

RICHARD ESTES

El pintor 'REAL'

A sus 85 años, quien fuera precursor del movimiento hiperrealista, vive una etapa de plenitud.

Inés Martínez Ribas

Bulle en él la sangre flamenca. Dos de sus abuelos eran belgas. “De Brujas”, concreta. A más de cinco mil kilómetros de distancia, en su estudio de Maine (Estados Unidos), Richard Estes (Kenawee, Illinois, 1932) completa estos días un autorretrato enorme. Al pedirle que lo muestre en fotografías, toma su cámara –que siempre le acompaña– y busca entre las imágenes guardadas. No encuentra ninguna. Cabría cerrar los ojos y viajar a la Brujas de 1436. Jan van Eyck pintó entonces la *Virgen del canónigo Van der Paele*, y hay mucho de la cabeza del deán en la de Estes. No solo por la semblanza en determinados rasgos de los rostros. Sobre todo, por el afán de los dos pintores en reflejar el mundo visible con la mayor precisión en el detalle. En un juego de rostros, Velázquez mostró más adelante el suyo propio en algunos de sus cuadros. Estes hace hoy lo mismo al reflejarse en escaparates y lunas de rascacielos. Su pintura ‘real’ es un homenaje a la mirada de los grandes maestros del pasado. La entrevista transcurre en la galería Marlborough de Barcelona, donde estos días el artista presenta catorce nuevos lienzos, y concluye con una conversación a tres bandas. Es mucha la curiosidad de Estes y la directora, Mercè Ros, le desvela nuevas leyendas de Velázquez.

El apellido Estes, ¿de dónde viene? No lo sé. Algunos dicen que es español. Si sé que mis antepasados eran belgas, por un lado, e ingleses, irlandeses y escoceses, por el otro.

De niño, ¿cuándo cogió usted un lápiz por vez primera? Surgió. Empecé a los tres o cuatro años, y lo hacía con frecuencia. Conservo indeleble el recuerdo de un primer dibujo mío de aquella época: una figura con ojos y manos. Desde entonces, siempre he dibujado. En el colegio, cuando los maestros necesitaban plasmar algo sobre el papel, siempre me lo pedían a mí. Seguramente, porque no era bueno en nada más [risas].

¿Es lo que le motivó a proseguir estudios en el Art Institute de Chicago? Mi familia se trasladó a vivir a Chicago. Quise ser

‘Estudié arte por azar, realmente deseaba ser arquitecto’

arquitecto, y estudiar de la mano de Mies van der Rohe, que dirigía el Departamento de Arquitectura del Illinois Institute of Technology. Pero llegué tarde. Estaba de viaje por Europa, y al regresar había finalizado el plazo para matricularse. Así que lo hice en el Art Institute, y el azar quiso que estudiara arte.

¿Llegó a encontrarse con Mies van der Rohe? Apenas me lo crucé, más adelante. Cuando acabé mis estudios, trabajé un tiempo en un estudio de diseño que estaba en el mismo edificio que su oficina. Coincidimos en el ascensor, pero no llegué a hablar con él. Lo recuerdo con su capa. También me crucé con Frank Lloyd Wright. ¡Qué dos grandes personalidades!

Así que se olvidó de ser arquitecto para ser pintor. Nunca llegué a pensar que sería pintor. ¿Cómo iba a sobrevivir pintando? Así que me pasé doce años trabajando en publicidad, primero en Chicago y, sobre todo, luego en Nueva York. También colaborando con un par de revistas.

¿Cuáles? *Popular Science* y el *Reader's Digest*. Realicé también mucho trabajo industrial para agencias como Marsteller. Realizaba para ellos las ilustraciones publicitarias de las plantas de energía y afines. Recuerdo una de una computadora. Mi dibujo era enorme, tanto como la extensión de esta mesa tan larga. Creo que entonces no se utilizaban todavía los chips. Eran transistores, miles de ellos, uno junto al otro.

¿Qué aprendió en el Art Institute? A pintar y a dibujar. Nos pasábamos las mañanas haciendo dibujo al carboncillo y las tardes pintura al óleo. Una vez a la semana teníamos una clase magistral de historia del arte.

Una vez en Nueva York, ¿continuó pintando por su cuenta? Sí, me sobraba tiempo. No todo el rato estaba diseñando.

¿Hasta que en 1962 decidió trasladarse a... España? Logré ahorrar algo de dinero. Unos cinco mil dólares. Suficiente para mí en aquellos tiempos. Así que me marché a Mallorca. A Palma.

¿Por qué Mallorca? Mi idea era Florencia. Alguien me habló de Mallorca y me aseguró: “Es mucho más barato” [risas]. Así que me planté en Barcelona, tomé un barco y pasé tres meses en Palma. Residí en un palacete cerca de la catedral. Tenía una habitación enorme, pero estaba helada. No había calefacción. Solo había un hornillo eléctrico comunitario y un brasero bajo una mesa redonda donde nos sentábamos a comer. No llegué a explorar la isla. Solo estuve en Palma y en su playa.

¿Qué hay de Florencia en Palma? Nada. Solo quería ir a un lugar donde pintar. El sitio era lo de menos. Tenía ese dinero

en una cuenta bancaria de Nueva York. Cuando necesitaba más, me lo enviaban. De repente, un día me encontré casi sin un centavo. Fui a Madrid, y de allí a Segovia, porque había un lugar donde por un dólar diario dormías y comías. Luego me enviaron algo de dinero y regresé a Nueva York.

¿Qué pintó en España? Pinturas muy vagas. Nada que ver con lo que ahora nuestro en la galería Marlborough. No empecé a hacer pinturas realistas hasta 1967. Antes, el realismo solo lo empleaba en mis ilustraciones y diseños comerciales. Como pintor, entonces era expresionista.

