar la forma
—que no sé imaginar—
de mi propia mirada.
¿O tomar mi mirada
la forma de la luz?

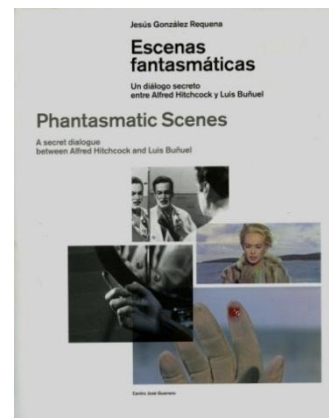
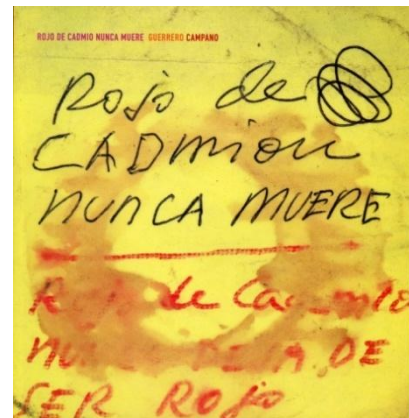
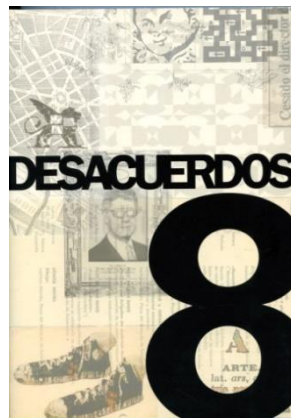
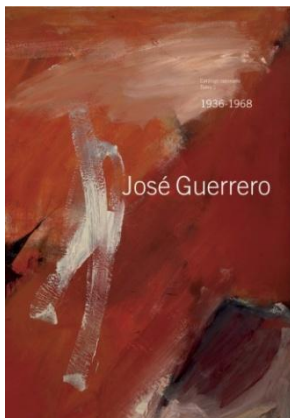
Ángel Crespo³⁶⁷

³⁶⁷ Ángel Crespo, *Poesía*, vol. 3, Fundación Jorge Guillen, Valladolid, 1996. Recogido por Andrés Sánchez Robayna. (2014) *Variaciones sobre el vaso de agua*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 107.

13. DIÁLOGOS CON LA PINTURA EN GRANADA

Antes de abordar de manera amplia y detenida (lo haremos en el capítulo siguiente) una semblanza de la exposición *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, comisariada por nosotros en el Centro José Guerrero de Granada (2016), queremos dar razón de los criterios que a nuestro entender hacen del Centro un espacio de referencia y particularmente apropiado para la muestra que nos ocupa.

Dentro del programa expositivo anual del Centro se atiende a las manifestaciones artísticas más diversas centradas en los siglos XX y XXI, sin desatender, más allá de los márgenes de la estricta contemporaneidad, al diálogo posible con obras artísticas del pasado. Desde el amplio espectro que podríamos definir como *creaciones artísticas universales*, siempre desde una posición de diálogo, pertinencia y relación, por parte de estas, con la cultura artística contemporánea.



Algunas publicaciones del Centro José Guerrero

Otro eje fundamental de la programación del Centro es su atención al arte internacional. En este sentido no hace sino recoger de manera fiel y ejemplar el testigo del propio José Guerrero, siempre atento y respetuoso, tanto con la tradición de lo artístico, como abierto a las manifestaciones más actuales y en vanguardia del momento histórico que le tocó vivir.

Estamos en condiciones de asegurar que la institución museística granadina ha apostado desde sus inicios por proyectos expositivos en clave de *diálogo*, en los cuales se ponen en conversación obras, artistas y sensibilidades, más allá de localismos, afinidades generacionales o adscripción a tendencias determinadas. Proyectos en los que prevalece como criterio fundamental, la calidad, la originalidad en el planteamiento y la novedad de los contenidos.

El proyecto *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, se plantea a su vez como un despliegue de sensibilidades estéticas variopintas, en torno a una de las figuras más particulares del arte internacional de la primera mitad del siglo XX. Un recorrido diverso a lo largo de varias generaciones de artistas españoles en torno a la silenciosa poética del artista italiano. Recorrido que se pretende más conversacional que sentencioso: un camino abierto; un punto de encuentro al abrigo del legado generoso y fecundo de uno de los más discretos pintores del pasado siglo.

La propuesta, por tanto, se ajusta a los parámetros expositivos del Centro y a sus prioridades.

Bajo las premisas anteriormente expuestas y para contextualizar la nuestra, recordamos algunas exposiciones particularmente interesantes celebradas en el Centro desde la apertura en 2001.

Así, recordamos la magnífica exposición que inauguró la sede actual del Centro en la calle Oficios de Granada. La muestra titulada: *Guerrero-de Kooning. La sabiduría del color*, estuvo comisariada por María de Corral, que puso en diálogo al Guerrero más matissiano con el deslumbrante de Kooning de los años finales. Obra, la de éste último, que apasionaba a Guerrero, entusiasmo que el pintor granadino supo transmitir a la comisaria de la exposición en un viaje de ésta a Nueva York en 1982. Una muestra que pudo verse en Granada en la primavera de 2001. María de Corral planteaba en estos términos el diálogo entre ambos artistas:

Una exposición en la que vamos a ver por primera vez, confrontadas y dialogando, las obras de dos artistas europeos que emigraron voluntariamente a Estados Unidos y para los que Nueva York supuso el eslabón más importante en su carrera artística.

[...] De ambos siempre se ha dicho en textos y críticas muy distintas que su arte era el resultado de mezclar el modelo europeo de la pintura con la gestualidad del lenguaje pictórico neoyorkino.³⁶⁸

Aquel modelo iluminó el paso en temporadas posteriores a proyectos expositivos de inspiración similar teniendo como eje a José Guerrero, pero muy diferentes entre sí.

Al año siguiente, Santiago B. Olmo va a plantear otro interesante encuentro de José Guerrero, en ese caso con Miguel Ángel Campano, uno de los pintores de referencia en la escena artística española de los setenta y ochenta y protagonista, junto a otros, de lo que dio en llamarse la *vuelta a la pintura*, con el que el granadino mantuvo una estrecha amistad además de complicidad artística.

De esta manera se acerca el comisario de la exposición, Santiago B. Olmo, al diálogo Guerrero-Campano:

La exposición, en otro orden de ideas, es una propuesta de diálogo entre la obra de Guerrero y de Campano, que permite elaborar, metafóricamente, en un plano visual una reflexión sobre la pintura española de la segunda mitad del siglo XX, valorando sus quiebros y sus destellos desde su tragedia, considerando la necesidad de reivindicar una memoria.

[...] De este modo el diálogo entre Guerrero y Campano, abría, sin pretenderlo, una manera fluida, como un pretexto, una caja de resonancias encadenadas, en la que los truenos de la memoria se engarzaban con las raíces de la quiebra y la confianza en el presente, en múltiples miradas coincidentes, diversas y complementarias.³⁶⁹

En este caso no se refiere solo a vínculos artísticos y personales sino también a cuestiones de memoria histórica. Esa brecha Granadina a través de la que Guerrero evoca el asesinato de Lorca en el barranco de Viznar, en los inicios de la sublevación franquista.

Toda mirada hacia el pasado (del arte, también) que sea sincera, honesta y verdaderamente renovadora, implica y acaba iluminando nuestra condición de sujetos contemporáneos, querámoslo o no. Esclarece nuestro habitar el presente, ayudándonos también a entenderlo mejor.

Ya en 2004 se presenta en el Centro Guerrero la tercera exposición *de diálogo*, en este caso, de Guerrero con el pintor irlandés Sean Scully³⁷⁰ que ha mantenido y mantiene una

³⁶⁸ Corral, M. de (2001). La sabiduría del color. En: *Guerrero-De Kooning. La sabiduría del color*, pp. 15-16. Exposición organizada por el Centro José Guerrero. Ganada. 8 de marzo al 27 de mayo de 2001. [Textos de María de Corral y Santiago B. Olmo]. Diputación de Granada.

³⁶⁹ Olmo, S., B. (2002). Guerrero-Campano: el color de la memoria. En: *Rojo de cadmio nunca muere. Guerrero-Campano*, p. 55. Exposición organizada por el Centro José Guerrero. Ganada. 4 de abril al 7 de julio de 2002. [Textos de Yolanda Romero, Santiago B. Olmo, Justo Navarro y otros]. Diputación de Granada.

³⁷⁰ Scully ha escrito sobre la obra de artistas con los que siente afinidad, ya sea por la importancia que han dado a lo espiritual, o porque sus obras han influido en la suya propia. En uno de sus textos escribió sobre

fluida relación con nuestro país desde su estudio ubicado en Barcelona. *Tigres en el jardín* va a estar comisariada por Enrique Juncosa, con aportaciones al catálogo de la muestra del filósofo alemán Jürgen Habermas y el crítico Kevin Power. El paralelismo que puede establecerse entre la obra de Scully y José Guerrero se sitúa en la importancia que los campos de color tienen en sus respectivas obras, en el caso del irlandés la estructuración está sustentada en una retícula geométrica de franjas verticales y horizontales de origen minimalista, en las que la materia pictórica tiene una consistencia vibrante que valora de manera singular los bordes. Sobre el diálogo que planteaba la exposición, comenta Juncosa:

Más que hablar de cada artista por separado, en cualquier caso, me interesa aquí especialmente, destacar un punto de conexión particularmente atractivo entre sus obras. Se trata de las comparaciones que pueden establecerse entre los cuadros de la serie *Fosforescencias* que pintó José Guerrero a principios de los setenta, a partir de imágenes de cerillas, y los cuadros de franjas característicos de Sean Scully desde principios de los ochenta. Me interesa aquí no el paralelismo formal, que también existe, sino el conceptual. En estas pinturas, las de ambos artistas, la emoción –o el fuego– subyace tras un riguroso sistema estructural. Y ese sistema precisamente les permite transmitir la emoción –o, de nuevo, el fuego– de una forma controlada.³⁷¹

Scully ha escrito mucho sobre pintura y pintores que le interesan y que, de alguna manera, están presentes en su obra y no es casual su interés por Morandi.

En 2006, Mariano Navarro comisarió *El efecto Guerrero. José Guerrero y la pintura española de los 70 y 80* en la que estuvieron los pintores, Alfonso Albacete, Valentín Albardíaz, Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Jorge Galindo, Julio Juste, Abraham Lacalle, Carlos León, Pancho Ortuño, Manolo Quejido, Manolo Salinas, Pablo Sycet, Jordi Teixidor, Ignacio Tovar, Juan Uslé y Juan Vida.

Más allá de la selección de pintores, Navarro dibuja una suerte de mapa apasionante de la pintura española de los 70 y 80 en la que los autores, en conversación con el crítico, van perfilando la figura de Guerrero desde su mayor o menor cercanía en cada caso, pero con el común denominador del entusiasmo.

el pintor Giorgio Morandi, quién en un comienzo fue afín a la *pittura metafísica* creada por Giorgio de Chirico. Luego, y durante toda su carrera, la obra de Morandi giró en torno al motivo de la naturaleza muerta, simples objetos cotidianos alineados sobre una mesa. La visión de Scully sobre las pinturas de Morandi es muy original. Afirma que los objetos representados pueden ser percibidos como si sólo fueran luz, color y forma, ya que no tienen ninguna relación con el contexto social o político de la época. Por eso pueden ser apreciadas como si fueran pinturas abstractas.

Pedro da Cruz (2010) *Escritos del artista Sean Scully. Lo sublime y lo cotidiano*.

Disponibile en,

<https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/06/24/escritos-del-artista-sean-scully-lo-sublime-y-lo-cotidiano/>

³⁷¹ Juncosa, E., coord., (2004) *Tigres en el jardín. José Guerrero-Sean Scully*, Centro José Guerrero, Granada: Diputación de Granada, p. 17.

En relación a nuestro proyecto sobre Morandi hemos de decir que, desde posturas alejadas entre sí, Giorgio Morandi compartió con José Guerrero una misma persistencia en la pintura. Resistencia ejemplar y radical que, en el caso del segundo, explica una de las líneas expositivas del Centro: la que atiende a las modulaciones de la pintura actual, con independencia de su vinculación a una u otra corriente.³⁷²

En la temporada 2015-2016 el Centro inicia un ciclo de exposiciones en las que ofrece a los artistas la posibilidad de hacer una lectura propia de la Colección del centro. Propuesta que sin caer en ningún tipo de mimetismo ni de superficialidad ha dado ya voz hasta el momento al trabajo de José Piñar (Granada, 1967); Jesús Zurita (Ceuta, 1974) y Paloma Gámez (Bailén, 1964). Desde este planteamiento, la institución no hace sino incidir en la importancia de generar discursos abiertos y propiciar diálogos desde posiciones heterogéneas e incluso divergentes, teniendo la obra de Guerrero como punto de referencia



El artista granadino José Piñar trabajando en la exposición *Detrás de la línea por favor. La colección del centro vista por los artistas: José Piñar*, que se pudo ver en el Centro José Guerrero de Granada entre octubre de 2015 y enero de 2016

³⁷² Disponible en, <http://www.centroguerrero.es/expos/pintura-en-voz-baja-ecos-de-giorgio-morandi-en-el-arte-espanol/>

14. PINTURA EN VOZ BAJA. ECOS DE GIORGIO MORANDI EN EL ARTE ESPAÑOL. LA EXPOSICIÓN

Confesaba Cézanne a su amigo Gasquet: «Estoy charlando mucho hoy y, sin embargo, las charlas sobre arte son casi inútiles». (Gasquet, *op. cit.*, p. 172). No sabemos hasta qué punto el propio pintor se creía en este caso sus palabras siendo, como era, amigo de la conversación con sus amigos, o se trataba más bien de un coloquial golpe de ironía provenzal, un discreto brindis al sol. Como decía Ángel González, lo que Cézanne hacía, mayormente, era no callar. Inútil (casi) o no, cosa que importa poco ahora, la conversación parece un buen lugar para la pintura, una especie de coto de esparcimiento y un remanso para la sobremesa siempre que la comida haya sido algo frugal, sin llegar, eso sí, a las huesudas y cuaresmales naturalezas muertas de los cubistas de primera hora.

Lanzamos esta piedra sobre el estanque porque posiblemente sea el nombre de Cézanne el que de una manera más recurrente sobrevuela la exposición en Granada alrededor de Morandi.

Cézanne es pintor que gusta de las encrucijadas y de las curvas en los caminos porque quizá él mismo lo es. Piedra inicial y también aglutinante del pigmento, utilizando un término pictórico que nos parece oportunamente traído ahora.

La exposición se plantea desde el anteproyecto inicial como un despliegue coral en el cual juega un papel decisivo el diálogo que se establece entre artistas españoles de varias generaciones, en un arco cronológico que va desde el mayor de todos, Juan Manuel-Díaz Caneja, nacido en 1905, hasta el joven artista sevillano José Miguel Pereñiguez (1977).

Hablar aquí en términos de «influencia» es algo que no nos parece apropiado, ni esclarecedor ahora, sobre todo por la imprecisión a la que nos lleva. Coincidimos con Michael Baxandall en la consideración del término:

«Influencia» es una maldición de la crítica de arte, en primer lugar por su obstinado prejuicio gramatical acerca de quién es el agente y quien el paciente: parece invertir la relación activo-pasivo que el actor histórico experimenta y el contemplador inferencial va a querer tener en cuenta. Si decimos que X ha influido en Y, parece que estamos diciendo que X hizo por Y más de lo que Y hizo por X [...]

Baxandall sugiere un repertorio de términos, para según los casos, mucho más motivador y también más preciso, todos ellos implican una relación y un diálogo. Así, propone:

Inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, comprometerse con, reaccionar frente a, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alinearse con, copiar, dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, travestir, parodiar, extraer

de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstruir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar subvertir, perpetuar, reducir, promover, responder a, transformar, emprender...--cualquiera podrá pensar en otras--.³⁷³

En nuestro caso, consideramos más correcto, aludir a una cierta *familiaridad*; a una *sensible sintonía*; a una continuidad afectiva con la obra de Morandi y también con su particular actitud frente a la práctica de la pintura y frente a la vida misma. Encarnación en una obra cumplida desde el compromiso con lo visible a través del continuo cuestionamiento de la propia realidad. Es en la conversación entre las diferentes obras, más allá de su factura, desde donde surge el sentido y la pertinencia de la muestra.

Los trabajos de *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* se dilataron a lo largo de más de un año desde las primeras conversaciones y tanteos en torno a la idea de la exposición, en febrero de 2015; la posterior elaboración del anteproyecto (en torno a la primavera del mismo año) y una vez aprobado éste por parte de la comisión asesora³⁷⁴ del centro (en mayo de 2015), el proceso de concreción y materialización del mismo hasta la inauguración de la muestra el 7 de abril de 2016.

En ese punto, tenemos por delante, todas las tareas de formalización de la exposición en sí misma, es decir dar forma y dotar de contenido a lo que había sido el esbozo de una idea: localización de las obras y los autores; elaboración de los textos centrales de la publicación; gestión de todo el material documental que se iba generando; así como las solicitudes de préstamo de obras concretas a museos, galerías, instituciones y coleccionistas particulares que se fueron implicando progresivamente y lógicamente, también las comunicaciones con los artistas participantes fundamentalmente sobre la selección de obras para la exposición.

Cuando se acomete una iniciativa de esta complejidad, implicando, como no puede ser de otra manera, a sectores profesionales tan diversos: artistas, prestadores, instituciones, funcionarios, montadores, políticos, gestores, aseguradoras, transportistas, particulares instituciones, responsables de seguridad etc., hay factores, que por muy cerrado y ajustado que esté el proyecto se escapan a las previsiones iniciales.

Consideramos útil y necesario pues contar con un cierto margen de flexibilidad sobre lo ya pautado en la teoría. No obstante, este necesario “desajuste” entre el proyecto de la exposición y su materialización física puede y debe convertirse en un factor estimulante. Los autores; los discursos artísticos; las obras y el espacio expositivo entran en un

³⁷³ Baxandall, M., (1989), *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid: Blume, p. 75.

³⁷⁴ La comisión asesora del Centro José Guerrero se reúne periódicamente siendo su función valorar e informar sobre la adecuación y la pertinencia de los proyectos presentados al perfil expositivo del centro. Actualmente está integrada por Juan Manuel Bonet (comisario, junto a Tomás Llorens y Marilena Pasquali, de la exposición antológica *Morandi* en 1999, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid), actualmente Director del Instituto Cervantes, María de Corral ex directora del MNCARS y comisaria independiente y Eduardo Quesada Dorador, comisario de exposiciones y profesor de la Universidad de Granada.

dialogo que solo se convierte en experiencia viva con la concurrencia física y real de todos los factores.

Debemos decir que todos los artistas a los que se propuso personalmente participar en la exposición (o sus herederos e instituciones museísticas que representan su legado) dieron una respuesta positiva y a veces entusiasta al proyecto. De alguna manera, empezábamos a constatar que solo con pronunciar nombre de Giorgio Morandi los caminos se iban allanando

A efectos de producción y gestión de los recursos económicos y materiales necesarios, la exposición tuvo la consideración, por parte del Centro José Guerrero (dependiente de la Diputación de Granada) de “proyecto propio”, contando así mismo con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sin cuya concurrencia no hubiera sido posible.



Visitas de escolares a *Pintura en voz baja*. Centro José Guerrero, Granada, junio 2016 ³⁷⁵

³⁷⁵Dentro del programa de difusión que ofrece el Centro José Guerrero se encuentran las visitas concertadas en torno a la colección permanente, integrada por obras del pintor granadino, así como a las exposiciones temporales que acoge con regularidad. Parte importante de dicho programa está orientado a centros docentes, tanto de la ciudad de Granada como de la provincia. Los escolares realizan actividades en la propia sede que muchas veces tienen una continuidad en los respectivos centros docentes de origen.

Desde la dirección del Centro Guerrero se iniciaron conversaciones con otras instituciones museísticas homólogas españolas e italianas, con el fin hacer viable la coproducción del proyecto, asegurando también una posible itinerancia de la exposición, que, finalmente no fue posible. Los resultados no obtuvieron los frutos deseados por motivos diversos según los casos, pero fundamentalmente por problemas presupuestarios de dichas instituciones que hacían inviable la colaboración.

Debemos dejar constancia aquí de que más allá de las complicaciones propias de este tipo de convocatorias, de que el proyecto en toda su gestación, desarrollo y conclusión estuvo repleto, para nosotros de satisfacciones, agradables encuentros y hallazgos inesperados. En el terreno personal (el de los afectos y sentimientos) y en el profesional (como artista/comisario).

Sin duda una de las mayores alegrías fue tener ocasión de conocer al pintor canario Cristino de Vera. Conocerle, escucharle, contar con su palabra cómplice y sobre todo con su amistad. Desde que Aurora Ciriza (su esposa) y Cristino nos abrieron gentilmente su casa madrileña, una tarde de otoño, en el castizo barrio de Chamberí. Cuando estábamos inmersos en los preparativos para esta exposición.

El entusiasmo que Cristino mostró por *Pintura en voz baja*, supuso la señal inequívoca de que estábamos en el buen camino. Decimos esto porque una de las claves que manejamos para la muestra fue la necesidad de que los 23 artistas españoles convocados cubrieran un arco cronológico lo más amplio posible, invitando a sumarse al proyecto a creadores de varias generaciones, procurando, eso sí, ir más allá del criterio puramente cronológico. Tanto en la elección de artistas y obras como en la disposición de éstas en las salas.

La concurrencia intergeneracional de artistas no es lo más habitual en las exposiciones temáticas de arte español que se organizan en museos o instituciones, sin duda, sospechamos, porque la actualidad manda y la tendencia a la espectacularidad por otro lado, hace lo suyo. Hay cierta inercia a la falta de diálogo entre las obras, al atrincheramiento en guetos estilísticos, formales y hasta localistas, sin mucho sentido por otra parte.

Como se apunta en la web del centro «el objetivo del programa de difusión es enriquecer el proceso de aprendizaje de las artes plásticas contemporáneas, propiciando un contacto visual directo con la obra artística y una mirada fundamentada en la observación, la reflexión y el disfrute estético», disponible en <http://www.centroguerrero.es/educacion/programa-de-difusion/>

Nos comentaba el responsable del programa, Pablo Ruiz Luque, que *Pintura en voz baja* suponía un reto pedagógico muy estimulante dada la diversidad de registros formales y conceptuales que la exposición ofrece, así como la variedad de enfoques que despliegan las obras y las diferentes líneas temáticas que se derivan de éstas.

De alguna manera la figura y la obra de Morandi, que funciona como armadura e hilo conductor de la exposición, facilita esa diversidad de visiones y de planteamientos estéticos.

Podríamos decir que, en el orden de lo lingüístico, confluyen aquí lenguajes y códigos plásticos de naturaleza muy diversa y que, no obstante, conviven de manera armónica.

No nos pareció oportuno encasillar el proyecto expositivo en criterios exclusivamente formalistas que a nuestro modo de ver cercenan lecturas que muy a menudo suelen resultar las más interesantes y acaban perdidas en el camino. No es esta, por tanto una exposición de pintura en sentido estricto, aunque la hay y consideramos que de altísima calidad.

Pintura en voz baja tampoco se plantea como un homenaje del arte español a Giorgio Morandi (aunque hay obras que se presentan en clave de homenaje). Entre otras cosas porque ninguna de las obras del conjunto ha sido creada y producida expresamente para la muestra. Y porque de haber sido así, necesariamente nos hubiera obligado a prescindir de muchas obras y de bastantes artistas que aportan, creemos, un enfoque muy particular en relación con el legado morandiano.

La cercanía al pintor italiano desde cada una de las propuestas es variada y conforma un itinerario amplio que va desde acercamientos más formales y explícitos, en los que la pintura mantiene sus valores propios, pensamos en la obra de: Fernando Almela, Juan José Aquerreta, Juan Manuel Díaz-Caneja, Marcelo Fuentes o Miguel Galano, hasta posiciones heterodoxas y divergentes, que despliegan un diálogo más allá de lo puramente pictórico: Ángel Bados, Javier Codesal y Antoni Llena. Entre estos márgenes conceptuales se localizan trabajos que recorren itinerarios voluntariamente ambiguos en los que el objeto parece resonar a lo lejos, es el caso de: Gerardo Delgado, Joan Hernández-Pijuan, Teresa Moro o Pedro Morales Elipe. En territorios híbridos en los que el espacio, a veces, tiene mucho que decir estarían: Alfredo Alcáin, Jorge García Pfretzschner, Fernando Martín Godoy, Carmen Laffón, Santiago Mayo y Gerardo Rueda. El dibujo tiene una presencia propia a través de las piezas de Nati Bermejo, Joan Cardells, Jaime Lorente, José Miguel Pereñiguez o Cristino de Vera.

Este listado, a modo de clasificación urgente, sería susceptible de modificar alterando las vecindades sin que se resienta su sentido. El motivo es sencillo: la selección de los artistas no obedece a criterios de grupo o afinidades estéticas sino a la consideración de la diferencia como valor fundamental, en el contexto de la figura de Morandi, claro está.

Debemos resaltar que, entre los veintitrés artistas que finalmente estuvieron representados en *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, no aparecen todos los que en el capítulo titulado: “Después de Morandi” glosábamos por su afinidad y afectividad, cercanos al legado morandiano. En este sentido hay razones fundadas que explican dicha omisión: razones de carácter presupuestario y de espacio además de la consideración de atender en la exposición a una variedad de voces y que ésta fuera equilibrada.

Por otra parte, la exposición se fue gestando y finalmente se materializó en el Centro José Guerrero de Granada en la primavera de 2016. Con anterioridad a esta fecha ya nos encontrábamos inmersos en la investigación que da fundamento a la presente Tesis Doctoral y que a su vez, meses después, motivó el proyecto expositivo de Granada. La

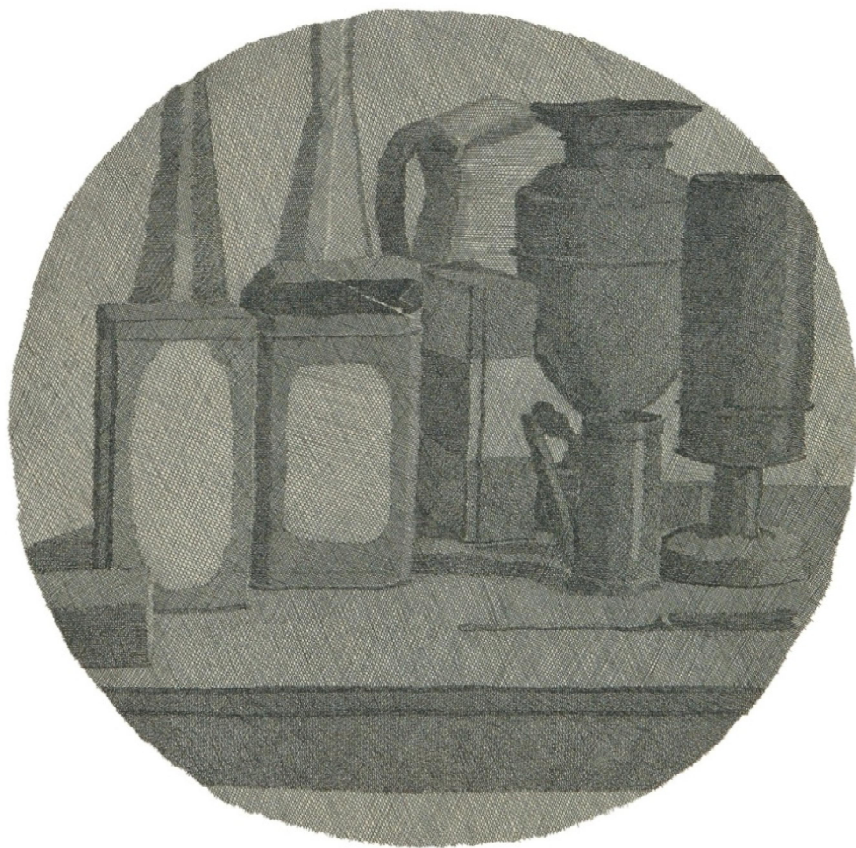
exposición era poco menos que un esbozo entonces que fue conformándose y madurando paralelamente a la investigación y convirtiéndose en parte esencial de ésta. La materialización de la muestra a su vez nos aportó un afianzamiento y solidez en los planteamientos teóricos iniciales, que una vez clausurada la misma revirtió en la propia investigación de manera sumamente enriquecedora.

Es después y no antes de la exposición cuando consideramos necesario ampliar el grupo de artistas de querencias morandianas añadiendo otros autores que no estuvieron presentes en la muestra de Granada, es el caso de Alfonso Albacete, Isabel Baquedano, Marta Cárdenas, María Gómez, Elena Goñi, Luis Palmero, Albert Ràfols-Casamada y Julia Spínola. Abundando en los criterios de variedad en cuanto a posicionamientos estéticos y de ámbito generacional.

La afinidad con Morandi, y los afectos que suscita, están en lo compartido, pero no ya, ni solo, en el territorio del tiempo histórico, sino en ese otro tiempo permeable que abriga el espacio de la sensibilidad: verdadero lugar de los encuentros más gozosos. Como en esta bella imagen en la que no sabemos muy bien si Morandi se despide, o sale a nuestro encuentro.



Giorgio Morandi, Grizzana, 1961, (foto de Federico Garolla)



PINTURA EN VOZ BAJA
ECOS DE GIORGIO MORANDI
EN EL ARTE ESPAÑOL

CENTRO JOSÉ GUERRERO Del 7 de abril al 19 de junio de 2016

Logo Morandi: reproducción autorizada por el Centro José Guerrero, 2016.
Morandi: 1927-1991. Fundación Morandi, Milán, Italia.

