



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

PABLO PALAZUELO
PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968)

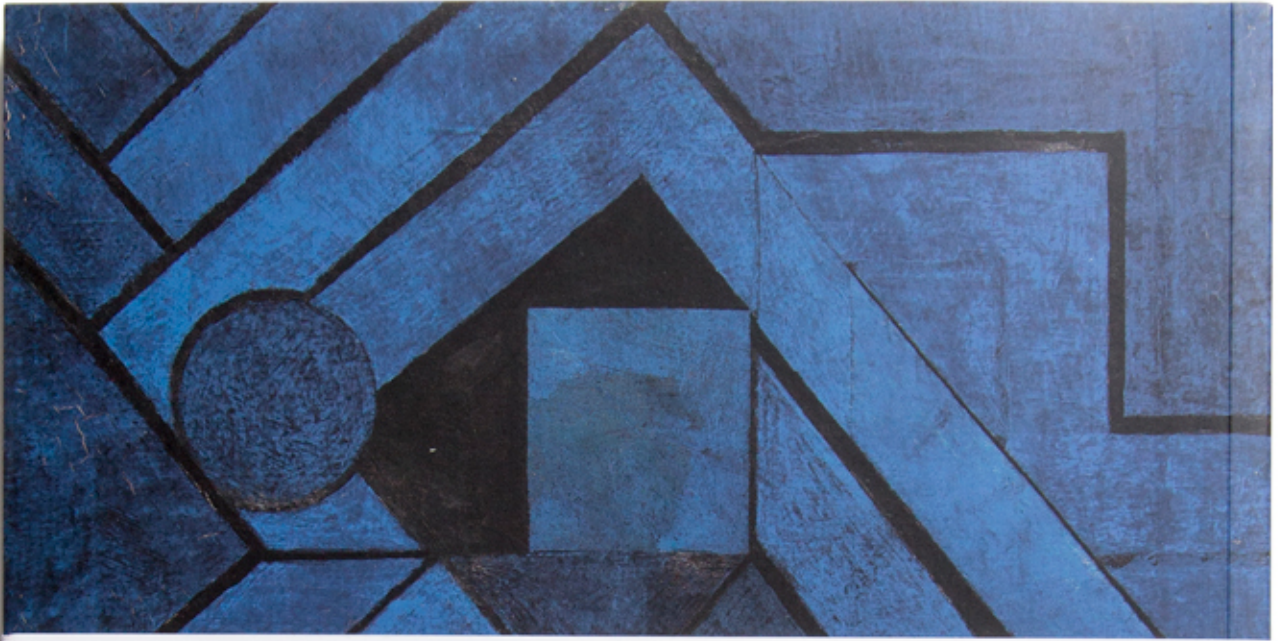
2010

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



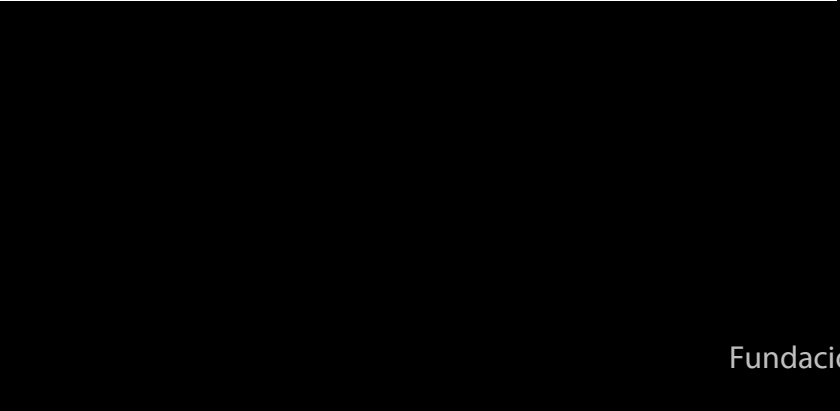
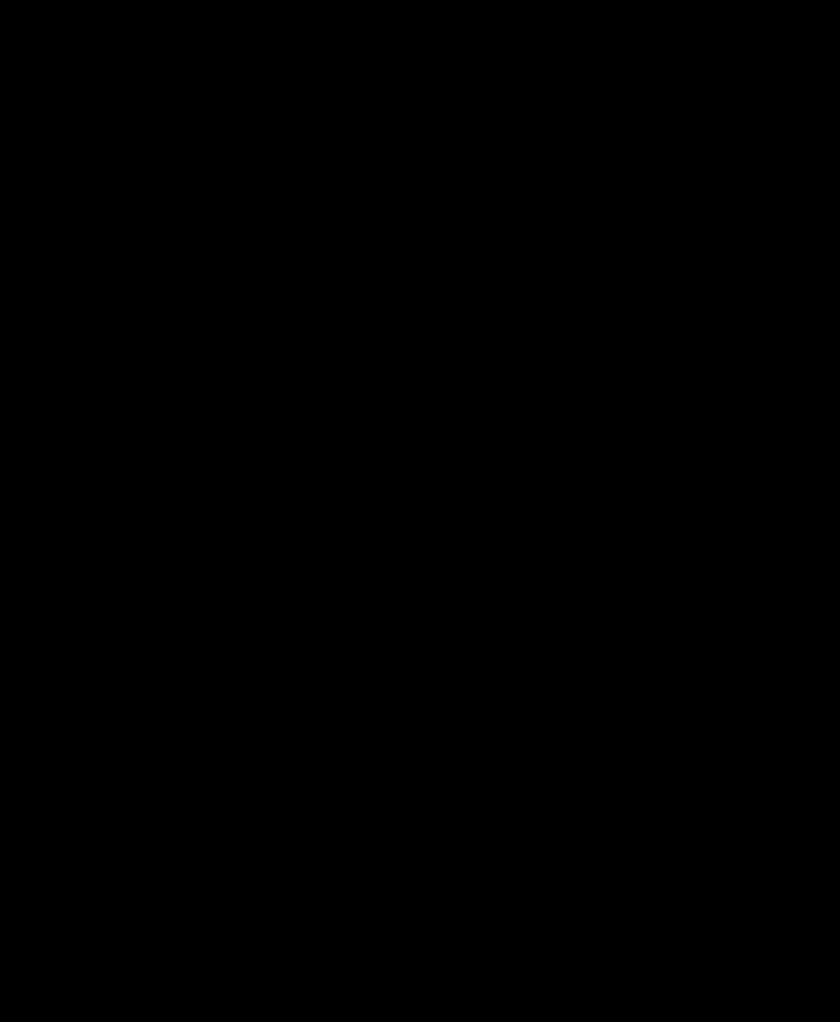
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

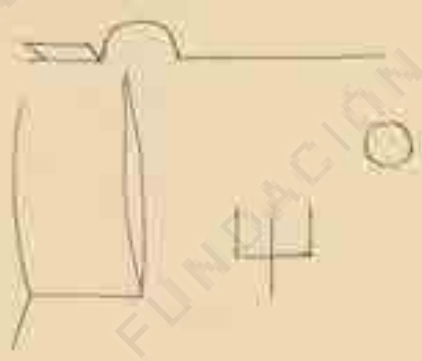
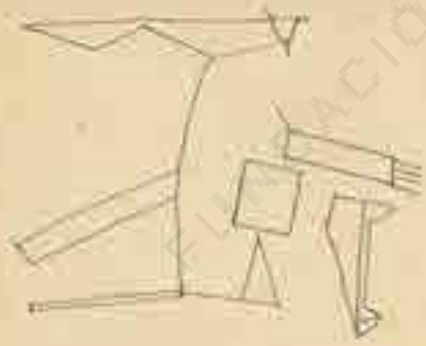




PALAZUELO

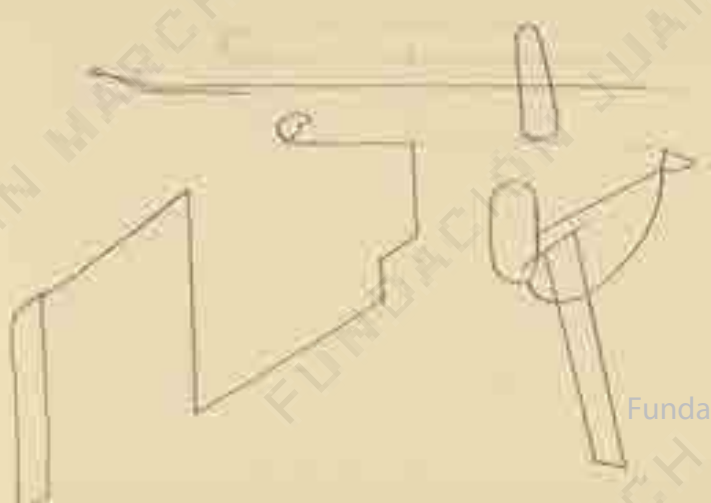
PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968)







Handwritten text: "Poco" and "Oscuro"



Handwritten text: "deep"



Handwritten text: "with" and "the" (part of "with the")



PALAZUELO

PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968)

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Ambassade d'Espagne, París/Paris
 American Federation of Arts, Nueva York/New York
 Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
 Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, París/Paris
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París/Paris
 Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano, Valladolid
 Colección espíritu-materia
 Colección Guillermo de Osma
 Colegio de España, Cité Universitaire, París/Paris
 Col·lecció d'Art Contemporani Fundació "la Caixa", Barcelona
 Connaissance des Arts, París/Paris
 Diputación de Granada
 École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París/Paris
 Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence
 Fundació Joan Miró, Barcelona
 Fundación Pablo Palazuelo, Madrid
 Fundación Universitaria de Navarra. Museo de la Universidad de Navarra, Pamplona
 Galería Cayón, Madrid
 Galería Edurne, Madrid
 Galerie Beyeler AG, Basilea/Basele
 Galerie Denise René, París/Paris
 Galerie LeLong, París/Paris
 Galerie Maeght, París/Paris
 Institut National de l'Audiovisuel, Bry-sur-Marne
 IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, Valencia
 Kunsthalle Bern, Berna/Bern
 Kunsthaus Zürich, Zürich/Zurich
 Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
 Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana/Lausanne
 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París/Paris
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Museo Chillida-Leku, Hernani-Guipúzcoa
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York/New York
 Successió Joan Miró, Palma
 Yves Klein Archives, París/Paris
 Zentrum Paul Klee, Berna/Bern

Así como a todas aquellas personas que desean permanecer en el anonimato.
 Our thanks also go to those lenders who have chosen to remain anonymous.

Queremos agradecer también su valiosa ayuda y colaboración a las siguientes personas:
 We would also like to express our appreciation to the following individuals for their valuable help and collaboration:

Josefa Alsina Ferrer, Helga de Alvear, Richard Armstrong, Myriam Attali, Gérard Audinet, Sylvie Baltazart-Eon, Christoph Becker, Jasmina Benouis, Manuel Borja-Villel, Cécile Brunner, Kim Bush, Lucía Cabezón, Karin Campbell, Carlos Carderera, Fernando Carderera, Alex Casero, Adolfo Cayón, Sennen Codjo, Cathy Cordova, Joëlla de Couëssin, Ignacio Chillida, Mario A. Díaz, Elena Escolar Cunillé, M^a Victoria Fernández-Layos Moro, Cristina Fontaneda, Alberto Gallardo, Catherine Gallois, Jaime García del Barrio, Saïda Hérída, Charo Huarte, Eric Jiménez, Christine Jouishomme, Amanda Juretic, Véronique de Lavenne, Daniel LeLong, Mercedes Lerma, Kathryn Levesque, Javier de Lucas, Margarita de Lucas, Aimé et Marguerite Maeght, Isabelle Maeght, Lori Mahaney, Olga Makhroff, Franck Marlot, Karin Marti, Víctor Matamoros, Amy Mazzariello, Karin Minger, Sandrine Moracchini, Cristina Mulinas, Antonio Navascués, Javier Novo González, Pilar Ortega, Guillermo de Osma, Soledad de Pablo, Alfred Pacquement, Beatriz Pastrana Salinas, Ana María Pedrerol, Fabia Pfister, Kevin Power, Samuel Reller, Patrick Renaud, Nuria Rivas, José Rodríguez-Spiteri Palazuelo, Karla Rosales, Thomas Rosemann, Arturo Sagastibelza, Nausica Sánchez, Carmen Sánchez García, Cyril Serreperrot González, Philippe Siauve, Elizabeth Tufts Brown, Javier Viar, Roland Wäspe, Eva Wiederkehr Sladeczek, Lynn Zelevansky

Prestadores/Lenders

País Country	Prestadores Lenders	Cat.
ESPAÑA SPAIN	Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao	52
	Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March)	65
	Madrid, Fundación Pablo Palazuelo	1, 2, 3, 4, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77 y 78
	Madrid, Fundación Pablo Palazuelo. Depósito MNCARS	26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33
	Madrid, Colección Guillermo de Osma	17
	Palma, Museo Fundación Juan March (Fundación Juan March)	63
	Valladolid, Patio Herreriano - Museo de Arte Contemporáneo Español	9
	Generalitat Valenciana, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern	56
	Colección espíritu-materia	62
	Colección particular Private collection	76
FRANCIA FRANCE	París Paris, Centre Pompidou, Mnam/Cci.	11
	París, Colección Maeght Paris, Collection Maeght	5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 18, 54, 64
	París, Colección privada Paris, Private collection	55
	St-Paul de Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght	61
SUIZA SWITZERLAND	Zürich/Zurich, Kunsthaus Zürich	15, 53
	St. Gallen, Kunstmuseum St. Gallen	16, 19

Este catálogo se publica con ocasión de la exposición
This catalogue is published on the occasion of the exhibition

PABLO PALAZUELO. PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES

Museu Fundación Juan March, Palma.
Fundación Juan March
22.06.2010 - 30.10.2010

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
Fundación Juan March
19.11.2010 - 27.02.2011

Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza
11.03.2011 - 29.05.2011

PABLO PALAZUELO EN PARÍS (1948-1968)

Pablo Palazuelo (1915-2007) es uno de los artistas españoles más reconocidos de la segunda mitad del siglo XX: en consecuencia, su obra forma parte de importantes colecciones, ha sido ampliamente documentada e interpretada en significativas publicaciones (entre ellas, aquellas que recogen sus propios escritos) y ha sido objeto de numerosas, amplias y recientes exposiciones. En la primera décadas del nuevo siglo, la obra de Pablo Palazuelo parece haber sido, pues, tan celebrada como conocida.

En esas circunstancias, resulta natural que cuando -hace ahora tres años- se empezó a gestar la idea que ha acabado concretándose en esta exposición, la primera intención de sus organizadores fue la de dar con campos de la obra de Palazuelo a ser posible inéditos, más que la de volver a arar los mismos. Junto a otras motivaciones, como la pertenencia de la obra de Palazuelo a la colección de la Fundación Juan March -*Omphale V*, de 1965-1967, se incorpora ya en 1967 a la entonces colección del Museo de Arte Abstracto Español por adquisición directa de Fernando Zóbel al artista-, o el interés por su figura por parte de la Fundación-Museo Jorge Oteiza, esa intención dirigió los primeros pasos de la indagación preliminar, que arrojó una conclusión sugestiva: ningún proyecto expositivo se había ocupado, en detalle y en extenso, de los casi veinte años que Palazuelo pasó en París.

En efecto: el artista viajó a la todavía capital del arte moderno en 1948, y allí se quedaría -de manera intermitente al final de su estancia- durante veinte años, hasta su regreso a España en 1968. Los de París fueron -es lo que ha ido desvelando la gestación de este proyecto y lo que relata Alfonso de la Torre en su minucioso trabajo en las páginas de este catálogo- veinte años capitales en su trabajo como artista. En los años transcurridos sobre todo en el pequeño apartamento del número 13 de la rue St. Jacques, la "imaginación introvertida" de Palazuelo libró una solitaria batalla con sus ancestros (Klee y Kandinsky), adoptó su peculiar lenguaje abstracto y geométrico y construyó la gramática de toda su creación posterior.

Pablo Palazuelo. París, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968) es un proyecto de la Fundación Juan March en coproducción con la Fundación-Museo Jorge Oteiza, con Alfonso de la Torre como comisario invitado y la colaboración de la Fundación Pablo Palazuelo. La exposición plantea un recorrido, en buena parte sembrado de obras inéditas, por algo más de un centenar de obras, pinturas y dibujos, completados con distintos materiales documentales, por los años de Palazuelo en París. La exposición, por supuesto, no hubiera sido posible sin el concurso de muchas personas e instituciones, pero se debe dejar constancia de nuestro agradecimiento especial a tres de ellas: a Mme. Isabelle Maeght (Collection Maeght), cuya generosidad ha hecho posible que la exposición se enriqueciera con casi diez obras inéditas del artista; a José Rodríguez-Spiteri Palazuelo, alma de la joven Fundación Pablo Palazuelo, por sus préstamos de obras y de valiosos materiales para la exposición y el catálogo y por su ayuda incansable. Y a Alfonso de la Torre, comisario invitado a cuidar de un proyecto que se ha convertido en exposición gracias sobre todo al trabajo que ha llevado a cabo con rigor, competencia y dedicación.

Fundación Juan March
Fundación-Museo Jorge Oteiza
Junio de 2010

PABLO PALAZUELO IN PARIS (1948-1968)

Pablo Palazuelo (1915-2007) is one of the most renowned Spanish artists of the second-half of the twentieth century. As a result, his work not only forms part of many important collections, but it has also been well documented and analyzed in leading publications (among them, those featuring his own texts) and has been the subject of numerous, comprehensive, and recent exhibitions. In the first decade of the new century, Palazuelo's oeuvre appears to be as celebrated as it is well-known.

With this in mind, when—some three years ago—the idea of putting together an exhibition of Palazuelo's work was first discussed, the organizers proposed approaching unexplored areas of his life and work, if at all possible, rather than revisiting others previously touched upon. There were other motives for their interest as well, such as the Fundación Juan March's ownership of several works by Palazuelo in the collection—*Omphale V* (1965-1967), for example was acquired from the artist by Fernando Zóbel and entered the collection of the Museo de Arte Abstracto Español already in 1967—and the interest of the Fundación-Museo Jorge Oteiza in Palazuelo. These considerations directed the initial research, which yielded a promising realization: no other exhibition had focused, either in general or in detail, on the nearly two decades that Palazuelo had lived in Paris.

In effect, Palazuelo left for Paris—still the modern art capital of the world—in 1948 and would remain there (though intermittently towards the end of his stay) for twenty years, until he returned to Spain in 1968. Those years—as this project has gradually revealed and as Alfonso de la Torre relates in detail in this catalogue—were pivotal to Palazuelo's work as an artist. Spent for the most part in the small apartment at 13 rue Saint-Jacques, it was during these years that Palazuelo's "introverted imagination" unleashed a private battle with his predecessors (Klee and Kandinsky), developed his unique abstract and geometric language, and constructed the grammar for all his later work.

Pablo Palazuelo. Paris, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968) is a project of the Fundación Juan March, co-produced with the Fundación-Museo Jorge Oteiza, and organized with guest curator Alfonso de la Torre and the collaboration of the Fundación Pablo Palazuelo. The exhibition presents an overview of more than one hundred; paintings and drawings, complemented with a variety of material documenting Palazuelo's Paris years, much of it previously unpublished. Needless to say, the exhibition would not have been possible without the participation of many individuals and institutions, but we would like to express our special appreciation to three of them: Mme. Isabelle Maeght (Collection Maeght), whose generosity made it possible to enrich the exhibition with almost ten previously unpublished works by the artist; José Rodríguez-Spiteri Palazuelo, heart and soul of the young Fundación Pablo Palazuelo, for his loans of works and valuable material for the exhibition and the catalogue, as well as for his untiring assistance; and Alfonso de la Torre, guest curator of the project that has become this exhibition as a result of the work that he has carried out with authority, skill and dedication.

Fundación Juan March
Fundación-Museo Jorge Oteiza
June 2010

ÍNDICE CONTENTS

La imaginación introvertida	8
Alfonso de la Torre	
Obras en exposición <i>Works in Exhibition</i>	36
Pablo Palazuelo: Poemas y prosas de París <i>Paris Poems and Prose</i>	110
Pablo Palazuelo: Madrid-París-Madrid (1948-1968)	190
Alfonso de la Torre	
Documentos.	268
Claude Esteban y Pablo Palazuelo: cuatro cartas (1980)	
Kevin Power entrevista a Pablo Palazuelo (1995)	
Pablo Palazuelo: las pinturas de la época de París (1948-1968).	286
Exposiciones (1948-1968).	308
Bibliografía (1949-1968).	310
<i>English Texts</i>	
<i>The Introverted Imagination</i>	314
Alfonso de la Torre	
Pablo Palazuelo: Madrid-Paris-Madrid (1948-1968)	329
Alfonso de la Torre	
Documents	
Claude Esteban and Pablo Palazuelo: Four Letters (1980)	362
Kevin Power Interviews Pablo Palazuelo (1995)	364
Pablo Palazuelo: Paintings from the Paris Years (1948-1968)	355
Exhibitions.	372
Bibliography	368
Créditos <i>Credits</i>	XX





PABLO PALAZUELO:
LA IMAGINACIÓN
INTROVERTIDA

ALFONSO DE LA TORRE

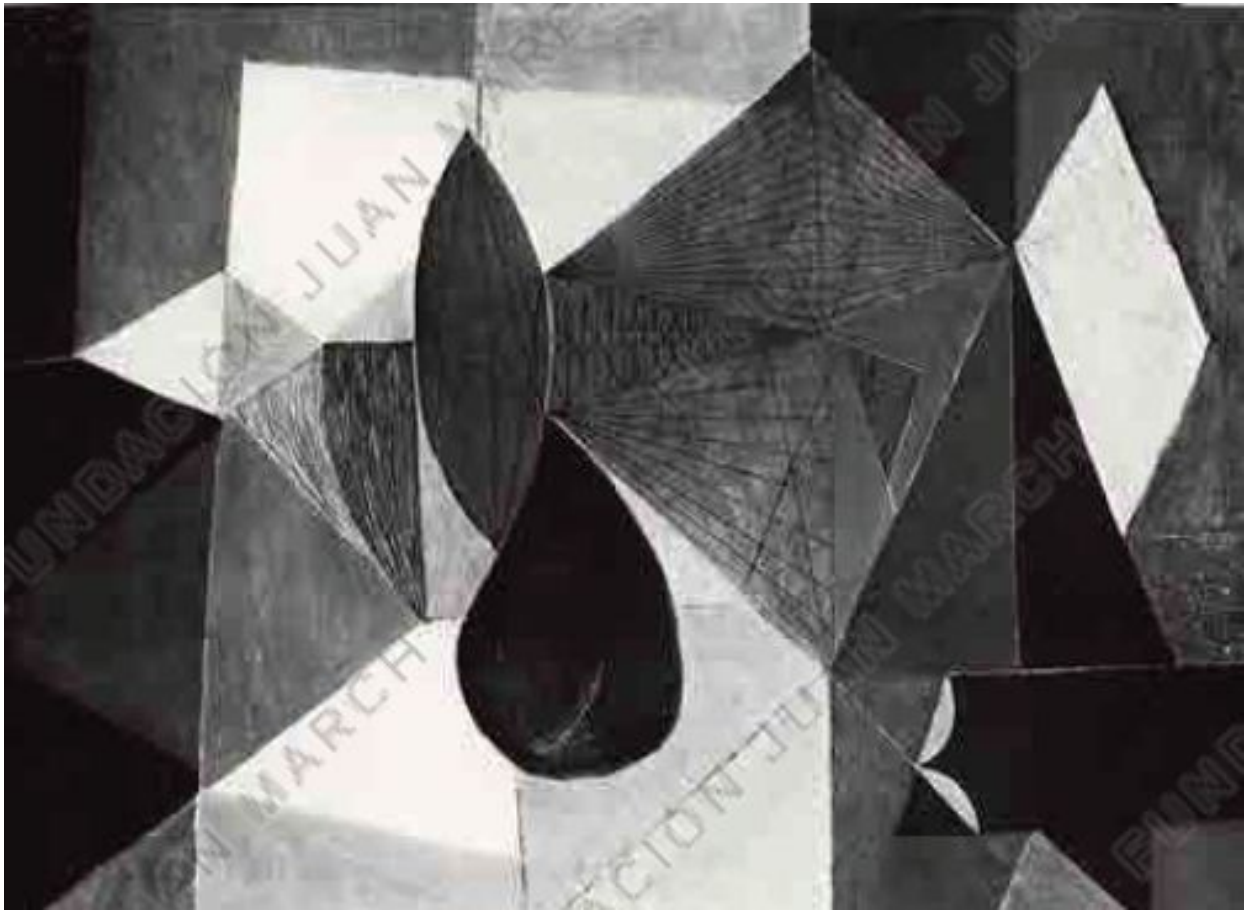
PREÁMBULO: EL LABERINTO DE PARÍS

El día 22 de octubre de 1948 Pablo Palazuelo tomó el tren desde Madrid a Hendaya, para concluir su viaje en París. Travesía en absoluta soledad, próximo un otoñal fin de semana, quizás rememorando el artista los tiempos de alejamiento, mediados los años 30 (1933-1936), en Oxford, cuando cursaba estudios de Arquitectura en The Oxford School of Arts and Crafts. Años en los que su familia pretendió, inútilmente, hacer de un verdadero artista un arquitecto reputado. Durante el largo viaje del otoño, en ruta hacia París, Palazuelo se hallaba “en busca del camino [...] como en un laberinto” -diría años después recordando esa angustiada marcha¹-.

Las relaciones entre los gobiernos, también las comunicaciones ferroviarias, habían quedado restablecidas apenas unos meses antes, en febrero de ese 1948, y el zumbido de los cohetes en Hendaya al paso del primer convoy así lo certificaba; “acontecimiento” sucedido un martes de carnaval en el que las comparsas de exilados, según cuentan las crónicas de prensa de la época², iban y venían, saludando bullangueras el viaje del tren hacia la promisoría libertad de la tierra francesa. Hasta esa fecha el cruce de la frontera había sido penoso, obligados los viajeros a desplazarse desde la aduana española a la francesa en taxi, escoltados por la Guardia Civil. Así lo rememoraba August Puig en sus *Memorias de un pintor*³.

