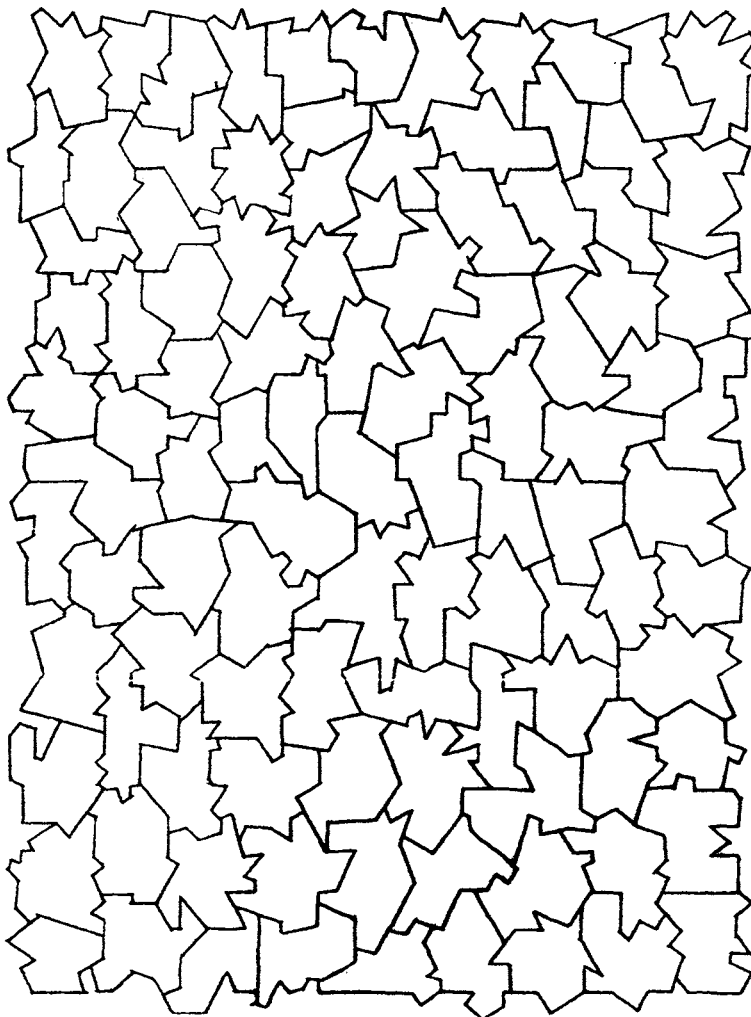


PALAZUELO: UN PINTOR JOVEN

Juan Daniel Fullaondo

Arquitecto, catedrático de la Escuela de Arquitectura de la
Universidad Politécnica de Madrid, historiador y crítico.



121

*Texto póstumo de Juan Daniel Fullaondo, dedicado a su amigo pintor,
Pablo Palazuelo, con motivo de la muestra antológica de su obra reali-
zada en el Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, 1995.*

He escrito bastante sobre Pablo Palazuelo. La verdad es que hace ya bastantes años que no le veo. En «Arte, arquitectura y todo lo demás», intenté aproximarme a sus poéticas. Allí lo definía, supongo que otros ya lo habrían hecho, como un pintor «mágico». Casi todo giraba largamente en torno a esa idea, susceptible, incluso ahora, de un amplio desarrollo. Han pasado casi veinticinco años desde entonces y, aunque me ha interesado moderadamente lo que releo, estoy atento a otras cosas. Por lo menos, en parte.

122

Por ejemplo, un encuadre historiográfico que hacía entonces. Palazuelo, y ésta es una hipótesis arriesgada, podría ser entendido como un artista correspondiente a la «generación del 36». Esta terminología se ha popularizado recientemente en el famoso texto de Francisco Umbral. Intento racionalizarlo. Nace en 1916. Comienza, lo que es habitual, estudios de Arquitectura en Madrid, y más tarde en Londres, en la School of Arts and Crafts, y en Oxford, hasta la obtención, como nos dice, del «intermediate exam» del RIBA.

Por intermediación de su madre, Clotilde, desde 1939 se dedica ya de lleno a la pintura. Después descubre el cubismo y más tarde a Klee «que le conduce a la abstracción». Palazuelo frecuenta la célebre galería y librería Bucholz donde se publican, en 1947, dibujos abstractos en revistas de poesía y obtiene, a través del Instituto Francés de Madrid, una beca de estudios en Francia, instalándose en el pabellón de la Ciudad Universitaria de París. De alguna forma, se puede decir que así se cierra su primer período, el «retrato del artista

adolescente». Joyce partía, casi definitivamente, de Irlanda en 1904. Pablo Palazuelo lo hace, con menos radicalismo, de España en 1947.

Intentemos una breve recapitulación de los hechos. La generación del 36, extrapolando hacia la pintura lo ya consabido de Luis Rosales, José Hierro, etc., establece un paralelo con el «exilio» de James Joyce. Esto tendría una corroboración extraña; Palazuelo es uno de los pocos creadores con quien Eduardo Chillida reconoce una cierta, amistosa, deuda, también surgida tras su estancia parisina. Inevitable el recuerdo de Ezra Pound y del propio Joyce. Luego los papeles se trocarían con el joven Beckett. Joyce falleció en Suiza en 1941. Es también el momento de la gloria de Villon, largo tiempo marginado por los críticos, una de las referencias significativas en la aventura de Palazuelo. Villon era un creador de la galería Louis Carré (1944). Palazuelo, de la galería Maeght.

Lectura expresionista

Hay una temprana relación con Paul Klee al que, con rapidez, podríamos relacionar con una variante del expresionismo de entreguerras. Palazuelo, por varios motivos, podría vincularse también a este *expresionismo*, con su propio acento. Estos son los puntos de partida del pintor al comienzo de su odisea parisina.