Cartel editado por el Centro José Guerrero para difundir la exposición

14.1. Localización y procedencia de las piezas

Sin duda, para nosotros al menos, este ha sido uno de los retos más complejos y a la vez más apasionantes en cuanto al comisariado de la exposición se refiere. Hasta este momento, podríamos decir que el armazón del proyecto se había sustentado solo y exclusivamente desde el ámbito de los conceptos, de la teoría. Donde las obras (o mejor dicho) las imágenes de estas, suelen a menudo funcionar. Ahora toca dotar de cuerpo a lo que antes, solo tenía carácter de proyecto.

Es en el despliegue de las obras en el espacio del Centro Guerrero donde la exposición encuentra su sentido y ello implica también la necesidad de ir ajustando ese diálogo *en voz baja*, que derivándose de las obras, desemboca en los aristas y viceversa. De hecho, iniciadas las conversaciones con los artistas o sus representantes, sean estos: galerías, museos, herederos, fundaciones etc. para hacerles partícipes y cómplices del proyecto es muy aconsejable (y esto lo hemos ido comprobando poco a poco) tener claro el tipo de piezas que se van a solicitar en préstamo. Teniendo así mismo en cuenta que, a veces, la realidad de lo posible puede no coincidir con nuestros deseos para argumentar la exposición en base a tales o cuales obras.

14.1.1 De las obras de Morandi

Desde el principio del proyecto, y esto es algo que manifestaron de manera unánime los miembros de la comisión asesora del Centro cuando se presentó, era necesaria la presencia de obras de Morandi para que se entendiera la exposición. De la misma manera nos advertían del problema que entrañaba esto, debido sobre todo a la dificultad de conseguir los préstamos teniendo en cuenta el valor económico de las piezas en el mercado artístico y su escasez en las colecciones privadas o públicas españolas.

El primer paso se orientó hacia el Museo de Arte Moderno (MAMbo) de Bolonia. El director del Centro José Guerrero les comunicó el proyecto en marcha así como nuestro interés de solicitar en préstamo algunas obras del artista italiano. El préstamo no se pudo llevar a cabo por la coincidencia en fechas de la exposición de Granada con una antológica de Morandi en Japón.

Transcribimos en nota al pie la respuesta de Alessia Masi, Directora del Museo de Arte Moderno de Bolonia a la atención de Francisco Baena, Director del Centro José Guerrero en Granada sobre el particular.³⁷⁶

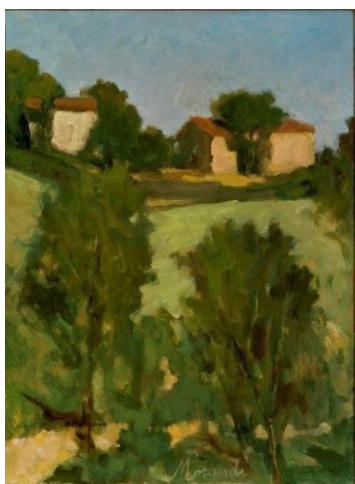
³⁷⁶ Gent.mo Francisco Baena,

la ringrazio dell'attenzione rivolta al nostro Museo e alla nostra collezione. Ci fa molto piacere raccogliere l'interesse che nel mondo c'è nei confronti di Morandi. Proprio a tal proposito la informo che a partire dall'8 dicembre 2015 sino al 5 giugno 2016 si terrà un'importante mostra su Morandi in Giappone, con un numero consistente di opere in prestito dal nostro Museo. Per tanto, ci rammarica molto non poter partecipare al vostro progetto che sicuramente sarà di alto interesse culturale e scientifico. Con i più cordiali saluti.

Cerrada la vía italiana, decidimos continuar el camino por la senda española y nos pusimos en contacto con la Galería Leandro Navarro de Madrid, aquí se celebró en la primavera de 2004 una exposición de Morandi cuyo catálogo se prologaba con un texto de María de Corral.³⁷⁷

En él se reproducían treinta y cuatro obras del artista, sumando óleos, dibujos, acuarelas y aguafuertes, fechados entre 1921 y 1963.

La dirección de la galería acogió la propuesta con mucho interés y estupenda disposición y nos propuso gestionar el préstamo de algunas piezas adquiridas en aquella exposición por coleccionistas españoles, a partir de nuestras preferencias y también de la disponibilidad o no de las obras. El préstamo se concretó finalmente en seis piezas: dos óleos, dos dibujos y dos aguafuertes. Aquí reproducimos dos de las obras.



Giorgio Morandi *Paisaje*, 1940, óleo sobre lienzo, 40x30 cm Colección particular (Pasquali, 1940/3)

Giorgio Morandi. *Flores*, 1942, óleo sobre lienzo 25x30 cm. Colección particular (Vitali, 351)

Dos de las obras cedidas por la Galería Leandro Navarro de Madrid

Simultáneamente nos pusimos al habla con la Fundación Juan March en su sede de Madrid. Aquí teníamos constancia de una exposición de obras del artista que bajo el título: *Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes* pudo verse en la sede de Madrid entre el 1 de junio y el 18 de julio de 2010, viajando posteriormente a las sedes de la Fundación en Cuenca y Palma de Mallorca.³⁷⁸ Estas quince piezas, aunque

Alessia Masi

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

³⁷⁷ *Giorgio Morandi*. [Catálogo de la exposición. Texto de María de Corral]. 11 de marzo al 23 de abril de 2004. Galería Leandro Navarro, Madrid 2004.

³⁷⁸ Disponible en

http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/giorgio-morandi/temporal.asp?utm_medium=buscador&utm_campaign=tematicos&utm_source=fjm_morandi

gestionadas por la Fundación Juan March no pertenecen a la colección de la institución, sino a un coleccionista particular cercano a la Fundación y de esta manera fueron reseñadas en el libro/catálogo de *Pintura en voz baja* así como en las cartelas de la exposición.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta con cinco objetos*, 1956 aguafuerte. 14,1 x 20,2 cm Colección particular. (Vitali, 116; Cordaro, 1956 / 1)- Obra cedida a través de la Fundación Juan March

Desde la Fundación Juan March a través de su director de exposiciones hubo una buena disposición desde el principio hacia el proyecto, facilitando el préstamo de la totalidad de las obras de Morandi, poniendo igualmente a nuestra disposición los fondos de su Colección de Arte Español Contemporáneo, por si considerábamos la posibilidad de contar con el préstamo de algunas obras de artistas españoles para nuestra exposición.

También habíamos solicitado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el préstamo de la acuarela de Morandi que figura en su web³⁷⁹ fechada en 1959. Desde el museo se nos comunicó la existencia en la Colección de otras dos piezas más del artista italiano: un aguafuerte de 1956 y otra acuarela, esta de 1960. Así las cosas, solicitamos las tres obras de Morandi, que el Patronato accedió a prestar. La resolución positiva del préstamo se nos comunicó por la secretaria del Real Patronato del MNCARS y tuvo lugar en reunión de la Comisión permanente celebrada el 14 de septiembre de 2015. Las tres obras sobre papel estaban sin enmarcar y fueron enmarcadas para la exposición de Granada.

³⁷⁹ Disponible en

http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=giorgio+morandi&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1960 acuarela sobre papel 16 x 21 cm (Pasquali, 1960/9) MNCARS
Giorgio Morandi *Naturaleza muerta*, 1956 Aguafuerte, 39 x 28,5 cm (Vitali 117; Cordaro 1956/2), MNCARS

En cuanto a los morandis solo nos quedaba esperar la resolución del Patronato del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. El museo conserva dos obras pertenecientes a la Colección de Carmen Thyssen-Bornemisza.³⁸⁰

El director artístico del museo, Guillermo Solana, en carta de 3 de noviembre de 2015 nos comunicó la resolución positiva por parte del Patronato y de la propietaria, del préstamo de una de las obras, la *Naturaleza muerta*, no así las *Flores*, por un problema de conservación. Llegados a este punto y con veinticinco obras de Morandi ya garantizadas para la muestra, nos pareció oportuno cerrar este capítulo de la exposición, con la agradable sensación de haber superado con creces nuestras expectativas iniciales, que sin duda eran modestas pero también bien fundadas.

Cubríamos así un amplísimo recorrido por la obra del italiano, con obras fechadas entre 1927 y 1962; igualmente completo nos parecía el repertorio temático que abarcaban las obras (naturalezas muertas, paisajes y flores), y las técnicas (óleos, dibujos, acuarelas y aguafuertes). Por último, constatar que la totalidad de las obras procedían finalmente de colecciones públicas y privadas de nuestro país, lo cual abundaba a favor del propio título de la exposición inicialmente pensado solo en los artistas de nuestro entorno. Ahora ya podríamos hablar de: “*Ecos de Giorgio Morandi en el arte español: en sus artistas y en sus colecciones.*” Aunque decidimos mantener el título de la exposición planteado inicialmente: *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español.*



Giorgio Morandi *Natura morta* 1948-49 Óleo sobre lienzo 26x35 cm (Vitali, 689)
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

³⁸⁰ Disponible en http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/966

14.1.2. Obras de los artistas españoles

Para solicitar el préstamo del conjunto restante de piezas nos dirigimos, según cada caso, a museos, instituciones, coleccionistas particulares, galerías de arte, así como a los propios artistas, como primera opción, siempre que fuera posible.

Por una cuestión de eficacia logística y presupuestaria, se intentó concentrar la recogida de obras en determinados puntos y ciudades. A saber, del Instituto Valenciano de Arte Moderno se solicitaron cuatro piezas de Fernando Almela; dos de Cristino de Vera y dos igualmente de Gerardo Rueda. En la misma ciudad se retirarían obras del estudio de los propios artistas en el caso de: Marcelo Fuentes (cuatro piezas) y cuatro de Joan Cardells.

En Madrid se concentraron gran parte de los préstamos solicitados. Así el MNCARS, además de los tres morandis, prestaría dos dibujos de Cristino de Vera y el paisaje de Juan Manuel Díaz-Caneja; de la Colección del Banco de España saldrían las piezas de Carmen Laffón y Gerardo Delgado; desde la Galería Marlborough, las cuatro obras de Juan José Aquerreta; las cinco de Santiago Mayo de la galería Magda Belloti; cuatro piezas de Ángel Bados se retirarían de la Galería Moisés Pérez de Albéniz y cinco obras de Miguel Galano de la Galería Utopía Parkway, dos de ellas propiedad del artista; dos de la citada galería y la última procedente de una colección particular. También se recogieron piezas de los estudios de Alfredo Alcáin (dos), Jorge García Pfretzschner (tres), Jaime Lorente (dos); Teresa Moro (tres); una de Pedro Morales Elipe y un dibujo de Nati Bermejo en el domicilio de un coleccionista, también de Madrid.

El Museo Patio Herreriano de Valladolid prestó tres obras de Antoni Llena y cuatro dibujos de José Miguel Pereñíguez y el CAB de Burgos la pieza de Fernando Martín Godoy. La obra de Javier Codesal fue cedida e instalada por el propio artista en el Centro Guerrero.

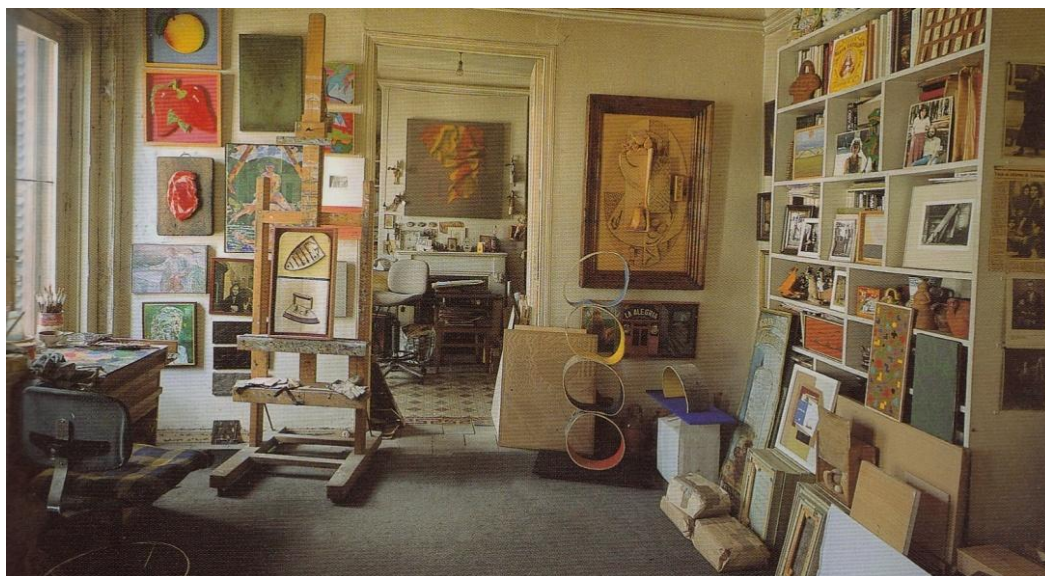
Por último, el cuadro *Granada nocturna* de Joan Hernández Pijoan se trasladó al Centro desde su ubicación en la Diputación de Granada, a cuya colección pertenece.

En total se solicitaron en préstamo para la exposición ochenta y seis obras, veinticinco de Giorgio Morandi y sesenta y una de artistas españoles.

14.1.3 Pequeño museo morandiano de Alfredo Alcaín

No queremos dejar pasar aquí la oportunidad de relatar uno de los hallazgos más entrañables en el proceso de búsqueda y localización de obras para *Pintura en voz baja*.

En una tórrida mañana madrileña de principios de julio de 2015 habíamos concertado una cita con Alfredo Alcaín en su estudio madrileño, con la intención de elegir las obras que presentaría en la exposición de Granada. En la visita advertíamos que su lugar de trabajo es también un sorprendente gabinete de coleccionista y entre las piezas elegidas primorosamente de su modesto museo se encuentran algunos de los artistas afines a la corriente morandiana que veníamos analizando.



Estudio del pintor Alfredo Alcaín en Madrid (fotografía Fernando Huici)

Las obras de su colección lo retratan además como el incondicional amante de la pintura que es: junto a obras de Isabel Baquedano, Luis Gordillo, Juan Antonio Aguirre, Gerardo Aparicio, Santiago Mayo, Luis de la Cámara, Juan José Aquerreta o Mitsuo Miura, figura también una obra mía y otras de Guillermo Pérez Villalta, Jaime Burguillos, Guillermo Lledó, Jorge García Pfretzschner, Luis Canelo, Andrés Rábago o Equipo Crónica. Obras, todas ellas de pequeño formato, que Alfredo Alcaín ha ido adquiriendo a lo largo de los años en las que se reconoce una mirada atenta sobre el arte español de las últimas décadas, con una especial atención a una pintura silenciosa de resonancias morandianas.

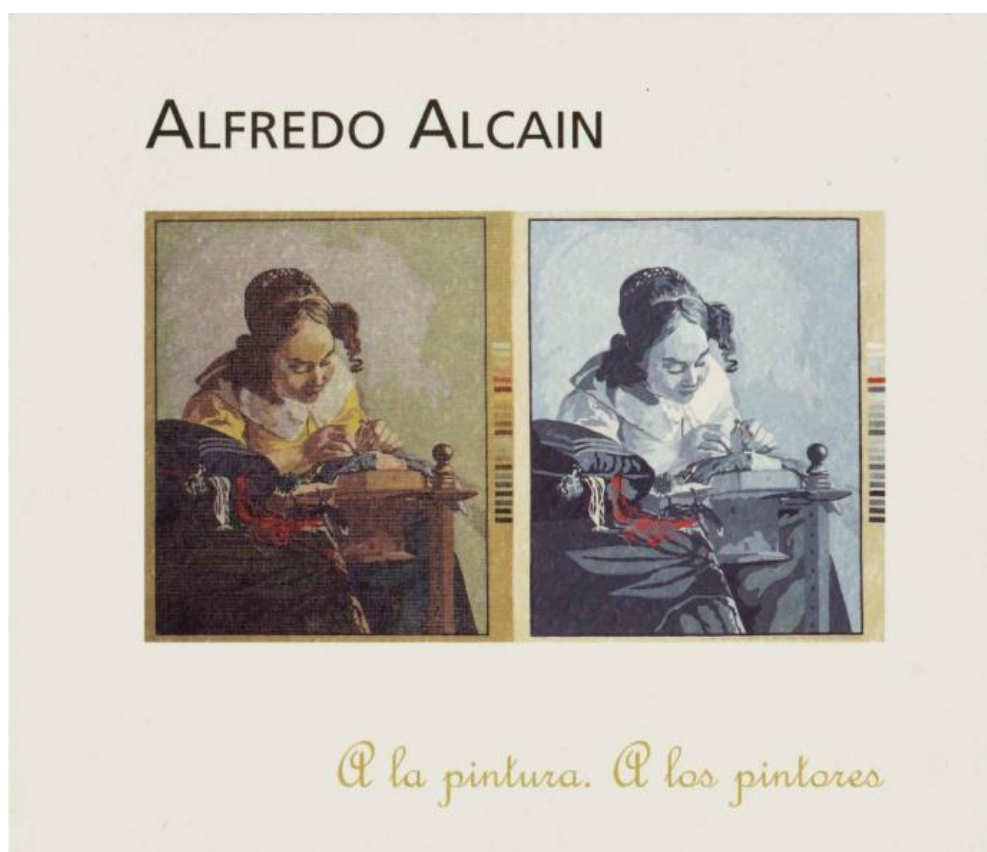
Sobre Alfredo Alcaín nos decía Enrique Gómez-Acebo (1940-2017), director de su galería en Madrid, que «Alfredo lo veía todo» refiriéndose a todas las exposiciones que

se programaban en Madrid durante la temporada, de hecho es muy habitual encontrarse con él en tal o cual galería o en cualquier museo y no solo de Madrid.

Su estudio refleja no solo su tremendo amor por la pintura sino la evidencia de su pasión de coleccionista.

Algún día alguien se ocupará de realizar un análisis preciso y minucioso de todo este caudal de los afectos a la pintura que se desgrana entre paredes y repisas del estudio del pintor madrileño.

Toda una lección al margen de los circuitos institucionales al uso.



Portada del catálogo de la exposición de Alcáin: *A la pintura. A los pintores*, Galería Elvira González, Madrid (2007)

12.2. Recorrer *Pintura en voz baja*

Planteamos aquí un itinerario por la exposición en el Centro José Guerrero. Las imágenes de las obras las hemos reproducido, junto a la entrada de cada autor, en el capítulo titulado “Después de Morandi”. Por su parte las obras de Morandi se presentan catalogadas en el Anexo I. Las imágenes que acompañan este recorrido. No es muy habitual que el espacio expositivo de un museo o centro de arte se ajuste de manera tan cabal y discreta a los usos que va a brindar a la ciudad donde se ubica. Por el contrario pareciera a veces que las obras que van a integrar una exposición tuvieran que batirse el cobre contra el colosalismo absurdo de algunos edificios, para quedar, final y tristemente, extraviadas allende los muros.

El Centro José Guerrero es, ejemplo encomiable justo de lo contrario. Su escala humana facilita un recorrido amable por unas salas de gran versatilidad que hacen viable casi cualquier propuesta expositiva. En nuestro caso, la estructura de las mismas se ajustaba perfectamente a la exposición *Pintura en voz baja*, ya que una parte importante de las obras que finalmente integrarían el proyecto oscilarían entre el formato mediano y el pequeño.

Asunto importante también era la necesidad de que la muestra transmitiera un cierto ambiente de intimidad y recogimiento favorable a la contemplación atenta. En este sentido, la altura discreta de los techos así como las columnas de hierro del antiguo edificio que hay en la sala baja y en la primera planta, favorecían el tono discreto de las obras contribuyendo a estructurar visualmente el espacio. Las columnas ciertamente suponen un corte visual evidente, pero se convierten en elementos de apoyo tanto para establecer el aislamiento de algunos grupos de obras con respecto a otras, así como para vehicular relaciones de complicidad entre las mismas cuando esto es necesario.

El Centro ubicado en la calle Oficios, fue rehabilitado en 2000 por el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas (1962-2015), que junto al artista Gustavo Torner adaptó el proyecto a las necesidades museísticas actuales.

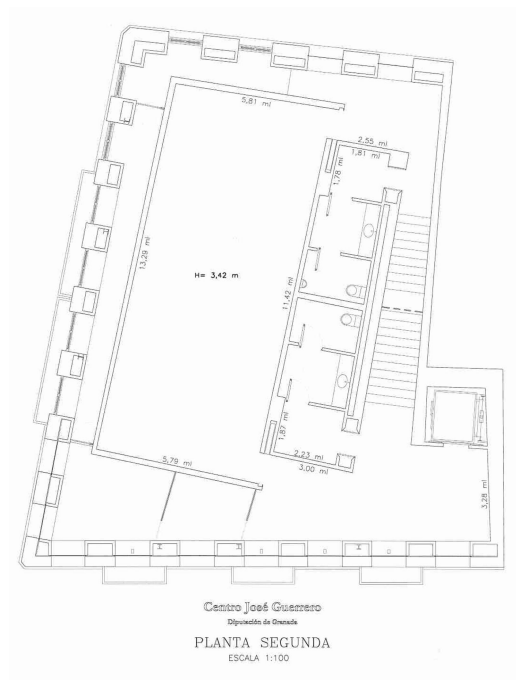
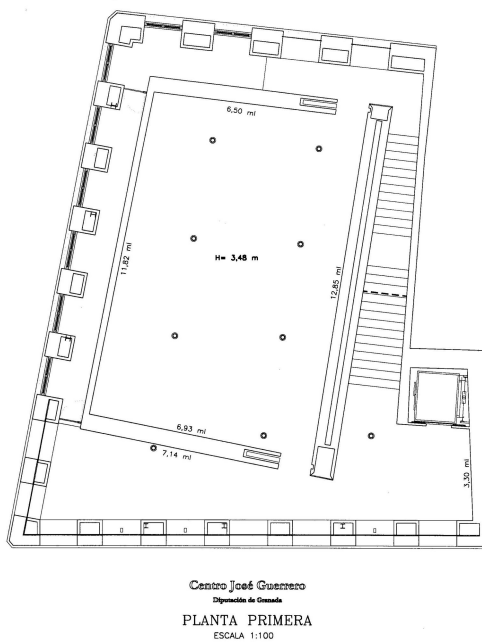
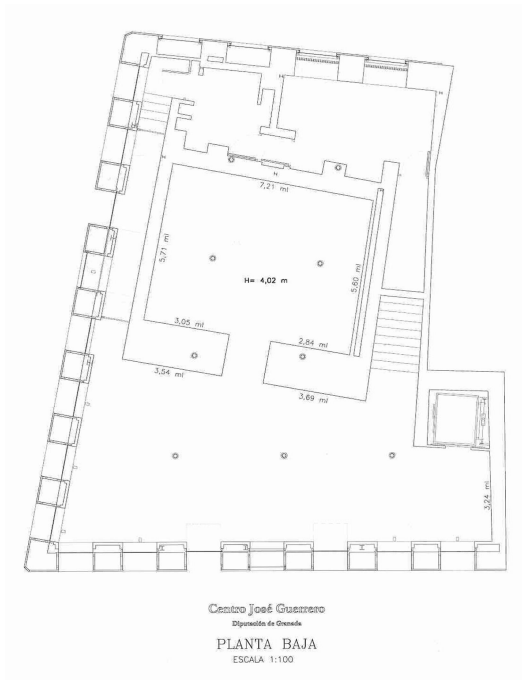
La obra de rehabilitación, premiada en 2003 por el Colegio de Arquitectos de Granada, se articula a través de la idea del recorrido como *leitmotiv* de la función museística, a la vez que ahonda en el tema arquitectónico ya esbozado en el antiguo edificio: el exterior se abre a la calle y el interior se vuelca sobre sí mismo y genera un espacio favorable a la contemplación estética. Las dimensiones del inmueble favorecen el modelo museístico finalmente adoptado, basado en la especialización, en la medida, en la escala humana.³⁸¹

³⁸¹ Disponible en <http://www.centroguerrero.es/sede/>

Merece la pena transcribir aquí las consideraciones del arquitecto Alberto Campo Baeza sobre el edificio y las soluciones de Antonio Jiménez Torrecillas:

Frente a la maravillosa mole de la catedral de Granada, quizás la más hermosa catedral de Andalucía, ha aparecido, cual si de un David frente a un Goliat se tratara, una pequeña pieza que, además de enfrentarse a ella de tú a tú, toma como tema central de su arquitectura un absoluto respeto y admiración por la pieza histórica.³⁸²

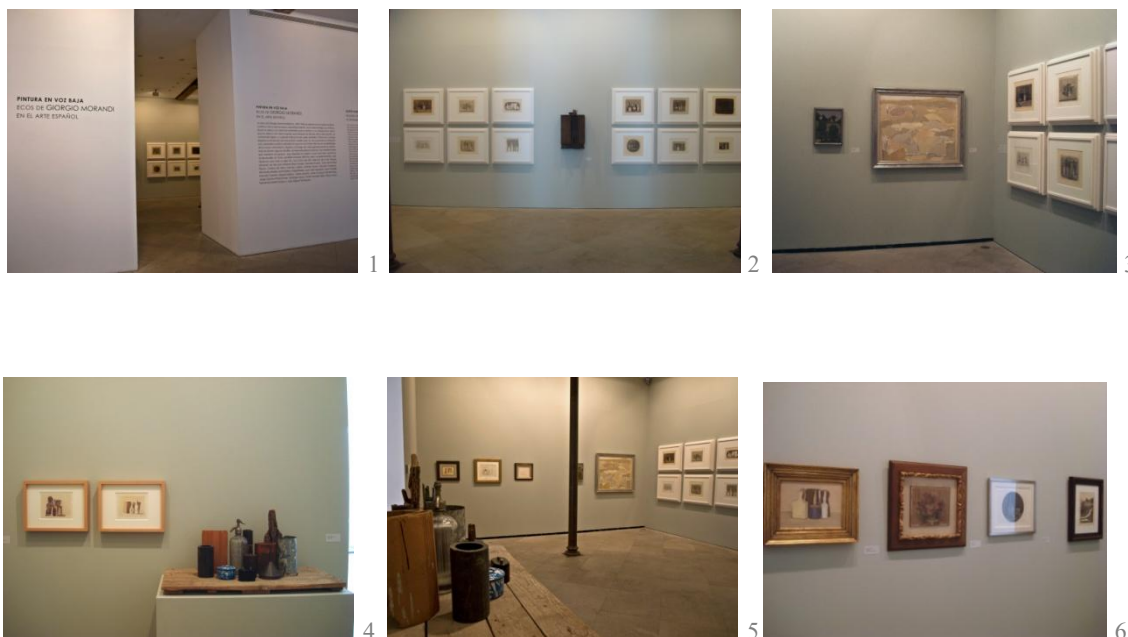
³⁸² *Ibidem.*



Planos de las tres salas destinadas a exposiciones temporales y vista de la fachada con las banderolas informativas

SALA BAJA

Giorgio Morandi / Carmen Laffón / Alfredo Alcaín / Juan Manuel Díaz-Caneja



La sala baja acoge al visitante con la totalidad de las obras de Morandi (veinticinco) y algunos de los artistas de mayor veteranía: Carmen Laffón, Alfredo Alcaín y Juan Manuel Díaz-Caneja. Tres pintores que en el caso de Laffón y Alcaín están, sin embargo, representados por obras tridimensionales, que manifiestan una querencia especial por el mundo objetual que rodea al pintor italiano. Es también una sala menos luminosa por las necesarias exigencias de conservación de la obra sobre papel de Morandi. Esto potencia también el factor de recogimiento en ella.



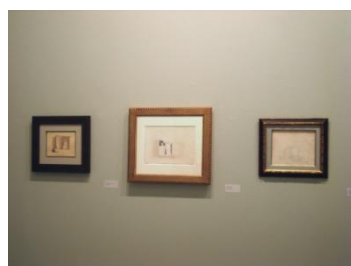
El misterioso armario en bronce de Carmen Laffón, [fig.8] muestra tanto como oculta, vertebrando la entrada en diálogo de la exposición, custodiado a izquierda y derecha por doce aguafuertes de Morandi [fig.2]. El montaje tiene bastante de retablo laico. Podríamos decir que esta sala articula el corazón de la exposición. Además, la sala baja está situada en la planta de acceso al Centro desde la calle Oficinas. Necesariamente el recorrido de la exposición había de empezar por aquí.



10



11



12

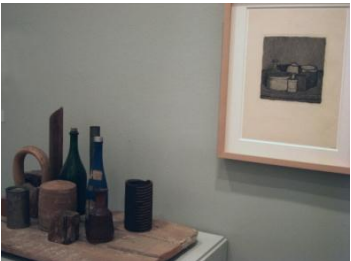
Las dos piezas de Alfredo Alcáin [fig.10 y 11] seleccionadas para *Pintura en voz baja* se vieron en Madrid en la exposición que el pintor celebró en la galería Elvira González de Madrid, titulada: *A la pintura, a los pintores*. Un itinerario del artista por la historia de la pintura en clave de homenajes. Aquí, bien podría entenderse también que es Alcáin el homenajeado por Morandi reencontrándose este último con sus objetos queridos, dispuestos primorosamente por el artista madrileño.



13



14

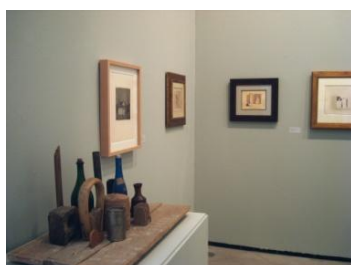


15

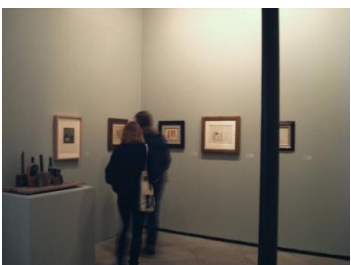
La presencia de Caneja [fig.13] nos parecía inexcusable a pesar de que, como nos comentaba Cristino de Vera, este, era pintor de pocas palabras y no nos consta comentario alguno (oral o escrito) en relación con Morandi. Su pintura en cambio está en una sintonía muy cercana al italiano: por el color; por esa factura seca de la que adolecen sus paisajes castellanos y desde luego por su insistencia en motivos recurrentes. Excusa de la pintura.