Cuando se concluye el estudio de las dos décadas de estancia de Palazuelo en París, se observa que su actitud fue la de un artista íntegro. Y todos los testimonios que han llegado hasta nosotros lo confirman, componiéndose el relato de una personalidad artística compacta, carente de fisuras. Descripciones que insisten en el reflejo del carácter de un artista solitario y disciplinado, también pasional e intenso. Además, es preciso subrayar que fue uno de los primeros creadores españoles que en la postguerra mundial decidió marchar a Francia, apenas meses después de restablecerse las relaciones diplomáticas y recién creado allí el *Comité d'Accueil* a los estudiantes extranjeros. Su decisión fue en extremo valerosa, si pensamos en los años de soledad que le esperaban al otro lado de la frontera. Y, también, en la lucha que comenzaba, en la que, además de a las cuestiones básicas relacionadas con su estancia en otro país, se enfrentaba -no lo olvidemos- a la firme oposición familiar a su destino artístico.

Pablo Palazuelo
Mujer en el espejo, 1946; transformado
(1949) en *Fougue*, 1949 (cat. 5).
Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm
Foto: Collection Maeght, París



Una historia que parece inherente a la condición de los creadores.

Mundo en soledad, el parisino del año 48, recién concluida la guerra mundial, al que aún tardarían en ir llegando -al menos cinco años- los primeros artistas españoles. Soledad, soledades -*Solitudes*-, que se convierte también en palabra repetida por Palazuelo, hasta dar título a un quinteto de pinturas sobre tela de 1955. Su conocida fama de “caballero de la soledad”⁴ será citada por cuantos le visiten, en especial durante su estadía, a partir de 1954, en el estudio de la rue Saint-Jacques, y permanecerá como emblema de su trayectoria. Lo recordará Sempere durante su coincidencia en la Cité Universitaire⁵: a Palazuelo nada -menos aún nadie- podía distraerle de su trabajo en las salas amansardadas del Colegio de España. No enseñaba su estudio, no había lugar a la “distracción”.

También lo rememora otro alojado en el Colegio entre 1952 y 1954, Francisco Farreras. En una ocasión en que estaba pintando con la música muy alta, Palazuelo llamó a su puerta. Educadamente éste le dice que está trazando una línea recta -sin regla- y debe concentrarse: no puede torcerse. Emulaba la conocida afirmación de José Victoriano González, “El espíritu demasiado preciso para ensuciar un azul o torcer una línea recta”⁶. Cuando en 1952 el Colegio le invita a participar en una exposición de pintores residentes, la respuesta es previsible: negativa de Palazuelo⁷.

El mundo que cabe en una habitación. Invención de la soledad, viaje alrededor de una sala, mundo de encierro de los artistas, como el intenso año de Van Gogh en Arles o el de Morandi en Bolonia. La habitación de via Fondazza en la que éste viviera y trabajara durante más de medio siglo⁸. El lavadero en el terrado de la casa familiar de Figueras o el *molí* de la Torre, donde Dalí juega a ser un genio⁹. Elogio de los estudios solitarios, de las habitaciones de tiempos suspendidos, pintadas por Rembrandt, Vermeer, Friedrich o Hopper. El encierro de Hölderlin, el amado poeta de Palazuelo, en su torre de Tubinga.

Soledades consumadas en el encierro de Palazuelo en su particular cuarto piso, su “torre” de Saint-Jacques (*De ma tour*, titula una de sus obras de 1952), donde le visita el escritor y crítico de arte Georges Limbour, quien dejará un descriptivo retrato de este lugar de patios de aspecto ruinoso y aires gélidos. También, de “severo autocrítico” le calificará,

tras su encuentro, el gran especialista en la obra de Paul Klee, Will Grohmann. Por su parte, Julián Gállego le encontrará en 1957 junto a la iglesia de Saint-Severin, situada frente al estudio. Apenas cruza Palazuelo una palabra con el corresponsal de *Goya*. No desea ser “estorbado”¹⁰ ya que está trabajando en un *Mandala*. El desdén de Palazuelo hacia el crítico de las *Crónicas de París* tenía su lógica: su reseña crítica de la primera exposición individual de Palazuelo en Maeght en 1955¹¹ no había sido muy favorable. Una exposición capital en su trayectoria, tras siete años de encierro parisino, extraordinariamente reflexionada por el artista en lo relativo a la selección de obras.

Casi sin quererlo, Palazuelo se convirtió en un tipo común de apátrida. Meteco en Francia, distanciado de su familia y mudado en paseante extraño de un barrio frecuentado por el bullicio de diversas razas. Alumno, por obligación administrativa, matriculado por libre en la Escuela de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, su mayor edad le hizo ser también un desconocido para los artistas españoles que encontró a finales de los 50. Unos diez años más jóvenes que él, cuando coincidieron en 1959 en el Musée des Arts Decoratifs¹², se hallaron frente a un creador ya reconocido tras haber realizado dos exposiciones individuales, 1955 y 1958, en la Galerie Maeght¹³.

Resumiendo: un artista al margen. Así se comprende que su obra fuese calificada como “la de un outsider”¹⁴, como escribiría en 1959 Françoise Choay, gran concedora del arte hispano, en *France Observateur*. Será preciso que transcurran unos once años de actividad pictórica tras su marcha a París para que se publique en España, el mismo 1959, la primera reseña crítica de cierta envidia sobre su obra, que será firmada por otro pintor: Juan José Tharrats, quien comenzaba su artículo, justamente, subrayando el desconocimiento de la obra de Palazuelo. Volveremos luego sobre ello.

Los escritos de Palazuelo, en especial sus poemas, refieren esa soledad intensa, transustanciada en soledad mística, casi llevado -en sus palabras- a la prisión de los sentidos: “lache, j’ai soif” (Soltad, tengo sed), escribirá. “La verdad inventaba a sus expensas”, dice el verso final de un poema de Jorge Guillén que Palazuelo escoge para ilustrar un número de *Derrière le miroir*¹⁵.

Palazuelo permaneció en París hasta los inicios de los años 60, retornando en las navidades de cada año a Madrid. Las estancias en España se

fueron haciendo cada vez más prolongadas a partir de ese momento, y es posible hallarle pintando y cultivando el jardín de la casa familiar de “La Peraleda”, en Galapagar. Llegado el año 1968 la situación en París era, como es sabido, de extraordinario conflicto, y la rue Saint-Jacques, a unos metros de la Universidad de la Sorbona, con adoquines levantados y barricadas, el corazón del caos. Es posible que esa utopía revolucionaria supusiera, por contra, para Palazuelo, el fin de su vida anónima -de la tranquilidad del *flâneur* en el *quartier latin*, libros y restaurantes donde perderse entre los dibujos trazados morosamente en el mantel- e impulsara al artista a volver -y ya para siempre- a España.

A lo anterior se sumaba el reciente y paulatino reencuentro del artista con nuestro país, en donde la presencia de dos personajes, Zóbel y Juana Mordó, comenzaban a componer una nueva posibilidad para los creadores. Juana Naar de Mordó había fundado su galería el 14 de marzo de 1964, en el número siete de la madrileña calle de Villanueva, incluyendo obra de Palazuelo en su exposición inaugural¹⁶. Cuando el 4 de abril se clausura esa muestra de apertura, la llamada generación abstracta, y en general los artistas más jóvenes, comienzan a pensar en la posibilidad de una cierta normalización artística en el exiguo mundo galerístico hispano. A pesar de su ausencia de España, quizá incluso agrandado por ella, a mediados de los 60 Palazuelo encarnaba el mito del artista solitario triunfante en París. Y el de un *outsider* intocable. Habían llegado hasta España, casi a modo de leyenda (con elementos que perviven hasta hoy), diversos ecos de sus exposiciones de Maeght, que, como recordaba Julián Gállego, representaban “una consagración para un artista aún joven. Exponer en las mismas salas que Chagall, Braque, Miró o Calder no deja de ser muy difícil”¹⁷. Apenas unos meses después de la fecha antes citada, el 28 de julio de 1964, Palazuelo se encuentra con uno de los mitos de la época, André Malraux, al que acompaña en la inauguración de la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence, como atestiguan las fotografías de la época. Elogio de la soledad, el arte de nuestro tiempo podría haber nacido desde la oscuridad de la noche, diría Malraux en el brindis del discurso¹⁸, casi del brazo de Palazuelo.

Es sabido que Fernando Zóbel había creado en ese tiempo, inaugurándose oficialmente

en 1966, el Museo de Arte Abstracto Español. Personaje distinguido, con el que Palazuelo tuvo que sentirse cómodo, ya que compartían diversos aspectos de su personalidad: pintor distinto, de familia acomodada, educado en Harvard, ser reflexivo y amante de la historia del arte y la literatura. Mas, al cabo, con algo, también, de apátrida, alejado del cómodo destino familiar. Conocedor del mundo internacional, apasionado en sus quehaceres, refinado solitario... también para Zóbel el mundo cabía en una habitación. El cuadro de Palazuelo, *Omphale V* (1965-1967), uno de los de mayor formato pintados por Palazuelo en esos años, se incorpora a su colección en 1967, por adquisición directa al artista, suponiendo el mayor esfuerzo económico realizado nunca por el Museo conquense, y siendo colgado en la tarde del sábado 27 de abril de 1968. La compra se había venido gestando desde 1965, fecha en la que Zóbel realiza el encargo que Palazuelo entregará casi tres años después, en diciembre de 1967¹⁹. En los primeros días de mayo de 1968, en un gesto que parecía sellar simbólicamente su retorno y la amistad tras la tensa espera, Palazuelo visita el Museo de Arte Abstracto, quedando como testimonio de su cordialidad una dedicatoria en el libro de firmas y la fotografía de Jaume Blasi. Cigarro en la mano izquierda de Pablo y taza en la de Fernando Zóbel, ambos acodados en amistosa charla en la Sala Grande del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, junto a la antigua escalera de salida.

Por otro lado, la amistad de Palazuelo, desde 1962, con Juan Huarte, responsable del encargo de las primeras esculturas de aquel para sus locales de Hisa e intenso coleccionista de su obra, le había llevado a realizar, entre 1964 y 1965, el artesonado con formas modulares en “K” de su casa en el madrileño Paseo de la Castellana. Una oportunidad que “vengaba” al fin, desde su país, la impertinente respuesta del director de Maeght, Louis Clayeux en 1954, cuando Palazuelo le presentara su segunda escultura, tras realizar “una extraña flor” en 1951: no le gustaban las esculturas realizadas por pintores²⁰. Para nuestro artista el asunto no era baladí: Palazuelo había creado esa escultura modelando el barro extraído durante la construcción del pozo de la casa de los Palazuelo en Galapagar, “La Peraleda”. Con el caolín de un legado inmemorial e inapelable para la ontología de este artista íntegro: era la greda herencia de la sangre familiar.

Esta escultura ha sido llamada siempre

Ascendente, si bien en la documentación del artista consta el título que éste le dio en la madrileña Fundación Codina, en septiembre de 1954: *Un dado cubista*. Fue considerada, durante mucho tiempo, la primera obra tridimensional realizada por Palazuelo. Sin embargo, los archivos refieren cómo, a finales de 1951, en la correspondencia con Eduardo Chillida, Palazuelo relataba haber realizado su “primera escultura”, de unos 60 centímetros de altura y que califica de “una flor extraña”. La respuesta de Chillida, de enero de 1952, tras referirle su “extraña flor”, es extraordinariamente presagadora del futuro: “harás esculturas extraordinarias sin tener que ver con tu pintura, ya que serán muy esculturas, dirán como tus cuadros lo que tú quieres y acabarás por decir.”

Llegados a 1967, Palazuelo participó en una extraordinaria exposición colectiva, también promovida por Huarte. Era la primera ocasión en la que el artista mostraba en España un número significativo de obras. Se trataba de la *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Sáenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, que se celebraría en Madrid entre los meses de mayo y junio de 1967.

Seis años después de esta fecha, en 1973, y a punto de llegar a sexagenario, exponía por vez primera, al fin individualmente, diecisiete óleos y cuatro gouaches en la sala de María Luisa Velasco y Alexander Iolas, la galería madrileña Iolas-Velasco²¹. Con obras que, cronológicamente, partían desde la pintura *Iris*, de 1958, en la exposición se hallaban lienzos capitales, de ciclos temáticos como *Omphale II* (1962) o *Mandala III* (1965). El crítico Antonio Manuel Campoy refrendaba ese año, sin dudarlo, que Palazuelo era “el nombre español más considerado por la gran crítica europea”²². Habían transcurrido 25 años desde su partida a París.

Como señalamos al comienzo, en 1948, coincidiendo con la marcha de Palazuelo, se habían reanudado las relaciones entre España y Francia tras la Segunda Guerra Mundial²³. Ese mismo año, el Ministère de l’Education Nationale francés creaba el *Comité d’Accueil aux étudiants étrangers*. Puede concluirse que, establecida la posibilidad de viajar, Palazuelo solicitó inmediatamente al Instituto Francés de la capital la beca para su estancia en París.

Puede colegirse de la lectura de la cronología de esta publicación, y del listado que reproducimos de los alumnos alojados en

el Colegio de España, que él sería, tras August Puig²⁴, uno de los primeros artistas hispanos viajeros, de los que se tiene noticia tras la segunda guerra, que se instala en la vieja y añorada -para el arte- Lutecia. Uno de sus objetivos declarados, el año del viaje, en el que Palazuelo cumplía los 33, era el acercamiento a la obra Paul Klee y, también, al quehacer de ciertos pintores de imposible conocimiento en España.

LAS FUENTES: KLEE Y KANDINSKY

Pregunta obvia nada más comenzar: ¿de qué bibliografía sobre Klee podría disponer Palazuelo cuando, recién llegado al París de 1948, aborda sus primeros cuadros abstractos de clara estirpe kleeiana?²⁵. Además, ¿dónde pudo haber conocido sus obras, si tenemos en cuenta que la pintura de Klee, como tantas otras de las producidas fuera de nuestro país, no se podría ver con amplitud en España hasta llegada la década de los 70?²⁶. Palazuelo no dejará lugar a dudas y referirá, precisamente, que ese fue el objetivo de su viaje a París: la aproximación a la obra del pintor.



AA. VV., *Paul Klee*. Berna: Benteli Verlag, 1949. Ejemplar de la biblioteca de Palazuelo, que conserva un marcapáginas de la Librería Buchholz, Madrid

Comienzo de los años 40. La vida artística española es sólo la oficial, desarrollada principalmente en Barcelona y Madrid²⁷. Durante ese periodo se desarrolla el tiempo de aprendizaje de un joven pintor admirador de Vázquez Díaz y del cubismo, cuyo camino se entrecruza con el de un galerista llegado casi por azar a España, Karl Buchholz²⁸. Éste le habla de la obra de Paul Klee; acto seguido, en el horizonte aparecería mágicamente París, ciudad y utopía para el arte,

ya desde la llegada de Picasso y González en los albores del siglo XX. En 1945, Palazuelo participó en la exposición inaugural de la galería Buchholz, *La joven escuela de Madrid*²⁹, volviendo a esta sala en otras dos ocasiones, 1947 y 1948, mostrando la buena relación con Karl durante la corta estancia de éste en España³⁰.

Recordemos que la partida de Palazuelo de Madrid hacia París se produjo en el otoño de 1948. Si seguimos sus palabras, a su marcha ya sabía de la obra de Klee “en forma de fotografías en color” y este conocimiento había tenido lugar “durante los años 1946 o 1947”³¹. Obvio es señalar que era imposible contemplar una obra de Klee en la España de los 40. Para poder ver un cuadro del pintor de origen suizo aún habría que esperar un par de años tras la marcha del madrileño, en noviembre de 1950 en la librería-galería Clan, transcurridos diez años de su muerte³². A su vez, en 1954 se encontrarán reproducciones de sus obras en la exposición *Maestros del Arte Abstracto. Serigrafías*³³, en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, con estampas del conocido libro de Seuphor, *L’Art Abstrait*³⁴. La rara presencia de este artista había podido repararse en 1956, en el contexto de una exposición colectiva en la que puede decirse que por vez primera se vio en España un conjunto aceptable, cinco obras, de Klee³⁵.

En París, las cosas tampoco eran sencillas a la llegada de Palazuelo, sumida la ciudad de pleno en la recuperación del trance bélico. Cuando el artista llega a esta ciudad, el Museo de Arte Moderno³⁶ (Musée d’Art moderne de la Ville de Paris) se halla aún sacudido por los efectos de la guerra y conmocionado el corazón de su almacén por el apilamiento de piezas confiscadas en el saqueo nazi. Este Museo iría recuperando la normalidad en años sucesivos, principalmente a través de los *Salon de Mai*, emblema de la “resistencia” del mundo del arte, y en dos de los cuales (los de 1949 y 1950) participaría nuestro artista. El Musée d’Art moderne recibiría, en numerosos otros proyectos colectivos realizados a partir de la década de los 50, a la diáspora instalada en París; ese asunto se convirtió en un hecho capital, casi de entidad moral, para buena parte de los gestores del arte en Francia³⁷, también para instituciones como la Universidad parisina, a cuya cabeza se hallaba el Rector, Jean Sarrailh, hispanista como otro colega y también personaje fundamental en esta época, Jean Cassou³⁸.

A su vez, en las colecciones nacionales francesas apenas se hallaba, en esas fechas (los años 50), una tríada de obras de Klee³⁹. Es posible que dos de ellas, ingresadas en 1938 y 1952, pudiera contemplarlas Palazuelo, si pensamos en su amistad con el Conservador Jefe, Bernard Dorival y en la temprana adquisición, el citado 1952, de la *Composition abstraite*⁴⁰, de nuestro artista, para el Musée d’Art moderne.

Sin embargo, hacia 1949, una fotografía del estudio de Palazuelo, el número 11 de los sitios en el piso superior del Colegio de España de la Cité Universitaire, nos muestra un recogido espacio. Sabemos, por testimonios referidos, que era un lugar inviolable, celosamente guardado por Palazuelo. Según la imagen que ha llegado a nuestras manos, los cuadros de este artista, colgados en la pared del estudio, se hallaban en una posición aún no definida, en estudiado desaliño, y el conjunto de lo que se ve, medidamente pintado, mira de soslayo la obra de Klee. Espacio pequeño y austero, con sólo cinco cuadros depositados en el suelo, dos en el muro y uno en el caballete, este último se diría aún en blanco, pudiéndose tratar, quizás, del calcáreo *Idée* (1949) (cat. 7). Otro, también colgado y posiblemente destruido, con la representación de unas formas enigmáticas emergiendo en blanco y negro.

Son los que habrían resistido -al menos hasta el instante de la fotografía- el embate de la autodestrucción, a la que tan proclives son ciertos creadores, también en el exigente artista madrileño. *Sur noir* (cat. 9), cuadro de 1949⁴¹ que citaremos más tarde, preside la escena⁴². Parece ser uno de los que abra, simbólicamente, desde la negrura de la que emergen los diversos rojos, kleeiano incendio bajo la luna llena, la nueva época pictórica de Pablo Palazuelo.

Atrás han quedado los cuadros del artista de *la joven escuela madrileña*, bodegones por lo general distantes -mejor decir: a años luz-, desde sus títulos, del decidido despojamiento parisino⁴³. Atrás, también, su presencia en las exposiciones oficiales citadas, como la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1945 o la llamada *Exposición de Arte Español Contemporáneo: Pintura y escultura*, celebrada en Buenos Aires en 1947⁴⁴. Los listados autógrafos de Palazuelo en París, recogiendo las obras producidas en esos años parten, precisamente, de 1946: *Mujer en el espejo* (1946, 75 x 101 cm) o *Instruments de musique* (1946-1947, 92 x 53 cm)⁴⁵, dos obras que desvelan en el título su posible esencia figurativa para, con

inmediatez, llegar a un cuadro titulado *Rouge* (cat. 16), que fecha en 1947-1948⁴⁶.

Esencial símbolo de estos tiempos será el borrado de uno de ellos. El cuadro *Mujer en el espejo* es convertido en uno de los primeros cuadros abstractos de Palazuelo y llamado, en primera instancia tras el cambio, *Erytros* (finalmente titulado *Fougue* (cat. 5), que sabemos estuvo en las exposiciones del *Salon de Mai* y *Les Mains éblouies* de 1949)⁴⁷. También es muy simbólico, a la par que enigmático, que el desaparecido *Mujer en el espejo* abra precisamente el libro de Claude Esteban, en su página cuatro, como si tal cosa. Tela inexistente en un libro que narra, en los años 80, la aventura, ya plenamente abstracta, de un artista. Pintura reproducida sobre la que nada se explica⁴⁸, que fuera transustanciada en metáfora de líneas y colores que nos hace recordar las palabras de Cocteau sobre la misma aventura -“extravagancia”, escribe del borrado de un cuadro por Picasso: “Una tela



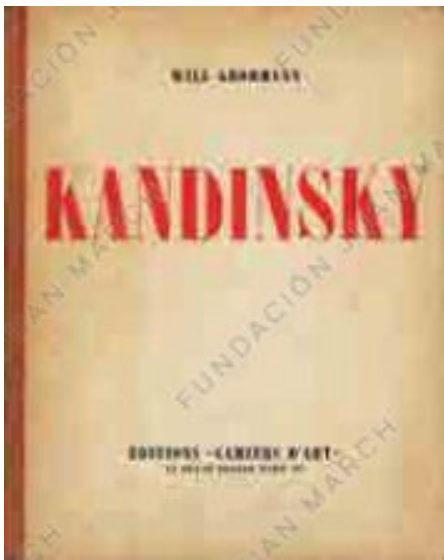
Estudio de Pablo Palazuelo en 1950: se trata del estudio número 11 del Colegio de España en París, Cité Universitaire, 9, Boulevard Jourdan. En el primer plano: *Sur noir*, 1949. Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm. C. A. C. Hullera Vasco Leonesa, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid (Cat.9). En la pared izquierda: *Nocturno*, 1949. Óleo sobre tela, 66 x 82,5 cm. Collection Maeght, París (Cat. 8). En el suelo (entre otros): *Fougue*, 1949. Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm. Collection Maeght, París (Cat. 5)

[...] un jardín que representaba, desaparecido entre 1914 y 1917, para dar paso a una espléndida metáfora de líneas, masas y colores”⁴⁹. Poco después llega *Sur Noir* (cat. 9), fechado en 1949.

En la biblioteca de Pablo Palazuelo se hallaban diversos números de *Cahiers d'Art*, entre otros los dedicados a Klee y Kandinsky. La esencial revista de Zervos había publicado ejemplares monográficos relativos a la obra de Paul Klee, así el célebre ilustrado junto a Arp, en 1926, o el muy referido y consagratorio de 1929 dedicado al pintor, con texto de Will Grohmann. Este último, y también el dedicado a Kandinsky, tenemos certeza, se hallaban en los anaqueles de Palazuelo, posiblemente adquiridos a su llegada a París, máxime si pensamos que alguno de nuestros pintores abstractos, como más tarde veremos, ha indicado los *Cahiers* como fuente del conocimiento de la obra de Klee. Saint-Germain era barrio intelectualmente bullicioso a finales de los 40, espacio de maravillas frente al cateto ambiente artístico madrileño. En las calles próximas a la ribera izquierda del Sena se reunían galerías y librerías. Allí estaba *Cahiers d'Art*, en el 14 de la rue du Dragon. También la Escuela de Bellas Artes, en la que nuestro artista estudiará grabado...

Uno de los libros de Klee, adquirido por Palazuelo, lleva aún una etiqueta de la parisina Librairie Fischbacher, establecimiento centenario⁵⁰ y aún existente, en el 33 de la rue de Seine. Muchos de estos volúmenes conservan el precio en francos, razón por la que hay que colegir que fueron adquiridos en París. Sin olvidarnos de los materiales pictóricos, algunos comprados en un distribuidor de útiles artísticos conocido entre los pintores de vanguardia y también coleccionista de arte, Lucien Lefebvre-Foinet, en el 2 de la rue Bréa, junto al Jardin de Luxembourg. Cuando Palazuelo abandone el estudio de Saint-Jacques, regrese a España y ocasionalmente retorne a París en los 70, seguirá acudiendo al mismo barrio de Saint-Germain, al Hotel Montalembert, sito en la calle del mismo nombre.

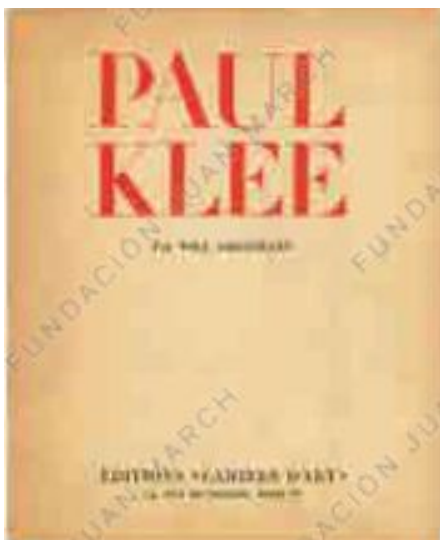
Salvo alguna excepción de remembranza kandiskyana, inicios ya de los 50, hacia 1953, como el cuadro titulado *Losange-Paysage*⁵¹ (cat. 18), presente en la exposición, las restantes obras que conocemos de sus primeros días en París tienen ese notorio influjo de la pintura de Klee. Algunas de las pinturas del Palazuelo de ese momento se han conservado en el legado histórico de Maeght y han permanecido prácticamente inéditas hasta la edición de esta publicación.



Will Grohmann, *Kandinsky, Cahiers d'Art* (París, 1930), ejemplar nº 465. Biblioteca de Palazuelo



La Librerie Fischbacher, 33 rue de Seine, París



Will Grohmann, *Paul Klee, Cahiers d'Art* (París, 1929). Ejemplar nº 797. Biblioteca de Palazuelo



Biblioteca de Palazuelo: una postal con *Reicher Hafen* (1938), de Paul Klee, entre las páginas 12 y 13 del libro de Grohmann



Biblioteca de Palazuelo: fotografía de *Tête d'une statue féminine du type des «idoles aux bras croisés»*, c 2700-2300 a. C. Isla de Kéros (Cycladas), Mármol pulido, 27 cm. Musée du Louvre, París. Donación de O. Rayet, 1873. Reproducción fotográfica colocada por Palazuelo en las guardas de uno de los libros sobre Paul Klee (Georg Schmidt, *Paul Klee*. Basilea: Holbein-Verlag, 1948) de su biblioteca

Para comprender las razones de la parquedad de obras del primer estudio del artista en el nueve del Boulevard Jourdan de la Ciudad Universitaria es preciso añadir que, siguiendo las palabras de Palazuelo, destruyó numerosas de sus primeras obras parisinas, por lo que apenas una veintena de lienzos de esos años capitales, 1949-1952, habrían llegado hasta nuestros días⁵². En 1993 declaraba el artista sobre este particular: “he destruido muchos cuadros cuando estaban ya prácticamente terminados, después de trabajar un año en ellos. Lo que me ocurría, y eso fue durante un periodo en París, es que caía en una especie de trampa. Porque los cuadros se pueden convertir en unos tremendos rompecabezas, muy difíciles de manejar. Yo mismo me enredaba en los cuadros como en una tela de araña, y de algunos no podía salir más que destruyéndolos con un cuchillo para liberarme. La pintura es peligrosa”⁵³.