¿Qué le hizo pasar del expresionismo al realismo? No lo sé. Todo el mundo quería ser expresionista [risas]. Quise probar con algo diferente. El realismo era un terreno por conquistar. Bueno, aún hoy lo es. La gente todavía dice: “Esto no es arte, es ilustración.”

¿Se siente cómodo con las etiquetas? Realmente, no me gustan. Yo simplemente me considero pintor. Trato de hacer lo que antes hicieron otros a los que admiro, como Velázquez.

Como en *Las meninas* de Velázquez, usted a menudo se autorretrata en sus cuadros. Sí, este verano he estado trabajando en un gran autorretrato mío con mi cámara. Todavía está en mi estudio de Maine. Casi acabado. ¿Tiene un único estudio? ¿Pinta en el mismo sitio siempre? En mi apartamento de Nueva York tengo un estudio. En Maine tengo dos, en diferentes habitaciones de mi casa. Uno es el ‘estudio sucio’, revuelto y desordenado, donde hago los procesos iniciales de la pintura. El otro es el ‘estudio de acabado’, mucho más limpio, y donde trabajo los colores y las pinceladas finales.

Usted toma fotografías primero y luego pinta. Cuéntenos su método. Con la cámara digital ha cambiado. Antes utilizaba película. En la sala oscura de Maine, que aún conservo, positivizaba las fotografías seleccionadas como germen de mis pinturas. Nunca utilicé las diapositivas ni la proyección de imágenes en la pared. Necesito ver lo que estoy haciendo en todo momento. Ahora me resulta más fácil con el entorno digital, no tengo que batallar con la química. En Nueva York, cuando quería pasar a papel un negativo, tenía que esperar a la caída de la luz porque me resultaba imposible oscurecer lo suficiente la habitación. Con la tecnología digital, pulso un botón e imprimo las imágenes a tamaño de 22 x 13 pulgadas. En el mismo ordenador combino diferentes fotografías. Me permite, además, ampliar algunos detalles, como las sombras o los reflejos, y obtener diferentes exposiciones.

¿Alguna vez ha mostrado en público sus fotografías? No. Me dedicaron una exposición en el Museum of Arts and Design de Nueva York [2015], y el comisario mostró unas pocas, las



Richard Estes, *Staten Island Ferry Docking Manhattan*, 2008

‘Invierto entre seis y ocho semanas en cada pintura’

empleadas en algunas de las pinturas exhibidas entonces. Suelo romper y luego tirar las fotografías que utilizo. Las otras, las guardo en archivadores. Tengo miles de negativos, algunos de los primeros tiempos. De muchos ya ni siquiera encuentras la química para positivizarlos. Muchas de mis obras surgen de una superposición de diferentes fotografías. Si un trozo de mi pintura no acaba de funcionar, entonces hago algo diferente allá. No tengo un plan preconcebido. Parto de telas muy grandes. Las clavo en una pizarra y empiezo a pintar desde el centro. Voy añadiendo cosas alrededor, hasta llegar a la conclusión de que determinada pintura ya está acabada, no importa el borde que quede. Es cuestión de equilibrio, en cada caso.

¿Cuándo sabe que ha llegado al final de una pintura? Porque me canso de esa pintura [risas]. A veces, porque no prospera, no importa lo duro que te emplees en ella. Sabes que estás perdiendo el tiempo. Me gustaría que fuera diferente, pero es así.

¿Cuál es el nexo de unión de las catorce telas que ahora muestra en la Marlborough? En muchos casos son trabajos recientes. Todas las grandes pinturas lo son. Hay pequeñas, de 2008, y las de la Antártida son de 2010.

¿La Antártida marca una nueva mirada? Hice dos viajes a la Antártida. El primero, en un crucero enorme, junto con 3.000 personas. Nunca lo abandonamos. El segundo lo hice en un barco más pequeño, y sí bajamos a tierra. Recuerdo caminar rodeado de miles de pingüinos. Me permitió ver la Antártida desde otra perspectiva, un nuevo punto de vista.

¿Había alguna intención tras las pinturas de la Antártida? No en mi caso. No trato de persuadir. No es mi intención.

Richard Estes es uno de los fundadores del hiperrealismo, llamado también fotorrealismo. La corriente pictórica surgió en Estados Unidos a finales de la década de 1960. Busca captar la realidad a partir de la imagen fotográfica y lograr así la mayor precisión posible, incluso más que la del ojo humano. El pintor estudió entre 1952 y 1956 en el Art Institute de Chicago. Trabajó luego en agencias de publicidad, y en 1959 se trasladó a Nueva York, donde ejerció como ilustrador y diseñador. Tras ahorrar algo de dinero, dejó de trabajar y viajó en 1962 a España. En 1967, tras recorrer las galerías de Nueva York, logró atraer la atención del galerista Allan Stone, quien entre 1968 y 1978 le dedicó varias exposiciones. En pocos años, la obra de Estes se dio a conocer en Estados Unidos y Europa. Manhattan se convirtió en el tema preferido de sus obras, y con el tiempo incorporó nuevas ciudades. Los paisajes también son objeto de sus pinturas en los últimos años. Estes no utiliza la fotografía para imitar la realidad, sino para reconstruirla con una nitidez mucho mayor que la que permite la mera observación.

Las estatuas romanas o el arte medieval si son una suerte de propaganda. En mis pinturas es lo que miras. Una cuestión de pura estética.

¿Qué es arte para usted? No lo sé... art-jifical! [risas]. No lo sé, la verdad es que nunca me lo he planteado. Es algo que lo disfruta la gente que puede pagarlo.

¿Algún sueño por cumplir? Poder continuar un par de años haciendo lo que hago ahora.

¿Conoce a Antonio López? Sí, me resulta una persona muy agradable. Coincidimos en un jurado en 2015 del MEAM [Museo Europeo de Arte Moderno] de Barcelona. Su trabajo es fantástico. Él pinta al aire libre, yo no. Emplea mucho tiempo en cada pintura. Monet también pintaba al aire libre, pero él solía hacer cinco o seis pinturas a la vez. Dedicaba un par de horas a una obra y, cuando la luz del día variaba, sacaba otra y seguía.

