



*Boletín de Arte, n.º 24 — 2003*  
*Departamento de Historia del Arte*  
*Universidad de Málaga*

*Varia*

---



## ■ Entrevista a Manuel Barbadillo

*Inmaculada España Cordero*

Estudio del pintor, Torremolinos, Málaga, 16 de Julio del 2002<sup>1</sup>.  
Entrevistadora y transcripción: Inmaculada España Cordero.

*¿Por qué eligió Málaga, en concreto Torremolinos, en la década de los sesenta como ciudad para vivir y en qué año se instaló definitivamente? Personalmente no creo que fuese por razones artísticas ya que otras ciudades como Madrid o Barcelona le ofrecían posibilidades más favorables para el desarrollo de su obra artística. Por otra parte, su estancia anterior en países y ciudades como Marruecos o Nueva York entre otras circunstancias encerraba un componente artístico.*

- Si, bueno, yo estuve en Málaga por primera vez, antes de los años sesenta, en los años cincuenta, hacia el 53, estuve aquí unos días pues iba de paso hacia Melilla para hacer el servicio militar como oficial de la milicia universitaria y me fui muy contento tras estos días. Ya entonces Málaga me gustó mucho, tanto fue así que cuando terminé el servicio militar no volví a Sevilla, ciudad de la que soy, y regresé a Málaga, en concreto a Torremolinos. Torremolinos entonces no tenía nada que ver con lo que es Torremolinos ahora, era un pueblecito muy pequeño, con algunos turistas, yo diría más bien turistas entre comillas. Eran más bien extranjeros que estaban aquí, había muchos pintores, escritores, músicos, en general eran artistas que estaban aquí, o bien trabajando en su obra o bien tomándose unas vacaciones. A mí me gustó mucho ese ambiente y se quedó en mi mente la idea de Torremolinos.

*Por lo que me cuenta era un ambiente muy bohemio, no era a lo mejor el ambiente de galerías como pudiese existir en Madrid o Barcelona ¿no?*

- Efectivamente, galerías no había ninguna, ni salas, tampoco el ayuntamiento tenía una sala o sitio donde se pudiese exponer. Pero aquí, en Torremolinos, aparte del clima y la belleza del paisaje, había un ambiente muy interesante de gente creativa, de todas maneras Málaga también me gustó, pero, en fin, preferí Torremolinos. Esto fue al pasar hacia Melilla en el año 53. Al acabar el servicio militar estuve un tiempo, en concreto varios años, por diversos sitios de Marruecos, tras

---

ESPAÑA CORDERO, Inmaculada: "Entrevista a Manuel Barbadillo", en *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 603-624.

esto regresé a la península, pero no a Sevilla sino a Torremolinos. Aquí en Torremolinos conocí a la que es hoy mi mujer, ella estaba pasando unas vacaciones y tenía que volver a Nueva York, a la universidad pues estaba estudiando, entonces ya nació en mí la idea de visitar Nueva York, en parte por verla a ella, y en parte porque me empezó a interesar mucho el movimiento de pintura que se estaba dando en América por aquellos años, el Expresionismo Abstracto. Roma y París, ciudades por las que pasé y por las que pasaban los artistas para ponerse al día ya no me interesaban, en cambio el movimiento americano me interesaba mucho. Cuando inicié la relación con la que era por entonces mi novia tomé la decisión de ir a América, y cuando tuve dinero para hacerlo tras haber pintado unos murales que me salieron marché para Nueva York, allí me casé con ella, vivimos varios años y allí nació uno de mis hijos. Luego decidimos venir a España a pasar unas vacaciones de unos seis u ocho meses. Vinimos, estas vacaciones se fueron prolongando y todavía hoy estamos aquí.

*¿Fue decisivo el papel de Marruecos y su arte no figurativo en su obra, o mejor dicho, en el paso definitivo de su obra de figurativa a abstracta?*

- Yo creo que sí, porque ya en los últimos meses de estancia en Marruecos empecé a hacer obras abstractas, lo que pasa es que eran pasos titubeantes, yo seguía haciendo todavía una pintura figurativa, no era figurativa estrictamente, tampoco era realista, se veían figuras, estas figuras eran más o menos expresivas, más o menos deshechas, eran medio figurativas medio abstractas, pero también empecé a hacer unos cuadros completamente abstractos, esos fueron mis últimos tiempos en Marruecos en el año 57. Ese año, si no recuerdo mal, hice una exposición en Tetuán, exposición que luego lleve a Tánger en la que había algunos cuadros completamente abstractos.

*¿Y la influencia de Marruecos en su posterior obra modular? Por ejemplo, Rosario Camacho y María Dolores Aguilar García escribieron un artículo sobre su obra modular, en este artículo veían puntos de contacto entre su obra modular y el arte geométrico islámico, ya que ambos utilizáis figuras geométricas y curvilíneas, ambos os basáis en la repetición de módulos y en el ritmo. ¿Esto es algo que se ha querido ver o realmente es así? ¿Qué me dice al respecto?*

- Aunque la forma geométrica aparece después, años después de haber venido de Marruecos, yo creo que fue consecuencia de las experiencias marroquíes. A mí el impacto que me produjo Marruecos fue muy fuerte, no solamente la forma geométrica de la decoración marroquí y de la arquitectura marroquí, también la música marroquí,

---

<sup>1</sup> Ante el valor de documento que la entrevista que mantuvimos con Manuel Barbadillo posee debemos decir que hemos intentado reproducirla lo más fielmente posible a como fue, es decir, hemos intentado eliminar lo menos posible, por ello algunos fragmentos parecen repetitivos.

del país en sí. En Marruecos me ocurrió algo que ya ocurrió anteriormente a otros pintores como Matisse o a Paul Klee, y es que Marruecos fue para mí una experiencia impactante, me encontré con una civilización completamente distinta a la nuestra, a pesar de que España fuese invadida y colonizada por los árabes.

*Perdone que le corte, pero sobre todo nosotros al vivir al Sur quizás podamos estar más familiarizados con este tipo de arte que otras personas.*

- Eso lo he pensado yo también a veces. En Sevilla hay sitios, por ejemplo el Alcázar, como supongo que la Alcazaba aquí en Málaga, que yo no la he visto por dentro nunca, pero donde hay muchos elementos geométricos en los mosaicos, en el pavimento, o sea que podría estar ya latente en mi interior por haber nacido en Sevilla y haberme criado allí esa afinidad por la forma geométrica de la arquitectura y de la decoración marroquí o árabe. Pero en Marruecos me encontré todo eso en su "salsa", además rodeado de su música, de su baile, de la fiesta marroquí, de la vestimenta, de los zocos, en fin, mi experiencia en Marruecos fue impactante, como te dije antes, pero no apareció en mi pintura hasta después de haber dejado Marruecos. Esto es algo que me ocurre a mí, que cuando vivo algo que luego afecta marcadamente a mi pintura no me ocurre al instante, sino que parece que lo capto primero por el subconsciente, lo dejo elaborar durante algún tiempo y aparece más tarde. Realmente hasta mis últimos tiempos en América no aparece la pintura geométrica en mi obra. Yo creo que sí, que tienen razón Rosario Camacho y María Dolores Aguilar García.

*Dentro ya de su obra abstracto informalista se ha hablado de la influencia de Tápies, siempre se ha hablado de influencia, pero ¿realmente le llegó a conocer?*

- Personalmente no le conocí, las primeras obras tuyas que conocí fue a través de reproducciones en las revistas de arte y me interesó mucho, me llamó mucho la atención porque era algo totalmente diferente, sin embargo no empezó a aparecer su influencia en mi pintura hasta después, estando ya en América.

*¿Y la influencia de Estados Unidos y Pollock? Porque vamos a ver, Pollock hace ante todo un informalismo gestual, mientras su pintura informalista se va a caracterizar por una pintura de materia ya que su paso por el informalismo de acción es muy efímero, y precisamente Pollock no se va a caracterizar por la pintura de materia, aunque también hiciese cuadros de pintura de materia, él va a dominar más que nada el gesto, entonces dígame ¿qué influencia hay de Pollock en su obra? ¿le conoció personalmente? ¿Dónde le vio por primera vez?*

- Es cierto que mi etapa por el informalismo de acción fue muy breve, pinté sólo tres o cuatro cuadros. Por lo que respecta a Pollock éste ya había muerto cuando llegué a Estados Unidos, pero allí pude ver su obra en persona. Mi propia obra no tenía afinidad con la obra de Pollock, sin embargo, a mí su obra me producía una

sensación de estar ante algo que es bueno, que vale, no sé si es porque Pollock terminó por completo con la pintura del natural, ya que a la pintura abstracta que existía antes de Pollock, aunque fuese abstracta, de alguna manera u otra todavía le quedaban residuos de la naturaleza. A esto se une que Pollock reduce por completo el cuadro a una unidad, sin un centro, no hay un foco de interés en el cuadro, hace de toda la obra un aformalismo, él le quita por completo la forma al cuadro. Lo que él quiere representar, y lo que representan sus obras, es la energía creativa, la forma desaparece por completo; eso no había ocurrido en otros pintores antes que él, incluso en pintores abstractos, porque de alguna manera u otra había forma, aunque no fuese naturalista, realista o figurativa, pero hay forma, formas que están en una relación natural, es decir, aunque sean formas que no representan un objeto, sin embargo, todavía la atmósfera del cuadro sigue en algo a la naturaleza, bien por los colores, bien por la relación de las formas. En Pollock no, porque Pollock tiraba la pintura, buscaba el automatismo, para dejar expresar así su energía interna. Esto es lo que me interesó de él, porque para empezar a hacer la obra geométrica que yo hice después tenía que barrer toda la historia de la pintura, y eso ya lo había hecho Pollock, Pollock no hizo pintura geométrica pero prepara el terreno para poder hacer la pintura modular que yo hice después.

*¿Y la influencia de la Escuela de París? Porque de algún trabajo se deduce más o menos que ya antes de ir a Estados Unidos usted pudo conocer la pintura de materia a través de la Escuela de París.*

- Yo no conocí muy bien la Escuela de París, había visto alguna obra, sobre todo de Fautrier, pero tal vez tuviese alguna influencia sobre mí de la que yo no soy muy consciente. Ya en mis primeros cuadros abstractos de los años 56 o 58 la materia jugaba un papel, aunque no era un papel único y predominante como ocurre en Fautrier, y después en Tápies; la materia era un elemento más, la textura del cuadro era un elemento que yo valoraba como la forma o el color o la composición, o sea que era un elemento importante, pero no llegué a trabajar exclusivamente con la materia como sí hicieron Fautrier o Tápies. O sea que la Escuela de París alguna influencia, algún impacto, creo que sí que tuvo sobre mí, pero muy poco, yo creo que de la Escuela de París pasé muy rápidamente a interesarme en la obra de Tápies, y luego de la influencia de Tápies y la pintura de materia pasé a lo geométrico.

*En mi trabajo hablo constantemente de adecuación, veo que en su obra se da una adecuación, primero a un panorama nacional con esa formación academicista figurativa porque no le queda más remedio, ya que es lo que existe realmente en España cuando inicia su formación artística, más tarde se adapta a un panorama internacional con el informalismo, y más tarde al Neoconstructivismo. ¿Usted ve tal adecuación?*

- Yo creo que es una coincidencia, porque mi camino de la pintura de materia a la pintura geométrica se fue produciendo sin relación a la pintura geométrica que ya

se estaba gestando en el resto del mundo. Yo empecé haciendo bajo la influencia de Tápies unos cuadros que estaban texturados, cubiertos de materia texturada de extremo a extremo, luego comencé a dividir esas formas texturadas, cada vez en porciones más pequeñas y cada vez más ordenadas en relación al eje vertical y al eje horizontal. O sea que yo pasé de la pintura de materia a la pintura geométrica en un proceso de división y de conformación. Yo dividía la materia en trozos más pequeños y los perfiles de estos trozos pequeños cada vez se iban uniformizando más y geometrizando más. Cuando yo estaba inmerso en este proceso todavía no me había empezado a interesar la pintura geométrica extranjera, realmente no la había, sí existían los precedentes históricos, pero el movimiento geométrico de las nuevas vanguardias, las raíces del minimalismo y todo eso, aún no había salido a la luz, se estaba haciendo en los estudios de los artistas pero todavía no se hablaba de ello ni se veía. Yo tomé un camino propio sin saber que buscaba la pintura geométrica, eso es así que cuando me salió el primer cuadro con forma geométrica y en blanco y negro, ya sin colores, para mí fue una sorpresa muy grande, me hacía pensar en la obra de Arp, en la obra de Delaunay, o sea, en los precedentes de arte geométrico que había habido en la primera mitad de siglo. Todo esto me sorprendió mucho y yo me preguntaba ¿Pero qué he hecho? ¿Por qué me sale a mí esto ahora? Solamente me sentí reafirmado en mi posición cuando empecé a tener noticias de que se estaba haciendo arte geométrico nuevo en otros países.

*Entonces mejor que hablar de adecuación habría que hablar de coincidencia, sobre todo en esta última parte ¿no?*

- Sí. Coincidencia en los resultados no en los procesos, porque hay pintores geométricos de fuera de España que empezaron a hacer arte geométrico a finales de los cincuenta o principio de los sesenta que lo hicieron por un proceso de influencia del arte geométrico anterior, yo en cambio llegué a lo geométrico sin saber que iba buscando lo geométrico.

*¿Qué entiende usted por obra de arte autónoma? aspecto, por otra parte, tan discutido a lo largo del siglo XX.*

- A veces lo he leído en relación con mi pintura; Enrique Castaños Alés hablaba de ello en la introducción a un catálogo de una exposición mía antológica que tuve en Málaga. Él hablaba de obra de arte autónoma, y yo no se muy bien qué podría significar eso de obra de arte autónoma. Si por obra de arte autónoma se refiere a que la obra de arte no tiene relación alguna con el resto de las manifestaciones culturales o no culturales, o sea, es una obra centrada en sí misma, que no tiene nada que ver con todo lo demás, entonces mi obra no es autónoma, porque mi obra creo que sí tiene una relación muy profunda con la naturaleza, no a través de la representación de formas visuales o naturales, sino simplemente partiendo del hecho de considerar a mi obra modular como la naturaleza que también es modular, la naturaleza opera en todo con pocos elementos y por combinaciones se hace todo.

Bajo mi punto de vista de la relación entre el arte y la naturaleza mi obra no es autónoma, mi obra tiene una relación muy estrecha con la naturaleza. En relación con otras artes, decirte que la música es básicamente modular también, la música parte de unos módulos, que son las notas musicales, y se crea por combinación de estos módulos.

*¿Y con la arquitectura?*

- La arquitectura ya tiene menos relación con mi obra, porque son pocos arquitectos los que han llegado a crear una arquitectura modular, pero también ha habido arquitectos modulares, en España por ejemplo existió Rafael La Hoz que era completamente modular, Le Corbusier es muy modular. Lo que pasa en la arquitectura es que está muy determinada por cuestiones que no son puramente estéticas, es decir, la arquitectura necesariamente tiene que ser funcional, entonces no puede operar con absoluta libertad formal, por ello el modularismo en arquitectura ha sido mucho menor que en el resto de las otras artes, e incluso de la química y la naturaleza. Pero ha habido arquitectos modulares, en Le Corbusier la modularidad es muy evidente, en España Rafael La Hoz es un arquitecto muy importante, a pesar de estar ahora oscurecido su nombre por las modas estéticas.

*¿Qué entiende usted por investigación? palabra ésta que va tan unida a su obra.*

- Bueno, éste es un punto muy difícil de contestar. Yo considero que mi obra procede de lo irracional y del inconsciente y no es producto de la meditación, entonces, ¿cómo pienso al mismo tiempo que la obra de arte es producto de la investigación? Bueno, la razón es que yo creo que el subconsciente también razona, aunque de forma diferente a la mente. El subconsciente debe tener un proceso de procesar, valga la redundancia, la información que recibe que debe tener un elemento de racionalidad grande, lo que pasa que como se adelanta a la mente en ese proceso, cuando se manifiesta, se manifiesta mediante intuiciones, nosotros lo llamamos intuiciones porque no podemos afirmar que se trate de un proceso racional. Pero sí puede ser también un proceso racional, aunque un proceso racional que maneja información que a la mente todavía no ha llegado o no posee, entonces cuando hace sus manifestaciones no las podemos encajar en un proceso evolutivo, entonces lo llamamos intuiciones, que es como decir adivinaciones, corazonadas o llamaradas. Yo creo que el subconsciente también utiliza la razón, aunque creo que a la sombra claramente.

*Hablemos ahora de su obra modular, explíqueme conceptos como el ritmo, el espacio y el movimiento.*

- El ritmo en mi obra es fundamental y es muy literal, es decir, musicalmente podemos decir que hay un ritmo de dos por tres, de dos por uno, es decir, hay una relación matemática que está muy clara en la música. En los ritmos musicales una



obra musical se puede descomponer hasta llegar a sus elementos básicos que son las notas musicales y entonces encontrar las relaciones matemáticas que existen entre unas notas y otras. Yo utilizo la palabra ritmo en ese sentido, como mi obra parte de unos elementos básicos que son muy claros, o sea que se puede aislar una de estas formas básicas del resto del cuadro; esto no se puede hacer cuando las formas se funden unas con otras, aquí no se puede hablar de ritmo porque no se pueden descomponer del cuadro sus elementos, que combinados, producen una relación rítmica. Yo en mi obra utilizo muy pocos módulos, durante años he hecho cuadros con el mismo módulo, lo único que los diferencia a unos de otros son las diferencias rítmicas. Cuando utilizo la palabra ritmo me refiero a esto, a la relación matemática existente entre los distintos elementos básicos del cuadro.