Y las divergencias. Unos años después, se generaría en España Dau-al-Set, El Paso, el Equipo 57, etc., el informalismo, de alguna forma, consiguió abrirse paso. Nada más opuesto a la sensibilidad de Palazuelo. Los americanos suelen denominar expresionismo

abstracto a lo que por aquí denominábamos *informalismo*. Es el baile de las etiquetas. Consideramos que el expresionismo tiene algo que ver con Palazuelo, pero a su manera. El informalismo, no. Si, como en Villon, el formalismo tiene alguna raigambre dentro de su pintura sería en clave de los famosos formalistas rusos, extinguidos a finales de los años veinte. No es casual su temprana mención en un libro de arquitectura, la famosa enciclopedia de Alberto Sartoris.

El tema de la arquitectura continúa latiendo en Palazuelo. Pero no es el único. Así también surgen los estudios en poesía o en música. De lo primero podemos recordar, por ejemplo, los dibujos realizados para ilustrar los textos inéditos del poeta Max Holzer. Y en otro terreno está el testimonio de los expresionistas y la Bauhaus. Es sabido que la Bauhaus de Gropius tuvo una época de predominio expresionista con Johannes Itten. En este terreno, se puede recordar el testimonio de Lyonel Feininger, autor del dibujo para el famoso manifiesto de la Escuela, faro, luz, de 1919. Feininger, nacido en 1871 en Nueva York, muere en esta misma ciudad en 1951, aunque pasa cincuenta años en Alemania. Dibuja arquitectura, catedrales, pueblos medievales y barcos. Todos ellos emparentados con la temática de Palazuelo. (El hijo de Feininger, llamado Lux, nombre significativo, fue fotógrafo de la Bauhaus.)

Dibuja a la línea, geometrías triangulares, descomposición de la materia y la luz (el color no coincide con las líneas). Hay una frase de Feininger en 1917 que reza: «Tenemos que ir más allá de la naturaleza para ser capaces de

crear libremente». El tema del barco puede hacer referencia a Ulises, odisea, la obra de Joyce...

Los barcos, sus velas y su geometría triangular, gótica, habría sido un terreno explotado por las obras de nuestro pintor, en donde vemos otra enésima caracterización de las *geometrías cristalográficas del expresionismo*. (Otro tema, el del manierismo, nos llevaría hasta las *transparencias* de Colin Rowe, los diferentes *planos superpuestos*.)

Otro vector, muy propio de los pintores mágicos, como Palazuelo, es la transmutación de la materia, la alquimia, la conversión de todo en cristal, esa *vitricación* del mundo que Paul Scheerbarth describe en su relato titulado «El horror vítreo» de 1909. Inevitablemente el vidrio, el cristal preternatural, la joya, nos llevan de la mano hacia los objetos preciosos, cerrados, intrincados, la brillantez de la línea (el río de Anna Livia) y los colores de las joyas. «Lo bello es lo pequeño», decía Immanuel Kant.

123

Orientalismo

La Escuela de París, lugar de acomodo y de encuentro consigo mismo de Pablo Palazuelo, es cronológicamente coincidente con los expresionistas de Der Blaue Reiter (1912, Kandinsky, Marc...) que abren los ojos a las virtudes del arte oriental, a lo exótico.

Paul Klee, por su parte, descubre el cubismo en 1912 y África en 1914. Dice Clement Greenberg que Paul Klee es el único artista cubista de Der Blaue Reiter que consiguió superar las influencias primarias ejercidas por el Art Nouveau. Dice, además, que Klee no crea una

unidad a través de un esquema global que la vista capta en una sola mirada; ése es el mundo renacentista italiano. Klee es *más ornamental que decorativo, más analítico que sintético*. Procede por intensificación no por extensión o proyección. El pequeño formato, en la tradición del manuscrito, la pintura pequeña destinada a la posesión privada, demanda un escrutinio próximo, encerrando la atención visual en un ámbito dentro del cual el ojo puede viajar con el menor esfuerzo. Con qué fuerza resuenan estas palabras en la obra de Palazuelo.

El se ha movido con habilidad en los *pequeños formatos*, casi *caligráficos*, pero también lo ha hecho en los *formatos inmensos*. Su parentesco con Paul Klee, una de sus influencias más reconocidas, es evidente. Insistimos, por tanto, en la aproximación que hace el crítico Clement Greenberg (hombre clave en el panorama americano y en particular en el descubrimiento de Jackson Pollock), recientemente fallecido, al propio Paul Klee. Muchas de sus observaciones encontrarán acomodo en nuestro pintor.

Se nos dice que su método recoge la primitiva historia del *arte gráfico*, de su desarrollo liberándose de imágenes reconocibles. En la lectura tan americana de Greenberg, se comenzaría dibujando sin ningún objeto definido en la mente, dejándolo discurrir libremente para ser capturado por *asociaciones accidentales*, una asociación daría paso a otra y así sucesivamente. Gradualmente el artista descubrirá su tema y, dentro de él, el título del cuadro. Este cuadro no siempre ilustrará el título, pero el título arrojará luz sobre el cuadro, ayudará a

concluirlo, proporcionando al artista un *control*. Así el medio es literario, aunque el fin no lo sea.

Lo pictórico comprende todo sistema de realización de marcas sobre una superficie, utilizado siempre por la humanidad como medio de comunicación: *ideogramas, diagramas, jeroglíficos, alfabetos, manuscritos, notaciones musicales, cartas, mapas*, etc. Todos pueden estar incluidos en la parodia, en la ironía omnipresente, en el *contenido literario* de su pintura, una *ironía* total. De todos modos, Klee (como Palazuelo) no es un pintor subversivo. Lejos de protestar contra el mundo tal como es trata, con su arte, de colocarse más cómodamente en ese mundo, precisamente rechazándolo, y luego haciéndolo inofensivo al negarlo. Más tarde, puede ya retomarlo amistosamente. Toda esta operación, dice Greenberg, nos coloca ante el artista más filosófico, lírico y musical de los pintores modernos. Palazuelo, en ese sentido, sería también el más *filosófico, lírico y musical* de nuestros pintores.