¿Cuánto invierte en cada pintura? Entre seis y ocho semanas. Hago tres o cuatro grandes obras al año, y luego otras tantas pequeñas. En el caso del autorretrato con cámara que mencionaba al principio, que aún está en mi estudio de Maine, llevo tres meses trabajando en él. Alguna pintura puedo hacerla en tres días. En este caso siempre son paisajes. Cuando pinto ciudades, está toda esa arquitectura, y tienes que ser más preciso. En toda mi vida, si retrocedemos a 1968, habré hecho unas setecientas pinturas.

¿Antes de 1968 no cuenta? No, porque ni siquiera las conservo en la gran mayoría de casos. Algunas se las di a mi tía, en especial las de Segovia. Recuerdo que había una muy grande. Ella murió, y no sé qué pasó con todas esas obras. Entonces no utilizaba la fotografía como recurso. Las pintaba directamente, a partir de dibujos.

¿Están firmadas? ¿La firma aparece oculta, como hace en algunas de sus pinturas posteriores? Eso llegó más tarde, cuando empecé a hacer pinturas fotorrealistas. Aparecen todos esos pósteres, letreros y vallas publicitarias con inscripciones y mensajes de todo tipo. Me permiten escribir, en lugar de “Hamburguesas a 35 céntimos”, pues “Richard Estes a 35 céntimos”, y otros guiños de este estilo. En los paisajes no puedes, y firmas a la manera tradicional. Cuando lo hago, es porque puedo estampar mi firma con discreción. Si retrocedes en la historia de la pintura, está Jan Van Eyck con *El matrimonio Arnolfini* y su firma elaborada con tanta elegancia. O el autorretrato de Velázquez, reflejado en el espejo de *Las Meninas*. Aunque mi pintura favorita de él, y donde también aparece oculto, es *La rendición de Breda*.

¿Le gustan los maestros antiguos? Sí, mucho más de lo que me gustan los modernos [risas].



Richard Estes, *Alice Tully Hall*, 2015.



El poder de las manos

JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

El realismo trascendente define la obra del artista madrileño, uno de los renovadores de la escultura española contemporánea.

Amalia García Rubí

Foto: David García Torrado

Hijo y nieto de orfebres, formado en la Escuela de Artes y Oficios cuando las calles se teñían de gris en la posguerra madrileña, en 1949 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de algunos reveses de la vida, Julio López Hernández (Madrid, 1930) ha sido siempre un realista ilusionado. Su natural conocimiento del Arte esconde sin afectación la enjundia de un nombre que llenó buena parte del panorama escultórico español durante la segunda mitad de siglo XX. Vocal del Real Patronato del Museo del Prado, Miembro de la Real Academia de Bellas Artes, Premio Nacional de Artes Plásticas por mor de otros merecidos galardones. Sobre él han escrito plumas de indudable prestigio, Antonio Bonet Correa, Calvo Serraller; se han celebrado más de un centenar de exposiciones relevantes, y desde los años 60 hasta hoy ha sido objeto de atención para galeristas fundamentales como Juana Mordó, Juana de Aizpuru y Leandro Navarro, además de estar representado en los mejores museos españoles y varias colecciones internacionales. Este mes participa en la muestra colectiva *Misterioso Espacio* dedicada a escultura contemporánea en la Galería Ansorena de Madrid (abierta hasta el 24 de noviembre).

Acaso dos de los rasgos que caracterizan la personalidad de Julio López sean la claridad de dicción y la calidez humana que aflora en su trato, cualidades transmitidas a obras inolvidables hechas por sus manos robustas y nudosas, *El Alcalde, El hombre del Sur, Figura de Isabel, Habitación de Joaquín Costa...* Muchas de estas criaturas-madre permanecen inmóviles como seres anclados a la vida entre las paredes enmohecidas de su gran taller de Madrid, auténtico bastión del escultor, santuario de estatuaria donde el tiempo parece haberse detenido.

Pareja de Artesanos, de 1965, dedicado a sus padres, dio la bienvenida al visitante en la exposición de Realistas del Museo Thyssen en 2016, recuperándose con ello la memoria visual de un aforismo imprescindible que el artista madrileño se empeña en recordar: "el Arte es una constante simbiosis entre la actividad intelectual y el trabajo manual."

¿Siempre ha valorado el trabajo con las manos, el contacto directo con la materia? Sí, creo que en esta época, lo conceptual ha tomado un papel dominante respecto a lo que siempre ha sido importante para el ser humano: el contacto físico con el elemento base de su trabajo, sin el cual difícilmente se podrá conservar el sello, el aura de la obra. Quizá el quehacer manual corra el peligro de convertir al arte en algo mecánico, rutinario o anquilosado. Por eso, lo importante es conjugar las ideas con su plasmación peculiar a través de las manos, y completar así el proceso creativo que

desde épocas ancestrales refleja el deseo del individuo de encontrarse a sí mismo en el arte.

Por tradición familiar, empezó en el relieve de medallas y también en la talla de imágenes religiosas ¿en qué momento decide hacer realismo? Fue un proceso paulatino. En la Academia de San Fernando conocí a artistas jóvenes con inquietudes novedosas: Antonio López, Lucio Muñoz, Francisco Barón... Todos éramos "producto de una tradición artesanal" al venir de distintos talleres. La Escuela nos aportó el sentido intelectual y reflexivo así como el conocimiento del arte europeo a través de las escasísimas ilustraciones que manejábamos en aquellos años. Yo seguí haciendo medalla y escultura religiosa para poder vivir, pero intenté renovar las iconografías y actualizar los procesos. De todas formas, nunca he dejado de hacer relieve.