Su proceso de creación le hizo merecedor de ese calificativo de Tharrats del que nos apropiamos para titular este texto: “imaginación introvertida”⁵⁴. Reflexivo, extremadamente lento, proclive a las idas y venidas sobre el trabajo, admirador de la virtud de cada uno de los estados por los que camina un cuadro hasta su término, vindicador de la delectación en las diversas fases del proceso de creación, moroso... Su decurso creativo era realizado en paralelo a un complejo repertorio de apuntes, bocetos y dibujos. Investigación emprendida en torno a una cuestión, que no indagación sobre el modo más acertado de afrontar definitivamente la feliz conclusión de una pintura sobre tela. Proceso encadenado pero sin final, pues, como luego expondremos, el objetivo de Palazuelo no era el habitual y consabido de la historia de la pintura, esto es, el dibujo como apunte previo del gran trabajo final. A Palazuelo el gran cuadro parece -en ciertos momentos- no importarle, incluso considerar ese proceso, el estudio conducente al objetivo, una traición, cuando no un embuste.

Así, el camino es también para Palazuelo, como para el peregrino de las tan traídas *Soledades* gongorinas, una parte fundamental -el objeto más bien- de un complejo proceso creativo surgido posiblemente desde el dibujo en un pliegue del mantel de papel, aún con manchas untuosas. Mantel blanco, ajedrezado en rojos otrora, rememoradores en todo caso de la soledad de las comidas en los *bistrots* próximos al Sena⁵⁵. Pareciera que es más importante ese instante que el proceso. Antes

la propia reflexión que su conclusión final en un hermoso lienzo. Poseedores de entidad propia, muchos de los dibujos sobre papel de Palazuelo fueron celosamente guardados por el artista; no eran el familiar “desheredado” de la impecable pintura sino, más bien, el verdadero territorio en donde se pone en pie el alborozo, la *fougue* de la vida creativa. Puede afirmarse entonces que hay numerosos dibujos por completo desvinculados de cuadros ulteriores, que, por ende, no deben aherrojarse al apartado clasificatorio de la obra menor.



Pablo Palazuelo en su casa del 13, rue Saint-Jacques, París.
Autor desconocido

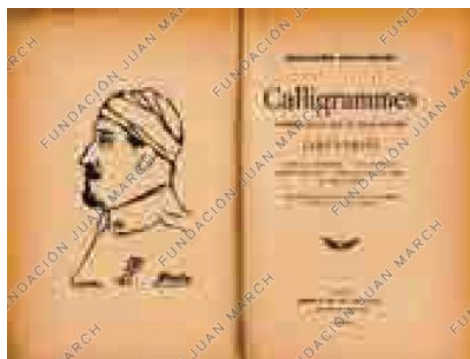
Palazuelo llegó a París un sábado 23 de octubre de 1948. Si en lo político hemos comenzado citando la reciente recuperación de relaciones entre los dos países, la vida “artística” madrileña languidecía. En el llamado “teatro de variedades”, *Un viaje al infierno* era la fantasía oriental, de la que nos informaba *ABC*, y que *Chong* presentaba el día de su marcha en el Teatro de la Zarzuela. Fiesta del Sainete en el Teatro Calderón, los artistas plásticos concursaban a los consabidos Certámenes Nacionales de Arte en los Palacios del Retiro y Celia Gámez presentaba su espectáculo *La estrella de Egipto*. Azorín reflexionaba sobre la melancolía de Antíoco⁵⁶. Tres días tras esos eventos, el lunes 25, Palazuelo se hallaba en el Colegio de España en París, dispuesto a iniciar los trámites administrativos para, apenas una semana después, el primero de noviembre, comenzar el período pactado de su beca de estudios.

En nuestra cronología, y también en este texto, precisamos los diversos avatares de sus residencias, que comenzaron por estancias en el Colegio de la Cité Universitaire, desde su llegada

y hasta 1954. Al trazar la cronología del artista se observa un ecuador definido: hay un “antes” y un “después” de este último año, coincidente con el comienzo del trabajo en su estudio de la rue Saint-Jacques, un inmueble propiedad de los Maeght, que le ceden temporalmente, manifestando de nuevo las estrechas relaciones que se crearon con el artista hispano. Consideramos la presencia en Saint-Jacques el eje divisorio capital entre las brillantes tentativas del Colegio y la plena madurez artística constatada en sus exposiciones individuales inmediatas en Maeght.

Palazuelo realizó estudios de grabado durante lo que, sin duda, debió ser el duro trimestre final del año de su llegada, 1948, como necesario paso previo a la posterior y ansiada independencia de la Cité Universitaire, lo cual sucederá en 1951. Dichos estudios, como se recoge en la cronología, fueron realizados con un profesor reputado, el pintor y litógrafo René Jaudon⁵⁷ quien, en lo relativo a lo contemporáneo, ha llegado a nuestra historia por haber sido también maestro de Pierre Soulages. Jaudon, conocido por ilustraciones de libros clásicos, de Goethe y Rabelais, aportó su labor a la impresión de un grabado de Picasso en los *Calligrammes* de Apollinaire. Es el conocido grabado del retrato del poeta, de perfil, herido y con la cabeza vendada.

No parece que Palazuelo realizara pinturas sobre tela a su llegada a París, en ese agitado último trimestre del año, pues no se han hallado telas fechadas en el año 1948. Sabemos que sus estudios, que sin duda le absorberían su tiempo, estuvieron condicionados por el mantenimiento de



Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poemes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. París: Mercure de France, 1918

beca y estatus, y justificación familiar también, en el Colegio. Fueron realizados en el invierno de 1948 como alumno libre en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de la rue Bonaparte, en pleno *quartier latin*⁵⁸. En el camino se halla la citada Librairie Fischbacher, frecuentada por Palazuelo, a su vez no lejana esta Escuela de su futura casa de Saint-Jacques. De su aprendizaje académico de las técnicas de grabado se conservan algunas estampas. Entre otras, una litografía firmada en París el 9 de diciembre de 1948, con las estilizadas figuras de luna, barco y pez, resueltas en un mar nocturno. Imagen evocadora del *Sueño en barco* de Paul Klee, que figuraba en un libro que pudo leer Palazuelo, dedicado a los *Solitarios del arte* (1946) y al que nos referiremos más tarde. Es conocido que el pez es animal fundamental en la mitología kleeiana, frecuentada por viajes “alrededor” de “peces rojos, dorados, mágicos”. En esto, su amor por la pequeñez del dibujo o del grabado primoroso, también se aproximaba el madrileño al Klee fascinado por la obra grabada de Goya y algunos dibujos complementarios, de 1949, así lo muestran.

Tras el corto y enigmático periodo de estancia en Villaines-sous-Bois (1951), su suerte parecerá cambiar por completo en 1954, cuando llega al cuarto piso de la rue Saint-Jacques, en el número 13. Por este estudio pasaron por esas fechas fotógrafos como Abraham Lurie y Sidney Waintrob, del neoyorquino Budd Studio, también nuestro Nicolas Müller⁵⁹. Palazuelo ha hecho referencia en ocasiones a la importancia de residir en un barrio en el que se agolpaba un mundo multirracial, entonces muy sorprendente. Lugar mítico, también, de partida del peregrinaje en la ruta ancestral de Santiago, mas recorrido a la inversa, lugar de llegada de nuestro pintor. Un barrio repleto de librerías “en decadencia”⁶⁰ dedicadas al pensamiento, la alquimia o el esoterismo y que poblarían los anaqueles, y mucho del tiempo y fatigas, de Pablo Palazuelo⁶¹.



Pablo Palazuelo
Sin título, 1948
Litografía sobre papel Lana Docelles
61,8 x 44,6 cm
Fundación Pablo Palazuelo (cat. 1)



La entrada de la Galerie Maeght (13 rue de Tehéran) durante la primera exposición individual de Pablo Palazuelo en la galería, París, 1955

El verdadero Palazuelo, el verdadero *lineage* que impregnará sus obras maduras, nace muy temprano. Recordemos que su primera exposición individual en Maeght se produce en 1955 y justamente ese año anterior parece suponer el eje de la madurez, precedido de la instalación en su nuevo estudio. El trabajo previo a Saint-Jacques, el realizado entre 1948 y 1954, tiene un fuerte componente serial, y puede agruparse principalmente, por su entidad, en dos conjuntos de obras sobre papel que Palazuelo titula *Cosas olvidadas* (1949-1953) (cat. 20 y 21) y *Carnets de Villaines* (1951) (cat. 26-33).

Cosas olvidadas es homenaje y elogio de lo fragmentario, alabanza al signo aislado reunido al modo de los restos que sobrevuelan el aire de la tormenta, mas también *juanramoniano* propósito de olvido, ecos de multitud zigzagueante, vista de ciudad o campo desde el altozano. Pequeños polígonos, huellas, que, posteriormente delineados con sombras, a veces reforzadas en alguno de sus lados, supondrán el inicio de un trabajo -cómo no- obsesivo que le conducirá al surgimiento de lo que podríamos llamar "escrituras", que poblarán su producción, muy en especial la de la edad madura.

Realizados, como será habitual en este pintor, con insistencia; una y otra vez va y viene sobre lo mismo. En ocasiones, partiendo desde lo que, mironianamente, llamó "viñetas" u, otras veces, "signos". La evolución de los soportes de sus dibujos es extraordinariamente singular. Así, se puede seguir el viaje desde el pequeño

fragmento del mantel al gran trozo de papel de mesa y, de éste, al papel fino, o quizás a una nueva superposición de otro delicado papel. De ahí a la cartulina o su copia en sentido inverso. Total o parcialmente. Y quizás, aunque es sabido, no siempre en proximidad a un cuadro. Es el caso de *De ma tour* o *Alborada*, obras presentadas en Maeght en 1955, que pueden considerarse herederas directas de las "cosas [no] olvidadas".

Sabemos que Palazuelo conoció a Joan Miró en París en 1951, y que mantuvieron una buena amistad que en algún caso parece "contagió" ciertos dibujos del madrileño. El 6 de julio de ese año se encontraron en París en una comida, y en octubre el catalán visitaba la exposición *Tendances* de Maeght⁶², que incluía obras de Palazuelo, como refleja una carta conservada en el archivo del artista. Resulta insólito, y nos hace rememorar la conversación de Palazuelo y Claude Esteban de 30 años después, que Miró escriba -el 31-10-1951, desde su recién estrenado estudio de la calle Folgeroles en Barcelona-, al "amigo Palazuelo", sobre la impresión que le han causado sus pinturas en las que percibe... el aire de lo español. Así, celebrando su reconocimiento, transmitido por el director de la galería Maeght, Louis Clayeux, Miró señala que había encontrado en sus creaciones "toda la fuerza racial española-austeridad de Zurbarán i [sic] ascetismo de los místicos, con sus destellos de sensibilidad y eso en sentido universal, claro está"⁶³. Si seguimos el catálogo de la exposición citada, Joan Miró pudo ver (además, obviamente, de los que estuviesen depositados en la galería) los cuadros *Composition, (Dans le Carré)* (cat. 15), *Variations y Rouge* (cat. 16), tres obras extraordinariamente depuradas, elogio de la línea, y muestra de su querencia por la norma, ejecutadas ese año de 1951.

También sabemos que, dos años después, ambos artistas coincidirán en la inauguración de la exposición de Miró en Maeght⁶⁴ y que en 1954 visitarán juntos la retrospectiva de Dubuffet en el Cercle Volney⁶⁵. Las coincidencias de las obras de Miró y Palazuelo en exposiciones en Maeght fueron frecuentes.

1951: INVIERNOS LIBRADOS ENTRE ÁNGELES DUROS (DE VILLAINES-SOUS- BOIS A LA RUE SAINT-JACQUES)

Parecería que la verdadera revolución en el quehacer de Palazuelo es descubierta en el más feroz aislamiento. Algo que quedaría simbolizado cuando, a finales del mes de octubre de 1950, Palazuelo coincide con Eduardo Chillida y se traslade a Villaines-sous-Bois, pueblecito a unos 30 kilómetros al norte de París, donde permanecerá durante un año⁶⁶. En el céntrico número 13 de la calle de Villiers-le-Sec, el eje principal del pueblo conducente hacia esa dirección, próximo a la rue du Paradis, no lejano de la Mairie y de la iglesia, Palazuelo y Chillida hallan una casa de una altura, retranqueada de la calle unos metros y a la que se accede a través de un jardín. Casa-taller que les servirá de estudio que había sido construida por otro artista, un escultor de origen italiano llamado Amadeo Gennarelli.

Si seguimos el censo oficial de Villaines, apenas un centenar de habitantes moraban en él ese año 1951. Pueblo agrícola, cultivador de remolacha, parece ubicarse -a pesar de la proximidad capitalina- en una suerte de tierra de nadie. Lluvia gélida en el invierno, días acortados por la escasez de luz, soledad en las calles, aún en 2010 apenas existen comercios. En Villaines se erigen los edificios simbólicos de un pequeño pueblo francés: ayuntamiento, escuela infantil, iglesia y un café centenario, próximo a la estación, el *Café de la Gare*. Encerrado en la más absoluta soledad, en una casa con torreón acristalado oculta por un talud y la vegetación, Palazuelo realizó, entre otras obras, un ciclo de una quincena de dibujos que tituló *Carnets de Villaines* (cat. 26-33). Parece como si la presencia próxima de Gennarelli, escultor con algunas tentaciones *art-decò*, hubiese “tocado” a Palazuelo. Sus formas pasan, en esos *Carnets*, de lo rectilíneo, en ocasiones la cuadrícula, a la voluta. Formas redondeadas, a manera de lágrima o gota, con un aire musical también, en la extremosidad de las tintas blancas y negras. Pero -más importante- parece que Palazuelo, al girar los dibujos por su dorso, posiblemente al firmarlos o anotar sus características, observa las huellas de las tintas transparentarse, y comienza a repasar, siluetear, quitar o poner, apareciendo, creando en definitiva, nuevas obras en su envés. La pintura, sabemos que dijo Palazuelo,

“es peligrosa”⁶⁷ y la esencia de dicho “peligro” parece ser la zozobra que precede, a veces durante meses, al descubrimiento de nuevas formas. Dibujos nuevos que no son, exactamente, producto del azar de un mero calco, o el negativo del anverso, sino, más bien, mención a una intriga -a veces extendida, con delectación, por el propio artista-. Todo ha comenzado con un silueteado de las manchas que reverberan en el envés para, después, trabajar con un deliberado estudio de otras opciones posibles.

Es sabido que, para Palazuelo, el espacio es el territorio de la aventura. El vacío no es la nada, sino que representa la energía. Espacio es sinónimo de intensidad y el lugar en el que desarrollará una verdadera alquimia del grafito y de las tintas, que ha surgido palpando las sombras. Será el comienzo de una de las técnicas que Palazuelo practicará con profusión: el uso de formas modificadas, podríamos decir aliteradas desde un tronco común, hasta el paroxismo del viaje final a la libertad creadora de la que emergerá, como sin esfuerzo, una nueva forma. Ha sido necesaria la soledad de los villanos cuyo escudo porta una rosa y un clavo del dolor⁶⁸.

Solitudes, titulará un cuarteto de pinturas y un dibujo que nacerán inmediatamente tras su estancia en Villaines, convirtiéndose en la primera de las series pintadas en Saint-Jacques, entre 1955 y 1956. Para Palazuelo la áspera soledad de Villaines parece tener como consecuencia inmediata sus *Solitudes*, rememorando el título de la obra gongorina. El propio artista considerará que este ciclo es el comienzo de su madurez creadora⁶⁹. Buena prueba de ello es que muestra varias de las *Solitudes* en su primera individual de Maeght, en 1955, una exposición minuciosamente concebida también, obviamente, en cuanto a la medida representación de su trabajo. Presentará obras del ciclo *Solitudes* en diversas ocasiones de importancia, entre otras al final de ese mismo año, cuando, por vez primera, esté presente en Pittsburgh como pintor de la “Escuela de París”, según consta en el catálogo⁷⁰.

Y en este punto llega la pregunta obvia, tantas veces inútilmente planteada: ¿puede establecerse relación entre la obra de Góngora y las pinturas de título homónimo de Palazuelo? En la bibliografía del artista este asunto es tratado contradictoriamente, aunque prevalecerá el timbre firme de Palazuelo para dejarlo claro: *Solitudes* es la representación de la soledad. De su soledad al retorno de Villaines. Sin mayores paliativos.

En la revisión crítica observamos que para Julián Gállego, cuando visita la exposición de Maeght de 1955, dicho título es “revelador”⁷¹. Por contra, Limbour, que se encuentra con Palazuelo en el cuarto piso de Saint-Jacques, es más explícito y descarta que *Solitudes* sea elogio de la vida retirada del pintor en el París de los 50. Rotundo, señala que el título es el homenaje a un poeta amado⁷². Es, quizás, también, la opinión querida por el fino literato que es Limbour... Para Louis-Paul Favre, sin embargo, aproximándose entonces a lo declarado por el pintor, la soledad personal sentida por éste queda fijada en cada una de sus telas⁷³. Ésa es la verdadera “solitude”. Y cita un hermoso y descarnado poema de Pierre Jean Jouve: “Invierno librado entre ángeles duros / restos esparcidos sobre el mar / Jamás será cálido el verano / tanto como la oscura eternidad”. Favre, que califica a Palazuelo de “caballero de la soledad”⁷⁴, menciona que el artista le ha citado la lectura de otro poeta solitario, vate de habitaciones encendidas, al que antes aludimos, Friedrich Hölderlin.

Cuando el pintor se refiera en su madurez a *Solitudes*, jamás constará el recuerdo a Góngora y sí insistirá, por ejemplo en 1982, en que esas pinturas revelaban “la dureza de la lucha”⁷⁵. Años después reiterará, no habiendo ya lugar a dudas, que el título reflejaba “la tremenda soledad que sentía en aquellos momentos”⁷⁶. Como citamos al comienzo, Julián Gállego también recordará tiempo después un encuentro con el pintor en París, hacia 1957, y su “encierro” como si “el salir al exterior estorbaba su luz interior”⁷⁷.

Que no se trataba de un homenaje a Góngora queda claro si se reflexiona sobre cuestiones posteriores. Alguna tan sencilla como que cuando en esos años, 1960, participa en una exposición que reúne a poetas y pintores en Maeght, el poema que Palazuelo selecciona para ilustrar es de Jorge Guillén, “Profundo espejo”⁷⁸. Título alusivo a los espejos, publicado en la revista “detrás del espejo”, *Derrière le miroir*.

Descartado el homenaje a la obra de Góngora, *Soledades*, es cierto que Palazuelo coincide como español errante desplazado hacia otro mundo, sentimiento frecuente, por cierto, en los artistas de toda época y condición. Artista cómplice de los vericuetos más sinuosos del camino de la creación, en ello rememora al peregrino errante de las *Soledades* gongorinas: él es otro “náufrago y desterrado”, como el

vate cordobés, que sueña con encontrar una patria nueva. La poesía es patria que, como la pintura en Palazuelo, permite el encierro en la soledad del estudio. Pintura de un artista con algo del “centro apacible” o “círculo espacioso” de las *Soledades*. Hidalgo desclasado, errante entre el desamparo de los *bistrots* con manteles de papel, a distancia del mundo, evocando la “soledad confusa” gongorina, mas también el sueño de Quevedo o el caballero iluminado de Cervantes. Desamparado, Palazuelo, como el peregrino de la solitaria epopeya de Góngora, viene y va en sus soledades, el pintor se retira a la utopía de otro mundo, a la poesía de una pintura que conocerán muy pocos, posiblemente en tiempos también distintos. Arte contra el tiempo, pintura en tierra extraña, arte entre paréntesis de un “geómetra prudente”, como el viejo Nereo de las soledades de las aguas.

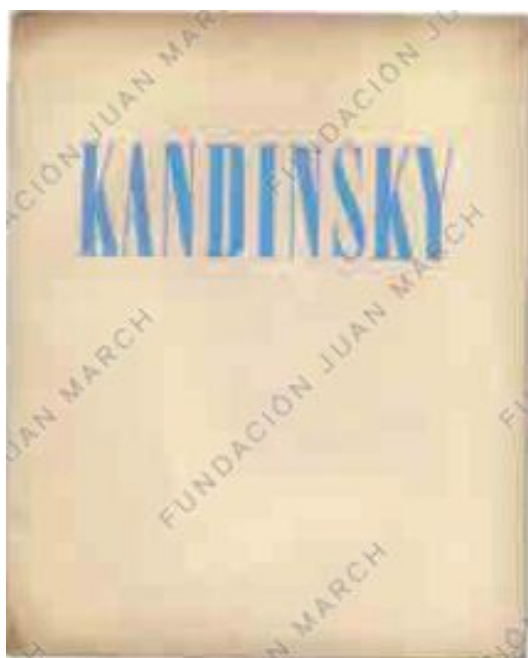
En estos años primeros en París, Palazuelo apenas realizará pinturas sobre lienzo. Ninguna en el trimestre último de su llegada en 1948. Apenas tres o cuatro obras en tela se pueden documentar cada año. En las fotografías que se han conservado de su estudio de Saint-Jacques apenas se ven telas y sí, por el contrario, apiladas, resmas de dibujos en todos los formatos, una buena parte plegados, procedentes de los citados manteles de papel. Es frecuente este relato en las críticas de la época: así lo vería el novelista Georges Limbour, también tras visitar la rue Saint-Jacques⁷⁹. Limbour, recreador de mundos de calor trastornante, tierras perfumadas por la esperanza de las vainillas, nos ha dejado el más vivo retrato que conocemos del estudio de Palazuelo. Es el más descriptivo: “Es una viejísima casa de la rue Saint-Jacques, situada en el cuarto piso. La escalera tiene peldaños sombríos y está bordeada por una barandilla de hierro de delgados barrotes, que recuerdan las camas, apenas pintadas, de los pobres de antaño. Hay una miseria recorrida por luminosas corrientes de aire, facilitada por la presencia de huecos sin ventanas. Si se sube a la más alta, se descubren varias perspectivas de patios, de ladrillos multicolores y viejos tejados, sobre los cuales parece caer una suerte de condena: hay muros desventrados que han sido apuntalados. El pequeño apartamento de Palazuelo es un milagro de confort, orden y claridad; cuando se entra en la habitación que le sirve de taller, parece que el único mueble que lo ocupa es la iglesia de Saint Séverin: allí está, luminosa y clara hoy, difuminando el caballete, haciendo su paleta de pintor momentáneamente invisible,

de tal modo que es una necesidad ineluctable para cualquier visitante atravesar con decisión el taller hasta las largas ventanas [...] Desde ningún otro lugar se podría ver mejor la parte trasera de lo que parece ser un gran buque y la avenida de espacio parisino bajo los arbotantes. Palazuelo, español de Madrid, destaca que en su barrio ha encontrado personas de todas las nacionalidades y de todas las religiones: árabes y alquimistas; restaurantes armenios, griegos, sirios, argelinos, tascas, tiendas, bailes y teatros. La luz tiene reflejos acuosos deslizados por la proximidad del Sena”⁸⁰.

Todo lo que venimos diciendo explica que, si revisamos la participación de Palazuelo en las primeras exposiciones colectivas de inicios de los 50, se observa que selecciona siempre los mismos cuadros, aquellos escasos que, exigente, considera han llegado a su final o a lo que en Palazuelo no es más que uno de los estados que el pintor considera aceptable. Es algo que sabrá ver Grohmann cuando también visite su estudio, hemos de deducir que a finales de 1954, para la escritura del texto crítico publicado en Maeght en 1955 y encuentre en él una sola tela terminada!⁸¹. Recordemos esa visita: se realiza en un momento en el que está en ciernes su primera exposición individual en Maeght, y por tanto en Saint-Jacques debiera estar ya su producción pintada. Sirva como ejemplo de la situación recordar que, cuando nuestro pintor cuelgue sus cuadros en la galería del 13 de la

rue de Téhéran, ese 1955, mostrando obras desde su llegada a París, siete años antes, cuelga en la sala una sola pieza, de 1949, resultado de sus tres primeros años de trabajo, el mítico *Sur noir* del Museo Patio Herreriano, el que presidiera también la fotografía del estudio universitario⁸². Se comprenden así las mencionadas lágrimas de Palazuelo cuando los Maeght le visitan en 1954 y hallan, tan sólo, “un cuadro a medio terminar”⁸³.

Y es que entre su llegada en 1948 y su presencia, seis meses después, en una primera exposición colectiva, en el Palais de Tokyo, en el verano de 1949⁸⁴, el proceso ha sido extremadamente lento y, en lo pictórico, concentrado en el abandono de algunas reminiscencias picassianas, que se aprecian en dos obras que, simbólicamente, Palazuelo cuelga en su habitación en la Ciudad Universitaria: es el paso firme desde las influencias cubistas a la abstracción despojada. Así, cuando llegue *chez Maeght*, por vez primera, colectivamente⁸⁵, ya hay tres obras, *Peinture* es su título, que debieron ser plenamente abstractas como parece proponer su denominación y las palabras de Dorival en la reseña de la exposición en *Derrière le miroir*⁸⁶ en la que le atribuye un importante papel en el desarrollo de la abstracción. Desde octubre de 1948 al de 1949, fecha de esta última exposición, ha transcurrido un intenso año. Además del citado cuadro sobre negro, *Fougue* (cat. 5), *Ideé* (cat. 7), *Nocturno* (cat. 8) y *Rouge* (cat. 16) son los otros lienzos de los que tenemos noticia, fechados en 1949 y epicentro de lo que será la influencia



Vassily Kandinsky, *Regard sur le passé*. París: Galerie René Drouin, 1946. Traducción de Gabrielle Buffet-Picabia y Vassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*. Nueva York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947. (Colección The documents of modern art, dirigida por Robert Motherwell). Anotado en el libro, página 1, a lápiz, ángulo superior derecho: “Palazuelo / París 1950”. Ejemplares de la biblioteca de Palazuelo

kleeiana, que abandonará a partir de 1950.