En otro lugar, habla Greenberg sobre la *pintura oriental*. Aunque el término oriental, tal y como se ve en su famoso y magistral vídeo, es un poco confuso en Palazuelo; no está claro si hace referencia al llamado Oriente Medio —el genuinamente mágico— o al Extremo Oriente.

Se indica que, en China, todas las actividades parecen estar bajo la influencia de una sensibilidad artística generalizada. La íntima relación entre la literatura y la pintura en China queda sellada por la práctica de la caligrafía como arte. Muchos pintores chinos son también escritores que realizan sus versos y su

crítica junto a su pintura. El pintor es, ante todo, un estudioso, literariamente consciente de todas las referencias de su arte donde el *efecto estético* se funde con el *estado místico*.

El estudioso chino busca en la pintura claves sobre la naturaleza y la realidad. La pintura es leída como un poema o más que un poema. De ahí la sutileza de la luz y la oscuridad, la explotación del vacío, el énfasis en la huella dejada por el pincel. El arte oriental ha sido fácilmente aceptado en Occidente por su preciosismo decorativo, como ha sido la escultura helenística. Un mundo muy próximo al arte de Palazuelo en quien, sin embargo, falta esa deleitación marcada por la huella del pincel.

Finalizando con esta lectura de Greenberg, restaría una referencia a los grandes «cósmicos» del Expresionismo abstracto americano y a su práctica coetaneidad con Palazuelo (Pollock nace en 1912, Reinhardt en 1913, Motherwell en 1915). Hemos recordado la aventura universitaria de Palazuelo, aventura truncada. Curiosamente, la primera generación americana de universitarios sería la generación siguiente, la de los artistas *pop*. En cuanto a Palazuelo, llama la atención, en este sentido, esa lejana observación de Will Grohman cuando señalaba hace años que, más que de pintor, tiene aspecto de médico cosa que, no sé bien por qué, no le hizo ninguna gracia.

En el libro que escribí hace años citaba unas cuantas cosas, en general relacionadas con el mundo *mágico*. Allí me refería a los Libros Sagrados, la palabra de Dios (de alguna manera, también al espacio auditivo de McLuhan, la mentalidad prealfabética), la palabra inalterable, la interpretación de los textos, la revelación, el

sentido oculto, *misterioso*, entre líneas..., la figura del iniciado, el exégeta, la kábala, el hermetismo, la matemática mágica, Pitágoras y Diofanto.

De alguna manera, surgía el tema de la *luz*, portadora de sentido premístico y vivificador. Así nació una de las obras más curiosas, el famoso techo de madera de Pablo Palazuelo, un artesonado, una suerte de gruta urbana, en donde lo pesado, lo denso, se encuentra arriba. (Es significativo el parangón con los techos del expresionista Poelzig, luminosos, activos.) Allí surgió la forma primaria y la opuesta, la inversa, la simétrica, el negativo, el cambio de escala, el fragmento, el giro, la traslación, el desplazamiento. De ahí la asociación prácticamente inmediata con la célebre frase de Spinoza de que «la libertad no es más que la ignorancia de las causas que nos determinan».

125

Predominancia estructural

En este sentido, el famoso artesonado evidencia la *predominancia estructural* y aparente subordinación del *color*. Este es uno de los enigmas de Palazuelo. Resulta relativamente fácil aproximarse a sus trazados reguladores, a sus tramas. Pero, ¿y el color? Este es un tema muy distinto. Los verdes, los morados, los amarillos de Palazuelo.

Hablábamos también de su hipotética crisis hacia 1953, signada por un curioso afán expresionista. Mallas exagonales, triangulares (las velas de Feininger), en medio de un angustioso afán de continuidad, un *discurso interiorizado* y una *articulación cinética* donde florecen los relámpagos preanunciando las

mallas metálicas en el desierto de Walter de María.

Veámos los ejemplos tempranos aludidos por Sartoris. Ahora, de 1950 a 1964, el tránsito de aquella visión ortogonal hasta un fenómeno *espacial* más complejo, desplazándose hacia la diagonal, la oblicua.

Inevitablemente, ya que Palazuelo es un «sabio», surgen la tipología de los silogismos, la escolástica, hasta llegar a la atomización gnóstica del Finnegans Wake. Aquí también el misterio de la línea, relampagueante trayectoria, como un discurso fluvial que demuestra el tránsito del *movimiento racionalista* hasta la *aureola orgánica* (Alvar Aalto), desde ese Art Nouveau que veíamos en las lecturas de Greenberg. Esta línea constantemente azarosa está en el Modernismo y en el arte japonés. (Es interesante una observación de Spengler que, ante ciertas arquitecturas tradicionales nórdicas —y Alvar Aalto es escandinavo—, sugería que un estudio en profundidad incluiría inevitablemente rastros, herencias de trazados del Lejano Oriente.)

Palazuelo, frente a algunos de sus brillantes coetáneos, se muestra más lento, menos desenvuelto, más intelectual, frío, contenido y estu-dioso. Y su *optimismo gnóstico-herético*, tras unas primeras incursiones tomistas, parece que reproduce la evolución de Joyce que ha ejemplificado Umberto Eco. Así surgen sus beatitudes, sin entrada ni salida, coherente hasta el final, entre sus acumulaciones preternaturales de flores, joyas, pavos reales... En definitiva, un cuento de hadas, desde los cuadros hasta el despliegue de sus pulidas esculturas.