En esa evolución personal hacia "otra escultura" alejada de las fórmulas tradicionales ¿influyó el contexto socio-cultural, el contacto con el exterior? Siempre estábamos al acecho de cualquier información que viniera de fuera, Nos interesaba mucho el contexto artístico contemporáneo, pero de una manera muy libre e individual. Mi hermano Francisco y yo preferíamos la escultura italiana de Arturo Martini, Marino Marini, Severino; Antonio López admiraba a Chagall, Lucio Muñoz a Paul Klee.... Al año de licenciarnos, en 1955, celebramos nuestra primera exposición en la Academia de Madrid. Fue una colectiva bastante variopinta pero recibimos muy buenas críticas.

El paso por Italia ha sido un común denominador para muchos realistas de su generación ¿Es importante para la formación del escultor tomar contacto "todavía hoy" con el mundo clásico-renacentista? Entonces viajar al extranjero era complicado. Yo fui a Francia e Italia prácticamente a la aventura, casi como "francotirador". Italia es la fuente mágica del saber escultórico de todos los tiempos. El Renacimiento abre el camino hacia un lenguaje plétórico y maravilloso, imprescindible para el conocimiento de cualquiera escultor. Además, es la época del taller que tanto se adecua a nuestro entender la actividad como un inquietante "hacer" en solitario, en intimidad.

¿Es importante una buena formación previa, un dominio de la técnica? Sí, claro. La práctica del relieve y sus posibilidades a través de la medalla me aportó una vía de indagación muy interesante que luego trasladé a mi escultura en temas relacionados con la realidad cotidiana, aunque yo nunca he sido un realista ortodoxo. En mi obra, lo *non finito* tiene una importancia real y simbólica que va más allá de la copia.



Luces cruzadas. Cortesía Galería Ansorena

'Busco el sosiego, explorar el movimiento sin exagerarlo'

¿Existe en la escultura de Julio López cierta vena expresionista? En alguna medida, sí. Y vuelvo a la importancia de la materia, a la huella que queda en lo no acabado, en lo no concluido del todo. Ya lo adelantó Miguel Ángel dejando parte del bloque de mármol sin cincelar en sus últimas *pietás*. Pero también está en Rodin, que supo como nadie traducir sus sentimientos en un modelado palpante, arrebatador, a través del cual transformaba la materia bruta en algo muy expresionista que no escondía la factura, sino todo lo contrario. Yo intenté trasladar al volumen del barro ese lenguaje casi estremecedor para imprimir a las figuras una mayor sensación de realidad, de vida.

¿La figura humana es la columna vertebral de su producción? Siempre me ha interesado la esencia del ser humano, no tanto como imagen externa sino como ente que respira, siente, sufre o sueña su propia realidad. De ahí mi empeño por otorgar a cada una de las obras la posibilidad de abrirse desde dentro, desde el interior. Se trata de que el espectador penetre a través de las fragmentaciones, de los trozos de realidad con los que compongo ese todo que va adquiriendo sentido progresivamente.

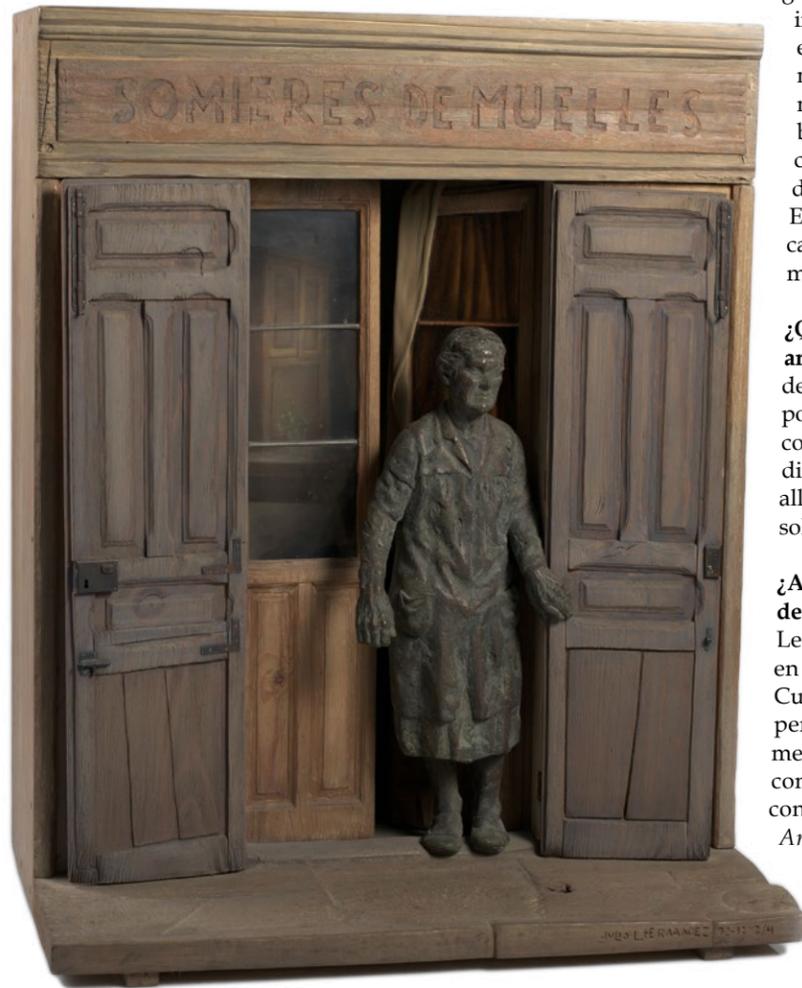
El retrato y la copia del natural ¿cómo los integra en su repertorio? Bueno, yo he hecho retratos de mi mujer, hijos, nietos, etc, Sin embargo no me considero solo retratista porque a menudo el retratado se convierte poco a poco en un reflejo del contemplador. Trabajo sobre modelo, pero también empleo la fotografía; otras veces echo mano de recuerdos, lecturas, objetos... La copia del natural es un recurso muy valioso pero no es la única manera de crear. Como decía Wallace Stevens, "lo real es la base". A partir de ahí, el artista se aleja de la exactitud objetiva para adentrarse en otro terreno menos descriptivo y más interpretativo, dirigido por el sentir personal.