*¿Y el movimiento?*

- En mis cuadros no hay movimiento real, hay un movimiento representado, porque debido a la manera en que las distintas partes del cuadro se relacionan entre sí por esas relaciones rítmicas que poseen sus elementos básicos, el resultado final del cuadro invita a la visión a visualizar eso de una determinada manera, es decir, que el ritmo es la base del orden en mi obra, pero los conjuntos rítmicos que componen la totalidad de la obra crean unas trayectorias que tiran del ojo, te hacen recorrer el cuadro de una manera determinada; a este recorrido que sale, que es consecuencia de la composición de los elementos del cuadro, es a lo que me refiero con el término movimiento.

*¿Y el espacio?*

- El espacio en mi obra no existe, o no existe o todo es espacio. Lo que desaparece en mi obra es la dialéctica forma-espacio, en mi obra todo es forma o todo es espacio, es decir, cada módulo se divide en dos partes, una negra y otra blanca, esto no quiere decir que lo blanco sea el espacio y lo negro la forma, no, mi obra tiene forma y antiforma, o espacio y antiespacio. Es decir, que no existe relación entre dos elementos antagónicos o complementarios, es lo mismo, lo blanco es forma y lo negro es forma, lo blanco es espacio y lo negro es espacio. Lo que estoy queriendo decir con esto en mi obra es algo que la naturaleza lo ha hecho de otra manera, la naturaleza tampoco divide al mundo, o al universo, en materia y espacio, sino en un sentido profundo de la última física todo es espacio; la materia no es más que espacio ordenado, diferencia de vibraciones, la diferencia de velocidad del movimiento con la energía del espacio es lo que hace las diferencias materiales y la diferencia entre espacio y materia. Al no ser físico no puedo explicar esto muy bien, esto es más bien un poco de intuición, es decir, los objetos materiales en realidad no existen, no existe la materia, todo es energía, las diferencias de vibraciones de estas energías conforman la materia.

*En su obra modular se habla de criterio de selección intuitivo y privativo, ¿tiene esto algo que ver con la selección subjetiva?*

- Sí, la selección es subjetiva, es intuitiva pero subjetiva. Yo utilizo muchos elementos formales, muchos elementos de orden matemático, de orden geométrico en mi pintura, pero no los utilizo de una manera voluntaria, pensada o predeterminada, yo dejo que me salga del interior lo que estoy haciendo, y luego elijo sin saber por qué me gusta. Una combinación modular que yo hago en la pantalla del ordenador: si al terminarla no me gusta, voy cambiando partes de esa composición, el cambio a lo mejor se produce simplemente girando uno de estos módulos, como los módulos son cuadrados en una composición cuadrículada puedes girar una cuadrícula con el módulo que lleva dentro o puedes girar medio cuadro o el cuadro entero. Lo que quiero decir con esto es que cuando estoy inmerso en un proceso por ejemplo de mejorar una composición que he hecho en la pantalla del ordenador y no me acaba de gustar, pero que pienso que cambiando una parte me puede gustar más, la guía para cambiar o no cambiar es simplemente la vista, el hecho de considerar si me gusta o no me gusta, no me rijo por leyes. Cuando llego por fin a la conclusión de que toda la composición me gusta, la adopto sin saber por qué, y la paso al lienzo. Todas las ideas que yo he expresado después de módulos, de ritmos, de movimientos y de elecciones, etc. han sido el resultado de meditaciones posteriores a la obra, estas ideas han surgido de la observación a la obra hecha.

*O sea que su obra es subjetiva aunque tome elementos totalmente objetivos.*

- Exactamente, lo has dicho muy bien, muy sucintamente y muy claramente.

*En este punto, en cuanto a obra subjetiva, le aleja de gran parte de lo que han hecho y han dicho muchos artistas de la vanguardia, porque el carácter subjetivo de una obra es algo que se intenta eliminar de una obra de arte si se quiere que sea autónoma.*

- Sí. Lo que ocurre en la mayoría de la obra de arte geométrica es que no tiene contenido, únicamente se preocupan del aspecto formal de la obra. Sin embargo a mí me interesa mucho el contenido, tanto es así que aunque sea una obra hecha con elementos muy objetivos como tú has dicho, yo busco, no tanto una obra expresionista, pero sí una pintura con algún contenido de tipo expresivo.

*¿Cual es la situación de su obra modular en los últimos diez años?*

- Desde el año ochenta y cuatro estoy utilizando los mismos módulos.

*¿Qué piensa del minimal y de la abstracción postpictórica?*

- A mí el minimal me interesa muchísimo, de hecho mi obra es bastante minimal. Por lo que respecta a la abstracción postpictórica no sabría qué decirte, ahora no leo muchas revistas de arte, de joven sí, pero ahora mi obra se nutre de sí misma y continúa evolucionando. A mí las instalaciones no me gustan nada y pienso que es una moda porque el arte está cambiando continuamente y produciendo movimientos que fenecen por sí mismos, hay otros movimientos que no, hay otros que permanecen aunque desaparecen por un tiempo y reaparecen después.

*Hablemos ahora del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Antes de que usted participara en los seminarios del Centro de Cálculo ya se estaban haciendo algunos trabajos de cierto valor artístico con el ordenador ¿Sabía de la existencia de estos trabajos? ¿Y de considerar el ordenador como un instrumento de ayuda? Me refiero a que si tenía noticias de todo esto antes de participar en el CCUM.*

- No conocía lo que se estaba haciendo con ordenador fuera de España porque no pertenecía todavía al campo del arte. Los ordenadores en aquellos tiempos eran unos mamotretos enormes, por ejemplo el Centro de Cálculo era un edificio grande y todo el edificio estaba hecho para contener un ordenador, sólo uno. El ordenador por entonces estaba constituido por una serie de consolas y de elementos todos ellos de gran tamaño, o sea, no existían los ordenadores personales, no había la posibilidad de hacer una investigación de arte con ordenador en tu estudio. Lo que ocurría es que empresas o compañías grandes, como la compañía Bell de Estados Unidos, o compañías de ordenadores que pertenecían al ejército, es decir, empresas de mucha envergadura que entre sus empleados había alguno que tenía alguna inclinación artística entre comillas, entonces jugaban con el ordenador haciendo experimentos y viendo qué era lo que se podía hacer plásticamente con el ordenador, pero no había artistas, hasta entonces los artistas no se habían incorporado al movimiento que después se llamó Computer Art porque no había la posibilidad de tener un ordenador en casa. A modo de curiosidad, más que de movimiento artístico, vi unas formas gráficas realizadas con ordenador, de hecho se llamaban gráficos de ordenador, concretamente en una revista vi uno de esos experimentos, no se llamaba arte de ordenador, se llamaba gráfico de ordenador, como he dicho antes. Yo llegué al ordenador por un proceso al que me impulsaba mi propia obra, pues yo trabajaba con los mismos módulos durante años, lo que diferenciaba una obra de otra era la forma de combinarlos; a mí me intrigaba el hecho de que entre dos cuadros del mismo tamaño, con el mismo número de cuadrículas, con el mismo número de módulos y siendo estos módulos los mismos entre los dos cuadros, por qué me gustaba uno más que otro, o sea, el tema es el que hablábamos antes, el de la intuición, el de lo subjetivo. Yo quería saber por qué uno me interesaba y otro no, entonces yo pensaba, si estos dos cuadros están hechos con los mismos ingredientes, por qué son distintos, qué diferenciaba uno de otro. De hecho esa era ya la larva del ordenador, porque había que analizar esos dos cuadros para ver qué es lo que los diferenciaba, entonces yo sabía que esto era algo que un ordenador podía hacer. Ya había leído algo por casualidad sobre cibernética, en concreto el libro

de Norbert Wiener Cibernética y Sociedad, este libro me causó un fuerte impacto, me hizo buscar otro libro sobre lo cibernético. Por entonces ya sabía perfectamente cómo trabajaban los ordenadores y lo que podía hacer un ordenador.

*O sea, antes de su participación en el CCUM ya pensaba que el ordenador le podía ayudar ¿no?*

- De hecho, antes de participar en el Centro de Cálculo, yo ya estaba actuando como un ordenador, mis cuadros estaban siendo pintados como un ordenador. Al ordenador le puedo dar los elementos básicos, los módulos, y decirle que me los combine dándole una serie de normas que deben cumplirse y otras que no deben cumplirse. Eso mismo estaba haciendo yo con mis cuadros de una manera muy lenta, pero la semilla de lo que después hice con el ordenador ya lo estaba haciendo manualmente. Llevaba desde el año 64 trabajando con el mismo módulo que tenía partes rectas y partes curvas hasta que entré en contacto con el Centro de Cálculo, y cuando entro en contacto con el Centro de Cálculo ya tenía muy claras las ideas sobre el papel que debía tener el ordenador en mi obra. Asistí a un curso sobre ordenadores en el año 68, antes que nada debo decir que durante el curso se creó un seminario para el estudio del arte y los ordenadores, y en las intervenciones del seminario yo me refería mucho al papel que el ordenador tenía en mi propio arte. Este curso no era un curso para pintores, de hecho no llegaron a pensar que se pudiese crear un seminario para el estudio del arte y el ordenador. Los asistentes a los cursos debían ser licenciados de carreras, ya que la finalidad del Centro de Cálculo era divulgar la idea entre los profesionales del papel del ordenador en sus distintas profesiones o puestos oficiales. A manera de curiosidad me pidieron que diese unas conferencias a los asistentes al curso sobre mi caso concreto, es decir, sobre el arte y el ordenador, entonces hablé sobre todas esas cosas que yo ya las pensaba gracias a los libros que había leído de informática. Tengo que aclarar que estos cursos eran para posgraduados, había que ser licenciado en una carrera universitaria para poder asistir a los cursos, por lo que los pintores teníamos o tenían el camino cerrado. Pero yo soy licenciado en Derecho, esto me valió para que me admitieran en este curso, de hecho me concedieron una beca, hice una memoria hablando de lo que pensaba y de lo que podía hacerse con el ordenador, pero lo que me abrió las puertas fue ser licenciado en Derecho. Después, cuando ya se creó el seminario sobre Formas Plásticas y ordenador y arte, ya se eliminó el requisito de licenciado para poder darle entrada a los artistas, porque no todos los artistas son licenciados en una carrera universitaria. Pero cuando yo asistí me tuve que valer del título de Derecho, que yo creía que nunca me iba a servir para nada, y me valió para que me admitieran. O sea, que yo llegué al ordenador sin saber, pero habiendo visto representaciones gráficas, y llegué para que el ordenador me simplificase el trabajo, como una herramienta de ayuda, pero sobre todo con una base combinatoria. La obra gráfica anterior de ordenador no había tocado la combinatoria, ni siquiera las formas geométricas, a menos que llamemos forma geométrica a la representación de una ecuación matemática.

*Entonces, ¿usted fue el primero?*

- Fui el tercer artista, o sea, la tercera persona con unos precedentes artísticos que usó el ordenador a nivel mundial, y el primer europeo. Porque entre las obras que se habían hecho con anterioridad había un par de personalidades que habían tenido una formación artística, aunque sus profesiones eran las de informático. Es decir, ya había habido dos personas, que habían hecho de alguna manera u otra una obra gráfica, eran programadores, pero habían tenido una formación artística anterior. Solamente dos habían experimentado antes artísticamente con ordenador. En una conferencia que di en la Facultad de Ciencias de la Información, divido la evolución del Computer Art en tres etapas, en la primera etapa a la que yo llamo "de los matemáticos", ya que éstos eran los únicos que tenían acceso a los ordenadores, es donde están estos dos que tienen algunos precedentes artísticos, alguna formación artística, aunque no hayan llegado a ser unos artistas convencidos, pero que han experimentado de alguna manera. Artistas profesionales, los primeros que se incorporan al Computer Art, son los del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

*O sea, hay que destacar la precocidad del CCUM en un país como España, inmerso aún en una dictadura, con años de retraso si se compara con Alemania por ejemplo, que sea España la primera que investigue en este campo es un mérito ¿no?*

- Yo creo que sí. De hecho en este artículo me pregunto si fuimos o no fuimos los primeros. Si los autores de la etapa que yo llamo "de los matemáticos" hicieron, aún sin proponérselo, algo que es arte, entonces nosotros no fuimos los primeros. Pero si lo que hicieron los matemáticos no es arte, es simplemente jugar con el ordenador, entonces somos los primeros del mundo. Desde luego, profesionalmente, con experiencia artística, exposiciones y un cierto nombre en el mundo artístico, el grupo del Centro de Cálculo fue el primero del mundo que se valió del ordenador. De hecho incluso hasta nos adelantamos a la aparición de los ordenadores personales, porque nosotros sólo trabajamos con el gran ordenador del centro de Cálculo, sin embargo la popularización del Computer Art y el acceso de los artistas al ordenador se produce cuando aparecen en el mercado los ordenadores personales, que ya están al alcance del bolsillo de individuos aislados y su tamaño es para tenerlo en casa.

*Pero hubo un período, concretamente en la década de los setenta, en el que usted dejó de utilizar el ordenador, ¿no es así?*

- Sí, hasta la aparición de los ordenadores personales, sólo utilizamos el ordenador del Centro de Cálculo.

*O sea, en los años setenta dejó de utilizar el ordenador porque usted dejó de asistir a los seminarios del CCUM y no existía la posibilidad aún de tener un ordenador personal.*

- El trabajo en el Centro de Cálculo era muy engorroso. El Centro de Cálculo no había sido creado para nosotros, estaba al servicio de la Universidad y de los organismos oficiales, y como era sólo un ordenador el que había, cuando te llegaba el turno ya estabas trabajando en otra cosa. La lentitud, las dificultades y por manipulaciones que había de gente que se valía de contactos para conseguir que su trabajo pasara por la máquina antes que otros, por muchas razones, pero sobre todo por lo engorroso que era pensar algo, pues lo primero que tenías que hacer era el programa, y al no tener idea nosotros de programar el Centro pedía a uno de sus becarios que ayudase a un artista o a un grupo de artistas. Cuando conseguíamos que algún becario pudiera ayudarnos, ellos hacían el esquema del programa, el organigrama, o incluso hacían el programa completo sobre papel, pero para que la máquina se pudiese en funcionamiento había que darle a la máquina ese programa con fichas perforadas, es decir, que para hacer un programa de ordenador, y al funcionar aquellos ordenadores con fichas perforadas, a lo mejor había que darle una gran cantidad de fichas perforadas, pues cada ficha sólo contiene una pequeña cantidad de información, entonces una vez que el programador hace el programa nosotros teníamos que hacer todas las fichas. Y como los estatutos del Centro eran que tenía trabajar al servicio de la Universidad y al servicio del ministerio tal o el ministerio cual, cuando llegaba tu turno y el ordenador tenía que procesar la información gráfica del programa que le habías dado, entonces ya estabas pensando en otra cosa.

*Esta lentitud de la que me habla, los contactos de favor, las rencillas, ¿le hicieron abandonar el Centro?*

- Más que rencillas, había gente que se valía de la amistad, de los contactos con Fulano o Mengano, que era la persona que manejaba el ordenador en aquel momento, para conseguir que sus trabajos pasasen por la máquina antes que otros, o gente que utilizaba su cargo dentro del Centro de Cálculo como un elemento de poder; estas personas enturbiaron mucho la cosa, porque tenían favoritismos; o sea, que había una serie de elementos extra-ordenador y extra-artísticos que creaban dificultades. A todo ello se une que yo vivía en Málaga y el seminario estaba en Madrid, eso significaba ir casi una vez a la semana y estar varios días allí por lo que estaba continuamente en el camino. Esto era muy pesado, además cuando volvía con obra gráfica producida por el ordenador esto suponía traer unos grandes tacos de impresos que luego tenía que revisar uno por uno, y a lo mejor de todo ello rechazaba el 99% valiéndome de mi criterio subjetivo, es decir, diciendo este vale, este no vale, este me gusta o este no me gusta. Encontrar un impreso que me gustase significaba el tener que haber ido a Madrid, estar tres días, en fin, era una manera de trabajar que me agotó y entonces dije: pues se acabó el ordenador, yo sigo haciéndolo a mi manera, manual, lenta, hasta que aparecieron los ordenadores personales hacia el 79 u 80.



*De todas formas el Centro de Cálculo sería una experiencia positiva para usted ¿no?*

- Para mí fue muy positiva, yo creo que tuvo una gran importancia artística a nivel nacional, lo que ocurre es que al mundo de las galerías, de las revistas de arte y todo eso no les interesó demasiado. Ahora parece que hay un revival, ahora se están preparando dos exposiciones sobre los trabajos del Centro de Cálculo, una va a ser en la zona de Levante, que posiblemente pase de universidad en universidad; y en Sevilla están organizando otra exposición que también va a estar centrada en los trabajos del Centro de Cálculo.

*¿Ha aprendido a programar? En su tesis sobre los orígenes del arte cibernético en España, Enrique Castaños Alés dice que usted no aprendió a programar en el tiempo que estuvo en el CCUM, en la actualidad sí ¿no es cierto?*

- Cuando ya tuve el ordenador personal empecé a aprender programar.

*O sea, que ya no necesita de la ayuda de ningún programador ni de ningún informático para nada.*

- No, ya ni siquiera necesito programar más nada porque tengo hecha una serie de programas que cubren mis necesidades. Hace tiempo tuve un interés muy grande por el fenómeno internet, luego llegué a la conclusión de que no me aportaba nada, o sea para mi trabajo los programas son suficientes, ya que a mí lo que me interesa es pintar. Tengo un hijo que es informático, porque se crió rodeado de ordenadores, el primer ordenador personal que yo tuve era un Spectrum, tenía más memoria y más capacidad de procesamiento que el ordenador gigante del Centro de Cálculo, entonces mi hijo se crió en casa primero con un Spectrum, luego con un Commodore, etc., o sea que fue aprendiendo por su propia cuenta, luego se empezó a interesar en las revistas de informática, luego estudió la carrera de informática y ahora trabaja como informático. Lo que te quiero decir es que fuimos los dos aprendiendo a programar simultáneamente, él más rápidamente que yo, porque los niños tienen más habilidad para esas cosas, para el mundo tecnificado de hoy en día, tanto es así que cuando yo estaba aprendiendo a programar a veces me encontraba con obstáculos que mi hijo me resolvía, se ponía conmigo frente al ordenador y nos poníamos a buscar, a rastrear por el programa hasta que dábamos con el problema, era él muchísimas veces el que resolvía el problema. Como te decía, juntos fuimos aprendiendo a programar y en un par de años o así, después de haber tenido el primer ordenador personal, yo ya programaba hacia principios de los ochenta.