Y volvamos a pensar en la generación del 36. En España, el fenómeno reviste como todo el

mundo sabe, sobre todo en arquitectura, caracteres de arcaísmo y de un intento de vuelta hacia los vectores más clasicistas de los fenómenos pictóricos. En este sentido, puede establecerse un parangón entre Palazuelo y Giorgio De Chirico. Interesa ver cómo De Chirico, tras su período metafísico, sufre una involución hacia vectores clásicos y quizá no lejanos del círculo personal donde se frecuentaban los nombres de Roberto Longhi, Matteo Marangoni y Lionello Venturi. De Chirico, en ese sentido, es curiosamente también un pintor «hermético», materno. Conocida es la frase: «¿Qué amaré sino lo que es enigma?». Si el *ademán hermético* de De Chirico puede emparentarse con Palazuelo, observamos la disensión incoercible entre su clasicismo y el entero postulado vanguardista de Palazuelo. El enigma toca aquí el corazón de la creación. Frente a ese discutido gambito de De Chirico, vemos en Palazuelo un profundizar constante en las vías del llamado *arte abstracto*. Si De Chirico se mueve como Picasso, por movimientos bruscos, discontinuos, Palazuelo es *continuo, investigador* de una sola línea, la misma joya hermética, la misma flor, el mismo pavo real, el mismo relámpago perforando las densas tinieblas. A lo sumo, el extraño repertorio expresionista de sus propios paraísos.

Se habla del cristal como caracterización preternatural de esos edenes expresionistas. De alguna manera, se podría pensar en los edenes de Palazuelo, un expresionismo muy personal, distinto, «autre», bañado constantemente en las diversas luces de su *preternaturalidad íntima*. Porque la indagación de Palazuelo, en el fondo, es también realista y melancólica, su afán se centra en la búsqueda desesperada de

esas enésimas variantes paradisiacas de su expresionismo.

Densidad semántica

Equivocadamente se ha hablado, a veces, de un juego formalista. Es un error. Decir eso equivale a considerar sus cualidades fundamentalmente asemánticas y, si algo tiene la tenaz búsqueda de Palazuelo, es precisamente el *espesor*, la *densidad semántica*, el juego infinito de significados subyacentes. No son fórmulas alegres, divertidas, como algunos de los brillantes juegos de Miró. En Palazuelo están en juego los infinitos quehaceres de la existencia. En este sentido, puede hablarse de un *existencialismo* de Palazuelo, encubierto, pero sólo encubierto de formalismo.

Uno de los testimonios de mayor interés del reciente Pablo Palazuelo es el vídeo realizado sobre su figura. Es difícil decirlo todo en uno de esos vídeos al uso. El de Palazuelo es magnífico. Nos dice que habla muy mal y realmente habla muy bien. Existen momentos curiosos de su rostro en esas imágenes: habla de la arquitectura oriental y se le pone cara de mandarín. (Oteiza decía, por su parte, que cada vez se parece más a Borges.)

El vídeo incide en algunas de las cuestiones que hemos manejado aquí. Es un apresurado, vertiginoso, resumen de su obra y no apreciamos rastro del expresionismo abstracto, el «minimal», el «povera», el «pop»... A lo sumo, a su manera, un determinado registro del conceptual en alguna de sus últimas obras, tan secas, tan desmaterializadas, casi una *apoteosis antihedonística* de sus paraísos.

Digamos dos cosas. Palazuelo, el fondo de Palazuelo es de un *expresionismo encubierto*. Y junto a ello, Palazuelo es eminentemente un *temperamento optimista*. Aparentemente, ambas ideas están en contradicción. De hecho, en España surgió un enfoque dual del expresionismo: uno, vagamente figurativo, nostálgico del clasicismo, de alguna manera enraizado en De Chirico, y otro de acento, digamos, alemán y con ecos catalanes, donde se enseñorean gloriosas las figuras de Gaudí y José María Jujol. Ese es el que está emparentado con Pablo Palazuelo, siempre a favor de la vanguardia, vagamente conectado con el surrealismo.

La transformación del cubismo

Y otra relación. Hemos hablado de sus paraísos, las joyas, los pavos reales. Quizá de los pájaros paradisiacos. Aquí nos surge otra valencia, muy olvidada entre nosotros, la de Braque. Por este terreno, hemos hablado ya de Paul Klee como enlace expresionista, deberíamos hacer mención alternativa de la *herencia cubista* y su evolución. Para ello, vamos a transcribir algunos párrafos de la *Introducción a la Literatura del siglo XX* de Vintila Horia:

«George Braque (1882-1963), cuyos “caprichos cúbicos” bautizan una época, enlazando con otro “capricho”, el de Juan de Herrera, es el pintor que hace entrar en la pintura contemporánea la tradición creadora. Su novedad es una continuación, como todo lo nuevo, pero adaptada a lo que Ferdinand Gonseth llamará “el clima necesario” de su tiempo. Hablar de continuidad en el marco de una ruptura, como lo fue el cubismo, parece paradójico, pero, al tener de

Braque una visión general (en la exposición retrospectiva organizada en París, en el otoño de 1973, en el pabellón de la “Orangerie”), me di cuenta de que el problema del cubismo y de cualquier otra revolución, sea ella de tipo artístico o político, no es tan sencillo. Lo que se me ocurrió pensar ante aquellos cuadros, reflejando, al mismo tiempo, la victoria de una corriente y la historia de una vida, es que la evolución interior del artista prolonga la imagen de su propio sello y característica, pone de relieve algo así como un interrogante y una duda ante el fenómeno central de su vida que fue, precisamente, el estallido del cubismo y la formación, alrededor suyo, de toda una formación satelitaria. En este sentido, me dije, la victoria de Braque no ha sido completa. Es un esfuerzo hacia algo, el derrotero de una liberación, perfectamente contada a lo largo de sus cuadros, pero, de alguna manera, creo que se puede hablar aquí de fracaso, aquí como en la historia general de todo itinerario creador. Cuando Braque abandona el cubo, alrededor de 1910, y se dedica a sustituir los paisajes perfectamente enmarcados en una geometría que era la expresión de una plenitud para el artista y lo es aún para el espectador de hoy, entonces aparece de manera, diría violenta, la tragedia no de lo inacabado, sino de lo inacabable. Esta fase no puede ser más que transitoria. Picasso la abandona también. Es lo deletéreo encerrado en cualquier acto de rebeldía, obligado al suicidio, o a la traición de sí mismo. No se puede vivir eternamente en la revolución, que es un análisis enloquecido. Lo que necesitamos es la síntesis verdaderamente libertadora, o sea equilibradora y tranquilizante. La rebeldía es hundimiento en las tinieblas. Lo otro supone una luz o algo