¿En ese sentir personal, dónde está el sueño y dónde la realidad? Hay una parte corpórea, física, de contacto e identificación con lo real pero también hay una emulación metafórica, una intencionalidad que sugiere cosas más allá de la simple descripción. Siempre he querido materializar en mi escultura un lenguaje que trascienda lo inmediato y evoque un mundo amplio y espiritual, aquello que no es corpóreo en el hombre.

Se ha hablado mucho del gesto congelado y la expresión contenida de sus esculturas... Me interesa expresar el

‘Lo efímero en el arte traiciona, en cierto modo, la memoria del artista’

movimiento sin exagerarlo. Al mismo tiempo, busco el sosiego. El Cristo de Velázquez es el traslado sublime del volumen escultórico al plano. Entraña como ninguna otra obra de la Historia del Arte, el sentimiento pavoroso a través de la quietud. Su serenidad transmite una intensa angustia humana, aunque en él nada se mueve. En escultura, no existe una fórmula única que deba prevalecer. A veces se hace necesario romper la masa, desgarrarla o vaciarla, otras veces se impone hacerla compacta, de una sola pieza, como nos enseña el Cristo de Velázquez...



Juan Pantoja. Cortesía Galería Ansorena

¿Es difícil ser escultor? ¿Y de cara al mercado del arte?

El coleccionismo de escultura es más complicado que el de pintura. La contundencia de una pieza escultórica, si respetas la escala humana, se multiplica. El tamaño natural ofrece la

posibilidad de plasmar con mayor precisión, pero esto supone un gran esfuerzo de ejecución y consecución de la obra en todos los ámbitos, tanto en el creativo como en el coste de producción. Las ventas de escultura suelen ser más selectivas, el encargo se hace fundamental. Por eso es tan importante buscar nuevas fórmulas, técnicas y materiales. Me gusta diversificar y no ceñirme a un solo formato o tipo de obra.

Además del bronce, ¿qué otros materiales emplea y qué calidades descubre con ellos?

El poliéster fue un gran descubrimiento, me abrió una rica vía de investigación, aunque su grado de conservación en el futuro es todavía una incógnita. En sus mezclas, el poliéster puede aglutinar todo tipo de materiales, ladrillo refractario, polvo de pizarra, bronce molido, piedra de colmenar, mármol, creando texturas que van aflorando sin necesidad de pátina. Los resultados son muy sugerentes. Estas piezas hechas a partir del poliéster son casi siempre de producción particular aunque a menudo se exhiben en exposiciones.

¿Qué opina de la idea de lo efímero en la obra de arte?

Que en cierto modo es traicionar la memoria del artista, no tanto por la gloria personal, sino por su deseo de dejar constancia en el tiempo y compartir anhelos o sueños con los demás. El disfrute inmediato es algo frugal que no va más allá. Lo efímero quizá entraña un truco en el que se solapa una actividad para mí poco verdadera...

¿Algún escultor histórico al que admire, además de los citados, Rodin, Marini...?

Wilhem Lembruck es un ejemplo de superación admirable en una época difícil en los albores del siglo XX. Cuando llega a París quiere fundir como Rodin pero no puede. Opta entonces por un material menos caro, el cemento. El hormigón manejado con la gracilidad y sutileza de Lembruck se convierte en auténtica maravilla. La *Mujer Arrodillada* aúna el romanticismo alemán y la modernidad fin de siglo. Su *Pensador*, de formas delgadas pero esquemáticas, posee una fuerza expresiva que para mí es el preámbulo de Giacometti.

Coetáneos al grupo de realistas eran los pintores y escultores abstractos en el Madrid de los cincuenta y sesenta. ¿Qué relación tenían con ellos?

Íbamos al Café Lyon, al que acudía gente de toda índole, artistas como Lucio Muñoz, con el que existía una relación de amistad. De él aprendí mucho cuando trabajamos juntos en el Santuario de Aránzazu. Para mi gusto, aquellos relieves son su mejor

obra. Nunca he juzgado a la abstracción como “enemiga” sino todo lo contrario, me interesaba entender ese lenguaje aunque fuera muy diferente del mío. Antonio Saura incluso compró un retrato de mi hija *Esperanza niña*, un poliéster-mármol de pequeñas dimensiones que se llevó a Cuenca, y colocó en su casa-estudio.

Junto a su hermano Francisco, fueron los dos únicos escultores de aquel denominado grupo de Realistas de Madrid. ¿Qué les une y qué les diferencia?

Creo que la fuerza creativa de mi hermano Paco estuvo siempre en el silencio y el rigor, en lo no excesivo. Su obra nunca desborda lo tradicional pero al mismo tiempo está dotada de un aliento nuevo. Esa seriedad le ha dado categoría e intemporalidad. Yo he sido quizá más rebelde, estoy contaminado por las pasiones y siempre he sentido una atracción por adentrarme al otro lado del espejo, de ir más allá de lo visible.

¿Alguna vez ha abandonado una obra antes de considerarla terminada o le ha dado un giro inesperado en medio del proceso creativo?

Sí. A veces hay momentos de espera y reflexión. Al retomar el trabajo pueden cambiar las tornas. Sin saber muy bien por qué, la idea inicial se va transformando en otra cosa. Me ocurrió no hace mucho con el retrato de mi nieto Aurelio, que empezó siendo un retrato de posado y terminó en una composición con varios objetos, de aire onírico, casi surrealista, algo litúrgico.

Decía Angel Ferrant que el dibujo “obedece a un sentimiento íntimo que debe cultivarse”. ¿Está de acuerdo?