*¿Qué hubiese pasado con su obra modular de no haber recibido el impulso que la participación en los seminarios del CCUM supuso? ¿Hubiese abandonado su obra modular, hubiese evolucionado hacia otro aspecto o con el paso del tiempo hubiese empleado el ordenador? Bueno ya me dijo anteriormente que usted pensaba que su obra estaba hecha para ordenador, ya antes de participar en el CCUM pensaba esto,*

*o sea, que si el CCUM no le hubiese brindado esta oportunidad hubiese pasado el tiempo hasta la espera de que alguien le hubiese brindado esta oportunidad ¿no?*

- No, creo que mi obra hubiese evolucionado más lentamente, porque por ejemplo la asistencia al curso de ordenadores en el Centro de Cálculo produjo el que yo pasase de utilizar un sólo módulo a cuatro, no porque yo lo pensase, sino que este hecho se produjo espontáneamente, de pronto me encontré experimentando con otras formas, buscando sin saberlo otros módulos, hasta llegar a un conjunto de cuatro. Quizás esto no hubiese ocurrido si no hubiese ido al Centro de Cálculo, o hubiese ocurrido diez años después, para mí hubiese sido más lenta la evolución, aunque yo creo que el resultado hubiese sido el mismo, porque con ordenador o sin él mi obra se rige por unas normas fijas, sin ordenador la evolución hubiese sido la misma, pero más lenta.

*Cuando descubrió los tres módulos más tras haber estado trabajando durante casi cuatro años con el mismo módulo, usted dijo en alguna ocasión que estos módulos operaban básicamente igual que el primero. El descubrimiento o el aumento del número de módulos con el paso de los años ¿siguen confirmando esta idea? ¿Trabajan con las mismas leyes?*

- Sí. O sea, es pura combinatoria con dos o tres modalidades de operación junto con la inversión de color.

*Por otra parte el aumento del número de módulos se debe: al perfeccionamiento de los programas de ordenador, a una evolución necesaria de su obra, ¿o a ambas cosas?*

- Yo creo que mi evolución positiva va siempre por delante del ordenador.

*Entonces esto no tiene nada que ver con los programas.*

- No, lo que pasa que el programa nuevo me agiliza el proceso, a raíz de producirse un cambio los cambios posteriores vienen más rápidos con la ayuda del ordenador.

*Parece evidente que el descubrimiento de la pintura modular por su parte de manera casi inconsciente era lo que buscaba, ya que son casi cuarenta años trabajando con la pintura modular, cosa que si se compara con otras etapas anteriores de su obra que son relativamente cortas, y hasta efímeras, resulta evidente.*

- Yo creo que sí, porque a partir de la aparición de un determinado módulo ya mi evolución se hace mucho más lenta, se desarrolla dentro de los mismos carriles; hasta entonces había ido picoteando en todo lo que se había hecho en la historia de la pintura, pasando a lo mejor por un período con un par de cuadros, y enseguida



pasaba a otra cosa. O sea, era una evolución muy rápida, yo me decía: esto lo tengo que probar, cuando lo probaba y comprobaba que no me llenaba pasaba a otra cosa. Hasta que llegué al módulo y a la pintura en blanco y negro y entonces todo se sedimenta, y es mucho más lento.

*Es como si alcanzase la esencia de la pintura para usted ¿no?*

- Bueno lo que ya estaba dentro de mí, porque yo recuerdo que en Marruecos, no sólo lo gráfico, lo visual, sino también la fascinación que me producía la música marroquí, esta música es muy repetitiva, muy modular, yo recuerdo como por las noches en la cama ponía la radio y cogía las emisoras marroquíes, a veces me dormía casi al amanecer, ya se me ha pasado ese interés, pero lo viví con gran intensidad, produciéndome emociones fuertes esa música.

*Como vemos la relación de la música con su obra modular es muy fuerte ¿no?*

- Sí. En Marruecos de todo lo modular, aparte de la arquitectura y la decoración, lo más modular es la música, lo que más impacto me produjo a mí fue la música marroquí, sin embargo lo modular no aparece en mi obra hasta casi diez años después, pero yo creo que la semilla fue entonces.

*¿Tienen algún significado simbólico el blanco y el negro, el cuadrado y el círculo en su obra? Porque normalmente estas figuras geométricas y estos colores a lo largo de la historia han tenido una significación simbólica, ¿en su obra la tienen?*

- Sí, la tienen. Yo creo que en mi obra lo más importante es la dualidad, mi obra es dual en todos sus aspectos, si en una parte del cuadro hago una cosa, en la parte contraria hago exactamente lo mismo, pero girado, no pongo cualquier cosa. Todo tiene su contrapartida, por otro lado los números que a mí me interesan y que suelo emplear más son el dos, el cuatro..., son los pares, los impares casi no me interesan, en cambio los números pares tienen un atractivo especial para mí. Respecto al blanco y al negro los utilizo porque son los dos colores que más claramente dicen que son opuestos.

*O sea, los que confirman ese lenguaje dual que existe en su obra.*

- Efectivamente. En mi obra la dualidad no solamente consiste en la utilización de las parejas de cosas, sino también en que esas parejas son opuestas, contrarias. Yo no soy filósofo ni he estudiado filosofía, pero la dualidad para los antiguos pensadores era muy importante; por ejemplo los pitagóricos pensaban que la esencia de las cosas es el número y el juego de los contrarios, para toda la escuela de pensamiento de Pitágoras el juego de los contrarios lo consideraban muy importante, así como en la música y en la armonía. Otro tipo de pensamiento, el de los templarios, los cuales tenían como bandera un rectángulo dividido en una mitad

blanca y la otra negra; los masones cuando tenían una reunión lo hacían en una habitación llena de símbolos, uno de los símbolos es que parte del pavimento estaba repleto de losetas blancas y de losetas negras.

*En definitiva el carácter simbólico de su obra radica en su dualidad.*

- La dualidad yo la relaciono con el ordenador a través de la informática, la unidad elemental del lenguaje informático, el bit, no es una cosa, son dos cosas, el uno y el cero juntos, es un sistema binario, algo así pasa con mi pintura que no tiene forma y espacio, o los dos son forma, o los dos son espacio, es como el bit. Esto es muy importante en mi pintura, y aunque pueda sonar un poco pedante o un poco pretencioso yo creo que esto es importante en mi pintura porque el universo es así; en sentido muy estricto mi pintura sería una pintura muy realista, lo que pasa es que por pintura realista entendemos la pintura que representa imágenes conocidas por nosotros y que nosotros creemos que son las cosas que existen. Por ejemplo una mesa o una silla están compuestas de moléculas y de átomos, estas moléculas y estos átomos son a lo mejor el equivalente al bit de la informática, o a la forma y antiforma de mi pintura.

*Me acabo de acordar de una cosa en relación con su pintura geométrica; Malevich cuando pintó su Cuadrado negro sobre fondo blanco, dijo que esta era la máxima expresión de la pintura, o sea, pintura pura pues el cuadrado era una creación del hombre, que no se encontraba en la naturaleza y por lo tanto no copiaba nada, ¿ha oído esto alguna vez?*

- Yo no conocía este pensamiento de Malevich, pero efectivamente el cuadrado ya no tiene relación ninguna con lo visual, con el mundo visual, es una creación pura.

*Entonces en su obra que el cuadrado es un parte fundamental, se relaciona con la naturaleza más que nada por el funcionamiento, por parecerse a un organismo que va creciendo y que está formado por varios elementos ¿no?*

- En mi obra sí.

*Como movimiento de vanguardia radical para Malevich y compañía no tenía ningún interés copiar una cosa o a un grupo de gente haciendo algo determinado, para ellos esto no era arte.*

- Para Malevich y Mondrian no, pero ha habido otros pintores geométricos, como por ejemplo el matrimonio Delaunay, que sí hacen una obra geométrica que tiene relación con el mundo visual. Mondrian se limita a los espacios, realiza unos trazos y los rellena de un color uniforme, lo que no utiliza apenas es el cuadrado; Malevich en cambio apenas utiliza el color pero sí el cuadrado, figura que repite y repite. Pero yo creo que mis padres artísticos son éstos.

*Este es un tema que da para mucho, lees una cosa, luego otra completamente distinta, y cuando empiezas a leer sobre las vanguardias e intentas buscar la relación entre la vanguardia histórica y su obra te encuentras con que hay muchos puntos en común aunque no todos resultan serlo.*

- Yo creo que mi obra tiene mucha más relación con la física que con otros movimientos pictóricos, porque la física también dice lo mismo que Malevich, o sea, que las cosas no existen, son ilusiones que nosotros nos creamos. Eso es lo que vino a decir Malevich, o sea, vamos a partir de algo, y ese algo es una representación intelectual, una representación artística, el cuadrado; luego sobre distintos métodos, como en el caso de mi obra, por la modularidad, por los giros o por los cambios de color, se crea un conjunto mediante un proceso de subconjuntos, que luego a su vez crean macroconjuntos, todo esto con una base como decía Malevich inexistente.

*Que no tiene referencia externa alguna ¿no?*

- Claro.

*¿Qué opina sobre lo que dice Enrique Castaños Alés en su artículo "Razón, Intuición y Símbolo" de considerarle más como un destacado representante de la abstracción pura, más que un artista cibernético puro u ortodoxo? Para ello expone que tanto la técnica como el soporte en su pintura son tradicionales, que su pintura modular ya existía antes de que usted entrase en el CCUM o el hecho de que usted compartió muchos problemas, así como la solución a estos problemas con los artistas de la vieja vanguardia, es decir con el Constructivismo, con el Suprematismo y con el Neoplasticismo.*

- El conjunto de los pintores de ordenador, los que yo llamo "los matemáticos", no tenían una formación o un interés primordial artístico, sino más bien cibernético. Yo creo que con esto Enrique Castaños Alés intenta resaltar el aspecto artístico de mi personalidad, para no dejar que el aspecto cibernético se coma al artístico, quiso resaltar que yo hacía este tipo de pintura años antes de entrar en contacto con el ordenador.

*Por lo tanto usted es un artista abstracto puro, más que un artista cibernético puro.*

- Sí.

*O sea, la cibernética juega un papel importante en su obra actual, pero no es el fundamento, pues hay muchos puntos que usted comparte con la vanguardia histórica, aún inconscientemente.*

- Yo creo que sí, que si los analizas los encuentras. De todas formas yo le agradezco mucho a Enrique Castaños Alés el siguiente hecho: ahora parece que hay

un revival del arte del Centro de Cálculo, pero hace unos años se consideraba que el Centro de Cálculo era una cosa que ya estaba muerta y enterrada, y quiso dar a entender que si esto era algo que ya estaba muerto y enterrado, a Barbadillo no había que incluirlo porque ya hacía pintura modular antes de esto. Era como una flor que él me echó.

*En mi trabajo hay un capítulo en el que intento buscar puntos de unión a través de todo lo que usted ha escrito y hecho con los escritos de Kandinsky, Malevich y Mondrian, sobre todo, aunque algunas ideas estén muy cogidas por los pelos, pero yo también creo que existen muchos puntos de unión, incluso más de lo que usted se piensa.*

- Sí. Yo no soy muy aficionado a este tipo de lectura porque temo caer en lo tópico. Pero sí, Kandinsky de hecho habla del blanco y el negro.

*Él también habla del carácter subjetivo, interior, que debe tener una obra. Como verá existe una gran cantidad de puntos en común, con el Neoplasticismo también, cuando habla de cultura universal por ejemplo. Entonces, ¿cómo ve usted esa relación que hacemos varios historiadores del arte de su obra con la vanguardia histórica?*

- Yo creo que hay una relación, de hecho mis verdaderos padres artísticos son Malevich, Kandinsky y Mondrian.

*¿ Y Vasarely?*

- Vasarely menos, es muy abstracto, vivió en París y estuvo afectado por los franceses, los franceses son muy cartesianos, analíticos, tienden a diseccionar, y Vasarely hace una trama cuadrículada, en cada cuadrado va metiendo un elemento, no consigue dar una unidad artística a sus cuadros, entonces recurre a la ilusión del relieve para que de unidad al cuadro. Vasarely divide, divide y divide, y luego se encuentra con que esas divisiones no tienen una unidad estética, entonces para dar ilusión de que sí la tiene hace como si estuviese abombado, y todo lo que está dentro de ese abombamiento, forma parte del abombamiento, valga la redundancia, y así piensa que ha conseguido la unidad. Ese desmigajamiento del cuadro es muy cartesiano, muy analítico y muy francés.

*Pero su obra es también muy analítica ¿no?*

- Sí, es muy analítica, pero el elemento oriental a través de la música marroquí es muy importante en mi obra; en Vasarely no es así, Vasarely no tiene ritmo, porque es la misma forma que se repite, pero esta misma forma no se une a la forma vecina, o sea, presenta formas unas al lado de la otra, este cartesianismo extremo es muy francés, también utiliza muchos colores bonitos, cosa que también es muy francesa.

Pero también es posible que Vasarely me influenciara de alguna forma, con la cuadrícula del cuadro, el partir de una malla cuadrículada, lo que ocurre que donde Vasarely mete en una cuadrícula un objeto y lo deja puesto, yo meto un objeto que está tratando de fundirse con el objeto de la cuadrícula adyacente, y éste a su vez con el de otra cuadrícula adyacente, y a través de estas sucesiones de los módulos de unos con otros trato de crear movimiento rítmico. Esto no le pasa a Vasarely, Vasarely no tiene ritmo, o si tiene ritmo es de uno por uno, es decir, coge un campo que divide en porciones idénticas, en cada una de estas porciones pone unas formas cerradas sobre sí mismas que no tienen nada que ver con las restantes. Pero puede ser un precedente, lo que pasa es que yo no puedo dejar estas partículas quietas, sino que tengo que tratar que dialoguen con las que le rodean, para a través de ellas hacer una melodía, es decir, trato de imprimirles el movimiento, el ritmo, que es la totalidad del cuadro. Lo que trato de decir es que el contenido, la parte inconsciente y el elemento oriental en mi obra son tan importantes como la geometría y la composición.

*Cuando he estudiado la relación de su obra con la vanguardia histórica hay un punto en el que se relaciona bastante con el Neoplasticismo y con Mondrian, a través de esa idea de devolver el arte a la praxis vital de la vida. ¿Usted qué entiende por devolver el arte a la praxis vital?*

- Yo creo que con esto quiero decir que mi arte es muy realista, no es una elucubración relacionarlo con la naturaleza, porque mi arte es una representación de la naturaleza, lo que pasa es que es una representación de la naturaleza a un nivel muy alejado de la naturaleza visible.

*¿Y eso de que el arte es un instrumento que puede ayudar a cambiar el mundo, el hombre y la sociedad?*

- Yo creo que el arte cambia la sensibilidad de las personas, por ejemplo con la música clásica tu sensibilidad cambia. Tu sensibilidad está en el subconsciente, y yo he llegado a la conclusión de lo que haces racionalmente es la consecuencia de un proceso previo que ha tenido lugar en el subconsciente y que ha tardado algún tiempo en hacer la elaboración para después aflorar en la mente; si cambia la sensibilidad está cambiando la mente, y si cambia la mente cambia el mundo.

*La sensibilidad desempeña un papel importante para usted ¿no?*

- Sí, para mí es un elemento básico del arte.

*En este punto usted se acerca bastante a Malevich, Malevich decía que el arte era la representación máxima de la sensibilidad en su "Manifiesto suprematista".*

- Sí, entonces sí, aunque yo no lo he leído.

*Hay muchos puntos de unión, aunque parezca que no, con la vanguardia histórica. Con Kandinsky por ejemplo se acerca bastante a esa afinidad con la música, pues éste consideraba la música como el arte más puro que existe, que no tiene referencia alguna con nada exterior, entonces él en su libro *De lo espiritual en el arte* nos viene a decir algo así cómo que las demás artes deben acercarse lo más que pueda a la música con el fin de ser más pura, o más autónoma posible, porque la música no remite a nada, sino a sí misma. Y si hablamos de su obra modular parece que ésta se basa mucho en el lenguaje musical, y como me ha dicho antes, sobre todo, en la música marroquí.*

- La crítica en general no suele ver eso porque suele considerar como musical los colores, cuando hacen la crítica a la obra de un artista la consideran musical respecto al color. En mi obra lo musical es lo modular, el ritmo, no el color.

*Entonces su relación con la vanguardia histórica es más inconsciente, por su parte, que consciente ¿no?*

- Sí, es inconsciente. Tú has estado haciendo referencia a textos de ellos que yo nos lo conocía.

*¿Usted es consciente de que ha creado escuela? ¿Conoce algún artista o grupo de artistas que hayan seguido su obra o se hayan basado en ella?*

- La primera persona que hizo pintura modular en España fui yo, por lo tanto a todos los artistas que hacen una obra modular actualmente mi obra les puede servir de inspiración a este tipo de pintura.

*Sólo voy a hacer una apreciación a un aspecto de la evolución de su obra que puede resultar un tanto discutido, el paso de una pintura de materia a una pintura abstracto-geométrica supone un paso muy grande, pero yo definiendo que en medio hay una etapa abstracto-estructurada que tiene de las dos partes, por un lado esta etapa abstracto-estructurada es pintura de materia en cuanto a la técnica, por otro lado ya existe una estructuración, un lenguaje más o menos binario que va sentando las bases de lo que posteriormente iba a hacer, por lo tanto se puede considerar esta etapa abstracto-estructurada como el puente entre lo que hizo anteriormente y lo que hará más tarde.*

- Sí, exactamente. Primero el cuadro fue una superficie entera texturada, luego empezaron a aparecer ejes, verticales y horizontales, que van dividiendo esa superficie en porciones, luego esas porciones cada vez se iban pareciendo más unas a otras.