similar. Hay un deseo evidente de cambio, que aparece con claridad en 1938, se acentúa en los años de la Segunda Guerra Mundial y brota, sereno, aunque pesimista y tajante, en toda la producción de Braque que corre desde el final de la guerra hasta la muerte del artista, en 1963. No quiero referirme aquí a obras menores –pero no menos representativas de este cambio, como “El acantilado” (1938), en una línea de autenticidad y contacto directo con la naturaleza–, sino a las dos calaveras que Braque pinta en la misma época y que son como un anuncio de la guerra (el “Vanitas” es de 1939 y resume el anhelo de sencillez, por encima de cualquier escuela o corriente, algo esencialmente personal, un contacto sin intermediarios, entre el artista y el mundo). Pero hay más: la guerra, como escasez, como pobreza por encima de cualquier capricho cúbico, está presente en la producción de 1939-45.

El pan, la mesa, la estufa, el vino, todo lo que hace falta para vivir y de lo que nos olvidamos en períodos normales, animan la pintura de Braque y cuentan la derrota de Francia y del hombre. También de aquella época (1942) es uno de los mejores cuadros de Braque, el famoso “Solitario (La patience)”, en el que una mujer muy figurativa, en medio de una especie de naufragio cubista, o de antología de objetos representando recuerdos de cuadros anteriores, tira las cartas que le hablan de un destino quizá amenazador, a juzgar por la expresión de su cara; es el destino del ser humano en una tarde en que la guerra, aunque ausente en el cuadro, sigue destrozando la carne y el espíritu, en sitios más o menos lejanos. El hombro y el brazo derecho parecen figurar el perfil de una bruja. La cara es, al mismo tiempo, un perfil y

un “de frente”, según la buena técnica cubista. La expresión de la mujer es la de una persona aterrorizada ante la revelación de lo que las cartas le dicen respecto de sí misma o de todos los hombres a la vez. El negro aparece (el negro “fauve”) en los sitios dominantes del cuadro: el perfil de la mujer, la ventana abierta hacia la desesperación del mundo, la botella de Jerez, presente allí como si contuviera veneno. Este cuadro tiene algo de oráculo profetizando sobre sí mismo, característico de la época en que Braque parece meditar sobre el pasado de su pintura y las perspectivas de su propio ser. “La noche” (1951) acentúa esta tonalidad de pensamiento oscuro y de “fatum”. El color es metálico (se parece a una escultura de González) sobre fondo negro, la cabeza y el cuerpo entero semejan un relieve vacío por detrás, con algo de aparente solidez, como si allende la fachada no hubiese más que muerte y nada. Es la noche personal hacia la que se dirige el agnóstico Braque, o la noche total, la de fin de ciclo, a la que parece prometida la humanidad.

Pero es en sus “Pájaros” donde la pintura de Braque se dedica a buscar una solución final, artística y personal, algo que dé matices y elocuencia de seguridad a su perennidad de artista y, quizá, a su persona mortal. Hay demasiada tradición francesa en la obra de Braque y en su manera cotidiana de ser, en su burguesismo esencial, artesanal, enraizado en los valores más auténticos de Francia, para que el problema de la supervivencia no le haya rozado, sobre todo en este período de su vida. Los primeros pájaros son de 1949; los últimos de 1961. Aparecen en “Atelier II” y en “Atelier V” cruzando el último plano de su estudio, como sugiriendo una obsesión. Es un ave blanca, cuya silueta está parcialmente obstruida por los objetos que

se encuentran entre el pintor, y esa sombra de luz blanca vuela libremente, dirigiéndose hacia algo, como si ignorase la presencia del hombre, como si el estudio no tuviese realidad ni paredes, mensajero ultraterrenal que ignora toda limitación. Es un símbolo interior, una visión. En “Atelier VI” el pájaro, que tiene esta vez el aspecto de un gallo, se encuentra encima de un animal monstruoso sobre el que se apoya el caballete y casi se confunde con éste, como si algo maravilloso y nuevo, una imagen de otro tiempo y espacio, de otra dimensión, hubiese venido a tomar posesión del mundo animálico, o reducido a lo bestial, a la incertidumbre, que caracterizan al artista hasta entonces, es decir, antes de que el mensajero se manifestase. Más tarde los pájaros se idealizan, asemejan la linealidad dinámica de los cuerpos alados de Brancusi. Son vuelo puro, pero vuelo proféticamente siniestro, como “Los pájaros negros” de 1957. Sólo un año antes, en “El pájaro en su nido”, obra maestra de Braque, y un año después, en “El nido en el follaje”, el motivo del pájaro se vuelve cosmogónico. El tema del vuelo, por encima de cualquier concepto de especie y género (se trata de la idea de pájaro inspirada a la vez en Platón y en los tapices rumanos, que Braque habrá visto en el taller de Brancusi), y el de los huevos y el nido, situados en medio de un ambiente que puede ser el bosque o el principio del cosmos, constituyen la encarnación visible de otro tipo de preocupación. ¿Tendrá todo esto algo que ver con la concepción creacionista del universo, que los científicos de su tiempo vuelven a proponer a las mentes, ya deformadas por un evolucionismo materialista, e inquieta a filósofos, escritores, físicos y astrónomos, con el “Big Bang”, el de la explosión inicial, de la molécula total, ence-