El dibujo es el primer impulso de representación en el ser humano. Le hace dominar algo, atrapar la esencia de lo que ve o intuye. Además es un lenguaje de comunicación muy primitivo. En el arte, el dibujo es la herramienta primera para desarrollar conceptos pero su manejo y sus resultados son muy distintos a los de la escultura porque exige siempre una mirada frontal. Para conseguir volumen y luz tiene que enganar al ojo penetrando hacia dentro con sus claroscuros; mientras la escultura es algo tangible por todos sus flancos que busca la luz hacia fuera, en el aire que la rodea.

¿Qué lugar ocupa la docencia en su profesión? Ha sido siempre muy importante. Enseñando aprendes, además de comunicar la propia experiencia. En la Escuela de Artes y Oficios tuve alumnos muy jóvenes a los que despertar inquietudes artísticas y transmitir esa necesidad de búsqueda. La enseñanza del arte requiere un conocimiento profundo del maestro sobre el discípulo, pero puede llegar a ser muy gratificante.

¿La figuración, el realismo, tiene todavía mucho camino por recorrer?

Aunque hubo un tiempo en el que se veía como un arte burgués y se trató de silenciar a la figuración frente al poder sublime o combativo de la abstracción, creo que luego se superaron los prejuicios. Nuestra determinación por el lenguaje de la realidad ha perdurado, lo cual demuestra que en el arte, si hay calidad, todas las opciones pueden ser válidas siempre que se tenga algo que decir.

MISTERIOSO ESPACIO

(Escultura Contemporánea)

Hasta el 24 de noviembre

José Ramón Anda

Alberto Bañuelos

Luca Benites

Rafael Canogar

Martín Chirino

Amadeo Gabino

Julio López Hernández

Gerardo Rueda

José Luis Sánchez

Pablo Serrano

Mar Solís

Manuel Valdés

Gustavo Vélez

El enigma Magritte

Uno de los pilares del Surrealismo, el belga René Magritte cuestionó la realidad a través de icónicos rompecabezas pictóricos.

Marga Perera

René Magritte, visto por Marcel Broodthaers. Cortesía Museo Magritte

Era hijo de un vendedor y una modista René François Ghislain Magritte nació en un pueblecito a unos 60 kilómetros de Bruselas, Lessines, famoso por sus canteras de pórfido, piedra de un profundo color rojizo utilizada en escultura arquitectónica. Fue el mayor de tres hermanos en una familia modesta, con un padre maltratador y una madre frágil.

Su infancia, marcada por el suicidio de su madre En 1912, cuando Magritte tenía apenas 14 años, su madre se suicidó ahogándose en el río Sambre. Según David Sylvester, autor del catálogo razonado del artista, Magritte mencionó en varias ocasiones el recuerdo del rostro de su madre cubierto por su camisón cuando fue sacada del río, con su cuerpo desnudo a la luz de la luna. Sin embargo, según René Passeron, Georgette dijo que sobre ese asunto Magritte siempre decía lo mismo: “¡no hablemos de eso!”. Magritte afirmaba que algo así no se olvida jamás, pero que no le interesaba la psicología ni la introspección biográfica; respecto a su obra, manifestaba: “no se puede decir si la muerte de mi madre ha tenido influencia o no”. De todas formas, pinturas como *Les reveries du promeneur solitaire*, de 1926, y *Les Amants*, de 1928, por citar sólo algunas, son muy sugerentes y pueden dejar el campo abierto a múltiples interpretaciones.

El nacimiento de lo misterioso Para Magritte todo era misterioso, incluso los objetos... “En mi infancia, me gustaba jugar con una niña en el antiguo cementerio abandonado de una pequeña ciudad de provincias. Visitábamos las bóvedas subterráneas, desde donde podíamos levantar las pesadas rejas de hierro y volver a la luz, donde un pintor, venido de la capital, pintaba en un callejón del cementerio muy pintoresco, con sus columnas de piedras rotas, que cubrían las hojas muertas. El arte de la pintura me pareció entonces vagamente mágico y el pintor dotado de poderes superiores”. Más adelante diría: “Mi pintura consiste en imágenes desconocidas de lo que se conoce. Eso describe un pensamiento compuesto de apariciones que nos ofrece el mundo y que están unificadas en un orden que evoca el misterio de su realidad”.

Georgette, la mujer de su vida Se conocieron en la escuela cuando Magritte tenía 15 años y se casaron en 1922; durante toda su vida, ella fue su único modelo. Los dos llevaban un estilo de vida sencillo en Bruselas. En lugar de pintar en un estudio, Magritte eligió hacerlo en el comedor, donde podría estar más cerca de su querida esposa. Paul Simon –de Simon and Garfunkel– creó *René and Georgette Magritte With Their Dog After The War*, una balada escrita y cantada para su álbum *Hearts and Bones*, de 1983, cuando iniciaba su carrera en solitario. Produjo también un video para esa canción

con fotografías de los Magritte, en las que puede verse al artista, con su característico traje negro y su bombín, siempre tratando de mantener el misterio.

Su arte estaba influido por su experiencia como publicista La exitosa carrera de Magritte como creativo publicitario [dirigió una agencia, Studio Dongo, con su hermano Paul en la década de 1930] probablemente le ayudó a la hora de idear imágenes que se quedaran grabadas en la retina del espectador. En una pequeña cabaña en su jardín, Magritte creó carteles, portadas musicales y anuncios hasta la década de 1950, mucho después de ser reconocido internacionalmente como artista. Nunca abandonó el mundillo comercial, pero siguió proyectando sus estrategias publicitarias en gran parte de su arte.

El descubrimiento de Giorgio de Chirico Magritte descubrió el misterio de la “belleza” en 1923, cuando vio por primera vez una reproducción de una pintura de Giorgio De Chirico, *La canción de amor* (sería de 1914, aunque De Chirico cambiaba la fecha de realización de sus cuadros). Magritte admiró la presencia de objetos cotidianos en un mismo lugar, donde nunca se habrían encontrado en la realidad: un edificio, un guante de goma rojo clavado en la pared, una cabeza de un dios griego de yeso, una bola verde y al fondo, una locomotora. El estilo de madurez de Magritte se desarrolló a finales de los años veinte. Experimentó con muchas de las técnicas estilísticas de la yuxtaposición de objetos identificables y la ilusión de imágenes dobles.