- *El periodo abstracto-estructurado de su obra está ya entre dos aguas, repito, por un lado está la pintura de materia que es más que nada por la técnica que sigue, por*

*otro lado ya se ve claramente un lenguaje binario, aunque el blanco y el negro no hayan tenido aún su aparición, pero el diferenciar dos zonas claramente supone algo ¿No es así?*

- Es así, es un periodo donde unas formas son salientes y otras entrantes, ese es el camino para una pintura de materia, después cada uno de los trocitos se fueron igualando, hasta que fueron idénticos, cuadrados.

*Después llega un momento en el que iguala la textura y empieza a trabajar en blanco y negro. Eso es lo que yo trato de explicar, pero alguien me puede decir que el paso de una pintura informalista, como es su pintura de materia, a una obra abstracto-geométrica es un giro de 180 grados, es un salto grandísimo y no hay sensación de continuidad.*

- Lo que ocurre es que esto se puede ver desde dos grupos distintos, por un lado el de los pintores de materia y por otro lado el de los pintores abstracto-geométricos, en dos fenómenos artísticos distintos, como dos cosas separadas.

*Cuando el informalismo llegó a su fin, fin entre comillas pues aún hoy se sigue haciendo este tipo de pintura, lo que se quería era renovar el ambiente artístico y entre otras cosas surge una tendencia abstracto-geométrica. Pero claro, usted desembocó en la abstracción-geométrica inconscientemente, sin pensar voy a hacer esto porque es lo que se está empezando a hacer.*

- De hecho cuando me salió el primer cuadro pintado en blanco y negro ya sin textura me quedé sorprendido, y pensando que poca cosa, esto no es un cuadro, debe tener algo más, falta algo, pues esto es un cuadro blanco con algunas manchas negras. Esto me produjo un desconcierto. Luego empecé a jugar con relieves en cartulina y en madera, haciendo lo mismo que hacía en blanco y negro, empecé a ver la relación entre los relieves en dos planos y la pintura en dos colores, lo que no me pasaba todavía por la cabeza era la idea del dualismo y las implicaciones de tipo filosófico.

*Pero el dualismo ya estaba germinando en su obra abstracto-estructurada mucho antes de que se diese cuenta ¿no?*

- Sí. De todas formas yo creo que hay gente que puede ver mi obra como clasificaciones, no ven el flujo, el fluir de las cosas. Entonces la gente en vez de ver el flujo ven congelaciones de fases del flujo. Este es el problema que yo le veo a la academia, por eso me interesa más Kandinsky que Vasarely, porque Vasarely divide y congela las porciones, esa idea del ritmo y el movimiento la destruye. Hay que representar la vida como un flujo. Por último te voy a decir una cosa, yo creo que lo orientales están más interesados por el espíritu que por la materia, buscan la representación del espíritu mediante la representación del flujo en la música, etc. Los



occidentales tratan de representar la realidad mediante el análisis, la división, la cuadrícula. Mi obra no es que sea orientalizante, ni occidentalizante, es las dos cosas, porque me interesa mucho el flujo, de hecho en la realización de un cuadro me dejo llevar por el flujo de sentimientos interno, más que el análisis visual, pero al mismo tiempo parto de una cuadrícula y de unos elementos geométricos básicos, o sea, creo que es una síntesis entre oriente y occidente.

*¿Cree usted que existe alguna relación entre su obra modular y las culturas primitivas y antiguas?*

- La cultura primitiva es figurativa, es una figuración muy esquemática. El hecho del esquematismo ya nos relaciona.



## ■ Elogio del Profesor Antonio de la Banda y Vargas

*Francisco José Palomo Díaz*

En tanto que discípulo del profesor don Antonio de la Banda, es para mí muy grato escribir este homenaje a su persona y obra con motivo de su reciente jubilación administrativa, que no vocacional en docencia e investigación, pues quien ha dedicado toda una vida a estos menesteres la va a seguir ejerciendo en su actitud diaria, nunca separada del todo de la actividad académica. Además, presumiblemente, siga unido a la Universidad Hispalense, pues su Departamento de Historia del Arte ha solicitado que siga desarrollándola en calidad de Profesor Emérito. Son de destacar en el profesor De la Banda cualidades ejemplares tanto personales como profesionales. De entre las primeras, destacaríamos su profunda religiosidad y su apego a la familia, que no se centra sólo en su mujer, hijos y nietos sino en cuantos hemos tenido la oportunidad de ser dirigidos por él en nuestros trabajos de investigación. Investigador o docente, don Antonio de la Banda se ha destacado sistemáticamente en el estudio y divulgación del arte español, en particular del sevillano, y ha desarrollado una constante salvaguarda de los valores que considera esenciales (religión, familia, patria, cultura, arte, academia). Es un trabajador infatigable que nos ha retransmitido hasta deformaciones profesionales a los que hemos sido sus discípulos: celo y precisión, austeridad, exactitud, calor humano y —aunque es un valor denostado actualmente— memoria de las cosas para todo. Estas líneas son de gratitud y reconocimiento por los treinta años que lleva dirigiendo mis tesis y memorias académicas. Al lado de mi firma, nos consta que están todas las de sus discípulos por su cordialidad y enseñanza. Este elogio, en fin, no es gratuito, se fundamenta en sus muchos méritos profesionales que, en resumen, se exponen a continuación.

Antonio de la Banda y Vargas nació en Sevilla el siete de diciembre de 1932. Aunque en principio parecía que su vocación se asentaba en el Derecho, según preferencia familiar que luego han seguido sus hijos, dejó la carrera en quinto curso y no llegó a acabarla, decantándose por las Humanidades que estudiaba a la par. Se licenció en Filosofía y Letras, sección de Historia, por la Universidad de Sevilla con calificación de Notable. Hizo el doctorado con su maestro, el doctor Hernández Díaz —tan recordado por su inmensa labor investigadora que tantas nuevas alumbró para el mejor conocimiento del arte andaluz, en especial de la imaginería de los siglos de oro—, que culminó con el grado de Sobresaliente "Cum Laude" y Premio

---

PALOMO DÍAZ, Francisco José: "Elogio del Profesor Antonio de la Banda y Vargas", en *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 625-631.

Extraordinario por la Universidad de Sevilla. Es Diplomado en Estudios Hispánicos por la Universidad Hispanoamericana de La Rábida (Huelva) con calificación de Sobresaliente. Su carrera docente se inició en el mismo Laboratorio de Arte "Murillo Herrera" de la Facultad de Filosofía y Letras sevillana en el que había estudiado. Entró de Ayudante de Clases Prácticas Contratado en 1957, fue Ayudante Contratado en 1963, Profesor Adjunto Interino en 1966 y, en 1972, ganó por oposición la plaza de Profesor Agregado Numerario en la misma Facultad. Permaneció en el puesto, con dedicación exclusiva, hasta el seis de julio de 1977, fecha en la que obtiene por oposición la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, que ejerció en principio en Comisión de Servicio en la Universidad Hispalense. El uno de octubre de 1977 tomó posesión de su cátedra y permaneció en exclusiva hasta el diecisiete de octubre de 1978, fecha en la cual se trasladó a la Universidad de Sevilla para ocupar desde entonces la Primera Cátedra de Historia del Arte del Laboratorio de Arte, que con anterioridad a él había sido ejercida por prestigiosos maestros de la talla de don Diego Angulo, don José Hernández Díaz, doña María Concepción García Gainza, etc. Aunque la Facultad de Filosofía y Letras se reconvirtió en 1983 en dos facultades, de Filología una y de Geografía e Historia otra, el doctor De la Banda ha permanecido al frente de su Cátedra hasta finales del curso 2002-2003, en que se cumple la edad de su jubilación. Durante sus cuarenta y seis años de docencia ha impartido las asignaturas de Historia General del Arte; Historia del Arte Español Moderno y Contemporáneo; Arte Barroco; Arte Neoclásico y Romántico y, en estos últimos tiempos, Arte Español Contemporáneo. Además, desde 1963 a 1972, ejerció la docencia en la asignatura de Historia del Arte de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, en calidad de Profesor de Término por oposición.

El profesor De la Banda se ha distinguido desde siempre por la constancia en la defensa de las instituciones culturales españolas, por la conservación y divulgación de su patrimonio y legado. Es tanto o más conocido por esta actividad que por su carrera universitaria. Su presencia continuada e imprescindible revela su protagonismo en dichas instituciones, aunándose en una sola fe la triple vía en docencia, investigación y academia. Tan generosa laboriosidad le ha hecho acreedor de la estima y gratitud de estas corporaciones: es Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de la que fue Secretario durante muchos años hasta ser nombrado Presidente de la misma, cargo que ostenta en la actualidad. Es Numerario de las Reales Academias Hispanoamericana y de Bellas Artes de Cádiz, de la que es Vicedirector Segundo en la actualidad; Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, San Carlos de Valencia, San Telmo de Málaga y San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife; Correspondiente de las Reales Academias de Extremadura; de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba; de San Fernando (Cádiz) y de Écija (Sevilla). Es Vicepresidente Primero del Instituto de Academias de Andalucía; Individuo de Número del Instituto de Estudios Canarios y Correspondiente del Manchego (Ciudad Real) y del Instituto de Estudios Jienneses. Ha sido Consejero y luego Vicepresidente de la Società Dante Alighieri de Sevilla,

estando en posesión de la Medalla de Plata de la Central de la misma en Roma. Por todo ello, por sus numerosas investigaciones y publicaciones, tiene concedidas la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y la Cruz de la Orden al Mérito de Italia.

La alta preocupación intelectual y constable entrega a la investigación, fundamentadas en una sólida formación científica, se ha visto apoyadas a lo largo de su trayectoria con la percepción de becas del sevillano Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de una Ayuda a la Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia y de la Fundación Avenzoar de Sevilla. Ha seguido los pasos de su maestro y del Laboratorio de Arte "Murillo Herrera" al desarrollar una clarificadora intuición en la búsqueda de aspectos fundamentales del arte andaluz, extremeño, canario e hispanoamericano que, siendo desconocidos o poco investigados, ha esclarecido con nuevas perspectivas de análisis y valoración definitivas. Para ello, de modo sistemático ha preferido el estudio formal de la obra de arte, incardinada en su contexto histórico, con atención a la pluralidad cultural en que se desarrolla. En la generalidad de sus trabajos monográficos sobre un artista, se sigue un orden expositivo que sitúa al lector desde lo general a lo particular: presentación del contexto del tema tratado, adecuación del mismo a su ambiente cultural, desglose de la biografía del artista y análisis de su personalidad, evolución estilística y técnica, análisis, iconografía y fortuna crítica de la obra, para finalizar con la catalogación de la misma. Una previa conclusión y la exhaustiva bibliografía cierran cada una de sus monografías sobre arquitectos, pintores o escultores. En trabajos de otra naturaleza o propósito, cuales son aquéllos que alumbran fuentes, textos o explican programas docentes académicos, el rigor se centra, conforme a metodología científica, en la comprobación, análisis y esclarecimiento de la fuente desconocida y sus circunstancias, en la exactitud de la retransmisión y en la pulcritud del cotejo. No es sólo la lúcida intuición en la búsqueda constante, premiada con la fortuna del hallazgo, sino la perfecta comprensión de su importancia en sí y para la valoración nueva del arte del momento, de modo que se otean nuevas perspectivas por la información que aporta. En este sentido, se citan sus estudios sobre Murillo ("Los estatutos de la Academia de Murillo", en *Anales de la Universidad Hispalense*, Tº XXII, 1961); programas docentes ("Noticias sobre la primera Cátedra sevillana de Historia del Arte, en *Homenaje al profesor Carriazo*, Tº II, Sevilla, 1972); el dibujo; el grabado ("Matías de Arteaga, grabador", en *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 1978, págs. 73-131); textos artísticos ("Opiniones sobre arte en la pluma de Blanco White", en *Temas de Estética y de Arte*, 1992) o colecciones de cartas de artistas.

Todo lo dicho se consolida en investigaciones publicadas en libros o gruesos artículos, pero, hasta llegar aquí, se sigue en la carrera investigadora del profesor De la Banda una crónica presencia de sus hallazgos, que va dando a conocer año tras año: "Un posible Esquivel..."; "Nuevas aportaciones sobre..."; "Nuevos datos sobre la biografía de Matías de Arteaga"; "Dos dibujos sevillanos de Rafael Monleón; etc. Sin

duda, hay mucha generosidad en estas entregas periódicas de noticias, menudencias o datos, que a veces son de primera fila: "Un paisaje de R. P. Bonington en Villamanrique de la Condesa" (*Archivo Hispalense*, 115, 1960); "Un busto de Isabel II, obra de Piquer, en Cádiz" (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 56, 1983). En todos estos casos, la comunidad científica recibe la buena nueva con la predisposición que el ofrecimiento conlleva, del que sacan mayor provecho los que están trabajando sobre la cuestión en España o en el extranjero. Y es sabido que en estas pequeñas o grandes aportaciones, según el grado de interés del beneficiario, la Universidad se reencuentra con lo que más debe caracterizarla, la universalidad de la comunicación de los saberes: no hay investigación por local o limitada que parezca, que no sirva a un propósito mayor y sea cimiento de la continuada arquitectura del saber. Si tal divulgación la hace un tesinando novel, se comprende; si la hace un catedrático con cuarenta años de servicio, se admira y agradece profundamente. En la humildad del ofrecimiento está la grandeza de la Universidad. Don Antonio de la Banda también ha abordado los temas desde una óptica opuesta, generalista, a modo de necesaria recapitulación o miscelánea sobre el estado de la cuestión en campos determinados, a nivel nacional o local, práctica que es muy poco usual en historiografía del arte como recurrente en otras disciplinas (antropología general o cultural, psicología, pedagogía y en todas las científicas), que cada dos o tres años registran una síntesis de sus conocimientos. Sirvan un par de ejemplos, "Miscelánea de pintura española decimonónica" (en *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 1976); "Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XIX" (en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Tº I, Sevilla, 1982). Trabajos de esta índole son los que abren las puertas a los doctorandos que dirige, razón por la cual somos varios los que hemos realizado nuestras tesis sobre pintura o escultura decimonónicas de nuestras provincias respectivas.

La diversidad de intereses especulativos se manifiesta en los variados temas de sus investigaciones. Al ser tantos y estar conectados unos con otros, en muchos casos, por la lógica relacional propia de la investigación, es difícil establecer un recuento de objetivos: descubrimiento de fuentes inéditas para el conocimiento de la docencia del dibujo en la Sevilla de Murillo; nuevas aportaciones al Manuscrito de Arquitectura de Alonso de Vandelvira; estudios sobre la historiografía artística andaluza de los siglos XVIII y XIX; evocaciones de la docencia desarrollada por los profesores Hernández Díaz y Muro Orejón; numerosos trabajos sobre las Reales Academias de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, andaluzas e hispanoamericanas ("Comentarios al método de estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México", en Tº XVII, 1967, *Anales de la Universidad Hispalense*); decisivos estudios sobre el grabado sevillano, en especial sobre Matías de Arteaga; sesenta y una monografías o estudios sobre pintura o pintores españoles, en especial sevillanos y gaditanos de todos los siglos, con preferencia sobre los barrocos, románticos y realistas (El Greco, Zurbarán, Valdés Leal, Antonio del Castillo, Francisco Miguel Ximénez, Jerónimo Ramírez, Goya, Vicente López, María Victoria

Martín Barrier, Esquivel, Ramón Rodríguez Balcarza, Francisco Pedraza, Eduardo Cano, Dióscoro Puebla, Fortuny, Juan Güi Román, Rodríguez de Losada, Francisco Preciados de la Vega, Guillermo Vargas Ruiz, Alfonso Grosso, Juan Miguel Sánchez Fernández, Luis González, Valentín Kovatchev, Picasso). La singular atención por los temas pictóricos está a la par de la sentida por la escultura de los siglos XVIII, XIX y XX, que suman la treintena de trabajos (sobre Pedro de Mena, José de Vilchez, Juan José de Urmeneta y de la Parra, Juan Luis Vasallo Parodi, Antonio Illanes, Antonio Susillo, Lorenzo Coullaut Varela, Sebastián Santos Calero).

En trabajos más densos publicados en libros, son de resaltar los ensayos dedicados a varios conjuntos eclesiásticos de la arquitectura sevillana o a Hernán Ruiz II. Una parcela no menos atendida es la correspondiente a la catalogación de colecciones públicas o privadas de dibujos u obras de arte diversas. Al hacer el recuento de sus publicaciones, se observa que don Antonio de la Banda ha dedicado más de media vida al estudio del arte y la cultura sevillanos de todos los siglos, en especial del XVII al XX, que suma más del cincuenta por ciento de su producción; le siguen los treinta y cinco trabajos correspondientes a la Academia, los museos, la pintura o la escultura gaditanos de los siglos XVIII a XX; una docena de artículos versan sobre temas artísticos canarios o sobre la influencia y relaciones de Andalucía y Canarias; el resto de los estudios es sobre artistas o circunstancias artísticas extremeños, diez estudios, o hispanoamericanos. Por modalidades, han sido objeto preferente sobre las demás manifestaciones artísticas, la pintura, a la que ha dedicado sesenta y un estudios entre libros o artículos, y la escultura, con veintiséis ensayos.