Una de las grandes revelaciones del tiempo de París debió ser la visita a la galería de Kahnweiler, Louise Leiris, en el 29 bis de la rue d'Astorg, a apenas un paseo de la galería de Aimé y Marguerite Maeght en la rue de Téhéran. Galerista de Klee en París y autor en 1950 de un libro relativo al pintor⁸⁷, sobre el particular confirma Palazuelo: "más tarde fui a visitar a Kahnweiler, que me llevó a su galería y me enseñó los fondos de Klee. Estos fondos iban a suponer una auténtica revelación e influencia para mí"⁸⁸. Poco más que esto, narrado por un artista muy poco dado a la confesión de lo personal⁸⁹. Hay que añadir que Kahnweiler no era un galerista más, sino, más bien, auténtico venerador de la figura de Klee, a quien trató personalmente en los últimos años de su vida, como revela en el texto de su libro.

Los recuerdos de Kandinsky, compilados en su muy emocionante *Regard sur le passé*⁹⁰, es uno de los libros más deteriorados, por el uso, de los que se conservan en la biblioteca de Palazuelo. Algo similar sucede con otra obra clásica de Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, cuya versión inglesa (publicada en Nueva York en 1947, dentro de una colección dirigida por Robert Motherwell) adquirió Palazuelo en 1950, como se ocupa de escribir en la primera página del libro: "París 1950". Poco amigo de anotaciones en los márgenes, encontramos una frase de Kandinsky subrayada: "el acto más corriente nos afecta como si de algo portentoso y solemne se tratara, es decir, como pura armonía, cuando su verdadero propósito no se revela"⁹¹.



El estudio de Kandinsky en Neuilly-sur-Seine en los años 40

¿Pudo además Palazuelo conocer la extraordinaria colección de obras de Paul Klee que conservaba Nina Kandinsky, recuerdo de la vida de aquellos dos pintores, hoy en buena parte legados al Centre Pompidou? Fallecido Kandinsky en 1944, el encuentro de Nina con Palazuelo pudo suceder a finales de 1953, fecha en la que se concede a Palazuelo el Premio Kandinsky correspondiente a 1952⁹², tiempos en los que, a su vez, Madame Kandinsky le encarga que estudie los decorados, finalmente frustrados, de la pieza de Kandinsky *Sonorité Jaune*. Así lo declara Palazuelo: "al visitar su casa pude ver que su biblioteca contenía obras de teosofía y otras obras sobre la correspondencia de los colores con los sonidos"⁹³. Palazuelo vería seguramente los pequeños bellos libros de firmas de Nina, negro y orlado de flores uno de ellos, rojo el otro, en cuyas páginas se hallaban sendos dibujos de Paul Klee. También en la colección del Pompidou se halla ahora el muy emocionante *St. Germain b. Tunis. Landeinwärts*, de 1914, delicada acuarela de los Kandinsky. Muy tempranamente, como dan fe los cuadros de esos años, Palazuelo había quedado conmocionado ya por las obras de Klee⁹⁴ y Kandinsky.

Como más tarde analizaremos, para el encargo de la escritura de los textos del catálogo de su primera exposición individual en París, Palazuelo seleccionó, y no parece que por azar, a dos críticos muy relacionados con la obra de Klee, Will Grohmann y el citado Limbour⁹⁵.

Que la obra de Paul Klee merecía una extraordinaria atención crítica, al término de la guerra mundial, en Europa y los Estados Unidos, es ya sabido. La presencia de Klee era la de una extraña figura, aislada del ruido del arte contemporáneo que en esos años 40 dominaban Picasso o Matisse. Alejado de la Alemania nazi y muerto en soledad en la calma sureña del Locarno de 1940, en pleno fragor bélico, el regreso a la normalidad de la paz había hecho del "degenerado" Klee una de las prioridades, casi éticas, en la recuperación de las figuras del arte contemporáneo. Así sucedía en Norteamérica cuando en 1941 el MoMA, coincidiendo con la itinerancia norteamericana de la *Paul Klee Memorial Exhibition*⁹⁶, editaba la monografía escrita por Alfred H. Barr, que sabemos Palazuelo conservaba, en su tercera edición de 1946, en su biblioteca. Muy ajada, por cierto, también, por el uso. Otros libros de Klee que ocupaban los anaqueles de la biblioteca del pintor madrileño eran el fundamental de Grohmann, en torno a los dibujos fechados entre 1921 y 1930, y



Alfred H. Barr, Lyonel y Julia Feininger y James Johnson Sweeney. *Paul Klee*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941-1946. Ejemplar de Palazuelo, adquirido en la librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, París

extendida hacia el horizonte del intelecto. Obra de un artista en el que la abstracción coexiste con una mirada que, como sucede a Palazuelo, frecuente el rumor del espacio inefable de la naturaleza. Dado a las metamorfosis, evocador de las estructuras musicales, la ascesis ocupa en la obra de Klee un lugar esencial por encima del color y la materia. El exilio de Klee, alejado de la torva Alemania y acogido en la Suiza paterna, recordaba al del fino Palazuelo, educado en Oxford, zafándose de su adscripción a la enésima *Joven escuela madrileña* en que habría sido convertido por la crítica si no llega a marcharse a París. Su desdén frecuente por las interrupciones en el trabajo, que algunos artistas hispanos han recordado con resignación¹⁰⁰, evocaba también al mundo obsesivo de Klee encerrado en su estudio. La luz del kleeiano puerto de Túnez fue sustituida en Palazuelo por el chirriar de los goznes y la desconsoladora humedad de los aires de la rue Saint-Jacques y la misteriosa presencia

el escrito por George Schmidt en 1948.

Precisamente el año de llegada de nuestro artista a París, otoño de 1948, se acababa de celebrar en marzo la retrospectiva *Paul Klee (1879-1940)* que, entre otros, había tenido lugar en el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris⁹⁷. ¿Y quién había sido el prologuista de este catálogo? Georges Limbour. En las fechas que analizamos, el interés mundial por la obra de Klee era extraordinario. Así, en 1949, una exposición similar a la anterior, contando con la colaboración de la Societé Klee de Berna, la Fondation Paul Klee y el propio Kahnweiler, aumentada con algunas obras de colecciones norteamericanas, tenía lugar en el MoMA neoyorquino, itinerando por diversos museos estadounidenses⁹⁸. También ese mismo año acababa de ver la luz uno de los libros clásicos sobre Klee, el escrito por Douglas Cooper, publicado en Londres en la colección *The Penguin Modern Painters*, dirigida por Kenneth Clark.

La figura de Klee tuvo que fascinar a Palazuelo, entre otras razones por las numerosas afinidades que éste tuvo que sentir. Palazuelo tuvo el atrevimiento de secundar al pintor del que dijera Cooper que era un “maestro peligroso”; su arte no podía ser seguido porque era demasiado privado⁹⁹. En todo caso, ambos coincidían en la capacidad para vislumbrar alegóricamente la existencia de otra realidad. El propósito de hacer visible lo invisible. Realidad compleja aprehendida más desde la quietud de Oriente que desde el ruido de Occidente. Voz queda, luz íntima, generadora de una obra aislada y



Robert Delaunay, *Saint-Séverin No. 3*, 1909-10. Óleo sobre lienzo, 114.1 x 88.6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection. By gift 41.462. Robert Delaunay © L&M Services B.V. Amsterdam



Iglesia de Saint-Séverin, París. Vidrieras de Jean Bazaine

próxima de la iglesia de Saint-Severin, que había pintado Robert Delaunay y cuyas vidrieras flambeantes concibiera Jean Bazaine¹⁰¹.

Recién puesto el pie en París en octubre, desde el tren de Austerlitz, alojado en el frío Colegio de España, un mes después llegaría a las manos de Pablo Palazuelo un ejemplar de la colección Artistas Nuevos, impulsada por Mathias Goeritz y Tomás Seral¹⁰², el *Homenaje a Paul Klee*. Allí, Palazuelo publica el primer texto escrito del que tenemos noticia, en un artista muy escritural también en esos años 50. A su vez, selecciona un texto de Klee para ilustrar su dibujo: *A Paul Klee*¹⁰³, es su título, y la cita elegida del suizo parece contener el rumor del transtierro de nuestro pintor junto al Sena: “Cada uno debe moverse hacia donde el latido de su corazón le impulse”¹⁰⁴. Al mismo tiempo, la cita de nuestro artista hacia el suizo parece

referir una “memoria inmemorial”: “De la lejana región donde se elaboran los procesos últimos de la conciencia, nos llegan voces que nos hablan de esplendores...”¹⁰⁵. Una ilustración de Klee acompaña las líneas de Palazuelo, será escogida también por Cooper para su libro antes citado¹⁰⁶. Poco después, en enero de 1949, Palazuelo participará en *Nuevos Prehistóricos*, de la misma colección, aportando un surreal dibujo de esencia mineral, se diría una misteriosa piedra horadada por su centro¹⁰⁷.

Era evidente que la presencia de la obra de Paul Klee había embargado a numerosos de nuestros artistas abstractos. Poseedores, los hispanos, de una historia del arte del siglo XX plena de fracturas y fragmentos, la obra de Klee era uno de los exiguos lugares calmos a los que dirigir la mirada, esquivando por cierto la fatiga de la omnipresencia de Picasso. La cita de los pintores españoles que han mencionado la herencia kleeiana excedería las intenciones de este texto¹⁰⁸.

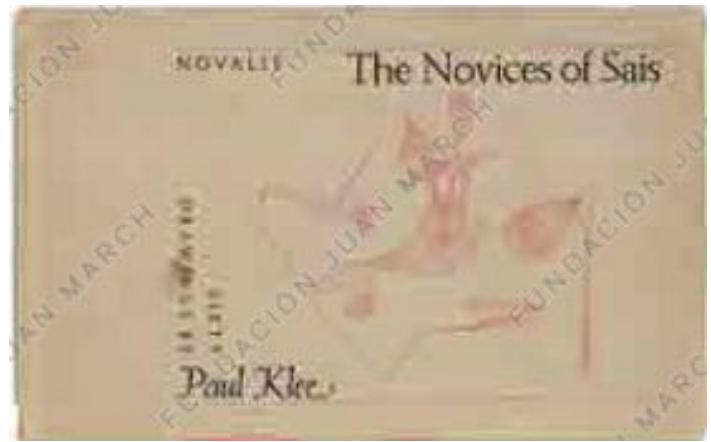
Paul Klee había muerto ocho años antes de la llegada de Palazuelo a París y su obra era considerada esencial en ese lugar. Como apuntamos al comienzo, el pintor madrileño llegó a vincular su viaje a la necesidad del conocimiento de la obra de Klee y de su geometría de la naturaleza¹⁰⁹, de la que declarará sentirse más cerca que de la producción de ningún otro pintor. Sabemos que para ello se aprovisionó de buena parte de su bibliografía.

Palazuelo leyó, además, la obra de Novalis, *Los discípulos en Sais*¹¹⁰, ilustrada por el pintor y cuya versión inglesa, prologada por Stephen Spender, publicada justo en 1949, se conservaba en la biblioteca del pintor. Aunque las ilustraciones llamarían la atención del



Homenaje a Paul Klee. Madrid: Galería Palma (Librería Clan), impreso en Gráficas Reunidas, 1948. Artistas Nuevos, V. Con la colaboración de la Paul Klee-Gesellschaft y H. Meyer-Benteli. Pablo Palazuelo conservaba en su biblioteca dos ejemplares, con los números: VI/XXX y 013/150

Nuevos
Prehistóricos.
Picasso, Palazuelo,
Nieva, Laguardia,
Aguayo. Madrid:
Galería Palma
(Librería Clan),
impreso en Gráficas
Reunidas, 1949.
Artistas Nuevos
El ejemplar de
la biblioteca de
Palazuelo es el
número 86/150



Friedrich von Hankdenberg
(Novalis), *The Novices of Sais*.
Nueva York: Curt Valentin Ed.,
1949. (Prefacio de Stephen
Spender. Traducido del alemán
por Ralph Mannheim. Ilustrado
con 60 dibujos de Paul Klee.
Frontispicio de André Masson)
Ejemplar de la biblioteca de
Palazuelo

artista madrileño, es seguro también que, desde su primera línea, su prosa poética y honda conmocionará a Palazuelo. La escalofriante armonía de dibujos y textos hizo sucumbir, como así lo reconoció, al artista madrileño. “Signos” y “viñetas”, también “olvidos”, acompañan los títulos de algunos dibujos de Palazuelo de París. Novalis escribirá que la realidad semeja un gran criptograma del que sólo los más sabios poseen cierto conocimiento. Libro en el que se entrecruza lo visible con los misterios de lo invisible, poesía del espíritu, desconcertante torrente de metáforas; es el único texto de la bibliografía artística que este artista confiesa haber leído, entre los numerosos sempiternamente ocultados y que reiteradamente ha rehusado citar. *Los discípulos en Sais* menciona diversas cuestiones que atravesarán obra y pensamiento de Palazuelo: las escrituras cifradas que se encuentran en los prodigiosos misterios de la naturaleza; la negación a la palabra, entendida como incomprensible; los secretos que es necesario proteger o la interrelación entre ciencia y poesía. La poesía de la llama de la vida, aspirante el creador a la inmortalidad si la vida es vivida como verdadera. Defensor del aislamiento creativo, ¿para qué recorrer -escribe Novalis- el penoso mundo de las cosas visibles?¹¹¹

Klee representaba para Palazuelo el paso entre las “simetrías o geometrías inertes” y las

“vitales, más dinámicas, más musicales”¹¹². Y, sin duda, recordando el libro de Novalis, elogio del cristal, declarararía: “Klee es atraído hacia lo vivo, lo orgánico, y presiente que incluso las estructuras de la materia inorgánica, como los cristales, forman parte de lo viviente. Por lo tanto, Klee tuvo una influencia decisiva por lo menos espiritualmente para que yo continuara mi búsqueda en aquella dirección hasta llegar a descubrir unos indicios ya bastante claros para mí”¹¹³. Que Palazuelo “investigaba la trayectoria de Klee” era, pues, sabido, tanto que el propio Sempere, uno de los primeros en llegar a París, lo recordaba de los años que coincidieron en el Colegio del Boulevard Jourdan¹¹⁴.

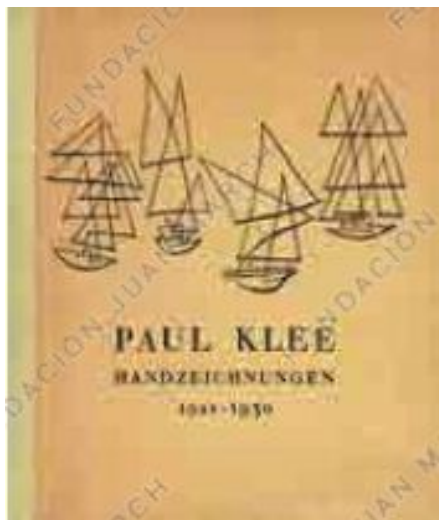
PABLO PALAZUELO: 1955, REPERCUSIÓN CRÍTICA

En 1955, cuando Palazuelo realiza su primera exposición individual en Maeght, uno de los textos del catálogo es escrito por el gran especialista en la obra de Paul Klee, Will Grohmann, amigo y autor de diversas monografías sobre el pintor, entre ellas su primer catálogo de dibujos. Personaje exilar y simbólico de ese nuevo París redivivo tras la ferocidad de la guerra mundial y al que la Gestapo había confiscado, precisamente, su monografía de 1934 sobre Klee, cinco años

después de escribir en el *Cahiers d'Art* de Zervos, antes citado. En los años que rondan la exposición individual de Palazuelo estaba reciente una nueva biografía que publicaran diversas editoriales entre 1954 y 1955¹¹⁵.

Hay que añadir que el texto sobre Palazuelo no era un texto más del historiador, ni un escrito de compromiso. Quedaba claro, desde el título, “Una visita”, que Grohmann había visitado a Palazuelo, en dos ocasiones, en su estudio de la rue Saint-Jacques, quedando los recuerdos de dichos encuentros¹¹⁶. Grohmann era, además de autoridad crítica, un viejo conocido en España, pues Westerdahl le había encargado en 1933 una monografía de Klee para sus publicaciones en *Gaceta de Arte* y esta revista le trató en diferentes ocasiones¹¹⁷. Quizás ello explicase que también fuese requerido para presentar una exposición de arte español en 1960¹¹⁸.

Will Grohmann,
Paul Klee.
Handzeichnungen II
1921-1930.
Berlín: Müller &
Kiepenheuer Verlag
Bergen II, 1934.
Ejemplar de la
biblioteca de
Palazuelo



Georges Limbour, el otro mencionado visitante del estudio, amigo de André Masson y de Jean Dubuffet, estuvo vinculado al mundo de los surrealistas. Limbour sería responsable de la extraordinaria descripción del estudio de Palazuelo, retrato vivo, realizado con precisión casi forense, del que transcribimos antes un fragmento¹¹⁹. Es el relato de un literato: las escaleras y sus delgados barrotes oxidados, el rumor de las corrientes de aire atravesando huecos sin ventana, patios y viejos tejados... dejándonos, sin dudar, el más vivo retrato conservado de ese lugar. Retrato de un crítico de arte, mas también de un escritor barroco y muy amante de España.

En todo caso quedaba claro que, añadiendo

a las glosas críticas la presencia de Julien Alvard¹²⁰, defensor en Francia, con Tapié, de la abstracción, la crítica obtenida por Palazuelo en su primera exposición individual de 1955 en Maeght fue extraordinaria. Sumemos, a lo ya citado, que la exposición mereció la crítica de Francis Spar, nada menos que Redactor-Jefe en *Connaissance des Arts*, quien de nuevo aludiría, desde el título, a lo que comenzaba a ser un mito: lo reducido de su producción¹²¹.

Ya se ha hecho referencia a la reseña de Favre en el diario *Combat*. El mismo autor sería corresponsable de la que sin duda debió ser la única reseña -ilustrada- de un pintor hispano en *Le Monde* en esos años. Nos referimos a la crítica publicada tres años después, 1958, con ocasión de su siguiente individual en Maeght¹²². Elogio crítico tratado con amplitud, compartido con la reseña de la exposición de Vasarely en Denise René, e ilustrada con la pintura *Temps rouge* de nuestro artista¹²³. Estos críticos proseguirían en *Le Monde* insistiendo en la complejidad del carácter esquivo de Palazuelo, “difícil de abordar [al ser] un asceta, un solitario que detesta todo lo que pueda evocar, siquiera de lejos, publicidad”¹²⁴.

La atracción que en la crítica había despertado la rara presencia de Palazuelo era algo que ya se adivinaba en el temprano impulso que Bernard Dorival¹²⁵ dio a su trayectoria desde su llegada a París. Dorival era conocido en España gracias a su magna empresa de *Los pintores célebres*, que publicara en nuestro país Gustavo Gili, en tres volúmenes, traducido por Juan-Eduardo Cirlot, en 1963¹²⁶. Conservador del Musée d'Art moderne desde la Francia ocupada fue, junto a Jean Cassou, una de las personalidades que mayor relevancia tuvo para los artistas españoles alojados en París. Dorival era extraordinariamente sensible a la llegada de artistas hispanos que, como sucedía con los de otras numerosas nacionalidades, coincidieron en el París postbélico¹²⁷.

Hasta el hartazgo se ha citado la frase de Dorival referida a Palazuelo. Es cita clásica, mas ha de subrayarse por temprana y, por ende, visionaria: “Gramático como Juan Gris y poeta como Miró”¹²⁸. Primer texto crítico escrito en Francia sobre Palazuelo, 1949, con ocasión de su primera presencia, en una colectiva, en Maeght; Dorival afirmaba en ese mismo escrito que sus obras unen la “exactitud de un dibujo muy puro con la intensidad continua del color, la riqueza del empastado, denso y ligero, transparente y compacto,



Église de Saint-Séverin frente al 13, rue Saint-Jacques, París, c 1962. Vista desde el estudio de Pablo Palazuelo. Foto: Posiblemente Jean-Jacques Moreau



El número 13, de la rue Saint-Jacques en 2009

con la precisión de las medidas y de los ritmos, en la que se fundamenta su composición, el rigor artístico con la musicalidad, la plenitud pictórica con no sé qué de humano que sólo sobrepasa la plástica porque en ella se arraiga y constituye su supremo desarrollo¹²⁹. Palazuelo reuniría así la “conciencia apasionada, una lucidez y un método meticolosos, una prisa lenta, una infinita ternura”¹³⁰.

A su vez, otro de los grandes críticos y *auctoritas* del momento, Michel Seuphor, había conocido la obra de Palazuelo tempranamente, en 1952. De ello da buena fe el que califique su obra, vista en la exposición colectiva de Maeght, *Tendance*¹³¹, de “severo en un arte que pretende ser ligero, grave y puntuado en una composición que trata de las apariencias de la facilidad, Palazuelo es un armonista que de sus luchas interiores no deja traslucir nada más que la victoria final”¹³². Es sabido que la posición crítica de Seuphor en el París de los 50 era inmejorable, tras publicar, justo en el

inicio de la década, su mítico *L'art abstrait. Ses origines. Ses premiers maîtres*¹³³. En 1957 la voz “Palazuelo” ya merecerá una entrada, en alguno de sus extremos aún vacilante, del *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*: “he aquí líneas y planos: música para ambas manos”¹³⁴. Seuphor pronosticaba que la concentración de esa música sería a favor del artista. Aún resuena.

NOTAS

- 1 “Se puede decir que por entonces me encontraba en busca del camino que yo presentía pudiera ser el mío. Como en un laberinto, andaba buscando la salida o la entrada hacia mí mismo”. Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller (con motivo de la obtención de la Medalla de Oro de las Bellas Artes), *El País*, Suplemento Artes (Madrid, 6 marzo 1982).
- 2 José María de Goytia, “Ayer quedó completado el restablecimiento de las comunicaciones hispano-francesas”, *ABC* (Madrid, 11 febrero 1948), p. 9.
- 3 August Puig, *August. Memorias de un pintor*. Barcelona: Editorial Hacer, 1991, pp. 80-82. “Subiendo la zigzagueante cuesta hacia la frontera en un viejo taxi con dos números de la Benemérita y un mudo y enigmático suizo, medité -en medio de un solemne silencio subrayado por el ruido del maltrato motor- la amplitud de relaciones diplomáticas existentes: en