16



17



18

Las obras de Giorgio Morandi se apoyan en las de Laffón, Alcáin y Caneja y viceversa, en una conversación que alterna objetos representados y objetos físicamente presentes. Uno de los hilos conductores de la exposición

PLANTA PRIMERA

Cristino de Vera / Antoni Llena / Teresa Moro / José Miguel Pereñiguez / Ángel Bados /
Pedro Morales Elipe / Gerardo Rueda / Joan Cardells / Miguel Galano



19



20

En la primera planta nos aguardan tres cráneos de Cristino de Vera y unas tazas al límite [fig.19] ese límite que tanto interesa a Morandi, en un juego atrevido y temerario con el casi grado cero de la representación a través de la dualidad: ese pulso continuo que la pintura encarna entre el aquí y el allí: siempre a punto de caerse y siempre salvada. El hueso de la pintura y su armazón. Muerte y transfiguración en el recuerdo de Juan Sánchez Cotán, Francisco de Zurbarán y Luis Fernández,



21

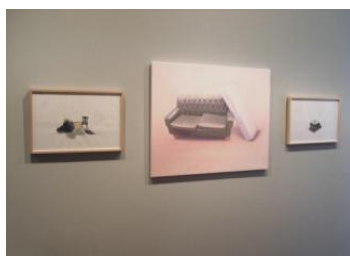


22



23

En cercano diálogo con Cristino de Vera se encuentran las fragilísimas criaturas de Antoni Llena [fig.21-23]. El burlón y entrañable fantasma de alambre [fig.22] hace de transición perfecta. Pintura sin pintura, experiencia, pobreza y silencio.



24

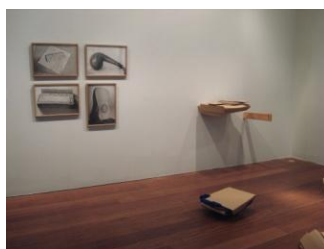


25

Enfrente, la solo en apariencia amable obra de Teresa Moro [fig.24] con un mundo de muebles y objetos cotidianos que viven y se desviven por unos ojos que les salven; sillas auráticas, con memoria; objetos que se ignoran o que se abrazan; la huella perdurable de una ausencia; la ironía de lo cercano que nos rechaza; teatrino doméstico en morandiana representa



26



27

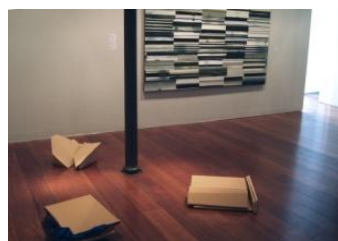
De huellas y misterios están también atravesados los enigmáticos dibujos del sevillano José Miguel Pereñiguez [fig.26] escurridizos hasta en los títulos: *Bandera de la comuna*, *Espectro*, *Naturaleza perfecta o Recorta*. Un juego con los ambiguos y delgados márgenes de la representación. Imagen que convertida en dibujo se torna recuerdo.



28



29



30

Los dibujos sonámbulos de Pereñiguez conversan muy bien con las descarnadas piezas de cartón de Ángel Bados. Plegadas sobre sí mismas, anunciando ausencia,...o mudanza [fig.28].

Bados es, en buena parte, heredero por derecho propio de las Cajas metafísicas de Jorge Oteiza. Su labor pedagógica entusiasta en la Universidad del País Vasco le ha convertido en referencia de varias generaciones de artistas vascos contemporáneos.



31



32



33

Mi aportación pictórica a la exposición conversa también con las piezas de cartón de Bados: serie, fragmento, pliegue, fuga [fig.31-33].



34



35

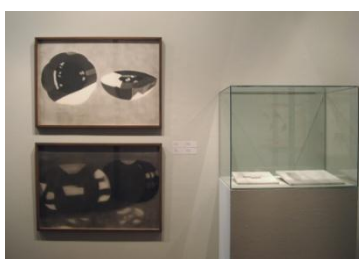


36

No podía faltar aquí la obra de Gerardo Rueda. Una reflexión en clave geométrica a partir del género del bodegón. Rueda, a mediados de los ochenta, inicia una serie de trabajos en esta línea partiendo de la tradición barroca española [fig.34-36].



37



38



39

Desde el estricto territorio del dibujo, cuya presencia en la muestra es necesaria y esencial, el artista valenciano Joan Cardells, (que fuera integrante del *Equipo Realidad*) desarrolla en su obra una sutil y enigmática poética de la luz partiendo de elementos comunes y cercanos [fig.37-39].

Diálogo sobre lo leve. Arqueología industrial transfigurada en materia poética.



40



41



42

Miguel Galano, el pintor asturiano de las horas grises, nos ofrece desde la vivencia del paisaje: sensualidad y contención. El arco tensado que va desde la noche de la pintura, al blanco cegador de unos dibujos tan precisos como esqueléticos [fig.41 y 42].



43



44



45



46



47



48

Algunas vistas de la exposición, (fig.43- 48)

PLANTA SEGUNDA

Javier Codesal / Joan Hernández Pijoan / Fernando Martín Godoy / Fernando Almela /
Jorge García Pfretzschner / Jaime Lorente / Marcelo Fuentes / Nati Bermejo / Gerardo
Delgado / Santiago Mayo / Juan José Aquerreta



En el rellano de la escalera que da acceso a la segunda planta nos saluda desde lo oscuro la videoinstalación de Javier Codesal [fig.49-51]. *Abismos*, que así se llama la pieza, es saludo y despedida: mano que se abre y cierra con lentitud en un ciclo que no tiene fin: transición, sombra, hueco intermedio. El decir en voz baja entre los pliegues del lenguaje. Sin narración, solo llamada. Movimiento de sístole y diástole.



Ya en la segunda planta un intenso y enigmático lienzo de Hernández Pijoan: *Granada nocturna* preside y organiza el espacio visual de la sala [fig.52-54]. Trama, red y celosía, casi como un fragmento hipertrofiado de las tramas en los aguafuertes de Morandi: “La pintura como tema” es un bello texto del artista recogido aquí.



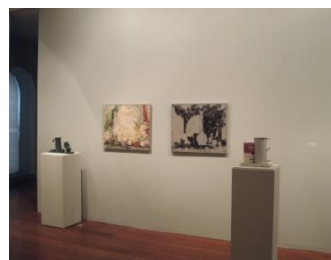
En el espacio central de la sala esta pieza de Martín Godoy parece remitirnos directamente a las fotografías del estudio de Morandi en Bolonia. Allí donde el polvo devuelve a los objetos la piel y el tiempo de lo indistinto [fig.57-59].



60

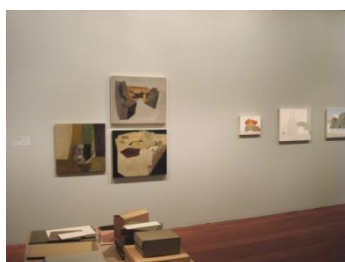


61



62

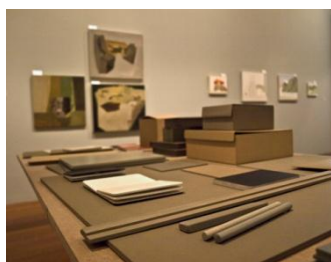
De llenos y vacíos nos habla la obra de Fernando Almela, [fig.60-62] artista que siempre ha mostrado y demostrado su cercanía al pintor italiano incluso en clave de homenaje, como más arriba comentábamos en torno a Alfredo Alcáin.



63



64



65

Jorge García Pfretzschner es un pintor muy particular que desde los enunciados propios de la pintura rastrea ese momento, sin duda mágico, en el que las cosas están aún sin nombrar. El elocuente deshilvanarse de la pintura [fig.63 y 64].



66



67



68

En parte, Jaime Lorente [fig.66 y 67], emparenta con este decir *sotto voce* en dos dibujos de los primeros noventa, que recuerdan mucho a las *fiori morandianas*. Evanescentes y aisladas en un nimbo de discreto silencio.



69



70

El artista de *Pintura en voz baja* más cercano formalmente a Morandi es sin duda Marcelo Fuentes. Como en el italiano, sus cuadros de pequeño formato evocan el paisaje desde los planteamientos propios de la naturaleza muerta [fig.69].

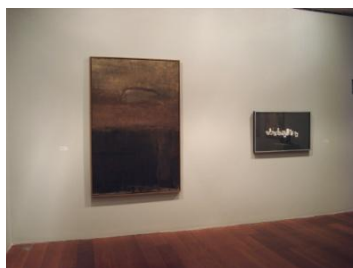


71

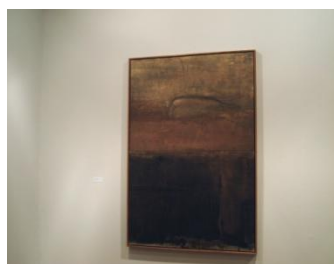


72

De vuelta a lo oscuro, de vuelta a la sombra, los dibujos de Nati Bermejo son siempre sorprendentes por señalarnos enfáticamente aquellos pliegues de lo real en los que nunca parecía haber transitado nadie. Ese trabajar en cierto modo con los restos y en los alrededores de lo visible que singularizan también la obra de Morandi en el contexto artístico de su tiempo [fig.71].

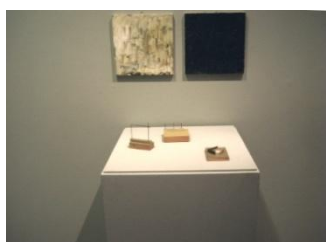


73



74

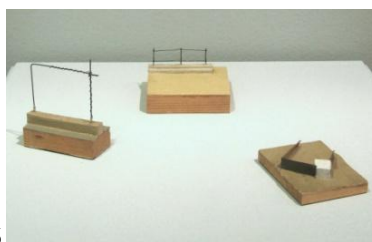
Junto a las lavadoras de Nati Bermejo este cuadro de Gerardo Delgado [fig.74], de la serie *El caminante* (1990). Una pintura que como en Morandi evidencia una fe absoluta en la materialidad de la propia pintura para construir y ofrecer una experiencia, más allá de lo puramente visible.



75



76

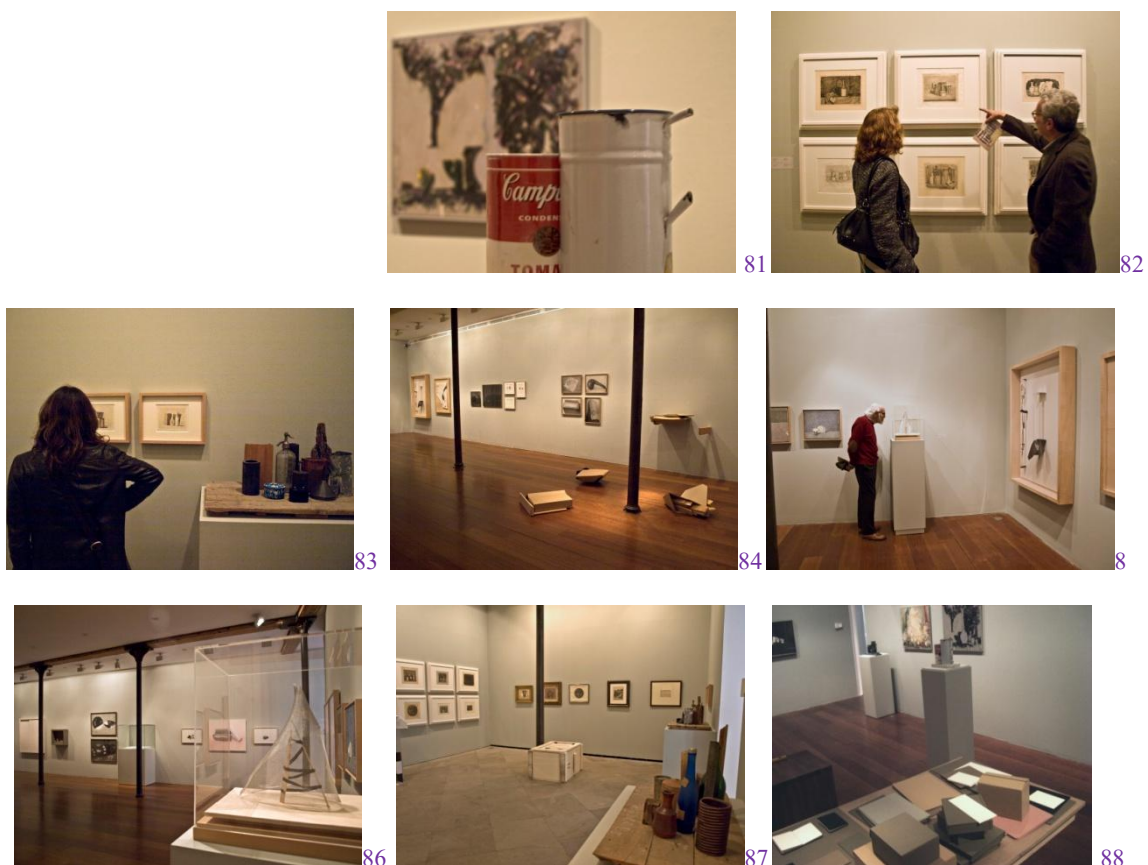


77

Una fe compartida, sin duda, por Santiago Mayo [fig.75-77] que recuerda como punto de referencia clave en su formación artística, las palabras de Hernández Pijuan sobre Morandi, con ocasión de la exposición antológica de La Caja de Pensiones (1984).

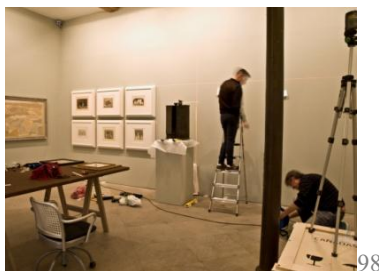


Según palabras de Alfredo Alcaín sobre Juan José Aquerreta [fig.78-80]: «Creo que aquí el más morandiano de los pintores, en cuanto a actitud y rigor, es Aquerreta. El excelente artista navarro tiene mucho de la concentración e intensidad del maestro boloñés y sus paisajes se acercan mucho al pleno sentido de la belleza de los morandis de los campos de Grizzana. Arte puro.»³⁸³



Otras vistas de la exposición, (fig.81- 88). Granada, abril de 2016

³⁸³ Alcaín A. (1997). Tacitas y botellas. *Arte y Parte*, (nº 7, febrero-marzo).



Imágenes del montaje de la exposición, (fig. 98-110). Granada, 4 - 7 de abril de 2016

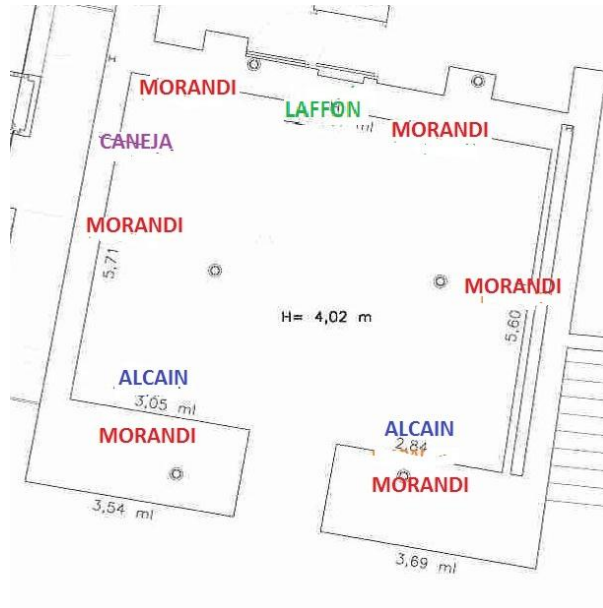


Fig. 1



Fig. 2



Fig 3

Distribución de artistas por salas. Sala baja (fig. 1); primera (fig. 2); segunda (fig.3)

PLANTA TERCERA

José Guerrero

La exposición se desplegaba en las tres plantas que acabamos de recorrer arriba y que el Centro José Guerrero dedica habitualmente a las exposiciones temporales. Se reserva siempre la tercera planta a la obra del propio Guerrero, (fig. 89-97), disponiendo en esta última, aquellas obras del artista granadino que mejor dialogan con la exposición que se esté realizando en cada momento. En nuestro caso, la dirección del Centro dispuso un grupo de obras de la serie *Fosforescencias* en las que reconocemos al Guerrero más “figurativo”. La última imagen es un autorretrato del pintor. (fig. 97).



89



90



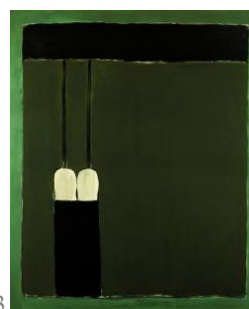
91



92



93



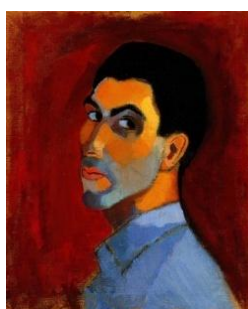
94



95



96



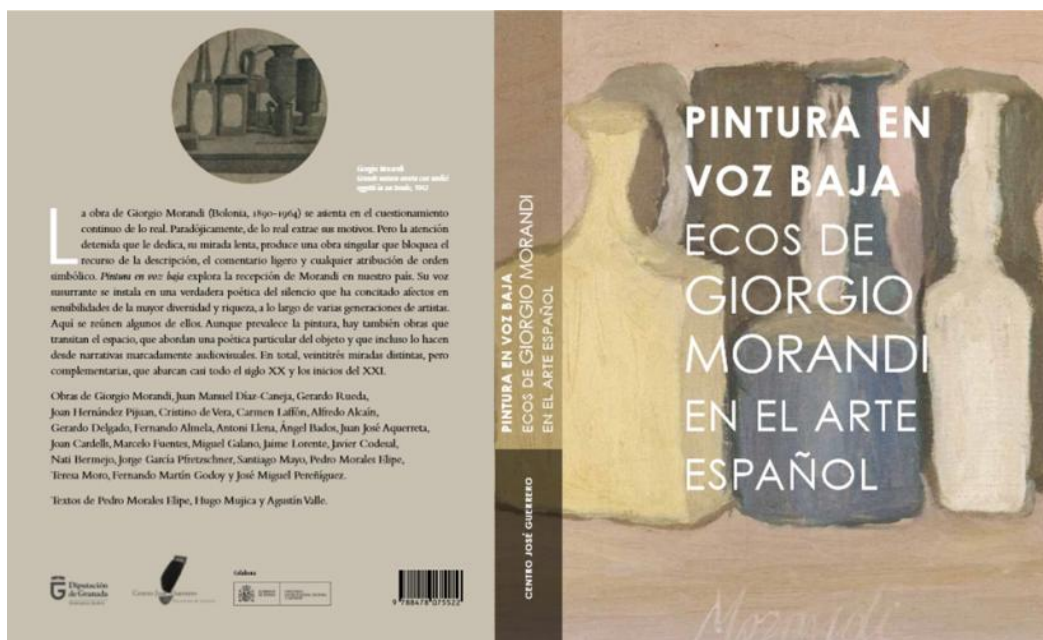
97

14.3. La publicación

Una exposición, como la publicación, si la hay, tenga ésta estructura de catálogo o más bien de libro, como es el caso, no es el trabajo de una sola persona, es una obra colectiva.

Durante las fechas en las que se puede visitar la exposición y cuando ésta concluye, la publicación es el objeto material que tiene la función de dejar constancia documental del evento y constituye un material valioso para aficionados e investigadores interesados en el tema que plantea. Así, cada exposición, con su publicación pareja, propicia nuevas vías de investigación y conocimiento para el arte. De la misma manera ésta debe también sus resultados a proyectos expositivos y publicaciones anteriores, que sobre el tema en cuestión se celebraron en el pasado.

De este asunto nos hemos ocupado ya más arriba, contextualizando el proyecto en una senda ya abierta con rigor y profesionalidad por otros, (historiadores, teóricos y artistas) a través de las dos exposiciones antológicas de Giorgio Morandi celebradas en España en 1984 y 1999.



Cubiertas de la publicación

La publicación de *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* fue producida por el Centro José Guerrero con el patrocinio de la Diputación de Granada y el Ministerio de Educación Cultura y Deporte. La coordinación editorial estuvo a cargo de Marina Guillén Marcos con el apoyo de Raquel López Muñoz, a su vez coordinadora de exposiciones del centro y Francisco Baena, director del mismo.

El diseño gráfico y la maquetación se realizaron en el estudio sevillano de Manuel Ortiz, que realizó un trabajo excelente implicándose con el contenido y la propuesta.

Por nuestra parte, con respecto a la publicación y en calidad de comisario de la exposición, la labor fundamental consistió en elegir, coordinar, y argumentar todos los contenidos de la muestra, tanto de texto como de imagen. Era importante articular la publicación con escritos que conceptualmente no tuvieran solapes ni en los contenidos ni en los enfoques. Nuestra aportación escrita se articuló en tres textos diferentes, el primero de ellos: “*Pintura en voz baja*” justificaba el proyecto y su pertinencia; el segundo: “*Una conversación abierta*”, glosa la obra y la trayectoria de los artistas españoles convocados en la muestra y el tercero se ocupaba de un aspecto central de la obra de Morandi: “*Una poética morandiana*”.

El texto de Agustín Valle: “*Uno de los mejores pintores vivos*” abre la publicación y hace un recorrido por las particularidades artísticas y personales del Morandi pintor en su contexto y en el entorno de sus contemporáneos.

Cierra la publicación una bella y confesional evocación de la obra del pintor italiano, que el escritor, filósofo y poeta Hugo Mujica, desglosa emotivamente a partir de una imagen de Morandi que le acompaña desde hace tiempo: “*Giorgio Morandi, «Still Life, 1960»*”

Es conocida la importancia que el Centro Guerrero otorga a sus publicaciones y el cuidado que pone en ellas desde sus inicios. Sin duda la consideración que su trayectoria ha adquirido en el contexto museístico español se debe en gran medida a este hecho, junto a la calidad de sus proyectos expositivos desde luego, ya sean de producción propia, como éste, o ajena.

El formato y la estructura de los contenidos se ajustan más a la idea de libro que de catálogo. Entre otros motivos por la comodidad en su manejo y su sobriedad. A lo largo de las 224 páginas se van sucediendo y alternando bloques de texto y de imagen.

La publicación se abre con la reproducción de la totalidad de las obras de Morandi presentes en la exposición.

Aunque nada puede, ni debe, sustituir la experiencia directa en una exposición, más en el caso de Morandi, tenemos la tranquilidad de que esta publicación refleja de manera muy rigurosa el espíritu y el sentido de la misma.

Pintura en voz baja. Rastros y afectos a Giorgio Morandi en el arte español (1984-2014)

**PINTURA EN VOZ BAJA
ECOS DE GIORGIO MORANDI
EN EL ARTE ESPAÑOL**

Centro José Guerrero
Calle Reina de Valencia, 10
T +34 952 231 119
www.centrosguerrero.org

Horario
Martes a sábado y festivos de 10:30 a 14:00 y de 16:30 a 21:00 h
Domingo de 10:30 a 14:00 h
Lunes no trabaja, cerrado

Del 7 de abril al 19 de junio de 2016

Así es una obra de Morandi: casi siempre se ve a una diada y un dibujo dibujado. Para expresar se encuentra entre el cuadro y la obra. El cuadro, como el paisaje, es una habitación cerrada, pero siempre. Tras el cuadro se abre, surge inmediatamente la necesidad de acomodar lo que a la mano los objetos, propia de Morandi. Una luz que no daña que no ciega que no sombrea. Una luz blanca, que está al lugar de la quietud del lenguaje frente a una quietud de realidad que no dice. Hasta la tentativa del sombreado la obra se ve con una intensidad por tanto la intensidad de su propia luz, la pintura como observador y como observado, como un espacio de un lugar y de un tiempo, ya sea de un día.

Trabaja en una precariedad que nos atrae, nos atrae y nos fuerza a un tiempo, entre la necesidad, en la necesidad, de saber solo lo que necesitamos. Después que confiere nuestra imaginación lo que con urgencia ayuda a construir un lugar radicalmente nuevo desde la experiencia de un solo acto y de un tiempo.

Algunos de los artistas de Giorgio Morandi muestran el fondo. Algunos cuando la conexión con la conexión: primera, vía Fontana, 36, Bolonia. Mi intención es mostrar y sentir. Símbolo, Océano, Y ahora, Granada.

Pablo Miralles Elige



Realidad invisible
Nov 1984, 1993
Córdoba, Córdoba

Angel Balboa
de 1984, 2002
Córdoba, Córdoba



José Miguel Pineda
Baldarrión, 2002
Córdoba, Córdoba

**PINTURA EN VOZ BAJA
ECOS DE GIORGIO MORANDI
EN EL ARTE ESPAÑOL**

FRANCO JOSÉ GUERRERO
Del 7 de abril al 19 de junio de 2016

Obras de Giorgio Morandi, Juan Manuel Díaz-Caneja, Gerardo Borda, Juan Hernández Piquero, Cristina de Vito, Carmen Laffage, Alfredo Alcalá, Gerardo Diego, Fernando Alenza, Antoni Lleras, Ángel Balboa, Juan José Aguirre, Juan Castells, Matilde Tosti, Miguel Galera, Jaime Costas, Juan Carlos, Neil Borrero, Jorge García Pineda, Santiago Mata, Pedro Morales Elige, Teresa Mota, Fernando Martín Godoy y José Miguel Pineda.

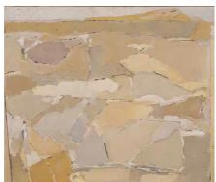
PINTURA EN VOZ BAJA ECOS DE GIORGIO MORANDI EN EL ARTE ESPAÑOL

La obra de Giorgio Morandi (Bolonia, 1890-1964) se sitúa en el canonismo crítico de la obra. Paradójicamente, de lo real extrae sus motivos. Pero la atención detalla que lo dibujo, se mira desde, produce una obra singular que logra el efecto de la abstracción, el concepto ligero y cualquier ambigüedad de orden simbólico. Como que nada puede llegar a ser más abstracto y más íntimo, que lo que vemos, continúa el punto.

Esta exposición explora la recepción de Morandi en nuestro país. Se ve su manera de tratar en una variedad poética del silencio que ha conocido algunos en el ámbito de la mayor diversidad y riqueza, a su largo se ven, generaciones de artistas. Aquí se muestran algunos de ellos. Aunque prevalece la pintura, hay también obras que tratan el espacio, que abordan una poética particular del objeto y que incluso lo hacen desde formatos marcadamente audiovisuales. En total, veremos muestra diversa, pero complementaria, que abarca casi todo el siglo XX y los inicios del XXI.

El mundo por la obra de Morandi anuncia una curva en el camino de la pintura desde el mundo de la abstracción y se acerca como un camino de ensayo en un espacio de desorientación. Puede ser, pero saber todo en sus últimos años, deriva hacia la conexión y conexión externa a través de un proceso de adopción en el que la materia pictórica se hace cada vez más transparente, más difusa, menos compacta, un intento de neutralización de la forma que se parece de manera particular en acuarela y dibujo. Si en la pintura la imagen se objetiva a través de un negativo y en el dibujo del papel el lugar en el que se resalta la luz a través del dibujo con líneas, en los dibujos al agua, la línea, simbólica y real, no describe sino que designa los lugares de la línea de la visible (de hecho, configurando una especie de mapa abstracto, un territorio que se somete. Crear un lugar contra el mundo, registrar un espacio tras los límites profundos de definición y modelando progresivamente, no va hasta el punto de la línea exterior, se sitúa en un espacio con respecto al interior visual. La línea cambia de dirección hacia los límites más y más cercanos.

La pintura, aunque nacida en último extremo del hombre de vez, no encuentra en lo visible su último punto e intentará más bien en acceder y comprender las leyes que sustentan la apariencia de las cosas: hacer ver lo que no está presente, hacer visible, utilizando los términos de Paul Klee. Quizá por eso mismo había su raíz en la oscuridad, en la sombra que deviene a los objetos se define finalmente, que adquiere y desarrolla sus límites mediante la luz y relativando su pose sombra luminosa.



Juan Manuel Díaz-Caneja
Abstracción de 1974
Borja, Borja



Cristina de Vito
Córdoba y el Mar, 2002
Borja, Borja



Juan José Aguirre
Morandi, 2002
Córdoba, Córdoba

Formas como levadura, cadencia, pausas, penitencia, manzanilla, quietud, silencio, misterio, construcción, ambigüedad, precisión, repetición, sencillez, economía, fragilidad, conexión, armonía, sencillez o claridad, presentes en el particular sistema del arte bolonés, actúan de catalizadores en una exposición. Conspira, cada obra, un juego de líneas que buscan al mismo que dicen en forma parte de las prácticas artísticas contemporáneas a lo largo del pasado siglo y hasta el presente. Necesario que, cada obra a su modo, han diseñado los artistas seleccionados para evocar el territorio desde el que la sombra inicial acaba conquistando la claridad.

Las líneas estilizadas que proponen Platón en voz baja parten del acortamiento temático, formal y conceptual de la obra del pintor bolonés. Lo que, desde el silencio, surge el dibujo de una poética esencialmente controlada no en toda su trayectoria sino a partir del momento, tiempo en que comienza a dilucidarse de un lenguaje esencial, limitado a un solo elemento y un solo, adquiere el y se ve la abstracción y la claridad que, de manera creciente, la obra modelando.