La larga trayectoria investigadora del doctor De la Banda tuvo sus primeros frutos en 1959 en *Archivo Hispalense*, número 114, con la publicación de "Un Greco en la colección sevillana del Duque del Infantado" y en *Anales de la Universidad de Sevilla*, volumen I, con un largo artículo que estudiaba "La colección pictórica de la Infanta Luisa de Orleans". Desde entonces hasta la actualidad, ha publicado diez libros; ha colaborado en quince más junto a otros autores; ha participado en cinco libros de homenaje y editado tres folletos. Sus artículos en revistas especializadas pasan de cien: *Archivo Español de Arte*, tres; *Goya*, tres; *Laboratorio de Arte*, cuatro; *Archivo Hispalense*, doce; *Anales de la Universidad Hispalense*, nueve; *Anales de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Cádiz*, uno; *Revista de Historia del Puerto*, uno; *Coloquios de Historia Canaria e Hispanoamericana*, seis; *Apotheca*, uno; *Revista de Estudios Extremeños*, tres; *Boletín del Museo de Cádiz*, uno; *Anuario de Estudios Americanos*, dos; *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, dos; *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, catorce; *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, veintitrés desde 1973 hasta hoy; *Temas de Estética y de Arte*, nueve. Son veintiocho sus escritos de presentación en catálogos de exposiciones. Ante tan abultada producción, es imposible hacer aquí, por limitación de espacio, una reseña y estudio de los más determinantes trabajos, pero el norte de sus intereses está suficientemente explícito en sus libros, cuyos títulos son:



- Una colección inédita de dibujos del pintor sevillano Emilio Sánchez Perrier, Sevilla, 1966.
- El arquitecto andaluz Hernán Ruíz II, Sevilla, 1974.
- Hernán Ruíz II, Sevilla, 1975; segunda edición en 1999.
- La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, Sevilla, 1977.
- Una colección artística del Real Círculo de Labradores y Propietarios de Sevilla, Sevilla, 1982.
- El manuscrito de la Academia de Murillo, Sevilla, 1982.
- El arte y los museos de la provincia de Cádiz, Cádiz, 1988.
- Zurbarán, Badajoz, 1990.
- De la Ilustración a la actualidad, Tomo VIII de la Historia del Arte en Andalucía, Editorial Geve, Sevilla, 2000.
- Antonio María Esquivel, Sevilla, 2002.

La actividad conferenciante del doctor De la Banda ha sido muy extensa. Es un comunicador nato, claro y preciso que aborda los asuntos con exactitud y profundo conocimiento de la materia, que acostumbra a exponer de memoria sin necesidad de leer (otro "vicio" profesional que ha retransmitido a sus discípulos, pues conozco a uno que estuvo a punto de perder su plaza titular de facultad por no leer la lección magistral durante varias horas). Siendo sevillano, se ha dicho, al que gusta dar a conocer el legado cultural y artístico de Sevilla, no profesa de tal, pero su discurso se ameniza con citas, poemas, decires, recuerdos y variados recursos que enganchan al oyente, le envuelven, acrecientan su interés o distienden su ánimo en el momento oportuno, para volver de nuevo a encauzarlo por el hilo argumental de principio a fin. Naturalmente, sus conferencias versan sobre los asuntos investigados; a veces, un epítome de lo recién publicado; a veces, una cata y anuncio de lo esperado por la comunidad científica. De nuevo la limitación de espacio nos impide dar noticia de las conferencias pronunciadas por don Antonio de la Banda en las Universidades de Oporto, Sevilla, Cádiz, Málaga, Extremadura (Cáceres) y Santiago de Compostela; en las Academias, Española de Bellas Artes en Roma y de Bellas Artes de Sevilla, Cádiz, Córdoba, Valencia, San Dionisio de Jerez de la Frontera, San Romualdo de San Fernando y Vélez de Guevara de Écija; en la Fundación Camón Aznar de Zaragoza y Madrid; en los Ateneos de Sevilla, Cádiz y Huelva; en las Sociedades Económicas de Amigos del País de Badajoz, La Laguna y en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria; en el Palacio de Beniel de Vélez-Málaga, así como en otros centros docentes y culturales de España.

Como se ha dicho, sus discípulos somos miembros anejos de su familia, hemos sido recibidos en su casa infinidad de veces, hemos compartido mesa y mantel, amigos, el buen carácter y simpática predisposición de su talante. Acabadas las larguísimas sesiones de corrección de las tesis, el ambiente se distendía en la conversación amable, no exenta de alegría en el decir, propio de un sevillano. El interés por la familia y sus avatares le ha hecho tan estimado de nuestras madres, esposas o hijos como de nosotros mismos. Siendo una persona de prudencia proverbial y

respetuoso para con las ideas de cada cual, nunca nos hemos sentido molestos por tener un ideario diferente al suyo, ni nos ha preguntado por él ni empujado a su filosofía de la vida. Nunca ha interferido el pensamiento político o religioso de los demás que, en quien escribe, en casi todo difiere del suyo. Quizá por ello, acaso por ser profesor de escuela universitaria muy alejado de los pormenores de las facultades, por sufrir el clasismo que existe entre los cuerpos universitarios, en los años de relación magisterial jamás me habló de los entresijos de la Universidad o de la Academia Hispalenses; pero en las escasas relaciones que he tenido (sólo conozco a la gente por lectura, pues no voy a congresos), sí he tenido la satisfacción de oír elogios sobre su persona y obra a profesores de varias universidades españolas. Por ser un espectador desde fuera, no observo gran diferencia en la filosofía del arte y de la vida que existe entre los catedráticos de Universidad; tampoco de métodos, pues, aunque se vistan con ellos, más que escuelas existen grupos de presión con sus clientelas respectivas. Toda la Universidad Española es muy conservadora, sólo que alguno, como don Antonio de la Banda, se reconoce como tal y otros, que van de demócratas al sol que más calienta, no: antes que en política, los tráfugas se dieron en la Universidad. Ésta es una de las razones más poderosas para que le estime y escriba este elogio, porque respeto a las personas coherentes con sus ideas, que son las que respetan a los demás con las suyas. Entre el querido profesor De la Banda y quien escribe, el afecto y el respeto mutuos ha sido el mejor método; el constante aliento y apoyo, la mejor didáctica. El denominador común, el trabajo, el amor al trabajo y al arte.

La tarea docente e investigadora del profesor De la Banda se ha ejercido en numerosos discípulos directos o indirectos, de entre los que son de mencionar las tesis doctorales dirigidas a los doctores Gerardo Pérez Calero, Fernando Pérez Mulet, Florencio Javier García Mogollón, Manuel Moreno Puppo, Joaquín Álvarez Cruz, Francisco Pedraja Muñoz, María del Carmen Ángela Rodríguez Martín, María Teresa Gascó Heredia, Carmen Araya, Rosario Barranquero Rodríguez, María del Carmen Gutiérrez Llamas, Antonio Martín Macías, José Fernando Gabaldón de la Banda, Virginia Díaz Chamorro, Pedro Mora Piris, Carlos Romero, José Ortega Postigo y al autor que escribe. Todas ellas fueron leídas en la Universidad Hispalense, salvo la de la doctora Gascó Heredia, que fue en la de Cádiz. Dichas Tesis, con excepción de la doctora Gutiérrez Llamas, que fue calificada de Sobresaliente, merecieron el honorífico "Cum Laude". Igualmente, dirigió las memorias de Licenciatura de los aludidos doctores y las de otros cinco licenciados que no accedieron al referido grado académico.

En definitiva, una firme vocación y una ejemplar carrera universitaria y académica puesta de manifiesto en los cuantiosos frutos arriba reseñados, hacen de la persona y la obra de don Antonio de la Banda una referencia ineludible en la historiografía del arte español e hispanoamericano, cuya presencia se avala por sí misma, pero que, además, se extiende y tiene continuidad en sus discípulos. Y en nombre de todos ellos, se publica este elogio.





■ El escudo de Catalunya en el Palacio Güell.  
Una pieza maestra de la forja premodernista de  
Barcelona

*Joan Bassegoda i Nonell*

En la fachada principal del palacio Güell en la calle antes del Conde del Asalto y ahora Nou de la Rambla, ubicado entre las dos puertas de sólidos arcos de piedra de Garraf y forma catenária, está una de las interpretaciones gaudinianas del escudo de Cataluña, derivado de las armas del condado de Barcelona, de oro, cuatro palos de gules. Pero resulta que en este escudo se reúnen diversas particularidades muy propias del singular sistema de proyectar de Gaudí.

Está formado por gruesas piezas de hierro forjado que labró el cerrajero Juan Oñós. El escudo tiene forma cilíndrica y los palos heráldicos se han convertido en dos helicoides, uno de tiras de platabanda, que deben interpretarse como el color rojo de gules y el otro helicoide formado de una especie de reja metálica que representa el oro. Gaudí decía que la línea recta era la línea del hombre y la línea curva la de Dios. De esta forma divinizaba un poco la enseña catalana. El cilindro descansa sobre una base de hojarasca y, a ambos lados, se despliegan unos complejos lambrequines o lamequines de gran efecto dinámico.

Encima del escudo aparece un extraño yelmo, celada, capacete, bacinete o morrión, formado por diversos flejes componiendo una forma más o menos esférica de un trenzado, pero le falta la abertura ancha a la altura de los ojos que se solía cubrir con una visera o rejilla. Encima aparece una forma de animal con las alas desplegadas que ha dado lugar a diversas interpretaciones.

Por de pronto el pájaro indica hacia qué lado mira el yelmo, cosa que por la observación únicamente del yelmo por carecer de rejilla o visera, no se puede deducir. El pájaro, y por tanto el yelmo subyacente, miran al lado diestro, por lo que correspondería a yelmo de conde, lo que hace suponer que el escudo quedaría referido a la ciudad de Barcelona, la Ciudad Condal. A lo que no podía referirse en 1886 cuando se forjó el escudo, era al condado de Güell, título que don Eusebio no recibió, por concesión del rey Alfonso XIII, hasta 1910.

---

BASSEGODA i NONELL, Joan: "El escudo de Catalunya en el Palacio Güell. Una pieza maestra de la forja premodernista de Barcelona", en *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 633-637.

El escudo es de gran fuerza y belleza y se conoce la anécdota de cuando se acababa de colocar mientras Güell y Gaudí contemplaban el efecto desde la acera de enfrente. Pasaron unos peatones que después de mirar el escudo comentaron: *¡Qué grande y que feo es!*. Gaudí quedó muy corrido sin decir esta boca es mía y entonces el magnánimo don Eusebio le dijo *Ahora me gusta aun más que antes*.

Pero, aquí viene lo bueno, todos los que han escrito sobre el palacio Güell cuando describen el escudo y llegan al pájaro encima del yelmo opinan de forma muy diferente.

José Puiggarí en su monografía sobre la visita corporativa al palacio realizada por el Centre Excursionista de Catalunya en 1894<sup>1</sup>, se limita a decir que encima del casco se puede ver un herraje decorativo.

César Martinell<sup>2</sup> (1967) opina que es un aguilucho, Juan Bergós<sup>3</sup> (1954) lo califica de aguilucho agresivo, Lahuerta<sup>4</sup> (1992) opina que es un ave fénix, en el libro de varios autores que editó la Diputación de Barcelona<sup>5</sup> (1993) se dice que es un águila con las alas extendidas y Jan Molema<sup>6</sup> (1987) niega que sea un águila y opina que podría ser un buitre o gallinazo (*Vultur cineris*), un cormorán o cuervo marino.

Quien esto escribe también cayó en la tentación de insinuar que fuera un aguilucho<sup>7</sup> (1977) pero con el tiempo y una más detenida observación ha llegado a una conclusión apartada de tales hipótesis y basada en dos argumentos lógicos y verosímiles.

En primer lugar ni las águilas, sean jóvenes o viejas, ni los buitres, ni los cormoranes, tienen el pico rectilíneo, sino curvo o ganchudo, por lo que, de ser un pájaro el bicho no sería ni águila, ni cormorán que presentan picos en ángulo recto, ni tampoco ave fénix que, según Herodoto, era muy semejante al águila. Gaudí que fue un arquitecto inspirado siempre en la Naturaleza convirtió un animal mitológico, y por consiguiente irreal, en un volátil parecido a los que anidan en las ramas de los árboles.

<sup>1</sup> PUIGGARÍ, J.: *Monografía de la casa y Museu del Excmo. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi Ab motiu de la visita oficial feta per lo Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, Imp. y Llib. De L'Avenç, 1894.

<sup>2</sup> MARTINELL BRUNET, C.: *Gaudí. Su vida. Su teoría. Su obra*. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1967.

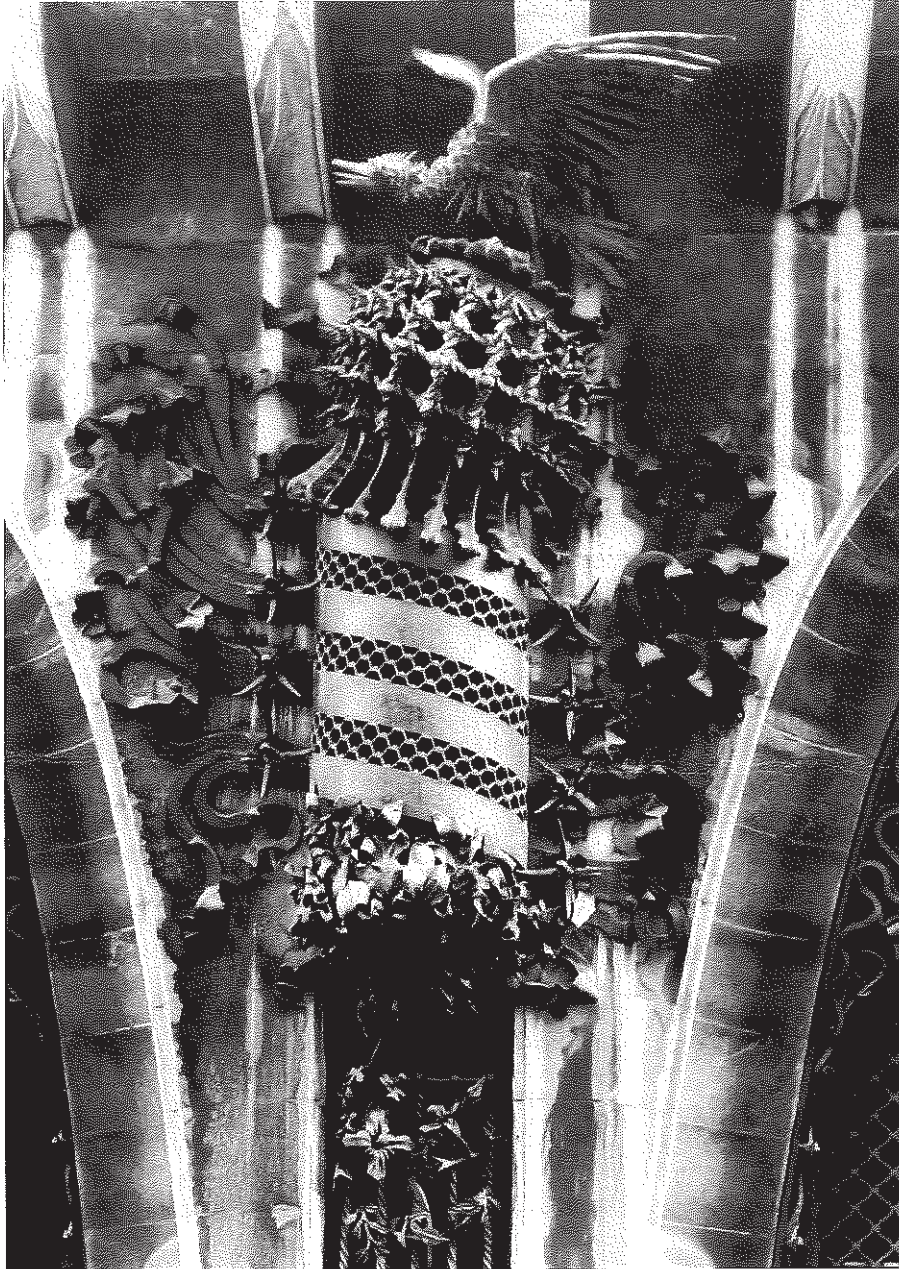
<sup>3</sup> BERGÓS MASSÓ, J.: *Gaudí, l'home i l'obra*. Barcelona, Ariel, 1954.

<sup>4</sup> LAHUERTA, J. J.: *Antoni Gaudí*. Barcelona, Electa, 1993.

<sup>5</sup> VV. AA.: *El palau Güell*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1990.

<sup>6</sup> MOLEMA, J.: *Un camino hacia la originalidad. Antonio Gaudí*. Torrelavega, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, 1992.

<sup>7</sup> BASSEGODA I NONELL, J.: *Gaudí. Vida y arquitectura*. Tarragona, Caja de Ahorros Provincial, 1977.



*1. Escudo de Cataluña en el Palacio Güell*

La interpretación hay que buscarla en la heráldica medieval catalana. Como puede verse en los relieves en piedra de los escudos de Pedro el Ceremonioso en la Puerta Real del monasterio de Poblet<sup>8</sup> o en el casco de Martín el Humano de la Armería Real de Madrid, aparece el yelmo en cuya parte superior hay un dragón alado. Este sería pues un yelmo parlante ya que la figura del dragón se asimilaba a la expresión de Aragón. En catalán *Dragó = d'Aragó*. Así pues parece normal que Gaudí colocara en la parte superior de la celada del escudo del palacio Güell un dragón alado que, como en todo lo que imaginó Gaudí, había una indiscutible diferencia con lo que antes se había diseñado.

Cuando se construyó la escalera del Park Güell con sus fuentes, en la que aparece el escudo con los palos de oro y gules hay también una cabeza de dragón con troceado de cerámica de reflejos de Manises, nueva versión del *dragó = d'Aragó*.

Algo similar sucede con algunos escudos reales de Castilla. En estos casos encima de la celada aparece un castillo como en el escudo del rey Carlos I en el coro de la catedral de Barcelona, pintado en ocasión del Capítulo de la Orden del Toisón de Oro en 1519<sup>9</sup> y, en algunos casos, como en el escudo de Felipe III en la linterna que corona el Tempietto de Bramante en el patio de la Academia Española de San Pietro in Montorio en Roma, además de un castillo hay también un león, simbolizando los reinos de Castilla y León.