- aquel día sólo dos personas abandonarían legalmente el país por la frontera catalana”. *Ibid.* p. 82. Esta obra presenta una extensa descripción del Colegio de España y su ambiente en la época de llegada del artista. También aparecen numerosos personajes mencionados en estas líneas. Por su interés, aconsejamos la lectura del encuentro con Bernard Dorival (*Ibid.* pp. 94-95) o Louis Clayeux (pp. 108-109). De modo similar, es aconsejable la lectura de las vicisitudes del viaje del integrante de ‘Pórtico’, Santiago Lagunas y Federico Torralba, con ocasión de su encuentro con Jean Cassou en noviembre de 1949. Está referido por Federico Torralba, *Lagunas. Abstracción*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 17-18.
- 4 Louis-Paul Favre, “Palazuelo. Chevalier de la solitude”, *Combat-Le journal de Paris*, nº 3327 (París, 14 marzo 1955), p. 7.
 - 5 Los años de coincidencia de Palazuelo y Sempere en el Colegio de España fueron algunos meses de 1952 y 1953. Está evocado en el libro realizado por Meliá sobre Sempere. En todo caso, Sempere había llegado en un primer viaje a París ya a finales de 1948, permaneciendo en la ciudad hasta el inicio del verano de 1949: Carlos Sentí Esteve, “Dos artistas valencianos en París, Tur y Sempere, pensionados en Francia”. *Las Provincias* (Valencia, 1949, s. f.). Sempere difundiría sus reflexiones de lo visto a la prensa valenciana, haciendo una extraordinaria defensa de la pintura abstracta: M. A. Tomé, “La pintura de Eusebio Sempere”, *Rumbos* (Valencia, julio 1949).
 - 6 La narración del incidente con Farreras procede de una conversación del autor con el artista, desarrollada en Elche el día 28 de noviembre de 2009. Carta de Gris a Kahnweiler en diciembre de 1915 recogida con ocasión de una crítica de una exposición de José Victoriano González en la Galerie Louise Leiris.
 - 7 Este asunto, como algunos otros de este párrafo, se desarrollarán con más precisión bibliográfica en este mismo texto. También en la cronología que acompaña el catálogo.
 - 8 55 años, desde 1910 hasta su muerte en 1964.
 - 9 Referida por Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944, pp. 116 y ss.
 - 10 “Recuerdo que por esa época me encontré una tarde al pintor de la Rue Saint-Severin. Siempre ha sido raro, en París como en Madrid, toparse con Palazuelo, que vive encerrado, como si (parodiando la frase apócrifa que Kehrer atribuía al Greco) el salir al exterior estorbase su luz interior. Al preguntarle qué estaba pintando, me dijo, como si se tratase de la cosa más normal del mundo: «Un Mandala»”. Julián Gállego, *Palazuelo*. Madrid: Galería Iolas-Velasco, 1973.
 - 11 “Son cuadros cerrados, herméticos cuyas dos dimensiones, casi ofensivas, no permiten el menor respiro, tienen un rigor monacal que no se sabe a dónde puede ir a parar, pues tan alejados parecen de la tierra como del cielo. [...] Es un arte elegante y severo, pero carente de resonancia humana. Ese calor espiritual y grave parece quedar sin empleo [...] un pintor refinado y de clase, pero que parece separado de todo interés humano de menos de dos mil años de edad”. Julián Gállego, “Crónicas de París”, *Goya*, nº 6 (Madrid, mayo-junio 1955), p. 373.
 - 12 Palazuelo participa en la exposición celebrada en el parisino Musée des Arts Décoratifs, bajo el título *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, París, 20 mayo-30 junio 1959. Presenta cinco obras de las depositadas en Maeght. Allí coincide con las creaciones, y en algunos casos las personas, de Canogar, Cuixart, Feito, Mier, Millares, L. Muñoz, Rivera, Saura, Suárez, Tharrats, Vela y Viola.
 - 13 En 1963 José Vergara le calificaba de “uno de los escasos grandes maestros”. José Vergara, “La nueva pintura en España”, *Mundo Hispánico*, nº 179 (Madrid, febrero 1963), p. 39.
 - 14 Françoise Choay, “Treize peintres espagnols”, *France Observateur*, nº 476 (París, 18 junio 1959). Choay había sido autora de un fundamental artículo publicado en *L’Oeil: Françoise Choay, “L’école espagnole”, L’Oeil*, nº 51 (París, marzo 1959), pp. 10-17. Hizo la presentación de la obra de Millares a Daniel Cordier.
 - 15 *Poètes, peintres et sculpteurs, Derrière le miroir*, nº 119 (París, 1960).
 - 16 El primer catálogo editado para esta exposición inaugural, conserva su hoja en blanco para la página que debiera haber ilustrado Palazuelo, cuyo nombre sí figura rotulado en la misma.
 - 17 Julián Gállego, “Crónicas de París”, cit.
 - 18 André Malraux, “Allocution”, Fondation Maeght-Inauguration, *Derrière le miroir*, nº 155, (París, diciembre 1965), p. 6.
 - 19 Las anotaciones en los diarios de Fernando Zóbel recogen el complejo proceso del encargo, realizado a comienzos de 1965 y que padeció en alguna ocasión la crisis de su posible venta a Juan Huarte. Se produjo una visita de Zóbel al estudio de Palazuelo, el 15 de diciembre de 1965, según se colige, hecho ya ese año el encargo, y su conclusión aparece anotada el 13 de diciembre de 1967: “tres años de retraso”, sentencia Zóbel. Los encuentros en esos años son diversos, visitando juntos, 2-XII-1966, la casa de Juan Huarte en la que Zóbel ve el artesonado. Fuente: Fundación Juan March, Madrid.
 - 20 El asunto está narrado en la cronología. Y explicado por Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*. Granada: Diputación de Granada, 1995, p. 76.
 - 21 En el número 88 de la madrileña calle de Zurbano.
 - 22 Antonio Manuel Campoy, “Crítica de exposiciones”, *ABC, ABC de las Artes* (Madrid, 14 junio 1973), p. 65. La Galería Iolas-Velasco se ubicaba en la madrileña calle de Zurbano nº 88. Hay un listado de obras en archivo del artista (Cortesía de la Fundación Palazuelo).
 - 23 José María de Goytia, “Ayer quedó completado el restablecimiento de las comunicaciones hispano-francesas”, cit. Se reanudaron también ese mes de febrero las comunicaciones telefónicas, telegráficas y postales.
 - 24 En lo relativo al Colegio de España, tras August Puig Bosch en el año 1947-1948 fueron admitidos: Miguel Pérez Aguilera, Joan Palà, Eduardo Chillida y Eusebio Sempere. Estos dos últimos estuvieron del 1948 al 1950. Fuente: Ana María Pedrero1. Biblioteca del Colegio de España. Véase también: Alfonso de la Torre, *Vicente Castellano, entre la conspiración del silencio*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010.
 - 25 Libros sobre Paul Klee y Wassily Kandinsky identificados en la biblioteca de Pablo Palazuelo: Alfred H. Barr, Lyonel y Julia Feininger y James Johnson Sweeney, *Paul Klee*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1946. *Adquirido en la librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, París*; Will Grohmann, *Paul Klee, Cahiers d’Art* (París, 1929). Ejemplar nº 797; Will Grohmann, *Paul Klee. Handzeichnungen II 1921-1930*. Berlín: Müller & Kiepenheuer Verlag Bergen II, 1934; Friedrich von Handberg (Novalis), *The Novices of Sais*. Nueva York: Curt Valentin Ed., 1949 (Prefacio de Stephen Spender. Traducido del alemán por Ralph Manheim. Ilustrado con 60 dibujos de Paul Klee. Frontispicio de André Masson); Georg Schmidt, *Paul Klee*. Basilea: Holbein-Verlag, 1948; AA.VV., *Paul Klee*. Berna: Verlag Benteli, 1949. Contiene marcapáginas de la Librería Buchholz, Madrid. Will Grohmann, *Kandinsky, Cahiers d’Art* (París, 1930). Ejemplar nº 465 ; Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé*. París: Galerie René Drouin, 1946. Traducido por Gabrielle Buffet-Picabia; Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*. Nueva York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947; (Colección *The documents of modern art*, dirigida por Robert Motherwell) -anotado en el libro, página 1, a lápiz, ángulo superior derecho “Palazuelo / Paris 1950”-.
 - 26 En 1962 se hacía esta pregunta Antonio Montoro en las páginas

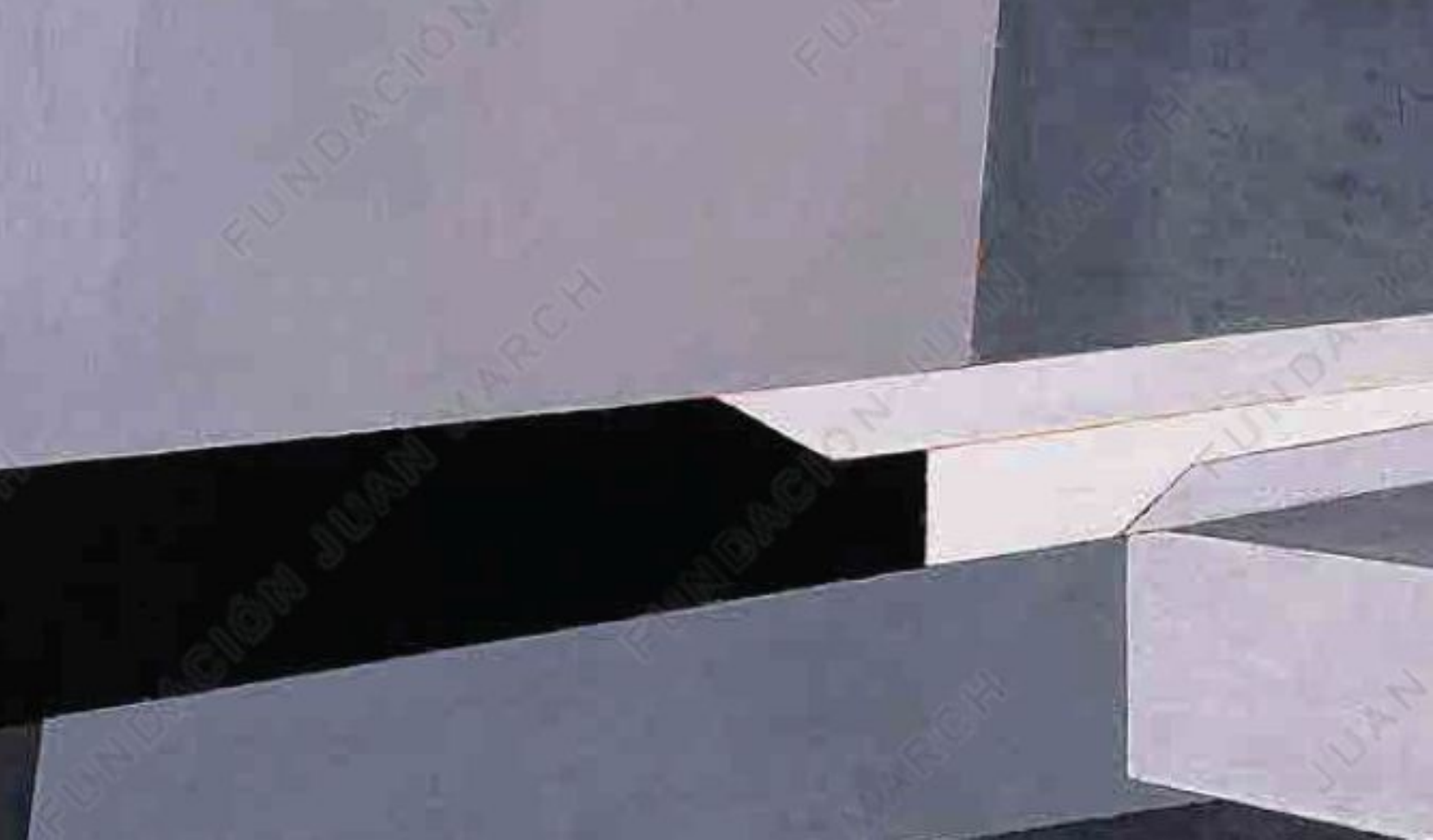
- del diario *ABC*: “no he logrado admirar ningún lienzo suyo en las pinacotecas que conozco [...] ¿Habrá en España algún lienzo de Klee ya en los museos, ya en las colecciones privadas?”. Antonio Montoro, “Lo figurativo y lo abstracto en pintura. Paul Klee”, *ABC* (Madrid, 5 agosto 1962), pp. 16-17. En 1972 podría verse una exposición de Klee: *Klee 1879-1940: Colección Nordrhein Westfalen de Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf)*, Museo Español de Arte Contemporáneo y Palacio de la Virreina, Madrid y Barcelona, 1972.
- 27 Aconsejamos, en este sentido, la lectura de A. Villers, “Peinture moderne en Espagne”, *Les Beaux-Arts*, nº 453, (13 mayo 1949). Revista dirigida por Lionel Giraud-Mangin y publicada por Le Palais des Beaux-Arts.
- 28 Un marcapáginas de Buchholz, en uno de los libros de Paul Klee existentes en la biblioteca de Pablo Palazuelo así lo muestra. Karl Buchholz (1901-1992) fundó en 1921 su primera galería en Berlín en la calle Kurfürstendamm y en 1930 la gran librería de la Leipziger Strasse. En 1934 se asoció a Curt Valentin en Alemania, fundando en 1937 la Buchholz Gallery de Nueva York. A través de ellos se vendió mucha obra de Klee en los Estados Unidos. En 1938 abrió galería en Bucarest y en 1943 en Lisboa. En 1945, al regreso de un viaje de Lisboa y ante las dificultades de retorno a Alemania por la guerra mundial, hubo de quedarse en España. En diciembre de ese año, Buchholz abrió su galería-librería en Madrid, en el Paseo de Recoletos nº 3. Entre las exposiciones de mayor relevancia para la abstracción, se encuentran la exposición del grupo Pórtico (1948); la de escultura abstracta, que incluía obra de Oteiza (1951); Antonio Saura (1951 y 1952); Manolo Millares (1954); El Paso (1957) o Gustavo Torner (1959). Aunque la galería permaneció abierta en Madrid, con actividad galerística hasta 1959, Buchholz se instaló en Bogotá en 1950, en donde abrió nueva galería.
- 29 21 noviembre-15 diciembre 1945. La exposición contó con la participación de un grupo de pintores y escultores: Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández Miranda, Carlos Ferreira, José (García) Guerrero, Luis García Ochoa, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, Miguel Pérez Espinosa y José Planes.
- 30 En 1947 retorna a exponer en *Cinco artistas jóvenes (Palazuelo, Olmedo, Lara, Lago y Valdivieso)*. Poco antes de su marcha, enero de 1948, entra en contacto con los artistas vinculados a Pórtico a través de la muestra *Cuatro pintores de hoy (Palazuelo, Carlos Pascual de Lara, Lago y Valdivieso)*, que luego mencionaremos. En este punto, y para el asunto de las relaciones entre Palazuelo y Buchholz, es obligado anotar que el galerista alemán se había instalado en Nueva York en 1937, asociado a Curt Valentin, convirtiéndose en *marchand* de la obra de Klee en los Estados Unidos.
- 31 “Me causó una profunda impresión, quizás fue la emoción más fuerte que yo había sentido desde que empezara a pintar. Me intrigaba su interés por la geometría, su percepción de las manifestaciones de la geometría en la naturaleza hechas poesías: esas líneas y colores que sueñan [...] es su relación con la energía en la naturaleza lo que más me atrae de la obra de Klee. Sus paisajes, las fantásticas ciudades y las ruinas, las personas fantasmagóricas, sus líneas y sus colores: todo se encuentra en un estado de máxima atención hacia la intensidad y la energía”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*, cit. pp. 12-13.
- 32 Nos referimos a la conocida como XLVI exposición de la Galería Clan, inaugural de su nueva sede de la calle Espoz y Mina nº 15: *Picasso, Miró, Chagall, Klee, Luna, Torres García y Llorens Artigas*, Madrid, 15-30 noviembre 1950.
- 33 La exposición se celebró entre el 1 y el 14 de marzo. Exposición eminentemente didáctica, contó con reproducciones de obras de Arp, Balla, Bazzolini, Chapoval, Robert y Sonia Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Dias, Dupela, Gilioli, Gleizes, Herbin, Jacobsen, Kandinsky, Klee, Kupka, Lansky, Lardera, Léger, Leppien, Magnelli, Miró, Mondrian, Mortensen, Picabia, Pillet, Poliakov, Raymond, Staël, Taeuber-Arp, Van Doesburg, Vasarely y Villon.
- 34 Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. París: Maeght, 1949.
- 35 En noviembre de 1956 se celebró en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, en la Biblioteca Nacional de Madrid, la exposición *Pintores suizos contemporáneos*, que incluía cinco obras, fechadas entre 1920 y 1939, de Paul Klee (nº 73 a 77 del catálogo), las otras eran propiedad del Museo de Bellas Artes de Berna. La obra de *ABC* recogía el acontecimiento. Jaime Balleste, “Exposición de pintores suizos contemporáneos en los salones de la Dirección General de Bellas Artes-Figuran en ella cinco originales de Paul Klee, fundador del movimiento abstracto”, *ABC* (Madrid, 13 noviembre 1956), p. 39. Hay que considerar la presencia de una obra de Klee en 1936 en la exposición organizada por Westerdahl, *Gaceta de Arte y ADLAN*, a la que luego nos referiremos.
- 36 La inauguración oficial de este Museo fue el 6 de julio de 1961.
- 37 Nos referimos a exposiciones como *Artistes Brésiliens* (1960); *Tapisseries yougoslaves* (1960); *Art Latino-américain à Paris* (1962); *Peintres et sculpteurs grecs à Paris* (1962); *Sept peintres norvégiens contemporains*; *Art turc d'aujourd'hui* (1963); *Art USA now: collection Johnson* (1964).
- 38 Sarrailh (1891-1964) había sido director del Liceo Francés en España. Fue Presidente del Conseil de la Universidad de París entre 1947 y 1961. Sobre las relaciones, tanto de Sarrailh como de Cassou con la pintura española véase el estudio que sobre el particular se realiza en: Alfonso de la Torre, *Gerardo Rueda, sensible y moderno. Una biografía artística*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006.
- 39 Una adquirida en 1938, *Sturm durch die Ebene* (Tormenta sobre la llanura), 1930, Gouache aplicado con cuchillo sobre papel *collé* sobre cartón, 41 x 57 cm (Colección Centre Pompidou, JP 512 P); en 1952, *Hafen mit Segelschiffen* (Puerto con veleros), 1937, Óleo sobre lienzo, 80 x 60,5 cm (Colección Centre Pompidou, 3969 P) y finalmente otra ingresada en 1957, *Blütenzauber (Floración mágica)*, 1933, Pásta sobre papel adherido a cartón, 32 x 40 cm (Colección Centre Pompidou, AM 1953 D).
- 40 1950 óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm, S.D.B.DR.: Palazuelo/50. Inv.: AM 3174 P.
- 41 Este cuadro ha sido fechado en ocasiones, erróneamente, en 1948. Está firmado y fechado al dorso, en 1949, por el artista. En la lista de obras de la exposición de Maeght de 1955 se fecha la obra también en 1949. *Derrière le miroir*, nº 73 (París, febrero-marzo 1955).
- 42 En la fotografía citada del estudio de la Cité Universitaire, es posible reconocer en primer plano: *Sur noir* (1948. Óleo sobre tela, 83 x 65 cm. Colección de Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano, Valladolid). Pared izquierda: *Nocturno*, (1949. Óleo sobre tela, 66 x 82,5 cm. Colección Maeght, París). En el suelo (entre otros): *Fougue* (1949. Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm. Colección Maeght, París).
- 43 Entre el 11 y el 20 de enero de 1948 Palazuelo presentaba sus obras en el Círculo Mercantil de Zaragoza, dentro de la exposición realizada entre Buchholz y la Librería Pórtico: *4 Pintores de hoy. Palazuelo, Lara, Lago, Valdivieso*. Las obras de Palazuelo, de 1947, llevaban por título: *Bodegón blanco; Bodegón con manzanas; Mujer con sombrero y Frutero con uvas*.
- 44 Palazuelo participó con tres cuadros (nº cat. 284-286, p. 26), titulados, respectivamente: *La Ventana, Mujer Morena y Las Frutas*.

- 45 Obvio es señalar, por su fechado, que estas dos obras debieron viajar desde España a París.
- 46 Sin especificar medidas. Parece probable que se tratase de un primer estado de la obra titulada *Rouge*, 1951 (Óleo sobre tabla, 54 x 37 cm. Colección Kunstmuseum St. Gallen, Donación de Erna y Curt Burgauer).
- 47 *Fougue*, un tiempo titulado *Erytros*, del que Palazuelo conservaba fotografías en blanco y negro, parece fue el primer cuadro del Palazuelo camino de la madurez creadora. Cuadro pintado sobre otro, recordemos las connotaciones que comporta su segundo título en griego y que podrían relacionarse con el pensamiento del artista, sustanciado en las “conversaciones” con Claude Esteban en torno al asunto de sangre y memoria. Su título, tercero y definitivo, *Fougue*, a su vez, según el diccionario capital francés, podría traducirse como “ardor” (“*Ardour naturelle, d’une grande impétuosité [...] Il se dit particulièrement d’un Poète, d’un orateur ou d’un artiste qui a de la hardiesse et du mouvement*” «Ardor natural, de una gran impetuosidad [...] Que se considera propio de un poeta, un orador o de un artista llevado por la intrepidez y el movimiento”: *Dictionnaire de l’Académie Française*, París, 1932-1935, 8ème édition).
- 48 “Yo estaba por aquel entonces muy intrigado por la abstracción, como lo había estado antes por el cubismo. Al mismo tiempo me daba cuenta de que aquellos bodegones neocubistas estaban empezando a perder interés para mí; así que empecé a simplificar la composición de aquellas naturalezas muertas y a quitar elementos que conformaban una visión más o menos figurativa, prestando mucha más atención a la forma en sí misma y no a lo que representaba. El último cuadro que hice con alguna influencia de Picasso, terminé transformándolo en una obra abstracta en 1948. Se expuso en París en el Salón de Mayo de aquel año. Más tarde, en otoño, se expuso en una colectiva, «Les Mains Eblouies» en la galería Maeght”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit., p. 14.
- 49 La cita procede de la edición: Jean Cocteau, *Cocteau-Picasso*. París: L’École des loisirs, 1996, p. 26
- 50 Fundada en 1872.
- 51 Nos referimos al cuadro nº 12 de la exposición individual en Maeght de 1955: *Losange*, 1953. Óleo sobre tela, 140 x 140 cm. Colección Maeght, París.
- 52 “Destruí bastantes cuadros en aquella época y solo se salvó una parte que titulé ‘Soledades’”. Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller, op. cit. “Por aquellos años las decisiones tomadas en la mesa de dibujo o delante de la tela llegaban después de muchas dudas, arrepentimientos y destrucción de composiciones confusas con las cuales me debatía durante meses en una lucha en la cual yo era la parte incomparablemente más débil, el que intentaba orientarse dentro de un verdadero laberinto”. Pablo Palazuelo, *El universo y las formas (Conferencia en la Universidad Politécnica de Barcelona)*, 1997. Reproducido en: Santiago Amón, *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1998, p. 208.
- 53 Pedro Corral, “Pablo Palazuelo: «Pintar es peligroso»”, *ABC, ABC de las artes*, nº 105 (Madrid, 5 noviembre 1993), p. 38.
- 54 Juan José Tharrats, “Artistas de hoy. Pablo Palazuelo”, *Revista* (Barcelona, 1958).
- 55 Es sabido la importancia que un río tiene para Palazuelo, lector de Novalis.
- 56 Las noticias referidas proceden del diario madrileño *ABC*, 22 octubre 1948.
- 57 Aunque no hay pleno acuerdo sobre su fecha de nacimiento, proponemos: Marvejols, Lozère, 1889-Puiseux-en-Bray, Oise, 1968.
- 58 En nuestra cronología explicamos cómo Palazuelo no figuró inscrito oficialmente en dicha Escuela, aunque sí conste en sus registros como alumno libre, bien porque no se presentó a los exámenes, bien porque no los aprobó. Parece difícil que se pudiera presentar si, matriculado el 30 de noviembre de 1948, su llegada apenas se había producido un mes antes. Se podría matricular de alumno libre, con pocos derechos a Premios u otros reconocimientos. Fuente: Joëlla de Couëssin, *Chargée d’études documentaires, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París*.
- 59 Este último autor de un retrato, primer plano de duras facciones, reproducido en el catálogo de la exposición de pintura española en París en 1959.
- 60 La expresión es de Palazuelo.
- 61 “Aquellas librerías, que por entonces pasaban por un periodo de decadencia, me atraían por su carácter pintoresco, que yo presentaba como recelando misterios. Aquellos libros, algunos antiguos, llenos de diagramas, signos y figuras extrañas, me decidieron a entrar y comprar. En una de aquellas librerías, llamada *La Tour Saint Jacques*, conocí a Claude d’Ygé, que acababa de publicar una *Anthologie de la poésie hermétique y Nouvelle assemblée des philosophes chymiques*, dos obras realmente importantes sobre hermetismo y alquimia. A partir de aquel encuentro se fue estableciendo entre nosotros, además de una amistad, una relación maestro-discípulo, que, sin ser completamente explícita, tuvo grandes consecuencias para mí. Siguiendo sus indicaciones, comencé la lectura o, mejor dicho, el estudio de algunos tratados de alquimia. Estos estudios, que exigen esfuerzo y paciencia, los continuó aún hoy día”. Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller, op. cit.
- 62 *Tendance (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakov)*, Galerie Maeght, París, octubre 1951.
- 63 Correspondencia. Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) a Pablo Palazuelo de 31-X-1951. En archivo de la Fundación Palazuelo. Hay, además, otra carta de Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona, 5-V-1953) y una tarjeta postal (Tarragona s. f.). Cf. Cronología.
- 64 Para este encuentro recomendamos seguir la cronología de este catálogo. La invitación litográfica a la exposición conserva la huella de chinchetas. Posiblemente fue colgada en el estudio del artista.
- 65 En 1953 Palazuelo había ayudado a Joan Miró a resolver algún asunto oficial, pues hay correspondencia de mayo de ese año, citada anteriormente, relativa la obtención de sus “papeles”. De la lectura de dicha carta (cf. Cronología) queda claro que eran asuntos burocráticos.
- 66 Es muy posible que en el impulso para el traslado a tan singular lugar, tuviese algo que ver la presencia del pintor que fuera embajador en los primeros años de Picasso, Francisco Durrio (Valladolid, 1868 - París, 1940), instalado también en una localidad periférica a París, Saint-Prix (Seine-Oise).
- 67 Pedro Corral, “Pablo Palazuelo: «Pintar es peligroso»”, cit.
- 68 El escudo de Villaines-sous-Bois, heredero del abad de Saint-Denis, propietario medieval de Villaines, lleva un clavo plateado que menciona la simbología de la Pasión cristiana.
- 69 Manteniendo un título en francés; un artista que hizo compatible la titulación de una misma exposición en ambos idiomas: *Dans le carré, Rouge* o *Automnes*, convivían en su exposición de Maeght de 1955 con *Alborada, Festivo, Alto* o *Imagen*.
- 70 *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Carnegie Institute, Departamento de Bellas Artes, Gallery N-3, Pittsburgh, 13 octubre-18 diciembre 1955.
- 71 Julián Gállego, “Crónicas de París”, cit. p. 373.
- 72 “Llamé “Soledades” a algunos de sus lienzos, pero no por alusión a su vida, a sus comidas solitarias, simplemente, y sin que haya otros lazos, en homenaje a un poeta de su preferencia, Góngora”. Georges Limbour, “Empedocle chez