rando en sí, igual que la molécula del “bios”, figurada por el huevo, todos los caracteres genéticos del cosmos? Es difícil afirmarlo, pero fácil suponerlo. De cualquier manera, la obra de Braque cobra en esta fase matices metafísicos, que coinciden, por un lado, con la experiencia de sus años, con el temor ante la muerte y, por el otro, con los nuevos rasgos del ambiente intelectual de los años 50 y 60, que recuerdan, de modo cíclico, la atmósfera parisina y europea de 1908. El cubismo cobra así una suerte de peso específico, que estaba escrito en sus albores, en su mismo deseo de trascender la mediocridad de las dos dimensiones y de dar al mundo una imagen más exacta y más correcta de su contenido, la dimensión de lo sagrado. Igual que Juan de Herrera, Braque y sus discípulos vuelven a encontrar el sentido místico del arte. La idea misma de “plenitud”, unida a la de la esencia de las cosas, del objeto al que hay que atacar violentamente para conocer, de la misma manera en que los góticos “atacaban” a Dios para estar con El, transforman el cubismo en un estilo característico de todos los anhelos del hombre moderno, desilusionado por el impresionismo. Las casas, los muebles, la moda, los viajes, el mundo como representación, se adaptan poco a poco al estilo cubista. El hombre es, después de Braque, más entero que antes, mejor definido en su eterna, pero reconocida y aceptada “incompletude”».

Encontrar, de nuevo, el *sentido místico del arte*, *atacar violentamente al objeto* para ser capaces de conocerle, *el concepto artístico de plenitud*, los nuevos rasgos del *ambiente intelectual* de los años cincuenta y sesenta... Palazuelo se sitúa, así, en el centro de esa *transformación*

del cubismo que él incorporará a su propia indagación personal, paciente, secreta.

Un pintor gnóstico

Y, ahora, demos un paso atrás inducido por la mención de Braque. Hablemos de Leonardo. El objetivo de Vinci, lentamente, va cambiando. Como señala Merezchkowski, al final ya es un hombre, ya no es sólo un pintor. Está preocupado por demasiadas cosas. Se va haciendo más lento, más reflexivo, más sustancial. León X, que le encarga un pequeño cuadro, enloquece ante la parsimonia del artista, obsesionado por lacas, esmaltes y mezclas. Y el cuadro terminó por no realizarse. Los objetivos de Leonardo, algo pintor, algo alquimista, en mucho gnóstico, parecen desbordar el mero afán de las imágenes. De nuevo vemos eso mismo en Palazuelo, el *afán desmaterializador* del último Leonardo, en definitiva, un «sabio» por encima de todo.

Y nos acercamos al final, recordando ahora el momento de gloria de Jacques Villon, otra enésima referencia. Villon (miembro de una ilustre familia, su nombre es un seudónimo, su verdadero apellido es Duchamp) hablaba de los colores como confidentes y cómplices. Siguiendo la tradición de Toulouse-Lautrec, comenzó su carrera como dibujante de periódicos y carteles (de nuevo, el «cartoonist» que veíamos en Feininger), aunque carece del cinismo, de la crueldad de Lautrec. El propio Villon, las correspondencias se multiplican, lee apasionadamente el Tratado de la Pintura de Leonardo. Dotado de un gran talento natural, su inspiración le surgió cuando tenía un lápiz en la mano. Representativa de sus primeros años es la pintura «La partie de jac-

quet». El arte es para él, en sus propias palabras, una revelación de la verdad.

El juego en el arte, *el arte como juego*, la revelación de la verdad están en la obsesiva indagación pictórica de Pablo Palazuelo. Pero, sigamos con Villon; sus primeros años están ligados a la llamada «Conjura de Puteaux», allí se encontraban muchos nombres caros a Palazuelo: Villon, Tobeen, Gleizes, Metzinger, Picabia, Le Fauconnier, La Fresnaye, Kupka. Con la agudeza que siempre le caracterizaba, Villon consideraba a Apollinaire «una mariposa», revoloteando entre el cubismo de Puteaux y el cubismo de Montmartre.

Partiendo del sistema piramidal extraído de Vinci, su cubismo queda enlazado a lo que éste tiene de más frágil, más sensible: las sensaciones y las intenciones, en la frontera sensible del cubismo intelectual. Nuevos datos, al lado de Vinci, la Evolución creadora de Bergson. Poco después, su investigación especulativa iba a desembocar en una vía nueva: «El segmento áureo», la famosa «Section d'Or». Da entonces a su cubismo el nombre de cubismo impresionista; Villon tiene horror al azar, a lo imprevisto, al accidente que tanto valoraría su hermano Marcel. El papel del *azar* en la obra de nuestro pintor es otro de sus enigmas, que él mismo se queda en el filo de desvelar. Creo que estoy hablando demasiado, decía Palazuelo en su famoso vídeo.

Un tercer hermano, Duchamp-Villon, realizaría en 1912 la extraña «Maison Cubiste». Evidentemente, el cubismo arquitectónico iba a tardar todavía. Luego, los hermanos hablarían de agnosticismo, ocultismo, kabalismo, la gnosis, los iniciados. Este es el ambiente parisino

que precede al oportuno exilio de Palazuelo, sin conexión alguna con los artistas de nuestro propio país. Villon, que es el que más destaca como pintor entre los tres Duchamp, pinta en 1913 un cuadro básico: «Soldados en marcha». La influencia de Boccioni, de Carrá, es evidente, aunque el movimiento es más controlado que en los futuristas. La marcha es lenta, armoniosa, con una cadencia más pausada. Un cuadro espléndido que sin duda miraría atentamente Palazuelo.