En el caso del escudo de la fachada del palacio Güell es fama que ni Juan Oñós, ni sus dos ayudantes los hermanos Luis y José Badia Miarnau fueron capaces de forjar las complejas alas del dragón y finalmente fue el propio Gaudí, que aprendió el arte de batir el hierro de un tío suyo que tenía una forja en el arrabal de San Jaime de Reus, quien con sus propias manos y el mazo logró dar forma al dragón.

Años más tarde, a principios del siglo XX, Gaudí mandó construir otro escudo de Cataluña con los palos convertidos en helicoides. Es la parte superior de la torre de Bellesguard, construida con piedra y rematada por la cruz de cuatro brazos encima de la corona real y de la bandera catalana todo ello policromo a base de troceado de cristales transparentes pintados por la parte que se fijó a la torre con mortero de cal, aunque en este caso encima de la corona no aparece ningún dragón. Pero no lejos de la torre encima de la bomba del pozo que surtía de agua la finca, se construyó una caseta de ladrillo recubierta de piedra en forma de monstruoso dragón que en este caso sería Pitón el maligno bicho muerto por Apolo y enterrado en el ónfalo del templo dórico de Delfos, convertido en protector de las aguas subterráneas. Gaudí

<sup>8</sup> DOMÈNECH I MONTANER, L.: *Historia i arquitectura de Poblet*. Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, 1925.

<sup>9</sup> BASSEGODA I NONELL, J.: "Los escudos reales del coro de la seo de Barcelona", *Restauración & Rehabilitación*, n° 48, Madrid, 2000.



había proyectado otra imagen de Pitón, recubierta de cerámica troceada policroma en la escalera del Park Güell. En la boca de este dragón, protector de las aguas subterráneas, estaba el rebosadero de la cisterna situada debajo de la columnata dórica.

En la restauración de Bellesguard en 1983 se pudo comprobar que la cruz está recubierta de cristales pintados de blanco y rojo, la corona de color azul y la bandera con el oro y los gules heráldicos.

El escudo de Cataluña de la fachada del palacio Güell sigue sorprendiendo a los transeúntes de la calle Nou de la Rambla y constituye una pieza insigne de la forja catalana del siglo XIX. Gaudí ya convenció a Güell acerca de sus conocimientos del arte de la forja con el fantástico dragón de hierro que cierra la entrada al jardín de la Finca de don Eusebio en Les Corts de Sarriá lo que le permitió hacer en el palacio de su mecenas un conjunto de obras de hierro decorativo y estructural de extraordinaria calidad. El dragón de la puerta de la Finca Güell y el de la fuente del jardín del palacio real de Pedralbes, se relacionan con la leyenda de Hércules y el jardín de las Hespérides<sup>10</sup> y por tanto no tienen carácter heráldico, sino mitológico al igual que en los dragones del Park Güell y Bellesguard, que de todo ha de haber en la viña del Señor.

La fotografía que ilustra este texto la realizó el arquitecto, catedrático y director que fue de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, don Emilio Canosa Gutiérrez, el 17 de noviembre de 1927 para el libro *Gaudí* de José Francisco Ràfols Fontanals de la Editorial Canosa publicado en Barcelona en enero de 1929, con un negativo de cristal de 9 x 12 cm., conservado actualmente en la Escuela de Fotografía de la Fundación Politécnica de Cataluña en Terrassa, procedente de la Real Cátedra Gaudí, que recibió el archivo fotográfico Canosa de manos de los herederos del profesor Marino Canosa Gutiérrez (1903-1988) y lo custodió hasta el 30 de abril de 1999, en que fue entregado a la Escuela de Fotografía de Terrassa por acuerdo suscrito entre la presidenta del Consejo Social de la U.P.C., el Rector de esta Universidad y el director de la Real Cátedra Gaudí.

<sup>10</sup> BASSEGODA I NONELL, J.: "El Jardín de las Hespérides", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, primer semestre de 1978.



■ Intervención EX -PROFESO / Joaquín Ivars /  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo /  
Monasterio Santa María de las Cuevas / Sevilla

*Natalia Bravo Ruiz*

*... no son los hombres los héroes de la historia, sino los ritmos e ímpetus del surgimiento y fin del mundo en donde figuran hombres.*

Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo* (1993)

EX-PROFESO es un proyecto específico para las Salas de Procuración del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Mediante líneas y textos, realizados en vinilo de color amarillo a modo de señales horizontales sobre el asfalto, se establece un recorrido secuencial por el conjunto de las salas. Un aforismo: "HAY MÁS / COSAS QUE HACER / EN EL MUNDO / QUE / ESTAR TODO EL TIEMPO / EN / ÉL" sirve de enlace en este itinerario. La frase se fragmenta en cada sala y, en cada una de ellas, cada fragmento tiene un significado autónomo, pero aquella sólo adquiere sentido global cuando se finaliza el trayecto.

Las intervenciones plásticas, los escenarios propuestos, en cada sala (luces, dibujos sobre el muro, fotografías, vídeoproyecciones, etc.) se relacionan de manera específica tanto con el fragmento de frase como con el desarrollo narrativo de la exposición.

El título de esta intervención representa, por la ortografía usada, la ambivalencia de significado entre la intervención "ex profeso" (no es posible llevar a cabo esta intervención en otro lugar que en el Monasterio de Santa María de las Cuevas) y la figura del "ex-profeso", el que ha dejado de profesar.

La idea de que *estar demasiado en el mundo nos impide verlo y alejarse de él nos deja sin materiales de construcción* es el sustento conceptual de una obra que transita el camino entre ambas posturas. El recorrido *iniciático* —salpicado de

---

BRAVO RUIZ, Natalia: "Intervención EX-PROFESO / Joaquín Ivars / Centro Andaluz de Arte Contemporáneo / Monasterio Santa María de las Cuevas / Sevilla", en *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 639-657.

vaivenes e intermitencias, de ritmos y ejes, de proyectos y cartografías, de elementos sacros y mundanos, de situaciones privadas y públicas, de propósitos utópicos y realidades ásperas, de aprendizajes y olvidos— refuerza la percepción de la complejidad, de la construcción mediante antagonismos, del bucle inhóspito pero inevitable, de la esterilidad de los metalenguajes y de las dificultades del *entre*.

Una inadvertida cámara de vigilancia situada en la sala 1 enfocando el fragmento de frase "HAY MÁS" envía señal en tiempo real a la videoproyección de la sala 7 en la que estas imágenes se funden con las de un vaivén grabado previamente en el monasterio. El sonido de campana que acompaña este ir y venir determina — mediante un extraño bucle— la intermitencia de luz de la sala 1. Se nos recuerda desde el principio hasta el final de la exposición que para que exista el sonido ha de existir el silencio, ambos articulados —como cualquier otra antinomia— en el movimiento de vaivén.

Joaquín Ivars, 2002

## Transitando por escenarios a la intemperie (Entre refugios y salidas, *existencias-resistencias*)

*En escena:*

**El lugar**

*(Las salas de procuración de un monasterio convertido hoy en espacio expositivo)*

**La intervención del lugar**

*(Ex profeso)*

**Dos o más espectadores transitando por los espacios intervenidos**

*(El público)*

**El autor de la escenografía**

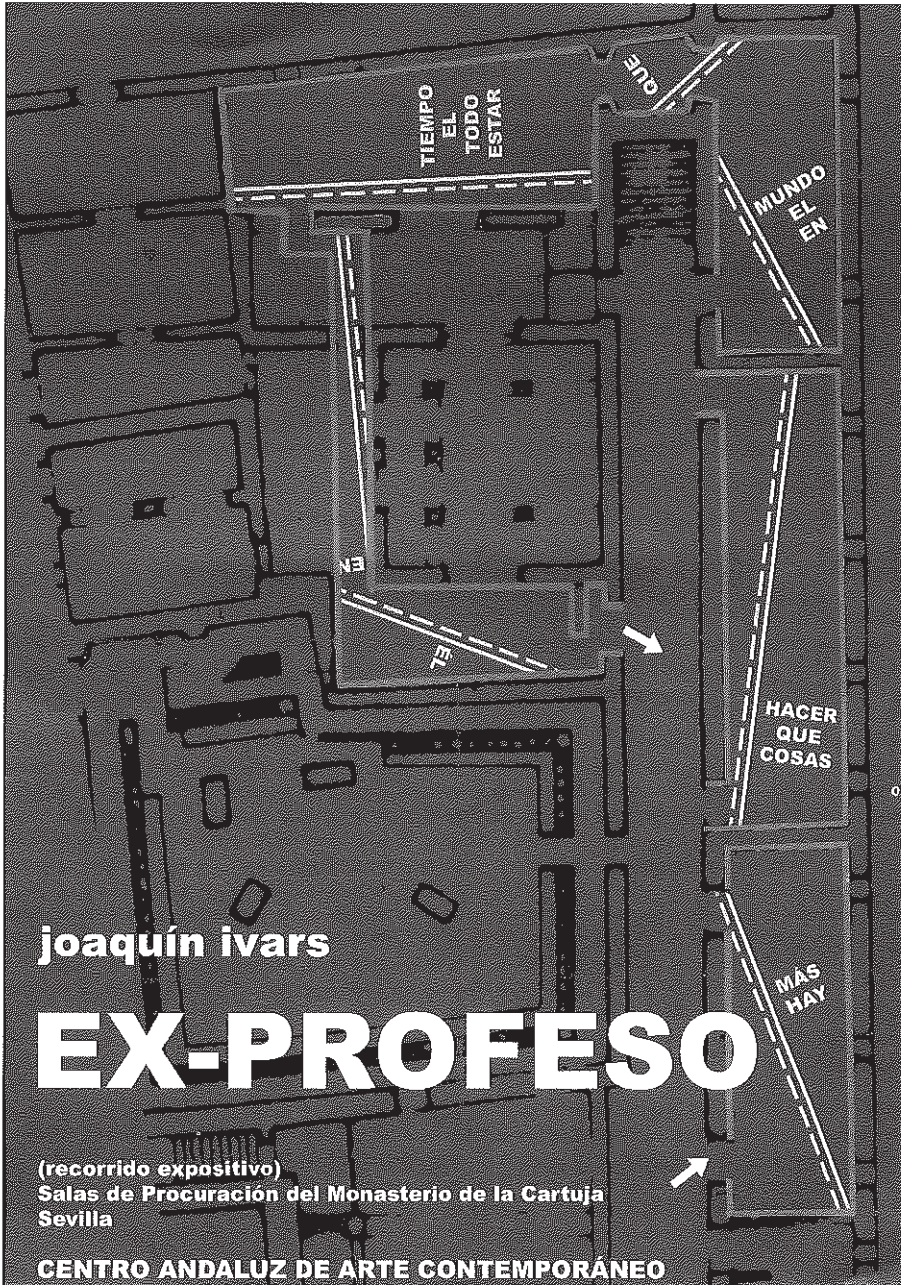
*(Joaquín Ivars, ex-profeso)*

---

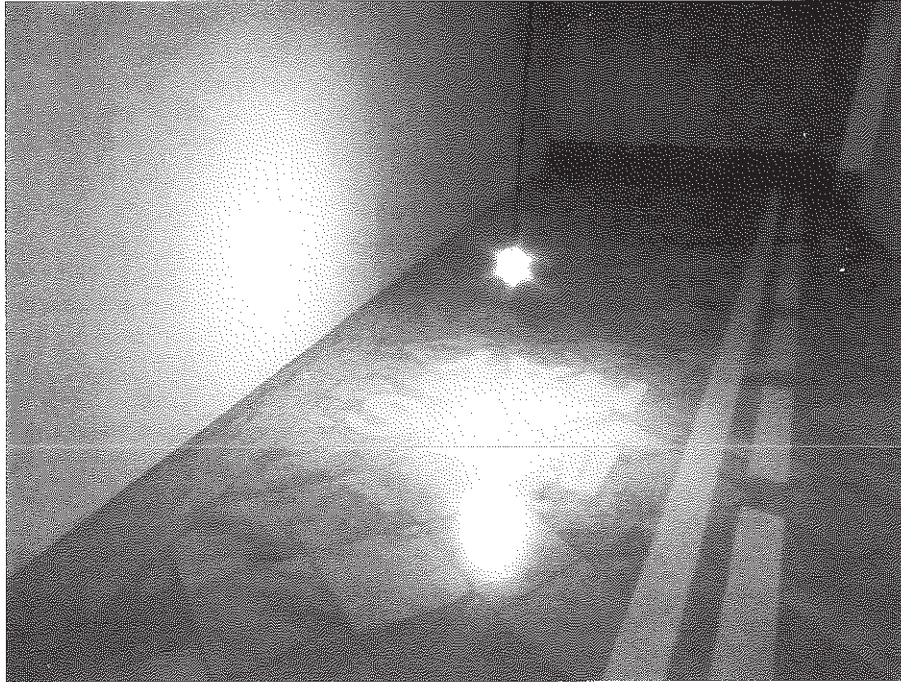
### NO SE ABRE EL TELÓN, PERO (HAY MÁS)

Al público se le invita a entrar en el escenario (los sedentarios no encontrarán sus butacas); es más, sin su tránsito por los espacios intervenidos se mutaría la capacidad narrativa de los mismos. Suspendida del techo de la primera sala, puede contemplarse una bombilla pequeña iluminando, de modo intermitente, una frase sobre el suelo. Esta inscripción, realizada en vinilo amarillo adhesivo y leída en el sentido de la marcha del transeúnte, simula las señales horizontales de tráfico sobre el asfalto. También lo hacen, las líneas discontinua y continua que la acompañan.









Viene al caso recordar la simbología de este tipo de señalizaciones, las convenciones de uso práctico, para situar la apropiación metafórica y el uso diferido —ambos se hacen extensibles para el resto de las salas— que de ellas hace el "escenógrafo".

El color amarillo informa siempre sobre el *peligro* y la *provisionalidad del paso* por ejecución de obras temporales en la carretera. De otro lado, las líneas pintadas en el asfalto se trazan siguiendo fielmente el camino que hay que recorrer (si la carretera se vuelve curva, la línea también —menuda catástrofe, si no). Ellas marcan el camino para hacerlo más visible al ojo humano, llaman la atención del conductor sirviéndole de valiosa guía para no extraviarse. En cambio, esta escenografía subvierte dicha funcionalidad: bien por utilizar unas señales de exterior (de ciudad o carretera) en espacios cubiertos para paseantes a pie, bien por dirigir las líneas oblicuamente rompiendo el sentido axial de las salas. Si las líneas se dirigen de manera oblicua contradiciendo el recorrido espacial de las salas, es evidente que aquellas quedan cortadas por un límite físico: el muro; pero al mismo tiempo se produce un efecto visual en el que las líneas parecen atravesar las paredes y continuar su camino fuera de cada escenario. El muro se resiste a ser afuera, a ser un exterior; por su parte, las líneas de señalización exterior, aunque atrapadas por los límites del muro, aún permaneciendo *dentro de*, pretenden salirse del interior, escaparse fuera.

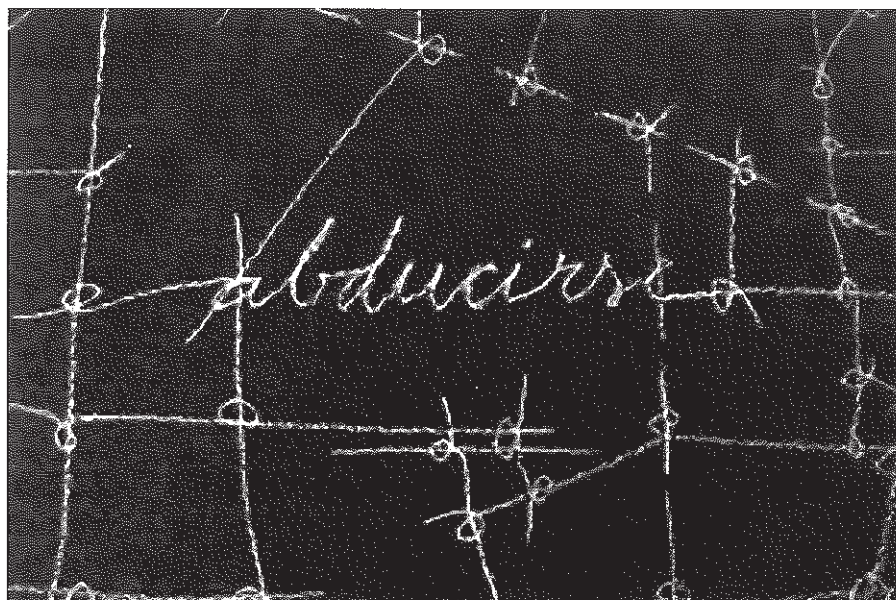


Esta disposición plástica de las líneas irá adquiriendo, conforme se transite por estos *escenarios a la intemperie*, a medida que se efectúe el recorrido iniciático, la inevitable envergadura conceptual entre la posibilidad de establecer un recorrido lineal sincopado (aditivo o acumulativo; de menos a más; con un principio y un final asegurados; con la sencillez narrativa de una presentación, un nudo y un desenlace; etc.) y la necesidad de practicar un tránsito multidireccional, de establecer relaciones salpicadas con marchas atrás o hacia delante, de construir flujos y reflujos mentales con el itinerario o, incluso, de asimilar la confección de un *bucle inhóspito*. Pero EX-PROFESO se cuestiona también otras *dificultades del entre*: los límites tan confusos entre la idea de refugio y la de salida, la fragilidad de creerse fuera o dentro del mundo, los conflictos entre propósitos de existencia y de resistencia...

En todo caso, no adelantaremos ahora este esfuerzo de complejidad. Mejor nos quedamos con la inscripción de esta primera sala que, a golpe de luz intermitente, permite ser leída como presentación de la escenografía, como suspensión de lo que se dispone a acontecer, como intervalo donde el espacio y el tiempo se congelan, puesto que HAY MÁS. Aunque no se abra el telón, el espectador tendrá que salir de aquí para que ocurra... algo.