- Palazuelo". *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 73, cit.
- 73 Louis-Paul Favre, *Palazuelo. Chevalier de la solitude*, cit., p. 7. Los versos del poema de Jouve que cita: "Invierno librado entre ángeles duros / restos esparcidos sobre el mar / Jamás será cálido el verano / Tanto como la oscura eternidad".
- 74 "El arte abstracto de Palazuelo no es fortuito puesto que lo informal en él nace de la pureza de un carácter cuya soledad se plasma sobre cada una de sus telas". *Ibid.*
- 75 Merece la pena reiterar, parcialmente, una cita ya mencionada: "Destruí bastantes cuadros en aquella época y solo se salvó una parte que titulé «Soledades». Eran obras que revelaban la dureza de la lucha, pero en ellas aparecía ya un proceso de formación, que yo reconocía como mío totalmente". Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller, op. cit.
- 76 "Muestra lo terrible de la situación. La composición está a punto de perderse, de caer en el caos. Era tal acumulación de posibilidades y de caminos a elegir que me costó muchísimo trabajo". Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 66.
- 77 "Recuerdo que por esa época me encontré una tarde al pintor de la Rue Saint-Severin. Siempre ha sido raro, en París como en Madrid, toparse con Palazuelo, que vive encerrado, como si (parodiando la frase apócrifa que Kehrer atribuía al Greco) el salir al exterior estorbaba su luz interior. Al preguntarle qué estaba pintando, me dijo, como si se tratase de la cosa más normal del mundo: «Un Mandala»". Julián Gállego, *Palazuelo*, Galería Lolás Velasco, op.cit.
- 78 "Entró la aurora allí. Se abrió el espejo. / Sonaba la verdad con otra vida. / Pero tan fiel al punto de partida / Por lo profundo se alejó lo viejo. / Que, latente en la fábula el cotejo, / Aun más puras se alzaron en seguida / Las formas. Y hecha gracia la medida, / De sus esencias fueron el reflejo. / Un material muy límpido y muy leve / Se aislaba exacto y mucho más hermoso. / La exactitud rendía otro relieve. / Mientras, las sombras se sentían densas / De su acumulación y su reposo. / La verdad inventaba a sus expensas". *Poètes, peintres et sculpteurs*, cit.
- 79 "Sobre las planchas, una pila de papeles se apoya en la pared y en el armario: son largos trozos de manteles de restaurante doblados en cuatro. De esas piezas, de esos fragmentos, va a nacer el poema. Palazuelo los coge, los desdobra, como si fuera a poner la mesa: están gofrados, una vez comió sobre ellos y algunos tienen una mancha de grasa. Sí, han acertado, los cogió en los pequeños restaurantes del barrio en los que suele comer, generalmente solo. Mientras come, dibuja, casi de manera automática, distintas formas, las organiza, las prolonga. Estos esbozos los conserva como objetos de meditación y algunos, después de transformaciones sucesivas, podrán convertirse en cuadros". Georges Limbour, "Empedocle chez Palazuelo", cit.
- 80 *Ibid.* La traducción es nuestra.
- 81 "Nos gustaría ver todavía más, pero sólo hay algunas telas y las que miramos, salvo una, estaban sin terminar según el pintor. ¿Por qué no? ¿Qué les falta? De esta pregunta parte nuestra discusión. ¿Hay realmente pinturas terminadas?, dice Palazuelo. Cada estadio tiene sus cualidades, pero esas fascinaciones como resultado del trabajo apenas pueden bastar. El pintor se debe a sí mismo el hacer obras perfectas. Las que no son un paso más hacia el objetivo corren el riesgo de volverse enseguida problemáticas. Palazuelo es, evidentemente, un severo autocrítico que siempre encuentra algo que reprocharse. Le inquieta no dar el último toque. Prefiere los seis cuadros a los que da su aprobación, o casi, que los sesenta que apenas puede admitir". Will Grohmann, "Une Visite", *Derrière le miroir*, nº 73, cit.
- 82 Ninguna obra figura fechada en 1950 y sí tres de 1951. O lo que es lo mismo, de sus cuatro primeros años de estancia en París, se "salvan". tan sólo, cinco pinturas.
- 83 Este asunto está ampliamente referido en nuestra cronología. Procede de: Pablo Palazuelo a Soledad Alameda, "Tejedor del cosmos", *El País Semanal*, nº 116 (Madrid, 15 febrero 1998). Reproducido en: Santiago Amón, *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, cit. p. 246.
- 84 Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo, *Salon de Mai*, París, 24 junio-17 julio 1949.
- 85 Galerie Maeght, *Les Mains éblouies (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani y Jean Signovert)*, *Derrière le miroir*, nº 22 (París, octubre 1949).
- 86 Bernard Dorival, "Palazuelo", *ibid.*
- 87 Daniel Henry Kahnweiler, *Klee*. París: Les Editions Braun & Cie, 1950, Collection Palettes.
- 88 Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 13.
- 89 Ese mismo 1950 tenía lugar en la galería J & H Bernheim-Jeune la exposición *Rythmes et Couleurs*, que es posible pudiera ver Palazuelo, encontrándose en París (J. & H. Bernheim-Jeune, Éditeurs d'art, *Rythmes et Couleurs*. París, 16 diciembre 1950-12 enero 1951).
- 90 Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé*. París: Galerie René Drouin, 1946. Traducido par Gabrielle Buffet-Picabia.
- 91 Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, cit., p. 71.
- 92 Hay alguna fotografía de Nina Kandinsky -con Chillida, Max Bill y Palazuelo-, posiblemente en la exposición que la Galerie Maeght dedicó en 1962 a *Der Blaue Reiter*.
- 93 Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 17.
- 94 Es posible que también conociera Palazuelo la obra *Solitarios del arte*, de Helmut Bachmann, publicado en 1946 en español por la bonaerense Editorial Poseidón, incluyendo la reseña dedicada a Klee. Poseidón había conseguido distribuir sus libros en España, a donde, entre otros, tenemos noticia llegó, 1944, la autobiografía daliniana, *Mi vida secreta*. También la obra fundamental de Guillaume Janneau, *El arte cubista (Teorías y realizaciones-Estudio crítico)*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944. Edición hispana de la obra de Guillaume Janneau, *L'Art Cubiste (Théories et réalisations-Etude critique)*. París: Editions d'Art Charles Moreau, 1929.
- 95 Georges Limbour, "Empedocle chez Palazuelo", cit. El prefacio de Limbour a la exposición de Klee, con el título *Paul Klee*, fue publicado por Editions de la Connaissance, S. A., Bruselas, III-1948. Había escrito también hermosísimas líneas sobre Klee, en *Les Modernes* (Georges Limbour, *Les Modernes. Les grands maitres de la peinture moderne*. París: Guide Internationale de l'Art, 1958)
- 96 Alfred H. Barr, Julia y Lyonel Feininger, James Johnson Sweeney, *Paul Klee*. Nueva York: The Museum of Modern Art, Margaret Miller Editor, 1941-1946.
- 97 Kunstmuseum Bern, 22 noviembre-31 diciembre 1947; Musée National d'Art moderne, París, 4 enero-1 marzo 1948; Palais des Beaux-Arts, Bruselas, marzo 1948 y Stedelijk Museum, Amsterdam, 9 abril-14 junio 1948.
- 98 Con el título *Paintings, drawings and Prints by Paul Klee*, además de en el MoMA de Nueva York (20 diciembre 1949-19 febrero 1950) se vio en el Cincinnati Museum Association; Detroit Institute of Arts; Portland Art Museum ; City Art Museum of Saint Louis ; San Francisco Museum of Art y Philips Gallery.
- 99 Douglas Cooper, *Paul Klee*. Londres: Penguin Books, 1949, p. 14: "Pero Klee es un maestro peligroso: su modelo no puede ser seguido ya que su arte es demasiado privado".
- 100 "Palazuelo no dejaba ni deja a nadie entrar en el suyo. No quiere que nadie vea sus obras cuando está realizándolas". Andrés Trapiello, *Conversación con Eusebio Sempere*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1977, pp. 31-35.

- 101 Artista de Maeght al que Palazuelo declaró haber tratado.
- 102 Tomás Seral cedió a la galería madrileña Palma la realización de cuatro de sus ejemplares, de la colección Artistas Nuevos, entre ellos el que comentamos.
- 103 El dibujo fue destruido si seguimos el libro de Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, p. 12
- 104 “Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist”. *Homenaje a Paul Klee*. Madrid: Galería Palma (Librería Clan), impreso en Gráficas Reunidas, 1948, p. 18. Colección Artistas Nuevos nº V.
- 105 *Ibíd.* p. 7.
- 106 Este asunto puede encontrarse detallado con más precisión en nuestra cronología.
- 107 El dibujo (*Huella*, 1947. Tinta china, 20 x 16,5 cm) se reproduce en el libro de Claude Esteban, *cit.* p. 11.
- 108 Recordemos, a modo de ejemplo, que en 1950 Dau al Set celebrará el décimo aniversario de su muerte con un número editado e ilustrado por Tharrats. Dicho número, con texto en francés y ocho ilustraciones de Joan-Josep Tharrats, contará con la participación de Juan-Eduardo Cirlot, Juan Antonio Gaya Nuño, Mathias Goeritz, Ángel Marsá y Josep María de Sucre, siendo ilustrado con un dibujo de Paul Klee. “Paul Klee era prácticamente desconocido en nuestro país. Hacía relativamente poco que había muerto y precisamente entonces comenzaba a ser realmente famoso en París. Aquel volumen que le dedicó *Cahiers d’Art* y que pude ver en casa de los Gomis fue para mí una revelación sensacional”. Antoni Tàpies, *Memoria personal*. Barcelona: Seix Barral, 2003, p. 212. Tàpies aludirá permanentemente al impacto que supuso la obra de Klee en estos años en el mundo: “La divulgación de Paul Klee tuvo aquellos años un eco fulminante en todo el mundo”, *Ibíd.*, p. 213.
- 109 “[...] A mí el descubrimiento del cubismo y de la obra de Klee me abrió el mundo de la geometría. Sobre todo la obra de Klee, que tenía una geometría mucho más cercana a la de la naturaleza, menos rígida, más natural, más vital”. Pablo Palazuelo a Paloma Chamorro, RTVE, 1996. Reproducido en *Palazuelo. Proceso de trabajo*. Barcelona: MACBA, 2006, pp. 293-294.
- 110 *Die Lehrlinge zu Sais*. Tuvo traducción al español por *El Ateneo*, Buenos Aires, 1948. Kahnweiler cita también su admiración por esta obra, aludiendo a la cual, precisamente, concluye su texto sobre Klee.
- 111 Novalis, *Poesías completas-Los discípulos en Sais*. Barcelona: DVD Poesía, 2004, p. 263.
- 112 Pablo Palazuelo a Félix Guisasola, *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, nº 44 (Madrid, abril 1981). Reproducido en: Santiago Amón, *op. cit.* pp. 77-78. Sobre el particular señalaría: “notaba que él podría ser el puente o el paso de esas simetrías o geometrías inertes para mí, a otras simetrías más vitales, más dinámicas, más musicales”.
- 113 *Ibíd.*
- 114 “En el último piso de la residencia, en unos estudios individuales, Palazuelo investigaba la trayectoria de Klee”. Eusebio Sempere a Josep Meliá, *Sempere*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1976, p. 198.
- 115 Will Grohmann (Batuzen, 1887-Berlín, 1968). La edición original es de Nueva York: Harry N. Abrams Inc., 1955. La consultada es de París: Flammarion, 1955 (Le grand art en fibres de poche, nº 24). Kirchner, Bauhaus, Baumeister o Kandinsky fueron algunos de los autores estudiados por Grohmann. Hemos consultado en el archivo Grohmann la existencia de correspondencia entre él y Palazuelo, pero no consta en dicho archivo. (Fuente: Dr. Werner Esser, Staatsgalerie Stuttgart, Kurator Kunstarchiv / Conservador de los archivos de arte). Grohmann fue profesor de la Hochschule für Bildende Künste, estudioso de las lenguas orientales y en especial del sánscrito, estando muy vinculado a los procesos de vanguardia en Alemania.
- 116 “Pablo Palazuelo, lo conozco poco y no he visto muchos de sus trabajos. De todos modos, las dos visitas que hice a su taller me dejaron un buen recuerdo y una impresión muy precisa de su personalidad y de su obra. No es que pueda describir sus cuadros, y menos aún cuando no tengo fotos de ellos y no tomé notas, pero sé muy bien lo que me dijeron [...]”. Will Grohmann, “Une Visite”, *cit.*:
- 117 El anuncio de edición del libro de Grohmann se publicó en *Gaceta de arte*, nº 20 (octubre 1933), tras la remisión por Westerdahl de una carta al crítico, el 4 de septiembre de ese año, invitándole a escribir la monografía. En el número 37 de esta revista, de marzo de 1936, se recogía la reciente publicación de la obra de Grohmann, confiscada por la Gestapo, sobre los dibujos de Klee. Una obra de Klee fue incluida en la *Exposición de arte contemporáneo* organizada entre *Gaceta* y ADLAN en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. La exposición se celebró entre el 10 y el 15 de junio de 1936 y contaba con dos dibujos de Paul Klee, *Danzas de sátiros y Doma de caballos salvajes* (nº de cat. 43 y 44). Westerdahl había conocido la obra de Paul Klee durante su viaje a Europa de 1931, contemplando la obra de éste en la Nationalgalerie berlinesa.
- 118 Nos referimos a la exposición colectiva celebrada en la Galerie 59, de Aschaffenburg, *Arte Actual*, celebrada entre el 16 enero-14 febrero 1960. Según consta en la tarjeta de invitación, su presentación, el día inaugural, corrió a cargo de Will Grohmann.
- 119 Georges Limbour (Courbevoie, 1900-Cádiz, 1970). Viajero en España, donde murió, dos de sus novelas tuvieron España como escenario (*La Pie voleuse*, 1939 y *La Chasse au mérour*, 1963). Georges Limbour, “Empedocle chez Palazuelo”, *cit.*: “Es una vieja casa de la rue de Saint-Jacques, el cuarto piso. La escalera, con losetas oscuras y una barandilla de hierro con delgados barrotes que recuerdan las camas pobres de otro tiempo cuando ni siquiera se les daba pintura lacada, es de una gran miseria, atravesada por corrientes de aire, iluminada por oberturas sin ventana. Si uno se inclina desde la más alta, descubre una variada perspectiva de patios, viejos azulejos de mil colores, viejos tejados, sobre los que parece pesar un juicio condenatorio: los muros abombados están apuntalados. El pequeño apartamento de Palazuelo es un milagro de confort, de orden y de claridad; y cuando uno entra en la habitación que le sirve de taller, parece como si el único mueble que la llenara fuera la iglesia de Saint-Séverin: ahí está, hoy toda luminosa y clara, escamoteando todo caballete, toda paleta momentáneamente invisibles, de tal manera que para cualquier visitante se vuelve una necesidad ineluctable atravesar lo primero el taller hasta las grandes ventanas, para hacerla regular hasta su verdadero lugar, al otro lado de la calle, y rogarle, con gracia, que se mantenga -pero sólo un poco después- al margen de la entrevista. Desde ningún otro sitio podría verse mejor, por detrás, este navío, este espacio parisino acotado bajo los arbotantes. Palazuelo, que es español, de Madrid, destaca que en el barrio hay gente de todas las nacionalidades y de todas las religiones, árabes y alquimistas; hay restaurantes armenios, griegos, sirios, argelinos, figones, clubs, pequeñas salas de baile y pequeños teatros. La luz tiene reflejos de agua, el Sena está cerca [...]”.
- 120 Julien Alvard (1916-1974), “espíritu tan refinado como profundo”, en palabras de Georges Mathieu, *Désormais seul en face de Dieu*. Lausana: Editions L’Âge d’Homme, 1998, p. 131. Julien Alvard, “Les dernières toiles de Palazuelo”, *Derrière le miroir*, nº 73, *cit.*
- 121 Tres o cuatro telas al año, cita el crítico: “Su producción es extremadamente reducida: hasta ahora, tres o cuatro

- lienzos por año. Esta temporada es la de su mayor producción, ha pintado seis cuadros. Su exposición actual representa el trabajo de cuatro años: veinte telas” Francis Spar, “Pablo Palazuelo. Una producción reducida, una pintura que se recordará durante mucho tiempo”, *Connaissance des Arts*, nº 36 (París, 15 febrero 1955), p. 21.
- 122 Louis Paul Favre y C. Rivière, “Question de forme”, *Le Monde* (París, 7 abril 1958).
- 123 1958. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Obra presente en la exposición que citamos.
- 124 “Es difícil abordar al pintor y su pintura. El pintor es un asceta, un solitario que detesta todo lo que de lejos pueda recordar a la publicidad. El artista avanza enmascarado y la obra sólo se descubre poco a poco”. Louis Paul Favre y C. Rivière, op. cit.
- 125 París, 1914-Thiais, 2003.
- 126 Bernard Dorival, *Los pintores célebres*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1963. Para los pintores hispanos contó con la cooperación de Enrico Crispolti.
- 127 Véase este ejemplo: con ocasión de la presencia en París de José Guerrero y Antonio Lago Rivera en marzo de 1946, Dorival explicaba su percepción de dicha llegada: “En todos los países del mundo, miles de jóvenes extranjeros, sensibles a la cultura francesa, han pasado cinco años de hambre, sed y nostalgia de la misma. Así, desde la Liberación, el Gobierno francés ha ofrecido becas de estancia a algunos de estos estudiantes, a fin de que puedan quedarse entre nosotros para aprender a conocer mejor nuestra civilización [...]”. Bernard Dorival, *Lago Rivera et José Guerrero*. París: Galerie Clément Altarriba, 1946. Cortesía José Rodríguez-Spiteri Palazuelo.
- 128 Bernard Dorival, “Palazuelo”, en *Les Mains éblouies*, cit. p. 3.
- 129 *Ibid.*
- 130 *Ibid.*
- 131 *Tendance* (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, París, octubre 1952.
- 132 Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, en *Tendance*, *Derrière le miroir*, nº 50 (París, 1952) s. p. [p. 5].
- 133 Galerie Maeght, París, 1950.
- 134 Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*. París: Fernand Hazan Éditeur, 1957. Versión en castellano: Buenos Aires: Kapelusz, 1964, p. 233.





OBRAS EN EXPOSICIÓN

WORKS ON DISPLAY



I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNÓ A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)

Las obras en exposición, datadas entre los años 1948 y 1968, se recogen aquí agrupadas según las secciones del índice adjunto, establecidas atendiendo al orden temporal en que fueron ejecutadas a la vez que al tema y los soportes, un criterio que prevalece en ocasiones sobre el estricto orden cronológico (N. del E.)

The works on display, dating from 1948 to 1968, are organized into sections according to the index that follows. This classification observes the chronological order in which the works were created as well as their theme and medium, a criterion that sometimes prevails over the chronological order (Editor's Note).



Cat. 1

Sin título, 9 de diciembre de 1948

Untitled, December 9, 1948

Litografía sobre papel Lana Docelles

Lithograph on Lana Docelles paper

61,8 x 44,6 cm (papel/sheet)

48,5 x 31,5 cm (huella/impression)

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 2

Sin título, 1948

Untitled

Acuarela y tinta china sobre papel

Watercolor and India ink on paper

32,5 x 25,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 3

Sin título, 1949

Untitled

Gouache sobre papel

Gouache on paper

33,2 x 64,6 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 4

Sin título, c 1949

Untitled

Lápiz y gouache sobre papel

Pencil and gouache on paper

31,6 x 16,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 5

Fogue, 1949

Fogosidad/*Ardor*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

75 x 100 cm

Collection Maeght, París/*Paris*



Cat. 6

Azul, c 1949

Blue

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

80 x 60 cm

Collection Maeght, París/Paris



Cat. 7

Ideé, 1949

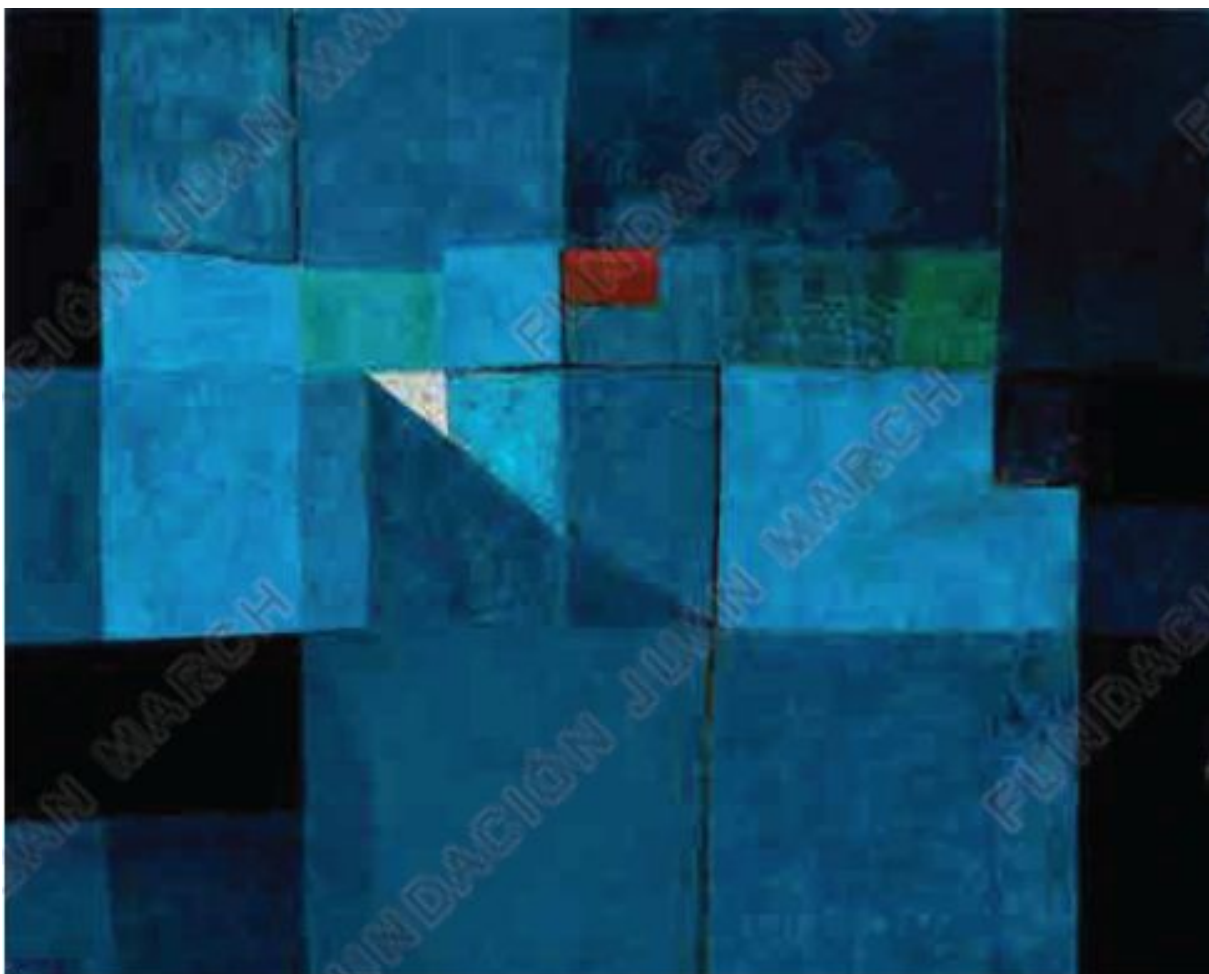
Idea/*Idea*

Óleo sobre tabla

Oil on panel

55 x 45,5 cm

Collection Maeght, París/*Paris*



Cat. 8

Nocturno, 1949

Nocturne

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

66 x 82,5 cm

Collection Maeght, París/Paris



Cat. 9

Sur noir, 1949

Sobre negro/*On Black*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

83 x 65 cm

C. A. C. Hullera Vasco Leonesa, S.A.

Museo Patio Herreriano, Valladolid



Cat. 10

Composition, 1950

Composición

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

95 x 75 cm

Collection Maeght, París/*Paris*



Cat. 11

Composition abstraite, 1950

Composición abstracta/*Abstract Composition*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

81 x 65 cm

Centre Pompidou, Mnam/Cci, París/*Paris*.



Cat. 12

Cuatro, 1950

Four

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

73 x 60 cm

Collection Maeght, París/Paris



Cat. 13

Figure, 1950

Figura

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

75 x 95 cm

Collection Maeght, París/Paris



Cat. 14

Sans titre, c 1950

Sin título/*Untitled*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

75 x 55 cm

Collection Maeght, París/*Paris*



Cat. 15

Composition (Dans le carré), 1951

Composición (En el cuadrado)/*Composition (In the square)*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