Pintura en voz baja suma los rasgos y el lenguaje que define el género conceptual, menos entendido y más abstrato en esencia. Concretación a tres bandas en que cada la línea entre la artista presente en la muestra por su habilidad de la pintura del silencio, para mostrar la obra de Morandi por una y la generalización de la obra de este, toda ella procedente de colección pública y privada española. La conexión al punto italiano de la propuesta es variada y ofrece un itinerario amplio que va desde acercamiento más formal y explícito, en los que la pintura mantiene un valor propio, hasta posiciones heterodoxas y divergentes, que desplazan un diálogo más allá de lo puramente pictórico.

La similitud con Morandi, y los afectos que surgen, están en lo compartido, pero no ya en lo visto en el territorio del tiempo histórico, sino en el que siempre permeable que marca el espacio de la actualidad: el verdadero lugar de los encuentros más generosos.



Juan Carlos
Dibujo de la noche, 1972
Borja, Borja

Programa de mano desplegable de Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español

14.4 Escritos de los artistas

En *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, valoramos desde un principio la necesidad de dar la voz con obras y textos a los artistas invitados a participar en la muestra. Con más razón tratándose de una exposición en cierto modo heterodoxa y con intención expresa de valorar especialmente la singularidad de las propuestas en torno a la obra, también singular, de Giorgio Morandi como elemento vertebrador y unificador del conjunto.

De esta manera, a la vez que íbamos consensuando con cada artista su aportación a la exposición a través de las obras concretas en cada caso, se les planteó el reto opcional de aportar un texto en el que pudieran tener la posibilidad de expresar la afinidad y el interés por el artista italiano ya fuera por sus temas; por sus obras; por su actitud frente al arte o por su modo tan particular de estar en la pintura, de habitarla. Texto no tanto en clave de homenaje sino más bien de experiencia personal viva y presente.

Naturalmente esta posibilidad no podía materializarse en lo referido a los artistas ya fallecidos, en tales casos se buscó un texto, publicado o no, que fuera susceptible de incluir en la publicación.

La propuesta fue acogida con gran interés por los artistas y dan fe de ello la cantidad de textos inéditos que se generaron y que aquí reproducimos en su integridad, no solo por el considerable valor testimonial y exclusivo que tienen en nuestro trabajo de investigación, sino para que puedan servir así mismo de estímulo y referencia en futuras incursiones en el tema, constituyendo así una aportación documental que consideramos de primer orden.

Los materiales textuales que los artistas aportan acaba configurando una especie de mapa diversificado de intereses estéticos que se desliza desde la anotación breve de tono poético, al texto más amplio ocupándose de cuestiones formales relativas a temas variados como: la sombra, el dibujo, los objetos o la materia de las cosas. Son más frecuentes sin embargo los escritos de corte testimonial o incluso autobiográfico, situando la figura de Morandi en el contexto de los respectivos intereses estéticos de cada artista.

Estos escritos constituyen, creemos, una aportación especialmente valiosa en el contexto historiográfico y crítico por cuanto, generalmente, su valor documental puede entenderse en sintonía con la propia obra o como producción intelectual en paralelo a ésta.

Como se cuestiona David Pérez:

¿Se puede enriquecer el alcance de la actual teoría del arte tomando como punto de partida los textos de artistas?

Responder afirmativamente a la cuestión planteada conlleva otorgar a estas aportaciones un protagonismo capaz de permitirnos efectuar una reelaboración de la reflexión en torno a la problemática artística no tanto desde la visión particular que los textos concitan, como desde los problemas genéricos que auspician, apreciación que deriva del hecho de que toda teoría, aunque se autoconciba como precaria y parcial, desea alcanzar una hipotética universalidad.³⁸⁴

Los textos de los artistas, en este caso suponen un tejido añadido nuevo que complementa y amplifica el sentido de las obras y la cercanía de estas al tema en cuestión. Son también un punto de fuga valioso, allí donde la argumentación curatorial se pueda percibir como más críptica, los escritos traslucen la diversidad en los modos de acercarse a la obra de Morandi.

Obra por tanto colectiva, obra coral, enriquecida por unas reflexiones que nos reconcilian con la palabra del artista y no exclusivamente con su producción en el silencio alejado del estudio.

En la publicación, son inéditos los textos de: Juan José Aquerreta, Fernando Almela, Ángel Bados, Nati Bermejo, Javier Codesal, Marcelo Fuentes, Miguel Galano, Jorge García Pfretzschner, Carmen Laffón, Jaime Lorente, Antoni Llena, Fernando Martín Godoy, Santiago Mayo, Teresa Moro y José Miguel Pereñiguez. Además del texto propio, que hemos preferido omitir en este epígrafe porque el tema que aborda se encuentra ya referido y ampliado en otros apartados de la presente investigación.

No conocen y por tanto no se han recogido textos de Juan Manuel Díaz-Caneja. En cuanto a Gerardo Delgado, tuvo una relación estrecha con la obra de Morandi pues trabajó tanto en el montaje de la exposición de la Caja de Pensiones (1984) como en el catálogo que acompañó la muestra, sin embargo, prefirió no aportar escrito alguno en este caso, inédito o no. En cuanto a Alfredo Alcaín, Joan Cardells y Cristino de Vera, los artistas nos remitieron a escritos ya publicados y que consideraban apropiados en este caso. De Joan Hernández-Pijoan y Gerardo Rueda se recogieron textos seleccionados por nosotros que nos parecieron especialmente apropiados aquí.

Hemos de reseñar que los escritos que a continuación transcribimos no han sido corregidos, ni modificados, más allá de alguna errata evidente. Cuando el propio artista ha solicitado revisión o corrección, ésta se ha realizado, remitiendo posteriormente el original corregido al autor para que diese su aprobación.

³⁸⁴ Pérez, D., (2012) *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*, Vitoria: Artium. p., 7.



Giorgio Morandi trabajando en una naturaleza muerta en torno a 1956. (Fotografía de Lamberto Vitali)

Cristino de Vera

DE LEVE A BLANCO PURO

Liviana y alada de tan serena, clavada y prendida de luz que ni el aire anhela, tu pintura, Morandi, ya cruza tan alto cielo y allí callada queda.

De blanco a leve hondura que el ojo al alma suena como canto de un ave o el oro de una rosa que en silencio vuela.

Leyenda tus colores tan suaves, dolientes de tan puros... como el mar cuando se aleja y a los ojos se nos muere. De una noche oscura llegó Giorgione y en su *Tempestad* vio un amarillo venido de un sol resplandeciente. Andante iba y la anochecida cuando quebrantó la luz ese rayo que en la noche quebró de dolor el cielo. Y en esa noche se vieron destellos de rayo, viento, sombras cruzando riberas, un pastor con flauta y un canto tan liviano y tan leve como el rumor del alma cuando ya se nos muere.

Luego volvimos a ti, Morandi, sencilla y pura luz de voz serena, alma de luz, donde el silencio conlleva paz y en ofrenda queda. Carnal en su hermosura pintó Tiziano mujer de senos erguidos como dunas y cadentes pezones como brasas encendidos, sexo tan brillante como el oro, El sol y las auroras... que a la noche asombran y honda la caricia espera. Ligero vuelo de colores que en su desnudez el alma a Dios aguardando ansiaba... y si Dios no existiera esa pena se adornara de armonía y de esa belleza plena que llevan tan claras las mañanas. De leve a blanco puro la orante luz del día de castas flores blancas fue toda inflamada, aire de muerte llegaba y tan alto iba ya al cielo sin azul y sin nada.

Giorgione, Tiziano y Morandi, luz de rayo, oro, blanco puro y afanada va esa luz al olvido, sencilla, serena... y en el silencio que habita el alba prendida ya queda como mortaja de aire la fría levedad de la nada.

Cristino de Vera, *La palabra en el lienzo*, Tenerife, Fundación Cristino de Vera / Obra Social de CajaCanarias, 2006, pp., 75-76.

(Publicado en El Mundo, martes 1 de junio de 1999)

Para Julia Sieiro

La pobreza disgusta a todos pero este abismo entre manos
que nunca llegarán a tocarse...
¿continúa siendo lícito sustituir un objeto antiguo aunque
valioso por el recién llegado?
me abro porque los libros se abren ellos inconscientes yo
pensando en mis problemas
que no te preocupe tu pobreza actual sino la venidera
ritmo abroncado de mañana
las dos manos no se resignan a concluir sus ademanes
cuerdas esforzadas al máximo
no se curan enviándose recados porque entre mano y mano
pace un lirismo silencioso
y no entregándose recíprocamente nada el envío apenas
incoado revela sus orígenes
pues cada instante es el filo terminal de una conversación
grumo de letras sin frase
estas dos no son auténticas manos sino solo voces de
manos que canturrean

ABISMOS

pasa un sordo pregonando su sordera irradiando luz
y se aleja hacia el fondo
amanece así la mano blanquísima de ella nos sobrecoge
un instante largo y se hunde
manos de actores que interpretan paréntesis cuyas palas
no contendrán palabras
¿cómo si no llamaríamos a esta planicie familiar empotrada
entre nosotros Abismos?
dulcemente interpretan su papel conjugando soliloquios
dos pábilos eléctricos
instalados entre la antigüedad de los órganos y la actualidad
sombreada de lo que brilla
diques visuales su solidez no alcanza para sustituir a la carne
¿podrían acaso incluirnos?
el precio de estas señales supera lo que no parecen lograr
comban la negrura del Paraíso
insinuando la estructura de una casa que sin serlo ocupa
el espacio de la construcción

Alfredo Alcaín

TACITAS Y BOTELLAS

En 1958, cuando terminaba mis estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se celebró en Madrid, en los bajos de la Biblioteca Nacional, una exposición de arte italiano. Allí, entre los Carrà, de Pisis, Saetti, Sironi, Guttuso, y Campigli había unos pequeños cuadros de tacitas y botellas. Recuerdo que no entendí que hacía en aquella exposición, donde ya había algunos informalistas (Santomaso, creo) un pintor tan tradicional, tan poco moderno. Entonces Campigli, vía Pascual de Lara, hacía estragos en la Escuela.

Años después, en 1964, ya con dos exposiciones hechas, viajé a Italia con una beca de la Fundación Juan March. Y empecé a ver Morandis: ¡anda, éste es el de las tacitas!”. En Milán, en Florencia, en Roma. Y esos cuadritos de las tazas me gustaban muchísimo. Tanto es así que en Nápoles creí haber visto una maravillosa exposición de Morandi. Impresionante. Sólo cuando María Corral organizó la preciosa muestra de la “Caixa” en 1985 comprobé en el catálogo que en Nápoles yo había visto una colectiva: *La natura morta italiana*. En mi recuerdo solo quedó la sala Morandi. De mi cabeza se había borrado todo lo demás.

Cuando regresé, a mis amigos les hablé de Morandi, también de Ottone Rosai y, claro está, de la Bienal de Venecia. Fue el año del triunfo del *pop* americano. Pero a mi Morandi, los primitivos italianos y Piero se me habían quedado más dentro. Y eso se reflejó en las cosas que hice entonces y pinté tres cuadros homenaje. Uno a Rosai en enero de 1965, otro a Giotto en mayo de aquel mismo año y otro a Morandi en abril de 1966. Más recientemente he hecho otros homenajes a Morandi, no en pintura sino como esculturas con objetos incorporados.

Creo que aquí el más morandiano de los pintores, en cuanto a actitud y rigor, es Aquerreta. El excelente artista navarro tiene mucho de la concentración e intensidad del maestro boloñés y sus paisajes se acercan mucho al pleno sentido de la belleza de los Morandis de los campos de Grizzana. Arte puro.-

Juan José Aquerreta

“AFUERAS.....”

Todo lo que uno hace influye tanto, si es para bien, como si te equivocas. Algo te afecta porque tiene que ver contigo, tanto en lo que haces como en lo que dejas de hacer.

A mi mejor amiga Isabel Baquedano, no le gustaba mucho Cézanne, a mí en cambio sí, por algo tan importante como la temática.

A los diecinueve años y por distintos caminos, Antonio López e Isabel, me inclinaron a mirar a los primitivos italianos, como Piero de la Francesca, y franceses como Henri Rousseau, reduciendo al olvido lo que el arte tiende a poner en primer término las formas de hacerlo, atendiendo más a la esencia de las cosas representadas y su misterio, que tiene esencialmente que ver con el tacto (materialidad), diferenciándome de los gustos neorrománticos de las mujeres de mi casa, -tuvieron tanta importancia las mujeres de mi casa- como ahora siguen teniéndolo en su ausencia.

Una reivindicación del cuerpo, de los aspectos que tienen un cauce decisivo en la sexualidad, precisamente como huida de la enfermiza sexualidad del siglo, tan destructora.

Me eligió Ingres sobre Delacroix, y sin atender a los valores de la excelencia, a Zurbarán sobre Velázquez, y Andrés Rubler y Rafael sobre Miguel Ángel.

Yo vivía en las afueras, en ese paisaje tan adecuado a la adolescencia, encantada a las puertas de la vida temporal, en la que se sostiene la temática de Cézanne. Supongo que por algunas de estas cosas, tendría parentesco con Giorgio Morandi, por algunos padrinos comunes y padres lejanos, que tuvimos que inventar en la juventud, para llegar a comprenderlos en nuestro trabajo, seguramente sin saberlo.

Pamplona, 21 de diciembre de 2015

Juan José Aquerreta

DESDE AFUERA, DESDE LEJOS

Todo artista verdadero tiene vocación de permanencia y es por ello que contempla el mundo que le toca vivir *desde afuera*. Distanciado. Sin dejarse prender por el afán de querer satisfacer las immediateces tiránicas del ahora. Contempla la realidad del presente deslizándose entre un ayer que percibe vivo y un futuro que le reclama imperioso ser anunciado como ya vivido. Su presente es neutral. Sin ismos.

El arte de Morandi (como el de Velázquez, como el de Vermeer, como el de Chardin, como el de Balthus), es neutro.

En los cuadros de Morandi encontramos compactados, apuntalándose, grupos de objetos domésticos. Se vislumbran potes, cajas y botellas que, apiñados, forman una masa que anula la idea de bodegón. Así, lo tangible se vuelve fantasmal, pura abstracción. Los límites imprecisos que permiten fusionar objetos crean cuerpos que sugieren volúmenes, volúmenes penumbrosos que inventan colores, colores que recortan los contornos como si fueran dibujo preciso. Con irreductible modestia, en la obra del pintor italiano todo es próximo y distante: absolutamente necesario. Clásico.

Antoni Llena

TELETRANSPORTE

“...esprimere ciò che é nella natura cioè nel mondo visibile, e la cosa che piú mi interessa...
... per altro, ritengo che non ci sia nulla di piu surrelle e piú astratto del reale”

G. Morandi

¡Qué rápido pasa el tiempo!, hace 10 años hice este dibujo.

Me acuerdo de todo. Preparaba una exposición para la galería EGAM. El de las lavadoras era uno de mis dibujos preferidos. Había muchas, casi 25. Parecían miniaturas. Las copié de una foto del periódico de una calidad mala y tuve casi que inventármelas. Empezando por la derecha, en la tercera lavadora se ve como trepa una enredadera, las lavadoras estaban colocadas en un campo, el tiempo suficiente para que las yerbas hubieran crecido alrededor. Aquello fue un problema, no podía ver cómo era la parte de abajo que estaba tapada. Quería que parecieran chatarra espacial y desde luego no iba a dibujar las yerbas.

Cuando ya no podía continuar, decidí que la solución era que las lavadoras flotaran en el mar y no en el espacio. Así podría cubrir con unas olillas la parte que no veía.

¡Esta solución me hizo feliz! Me acuerdo bien.

Acabo de ver el estudio de Morandi en unas fotos. Todo está colocado para empezar a trabajar al día siguiente. El truco es dejar algo pendiente siempre para volver.

Lo que deje para el final en este dibujo, fueron los círculos de los tambores de las lavadoras, si lo hacía bien estaba todo solucionado. Sabía que ahí estaba la clave, como los ojos en un retrato. Quería que los círculos fueran negros ¡claro!, pero si los pintaba con guache tendría que poner trocitos de negro por todo el dibujo.

Tengo que explicar que el guache absorbe la luz como un terciopelo y el grafito con el que había dibujado lo demás, devuelve el reflejo.

La solución fue perfecta y el momento en que acabé de pintarlas también. Sabía que las líneas de grafito que rodeaban la balsa de lavadoras giraban como el agua dentro de ellas y que los círculos perfectos que dibujaba de los tambores tenían una relación formal con los dibujos de galaxias que acababa de hacer...

El otro día en el aeropuerto leía en una revista que los agujeros negros sonaban como el zumbido de un electrodoméstico.

GIORGIO, ¿LE PUEDO ENSEÑAR UNOS CUADROS?

Ya habíamos visto bodegones. En los museos, en las tiendas de cuadros, en los calendarios, en las galerías quizá. Habíamos pintado alguno: copiando de algún manual para principiantes, en las academias, en la Facultad de Bellas Artes... Pero al visitar la célebre exposición de Morandi en la sede de La Caixa en Madrid algo distinto se nos mostró. Me doy cuenta ahora. Yo creo que la pintura de Morandi hizo que muchos de nosotros volviéramos a ver el género del bodegón con un nuevo interés. Nos ayudó a considerarlo en un rango más alto que el del simple entrenamiento.

En los centros de aprendizaje nos aplicábamos a captar luces, formas, sombras más o menos teñidas de color, proporciones, contornos más o menos nítidos. Y quizá dudábamos si esas prácticas nos llevarían a atrapar la idea de la pintura, que empezábamos a percibir que era un tanto inasible. Más aún si teníamos que hacerlo usando las herramientas de la figuración.

En aquella exposición, uno pensaba al ver los cuadros —atrevida ignorancia— «¿cómo puede este hombre pintar estos cacharros con la misma puesta en escena durante tantos años?». Pero claro, después de verlos durante un tiempo uno va compartiendo un ánimo con el pintor, un ambiente callado, la sensación de retiro y una particular alegría de la evasión. Sí, alegría. También podría uno imaginar la comodidad de una compañía familiar. ¿Ponía Morandi nombres propios a los objetos de sus bodegones? Podría haberlo hecho: Chiara, Salvatore, Roberta o Giuseppe. Aparecen y reaparecen en sus obras: ahora en esta postura, luego con esa luz del atardecer, después con esa actitud distante, ese gesto cariñoso...

Entonces ya sí, la obra de Morandi aparecía como una gran enseñanza, un camino. Los objetos se pueden componer, sus formas tienen resonancias, el fondo ayuda a moldearlos, la materia de la pintura fluye en ellos, el color puede desaparecer o hay que buscarlo, el dibujo protagoniza y luego humildemente se esfuma por el foro. Cosas así.

El artista de Bolonia tanteaba los objetos en el lienzo con su pincel largo. Iban apareciendo de un modo tímido, con verdad oscilante. Me atrae mucho la idea, me temo que un poco caprichosa, de que son la plasmación de una realidad ya pintada, de que son objetos constituidos de pintura, y que el pintor los representa en una segunda instancia también, claro, con pintura. Los que aprendíamos algo de pintura e iniciábamos así un camino inseguro y sin destino, íbamos tanteando nuestros progresos con esas enseñanzas, a veces entrevistas, a veces descartables. E incorporábamos el ánimo de Morandi a nuestra forma de ver las cosas.

Texto inédito del autor

MORANDI, PAISAJE CON CABLES DE LUZ

La Colección del historiador del arte Roberto Longhi, formada como sabemos de obras más bien heterodoxas, conserva un pequeño cuadro de Morandi que recuerdo con especial interés. Se trata del Paisaje con cables eléctricos, de 1940, resuelto desde una economía de medios verdaderamente extremada. La escena, de motivo incluso residual y privada de suntuosidad, dispone sobre el horizonte un tendido eléctrico capaz de trastocar la posible armonía del cuadro, pero, de modo fehaciente, desde la textura del lienzo hasta la última pincelada, mantiene un comportamiento fenoménico, que levanta al paisaje como testimonio de esos lugares que irrumpen librando la contemplación a nuestra mirada rectora. De manera sorprendente, sin claroscuro ni contrastes de color y de gesto nada propicio al detalle, la peculiar viveza del cuadro ha de provenir a buen seguro del tipo de organización estructural que reconocemos moderna, cuyo acontecer entre las partes promueve, en este caso, el semblante de una naturaleza recuperada de las acciones igualmente modernas que ejercemos sobre ella. De ahí que el elemento eléctrico del fondo, suciamente pintado y en contraste con el árbol-cruz que centra la escena, tenga la función principal de promover el sentido del cuadro justo en los límites de la representación.

Porque tal vez la obra de Morandi no se manifieste como suele decirse en la ausencia del hombre sino más bien “descansando” del hombre, por gracia y valor de la mirada crítica que el pintor mantiene sobre la propia Modernidad a la que pertenece; mediante una suerte de des-obramiento de la historia del paisaje, donde lo pintado alcanza el fulgor de las cosas situadas más allá de toda convención, como lugar que resta al discurso, y al que nos convoca el pintor para renovarnos materialmente.

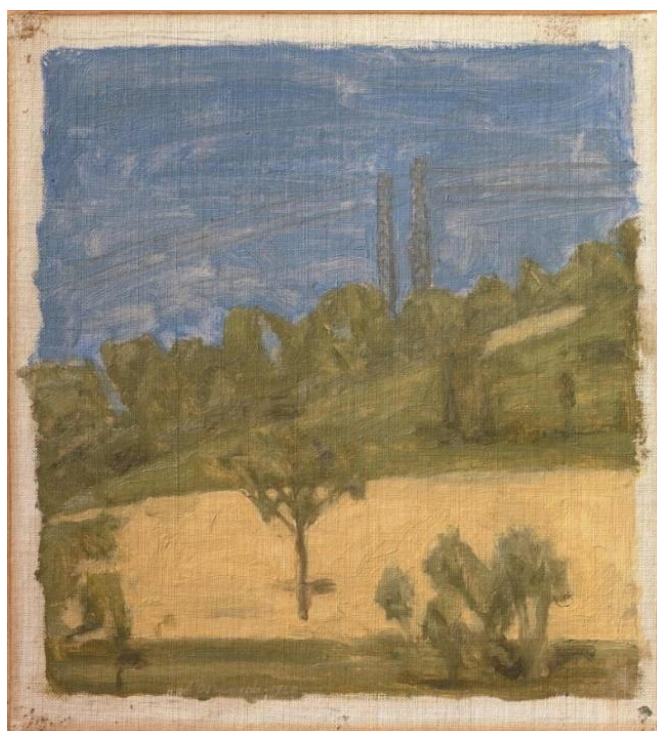
Recuerdo las salidas siempre gozosas a la naturaleza, hacia donde corría liberado de los enigmas o cortes surgidos con los primeros conocimientos; y a veces, en el taller, anhelo la función sanadora de aquella oquedad, protectora de algunos desgarros, pero molde también de muchas ilusiones. Eran paisajes y visiones a los que en una primera o más urgente acción liberaba de anécdotas, guiado por un atisbo de belleza, pienso ahora, garante de lo singular. Pero las primeras experiencias estéticas se resolvían también en la recogida de cosas y materiales, gracias a cuya manipulación –nuestro particular invento técnico- podíamos instalarnos simbólicamente con los demás a la vuelta de aquellos viajes, para el niño tan reales como imaginarios, hacia la contemplación de unos paisajes que, en su diferencia, repetían la cualidad del primer vacío vivido corporalmente.

MORANDI, PAISAJE CON CABLES DE LUZ

Y si bien es cierto que la complejidad de los procesos de creación dificulta establecer relación lineal entre el trabajo de taller y lo biográfico, quizá podamos convenir para el arte la función de símbolo de lo que está más allá de lo visible, por su capacidad para trazar lo sucedido en el límite de la representación y cuya técnica material convierte a la escultura en el trasunto corporal del vacío que ella misma genera, por su distanciamiento material frente a las demás cosas del mundo.

Ángel Bados

Bilbao, diciembre 2015



Giorgio Morandi, 1940, *Paesaggio*,
olio su tela, 34,6 x 31 cm.
Colección Roberto Longhi,

BODEGONES, MORANDI Y YO

Me declaro morandiana. Contemplar y buscar diferencias entre las obras de Morandi constituye para mí un feliz ritual que practico con devoción. Morandi es uno de esos artistas a los que me agarro cuando me agobio pensando que mis temas son recurrentes, o me cuestiono si no pertenecen a un universo demasiado privado y no van a interesar a nadie aparte de mí. En esos momentos me tranquiliza leer las palabras con las que el artista, según su amigo Raimondi, describía uno de sus cuadros: “...*mis cosas usuales. Ya las conoces. Son siempre las mismas. ¿Por qué tengo que cambiarlas? Funcionan bastante bien ¿No crees?*” Entonces muevo la cabeza asintiendo, me digo: tiene razón y reanudo mi tarea.

Ahora que escribo sobre él, me da rabia no ser capaz de acordarme de cuando descubrí a Morandi. Al menos sí recuerdo mi primer De Chirico. Fue con catorce años, yo iba a unas clases de pintura después del colegio, en las que nos hacían pintar bodegones a partir de unas láminas de lo más casposas (con hogazas de pan, frutas, hortalizas, geranios, botijos y demás cacharrería tradicional). Un día un niño trajo un libro del que iba a copiar un cuadro, era una monografía de De Chirico, a mí me dejó fascinada.

Pocos años después continué haciendo bodegones en una academia para preparar el examen de ingreso a Bellas Artes. Y una vez en la Facultad, tuve que dibujar y pintar bodegones. Muchos bodegones. En los primeros cursos los preparaban los profesores de las diferentes asignaturas, pero después cuando me dieron libertad para elegir qué pintar, yo seguí con ellos por mi cuenta. Ahora me doy cuenta de que lo que más he pintado, por no decir lo único, en todos estos años de profesión son bodegones.

Cuando recorro con la mirada mi taller o mi casa, veo que vivo rodeada de bodegones. Y no me refiero sólo a mis cuadros, sino a pilas de libros, enseres, grupos de fruteros (con suerte rebosantes), botes en fila, cajas ordenadas, pinceles dentro de tarros, etc. ¡Cómo me gustan! También fuera, en la calle, sigo tropezándome con toda clase de cosas inanimadas, y me encantaría recogerlas; pero como eso no es posible acaban en mis papeles y mis lienzos. Quizás algunos las encuentren poco interesantes, banales o insignificantes, pero si sabemos observarlas, estas reuniones de objetos en reposo, reflejos de la cotidianidad más íntima, nos desvelarán su singularidad y se nos manifestarán extraordinarias.

Con Morandi me pasa lo mismo, cuanto más atentamente examino esos bodegones de objetos triviales que cuadro tras cuadro parecen repetirse, más única encuentro cada una de sus pinturas.

LA BRECHA

En 1998 trabajé de profesor de dibujo y pintura a media jornada, lunes a sábado de 10 a 2, durante un curso: de septiembre de ese año a julio del año siguiente. Era en una pequeña academia instalada en un aula alquilada a un colegio de monjas en Madrid. Se me hizo bastante difícil. En seguida me sentí encerrado entre esas cuatro paredes. Fue como una especie de vuelta al cole y sentí la misma amarga sensación que cuando era pequeño. Me costaba mucho cruzar la ciudad para estar allí puntual todos los días.

Los sábados había un grupo de niños. No paraban de moverse y me hacían la clase más amena, pero me costaba mucho comunicarme con ellos, siempre se me ha dado mejor la gente mayor. Los niños se me descontrolaban a la mínima y no sabía qué hacer con ellos para que se divirtieran o se concentraran en lo que estaban haciendo. El resto de la semana venía a clase gente mayor que iba a pasar el rato sin mayores ambiciones. Ninguno de ellos quería aprender a pintar o a dibujar, sobre todo porque no confiaban en que pudieran hacerlo bien de verdad. A algunos no les gustaba que les diera pistas, y a la mayoría no les interesaba escucharme y hacían lo que les daba la gana. Yo sentía que a nadie de los que pasaban por allí les interesaba lo más mínimo lo que allí se pudiera aprender. Y a mí me costaba mucho creerme el trabajo de profesor. Sólo hubo un grupo de chicas jóvenes que venían a aprender de verdad para prepararse para el examen de ingreso en Bellas Artes, lo cual fue genial porque yo les pude enseñar las herramientas básicas para dibujar una escultura con carboncillo, pero eso fue hacia final del curso. Yo sentía que se me escapaba la vida, se me pasaban muchas horas al día sin sentido, a cambio de un pequeño sueldo. Como negocio, la academia era una ruina. Los alumnos eran muy pocos, aunque yo casi prefería los ratos en los que me quedaba solo en el aula.

Un día apareció Carmina. Una mujer mayor, de unos 70, elegante y enérgica. En seguida nos caímos bien. Ella mantenía una cierta distancia pero me hablaba con cariño, como mucha gente de la generación de mis padres. Yo era de Zaragoza y ella de Logroño. Carmina había sido concejal en Logroño, era una mujer inteligente y organizada. De derechas, respetuosa y cariñosa, como mi familia. Hablábamos mucho cada día mientras ella pintaba. A mí, que huía siempre del conflicto, ni se me ocurría decirle que yo no era muy de derechas pero a través de mis silencios lo debió de intuir en seguida. Por supuesto, y a pesar de la complicidad que nos unía, jamás se me ocurrió decirle que yo era gay, aún ni siquiera me había atrevido a decírselo a mis padres y Carmina era como una tía mía. Así que, en esos momentos, yo sentía esa brecha que aparecía tan a menudo en mi vida, esa zanja que con el tiempo me acostumbré a saltar

LA BRECHA

sin mirarla y así se fue haciendo más pequeña: algo totalmente inherente a mi persona que puede que al otro, de pronto, no le guste en absoluto. Una especie de punto débil, de zona oscura. Así que yo esquivaba ser demasiado personal o hablar de política y me quedaba callado o cambiaba de tema. Ella decía con cariño de vez en cuando que bueno, que es que yo debía de ser bastante moderno, y seguía pintando. Estaba jubilada y había venido con su marido a pasar una temporada con su hija y sus nietos, que vivían en Madrid. Se apuntó a la academia como parte de su rutina matutina. A mí me alegraba su llegada cada día. Dejaba el bolso apoyado en una mesa, se quitaba los guantes y el abrigo y se ponía su bata de pintar.