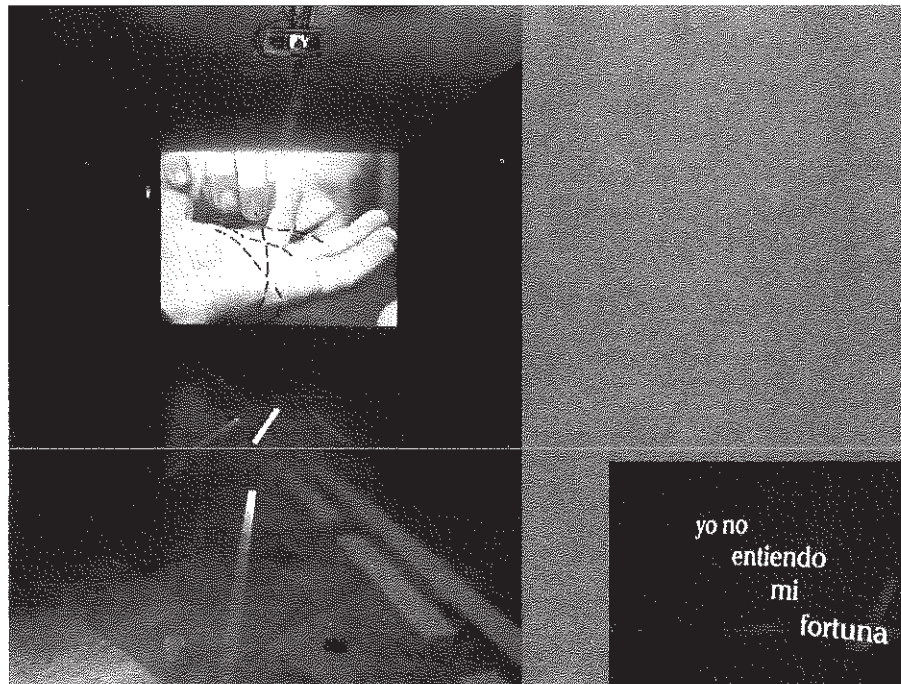




camino casi siempre carente de flexibilidad y sobrado en disciplina, amputando el desarrollo de otras vías que incluyan más abiertamente el proyecto emancipatorio y creativo de todo ser humano.

Con la mirada de un espectador "ingenuo", esta nueva pizarra nos transporta a ese pequeño intervalo de tiempo en el que el alumno pierde el hilo de la clase, tan sólo un paréntesis en el que se resiste a seguir al profesor, y da rienda suelta a su imaginación. (La vista de un niño fijada sobre el libro de lectura puede de pronto —¿por qué no?— emborronar las letras, transfigurarlas en figuras fantásticas y hacerlas brincar fuera de los márgenes de la página).

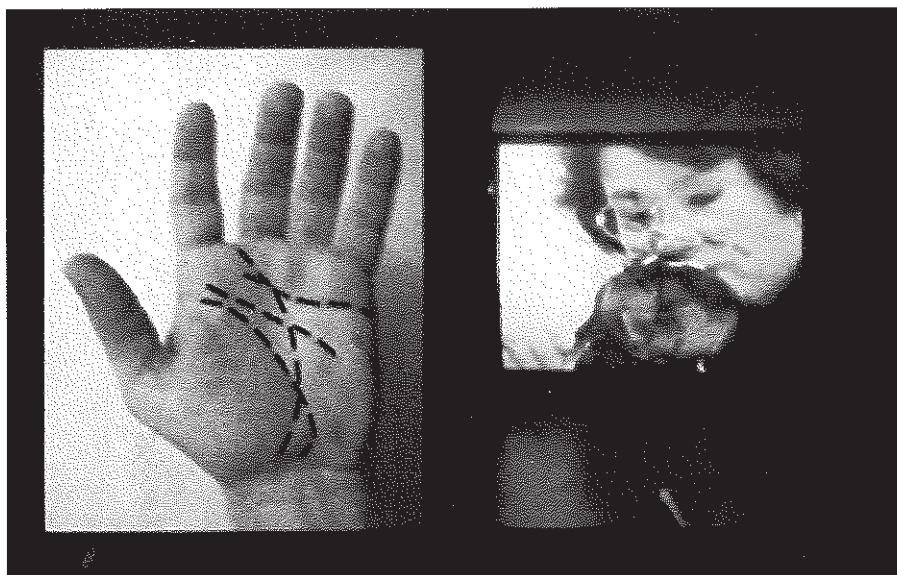
Más allá de la pizarra de clase *soñada*, la mirada adulta vería el esquema proyectado por el autor remitiendo al inicio de una vida, plena de energía emprendedora, trazando todas las cosas *que* podría *hacer* bajo un horizonte de posibilidades ilimitadas; un yo apoteósico: como intruso que subvierte el paramento público del aula con el eslogan de "la imaginación al poder" o, menos aparatosamente, como creador que alimenta el empeño humano de propósito utopista. Pero el esquema, como tal, se enmarcaría en el espacio cerrado del aula, participando del fuerte aprendizaje cultural y del carácter sistemático/sedentario de todo pensamiento utópico. Ahora bien, existe aquí un uso perverso de formas y de ideas, de tal manera que podríamos hablar de un sistema enloquecido, cuyo extremismo liberador terminaría configurando una tela de araña tejida por los ojos compuestos de una mosca o por las pantallas de un internauta.



### DEVENIR (EN EL MUNDO)

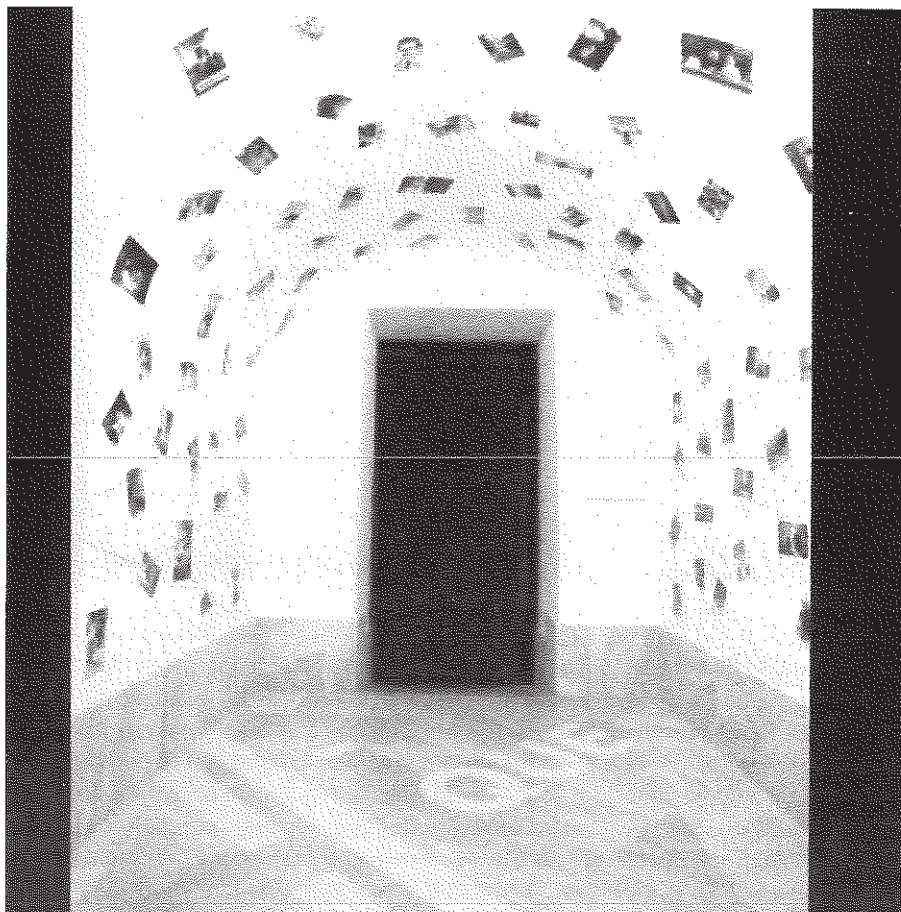
El tercer escenario invita al espectador —ya familiarizado con el espacio de representación— a leer en el suelo una nueva señal, una circunstancia de lugar: EN EL MUNDO. Esta traslación a un *en* con nominación concreta, *el mundo*, se sitúa en un contexto específico. En efecto, la inscripción amplía a la vez que orienta su capacidad de generar sentido al resonar con la video-instalación "Yo no entiendo mi fortuna". El artista interviene el muro de fondo de la sala simulando a gran tamaño las líneas de su mano izquierda con segmentos de espejo —nótese que las líneas son ahora discontinuas. Sobre esta misma superficie "dibujada", se proyectan unas imágenes tomadas por el autor en Osaka en las que tres *fortune tellers* (adivinos del futuro) leen su mano y le hablan en japonés; estos relatos son contados y escuchados en vano porque el receptor, el sujeto a quien expresamente van dirigidos, no puede entenderlos. El desencuentro idiomático que podemos contemplar en las imágenes documentales parece reiterarse, en un tono más humorístico, con la frase "Yo no entiendo mi fortuna", escrita en el muro opuesto a la proyección. Sin embargo, la ambigüedad de esta negación unida a la imagen caótica y azarosa que la invade (dicha imagen es producida por la reflexión anárquica de los segmentos de espejos que dibujaban ordenadamente las líneas de la mano sobre el muro de proyección) obligan a profundizar en la complejidad del proyecto y a no quedarse en el aspecto más descriptivo y evidente de lo que se nos muestra.





El artista, el hombre, se desenvuelve *en el mundo*, se arriesga a salir al exterior; abandona el más acá —el pequeño mundo pateado desde la infancia— para enfrentarse, más allá, con otro mundo diferente, menos conocido. En un sentido muy pragmático, el primer choque del individuo con el mundo exterior (del *yo* con el *afuera* distinto de mi entorno conocido) podría ser la dificultad —cuando no la imposibilidad— de comunicación por el desconocimiento de otra lengua: cuestión de mera supervivencia. Pero, desde una perspectiva existencial más honda, el viaje hacia lo desconocido ejercita al individuo a encararse con la *incertidumbre*. También —¿por qué no?— a experimentar la vida conjugando las posibilidades abiertas por el azar y el absurdo. (Absurdo es, en una sociedad consumista, pagar tres veces para que te lean la mano en japonés, sin saber japonés). En realidad, la frase "Yo no entiendo mi fortuna" es una metáfora que se cuestiona el (*sin*)*sentido* —ambos al mismo tiempo— de la existencia humana; es ese deseo de romper la válvula de seguridad que establece un camino conocido, prefijado y determinado para el hombre. Podría pensarse que la sensación de incertidumbre, la angustia vital de no poder controlar el propio destino, es una derrota del individuo, una muestra de la impotencia, de la fragilidad del ser, ante la imposibilidad de controlar el caos y el azar del mundo. Pero percibir, *darse cuenta de*, este estado de cosas, no significa en ningún momento la alienación del hombre en ese caos, la dispersión pasiva y enajenada del yo en el mundo dejándose arrastrar como masa inerte por el desorden. El destino es inaprehensible para el individuo; por eso, ningún otro hombre puede revelarme mi propio destino. (El artista interviene activamente al convertir las líneas de su mano en discontinuidades y al permitir su reflexión en fragmentos desordenados, descolocando a la figura absurda del fortune-teller). La renuncia al conocimiento del



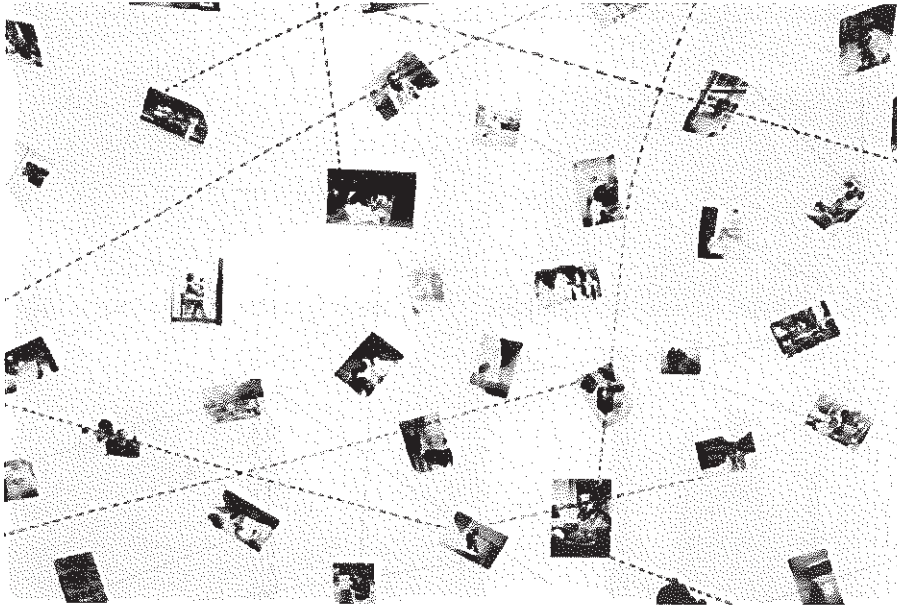


propio destino, el rechazo rotundo a esas líneas continuas y estabilizadoras que descubren el secreto de lo que nos ocurrirá, como fabulaciones estructuradoras de yoes en el mundo, se asume también como apuesta por una vida fragmentada y discontinua, por la inestabilidad y variabilidad de una vida entendida como devenir; así, es frecuente oír entre algunos pensadores que además son sabios, que en el mundo, *no hay futuro, sólo existe devenir...*

#### LO (QUE) ES

---

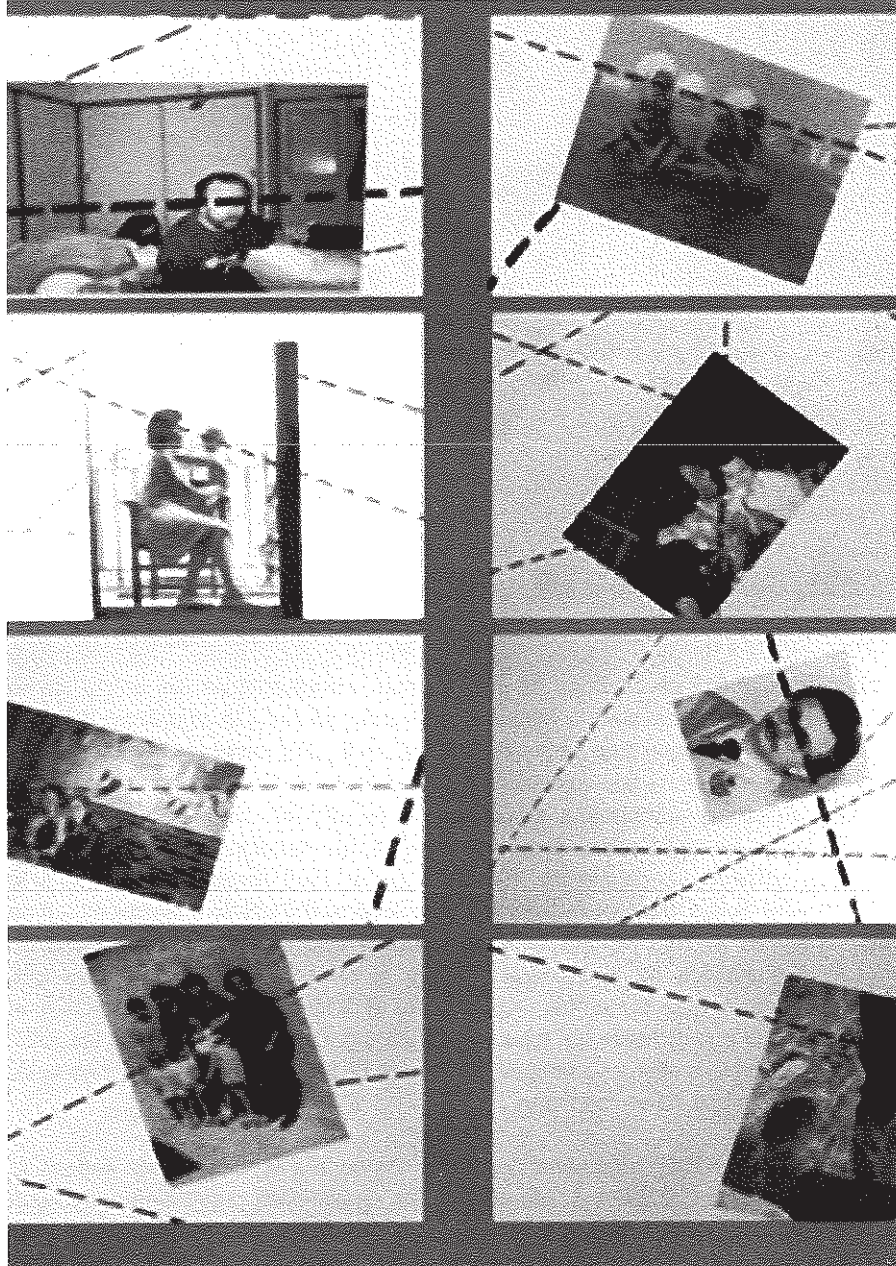
Tras estas consideraciones sobre los conflictos de la existencia, sobre la dificultad del yo en el mundo, las encrucijadas de caminos posibles, los cuestionamientos de los sentidos y sinsentidos para vivir la vida... nos sumergimos en el túnel mundano de la vida ya vivida. Un pequeño espacio abovedado, repleto de fotografías de pequeño



formato, nos ofrece un catálogo de instantáneas autobiográficas del artista, como rastros recordatorios del tiempo vivido desde la infancia hasta la actualidad. Se trata de fotografías sin ningún planteamiento estético, en su uso corriente y popular; de un muestrario de imágenes que cualquiera de nosotros ha podido hacer enmarcando la realidad ordinaria y apretando el disparador de su cámara; de un sencillo ejercicio para archivar los recuerdos. El yo documenta las vacaciones, los viajes, las reuniones sociales, los momentos marcados por el ritual doméstico (yo junto a la familia: en las bodas, las comuniones, los cumpleaños, etc.). Sólo que este álbum de fotos se exhibe en una especie de capilla pública a la vista de todos. La imagen privada o doméstica no lo es tanto cuando el observador se siente más que identificado con lo que contempla —podría ser él el fotografiado!. En todo caso, el autor se cubre púdicamente los ojos y no tiene lugar aquí —ninguna de las fotos escogidas dan pie a ello— la imagen descarada de un yo exhibicionista sino la de un desconocido que no se reconoce.