120 x 120 cm

Kunsthaus Zürich, Zúrich/*Zurich*

Donación de G. Zumsteg/*Gift of G. Zumsteg*



Cat. 16

Rouge, 1951

Rojo/Red

Óleo sobre tabla

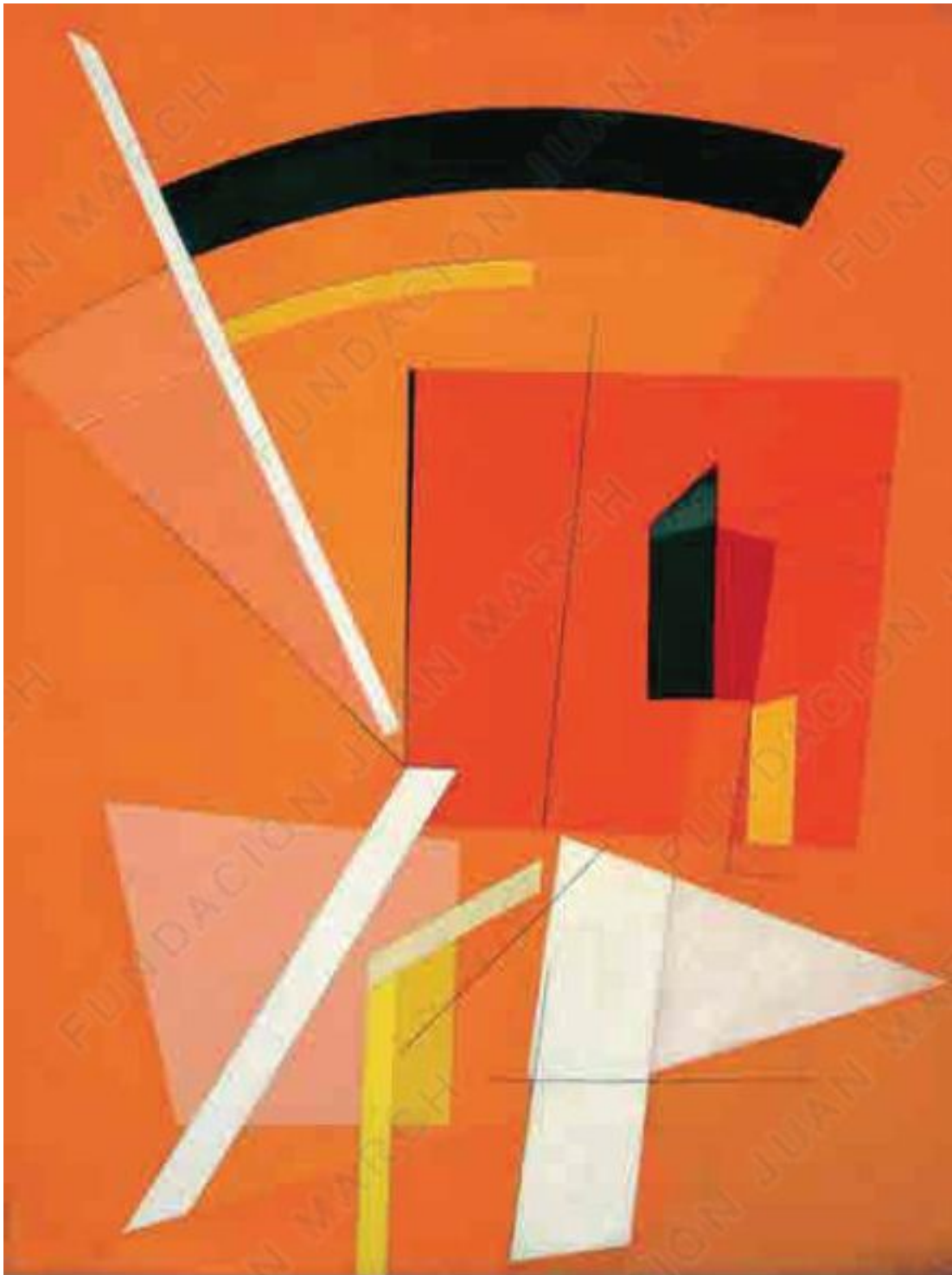
Oil on panel

54 x 37 cm

Kunstmuseum St. Gallen

Donación de Erna and Curt Burgauer/

Donated by Erna and Curt Burgauer



Cat. 17

Festivo, 1953

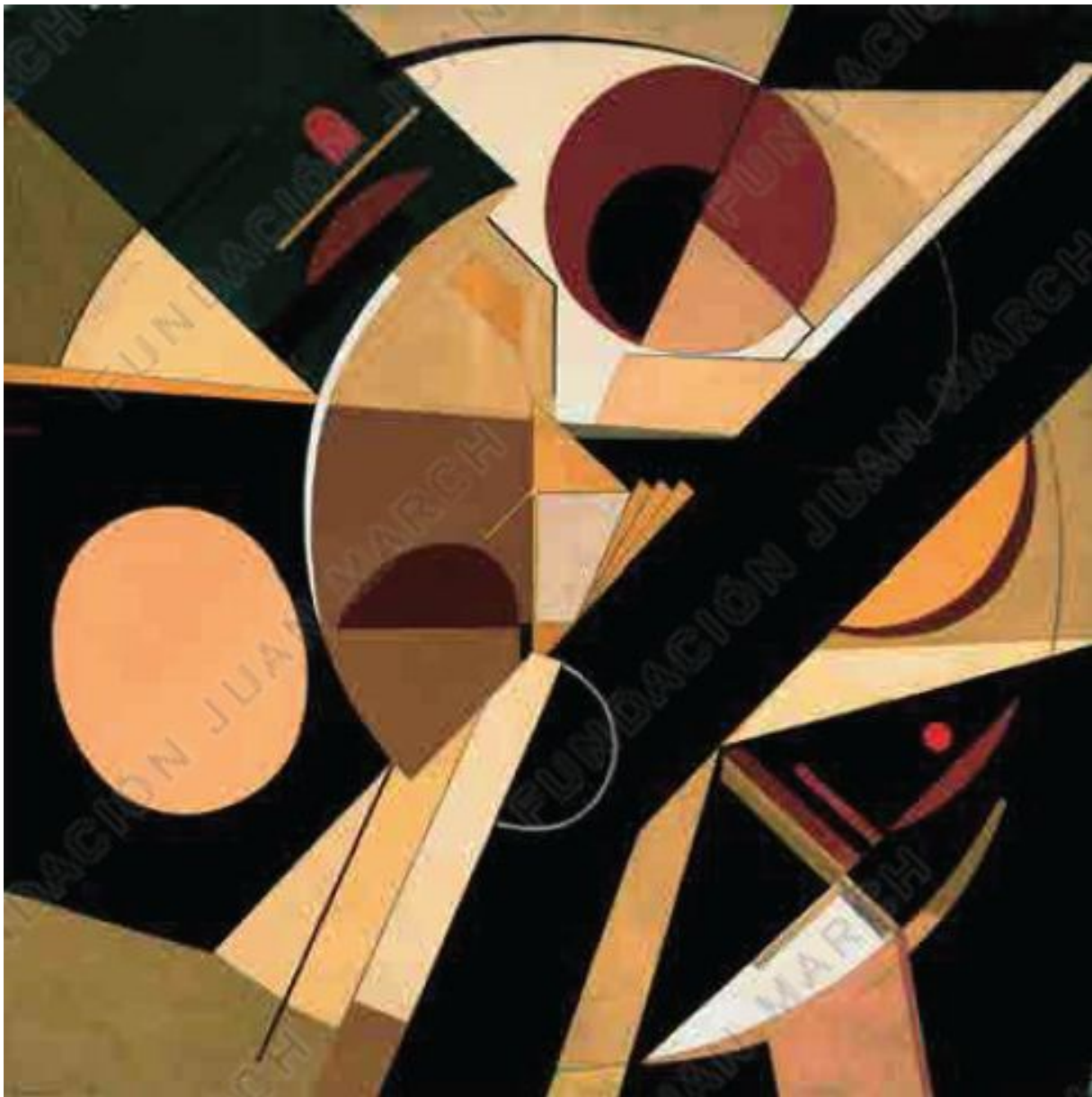
Festive

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

80 x 60 cm

Colección/Collection Guillermo de Osma



Cat. 18

Losange-Paysage, 1953

Losange-Paisaje/*Losange Landscape*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

140 x 140 cm

Collection Maeght, París/*Paris*



Cat. 19

Sin título, 1953

Untitled

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

127 x 112 cm

Kunstmuseum St. Gallen

Donación de Erna and Curt Burgauer/

Donated by Erna and Curt Burgauer

I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNTO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)

Cat. 20

Cosas olvidadas I, 1949

Forgotten Things I

Tinta china sobre papel

India ink on paper

25,3 x 32,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 21

Cosas olvidadas II, 1949-1950

(Anverso y reverso)

Forgotten Things II (recto and verso)

Gouache, lápiz y tinta china sobre papel (anverso)

Lápiz sobre papel (reverso)

Gouache, pencil, and India ink on paper (recto)

Pencil on paper (verso)

30,7 x 35,3 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 22

Sin título, 1953

(Superposición)/*Untitled (Overlay)*

Lápiz sobre papel vegetal (capa superior)

Lápiz sobre papel de croquis (capa inferior)

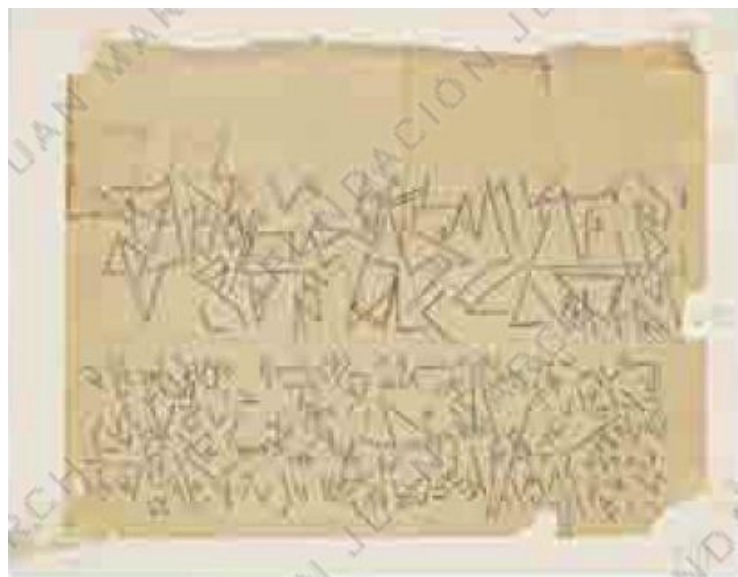
Pencil on parchment paper (upper layer)

Pencil on drawing paper (lower layer)

25,2 x 35,3 cm (capa superior/*upper layer*)

21 x 26,9 (capa inferior/*lower layer*)

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 23

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel de croquis

Pencil on drawing paper

21,6 x 26,9 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 24

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel de croquis

Pencil on drawing paper

12,1 x 27,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 25

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel de croquis

Pencil on drawing paper

27,5 x 28 cm

Fundación Pablo Palazuelo



I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNTO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)

Cat. 26
Carnets de Villaines I-II, 1951
(Anverso y reverso)
Villaines Notebooks I-II
(recto and verso)
Lápiz y tinta china sobre papel
Pencil and India ink on paper
21,5 x 15 cm
Fundación Pablo Palazuelo,
depositada en MNCARS/
on deposit at MNCARS



Cat. 27
Carnets de Villaines III, 1951
(Anverso y reverso)
Villaines Notebooks III
(recto and verso)
Tinta china y lápiz sobre papel
India ink and pencil on paper
21,5 x 15 cm
Fundación Pablo Palazuelo,
depositada en MNCARS/
on deposit at MNCARS



Cat. 28

Carnets de Villaines V, 1951

(Anverso y reverso)

Villaines Notebooks V

(recto and verso)

Tinta china y lápiz sobre papel Guarro

India ink and pencil on Guarro paper

24,8 x 17,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo,

depositada en MNCARS/

on deposit at MNCARS



Cat. 29

Carnets de Villaines VI, 1951

(Anverso y reverso)

Villaines Notebooks VI

(recto and verso)

Tinta china y lápiz sobre

papel Guarro

India ink and pencil on Guarro paper

24,8 x 17,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo, depositada

en MNCARS/on deposit at MNCARS



Cat. 30

Carnets de Villaines VII, 1951

(Anverso y reverso)

Villaines Notebooks VII

(recto and verso)

Tinta china y lápiz sobre papel Guarro

India ink and pencil on Guarro paper

17,6 x 17,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo,

depositada en MNCARS/

on deposit at MNCARS



Cat. 31

Carnets de Villaines XII, 1951

(Anverso y reverso)

Villaines Notebooks XII

(recto and verso)

Tinta china y lápiz sobre papel

India ink and pencil on paper

24,8 x 15,3 cm

Fundación Pablo Palazuelo, depositada

en MNCARS/on deposit at MNCARS



Cat. 32

Carnets de Villaines XIII, 1951

(Anverso y reverso)

Villaines Notebooks XIII

(recto and verso)

Tinta china y lápiz sobre papel

India ink and pencil on paper

21,6 x 15,3 cm

Fundación Pablo Palazuelo, depositada
en MNCARS/on deposit at MNCARS



Cat. 33

Carnets de Villaines XIV, 1951

Villaines Notebooks XIV

Lápiz y tinta china sobre papel

Pencil and India ink on paper

28,5 x 19,2 cm

Fundación Pablo Palazuelo, depositada
en MNCARS/on deposit at MNCARS



I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNTO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)



Cat. 34

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Tinta china sobre papel de acuarela

India ink on watercolor paper

34,5 x 27 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 35

Viñetas I, 1953

Vignettes I

Tinta china sobre papel de acuarela

India ink on watercolor paper

30,8 x 25,8 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 36

Viñetas II, 1953-1954

Vignettes II

Lápiz sobre papel de acuarela

Pencil on watercolor paper

28,5 x 19 cm

Fundación Pablo Palazuelo

Cat. 37

Signos II, 1949-1950

Symbols II

Lápiz y gouache sobre papel

Pencil and gouache on paper

24,6 x 33,9 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 38

Signos III, 1953

Symbols III

Lápiz sobre papel

Pencil on paper

24 x 30,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo





Cat. 39
Sin título, 1951
Untitled
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
30,5 x 24 cm
Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 40
Sin título, s.f.
Untitled, n.d.
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
21,5 x 15 cm
Fundación Pablo Palazuelo

Cat. 41

Signos IV, 1955

Symbols IV

Lápiz y tinta china sobre papel

Pencil and India ink on paper

24,6 x 34,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 42

Sin título, 1953

Untitled

Tinta china sobre papel

India ink on paper

27,3 x 20,6 cm

Fundación Pablo Palazuelo





Cat. 43

Sin título, 1953

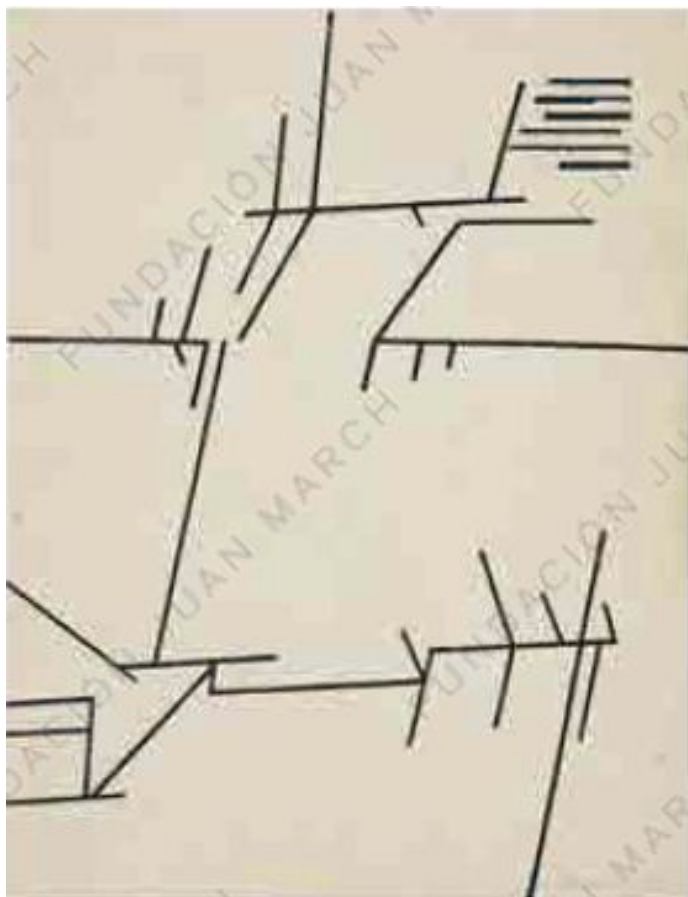
Untitled

Lápiz sobre papel

Pencil on paper

27 x 21 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 44

Sin título, 1951

Untitled

Tinta china sobre papel impreso

(de *Derrière le miroir*)

India ink on printed paper

(from *Derrière le miroir*)

30,6 x 23,7 cm

Fundación Pablo Palazuelo

I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNTO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)



Cat. 45

Étude pour "Sonorité jaune" de Kandinsky, 1954

Estudio para "Sonorité jaune" de Kandinsky/

Study for Kandinsky's Sonorité jaune

Gouache y tinta china sobre papel

Gouache and India ink on paper

25 x 32,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo

Cat. 46

Maqueta para los decorados de "Sonorité Jaune" de Kandinsky (N 1), s.f.

Set-design proposals for Wassily Kandinsky's Sonorité jaune (No. 1), n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

34,2 x 35,3 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 47

Maqueta para los decorados de "Sonorité Jaune" de Kandinsky (N 2), s.f.

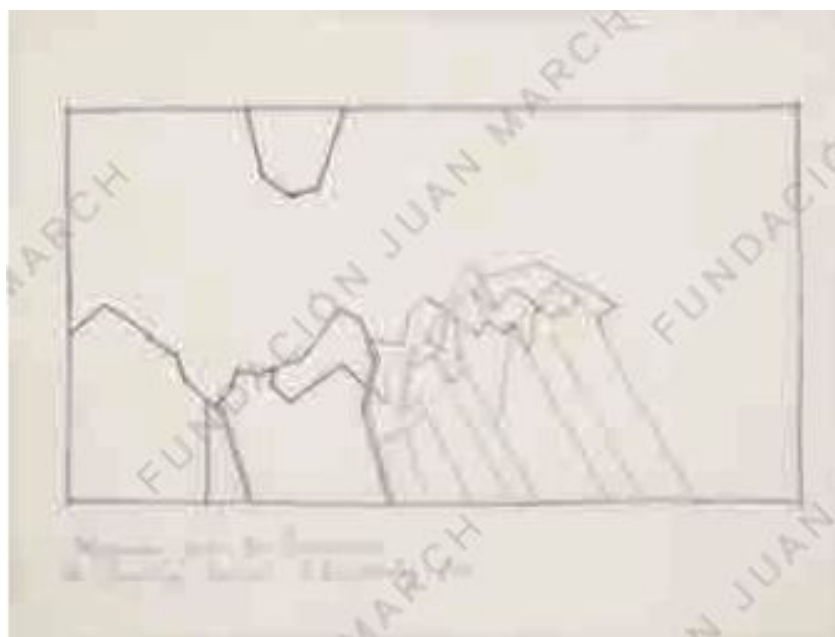
Set-design proposals for Wassily Kandinsky's Sonorité jaune (No. 2), n.d.

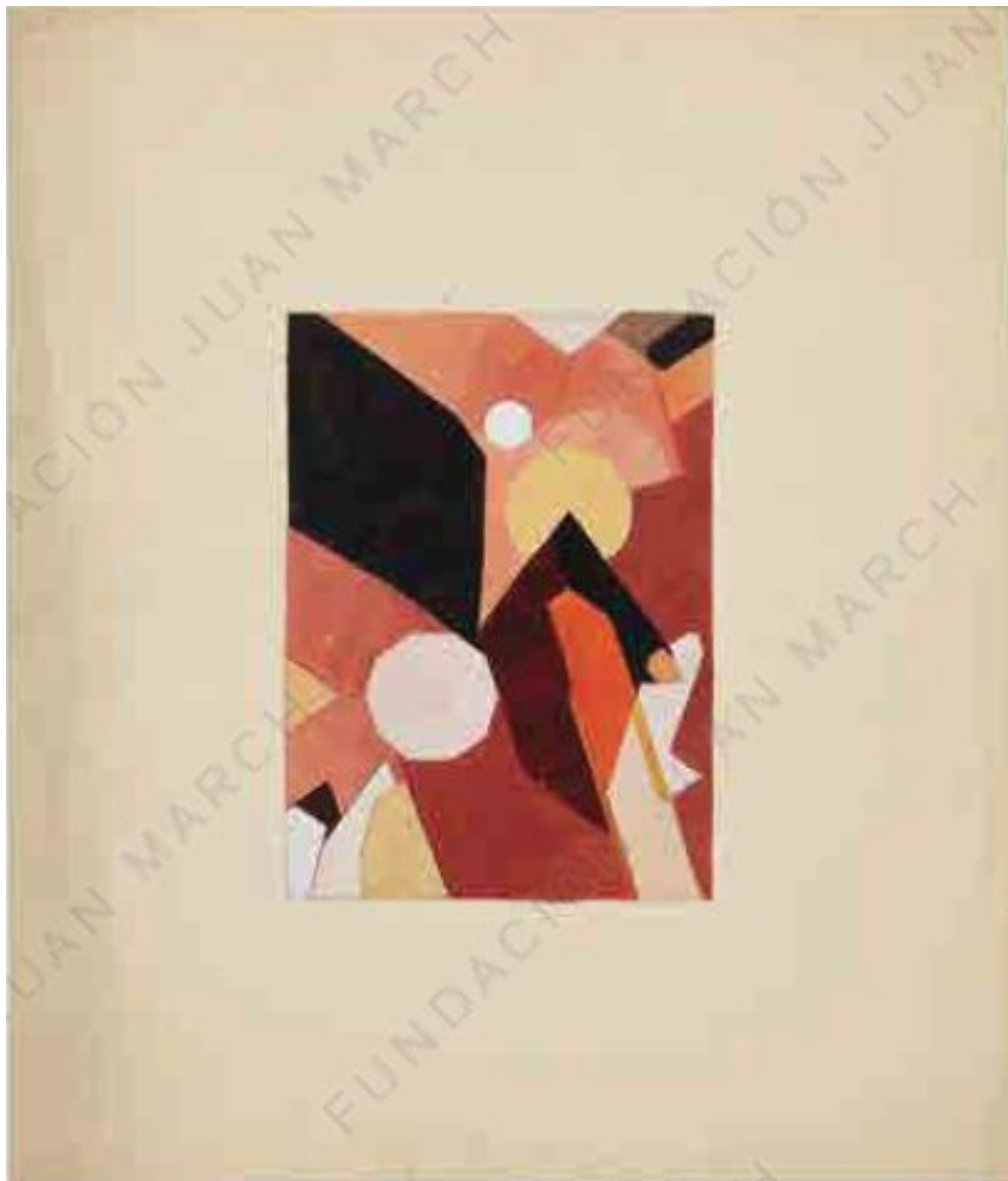
Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

29,8 x 34,7 cm

Fundación Pablo Palazuelo





Cat. 48

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Gouache sobre papel

Gouache on paper

43,3 x 37 cm

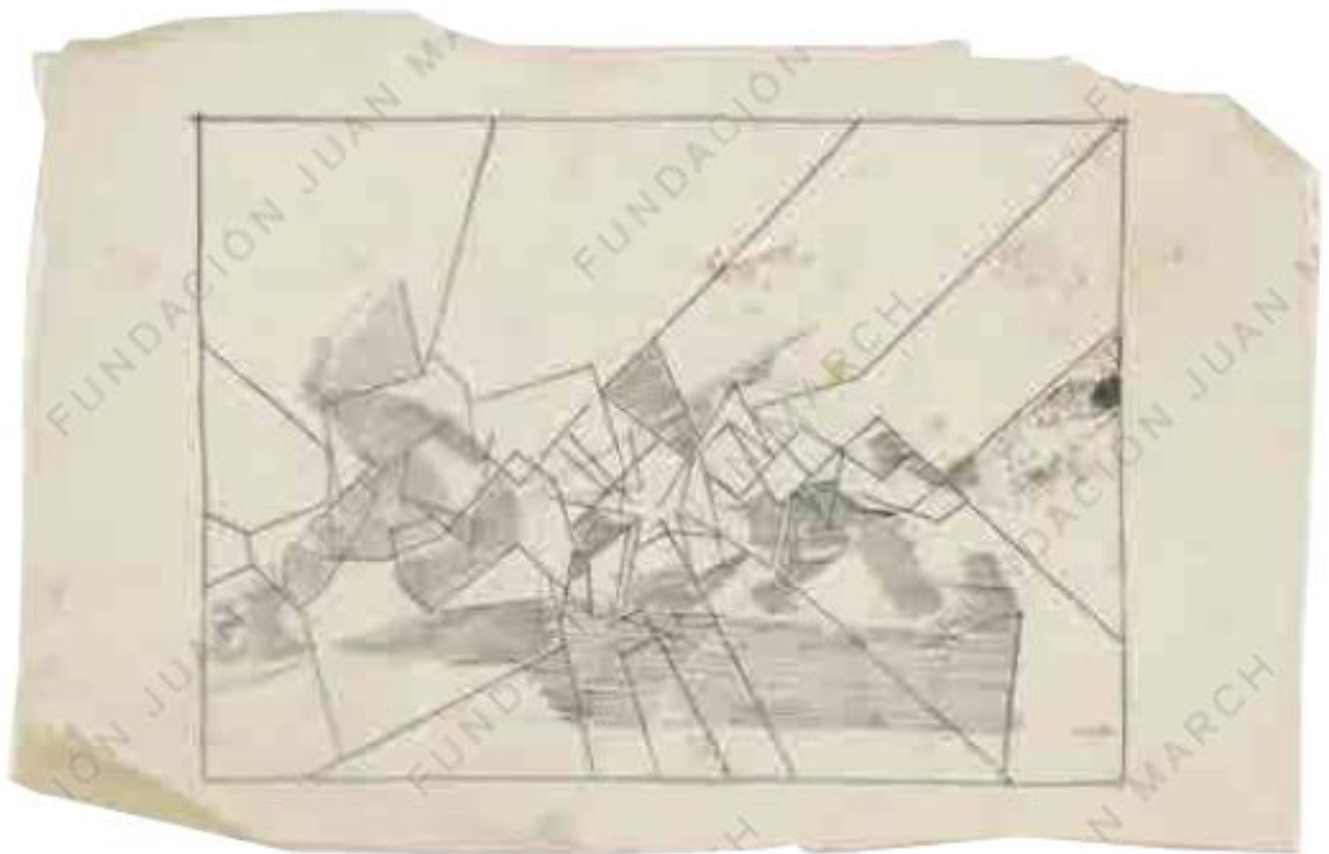
Fundación Pablo Palazuelo

Cat. 49
Sin título, 1955
Untitled
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
38,6 x 22,4 cm
Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 50
Sin título, 1956
Untitled
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
21,9 x 32 cm
Fundación Pablo Palazuelo





Cat. 51

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel de croquis

Pencil on drawing paper

30 x 20 cm

Fundación Pablo Palazuelo

I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)



Cat. 52

Imagen, 1955

Picture

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

126 x 90 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao



Cat. 53

Metamorphosis I, 1955

Metamorfosis I/*Metamorphosis I*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

210 x 90 cm

Kunsthaus Zürich, Zúrich/*Zurich*



Cat. 54

Solitudes V, 1956

Soledades V

Óleo sobre papel

Oil on paper

191 x 125 cm

Collection Maeght, París/Paris



Cat. 55 *Barroco*, 1957
Baroque
Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
145 x 76 cm
Colección privada, París/
Private collection, Paris



Cat. 56

Les Trois II, 1959

Los Tres II/*Three II*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

72,4 x 24,2 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern



Cat. 57

Sin título, 1954

Untitled

Gouache sobre papel

Gouache on paper

21,5 x 15,8 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 58

Sin título, 1956

Untitled

Lápiz y tinta sobre papel

Pencil and ink on paper

74,8 x 104 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 59

Sin título, c 1954

Untitled

Óleo sobre cartón

Oil on cardboard

37,7 x 56 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 60

Sin título, c 1957

Untitled

Óleo sobre papel

Oil on paper

56 x 38,2 cm

Fundación Pablo Palazuelo

I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)



Cat. 61

Omphale II, 1962

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

277 x 207 cm

Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul de Vence



Cat. 62 *Omphale III*, 1962
Gouache sobre papel
Gouache on paper
52,5 x 37,5 cm
Colección espíritu - materia



Cat. 63

Noir central, 1963

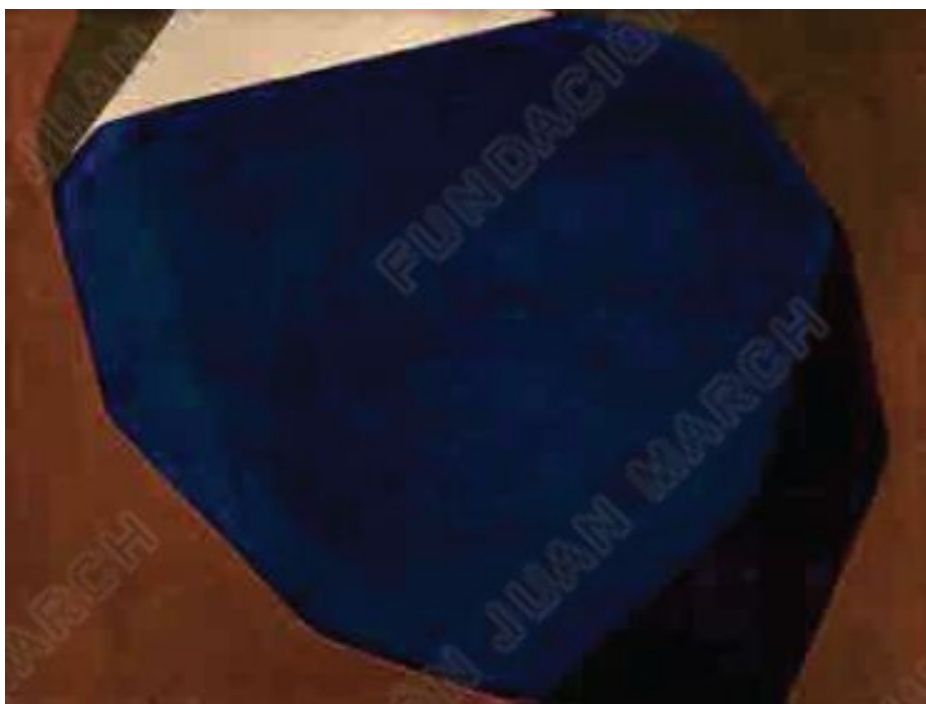
Negro central/*Central Black*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