El problema fue el método de trabajo que establecimos: la pintura teledirigida. Llegó hasta cierto punto a hacerse con los conceptos básicos de la pintura, pero nunca quiso entrar de cabeza, como si le diera miedo. Pintaba a partir de fotos de paisajes de campo, de su pueblo, cosas que le gustaban. Aprendió a colocar los colores en la paleta, a aplicar un fondo, a controlar la pincelada, a mantener una limpieza en el trabajo. Pero nunca quiso aprender de verdad a mezclar colores: siempre preguntaba, en el último momento antes de aplicar la pintura sobre el lienzo, qué hacer con ese color para que fuera el correcto. Yo le insistía en que probara, en que se arriesgara: después de unas semanas, ella lo hacía muy bien, pero siempre tenía que preguntarme y era incapaz de hacerlo sola. Acabé accediendo a ser una especie de asesor de todos y cada uno de los colores de los cuadros de Carmina. Así que me resigné a estar detrás de ella, teledirigiendo la mezcla de color: un poquitín más de amarillo, un poquito de azul. Yo lo único que quiero es llevarme un cuadrito a casa cada dos semanas, decía. El resultado era un poco monstruoso para mí, porque yo veía mis colores en sus cuadros, aunque jamás toqué uno de ellos. Una especie de transfusión telepática de la personalidad.

Al cabo de unos meses, en primavera, inauguraron en el Thyssen una exposición antológica de Morandi. Él era una especie de héroe para nosotros unos años antes, en los tiempos de la facultad, un modelo a seguir en cuanto a su sensibilidad y a su manera de usar el color. Yo lo conocí en esos tiempos, era el favorito de Chacón, uno de nuestros profesores, y fue una gran inspiración en los primeros años, cuando uno aprende a mezclar colores y a diferenciar tonos de gris y esas cosas. Un señor que se había pasado casi toda su vida sin salir de su taller en Bolonia y que se dedicaba a pintar bodegones con frascos y botellas. Un mito. Morandi conseguía, con muy pocos elementos, transmitir la magia de la vida con una aparentemente sencilla combinación de colores. Para mí siempre ha sido como si consiguiera pintar el tiempo, el calor o el sonido de los objetos, del mundo, con unos pocos tonos de gris y poco más. Y lo más emocionante era descubrir que lo que dotaba de una identidad y de una presencia a cada objeto era la

Fernando Martín Godoy

LA BRECHA

materia que lo rodeaba, o más bien el espacio entre las cosas convertido en materia, en pintura. Lo más importante en esas composiciones calladas era el hueco, el vacío. Una pincelada vertical un poco más oscura, la más oscura del cuadro, que representaba la zona más hundida entre dos elementos, el límite, era la que dotaba de vida a la obra. La brecha. Una idea que me ha acompañado en mi trabajo hasta ahora.

Así que se lo tenía que recomendar a Carmina, que estaba aprendiendo a pintar y aún era mi gran esperanza en cuanto a profesor, para que viera en persona al maestro de la mezcla de colores, al rey de los grises y de la sensibilidad contenida. Además, como novedad en el museo, algunas noches abrían la exposición hasta las 12, lo cual a mí me parecía un planazo. Ver a Morandi de noche, con la ciudad a oscuras, en silencio. Yo fui con amigos de la facultad y para nosotros fue un acontecimiento, casi como una ceremonia o un concierto, como ir a misa pero mucho más emocionante. Recuerdo que al salir era muy tarde y hacía muy buena noche y estuvimos de charla por el centro, caminando. Al cabo de unos días se lo dije a Carmina para que ella también tuviera su momento de magia en las noches del Thyssen. Ella fue con su marido a ver la exposición un fin de semana, no sé si de día o de noche, y cuando volvió a clase me dijo que no le había gustado nada. Que vaya rollo de hombre, toda su vida pintando botes, y todos los cuadros iguales, y grises, qué tristeza. Me resultó algo imposible pensar que no a todo el mundo le gustara Morandi, como si fuera un asunto personal mío. Por lo menos a los pintores nos tenía que gustar Morandi.

A la vuelta del verano, el dueño decidió cerrar la academia casi sin previo aviso. Ése fue mi último trabajo antes de dedicarme solamente a pintar. No volví a ver a Carmina y nunca supe nada más de ella. Aún recuerdo el olor de su perfume y el sonido de su anillo al tocar la mesa del aula. Me acuerdo de ella siempre que veo un cuadro de Morandi.

Santiago Mayo

MORANDI, MAESTRO DE LA LUZ MATERIALIZADA

Soy hijo de Giorgio Morandi. Hijo artístico, claro está.

El "solterón" boloñés alumbró numerosos cuadros pero también fieles admiradores y seguidores. La fecundidad morandiana no se basa, a mi parecer, en su figurativismo o realismo (los objetos de Morandi, los bodegones de Morandi, los paisajes de Morandi) sino en la pureza de su abstracción. Es decir, en el proceso de desmaterialización que sucede en sus cuadros donde más que la representación de unos objetos banales se subraya la luz en ellos, su situación en el espacio del cuadro y el uso de la pincelada que realiza la pintura.

Los cuadros de Morandi son meditaciones pintadas. No hay nada en ellos que no surja del silencio, de la sensación y de la atención despojada de pretensiones, de ruidos.

Aprendí de Morandi que la luz es presencia y que sucede también en la sombra. Aprendí que el espacio es la naturaleza de las cosas y que la caricia del pincel es la emoción que hace vibrar al cuadro.

Sin virtuosismo, sin discursos, simplemente dejando discurrir el tiempo. Fijando la atención, en la atención misma, vacía de cualquier contenido que no sea lo que está pasando. Una completa rendición ante lo que ocurre evitando cualquier tentación de añadir algo. Gran trabajo, de una dificultad inimaginable, el haber llegado a esa sencillez. A fuerza de atención, de sinceridad y serenidad, pasión y persistencia también, nuestro maestro boloñés logró la disolución gozosa de unos objetos en luz. Y este es el territorio de la poesía, de la verdad y de la belleza.

Gracias papá!

Texto inédito del autor

Marcelo Fuentes

Gli oggetti sono immersi in una luce di sogno.

La dolce vita, Federico Fellini, 1960

Conocí la pintura de Morandi a propósito de su muestra de 1984 en Madrid .Aquella exposición no la vi. El catálogo me lo regaló Salvador Albiñana. Lo tengo con las tapas restauradas, las hojas con manchas de pintura y los lomos ennegrecidos, parece un libro antiguo. ¡Cómo una obra aparentemente tan sencilla, sobria, de elementos tan insignificantes puede constituir un centro magnético tan poderoso! Tal vez nos evoca el ser. Disuelve los objetos, desvela los nexos, muestra lo uno en la diversidad como un místico de los pinceles. Muchas veces se ha dicho que Morandi es el pintor de la esencia, no insistiré en ello. El agradecimiento que quiero expresar aquí no es sólo por su obra, sino también por la actitud del hombre que no se deja seducir por las casi irresistibles corrientes del momento, las modas, las expectativas sociales y cuida, alienta y mimica la frágil vida de su mundo interno.

Marcelo Fuentes

Texto inédito del autor

GIORGIO MORANDI. LA PINTURA COMO TEMA

Recuerdo que hay un personaje en *Interiores*, la película de Woody Allen que paso por las pantallas hace ya unos años, que rompe un “Morandi”. No es un cuadro de Morandi. Es una agrupación de objetos -botellas- de entre las cuales me quedó en la memoria una de un azul intenso. Están agrupadas en el extremo de un aparador del lujoso estar en que transcurre la escena. Una de las protagonistas, muy horterera, en un movimiento vulgar hace rodar por los suelos el encanto, la poesía, de ese pequeño grupo de objetos que me remitían, por su situación, por su humildad, por la manera de estar compuestos, a una sensibilidad evidentemente morandiana.

Hay momentos, ese momento en que se dice que la naturaleza imita al arte, en que la simple colocación de unos objetos nos puede remitir a un cuadro, a un pintor, a la pintura, a la historia de la pintura. Diríamos que el *Bodegón de Zurbarán*, por ejemplo, es uno de ellos o, en el caso que nos ocupa, evidentemente, Morandi. Algo en su apariencia tan simple, tan sencillo, nos remite a una vida, un ambiente. De todas formas creo que en Morandi esto será solo lo más aparente, lo reconocible., pero no lo más importante. No es lo que le situará en ese espacio, no demasiado definido en la Historia de la pintura contemporánea que es el que entendemos como pintura de, o pintura para pintores. No está ahí, pues, solamente en la botella, la grandeza de Giorgio Morandi.

Cuando hay todavía quien dice que Morandi es un pintor aburrido, que es un pintor de “tema”; podría muy bien decirse que para Morandi el tema es la pintura, que su diálogo es con la pintura misma.; No es la de Morandi una pintura descriptiva, la de Morandi es una pintura que trata de pintura y para hablarnos de ella se sirve de esas bellas agrupaciones de objetos o de sus paisajes para la creación de su espacio, de sus espacios, para dialogar con sus delimitaciones, para mostrarnos, con claras referencias visuales, cómo va aprendiendo esa “su manera” de entender el espacio.

Para la creación de ese espacio, tan Morandi, juega un papel fundamental la luz. Esa luz que le viene dada de su breve periodo metafísico pero iniciada ya en su *Cactus*, de 1917, que al decir de Césaire Brandi “de una belleza semejante a la de un trenzado “quattrocentesco”, que más que al cubismo, remite a Piero della Francesca y a los artesanos locales de taracea de Lendinara”. Esa luz se nos aparece desde el interior del cuadro y los objetos, en su situación, en la perspectiva no están en el “escenario”, en el escenario a la manera renacentista, por esa valoración distinta de la luz, por la importancia que toma el contorno, dibujado, pintado desde el vacío, a los vacíos entre los objetos, a la forma de aquello que no es, a la forma de aquello que rodea.

GIORGIO MORANDI. LA PINTURA COMO TEMA

Un color y una luz diríase como empolvado, no definible, como empastado, movido y valorado con ligeros cambios de tono en los que la dicción del pincel, en gesto pequeño e íntimo, delicado a veces, en clara y sensible unión con la retina, como de caricia visual. Pincelada más fuerte y gestual a partir de los años cincuenta, especialmente en sus paisajes más últimos, en los que deja entrever entre la grafía del pincel el tono y textura del soporte. Un color que diría sin casi colores, de registros sensibles tales que la aparente matización se obtiene más por el paso del pincel sobre la tela que en la mezcla en la paleta.

En sus paisajes Morandi no crea tanto un espacio de paisaje como de bodegón. Esos paisajes, dibujan, también sobre el vacío, bloques perfectamente ubicables entre ellos, en los que la perspectiva pierde su valor por la frontalidad y para acabar ya, a partir de sus acuarelas de 1950, con el encuentro de ese nuevo espacio pictórico, marcadamente en la superficie, en los que no quedan ya intersticios visualmente penetrables.

Siempre me gusta tener próximo a Morandi, pintor que desde su silencio, desde su intimidad, desde su honradez, desde ese su aparente mundo de objetos, de árboles y casas también como objetos, nos dicta siempre una hermosa lección de pintura.

Joan Hernández Pijuan Marzo 1985

Publicado en:
Quaderns de l'Obra Social de la Caixa de Pensions, nº. 27.
Revista Arte y Parte, nº7, febrero-marzo, 1997.
<http://www.hernandezpijuan.org/?locale=es>

Mis orígenes en una familia de artistas plásticos y mi posterior dedicación constante a esta pasión que es la pintura me han llevado, en estos últimos años, a lo que considero un periodo de madurez que no es otra situación profesional y personal que aquel “estilo” que consigue clarificar lo que todo pintor lleva dentro; es decir, a identificarse con lo que en profundidad “se quiere pintar”. En mi estilo es inevitable ese mundo mediterráneo del que procedo.

Mis maestros son insuperables: Paul Cézanne y ese discípulo suyo siempre secreto que es Giorgio Morandi. Mis temas, hoy por hoy, son paisajes y naturalezas muertas, y yo siempre deseo que mis obras posean esa “pequeña sensación” que nos acerque a esa religiosidad esencial que, en el fondo, es el arte. También entre mis maestros cuento a mi paisano Joaquín Sorolla, en su sentido de la luz. Ellos serían los clásicos, del mismo modo que los artistas del Renacimiento lo fueron respecto a sus sucesores.

Efectivamente, creo firmemente que estamos en una época manierista, y que perdurará esa pintura inteligente que, hace siglos, nos legaron El Greco, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Grünewald o El Bronzino.

La herencia de Cézanne ha impregnado, como una savia, toda la pintura del siglo XX. Ya estamos en la segunda generación -o quizá la tercera- que sigue destilando las enseñanzas de un artista que, a su vez, se declaraba heredero de los pintores españoles y venecianos, y que quería hacer “Poussin del natural”.

Muchos aspectos de su pintura siguen interviniendo en nuestro trabajo: la organización del espacio pictórico, el sentido íntimo del color y la sugestión del natural que, unidos, nos sorprenden como una presencia religiosa.

Los grandes hijos de Cézanne –Picasso, Matisse, Mondrian y los otros– ya tienen su propia familia y, después, familia americana.

Sin embargo, el misterio sigue ahí, casi en el mismo sitio. El desplazamiento del inconsciente al plano del reconocimiento en la pintura moderna ha dado algunas pistas. El color está más caramente identificado con la sensualidad y el paisaje de cada artista. Y en cuanto al orden –la organización–, ya sabemos de dónde viene.

La otra rama de la familia -es decir, Morandi-, genuinamente europea, insiste en que lo que interesa es el resumen, el juego gestáltico, “lo religioso”, y en que, todavía, detrás de las formas está su secreto.

Mi pintura, tanto los paisajes como las naturalezas muertas, tiene dos elementos tan antagónicos como imprescindibles en toda pintura clásica: el color y la composición. El color, puramente sensual, inconsciente, surrealista, caprichoso..., obra del azar; la composición, geométrica, fría, consciente y cerebral. Estos dos elementos componen “vacíos” y “llenos”. Es una pintura figurativa, pero el “vacío” es, paradójicamente, lo que forma la figura que, por lo tanto, está ausente: la figura es un fantasma. Los “llenos” son la sombra de ese “vacío”.

Todo ello convive en mis cuadros en tensión como la tripa de un tambor o como un arco a punto de ser disparado: como la vida misma.

La invitación que he recibido a participar en esta exposición homenaje a Morandi tal vez responde a suponer una cierta relación entre una parte de mis obras y las del artista. Puedo afirmar que soy profunda admiradora de su obra y he recibido del maestro muchas enseñanzas, pero considero que mis bodegones no se encuentran tan directamente relacionados como puede parecer. Lo que sí me ha influido de Morandi, y con mucha intensidad, es su espíritu, su actitud, su forma de concebir el arte con rigor y fidelidad a sí mismo.

Conozco bien el Museo que le dedicó Bolonia, su ciudad natal. En la reconstrucción que se ha hecho de su estudio se perciben con emocionante claridad estos rasgos de su personalidad que acabo de enunciar. Es una visita que recomiendo vivamente a toda persona interesada en su obra.

En palabras de Cesare Brandi, “*Sería preciso recurrir a un proemio al estilo de aquellos que Vasari empleaba al introducir la historia de sus artistas, para poder situar noblemente la personalidad artística, humilde y altísima, de Morandi en la Bolonia del primer Novecento*”.

Su pintura es algo aparte en el arte europeo del siglo XX, pero no tiene nada de aislamiento. Aunque viajó muy poco y no salió nunca fuera de Italia, salvo una breve escapada a París en 1956, estaba bien informado de las nuevas tendencias de su época. Sus primeras obras remiten más que al cubismo a la fuerza y contundencia de algunos maestros renacentistas.

Tuvo una aproximación al *Futurismo* y al *Cubismo* -de la que renegaría después- así como otro brevísimo acercamiento a la *Pintura metafísica*.

A pesar de que Morandi es más conocido por sus naturalezas muertas y sus grabados debemos valorar también su interpretación del paisaje.

No debemos considerarlo como un pintor de género. Sus agrupamientos sobrepasan el título genérico de *Naturalezas Muertas* y adquieren significados arquitectónicos, que a veces sugieren edificios, columnas firmemente asentadas como las figuras del Masaccio y Piero della Francesca a quienes reconoce como unas de sus grandes influencias.

Los objetos que utiliza para componer sus modelos son siempre los mismos, tomados de su vida cotidiana, de su entorno, a los que contempla con amor. Y no los necesitó distintos porque con ellos le bastaba para conseguir resultados sorprendentemente diversos: esa es su grandeza como artista.

Siento necesidad de expresar lo que me entusiasma de Morandi en su faceta de pintor. Sus temas son los mismos cuando pinta, graba o hace acuarelas. A veces los cuadros se convierten en grabados o, por el contrario, son los grabados los que lleva a la pintura. En sus óleos, de sorprendente dominio de la materia y sentimiento del color; personalmente, no me importa el motivo -una flor, unas botellas, una concha o unas tazas-, lo que me maravilla de verdad es cómo pone la pintura en el lienzo: con qué ritmo, con qué grosor, intensidad o levedad, los grandes planos, los pequeños detalles,... Todo es pura pintura, que se convierte así en protagonista de la obra.

Y por supuesto, cómo están compuestos sus cuadros, su potencia arquitectónica, el dominio de la forma, cómo sitúa en el espacio que le ofrece la superficie del lienzo, casi siempre cuadros de pequeño o mediano formato, pero siempre con el resultado de una gran solidez. En esto radica una buena parte de su grandeza artística.

A JMB y GM

Brünzina.

Le ore grigie
anche a Bologna

Miguel Galano

Texto inédito del autor

SOMBRAS DESCABEZADAS

“Hay arte porque sentimos, y somos porque sentimos, el arte es la mejor demostración de nuestra condición de sujetos sensitivos. Y a este respecto, los contenidos, sobre todo aquellos que distinguen entre contenidos cultos y contenidos populares, no tienen razón de ser.”

Ángel González García

“En la sombra de un hombre que camina hay más enigmas que en todas las religiones del mundo”

Vita Sackville-West

“Finalmente el arte salió de su monotonía (se ars ipsa distinxit), descubrió la luz y las sombras, y, por esta diferencia, los colores se destacaron unos de otros. Más tarde vino a añadirse el brillo, otro valor más de la luz. Lo que se haya entre el brillo y la sombra se llama claroscuro (tonon), mientras que el lugar (comisuras) donde ambos colores se encuentran y pasan de uno al otro se denominan medias tintas (harmogen).

Plinio, Historia Natural, XXXV, 11

El mundo que habitamos se hace visible por medio de la luz. Gracias a ella somos invitados a recorrerlo y encontrar mientras viajamos toda una geografía de sensaciones que no nos abandonaran durante el tiempo en que estemos en él. También podemos sumergirnos en sus oscuridades. Tan solo basta con un simple gesto, cerrar los ojos. Es entonces cuando las sombras toman partido y comienzan a extenderse a nuestro alrededor una vez que hemos decidido cerrar los. Recordar que fueron los surrealistas quienes propusieron volcar los ojos hacia dentro para pintar aquello que sucedía en sus cabezas durante el sueño. Aquella actitud sería determinante en el devenir del arte como lo fueron otras propuestas en unos años convulsos y acelerados en los que se movían las artes. Hay otras maneras para llegar a la oscuridad, en algunas ocasiones no es complicado, un simple interruptor puede conseguirlo fácilmente. La falta de luz nos sume en las tinieblas, ya su vez, la luz engendra las sombras. Una y otra nos han venido acompañando desde los orígenes de la humanidad propiciando todo tipo de cuentos, leyendas o manifestaciones, y seguirán con nosotros sin desmayo en el acontecer de la vida. Con todo, debemos de saber que la luz provoca la sombra y que toda sombra contiene luz. El color es sinónimo de vida, siendo los colores hijos de la pelea que día a día se genera entre las luces y las sombras, un problema, por otro lado, muy antiguo y que se da a conocer, ni más ni menos, ya desde el Génesis. Detengámonos un momento y vayamos por partes. Si la llama engendra la luz, la luz engendra los colores; espero que nadie, a estas alturas, vaya a dudar de esto. Los colores nacen de la luz y, por tanto,

SOMBRAS DESCABEZADAS

La luz es madre de todos ellos. Así, la luz un fenómeno fundamental del mundo, nos revela por medio de los colores su alma viva. Acudiendo a la física sabemos que la sombra es ausencia de luz, sin embargo, en pintura la sombra tiene un cuerpo propio y un color propio y esto nos conduce a afirmar que el negro es un color más, esencial. Por lo demás, el problema de la pintura nunca se ha resuelto en su totalidad acudiendo a la ciencia. Es Goethe el que muestra su temor a que ésta pueda llegar a reducir a una nulidad gris el mundo coloreado de la realidad.

Asociamos la luz a un símbolo de claridad y verdad, siendo la sombra un lugar de ocultación y misterio. Existe “la creencia de que en la sombra se hacen visibles rasgos inmatrimales de su dueño”, nos dice José María Parreño. Tan arraigada convicción nos habla de que la sombra es capaz de desvelar algo más que aquello que nos da a conocer por medio de su estricta apariencia de oscuridad. Su vinculación a la idea de alma de las cosas o de las personas es algo muy extendido entre distintas culturas. De su capacidad de suscitar inquietud, temor o cualquier otro tipo de alteración entre los hombres, la literatura, el teatro o el cine han dado buena cuenta con sus obras. Desde otro ángulo la sombra simboliza lo ilusorio, y es el teatro de sombras el lugar donde las ilusiones del público pueden hacerse realidad durante un lapso. Mencionar que el origen de este espectáculo es indio, aunque su nacimiento se localiza en el Lejano Oriente, desde donde se extendió a Tailandia, Malasia y Java. En Indonesia y Asia Meridional el teatro de sombras se denomina Wayang y ha sido siempre un arte popular por el que siento un apego especial. Si en Occidente queremos respuestas para todo, y nos movemos en la dualidad de lo correcto o incorrecto, lo bueno o lo malo, encontramos que en el Wayang no existen tales conclusiones definitivas. La sombra será siempre lo irreal en relación con lo verdadero. Podemos concebir la oscuridad sin luz, pero no la sombra sin luz. La sombra es como el humo que nos indica donde está el fuego, e incluso llegamos a entenderla por medio de aquello que no es, pero por otro lado es también lo que se confunde con lo real. Mencionar aquí la leyenda hindú que nos habla de una silueta oscura apaleada al ser confundida con un ladrón. Tanto en el budismo, el taoísmo, los clásicos griegos, la Biblia y la mística musulmana, la sombra se utiliza como metáfora de la mera apariencia sin sustancia. Es destacable en nuestra cultura el hecho de haber arraigado el término sombra asociado a lo insignificante.

SOMBRAS DESCABEZADAS

Creo que toda la pintura es un asunto de sombras coloreadas en continua metamorfosis a lo largo de su historia mostrándonos las distintas maneras de estar y hacer habitable el mundo. No creo que la pintura sea un vehículo para interpretarlo, sino más bien una manera de estar en él, y esto que digo es algo que aprendí de mi padre, cuando empecé a pintar al aire libre en su compañía. Y fue él quien me mostró que ésta es una escuela de vida, “pero de vida mundana y radiantemente profana sin que “lo sagrado”, con lo que ahora se quiere alinear todos los guisos, tenga ahí mucho que hacer”, nos dice Ángel González.

La historia de la sombra tiene como raíz dos mitos fundacionales. El primero lo encontramos en el origen de la pintura, del cine posiblemente también, al que hace referencia Plinio el Viejo en su Historia Natural (XXXV, 15), y que cuenta la historia de una muchacha de Corinto que, para preservar la memoria viva de su enamorado, dibujó la silueta de su sombra sobre la pared mientras el descansaba. El segundo es la alegoría de la caverna de Platón, lugar donde imagina al hombre primitivo prisionero y condenado a observar proyecciones oscuras de la realidad del mundo que tienen lugar fuera de esa gruta. Platón y Plinio nos hablan de cosas diferentes, y sin embargo tanto el mito del comienzo de la representación artística como el de los orígenes de la representación cognitiva se centran en el motivo de la proyección.

La luz ha sido y sigue siendo en occidente uno de los más poderosos socios de la belleza, mientras que, en la estética tradicional japonesa, el interés se ha venido centrando en aprehender el enigma de la sombra.

El que durante un tiempo sintiera inclinación por un asunto tan escurridizo y llamativo como el mundo de las sombras tiene su explicación en su propia naturaleza: esquiva e inmaterial. Dos aspectos que, junto con otros, como lo tenebroso o amenazante, han venido construyendo toda una mitología a su alrededor. Aunque revelaré que lo que verdaderamente influyó en mi decisión de elegir la sombra como tema de mi trabajo fue su presencia cotidiana tanto en casa como en el estudio, y este hecho habitual, estar envuelto en negruras habitualmente, fue lo que finalmente me empujó a pintarlas y dibujarlas a lo largo de un ciclo. Ese trato diario me cautivo durante algunos años, y su fascinación sigue acompañándome hoy, pues el mundo de la penumbra sigue despertando mi curiosidad y asombro. Durante varias temporadas me ocupe en echar el lazo a un amplio catálogo de sombras domésticas que poco a poco fueron ocupando su lugar en papeles y lienzos.

Jaime Lorente

SOMBRAS DESCABEZADAS

Hay en toda práctica artística algo de repetitivo y es gracias a su repetición cuando crece el arte, y lo hace mediante una metamorfosis incansable mezclando, en distintas proporciones y, según la época, intuición y razón.

Los trabajos que ahora presento para esta exposición, son el resultado de ese interés que mantuve materializado a través de una serie de dibujos y pinturas en los que se pueden ver trozos de lóbregas siluetas separadas de los objetos o cosas que las originaron, de ahí el título de este escrito, sombras descabezadas. La mayoría de las operaciones, que sirvieron para conseguir mis propósitos, las realice con la ayuda de proyecciones directas en las que intervenían uno o varios focos de luz. Estas prácticas tuvieron en la luz a mi aliado más fiel, puesto que, sin su colaboración y apoyo, estas obras nunca hubiesen visto la luz y por extensión sus oscuridades, porque no debemos olvidar que esta ocupación, la pintura, es un oficio de tinieblas, pero esto es algo que dejaré para otra ocasión.

Jarrones con flores, mesas con figuritas, vasos, copas, frutas o aviones dejaron sus huellas en los manteles de papel, de fieltro rojo o diferentes telas que elaboré entre los años 1999 y 2001, siendo testigos de “la pura celebración del existir: allí donde nos dedicamos fundamentalmente a lo único a lo que podemos dedicarnos- es decir, a hacer tiempo, como si eso fuera posible, hacer tiempo antes de que el tiempo nos deshaga...”nos dice Juan Bonilla. Estos bodegones de negruras están lejos de la ambición de formular grandes preguntas, o de ofrecer cualquier tipo de respuesta. Entiendo que entre los problemas que debe solventar una obra por medio de su contemplación esta el que no debe enunciar adivinanzas, acordarse de aquello que puede exclamar un espectador frente a una determinada obra y que alguna vez hemos podido oír: qué habrá querido decir el artista; tampoco incurrir en proverbios de autoayuda, me basta con hacer sentir bien a quienes se detienen durante un tiempo delante de mi trabajo. El operar con las sombras tiene que ver con la práctica de atrapar lo fugitivo, lo temporal, aquello que durante un tiempo nos es dado y de lo que disfrutamos en compañía o en soledad, sabiendo que todo eso desaparecerá de forma gradual o instantáneamente, y es ahí, en el devenir de su desvanecimiento, cuando el dibujo y la pintura cobran su importancia, la de salvaguardar el recuerdo vivo de esos momentos por medio de su presencia física.

Madrid, 22 de diciembre de 2015 Jaime Lorente

Mi escultura se estaba convirtiendo en auxiliar de mis dibujos. Ya en una ocasión, un torso de uralita me llevó a dibujar una granada. Algo después, otro torso me condujo a la imagen de las ollas. Pero lo aplacé. Todavía tendrían que aparecer las planchas-dibujo de hierro fundido, seguidas de los grandes papeles saturados de grafito. A partir de la superficie acharolada de estos dibujos fue cuando decidí volver a las ollas esmaltadas.

Una sola hoja o un fragmento de la estatuaria clásica o un solo tornillo o un solo fruto o un solo neumático. Composiciones escuetas, puesta en escena seca, con una luz que no se sabe bien de dónde viene, reproducciones turbias. Muy de catálogos industriales, ya inútiles. Y también de los trabajos de aprendizaje del dibujo -el claroscuro- donde al tratar de organizar grises, blancos y sombras, se crean unos climas imprevistos. Son como apariciones. Controlar todo esto.

¿Para qué tratar de decirlo todo sobre un tema en un solo dibujo? Cuando me lo he planteado así, lo único que he conseguido ha sido castigar el soporte y hundir la obra.

Saldrán creaciones más intensas que otras, pero no será por haberlo planificado. Así que, mejor distribuir la carga y apostar por eso tan fecundo como es la obsesión por un tema, insistiendo las veces que haga falta en diferentes papeles.

Los sujetos de mis dibujos no son inocentes. Todos son viejos conocidos, están en la memoria y no han dejado de gustarme aunque no me ocupase de ellos. Pero nada de nostalgia, nada de símbolos.

Simplemente vienen de lejos y han madurado. De la mirada sobre materiales apilados, almacenados, la uralita que es gris-dibujo con esa textura, a veces, de galápago. De los primeros ejercicios de pintura, algunos frutos que fueron modelos con los que no pude entonces (ahora, la revancha). O la luz a través de los árboles (asunto complicado), que me hipnotizó siempre. Y del merodear por ferreterías viene mi fascinación por estas ollas.