Nace el Grupo surrealista de Bruselas En 1924, Magritte y Mesens participaron en la actividad dadaísta junto a Francis Picabia. Ese mismo año, Magritte conoció a Paul Nougé, poeta que había fundado el Partido Comunista belga en 1919 y que estaba en contacto con André Breton. Con Nougé, Magritte, Goemans y Mesens se creó, en septiembre de 1926, el Grupo surrealista de Bruselas con el redactado conjunto de manifiestos y también se unió al grupo el compositor André Souris. En 1928, Magritte celebró una exposición individual en la galería L'Époque, testimonio de un período creativo. A partir de entonces, su arte trataría de mostrar el misterio de la realidad, fuera del pensamiento lógico y de la costumbre.

Magritte y Georgette pasaron el verano de 1929 en Cadaqués con Salvador Dalí acompañados de Camille Goemans y su amiga, Yvonne Bernard. También se reunieron con ellos Paul Eluard, Gala y su hija Cécile, además de Luis Buñuel. Magritte pintó algunos cuadros durante su estancia en la Costa Brava, entre los cuales destaca *El tiempo amenazador*, influenciado, según David Sylvester, por *El juego lúgubre* de Dalí.



René Magritte, *Reproducción prohibida*, 1937, Museum Boijmans Van Beuningen © 2017, Charly Herscovici c/o SABAM

Participó en la revista de André Breton El artista belga participó en el número 12 de *La Révolution Surréaliste* –en el que Breton publica ya el Segundo Manifiesto del surrealismo– con *Les mots et les images* aportando interesantes reflexiones sobre la relación entre las palabras y las imágenes, que pueden ayudar a comprender mejor la intención de su obra, que se basa en la compleja relación entre un objeto, su representación y la idea de realidad. En ese momento expuso en la Galería Goemans de París en la muestra *Peintres surréalistes*, con Arp, Chirico, Dalí, Ernst, Miró, Picabia, Tanguy y Picasso. Los surrealistas sentían una gran admiración por Picasso y lo consideraban uno de los suyos. En este mismo número, Magritte y Nougé participan en la encuesta surrealista sobre el amor.

Ruptura con André Breton Desde 1927 hasta 1930 Magritte se quedó en París en contacto con el grupo surrealista francés. En diciembre de 1930, rompió con André Breton. El motivo de la ruptura habría sido que se ridiculizó públicamente a Georgette por llevar un colgante con una cruz. En este episodio, Magritte habría revivido la experiencia dramática de su infancia recordando que cuando le preguntaron qué habría conducido a su madre al suicidio él dijo: “es nuestro padre, nos ha hecho escupir sobre la cruz delante de mamá”. Por otra parte, Magritte esperaba una exposición en la Galería Goemans de París, pero la galería cerró definitivamente en 1930. Magritte regresó a Bruselas.

Los juegos semánticos De regreso en Bélgica, se convirtió en el líder de los surrealistas belgas. Los surrealistas buscaban la manera de escapar del dominio de la razón, que resta libertad, e investigaron las posibilidades del mundo de lo irracional; buscaban la poesía en la vida cotidiana, en las cosas más triviales, romantizando el mundo en el sentido en que el poeta Novalis expresaba en su *Heinrich von Ofterdingen* (1799): “Cuando doy al tópico una significación elevada, al ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto del infinito, estoy romantizando”. Esta romantización es posible gracias a la libertad estética. Las obras de Magritte que se han convertido en las más populares son las del cuadro dentro del cuadro, donde se confunden realidad objetiva y representación. Utilizando el recurso de la ventana abierta al mundo, el artista profundiza en los problemas del lenguaje y nos lleva a la inestabilidad entre significado y significante, yendo más allá de la frontera de nuestra realidad inmediata, que nunca es aprehensible en su totalidad; ya no hay verosimilitud sino un espejo fragmentado; tampoco hay ya un yo que separe el exterior del interior, ni la verdad de la ficción. Magritte constantemente plantea la duda sobre la representación tradicional, sirviéndose del efecto perturbador de las imágenes y de las asociaciones libres y extrañas de objetos cotidianos.



René Magritte, *La página en blanco*, 1969, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, inv. I 071 I © 2017, Charly Herscovici c/o SABAM / RMFAB, Brussels / foto: J. Geleyns - Roscan

Esto no es una pipa “¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros? Nadie. Por consiguiente, NO ES UNA PIPA”, decía Magritte. Michel Foucault intentó hacer un análisis de esta obra aportando que “no es una contradicción entre la imagen y el texto porque tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados o en el interior de un solo y mismo enunciado”. Foucault se centra en la imagen: “no es una flor, no es un ternero; es una pipa”. Lo que le parece desconcertante es que “resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo y es imposible decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria”. Para resolver el asunto, el filósofo francés propone que “en origen debió ser un caligrama que posteriormente Magritte descompuso”. A mi modo de ver, habría otra interpretación: hoy sabemos que nuestro cerebro no puede procesar la palabra no: sólo con que digamos “esto no es una pipa”, sin necesidad de la imagen, vemos una pipa, con lo cual “esto no es una pipa” de Magritte no contradeciría, sino que reforzaría, la percepción de la pipa. Es cierto que no es un objeto, sólo es su representación, pero en nuestra percepción la pipa está ahí.

Las afinidades electivas, resolución de “un problema” En una conferencia que pronunció en 1936, Magritte declaró que *Les affinités électives*, que pintó en 1932, marca un punto de inflexión en su obra. Esta pintura significa su renuncia al automatismo, la arbitrariedad del primer surrealismo. La obra, que toma el título de Goethe y que muestra un huevo encerrado en una jaula, es la primera de sus pinturas dedicada a la resolución de lo que él llama “un problema”.