Y surge el viejo tema del color. A Dora Vallier, Villon declara: «He comenzado a ocuparme de los colores sólo a partir de 1920». El 9 de octubre de 1918, algunas semanas antes que Apollinaire, muere su hermano Raymond Duchamp-Villon. El otro hermano, Marcel, inicia su brillante periplo americano. Allí conocerá al importante dadaísta Arthur Cravan, boxeador, conferenciante, aventurero, falso sobrino de Oscar Wilde, que dio una conferencia desnudo, totalmente borracho. Tras la guerra, se desarrolla el pesimismo de Jacques Villon. Nueva exposición de la Section d'Or y después otra en 1925. El desenlace de esta tercera exposición es el período llamado «abstracto» de su obra, una suerte de absoluto sintético desembocando en la pintura. Villon, así apartado, en la soledad y casi ignorancia de sus contemporáneos, realiza una serie de pinturas que están entre las más fuertes del período. Decía: «Es preciso extraer del sujeto los ritmos y los volúmenes como se extrae la ganga de un diamante». ¿Permanece también Palazuelo en la soledad, en la casi ignorancia de sus contemporáneos? ¿Continúa, tenazmente, extrayendo la ganga de sus diamantes? Sólo, últimamente, el gran Leo Castelli nos ha alarma-

do ante la excepcional valía de nuestro pintor. Nadie, hasta el momento, ha respondido.

Villon continúa impasible; no trata de analizar, sino de revelar. Así, durante toda su vida, oscilará entre la *razón* y la *intuición*, entre el *teorema* y el *canto*, entre el *análisis* y el *deslumbramiento*. Es el momento de la proximidad a Valery (de hecho, realiza el álbum que precede al diálogo de Valery «Eupalinos o el arquitecto») y en otro sentido a Mallarmé. Su pintura, un laberinto de ideas, que mezcla el *hermetismo* y el *sentimiento*, no atrae ni a los marchantes ni a los aficionados. La primera exposición en París tendrá lugar en 1944, en la galería Louis Carré. El pintor tendría sesenta y nueve años. Se dice, justamente, que el arte de Villon es el conocimiento.

Villon no comprende la actitud de Marcel si no es en el contexto de una América a la vez infantil e ingenua. Hay también escaso contacto entre Pablo Palazuelo y los pintores americanos del *expresionismo abstracto* o del arte *pop*. Es un artista europeo, como lo es Villon cuya obra de entreguerras está generalmente sacrificada al provecho de una vejez gloriosa y de un éxito comercial que viene a coronarle después de medio siglo de trabajo oscuro, lo que hace decir al pintor esa frase: «Lo más duro son los primeros cincuenta años». De hecho, Villon es inclasificable, ha oscilado de diversas maneras, de las geometrías al barroco, del abstracto al concreto, del cubismo al impresionismo. Para él, la naturaleza es un teatro. En pintura, en el ambiente siempre cambiante, la luz entra, pasa, sale o se instala.

Aunque el acierto de Carré le trajo la gloria y, a partir de 1945, el nombre de Villon empieza a imponerse, el artista continúa su mismo tipo de

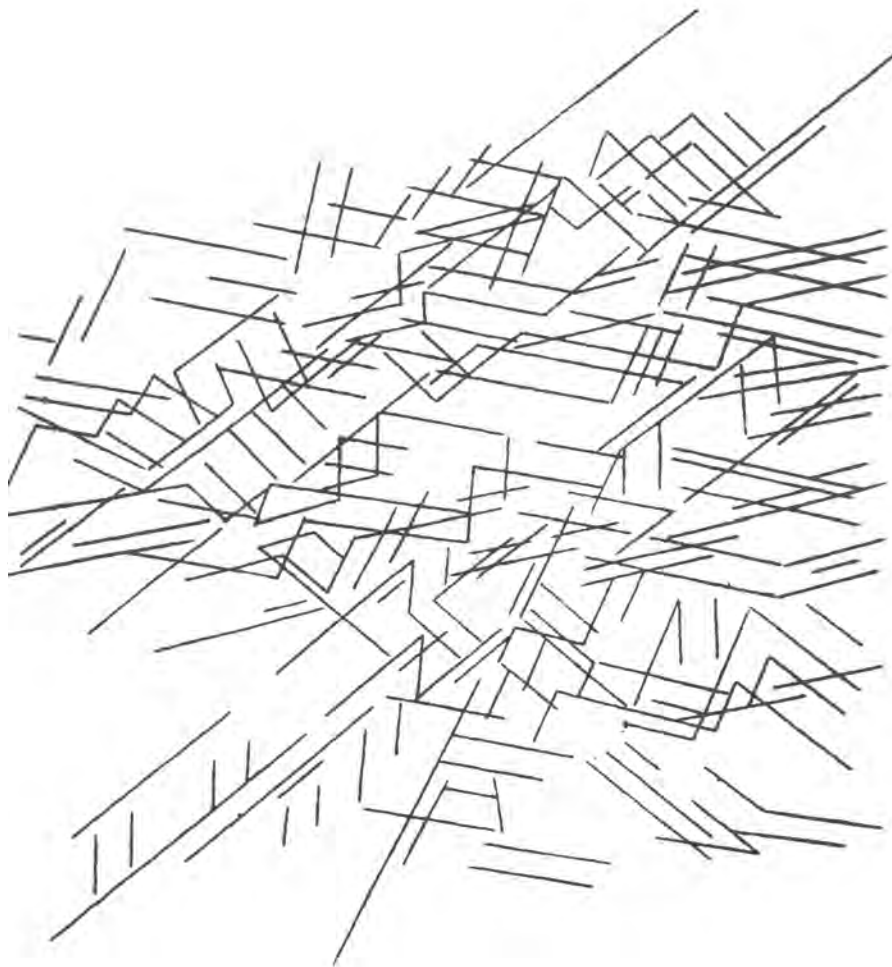
vida en el viejo Atelier de Puteaux. Duchamp, que era todavía en Francia un desconocido, reaccionó ante esta gloria tardía con un cierto resentimiento y amargura, hasta su aceptación por la gracia de un nuevo dadaísmo, del *pop*, convirtiéndose en el maestro de la manera de pensar de la juventud de vanguardia. Ante Villon, Jacques Lassaigne no ocultaba sus reticencias: «Este arte es tan frío como irreal». Sus paisajes «me parecen muertos». Por primera vez, Bernard Dorival reivindica el arte de Villon en un texto de 1944. El segundo, aparecido en 1948, se titula «Jacques Villon y el arte glorioso», donde figura un bello poema de Eluard. André Chastel escribe sobre él para el catálogo del Museo de Albi en 1955, «Un artista mallarmeano». En 1956, recibe Villon el Gran Premio de Pintura de la 28 Bienal de Venecia, después de Braque, Matisse, Dufy, Max Ernst, Henry Moore, Calder, Arp. A Bezain le dijo un día: «Busco la piedra filosofal, esta especie única de concentración de lo real que hace que todo se exprese por medios profundos y más simples».