Es un placer -y cómodo, además- disponer de muy pocos elementos para sacarles partido. El color significa más instrumental; y, si es en pintura, más olores. Demasiados. Veamos hasta dónde se puede llegar, qué atmósferas se pueden conseguir solo con un objeto, una luz, un lápiz plomo y el papel. Os aseguro que es una fiesta.

Texto del autor publicado en:

Dibujos germinales. 50 artistas españoles

MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1998, p.100.

Gerardo Rueda

13 de marzo 1996

Algunos pintores de mi incumbencia (imprescindibles en sus tamaños pequeños...):

Schwitters. Una ligereza, una sobriedad alada. A veces escuetos, a veces prolijos, esos collages pardos del aire tienen que comunicar; necesariamente conmigo. Me acompañan siempre, en la memoria y en la presencia.

Morandi. Sus bodegones, como un sutil Zurbarán, tienen una leve materia compacta, en un clima de algo soñado. La pincelada ensimismada y aplicada. ¡Qué paciente observación y qué poética esencia!

Torres García: Sus maderas tan vivas y tan bien posadas. El color tan oportuno, verdadero, la realidad trascendida y evidente. Hay un frágil equilibrio, una serenidad implacable.

Eso cuadros ¡qué bien se está con ellos!

Klee. Sutileza e inteligencia. Consigue, sin que apenas se note, integrar todos los istmos de su momento. ¡Ya es difícil que el surrealismo no cante! La ironía está clara; equilibrio y orden. La materia no abruma.

Todo está en su sitio, todo dice algo.

Observador agudo.

Otoño de 1999. Alfonso de la Torre [transcripción]
Gerardo Rueda, *Escritos y conversaciones*. [Alfonso de la Torre comp.] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 138-139.

UN TEATRO DE PROVINCIAS

Con un saludo a Pablo Martínez Conradi

El silencioso, el sutil, el delicado Morandi, escondido tras una apretujada guirnalda de jarrones y botellas o asomado a una ventana corriente, con vistas a un paisaje corriente; retratado por sí mismo –aún joven- como un campesino de camisa blanca y chaleco negro, con pelo revuelto y expresión ausente-cabría decir *inexistente*-, pura imagen del creador disuelto en esa *obra* que ilumina una vida sin anécdota. Y sin embargo, irrumpiendo en el espacio pintado, tan serenamente compuesto, aparece una firma; trazada con caligrafía escolar, en un gris pardo suave y exquisito, sí, pero grande- en ocasiones enorme-, casi como un sello de marca o un logotipo bien visible en el centro del plano del cuadro, es esa firma la que delata, finalmente, al autor emboscado.

Ausente y presente: no es este el único aspecto en el que el personaje muestra una doble cara. Todo el mundo quiere a Morandi para sí. Para la vanguardia es síntesis, repetición, distanciamiento; para la *reacción*, realidad, oficio, tradición. ¿Qué puede uno aspirar a tomar de este escurridizo agente doble? ¿Su vida –para nosotros- ya invivible? ¿Su pintura inimitable? Poca cosa, salvo una especie de tenacidad, un apego temerario por la rutina, el trabajo...

Bolonia o Sevilla. En ciudades medianas y aburridas, tan alejadas de las metrópolis del arte como de los escondites de ilustres anacoretas, aún se encuentran talleres habitados por una liturgia de sobras conocida. Se abre el telón y unas formas familiares salen a escena, igual que esas botellas y jarras de Morandi -algunas alargadas, otras panzudas-, que son como personajes de una Comedia del Arte sin palabras. En estos teatros de provincias la pieza se representa una o cien veces; siempre es día de estreno y también función de cierre. A menudo el espectador es sólo uno. A menudo la obra se pliega sobre sí a expensas, por desgracia, de un público que no acierta a derribar la cuarta pared.

Un compañero de taller hacía unas obras que él llamaba, casi con guasa, “mis morandis”. Aplicaba una capa de color sobre una hoja de bloc muy pequeña y velaba dicha muestra con un trozo de papel vegetal o encerado. El tono, entre vibrante y desleído, adquiriría entonces una temperatura morandiana, ciertamente. Pero yo al menos pienso que lo verdaderamente morandiano estaba en la humildad del gesto y en la voluntad de repetirlo indefinidamente. No podemos aspirar a gustar siempre, a seducir siempre y a ser celebrados por ello. Sólo podemos, en alguna medida, ser transformados por esa repetición, quién sabe si en seres lúcidos o enajenados.

14.5 Recepción por la crítica

Ya desde hace años la prensa escrita en España ha dejado de ser un referente para el seguimiento de la vida cultural del país. Los suplementos culturales de los diarios dedican un día semanal al mundo de la cultura, entre cuyas páginas deben aparecer referencias a: la literatura; la música; el teatro y la danza; también al pensamiento o a las artes en general, incluyendo aquí artes plásticas, arquitectura, diseño, comic, moda etc.

No es por tanto de extrañar que tan exiguo espacio apenas deje posibilidad para reflejar unos pocos y muy escogidos eventos en el terreno de las artes plásticas.

Lo que aquí planteamos no es de ningún modo una queja sino la simple constatación de una evidencia. Los mismos profesionales, colaboradores habituales de dichos suplementos, han acusado este problema de manera creciente.

Hay que sumar a lo expuesto dos factores añadidos que complican la situación: el primero es el marcado carácter centralista de las manifestaciones reflejadas que privilegia la atención preferente a los eventos que se producen en las ciudades más importantes del país, dejando de lado aquellas propuestas que se presentan en entornos periféricos independientemente del interés que puedan suscitar. El segundo factor es estrictamente directamente económico. Las publicaciones no son en modo algunos independientes, su línea editorial está marcada por los criterios del grupo mediático al que representan.

Así las cosas podemos considerar que *Pintura en voz baja* tuvo una repercusión mediática discreta y en parte circunscrita al entorno cultural granadino en el que suscitó gran interés. Aún así varias de las críticas que se publicaron fueron más allá de la mera reseña descriptiva de la exposición, entrando a valorar con profundidad y precisión la propuesta.

Transcribimos a continuación algunas de ellas, manteniendo el lo posible tanto el formato original como las imágenes que ilustraban los textos y adjuntamos al final el enlace de las que se registraron en el dossier de prensa de la exposición.



Acceso a la exposición. Centro José Guerrero (planta baja)

14.5.1 Tres referencias críticas

Oliver, José, Universitat Politècnica de Valencia

Objetos de pintura.

Monográficos de Arte 10. Revista de arte contemporáneo.

<http://www.arte10.com/noticias/monografico-474.html>

Objetos de pintura

Miguel Galano, Jorge García Pfretzschner, Fernando Martín Godoy, José Miguel Pereñiguez, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro, Juan José Aquerreta, Marcelo Fuentes, Cristino de Vera, Joan Cardells...

Centro José Guerrero. Hasta el 19 de junio de 2016

Pedro Morales Elipe realiza un interesante estudio sobre los ecos de Giorgio Morandi en el arte español a través de un recorrido conversacional.

La editorial Damiani publicaba a finales del año 2015 el libro *Morandi's Objects*, firmado por el fotógrafo Joel Meyerowitz. La publicación recoge una selección de 65 fotografías de objetos que protagonizaron las obras de Morandi. Meyerowitz, en su texto *The ordinary sublime*, describe su experiencia ante el desfile de los 275 objetos sobre la mesa del estudio del pintor, observando como la luz los transformaba a lo largo del día frente a sus ojos y preguntándose sobre si tendrían alma. Una cuestión que quiso descubrir a través de su cámara, buscando aquello que existía dentro de esos objetos, “averiguar parte del misterio que Morandi dejó atrás”¹.

Pero nos tememos que, a la vista de los resultados, este misterio no se encontraba en los objetos sino en la cabeza del pintor. De hecho Pedro Morales Elipe, el comisario de la muestra *Pintura en voz baja*, no ha convocado a ningún fotógrafo a esta conversación. Y es que podríamos situar en la obra de Morandi uno de los posible límite entre la imagen pictórica y la imagen fotográfica-.

Morales Elipe pertenece a una generación de artistas que están replanteando las reglas del juego respecto a las posiciones que ha mantenido el pintor en los últimos tiempos. Y es que, debido a la normalización producida en el terreno de las artes en las últimas décadas, la pintura ha quedado descuidada. Los pintores, conscientes de este hecho, han decidido dar un paso al frente y contrarrestar con su labor este déficit de atención. Una buena prueba de ello es la exposición que se presenta en la casa de un pintor, el Centro José Guerrero de Granada. Una relación que viene de lejos, recordemos la conversación entre Guerrero y otro representante de la Figuración Postconceptual española, Carlos Alcolea, publicada en el periódico Buades. Recientemente se han presentado otras iniciativas en este sentido, llevadas a cabo por el núcleo de este fenómeno, como el

comisariado de las exposiciones *Autorretratos* (galería Nómada, Gijón, 2011) de Miguel Galano, *Mi familia y otros animales* (galería Alejandro Sales, Barcelona, 2013) de Carlos García-Alix, *Travesías* (Atarazanas, Valencia, 2014) de Paco de la Torre o *El tiempo de las canciones* (Galería My Name's Lolita Art, Madrid, 2015) de Dis Berlin. Pero también proyectos como Encapsulados, dirigido por Juan Cuéllar y Roberto Mollá, o La Naval de Ángel Mateo Charris y Gonzalo Sicre.

En el caso que nos ocupa, el comisario plantea una conversación intergeneracional entre artistas nacidos a lo largo del siglo XX que muestran “una continuidad afectiva” con la obra de Morandi y “una particular actitud frente a la práctica de la pintura y frente a la vida misma”² encarnada en una obra “comprometida con lo visible a través del continuo cuestionamiento de la propia realidad”. Bajo la presencia de una representativa selección de obras de Giorgio Morandi –compuesta por tres pinturas, acuarelas, dibujos y aguafuertes– se despliega una exposición que abarca desde la obra de Juan Manuel Díaz-Caneja y los veteranos Alfredo Alcaín, Gerardo Delgado, Gerardo Rueda, Cristino de Vera, Fernando Almela, Juan José Aquerreta, Joan Cardells, Joan Hernández Pijuan, Carmen Laffón, Ángel Bados y Antoni Llena. Al relevo generacional, representado por Nati Bermejo, Javier Codesal, Marcelo Fuentes, Miguel Galano, Jorge García Pfretzschner, Jaime Lorente, Fernando Martín Godoy, José Miguel Pereñiguez, Santiago Mayo, Teresa Moro y el propio Pedro Morales Elipe.

No se trata de una conversación pictórica, sino que se suman voces procedentes del campo escultórico, el dibujo, o incluso el vídeo. Pero sobre todo es la palabra una de las aportaciones que se incluye acompañando la catalogación de las obras en el capítulo *Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*. En la mayoría de los casos se incluyen textos donde los propios autores analizan su interés por la obra de Morandi recogidos en una publicación donde el comisario defiende razonadamente su tesis. En el capítulo *Pintura en voz baja* mediante un personal análisis de la obra de Morandi; y en el titulado *Una conversación abierta* realizando una aproximación a las claves morandianas presentes en los artistas seleccionados.

A través de estos relatos³ podemos recordar la muestra de arte italiano celebrada en año 1958 en los bajos de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde Alcaín descubriría la obra del pintor, entre los cuadros de Carrà, Pisis, Saetti, o Sironi. Para Alcaín, Juan José Aquerreta sería el más morandiano de los pintores españoles, ya que “tiene mucho de la concentración e intensidad del maestro boloñés y sus paisajes se acercan mucho al pleno sentido de la belleza de los morandis de los campos de Grizzana. Arte puro”. Por su parte, Aquerreta achaca su parentesco a “algunos padrinos comunes y padres lejanos”, haciendo referencia a Piero della Francesca, Ingres o Zurbarán.

Pero la mayoría de estos artistas descubrirán al maestro en el año 1985, con motivo de la exposición antológica celebrada en La Caixa de Madrid organizada por María Corral en plena explosión neoexpresionista. En el caso de Jorge García Pfretzschner, la contemplación de aquellos cuadros le llevará a preguntarse cómo podía pintar aquellos

cacharros con la misma puesta en escena durante tantos años. Hasta que, después de verlos durante un tiempo, llegó a compartir “un ánimo con el pintor, un ambiente callado, la sensación de retiro y una particular alegría de la evasión”. Podríamos encontrar en sus fantasías una explicación al fracaso de Meyerowitz, ya que para García Pfretzschner los objetos de Morandi estarían “constituidos de pintura”, y realmente el pintor los representara también con pintura.

Pero los pintores más explícitos al expresar sus sentimientos hacia Morandi podrían ser Teresa Moro o Santiago Mayo, que se reconoce su “hijo”. Mayo define los cuadros de *su padre* como meditaciones pintadas, próximas a la poesía, la verdad y la belleza cuya fecundidad reside, en su opinión, en la pureza de su abstracción: “en el proceso de desmaterialización que sucede en sus cuadros, donde más que la representación de unos objetos banales se subraya la luz en ellos, su situación en el espacio del cuadro y el uso de la pincelada que realiza la pintura”. Moro, por su parte, se declara morandiana y practicante, con devoción, del feliz ritual de buscar diferencias entre sus cuadros. Otros coinciden con el comisario al entender que se trata de una pintura para pintores. Si Martín Godoy muestra su sorpresa al descubrir que Morandi no gusta a todo el mundo, le resulta incomprensible en el caso de los pintores, porque –como señala Hernández Pijuan– “la de Morandi es una pintura que trata de pintura”.

Una opinión que comparte Pereñíguez, señalando que todo el mundo quiere a Morandi para sí, “para la vanguardia es síntesis, repetición, distanciamiento; para la reacción, realidad, oficio, tradición”. Pero si algo se puede tomar de este escurridizo agente doble es “una especie de tenacidad, un apego temerario por la rutina, el trabajo...”. Una actitud en la que se reconoce Marcelo Fuentes, la del hombre “que no se deja seducir por las casi irresistibles corrientes del momento, las modas, las expectativas sociales y cuida, alienta y mimica la frágil vida de su mundo interno”. La resistencia, el lugar donde muchos de estos pintores se han posicionado.

Frente a las fotos de sus objetos, los retratos del pintor siempre han resultado muy reveladores para Morales Elipe, ya que “todo aquello que rodea al pintor tiene una escala inferior que no se ajusta a sus visibles necesidades”. Y es que la cuestión de la escala es esencial en la obra de Morandi, los pequeños formatos le resultan suficientes para plasmar una visión concentrada desde la que cuestionar “los delgados márgenes de lo real”.

¹ Meyerowitz, Joel, "The Ordinary Sublime", Meyerowitz, Joel, *Morandi's Objects*, Bolonia, 2015.

² Morales Elipe, Pedro, “Una conversación abierta”, Morales Elipe, Pedro, *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, Granada, Centro José Guerrero Diputación de Granada, 2016, p. 79.

³ Morales Elipe, Pedro, *Pintura en voz baja...*, *Op. Cit.*, pp. 125-209.

Palomo, Bernardo, *La estética del silencio*. Diario de Cádiz y Diario de Jerez, 3/06/2016
<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/2298375/la/esteacutetica/silencio.html>

La estética del silencio

Amplia visión del arte español bajos los planteamientos de Morandi.

PINTURA EN VOZ BAJA. Centro José Guerrero. GRANADA

Muy buena exposición la que nos encontramos en el bello edificio que alberga el Centro José Guerrero y que los veteranos granadinos recuerdan como la sede del antiguo diario *Patria*; una muestra que, por su importancia, nos retrotrae a los felices momentos en los que la programación expositiva de la Diputación de Granada era una de las más selectas de España y referencia absoluta para el conocimiento del mejor arte contemporáneo.

Giorgio Morandi fue un artista italiano al que se puede considerar de los más trascendentes y con más influencia de las últimas décadas. Nació en Bolonia en 1890 y fue artista en el que muchos autores del siglo XX, de forma mediata o inmediata, tuvieron como espejo donde mirar. Su concepto del realismo, diferente, novedoso, transgresor, ha interesado tanto más por el cuestionamiento que de él hace que por su determinante manifestación creativa del mismo. En la obra de Morandi el planteamiento ilustrativo de lo real, naturalezas muertas y paisajes, sobre todo, trastoca su función habitual, acercándose a un ente más ficticio cuya representación se aparta de los simples esquemas epidérmicos que ofrece lo concreto.

Morandi puso las bases para un nuevo tratamiento de la realidad; los artistas asumen sus creaciones como un nuevo sistema interpretativo digno de valorarse y participar de sus inquietantes proposiciones, tanto prácticas como teóricas. Autores de los más diversos credos y filiaciones estéticos tienen al artista italiano como punto de referencia; creadores de un amplio segmento cronológico han coincidido en muchos de los aspectos creativos que animaban el concepto del gran autor italiano.

La muestra, comisariada por Pedro Morales Elipe, nos presenta una amplia visión del arte español, con artistas de todos los segmentos, que han tenido, en mayor o en menor medida, la idea y los planteamientos de Morandi. Nada más entrar en el Centro de la Calle Oficios, el espectador se encuentra en los silentes espacios que produce la aplastante espiritualidad de las obras presentadas y que responde a esa paz interior que produce la estética de Morandi; un silente susurro se apodera del visitante y la mirada queda supeditada a la emoción de un arte lleno de infinita sensibilidad. En la sala baja, junto a los dibujos y las acuarelas del italiano, dos magníficas esculturas de Alfredo Alcáin, bodegones confeccionados con todo tipo

de objetos -una hucha, un embudo, latas, un sifón...- predisponen el espíritu y nos acercan espectacularmente a los planteamientos de Giorgio Morandi. Además, dos obras insisten en esa estética del silencio que invade la escena, un armarito en bronce de Carmen Laffón y un extraordinario paisaje, *Mosaico de tierra*, de Juan Manuel Díaz-Caneja. Esta primera sala, probablemente, la que más sintoniza con la obra del italiano, predispone a unos mucho más extensos planteamientos que se expanden por las plantas superiores. La *Gran caligrafía blanca* y el *Bodegón de la razón* de Gerardo Rueda mantienen las máximas expectativas creativas de Morandi, con esa sensación de silente reposo y espiritualidad. Los *cráneos* de Cristino de Vera siguen la línea estética que se viene describiendo desde el principio; algo que se mantiene en los contenidos dibujos a tiza, carbón y lápiz del sevillano José Miguel Pereñíguez, con obras tan descriptivas como *Naturaleza Perfecta*, *Bandera de la comuna* y *Espectro*; lo mismo ocurre con las inquietantes esculturas de cartones de Ángel Bados que suscriben el misterio de lo real que Morandi siempre llevó a la práctica. Ascendiendo en el espectacular edificio que se enfrenta a la arquitectura eterna de la Capilla Real, Marcelo Fuentes plantea su particular visión de un escueto paisaje bellamente interpretado, Juan José Aquerreta dispone los simples postulados de lo real en sus tenues bodegones, Santiago Mayo hace más esencial lo mínimo, Gerardo Delgado acumula posiciones absolutamente minimalistas en *El Caminante* y el gran Joan Hernández Pijuan hace un magnífico guiño a la Granada que acoge la exposición en su extraordinario *Granada nocturna*. Para terminar el recorrido artístico bajo 'los ecos de Giorgio Morandi en el Arte Español', la planta alta, esa que se asoma espectacularmente al mejor paisaje artístico granadino, nos encontramos con la gran aportación de José Guerrero, con obras importantísimas de la casa: *Solitarios*, *Crecientes Horizontales* y ese otro paisaje de los primeros guerreros que es la gran *Panorámica de Roma*, del año 1948.

Junto a ellos obras de Fernando Almela, Antoni Llena, Joan Cardells, Miguel Galano, Jaime Lorente, Javier Codesal, Nati Bermejo, Jorge García Pfretzschner, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro y Fernando Martín Godoy que componen un crisol de sugestivas propuestas en torno a la obra de un Morandi espectacular, sensible, y lleno de sensaciones disidentes.

Estamos ante un muy buen proyecto expositivo del Centro Guerrero. Una muestra que nos sitúa en los estamentos creativos del mejor arte contemporáneo, al que sólo se le puede poner una pega: la no comparencia de artistas granadinos, salvo la de Guerrero. De todos modos, para no perdersela.

VVAA, *Giorgio Morandi y otros amantes de la pintura en voz baja*. Másdearte, Revista digital de Arte Contemporáneo

<http://masdearte.com/giorgio-morandi-y-otros-amantes-de-la-pintura-en-voz-baja/>

Giorgio Morandi y otros amantes de la pintura en voz baja
El Centro José Guerrero explora la recepción de su obra en España



Ángel Bados. Sin título, 2006. Galería Moisés Pérez de Albéniz

Giorgio Morandi se inspiró por completo en lo real para no dejar de cuestionarlo desde su mirada analítica y lenta: sus bodegones ni describen objetos ni les confieren cualidades simbólicas, únicamente, y no es un propósito menor, subrayan el lado abstracto e irreal de objetos que vemos cotidianamente, piezas en cuyos misterios no reparamos precisamente por sernos habituales. El pintor italiano remarca su enigma al disponerlos bajo una iluminación ambigua y personal a la que nuestros ojos han de acostumbrarse superando la primera barrera del extrañamiento. Sus pinturas generan atmósferas propias en las que el espectador debe hacer el esfuerzo de penetrar, porque no le pertenecen de manera natural.

Hasta el próximo 19 de junio, el Centro José de Guerrero de Granada explora las repercusiones de la producción de Morandi en la de artistas españoles posteriores: trabajos del italiano procedentes de colecciones españolas privadas y públicas se confrontan con otros de Alfredo Alcáin, Fernando Almela, Juan José Aquerreta, Ángel Bados, Nati Bermejo, Joan Cardells, Javier Codesal, Gerardo Delgado, Juan Manuel Díaz-Caneja, Marcelo Fuentes, Miguel Galano, Jorge García Pfretzschner, Joan Hernández Pijuan, Carmen Laffón, Antoni Llena, Jaime Lorente, Fernando Martín

Godoy, Santiago Mayo, Pedro Morales Elipe, Teresa Moro, José Miguel Pereñíguez, Gerardo Rueda y Cristino de Vera.

La mayoría de ellos tienen en común haber cultivado en algunas o en buena parte de sus obras una poética del silencio, un propósito por dar mayor relieve a las sensaciones que a las apariencias adelgazando la materia pictórica, buscando alcanzar la mayor concisión y contención posibles, haciendo las pinceladas cada vez más difusas y menos compactas, un aspecto que se evidencia fundamentalmente en las acuarelas y dibujos que forman parte de esta muestra.

En las primeras, el blanco del papel es el espacio en el que la luz se modula a través de objetos de aire casi fantasmal; en los segundos las líneas sutiles, casi nunca contundentes ni unívocas, parecen definir más los huecos, las fisuras, que los volúmenes.

Los motivos, en su mayoría de una sencillez que casi nos compromete, se expanden hacia los bordes de las obras perdiendo en el camino su definición. Si pudiésemos equipararlos a voces, transitarían de la contundencia al susurro, y de ahí el título de este proyecto, "Pintura en voz baja".

Apostaron por la levedad buscada, la exaltación de la belleza de lo humilde, y la búsqueda de lo esencial aunque esta implicara la repetición constante de motivos, tan frágiles y simples como válidos para generar un universo en torno a ellos.

En definitiva, los autores seleccionados se acercaron a Morandi bien fuera a través de temas, formas o conceptos, y tomaron como referente un momento concreto de su trayectoria: la fase temprana en que comenzó a distanciarse de sus primeros escarceos en las vanguardias para adentrarse en el tipo de obras por las que hoy todos lo reconocemos: esas que transmiten ligereza por su luz y sus tonalidades y solidez por el peso y la atemporalidad de sus bodegones.



Cristino de Vera. Cráneo y flor blanca, 2002. IVAM

12.5.2 Dossier de prensa

José Oliver, *Objetos de pintura. Monográficos de Arte 10. Revista de arte contemporáneo*

<http://www.arte10.com/noticias/monografico-474.html>

VVAA, *Giorgio Morandi y otros amantes de la pintura en voz baja. MásdeArte, Revista digital de Arte Contemporáneo*

<http://masdearte.com/giorgio-morandi-y-otros-amantes-de-la-pintura-en-voz-baja/>

Palomo, Bernardo, *La estética del silencio. Diario de Cádiz y Diario de Jerez*, 3 de Junio de 2016.

<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/2298375/la/esteacutetica/silencio.html>

<http://www.elcomercio.es/culturas/arte/201604/13/miguel-galano-exposicion-granada-20160413003016-v.html>

<http://infoenpunto.com/not/18126/el-centro-jose-guerrero-explora-los-ecos-de-morandi-en-el-arte-espanol/es/>

<http://www.dipgra.es/amplia-actualidad/cultura/el-centro-guerrero-se-abre-pintura-giorgio-morandi>

<http://www.granadahoy.com/article/ocio/2258010/susurros/gritos/morandi.html>

<http://www.granadadigital.es/el-centro-jose-guerrero-acoge-la-exposicion-pintura-en-voz-baja-ecos-de-giorgio-morandi-en-el-arte-espanol/>

<http://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20160407/40957442765/la-obra-de-giorgio-morandi-recala-en-el-centro-jose-guerrero-de-granada.html>

<http://www.lne.es/sociedad/2016/04/07/pintor-miguel-galano-homenajea-morandi/1907737.html>

<http://www.ahoragranada.com/noticia/morandi-protagonista-absoluto-del-centro-jose-guerrero/>

15. ANEXO I. CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS DE MORANDI EXPUESTAS EN EL CENTRO JOSÉ GUERRERO DE GRANADA



Natura morta con il pannello a sinistra, 1927 Estampa. Calcografía.
Aguafuerte 25,2 x 36 cm. Colección particular (Vitali, 31; Cordaro 1927 / 2)



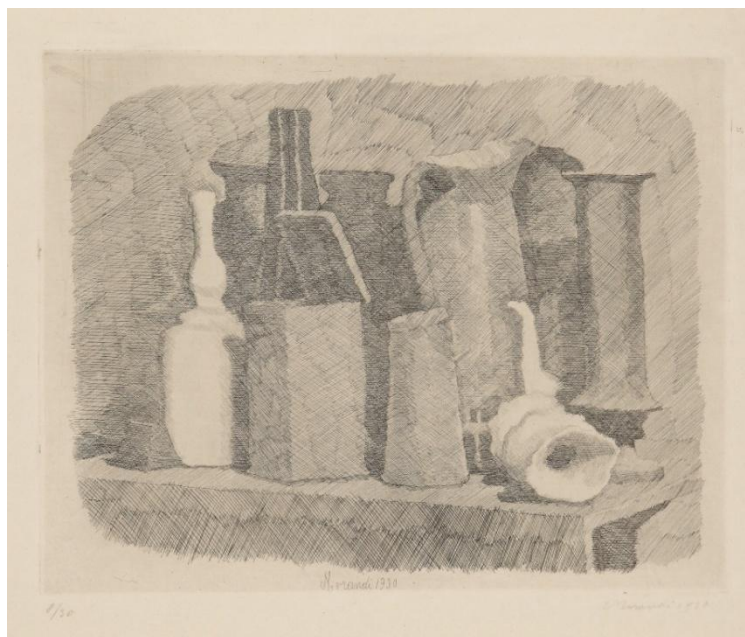
Natura morta con tazzina e caraffa, 1929 Estampa. Calcografía.
Aguafuerte 24 x 30,2 cm. Colección particular (Vitali, 56; Cordaro 1929 / 2)



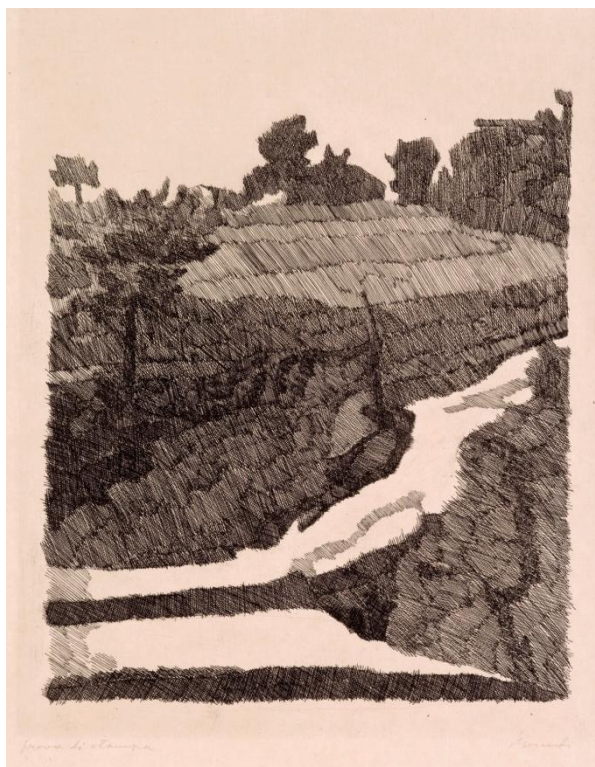
Natura morta, 1930 Estampa. Calcografía. Aguafuerte 29,7 x 30,4 cm.
Colección particular (Vitali, 71; Cordaro 1930 / 4)



Natura morta con la tazzina bianca a sinistra, 1930 Estampa. Calcografía.
Aguafuerte 19,1 x 29,2 cm Colección particular. (Vitali, 70; Cordaro 1930 / 3)