René Magritte, *La traición de las imágenes* (Esto no es una pipa), 1929, Los Angeles County Museum of Art (LACMA) © 2017, Charly Herscovici c/o SABAM

Alicia en el país de las maravillas "Estoy trabajando en una obra importante para mi próxima exposición: *Alicia en el país de las maravillas, se está volviendo encantadora*". Fue una obra creada durante la guerra, en 1943, en la que Magritte aspiraba a explorar el "lado hermoso" de la vida: "Con eso me refiero a toda la panoplia de cosas encantadoras: mujeres, flores, pájaros, árboles, un ambiente de felicidad, etc".

El legado Magritte Medio siglo después de su fallecimiento, René Magritte todavía fascina. El Museo Magritte de Bruselas acoge hasta el 18 de febrero la muestra *Magritte, Broodthaers & Contemporary Art* en la que plantea un diálogo entre creaciones originales de Magritte y su interpretación por artistas modernos y contemporáneos. Marcel Broodthaers es quien mejor encarna esta afinidad artística gracias a sus reflexiones sobre el estatus del objeto y el del lenguaje. Otros artistas como Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, César, Sean Landers, David Altmejd, George Condo y Gavin Turk aportan novedosas interpretaciones sobre el legado magrittiano.

Más de 150 piezas, entre pinturas, esculturas, instalaciones, dibujos, fotografías, películas y material de archivo se han reunido en esta exposición que constituye el evento culminante del Año Magritte.

Encuentro de dos iconos belgas Coincidiendo con el 60º aniversario del Atomium, esta icónica superestructura

acoge una exposición dedicada a Magritte que introduce al visitante en el mágico mundo del artista. Algunas obras son presentadas en 3D, y el espectador puede desplazarse entre nubes, tener pájaros surrealistas sobre su cabeza o sentarse sobre una manzana verde gigante. Se descubren los mensajes secretos ocultos en sus pinturas y se exploran los cautivadores escenarios plasmados en sus lienzos.

135 Rue Essegheem en Bruselas, la Casa-Museo René Magritte Es la casa donde vivió el pintor surrealista durante veinticuatro años; con el auténtico mobiliario, fue restaurada y convertida en museo. En el comedor de este piso de alquiler, el artista pintó casi la mitad de su obra y desarrolló su período más fértil. También fue la sede de los surrealistas belgas y amigos del pintor, que se reunieron allí todas las semanas organizando todo tipo de acontecimientos. Numerosas actividades subversivas, libros, revistas y panfletos surgieron de sus encuentros, que se ilustran en el museo a través de obras originales, fotos, objetos, cartas y documentos personales.

Sólo cuenta la imagen A lo largo de su vida, Magritte rehusó cualquier intento de descifrar el genuino sentido de su obra. "¡No tengo nada que expresar!. Simplemente busco imágenes, invento e invento. La idea no me importa: sólo cuenta la imagen, la imagen inexplicable y misteriosa, pues todo es misterio en nuestra vida".

MONEDAS DE COLECCIÓN PLATA Y ORO

V SERIE TESOROS MUSEOS ESPAÑOLES

Edward Hopper
Habitación de hotel

Charles Ferdinand Wimar
El rastro perdido

Valor Facial: 50 €
Diámetro: 73 mm
Peso: 168,75 gr
Tirada máxima: 3.000 uds.
P.V.P.: 363,00 €

Hans Holbein, el Joven
Retrato de Enrique VIII de Inglaterra

Domenico Ghirlandaio
Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni

Valor Facial: 400 €
Diámetro: 38 mm
Peso: 27 gr
Tirada máxima: 2.000 uds.
P.V.P.: 1.520,00 €



25 AÑOS
MUSEO THYSSEN-
BORNEMISZA
MADRID



Real Casa de la Moneda
Fábrica Nacional
de Moneda y Timbre

Peter Paul Rubens
Venus y Cupido

Bartolomé Esteban Murillo
La Virgen y el Niño con santa Rosa de Viterbo

Valor Facial: 10 €
Diámetro: 40 mm
Peso: 27 gr
Tirada máxima: 7.500 uds.
P.V.P.: 66,55 €/ud.

Colección de plata
P.V.P.: 562,65 €

Juan Gris
Botella y frutero

Edgar Degas
Bailarina basculando

Édouard Manet
Amazona de frente

Thomas Lawrence
Retrato de David Lyon

Colección completa
P.V.P.: 2.082,65 €

* Precios válidos en el momento de publicación del anuncio, que podrán ser modificados en función de las cotizaciones de los metales o de los impuestos aplicables.

RESERVAS EN:

La Tienda del Museo
Doctor Esquerdo, 36
28009 - Madrid
Tel.: 91 566 65 42
- 91 566 67 92
Fax: 91 566 66 96

Julián Llorente
Espoz y Mina, 15
28012 - Madrid
Tel.: 91 531 08 41
Fax: 91 531 10 92

Lamas Bolaño
Gran Vía, 610
08007 - Barcelona
Tel.: 93 270 10 44
Fax: 93 302 18 47

Edifil
Bordadores, 8
28013 - Madrid
Tel.: 93 366 42 71
Fax: 93 366 48 21

Diputació,305
08009 - Barcelona
Tel.: 93 487 02 00
Fax: 93 487 03 92

División de Venta a
distancia de
El Corte Inglés
Tel.: 902 103 010
www.latiendaencasa.es

También en:
Estancos
Comercios Numismáticos
y Filatélicos

Tienda del Museo
Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado 8
28014 Madrid
Tel. (+34) 914203944
tienda.museothyssen.org

Visite el Museo de la Real Casa de la Moneda C/ Doctor Esquerdo, 36

www.fnmt.es/tienda