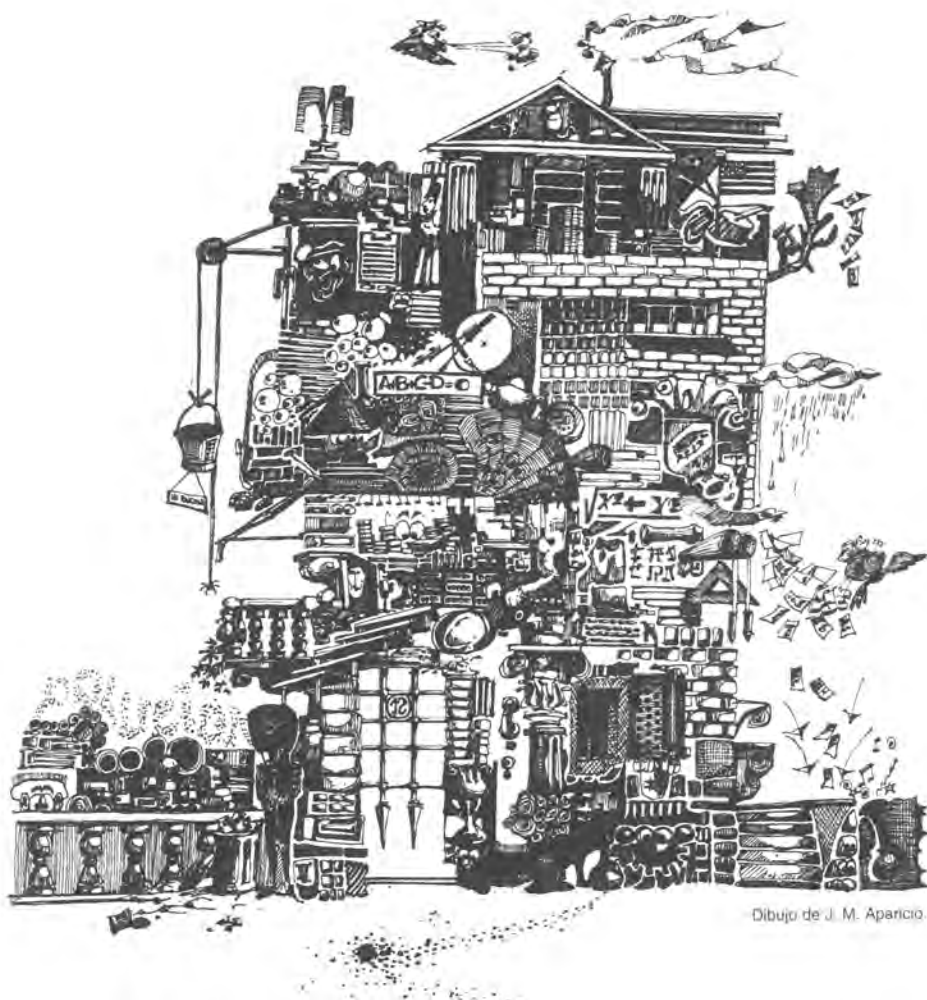
Una biografía apresurada, que podría ser vagamente coincidente y anticipatoria de la biografía de Pablo Palazuelo, un pintor todavía no tan premiado como el viejo Villon, pero igualmente en busca de esa ansiada piedra filosofal. Una acusación, a uno y a otro: no haber expresado nunca el drama de su época, ser un artista de encanto, de la alegría.

Entre los últimos encargos de Jacques Villon estaba la realización de cinco vidrieras para la catedral de Metz. Cinco temas impuestos: la Crucifixión, las bodas de Caná, la roca de Horeb, la Cena y el Cordero Pascual. Villon estudiaba cuidadosamente los manuales de técnica y

las vidrieras de las catedrales góticas, Chartres, Nôtre-Dame, Reims, la Sainte-Chapelle. El gótico, la vidriera, qué tema para las geometrías, los entrelazados, las transparencias de Palazuelo.

Villon, que muere el 9 de junio de 1963 en Puteaux, decía: «Soy un pintor joven. No he tenido más que veinticinco años para componer para mí mismo». Hoy, desde aquí, mi saludo y mi homenaje al joven pintor Pablo Palazuelo. □





La diversidad y la heterogeneidad en la composición del «proyecto moderno» ha triunfado frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función. La forma híbrida, la planta deconstruida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global. Sin rubor frente a los principios del marketing, del falso pluralismo de los estilos, la incoherencia, la extravagancia.