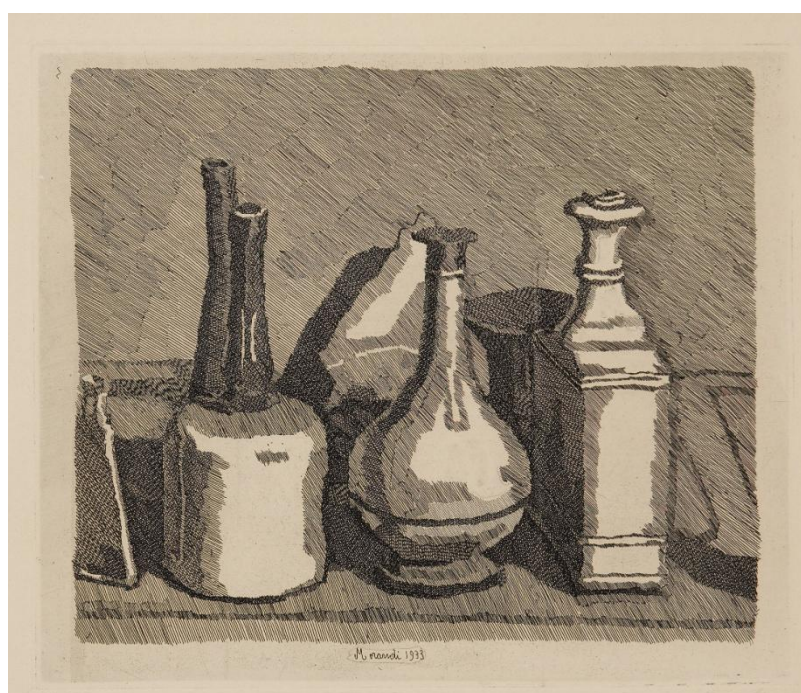
Natura morta, 1930 Estampa. Calcografía. Aguafuerte 23,2 x 29,3 cm.
Colección particular (Vitali, 73; Cordaro, 1930 / 6)



Paesaggio di Grizzana 1932 Estampa. Calcografía. Aguafuerte 30 x 24,1 cm
Colección particular (Vitali, 96; Cordaro 1932/ 6)



Natura morta a tratti sottilissimi, 1933 Estampa. Calcografía. Aguafuerte 25,6 x 23,8 cm Colección particular. (Vitali, 105, Cordaro, 1933 / 7)



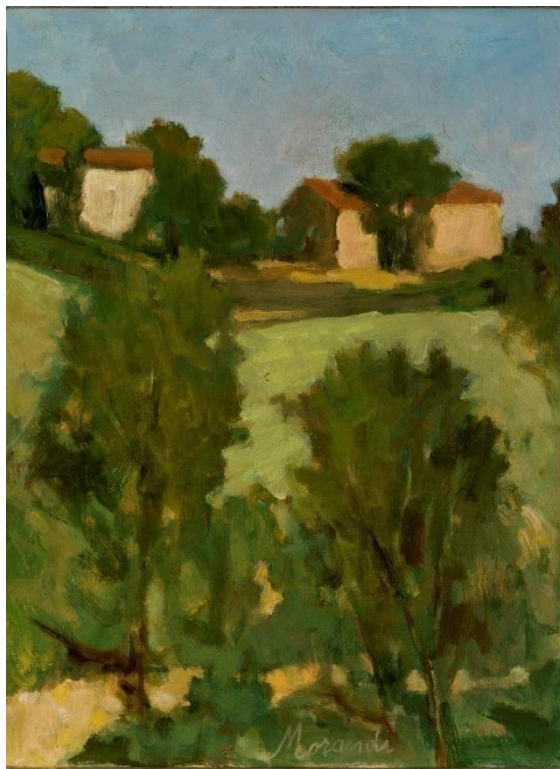
Natura morta, 1933 Estampa. Calcografía Aguafuerte 26,3 x 30,6 cm. Colección particular (Vitali, 102; Cordaro, 1933 / 4)



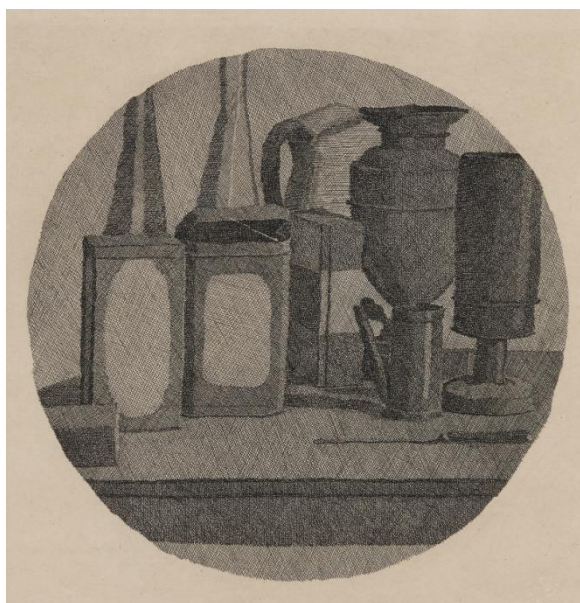
Natura morta, 1933 Estampa. Calcografía. Aguafuerte 24,2 x 24,6 cm.
Colección particular (Vitali nº 100; Cordaro, 1933 / 2)



Grande natura morta scura, 1934 Estampa. Calcografía. Aguafuerte 30 x 39,3
cm. Colección particular (Vitali, 107; Cordaro, 1934 / 1)



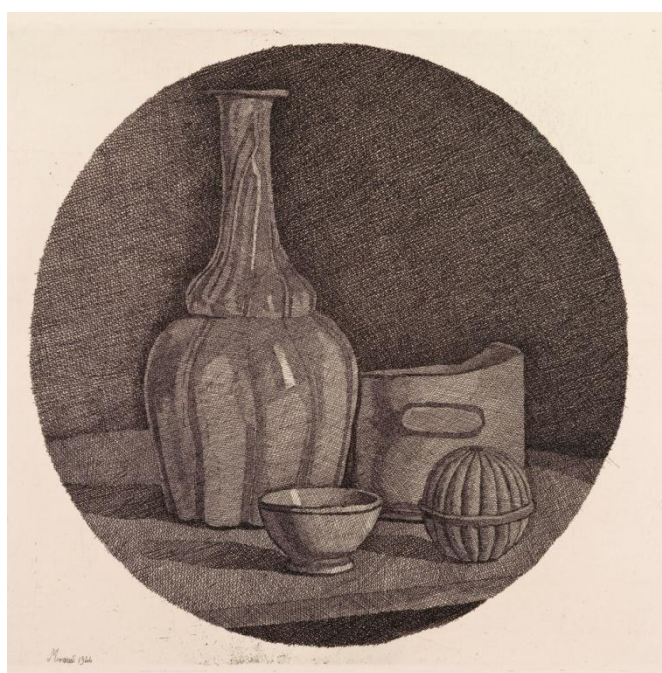
Paesaggio, 1940 Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm Colección particular (Pasquali, 1940/3)



Grande natura morta con undici oggetti in un tondo, 1942 Estampa..
Calcografía Agua fuerte. 27 x 27 cm. Colección particular (Vitali, 110; Cordaro,
1942 / 2)



Fiori, 1942 Óleo sobre lienzo, 25 x 30 cm Colección particular (Vitali, 351)



Grande natura morta circolare con botiglia e tre oggetti, 1946 Aguafuerte 25,9 x 32,7 cm Galería Leandro Navarro (Vital, 113; Cordaro 1946 / 1)



Natura morta, 1948 Lápiz sobre papel, 22,3 x 27,6 cm Colección Navarro Valero
(Tavoni-Pasquali 1948 / 2)

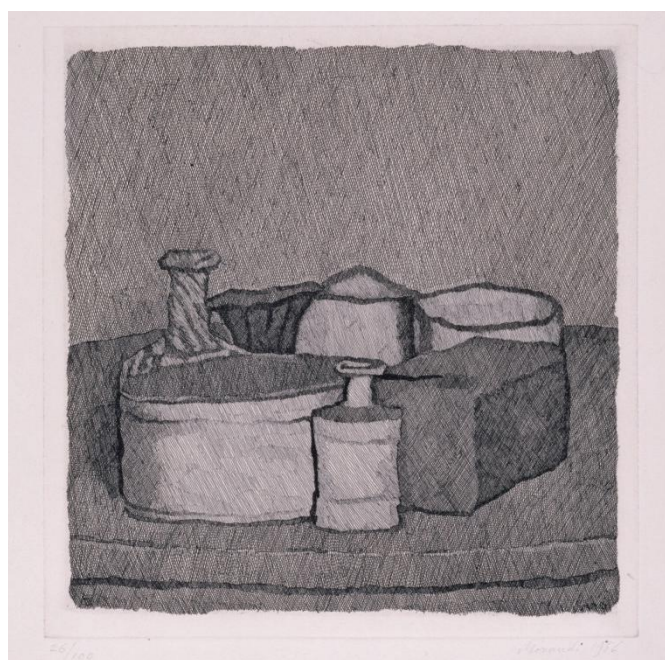


Natura morta, 1948-49 Óleo sobre lienzo, 26 x 35 cm Colección Carmen
Thyssen-Bornemisza (Vitali, 689)



1

Natura morta con nove oggetti, 1954 Estampa. Calcografía. Aguafuerte. 18,1 x 25,1 cm. Colección particular (Vitali, 115; Cordaro 1954 / 1)



Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie, 1956 Estampa. Calcografía. Aguafuerte, 20,5 x 20,1 cm Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Vitali, 117; Cordaro 1956 / 2)



Natura morta con cinque oggetti, 1956 Estampa. Calcografía. Aguafuerte. 14,1 x 20,2 cm Colección particular. (Vitali, 116; Cordaro, 1956 / 1)



Natura morta, 1956 Acuarela sobre papel. 19 x 21 cm Colección particular



Natura morta, 1958 Lápiz sobre papel 14,3 x 21 cm Colección particular
(Tavoni- Pasquali 1958 / 17)



Natura morta con bottiglie, 1959 Acuarela sobre papel.
17,5 x 22,5 cm. Colección particular



Natura morta, 1959 Acuarela sobre papel. 16 x 19,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Pasquali 1959 / 30)



Natura morta, 1960 Acuarela sobre papel, 16 x 21 cm Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía (Pasquali 1960 / 9)



Natura morta, 1962 Acuarela sobre papel. 24,6 x 33,5 cm Colección particular (Pasquali 1962 / 1)

16. CONCLUSIONES

Clov: ¿porqué sigo aquí?

Ham: por el diálogo

Samuel Beckett, *Fin de partida*

1. Estamos en condiciones de afirmar que Giorgio Morandi concita, afectos y adhesiones en el contexto artístico español que no podíamos prever y que se han hecho visibles en el curso de la investigación que hoy presentamos. El hecho se produce en el sector de la crítica; en el de la historia del arte; así como entre los propios artistas, dando testimonio éstos últimos de tal interés, a través de sus obras y escritos.

Detectamos este hecho ya en el proceso de selección de los autores que integrarían la exposición *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, ninguno de los artistas invitados a la muestra granadina declinó su participación. Tampoco pusieron objeción alguna con respecto a otros convocados, existiendo de hecho planteamientos y posicionamientos poco conciliables a priori. Pensamos, solo a modo de ejemplo, en los trabajos de Ángel Bados frente a los de Carmen Laffón, o en los óleos de Juan José Aquerreta con respecto a los dibujos de Nati Bermejo.



Alfredo Alcáin contempla *El fantasma* de Antoni Llenaa (Foto de Cristina Capilla)

Es más, algunos no conocían la obra de otros. En esta fotografía Alfredo Alcáin manifiesta un vivo interés (que nos comunicó) por la obra de Antoni Llena.

Sin apelar a comparaciones que no vienen al caso, sí es interesante referir que el artista navarro Ángel Bados nos comentaba en los días de montaje que ciertos desequilibrios o tensiones que podrían evidenciarse entre las obras, en el recorrido de la muestra quedan neutralizadas o asumidas por el discurso que estructura la exposición, sin perder desde luego su intensidad ni su capacidad de diálogo con respecto a otras obras. No se experimentan disonancias ni salidas de tono.³⁸⁵

De la misma manera apreciamos un gran interés por parte de instituciones privadas o públicas, así como de particulares en sumarse al proyecto expositivo aportando las piezas que les fueron solicitadas en préstamo.³⁸⁶

Podemos por tanto verificar que aquella corriente afectiva en torno a la obra de Morandi de la que se ocupaba Bonet en su texto³⁸⁷, sigue vigente e incluso se ha expandido, debido en parte, también, a que su figura se ha hecho más presente en nuestro contexto.

2. En el rastro de Morandi, conviven, lo hemos podido ver, planteamientos artísticos que si bien tiempo atrás pudieron parecer difícilmente conciliables, hoy nos resultan especialmente elocuentes en este contexto de revisitación de su obra. Desde su singularidad, los artistas que hemos glosado aquí, tanto los que están representados en la exposición de Granada como los que no, apelan, cada uno a su manera a los distintos y diversos espacios del sentido evocados por la poética del artista italiano.³⁸⁸

3. De este modo, aquello que, hasta la experiencia de comisariar la exposición en el Centro José Guerrero solo intuíamos, ha venido a reafirmar nuestra hipótesis de partida: la obra de Morandi hablándonos estrictamente y con rigor desde el discurso específico de la pintura sintoniza con algunas de las claves que sustentan también nuestra experiencia contemporánea y, como hemos desglosado en las líneas temáticas, esa

³⁸⁵ Sin duda, consideramos que, sobre este particular, el mérito no recae tanto en un acierto del comisario de la exposición, como del interés que suscita Morandi y la capacidad de convocatoria que sólo la evocación de su nombre tiene.

³⁸⁶ La exposición contó entre sus prestadores con la colaboración del Banco de España; Diputación de Granada; Fundación Almela-Solsona; Fundación Cristino de Vera; Fundación Juan March; Fundación Museo Thyssen-Bornemisza; Instituto Valenciano de Arte Moderno; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Patio Herreriano de Valladolid; Espacio CajaBurgos y las galerías; Casa sin fin; Elvira González; Leandro Navarro; Magda Bellotti; Malborlough; Moisés Pérez Albéniz y Utopía Parkway. Se suman a esto los coleccionistas que prefieren silenciar su nombre y otros que no lo hacen.

³⁸⁷ Bonet, J. M. (1999), *Fortuna hispánica de Morandi*, en VV.AA. *Morandi. Exposición Antológica*, (pp. 79-93). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.

³⁸⁸ Además de los veintitrés artistas representados en la exposición del Centro Guerrero, ya enumerados en el resumen, hemos glosado la obra de: Alfonso Albacete (1950), Isabel Baquedano (1936), Marta Cárdenas (1944), María Gómez (1953), Elena Goñi (1968), Luis Palmero (1957), Albert Ràfols-Casamada (1923-2009) y Julia Spinola (1979). Y podríamos mencionar a otros tantos, glosados o referidos por Bonet en su texto aunque no aquí, sería el caso entre otros de: Dis Berlín, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Xavier Valls, Carmen Calvo, Pelayo Ortega, Enric Balanzá, Miquel Navarro, Damián Flores o Manolo Valdés.

sintonía y ese rumor subterráneo se evidencia de manera discreta pero insistente y *en voz baja*.

En algunos casos, la cercanía al pintor de Bolonia se visibiliza por parte de los artistas españoles a través de elementos formales (el color, la luz, la composición o la consideración de la materia pictórica), en otros aparece en ciertas obras o periodos del artista en cuestión. En algunas ocasiones las referencias no son tan visibles o escapan a un primer vistazo apresurado.

En la exposición de Granada nos interesó resaltar y poner en escena la confluencia de las diferentes maneras de acercarse a Morandi desde la pluralidad generacional y la variada procedencia geográfica de los artistas.

Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español representa, tras el texto de Bonet, una oportunidad excelente para completar y materializar este juego relacional que el crítico apuntaba, aportando como valor suplementario el carácter inédito de la propia exposición.

4. El poeta T. S. Eliot en su ensayo sobre la poesía y la crítica sostiene que la manera de valorar en su justa medida cualquier creación, pasa por constatar la relación que ésta establece con su pasado lejano (con sus muertos), por una parte y con sus contemporáneos, por la otra. Es decir, su peso y su valor en el decurso de la historia del arte (en nuestro caso) se materializa, no solo por la obra aislada, sino por el diálogo que ésta sostiene con la historia, su pasado y su presente. Mirada al pasado, sí, pero sin regodeos ni necrofilias.³⁸⁹

Como bien dice Elliot:

El pasado nos configura, y a la vez, es configurado por nosotros, y como toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como un “orden simultáneo” [...] ³⁹⁰

A esto debemos añadir la estela y la fortuna –a futuro– que las obras generan hasta llegar a nuestro presente.

Este itinerario de doble dirección, hacia detrás y hacia adelante en el tiempo, ha sustentado el sentido de las aproximaciones al pintor italiano desde diferentes perspectivas temáticas y procedimentales, De este modo consideramos que su huella es bien patente en el contexto artístico español.

³⁸⁹ Recogido por: Marí, A. (1999). Giorgio Morandi. En F. Calvo Serraller (coord.), *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, (pp. 191-210). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida. p. 191.

³⁹⁰ Eliot, T. S., (1968), *Función de la poesía y función de la crítica*, prólogo de Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Seix Barral, p.6.

5. Entre los atributos netamente modernos de su obra percibimos una propensión a la pobreza y la austeridad como factores de autolimitación. Morandi construye la imagen pictórica como un proceso de merma y adelgazamiento en el cual, lo superfluo va cediendo paso a lo esencial, -aquello de lo que ya no puede ni quiere prescindir.- Consciente de los límites que él mismo se ha marcado, recorta y aísla, evitando cualquier exceso imprevisto.

Otras adjetivaciones, como: breve, silenciosa o frágil, nos ponen en la senda de su pertinente actualidad. Son conceptos que percibimos tan cercanos y familiares como propios de nuestro tiempo. Podemos incluso aventurar en Morandi y su autoimpuesta disciplina espartana cierta sintonía con los procesos de desmaterialización de la obra, en los cuales el factor tiempo se conjuga como un material en el proceso de creación.

Así, Chistine Buci-Glucksmann comenta:

Lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible. Por ello es por lo que paradójicamente se pueden conseguir “operadores” de lo efímero que susciten su percepción, ya se trate de ritmos, de motivos o de materiales, y transformen una conciencia a menudo infeliz del tiempo en sabiduría.³⁹¹

De alguna manera la piel de la pintura en la obra del italiano funciona como una suerte de catalizador del tiempo. Allí donde el tiempo se derrama o se coagula, donde fluye o se congela. Su estado, en cualquier caso, queda alterado (convertido en materia diferente, en otra cosa), objetivado (hecho objeto).

5. La vigencia y la actualidad de su obra excede los géneros clásicos de la pintura y se sitúan en un territorio propio que la hace permeable a otras manifestaciones artísticas más allá de la propia disciplina de la pintura.

Desde el plano estrictamente teórico y en nuestro caso particular, en relación a Morandi, hemos también de considerar, con similar énfasis, que los argumentos sobre el interés y la actualidad de su obra, tienden ocasionalmente a simplificarse en exceso. La cuestión se puede llegar a reducir entonces a meras comparaciones formales o a metáforas, generalmente superficiales, por conocidas y evidentes.

Así, se tiende a vincular al pintor italiano con todo aquello que suene a bodegón simple; a paisaje denso y confuso; a dibujo (desdibujado) o a sosería pintada al óleo y repetida con variaciones mínimas. Todos estos lugares comunes han empañado a veces la percepción de su obra que, en esencia, presenta una complejidad que va mucho más allá de los temas y los criterios formalistas, así como hace el diálogo que ésta genera con sus referentes en la tradición de la pintura italiana.

Por otro lado, ciertamente, es una pintura que no resulta asequible a la mirada ligera, ocasional, poco atenta y acostumbrada al trazo grueso. Además, sus mínimas composiciones se encuentran, de facto, en el polo opuesto a una buena parte de las

³⁹¹ Buci-Glucksmann, C., (2006), *Estética de lo efímero*, Madrid: Arena libros, p.21.

manifestaciones artísticas contemporáneas, algunas de las cuales adolecen de una notable querencia por lo espectacular.

En Morandi, podemos hablar de apariencia frente a realidad, la primera es término más ligado con lo visible y comporta un matiz temporal relativo a lo visible y lo invisible.

Lo que se muestra, antes había permanecido oculto. Su presentarse –no visible– y por tanto, invisible aun, nos aproxima a una experiencia del arte como acontecimiento. Dicho acontecimiento no es sino el encuentro en un viaje que desde algún interior oculto camina hasta encontrarse con la superficie que lo encarna en su presente. Como apunta Clément Rosset en su ensayo sobre lo real:

Lo real es por tanto, en primer lugar aquello que queda cuando las fantasmagorías se disipan. Como dice Lucrecio: «cae la máscara pero queda lo real». Algo tiene que quedar, evidentemente. Lo real quizá sea la suma de las apariencias, de las imágenes y de los fantasmas que falazmente sostienen su existencia³⁹²

Los sucesivos velos de la apariencia, como hojas de cebolla van cayendo y quizá lo real no siempre acaba de aflorar.

La exposición *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español* que pudo verse en el Centro José Guerrero de la ciudad de Granada en 2016 supuso la materialización y puesta en escena en clave dialéctica de diferentes posicionamientos con respecto a la obra del artista italiano.

En una diversidad de propuestas, la pintura se encarna bajo formalizaciones también diferentes que van de la imagen en movimiento a la escultura; de la instalación al dibujo retornando de nuevo al soporte pictórico clásico en diálogo con la obra gráfica.

Desde los cráneos y las tazas de Cristino de Vera; hasta las fantasmales juegos de la materia sutilmente manipulada de Antoni Llena; pasando por el lirismo de discreta ironía en Alfredo Alcáin. De la noche de los objetos en Nati Bermejo; hasta los pliegues de Ángel Bados o un misterioso y enrocado armario de Carmen Laffón. El espectro Morandi no deja de resonar con timbre e intensidad variada desde posiciones ocasionalmente divergentes. Así, también, las geometrías cálidas de Gerardo Rueda nos ayudan a entender mejor los páramos castellanos de Díaz-Caneja y a su vez la aspereza deshabitada de éste nos remite a la soledad de los objetos en Teresa Moro. Lo preciso y lo oscuro de Miguel Galano frente al abismo en movimiento lento y sostenido de Javier Codesal.

En la medida que el montaje avanzaba la conversación entre las obras se consolidaba y aparecían nuevos relatos silenciosos en los intersticios de las obras. Entre éstos o aquellos huecos se filtraba con lentitud ritual esa permeabilidad que la obra de Morandi nos convida a compartir.

³⁹² Rosset, C., (2008). *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada. p. 68.

Una conversación en marcha, que ahora, lejos de cerrarse, queda abierta a nuevas aportaciones de otros creadores, quizá más jóvenes, que puedan sentirse atraídos, como nosotros, por el singularísimo e inclasificable legado artístico de Giorgio Morandi, el solitario, (*ma non troppo*), de Bolonia.



Vista de la primera planta de la exposición, con obras -izda. a dcha.- de Gerardo Rueda, Joan Cardells, Teresa Moro y Antoni Llena -primer plano- (Foto de Cristina Capilla)

17. BIBLIOGRAFÍA

17.1. Libros con autor

- Abramowicz, J. (2004). *Giorgio Morandi: the art of silence*. Londres: Yale University Press.
- Albers, J. (2001). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Andrés Ruiz, E. (2007). *Conversación de un día con Elena Goñi*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Arasse, D. (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada.
- Argan, G. C. (1998). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos Contemporáneos*. Barcelona: Akal.
- Baxandall, M. (1989). *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los Cuadros*. Madrid: Blume.
- Benet, J. (1987). *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Comunidad de Madrid / Visor libros.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bergamín, J. (1974). *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Berger, J. (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus.
- (2011). *El toldo rojo de Bolonia*. Madrid: Abada.
- Bertrand, P. (1977). *El olvido. Revolución o muerte de la historia*. México: Siglo Veintiuno.
- Beuys, J. (2006). *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Bodei, R. (2010). *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*. Valencia: Pre-Textos.
- Bonet, J. M. (2016). *Miguel Galano*. La Coruña: Hércules ediciones.
- Bonnefoy, Y. (2003). *La nube roja*, Madrid: Síntesis.
- Borges, J. L. (2012). *El Aleph*. Barcelona: De bolsillo.

- Bozal, V. (ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas Contemporáneas*. Madrid: Visor, La balsa de la medusa.
- Brihuega, J. (1981). *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo.
- Brook, P. (1987). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Bryson, N. (1990). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas Muertas*. Madrid: Alianza.
- (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.
- Buchloh, B. (Et al.). (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros.
- Cage, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Calabrese, O. y Eco, U. (1987). *El tiempo en la Pintura*. Madrid: Mondadori.
- Calvesi, M. (1990). *La metafísica esclarecida. De de Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.
- Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Calvo Serraller, F. (coord.). (1999). *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.
- Campana, D. (1999). *Cantos órficos y otros poemas*. [Traducción, prólogo y notas de Carlos Vitale]. Barcelona: DVD Poesía.
- Camps, V. (2006). *Elogio de la duda*. Barcelona: Arpa y Alfil,
- Cardarelli, V. (2001). *El tiempo tras nosotros*. [Selección, traducción y presentación, Enrique Baltanás]. Valencia: Pre-Textos.
- Carrà, C. (1999). *Pintura Metafísica*. [Traducción de Xavier Riu]. Barcelona: El Acantilado.
- Celan, P. (2013). *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- Chejov, M. (2010) *Lecciones para el actor profesional*. A partir de una recopilación de apuntes transcritos y ordenados por Deindre Hurst du Prey, Barcelona: Alba Editorial

- Chirico, G. de, (2004). *Memorias de mi vida*. Madrid: Síntesis.
- (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Clair, J. (1999) *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.
- Claudiel, P. (2015). *El ojo oye*. Madrid: Vaso roto.
- Clark, K. (1995). *Piero della Francesca*. Madrid: Alianza.
- Codesal, J. (2010). *Dos películas*. Cáceres: Periférica.
- Cortázar, J. (1985). *Cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Crespo, A. (1994). *Poetas italianos contemporáneos*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Davenport, G. (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte literatura*. Madrid: Turner / Fondo de cultura económica.
- Deleuze, G. (2012). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Dinouart, Abate. (2000). *El arte de callar*, Madrid: Siruela.
- Doran, M. (1980). *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eco, U. (coord.). (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. S. (1968). *Función de la poesía y función de la crítica*. [Prólogo de Jaime Gil de Biedma]. Barcelona: Seix Barral.
- Faure, E. (1927). *Historia del Arte* (vol. III). Madrid: Renacimiento.
- Focillon, E. (1983). *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Madrid: Xarait.
- Frongia, M, L. (2001). *Morandi nella collezione Ingrao. Epistolario Morandi-Ingrao, 1946-1964*. Nuoro: Ilisso Edizioni.
- García-Posada, A. (2009). *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave&Millán.
- Gasquet, J. (2009). *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir.
- Giacometti, A. (2011). *Escritos*, Madrid: Síntesis.

- Giedion, S. (1981). *El presente eterno: Los comienzos el arte*. Madrid: Alianza.
- Gilbaut, S. (1999). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.
- González García, A. (2000). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave & Millán.
- (2011). *Roma en cuatro pasos seguido de Algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Siruela.
- Herbert, Z. (2008). *Naturaleza muerta con brida. Ensayos apócrifos*. Barcelona: Acantilado.
- Hills, P. (1995). *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Akal.
- Hofmannsthal, H. V. (1981). *Carta de Lord Chandos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Galería Yerba.
- Horacio, Q, F. (2015). *Sátiras; Epístolas; Arte poética*. [Introducción traducción y notas José Luis Moralejo]. Madrid: Gredos.
- Hillsh, P. (1995). *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Barcelona: Akal.
- Hughes, R. (1992). *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama.
- Hustvedt, S. (2007). *Los misterios del rectángulo: ensayos sobre pintura*. Barcelona: Circe.
- Juarroz, R. (2000). *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Jünger, E. (1998). *El libro del reloj de arena*. Barcelona: Tusquets.
- Klee, P. (1979). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén.
- Klepac, L. (1997). *Giorgio Morandi. The dimension of inner space*. Art Gallery: New South Wales.
- Lahuerta, J. J. (1989). *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos.

- Lamillar, J. (2002). *Lecciones del tiempo*. Granada: Diputación de Granada.
- Le Breton, D. (2016). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur.
- Lévi-Strauss, C. (2010). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.
- Lessing, G. E. (1985). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- Longhi, R. (1994). *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa.
- Lucrecio, (1994). *De la naturaleza de las cosas*. [Ed. Agustín García Calvo]. Madrid: Cátedra.
- Mallarmé, S. (2002). *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Marchán, S. (2000). *Las vanguardias en las artes y en la arquitectura (1910-1930)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Margarit, J. (2005). *Cálculo de estructuras*. Madrid: Visor.
- Martí, L. (1981). *Giorgio Morandi (1890-1964)*, Madrid: Sarpe.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro libros.
- Morandi, G. (2004). *Lettere*. [A cura di Lorella Giudici con uno scritto di Roberto Longhi]. Milán: Abscondita.
- Mujica, H. (1998). *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*, Madrid: Técnos, p. 156.
- Palomino, A. (1988). *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid: Aguilar.
- Paoletti, J. T. y Radke, G. M. (2002). *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Pascal. (2004). *Pensamientos*. Madrid: Alianza.
- Pérez, D. (2012). *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*. Vitoria: Artium.
- Pinotti, A. (2011). *Estética de la pintura*, Madrid: Visor, La balsa de la medusa.
- Plinio, Segundo, C. (1987). *Textos de Historia del Arte*, [ed., Esperanza Torrego]. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa.