La conjunción QUE como señal horizontal nos depara el aspecto más áspero de nuestra realidad (es *lo que es*). Ahí quedan las repeticiones previsibles del yo que sintetiza su vida ilustrando la monotonía de los acontecimientos. Son lo que son: meros tránsitos señalados de la existencia.

Necesariamente hay que volver la mirada hacia atrás y recordar la empresa grande de las COSAS QUE HACER. El hombre no es ningún dios y estas huellas de la vida real ahogan el proyecto emancipatorio y creativo de la pizarra de clase







*soñada*. Las torpes instantáneas de cualquier autobiografía —ni más ni menos torpes que la biografía de un artista— tocan fondo con lo más mundano del existir (inmortalizando para la posteridad el entorno doméstico y social, también algunos estereotipos del bienestar: los encuentros familiares felices, los pequeños triunfos en la vida, etc.)

En fin, QUE deviene repertorio de inmanencias, enunciado de un yo *material* repleto de trivialidades de *paso*, un mundo demasiado mundano para refugiarse en él. Yo es simple flujo de vida —cualquier vida— contemplando de un golpe de vista cómo el paso del tiempo devora su existencia. Por eso, las líneas discontinuas que ocultan la mirada del autor, también sirven para enlazar cartográficamente unas imágenes con otras, rompiendo con la sucesión lineal en el tiempo de las imágenes capturadas de una vida, deconstruyendo el orden cronológico de todos nuestros álbumes, sin señalar las fechas de los aniversarios, sin marcar a pie de foto el lugar turístico visitado, sin...

#### ESTAR TODO EL TIEMPO)

#### RECIBIENDO HOSTIAS BAJO LA LUZ CEGADORA DEL SUPERFLASH

De la vida ya vivida, del muestrario de instantáneas autobiográficas, el artista escoge el recordatorio de su Comunión para escenificarlo en un lugar distinto, aislándolo del yo mundano, del mero ámbito doméstico y social. La cita ahora la tenemos en un escenario religioso. De la bóveda prosaica con su repertorio de inmanencias, nos



trasladamos a la capilla sacra donde se documenta un episodio trascendente para la fe cristiana: el de tomar, por primera vez —tras los pertinentes ensayos ceremoniales y las lecciones de catequesis preparando el alma para ser un buen creyente— la Sagrada Forma.

Al recibir el sacramento de la Eucaristía el día de la Comunión (las mayúsculas son inevitables), en cierta manera el niño se convierte en la estrella protagonista, rodeada de un público expectante, bajo los flashes de una cámara que inmortalizará el gran acontecimiento. En este caso concreto, sucede (¿ironías del azar?) que las fechas del episodio se duplican: el artista exhibe las fotografías que rememoran el rito repetido dos veces (una Primera Comunión en solitario, el 15 de mayo de 1968, y otra con los compañeros del colegio, una semana después). Así, cada cura, imperturbable, da siempre su hostia por "primera vez" al mismo niño vestido con capucha, cíngulo, sandalias y cruz grande en el pecho. Pero ¿cuál es la auténtica y verdadera Comunión? La Primera Comunión como iniciación al simulacro: la farsa y el teatro en el escenario eclesial se revelan en las contradicciones de su propia organización interna.

Las fotografías, ampliadas e impresas sobre material transparente, aparecen suspendidas del techo y colocadas a dos bandas distinguiendo el evento único de su falsificación. Esta distribución espacial de las imágenes evoca, en parte, la de la

iglesia: la sucesión de bancos a izquierda y derecha con un vacío central para el tránsito de los fieles. Sin embargo, las fechas en el margen inferior de las transparencias denotan la inversión de una banda respecto a la otra: una se dirige hacia delante y la otra hacia atrás. Desde esta nueva perspectiva, el tránsito por el eje axial ya no conduce al final apoteósico del Sagrario (la Señal de Dios desaparece); el espacio, manipulado por las direcciones contrapuestas de las imágenes, se ha vuelto cíclico. Este enclaustramiento sin principio ni fin hace pensar que el tiempo del recorrido del transeúnte se volvería eterno, pero de otro modo: la Gloria, el premio al camino del Bien, se muerde ahora la cola en el espacio del eterno retorno. No es casual que la inscripción sobre el suelo nos invite a leer ESTAR TODO EL TIEMPO. Asimismo la intermitencia de dos *Superflashes* cegadores, desde ambos extremos de la estancia, suplantando la luz espiritual y atraviesan al pequeño *superstar*. Todos los elementos de esta escenografía conducen al desasosiego y al inmediato deseo de marcharse, se busca alguna salida.

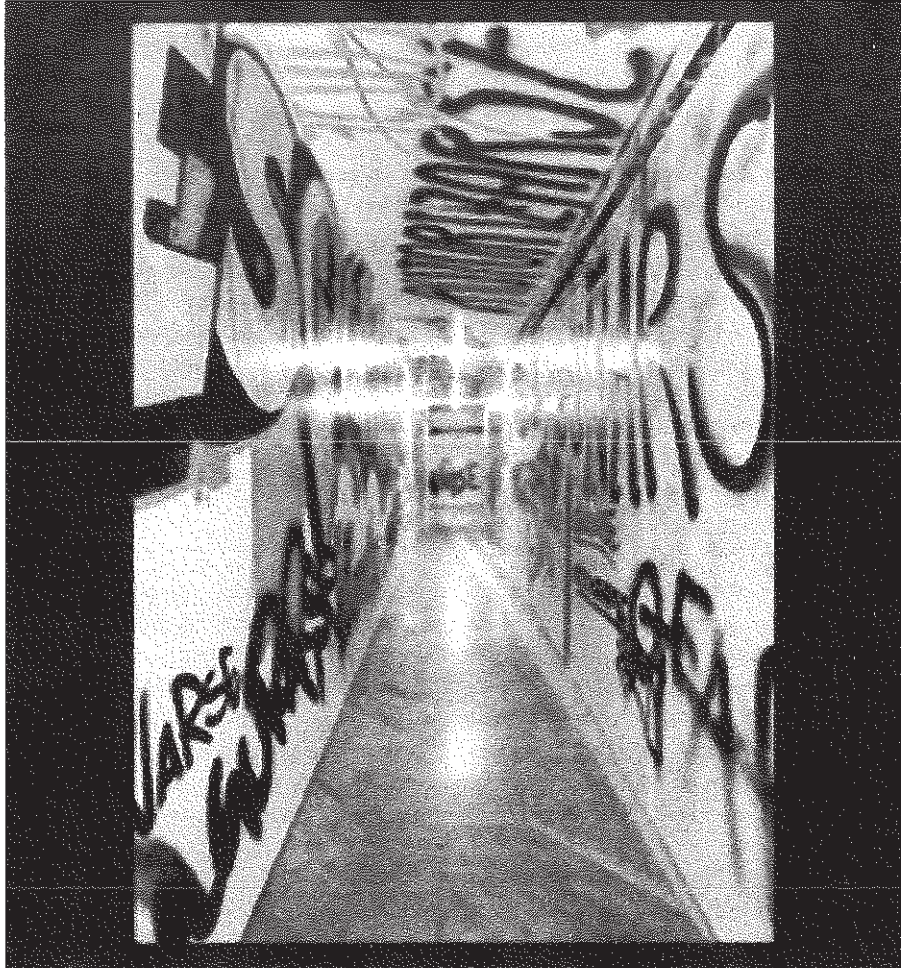
#### EN) EL REFUGIO DE LA "PUTA CALLE"

Abandonamos el escenario religioso por un recodo que nos conduce a un estrecho y largo pasillo. El espectador se encuentra aprisionado entre dos muros repletos de pintadas: un pasaje que simula el derroche expresivo del salvaje callejero. El cambio resulta brusco; no se trata del tranquilo paseo del fiel al salir de misa, sino del drama de la existencia afuera, en el mundanal ruido —con un poco de más énfasis, en la puta calle. Del refugio en lo trascendente, del rito litúrgico, de la fe en el estado de permanencia, salimos al territorio circunstancial del nómada, a las fórmulas de exteriorización y a los rituales de movilidad más propios de los márgenes urbanos.

La señal de "asfalto" EN nos sumerge ahora en una determinada escena callejera, o suburbana, como si el artista hiciese una especie de repaso aglutinante a algunos fenómenos de la subcultura, observándolos sin estar implicado en el asunto, previendo de un modo más distanciado, más crítico, este tipo de desahogos necesarios en contra del sistema. Interviene sobre los muros configurando una imagen caótica de pintadas en las que se vuelven a leer los verbos pronominales imposibles, pero ya sin el marco estructurador y diagramático de la pizarra.

Arte, vida y política se simultanean en el proyecto rebelde del joven urbanita sobre los muros intervenidos con graffiti. El juego, en su momento más radical, consiste en la marcación del territorio público con las diversas meadas subversivas: el *spray* del escritor de *tags* que denuncia el elitismo del cuadro inmovilizado en el museo, tras dejar su firma estetizada en cualquier rincón de la ciudad y a la vista de cualquiera; el gesto reivindicativo del libertario, desde las inscripciones revolucionarias del movimiento situacionista hasta su prolongación en otro movimiento más reciente, el de los okupas. Todos ellos mecanismos de acción prematura, de paso apresurado, unas veces más con un tono lúdico y constructivo,





otras veces, más cercanos a la agresión delictiva, con o sin fines políticos revolucionarios. (Y si políticos, siempre extremos: de derechas o de izquierdas).

Pero el paso del tiempo y sobre todo los cambios originados en la actualidad no permiten contemplar con el mismo fervor estas movildades subversivas y/o revolucionarias en la calle. Para el orden institucional la pintada ensucia, pero ni contamina ni destruye los muros de su ciudad. Estas marcas urbanas se desacreditan al ser absorbidas de inmediato por los sistemas de poder de las sociedades posindustriales. Sus huellas sólo desvelan el desenfreno de la ingenuidad, la protesta del adolescente, la insolencia solipsista —en el caso del escritor de graffiti—, la rigidez de las grandes ideas revolucionarias. Las sociedades de Occidente ya sólo pueden mirar con cierta nostalgia estas actitudes. (La función





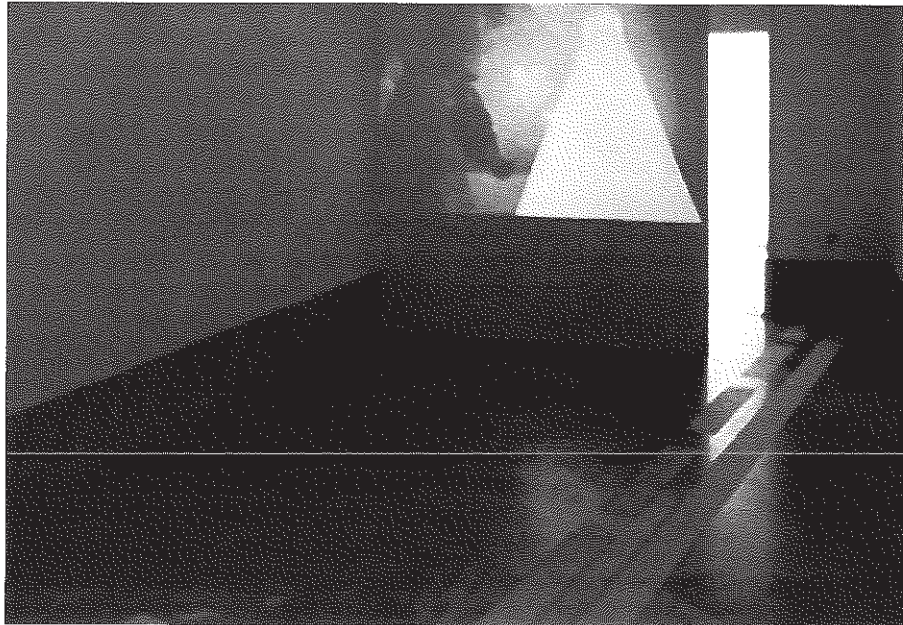
del artista en la sociedad de hoy no le permite seguir tomando como modelo los comportamientos subversivos de "compromiso" político, social, de género, de mestizaje, etc. que suelen convertirse en modas neutralizadoras de su verdadera tarea). La vida que ahora se resiste —lo que puede— al resabio de una época que reza en los templos del consumo y se alimenta del pábulo *mass* mediático, se encamina, en el mejor de los casos, hacia ejercicios de un pensamiento maduro —más flexible y abierto—, y alerta a las trampas simplificadoras, que sirva para encarar la complejidad que nos desborda.

#### (ÉL) BUCLE INHÓSPITO"<sup>1</sup>

El refugio en la calle desemboca en la última sala intervenida por el escenógrafo: sobre un muro falso, situado delante de la puerta de salida de la exposición, se proyectan imágenes en vídeo alternando secuencias —cada una de ellas grabada mediante un movimiento de vaivén de la cámara— del interior y del exterior del monasterio de la Cartuja; sobre el suelo se lee ÉL.

Más tarde o más temprano, el espectador, dependiendo de su astucia, habrá detectado a su paso por los escenarios que las señales horizontales —a pesar de la

<sup>1</sup>. El uso de la expresión "bucle inhóspito" procede del proyecto realizado por el artista con motivo de esta exposición.



autonomía delegada en cada una de las salas—, en realidad, son los fragmentos de una frase que sólo podrá completar al final del recorrido: HAY MÁS COSAS QUE HACER EN EL MUNDO QUE ESTAR TODO EL TIEMPO EN ÉL.

Pero los microsignificados, aunque supongan descarrilamientos del enunciado aforístico, siguen estando ahí; no se trata de engañar al espectador en su tránsito por cada parada -aplíquese un no rotundo al juego espurio. Si bien ahora, dada la información global, el lector tendrá que incorporar el macrosignificado de la sentencia. El resultado será el de un ejercicio del pensar sin fijaciones definitivas de los significados construyendo relaciones *entre* la autonomía y la dependencia doblada de las palabras.

Pero volvamos a la evocación metafórica o al sentido paradójico del aforismo. Aunque no hay más escenario para la existencia humana que el mundo (éste es su único *lugar de paso*), queda la posibilidad de transitar por él trazando el dificultoso camino del *entre*: *existir* y *resistir* paralelamente; simultanear el estar *dentro* con el estar *fuera*; considerar al mismo tiempo la *inmersión* en el mundo y el *extrañamiento* del mundo,... En fin, mantenerse provisionalmente entre dos posibilidades del estar, como un yo semiciego al columpiarse entre el extremo de la *inmanencia* y el de la *trascendencia*: ni experto intramundano, ensordecido por el mundanal ruido; ni monje silencioso fuera del mundo, absorto en el más allá o iluminado por Él. Llegados a este punto, vemos la necesidad de madurar las ideas esbozadas reencontrándonos con

la asunción de la complejidad en "Monofrenias y polifrenias" —ensayo breve del artista en esta misma publicación; también de citar algún momento del texto donde el autor dice que "estar todo el tiempo en el mundo nos impide verlo", mientras que "estar todo el tiempo fuera del mundo nos deja sin materiales de construcción". Nos enfrentamos con el drama de la existencia humana, con el hombre, de futuro incierto y finito, tratando de mantenerse erguido con la provisionalidad de su devenir. El artista, que asume el reto de "construir" cosas —obras, ideas— con los únicos materiales de los que dispone en este *lugar de paso*, también incorpora al drama de la existencia humana el problema de la creación, haciendo transitar a esta última en un bucle que la deja a la intemperie.

El paradójico problema del que venimos hablando se concentra con más intensidad en la escenografía construida —¿o debíamos hablar ya de dramaturgia?— para el final del recorrido. Es sólo al final del itinerario cuando el espectador descubre la interactividad entre la primera y la última sala. El sonido de una campana que acompaña los momentos cumbres del vaivén (los picados y contrapicados de cámara; su columpiarse de suelo a cielo, de suelo a techo) de la proyección, determina aquel parpadeo que observábamos en la bombilla del primer escenario. Cuando la bombilla se enciende e ilumina la sala, ésta puede ser vista en fundido con las imágenes del monasterio. El espectador ya estuvo en la videoproyección antes de verla puesto que una inadvertida cámara de vigilancia estaba grabándole en tiempo real a su paso por el escenario del HAY MÁS. Este fragmento de frase aparece pues en los momentos álgidos del vaivén y desaparece con el barrido que los comunica. El primer trayecto escenográfico se entrecruza con el último. La virtualidad de la proyección nos remite a un nuevo recorrido virtual (pero en tiempo real) por la exposición, mientras que a su lado, junto al muro, la señal horizontal nos descubre la salida al mundo real. ¿Dónde estamos? ¿dónde estuvimos? ¿dónde estaremos?

El espectador que escribe el texto no puede seguir narrando lo que mira con la coherencia de quien hace el esfuerzo de *pensar para comprender*. Ante estas limitaciones del ejercicio crítico, no hay más salida para el intérprete que la de expresar las emociones que le invaden: una especie de *enmudecimiento apopléjico*. La situación —tal vez, compartida por otros espectadores— es la de un yo desbordado por la *angustia vital*, pero también por la *complejidad*, desencadenadas al mirarse cara a cara en este inhóspito bucle.