- Praz, M. (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Prete, A. (2010), *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos/UPV.
- Proust, M. (2000) *El tiempo recobrado*. [Trad., Carlos Manzano]. Madrid: Alianza.
- Ràfols-Casamada, A. (2010). *El asombro de la mirada. Convergencia de textos*. Madrid: Síntesis.
- Ramírez; J. A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid: Akal.
- Roh, F, (1928). *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. (Trad. Fernando Vela). Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente. (Edición facsímil).
- Rosenberg, P. (ed.). (2011), *Chardín (1699-1779)*, Madrid: Museo Nacional del Prado
- Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza.
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona: Tusquets.
- (2008). *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- Rueda, G. (1999). *Escritos y conversaciones*. [Comp. Alfonso de la Torre]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Salinas, P. (1996). *Mundo real y mundo poético*. Valencia: Pre-Textos.
- Salvo. (1986). *De la pintura. En el estilo de Wittgenstein*. Valencia: Temple/Pre Textos.
- Sánchez, Robayna, A. (coord.). (2015). *Variaciones sobre el vaso de agua*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Santos, Torroella, R. (1994). *Dalí. Época de Madrid*. Madrid: Residencia de Estudiantes / Ayuntamiento de Madrid.
- (1992). *Dalí residente*. Madrid: Residencia de Estudiantes
- Schapiro, M., (1988), *El arte moderno*, Madrid: Alianza.
- Schneider, N. (1992). *Naturaleza muerta*. Colonia: Taschen.
- Scully, S. (2007). *Cuerpos de luz*. Madrid: Fundación Juan March.

- Smolarz, B. (2016). *Giorgio Morandi les jours et les heures*. París: arléa.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Settis, S. (2009). *La villa di Livia, le pareti ingannevoli*. Milán: Electa.
- Solanas, M, C. (2011). *La poética futurista*. Madrid: UAM ediciones.
- Sontag, S. (2007). *Estilos radicales*. Barcelona: De bolsillo.
- Stendhal. (1967). *Historia de la pintura en Italia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Stoichita, V, I. (2005). *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela.
- (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg,
- Torre, A. de la., (2006), *Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística*
Madrid: Ediciones del Umbral.
- Ungaretti, G. (2007). *La alegría*. [Prólogo de Andrés Sánchez Robayna; traducción de Carlos Vitale].Tarragona: Igitur.
- Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, La balsa de la Medusa.
- Vasari, G. (2002). *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Vatimo, G. (Et alt.). (1989). *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Venturi, A. (1930). *Arte italiano*. Barcelona: Labor.
- Venturi, L. (1991). *El gusto de los primitivos*. Madrid: Alianza.
- Vera, C. de (2006). *La palabra en el lienzo*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Cristino de Vera / Fundación Cultural Caja Canarias.
- Vinci, L. da, (1983). *Tratado de la pintura*. (A. González García ed.), Madrid: Editora Nacional.
- VV.AA. (2000). *El bodegón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.
- Wilkin, K. (2007). *Giorgio Morandi: Obras, Escritos, Entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.
- (1998). *Morandi*. Barcelona: Polígrafa.

- Yvars, J. F. (2016). *Virutas de color. Notas de arte*. Barcelona: Debolsillo.
- Zambrano, M. (1988). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991). *Algunos lugares de la pintura*. [Recop., Amalia Iglesias]. Madrid: Espasa Calpe.
- (2010). *Esencia y hermosura. Antología*. [Selección y relato prologal José-Miguel Ullán]. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zuffi, S. (Ed.). (1999). *La naturaleza muerta. La historia de los desarrollos internacionales, las obras maestras*. Milán: Electa.
- Zuffi, S. (Et alt.). (2003). *El fresco. De Giotto a Miguel Ángel*. Barcelona: Electa.

17.2. Capítulos de libros y de monografías

- Albacete, A. (1998) Dos continentes nº7 Aguamarina. En VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, (pp. 241-242), Madrid: Fundación Argentaria / Visor.
- Berger, J. (2000). ¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa. En VV.AA. *El Bodegón*, (pp.59-75). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Bernard, E. (1980), Emile Bernard. En M. Doran, *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios* (pp.214-231), Barcelona: Gustavo Gili.
- Calvo Serraller, F., (1986) El museo imaginario de Albert Ràfols-Casamada. En VVAA. *Ràfols-Casamada Exposición Antológica 1967-1985*, (pp. 81-83). Barcelona: Ministerio de Cultura / Generalitat de Catalunya.
- Crespo, A. (2014), Como el vaso, en A. Sánchez Robayna, *Variaciones sobre el vaso de agua*. (p. 107), Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fossati, P., (1998), Giorgio Morandi e gli anni di *Valore Plastici, Quaderni Morandiani*, En K. Wilkin, *Morandi*, (p. 37) Barcelona: Polígrafa
- Garboli, C. (1994). Introducción. En R. Longhi, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, (pp. 11-39). Madrid: Visor. La balsa de la Medusa
- Longhi, R. (1969), Piero della Francesca, 1927. En O. del Buono y P. de Vecchi, *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*, (pp. 12-13). Barcelona: Noguer Rizzoli.
- Mari, A. (1999), Giorgio Morandi. En F. Calvo Serraller (coord.), *El realismo en el arte*

contemporáneo 1900-1950, (pp. 191-210), Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida

Pardo, J. L. (2008), Debilidad y transparencia, en J.M Parreño (coord.), *Frágil*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

Ponge, F. (2015), El vaso de agua. En A. Sánchez, Robayna, *Variaciones sobre el vaso de agua*, (pp.85-87), Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Power, K. (1998), Los ochenta, En VV.AA. *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, (pp.151-159), Madrid: Visor / Fundación Argentaria.

Sánchez Vidal, A. (2002), El joven Dalí: el nido de la urraca en E. Carmona y M. D. Jiménez Blanco, (coords.), *Creadores del arte nuevo*, (pp.161-190), Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Selleri, L. (2004). La biblioteca di Morandi, En, C. Guerini Rocco (coord.) *Museo Morandi: Catalogo generale*, (pp. 49-75), Milán: Silvana.

Solana, G. (1999), Teorías de la pura visualidad en V. Bozal (Ed), *Historia de las ideas estéticas y de las ideas artísticas contemporáneas*, vol. II, (pp. 274-292), Madrid: Visor.

Tapié, A. (2000), Simbolismo y botánica en la pintura del siglo XVII, en VV.AA, *El bodegón*, (pp.149-150), Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores

17.3. Catálogos razonados de la obra de Morandi

Cordaro. M., (ed.), (1991). *Morandi: L'opera grafica. Rispondence e variazioni*. Electa: Milán.

Guerini, C. (Coord.). (2004). *Museo Morandi: Catalogo generale*. Silvana: Milán.

Pasquali. M. (1991). *Morandi. Acquarelli. Catalogo generale*. Milan: Electa.

Tavoni, E.; Pasquali, M. (1994). *Morandi. Disegni. Catalogo generale*. Milán: Electa.

Vitali, L. (1994). *Morandi: dipinti, Catálogo Generale*. 2 vols. Milán: Electa.

17.4. Textos y catálogos de exposiciones

Albacete, A. (1999), *Alfonso Albacete. Doce pinturas básicas*, Burgos: Espacio Caja de Burgos. s.p.

Albiñana, S. (2015), La ciudad, la misma y otra, en *Marcelo Fuentes. Notas urbanas*, (pp. 13- 15). Valencia: Centro del Carmen.

Almela, F. (2015). *Fernando Almela (Ausencias y presencias)*. Valencia: Galería Ana

Serratosa.

- (2000). *Fernando Almela (En torno a una pintura de Mu Qi)*, Zaragoza: CAI Luzán.
- Alonso, Molina, O. (2002). Crímenes sin escenario, en *Teresa Moro. Parece que no pasa nada*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Andrés Ruiz, E. (Coord.). (2008). *Veinte pintores españoles para el siglo XXI*. Pamplona: Baluarte.
- (2002). *Cristino de Vera en la casa del tiempo en Cristino de Vera*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- (2000). *Canción de las figuras. Antología de la pintura española entre dos siglos*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Argullol, R. (2003). Desembocaduras, en VV.AA, *Carmen Laffón. Esculturas Pinturas. Dibujos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
- Bandera M. C. y Miracco. R. (Coords.). (2006). *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Italia*, Estación Pinacoteca de Sao Paulo, Milán: Mazzotta.
- Bandera, M. C. y Miracco, R. (Coords.), (2009), *Morandi: 1890-1964*, Metropolitan Museum of Art New York / MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, Milán: Skira.
- Barañano, K. (Coord.), (2000). *El diálogo con la historia del arte. Alberto Giacometti*, Valencia: IVAM Centre Julio González. Generalitat.
- Barón, J. y Marín-Medina, J. (Coords.). (1999). *Figuraciones del norte*. Madrid: Obra social de Caja Madrid.
- Bermejo, N. (2004), Debajo de la mesa, en *100 días: 100% mezcla. Proyectos, Última producción y algunas propuestas para una colección perfecta*, (pp.10-19). Madrid: Galería Egam,
- Bernard, E. (1980), Emile Bernard en M. Doran, *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios* (pp.214-231), Barcelona: Gustavo Gili.
- Blanch, T. y Marín-Medina, J. (Coords.), (2000). *Figuraciones de Barcelona. Partículas sociales*. Madrid: Obra social de Caja Madrid.
- Bonet, J. M. (1999), Fortuna hispánica de Morandi, en VV.AA. *Morandi. Exposición Antológica*, (pp. 79-93). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- (2010). *Juan José Aquerre y Miguel Galano*. Gijón: Galería Nómada.

- (2005). *Tres miradas. Pedro da Silva, José Ferrero y Miguel Galano*. Museo Barjola, Gijón: Servicio de publicaciones. Principado de Asturias.
- (2003). *Escalas del azar. Luis Palmero*. Madrid: Galería Elvira González.
- (2001). *Santiago Mayo*, Museo Barjola, Gijón: Servicio de publicaciones. Principado de Asturias.
- (2000). *Juan José Aquerreta, obra reciente*. Madrid: Galería Marlborough.
- Bonet, J. M. y Palmero, L. (2009). *La dulce geometría*. Lanzarote: Centros de Arte, Cultura y Turismo, Cabildo de Lanzarote/Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote.
- Bonet, J. M. y Palacio, A. (2008). *Corotiana. Paisajes de Miguel Galano*, Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Bonet, J. M. y Marín-Medina, J. (Coord.). (2001). *Figuraciones. De la Valencia Metafísica*. Madrid: Consejería de Educación, Comunidad de Madrid.
- Bonet, J. M.; Llorens T; Pasquali, M. (Coords.). (1999), *Giorgio Morandi. Exposición antológica*, Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Borja-Villel, M. J. (1991). Antoni Llena: el artista al margen. En *Antoni Llena. Epifanies i sofismes*, (pp. 9-11). Diputación de Valencia. Sala Parpalló.
- Bozal, V. (2007). Alcaín. Homenaje(s). En *A la pintura. A los pintores*, (pp.7-11) Madrid: Galería Elvira González.
- Brandi, C. (1984). El instante fugitivo. En M. de Corral, (coord.), *Giorgio Morandi, 1890-1964*, (pp.17-26). Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Calvo Serraller, F. (1986). El museo imaginario de Albert Ràfols-Casamada. En VVAA. *Ràfols-Casamada. Exposición Antológica 1967-1985*, (pp. 81-83) Madrid: Ministerio de Cultura / Generalitat de Catalunya.
- Cardells, J. (2011). Puro dibujo. En VV.AA. *J. Cardells. Grafitos, ceras, celulosas, bronces*, (pp. 113-115). Valencia: Diputación de Valencia. Sala Parpalló.
- Celant, G. (Et alt.). (1990). *Memoria del futuro: arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bompiani.
- Cereceda, M. (1997). La mirada de Euridice. En *María Gómez. Il libro*, (pp. 7-13). Madrid: Galería Antonio Machón.

- Clair, J. (1987). Le sablier de Morandi, En VV.AA, *Morandi. Hôtel de Ville*, (pp. 25-28) Paris: Mazzotta / Association pour la Promotion des Arts à l'Hôtel de Ville.
- Coldwell, P. (coord.), (2006), *Morandi's legacy. Influences on British Art*, Londres: Philip Wilson Publishers.
- Combalía, V. (1991). Conversación con Antoni Llena. En *Antoni Llena. Epifanies i sofismes*, (pp. 13-19). Diputación de Valencia. Sala Parpalló.
- Corral de M. de. (2004), *Giorgio Morandi*. Madrid: Galería Leandro Navarro.
- (2002). Conversación en voz baja. Entrevista a Joan Hernández Pijuan. En *Joan Hernández Pijuan. Volviendo al lugar conocido*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
- (2001), La sabiduría del color. *Guerrero-De Kooning*. Centro José Guerrero, Granada: Diputación de Granada.
- (1984). *Giorgio Morandi, 1890-1964*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Delgado, G. (2010). *Gerardo Delgado. Hoy y ayer*. Instituto de América de Santa Fe, Granada: Ayuntamiento d Santa Fe / Diputación de Granada.
- Delgado, G y Olmo, S. (1994). Un texto en forma de conversación. En *Gerardo Delgado. En la ventana*, (s.p) Granada: Diputación de Granada.
- Escribano, M.; Moro, T. y Solana G. (2000), *Teresa Moro. Muestrario*, Valencia: Club Diario de Levante.
- Fernández-Cid, M. y Marín-Medina, J. (Coords.), (2001). *Figuraciones desde Galicia*, Madrid: Obra social de Caja Madrid
- Fernández-Cid, M., (1999), Santiago Mayo, en *Santiago Mayo*, La Coruña: CGAC.
- Gállego, J. (1984). Los grabados de Morandi. En VV.AA. *Giorgio Morandi, 1890-1964*, (pp.49-66) Madrid: Fundación Caja de Pensiones
- Gómez-Acebo, E. (Coord.), (2010), *Fernando Almela/Alberto Solsona*, Madrid: Galería Egam.
- Gómez-Acebo, E. y Vallina, S. (Coords.). (2013). *Fernando Almela en la Colección del IVAM*, Valencia: IVAM Centre Julio González, Generalitat.
- González, García, A. (2011). Pintura para ateos: Los bodegones de Chardin En P. Rosenberg (ed.), *Chardín 1699-1779*, (pp. 47-68), Madrid: Museo Nacional del Prado

- (1986), *De una habitación a otra*, en *Juan Navarro Baldeweg. Pinturas*, (pp. 7-32), Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes.
- Herrera, Petere, J. (1984). Homenaje a Caneja. En VV.AA. *Juan Manuel Caneja. Exposición Antológica. Madrid, 1984-85*, (pp. 11-16), Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- Jarauta, F. (1994). Pintura y conocimiento. En *Hernández Pijuan. Obras 1993-1994*, (p.7-8), Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- Juncosa, E. (Coord.). (2004). *Tigres en el jardín. José Guerrero-Sean Scully*. Centro José Guerrero, Granada: Diputación de Granada.
- Lacomba, J. y Marín-Medina, J. (Coords.). (2001). *Figuraciones de Sevilla / Horizonte 2000*. Madrid: Obra social de Caja Madrid.
- Laffón, C., (2003), *Visión de un paisaje*, en, *Carmen Laffón. Esculturas Pinturas Dibujos*, (pp.45-47). Madrid: *Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)*.
- Llena, A. (Et alt). (2005) *La pintura como experiencia*. Valladolid: Museo Patio Herreriano de Valladolid.
- Longhi, R. (1999). Florencia, abril de 1955, En VV.AA. *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 267-70). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- (1999), *Exit Morandi* en, *Giorgio Morandi. Exposición antológica*, (pp.271-272) Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Generalitat.
- Llorens, T. (1999). Formalismo y modernidad en la poética de Giorgio Morandi. En VV.AA. *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 33-49). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- (2005), *IMITACIÓN / SOMBREADO / MARSYAS*. En torno a los dibujos de Joan Cardells. En *Joan Cardells. Dibujos*, (pp.11-16). Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Marín-Medina, J. (Coord.). (2002), *Figuraciones. Arte civil + Magicismos + Espacios de Frontera*. Madrid: Obra social de Caja Madrid / Consejería de Educación, Comunidad de Madrid.
- , (2000), *Objeto sin lugar / objeto como lugar*. En *Teresa Moro. Viviendo en la casa Magnética*. Medinaceli, (Soria): Galería Arco Romano.

- Martínez, Novillo, A., (1994), El Museo de Arte Moderno de Madrid en la posguerra, en, VV.AA., *Arte para después de una guerra*, (pp.143-164) Madrid: Comunidad de Madrid / Fundación Caja Madrid.
- Milicua, J. (Coord.). (1999). Acercamiento a Roberto Longhi, en VV.AA. *Pasión por la pintura. La colección Longhi*, (pp. 33-42). Madrid: Fundación “La Caixa”.
- Millet, T. (Coord.). (2001). *Albert Ràfols-Casamada*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / IVAM Centre Julio González, Generalitat.
- Montesinos, A. (1999). *Alfonso Albacete. Doce pinturas básicas*. Burgos: Espacio Caja de Burgos.
- (2014) *Idea: Pintura Fuerza. En el gozne de los años 70 y 80*. Madrid: MNCARS / Siruela.
- Morandi, G. (2007). Autobiografía. En K. Wilkin (2007). Giorgio Morandi. Obras, escritos y entrevistas, (pp. 133-134). Barcelona: Polígrafa,
- Mujica, H. (2016). Giorgio Morandi, «Still life, 2016» En VV.AA, *Pintura en voz baja. Ecos de Giorgio Morandi en el arte español*, (216-221), Granada: Centro osé Guerrero, Diputación de Granada.
- Palmero, L. y José María Báez. (2000). *CON-JUGAR*. Las Palmas de Gran Canaria: Galería Manuel Ojeda. 2001.
- Luis Palmero. (1992). *Llamadas*. Las Palmas de Gran Canaria: Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1987). *Fragmentos*. Lanzarote: Casa de la cultura Benito Pérez Armas. Lanzarote.
- Pasquali, M, (1999), Ocho reflexiones sobre el arte de Giorgio Morandi. En VV.AA. *Morandi, Exposición antológica*, (pp. 21-31). Madrid: Fundación Museo Thyssen Bornemisza, IVAM. Centre Julio González Generalitat..
- (1984). Itinerario crítico biográfico, En VV.AA. *Giorgio Morandi 1890-1964*, (pp. 233-252). Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Pasquali, M. y Rubin, V. (Coords.). (1990). *Morandi: I fiori*, (cat. exp) Siena, Palazzo Público, Milán: Electa. 1990.
- Pérez, C. (2001). Fish & Chips. En *Treinta dibujos y tres grabados de Marcelo Fuentes*. Valencia: La linterna, (autoedición).
- Pérez, Sánchez, A. E. (Coord.). (1984). *Pintura Española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado. Ministerio de Cultura.

- Power., K., (1992) *Carmen Laffón. Bodegones, figuras y paisajes*, Madrid: Fundación Mapfre / MNCARS.
- Ràfols-Casamada, A. (1999). La intensidad interior de Morandi En VV.AA. *Giorgio Morandi. Exposición antológica*, (pp. 63-70). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Rivas, F. (1989). María Gómez, hermética claridad, *Blanco y Negro, ABC*. 22-10-89
- Roditi, E. (1999), Giorgio Morandi. 1958, en VV.AA. *Giorgio Morandi, Exposición Antológica*, (pp. 261-266). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza/IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Rowell, M. (Coord.). (1997). *Objects of desire. The Modern Still life*, (cat. exp). The Museum of Modern Art: New York.
- Russoli, Franco. (Coord.). (1970). *Maestros del arte moderno en Italia (1910-1935)*, Madrid: Comisaría de Exposiciones / Dirección General de Bellas Artes.
- Sánchez Vidal, A., (2002), El joven Dalí: el nido de la urraca, en, E. Carmona y M. D. Jiménez Blanco.(coords.), *Creadores del arte nuevo*, (pp.161-190), Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Solana, G.(Coord.). (2014). *Cézanne site non-site*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Solana, G. y Marín-Medina, J. (Coords.). (2000). *Figuraciones de Madrid. De un lugar sin límites*. Madrid: Obra Social de Caja Madrid.
- Solana, G. (2000). *Pedro Morales Elipe. De un momento a otro (1998-2000)*.Madrid: Galería Egam.
- (2001), El oficio y lo vivido. En *Marcelo Fuentes*, (pp. 8-9), Madrid: Galería Almirante.
- (2002). *Miquel Navarro. Santander: Fundación Marcelino Botín*.
- Solmi, F.(1984). Quisiera considerar. En, VV.AA *Giorgio Morandi, 1890-1964* (pp. 15-16), Barcelona: Fundación Caja de Pensiones.
- Suarez, R., (2011), *Miguel Galano. Dibujos de línea*, Museo Nicanor Piñole, Gijón.
- Torre, A. de la., (Cord.). (2016). *Marta Cárdenas. Abre los ojos*. San Sebastián: Kutxa Fundazioa.
- Torre, A. de la, (Cord). (2014), *Nicholson / Gerardo Rueda: confluencias*. Madrid: Galería Leandro Navarro.
- Umbro, A. (Cord.). (1958). *Diez años de pintura Italiana 1946-1956*. Madrid: Instituto

Italiano de Cultura / Dirección General de Bellas Artes.

- Valle, Garagorri, A. (1994). Sobre lo negro. En *Natividad Bermejo*, (pp. 33-58). Logroño: Cultural Rioja.
- Vera, C. de. (Et alt). (1996). *Cristino de Vera (Dibujos)*, MNCARS.
- Villán, J. (Coord.). (1994). *Juan Manuel Díaz-Caneja*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Fundación Díaz-Caneja.
- (2006), *El alma de Castilla*. Palencia: Fundación Juan Manuel-Díaz-Caneja / Instituto Cervantes en Roma.
- Vicencio, T., (2009), Introducción, en: *VV.AA., Domenikos Theotokopulos 1900. El Greco*, Madrid: SEACEX / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México D. F.
- Vitali, L., (1987), Giorgio Morandi: un temps qui n'a pas de fin. En *VV.AA., Morandi Hôtel de Ville, París*, (pp. 29-33), Paris: Mazzotta / Association pour la Promotion des Arts à l'Hôtel de Ville.
- VV.AA. (2014). *Marcelo Fuentes. Nature Urbaine*, Génova, Forum Faubourg.
- VV.AA. (2015). *Notas urbanas. Marcelo Fuentes*, Valencia: Centro del Carmen: Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2011). *Cristino de Vera a la luz del tiempo*. San Cristóbal de la Laguna: Fundación Canaria Cristino de Vera/ Obra Social CajaCanarias.
- VV.AA. (2009). *Cristino de Vera en las colecciones canarias (1954-19854)*, San Cristóbal de la Laguna: Fundación Canaria Cristino de Vera/ Obra Social CajaCanarias.
- VV.AA. (1987) *Una obra para un espacio*. Depósito del Canal de Isabel II, Madrid: Comunidad de Madrid.
- VV.AA. (1994). *Arte para después de una guerra*, Madrid: Comunidad de Madrid / Fundación Caja Madrid,
- VV.AA. (2005). *Miguel Galano*. Madrid, Galería Utopía Parkway.
- VV.AA. (2009). *Domenikos Theotokopulos 1900. El Greco*, Museo del Palacio de Bellas Artes, México D, F. Madrid: *Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)*,/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

- VV.AA. (2000). *El diálogo con la historia del arte. Alberto Giacometti*, Valencia: IVAM Centre Julio González, Generalitat.
- VV.AA. (2001). *Impressionist Still Life*, Nueva York: The Phillips Collection.
- VV.AA. (2009). *Catálogo de la Fundación Cristino de Vera*, La Laguna: Obra Social y Cultural CajaCanarias.
- VV.AA. (2009). *Esquizos de Madrid*, Figuración Madrileña de los 70, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (2017). *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Yvars, J. F. (1999). El pasajero clandestino. Apreciaciones sobre Morandi. En VV.AA *Morandi. Exposición antológica*, (pp. 51-62). Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat.
- Yvars, J. F. y Ballester, R. (2002). *Cardells. Un manual*. Barcelona: Àmbit. Galería d'Art.

17.5. Tesis doctorales

- Aguilar, Alonso, R., (2014).Morandi. La serie como tema pictórico (1946-2064). (Tesis doctoral). Universidad Politécnica, Valencia. Disponible en:
<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>
- De la Torre Oliver, F. (2011).Figuración postconceptual: pintura española de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010). (Tesis doctoral). Universidad Politécnica, Valencia. Disponible en:
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/15179/tesisUPV3752.pdf?sequence=1>

17.6 Artículos de revistas y publicaciones periódicas

- Alcaín A. Tacitas y botellas. *Arte y Parte*, (nº 7, febrero-marzo de 1997).
- Andrés. Ruíz. E. J. G. Pfretzschner. *ABC*, ABC Cultural, (9 de noviembre de 2002).
- Bonet. J. M. La ronda morandiana. *Arte y Parte*, (nº 7, febrero-marzo de 1997).
- Bonet. J. M. Caneja en Roma (y un sueño boloñés), *ABC Cultural*, (21 de enero de 2006).

- Cárdenas. M. Morandi precursor. *Arte y Parte*, (nº 7, febrero-marzo de 1997).
- Fernández-Cid, M. Alfredo Alcáin. Uno de los grandes, *El Cultural*, (7 de septiembre de 2012).
- Fernández-Cid, M. Cardells, elogio del dibujo. *ABC, ABC de las Artes*, (17 de enero de 1997)
- Fernández-Cid, M. El color y la luz. *Diario 16* (1 de diciembre de 1987).
- González García. A. Giorgio Morandi. Un robinsón de la pintura. *Cambio 16*, (17 de diciembre de 1984).
- González García. A. María Gómez. Más allá de las apariencias *Revista FIGURA* (Nº 7 y 8, 1986).
- González, García, A. y Navarro Baldeweg, J. Una conversación, *Arte y Parte* (nº38, abril-mayo de 2002).
- Hernández, Pijuan, J. La pintura como tema. *Arte y Parte*, (nº 7 febrero-marzo de 1997).
- Llena, A. El hambre del artista, *Diario Avui*, (28 de enero de 1995).
- Mayo, S. En Bolonia, *Arte y Parte*,(nº 7, febrero-marzo de 1997).
- Navarro, M. Ángel Bados, antropomorfía abstracta, *El Cultural*, (27 de septiembre de 2013).
- Rivas, F. María Gómez, hermética claridad, *Blanco y Negro, ABC*. (22 de octubre de 1989).
- Roditti, E. Entrevista con Giorgio Morandi. [Trad., Raquel González Escribano], *Arte y Parte* (nº 21, junio-julio de 1999).
- Román, J. C. Isabel Baquedano, la pintura restada, *Arte y Parte* (Nº3 Junio y julio, 2003)
- Rose, B. Gerardo Rueda regresa a Italia, *ABC Cultural*, (16 de diciembre de 2000).
- Valori Plastici*. Rivista d'arte, Roma, 1918-1921, (1969), (Edición facsímil), Milán: Mazzotta.
- Vitali, L. Giorgio Morandi. *Revista Goya*, (Madrid, nº49, 1962), pp. 30-35.

17.7. Libros, publicaciones y otros recursos en red

- Andrés Ruiz, E., (s. f.), Generaciones y semblanzas, disponible en <http://www.galeriaautopiaparkway.com/artistas/elena-goni/elena-goni-bibliografia/>
- Arnaiz, J. M., (1998), La colección Longhi, seis siglos de pintura italiana. Disponible en, <http://www.arnaiz.com/longhi.htm>
- Azúa, F. de, (2011). Abre los ojos y piensa, disponible en, <http://www.elboomeran.com/blog-post/1/10520/felix-de-azua/abre-los-ojos-y-piensa/>
- Calvo Serraller, F., (2004) *El estallido de la vacuidad*, disponible en, http://elpais.com/diario/2004/03/27/babelia/1080345971_850215.html
- Calvo, Serraller, F. (Dir.). “El arte visto por los artistas,” Seminario. Cursos de verano. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 29 de julio -2 de agosto, 1985. Disponible en https://elpais.com/diario/1985/07/30/cultura/491522408_850215.html
- Cárdenas, M. (27-08-2013) La vitrina ignota. [blog], disponible en: <http://vitrinaignota.blogspot.com.es/2013/08/con-eduardo-chillida-y-rafa-ruiz.html>
- Eco, U. (2010) *El vértigo de las listas*, disponible en, <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/28713/ecoelvertigodelaslistascolor.pdf?sequence=1>
- Estenssoro, H., (2009) *El pincel ontológico*, Letras Libres, disponible en, <http://www.letraslibres.com/mexico/el-pincel-ontologico>
- Fernández-Cid, M., (1997). Alfredo Alcaín. Uno de los grandes. *El Cultural*. (7 de septiembre). disponible en, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Alfredo-Alcain-uno-delos-grandes/31455>
- Figuración postconceptual. Referentes, disponible en, <http://figuracionpostconceptual.com/index.php/es/figuracionpostconceptual/referentes>
- Gómez, L. *El País* (5 de abril de 2016), disponible en http://elpais.com/diario/2006/04/05/cultura/1144188002_850215.html
- Gómez, M., Autobiografía, disponible en: <http://www.artemariagomez.com/Biografia.aspx>
- González García, A., (1979) Sobre la naturaleza muerta. Disponible en, http://elpais.com/diario/1979/05/03/cultura/294530409_850215.html

- Hontoria, J., (2005), Philipp Frühlich y Julia Spínola, *El Cultural*, disponible en:
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Philipp-Frohlich-y-Julia-Spinola/12764>
- Maderuelo, J. (2014). La luz en la más absoluta negrura. *El País*, disponible en,
https://elpais.com/cultura/2014/09/03/babelia/1409742814_222134.html
- Molina, C. A., (2002), Vincenzo Cardarelli, vida y obra, *Revista de libros*, disponible en:
<http://www.revistadelibros.com/articulos/vincenzo-cardarelli-vida-y-obra>
- Paredes, C., (2013), A propósito de la exposición “Cinco claves de la pintura navarra: Elena Goñi, disponible en,
<http://www.museogustavodemaetz.com/blog/a-proposito-de-la-exposicion-cinco-claves-de-la-pintura-navarra-elena-goni/>
- Pasquali, M., (1999), Giorgio Morandi, disponible en:
<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/morandi-giorgio/flores>
- Rubira, S., (2014), Julia Spínola. El arte sucede, *El Cultural*, disponible en,
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Julia-Spinola-el-arte-sucede/34674>
- Scheffler, F.(1999), La colección Longhi (c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas Licencia CreativeCommons 3.0 España (by-nc) disponible en
<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es>