203,2 x 336 cm

Museu Fundación Juan March, Palma. Fundación Juan March



Cat. 64

Terre noire, 1963

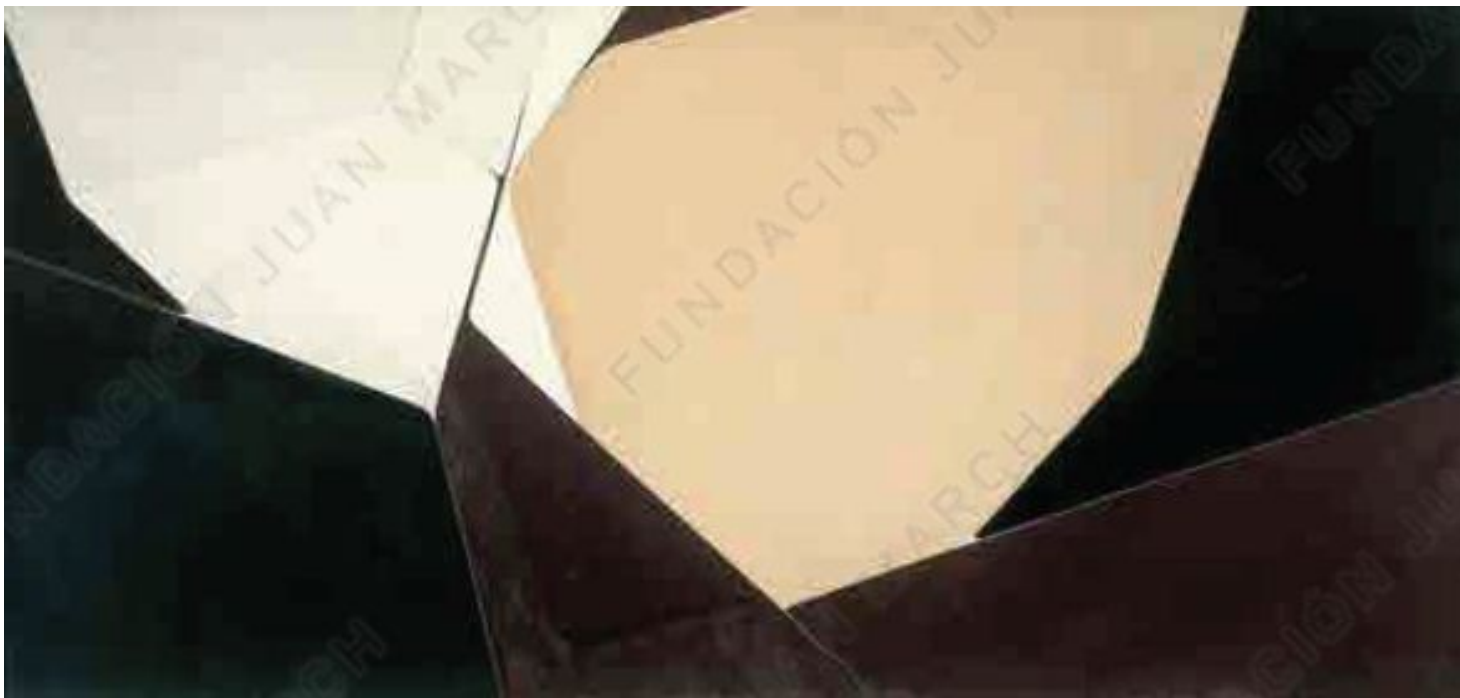
Tierra negra/*Black Earth*

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

97 x 130 cm

Collection Maeght, París/*Paris*



Cat. 65

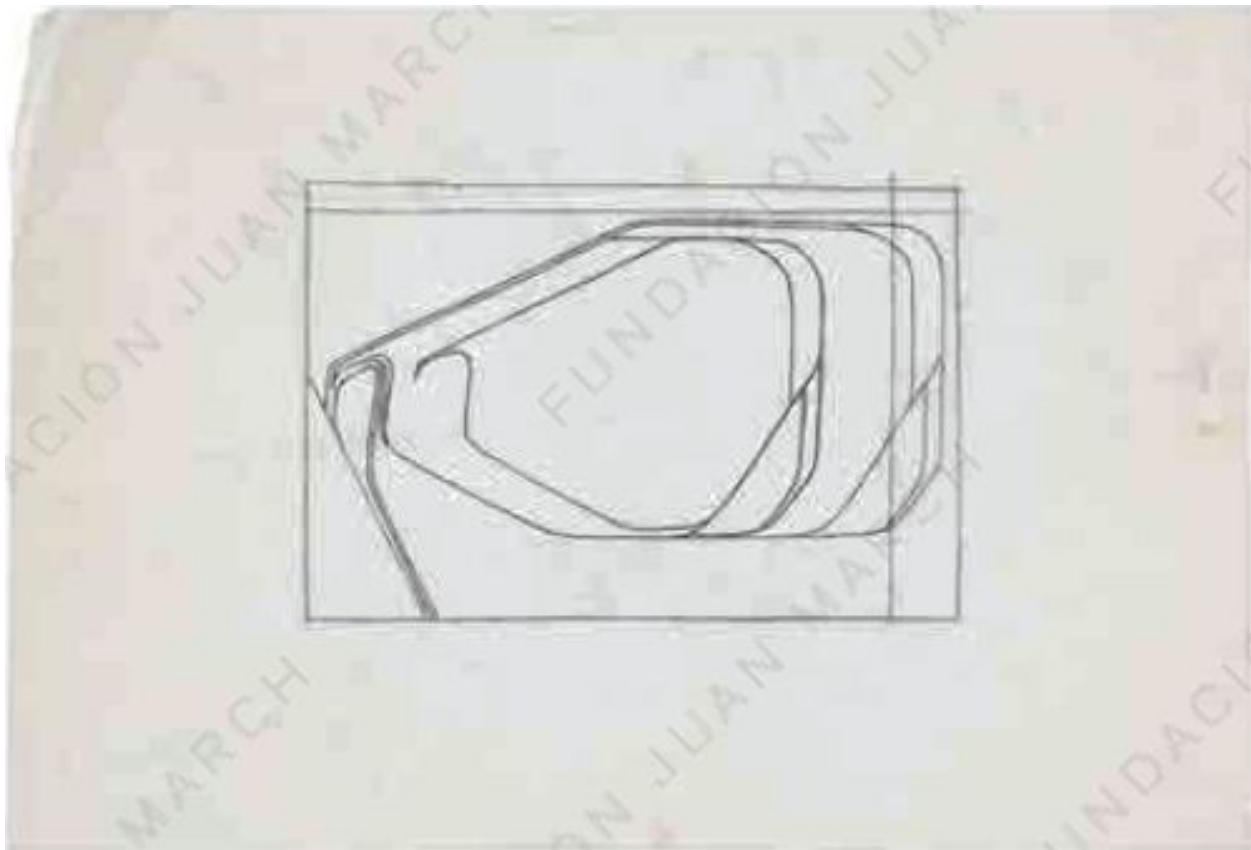
Omphale V, 1965-1967

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas

147,5 x 306 cm

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Fundación Juan March



Cat. 66

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

54,4 x 37,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 67

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

55,2 x 53 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 68

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

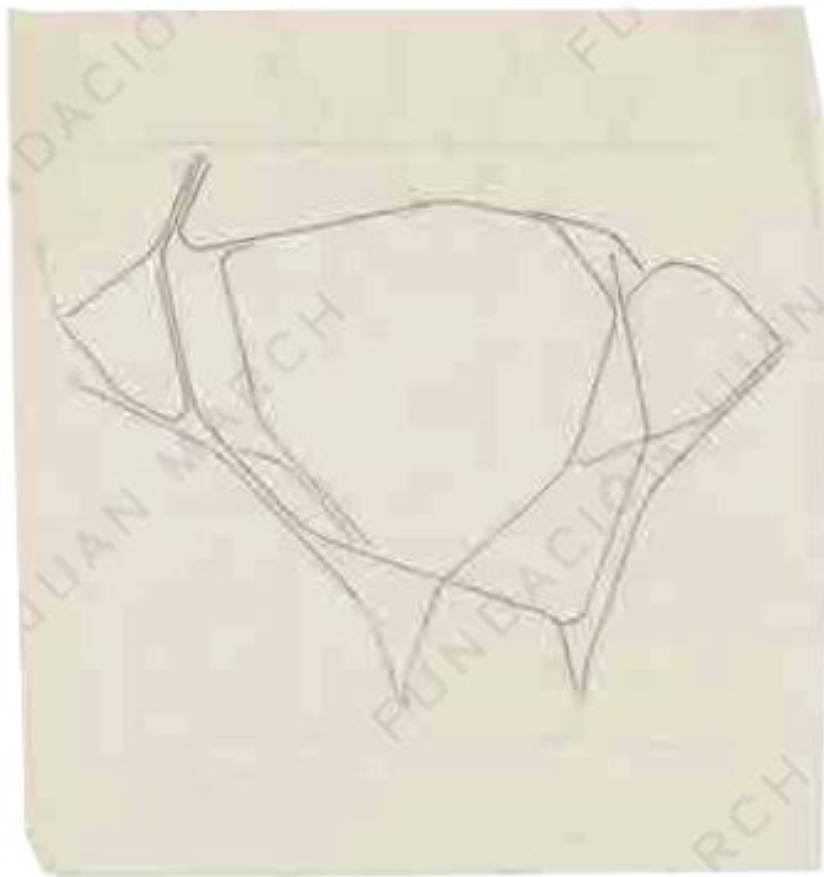
Gouache sobre papel

Gouache on paper

39,5 x 29 cm

Fundación Pablo Palazuelo

Cat. 69
Sin título, s.f.
Untitled, n.d.
Lápiz sobre papel vegetal
Pencil on parchment paper
47,7 x 44,6 cm
Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 70
Sin título, s.f.
Untitled, n.d.
Lápiz sobre papel vegetal
Pencil on parchment paper
30 x 44 cm
Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 71

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

30,7 x 41,2 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 72

Sin título, s.f.

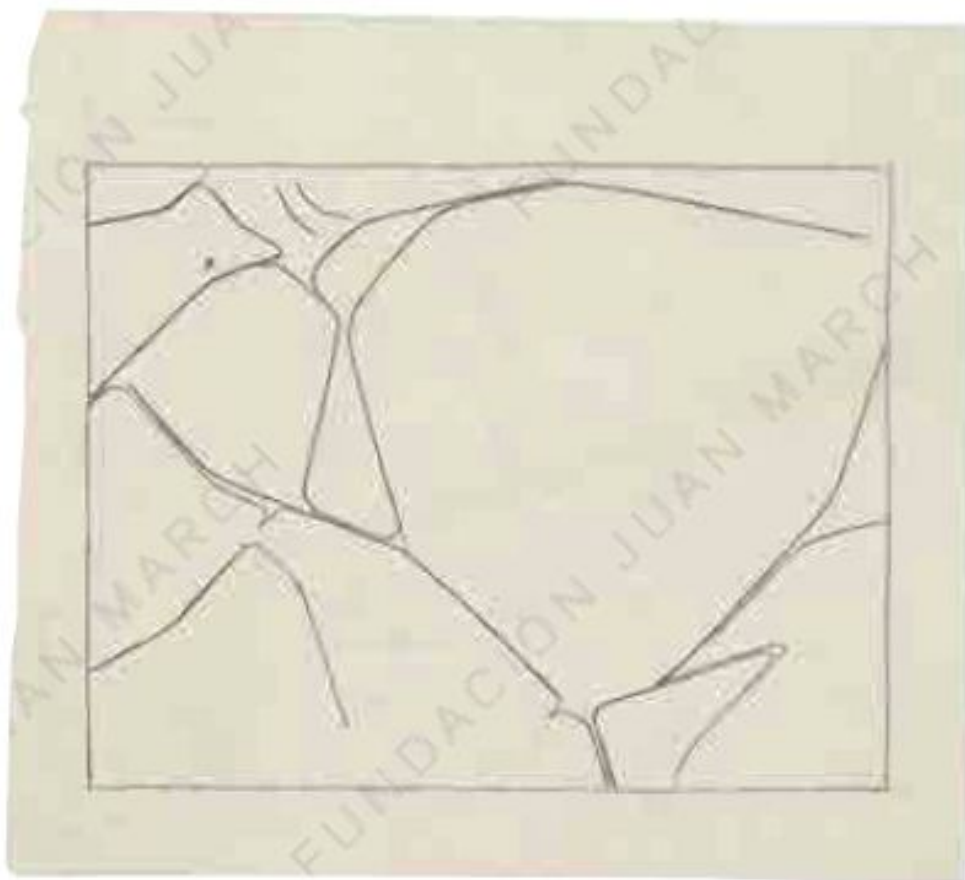
Untitled, n.d.

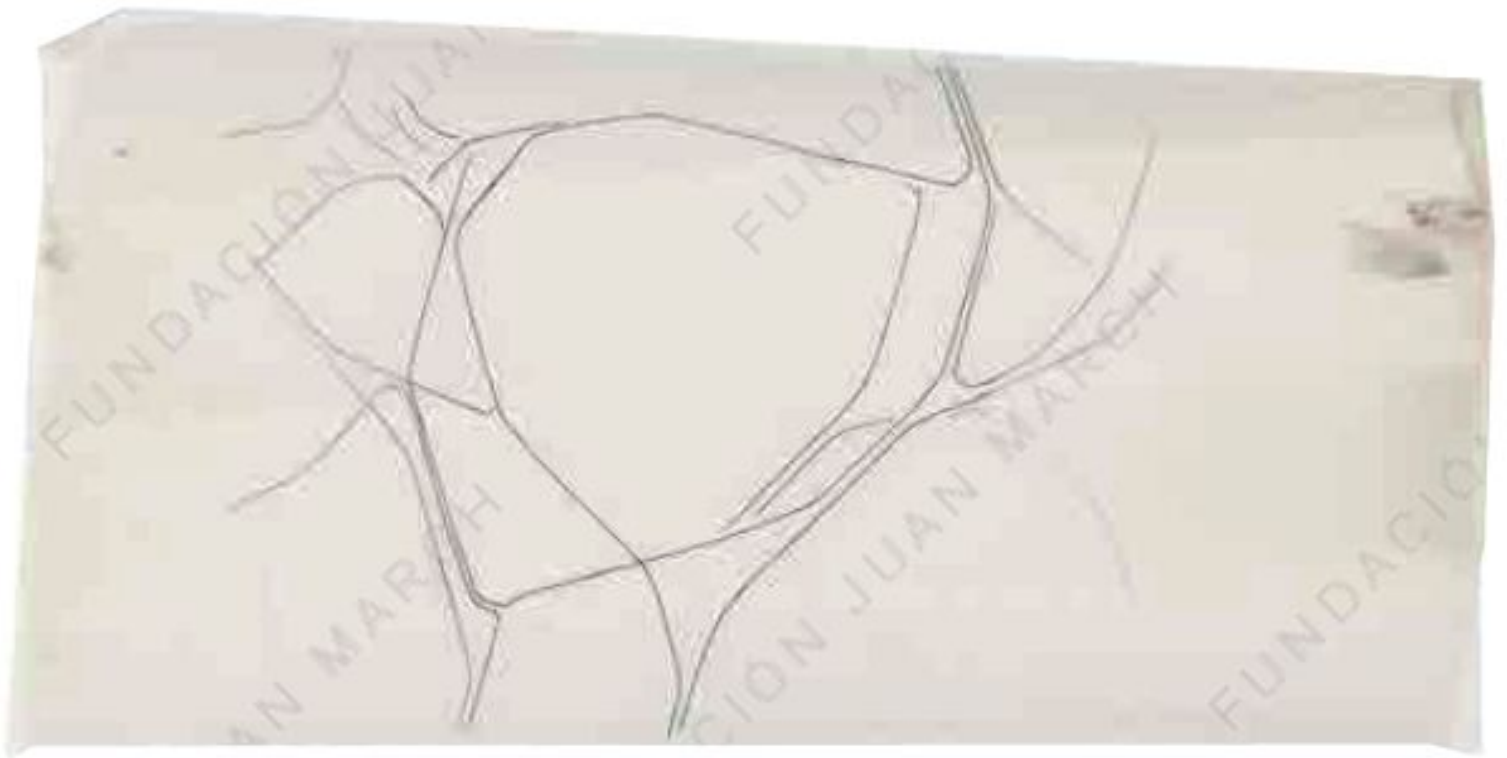
Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

35 x 46 cm

Fundación Pablo Palazuelo





Cat. 73

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

34,7 x 67,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 74

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

46,5 x 35,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 75

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel vegetal

Pencil on parchment paper

38,5 x 29,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo

I. 1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE
1948-1954: CITÉ UNIVERSITAIRE-VILLAINES-CITÉ UNIVERSITAIRE

I.I. PRIMEROS PAPELES Y PINTURAS: EL RECUERDO DE KLEE
EARLY WORKS ON PAPER AND PAINTINGS: KLEE'S INFLUENCE

I.II. PROCESOS Y BÚSQUEDAS
PROCESSES AND INVESTIGATIONS

A) OBRAS PRIMERAS Y "COSAS OLVIDADAS"
EARLY WORKS AND "FORGOTTEN THINGS"

B) LOS CARNETS DE VILLAINES
VILLAINES NOTEBOOKS

C) VIÑETAS Y SIGNOS
VIGNETTES AND SYMBOLS

D) *SONORITÉ JAUNE*
YELLOW SONORITY

II. 1954-1967: LA GALERIE MAEGHT Y LA RUE SAINT-JACQUES
1954-1967: GALERIE MAEGHT AND RUE SAINT-JACQUES

II.I. LA PRESENCIA INDIVIDUAL: TRES EXPOSICIONES EN MAEGHT (1955, 1958, 1963). DIBUJOS
SOLO TURNS: THREE EXHIBITIONS AT MAEGHT (1955, 1958, 1963). DRAWINGS

II.II. EN TORNO A *OMPHALE*: PINTURAS Y DIBUJOS
OMPHALE: PAINTINGS AND DRAWINGS

III. LA PRIMERA ESCULTURA: *ASCENDENTE* (1954)
FIRST SCULPTURE: *ASCENDENTE* (1954)



Cat. 76

Ascendente, septiembre de 1954

Ascendant, September 1954

Bronze

Bronze

Fundición Codina, Madrid. Ejemplar 1/6

17 x 12 x 11,2 cm

Colección particular/*Private collection*



Cat. 77

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz y tinta china sobre papel vegetal

Pencil and India ink on parchment paper

32 x 29,4 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Cat. 78

Sin título, s.f.

Untitled, n.d.

Lápiz sobre papel

Pencil on paper

35,5 x 51,8 cm

Fundación Pablo Palazuelo



PABLO PALAZUELO:

POEMAS Y PROSAS DE PARÍS

PARIS POEMS AND PROSE

PABLO PALAZUELO: POESÍA

CREPUSCULAR (CIRCA 1953)¹

Caóticos e intensos, claros e impenetrables. De lenguaje concentrado y potente. Visionarios, transidos, sacrales, estupefactos y sensuales. Son algunos rasgos que se pueden aplicar a los versos de esta suma poemática de Pablo Palazuelo.

Paradigmáticos y trascendentes también, como puede colegirse de su lectura, no componían una anécdota o entretenimiento yuxtapuesto al afanoso trabajo de la pintura, sino que más bien han de comprenderse como una tarea más del quehacer de un artista obsesivo, que, junto a la por todos conocida de la pintura, emprendió, siempre con secreto rigor, otras aventuras creadoras.

Sus palabras parecen emanar desde una actitud extática, jamás exenta de tensión y arcanos. Reino oscuro y telúrico, del que emerge su poesía crepuscular, componiendo el retrato de un artista observador, proclive al autoanálisis y al escudriñamiento de una realidad que parece confluir en la ascesis del espíritu. Trazas de algunos de sus poetas admirados, Hölderlin, Novalis, Valéry, Guillén o Bataille, entre otros, pueden encontrarse en las páginas que siguen.

Tras su lectura podemos afirmar que estos poemas desprenden lo que podría definirse como un aura. Que son tan subjetivos (escritos desde la prisión de los sentidos -escribe recordando a nuestros místicos-) como, a la par, extendidos hacia la sed de relación con una secreta energía del mundo que le rodea. Cosmos tampoco exento de oscuridades, orbe de lo real, que sin embargo elogia, en lugar capital, el misterio. Pintor poeta de verbo a veces jubiloso, otrora se diría inundado por un contenido tremor.

Los poemas proceden de dos de sus cuadernos personales manuscritos realizados en París, y de diversas notas, por lo general guardadas junto a éstos. Puede decirse que son versos escritos en la soledad del 13 de la rue Saint-Jacques, por su fecha casi coincidente con su llegada al estudio cedido por los Maeght, frente a la iglesia de Saint-Séverin. El primero de los cuadernos, con menor número de poemas redactados únicamente en francés, se abre con una fecha en la guarda: 1953. El segundo contiene poemas en su mayor parte concebidos entre 1961 y 1963.

1. Se recogen aquí, seleccionados y cuidadosamente editados por Alfonso de la Torre, una serie de poemas de Pablo Palazuelo, escritos en París entre 1953 y 1961 y completamente inéditos (secciones I y II), que han aparecido en el curso de la densa investigación documental llevada a cabo para esta exposición. Además, hemos incluido varios poemas posteriores, algunos de ellos ya publicados anteriormente (sección III). Se ha respetado escrupulosamente la grafía de Palazuelo (sangrados, justificados, uso de mayúsculas o minúsculas) y los poemas se presentan en el orden en que aparecen en los cuadernos que usó el artista, algunas de cuyas páginas ofrecemos aquí en edición semifacsimil. Hemos utilizado, con ligeras modificaciones, el interior de cubierta de uno de ellos para organizar las dos primeras secciones y la portada y contraportada de este cuaderno de poemas de Pablo Palazuelo. Se han traducido al castellano los poemas escritos originalmente en francés e inglés, y al inglés aquellos originalmente escritos en francés y en castellano (N. del E.).

Ordenados siguiendo el ritmo de su aparición en los cuadernos, escritos a veces en algunas notas u hojas sueltas, los poemas de Pablo Palazuelo, al igual que sus pinturas, se metamorfosean vertiginosamente. Como sucede en sus pinturas tituladas *Metamorfosis*, las formas escriturales generan otras formas, que a su vez generan otras formas... y así *ad infinitum*, hasta llegar a hacer desaparecer por completo su original "lineaje".

Frecuentador del va y viene sobre lo mismo, al modo de una extraordinaria *imaginalia*, como reza uno de los títulos de estos poemas, es sabido que si en el lenguaje plástico una pequeña mutación de las formas puede a veces parecer imperceptible, en el escrito, un leve cambio en la sintaxis, una palabra vagabundeando sobre el papel, un adjetivo que antes estuvo y ahora huye, u otros que aparecen de repente, convierten una creación en otra por completo diferente.

Amante de la cadencia en pinturas y poemas, del juego de la transformación caprichosa de las palabras, en la transcripción hemos conservado esa tendencia a la reiteración, a la composición que utiliza versos ya creados que transitan, silenciosos, a lo largo de las páginas de sus cuadernos, escritos en francés en el primer caso citado, con presencia también, en el segundo, de inglés y castellano. Utilizando a veces las mayúsculas, se ha respetado asimismo la disposición de los versos, ya estuvieran alineados en el centro de la página, ya en su margen derecho, o combinando otras disposiciones singulares. También se han conservado algunos aparentes desajustes gramaticales, transcribiéndose con literalidad, según lo escrito por Palazuelo. Conviene apuntar que se trata de hojas desordenadas, por lo que en algunos casos resulta difícil fijar la cronología de los poemas.

La naturaleza: el sol, la luna, el agua, el jardín, la noche, la vegetación, son algunos de los temas en los que Palazuelo abunda. Hondura y dolor, a veces lacerante, sobrevuelan los poemas.

En algún momento consideramos acometer la labor compleja de proponer, junto a la transcripción, una ordenación temática de estos poemas. Pero hemos preferido presentarlos tal y como habían sido concebidos, aún a sabiendas de que por momentos se ofrece una suerte de caótico despliegue de versos.

Se transcriben también, al final, algunos de los poemas publicados, alimentados, como se verá, por los apuntes de los cuadernos.

Valga, como colofón, una reflexión de Rimbaud, en su poema "Jeunesse", del libro *Les Illuminations*, anotada por Palazuelo en uno de estos cuadernos a modo de proclama y guía: una guía que, si resulta un propósito evidente en su pintura, no lo es menos en sus escritos:

"Mais tu te mettras à ce travail: toutes
les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront
autour de ton siège"

"Pero tú te afanarás en esta tarea:
en torno a tu lugar se agitarán todas las posibilidades
de la armonía y la arquitectura"

PABLO PALAZUELO: TWILIGHT

POETRY (CIRCA 1953)¹

Chaotic and intense, lucid and impenetrable. Intensive and powerful in language. Visionary, overwhelming, sacred, astonishing, and sensual. These are some of the terms that can be applied to the verses in this collection of Pablo Palazuelo's poems.

Paradigmatic and transcendental too, as can be deduced from their reading, they were never anecdotal or amusing asides juxtaposed alongside the labored art of painting. Instead, they should be understood as yet another undertaking by an obsessed artist who, in addition to his acknowledged accomplishments in painting, always embarked on other creative adventures with surreptitious single-mindedness.

His words appear to arise from a state of ecstasy and are never bereft of tension or ambiguity. His twilight poetry emerges from a dark and telluric kingdom and paints a picture of a perceptive artist, inclined to self-analysis and the investigation of a reality that appears to converge in the ascesis of the mind. The influence of the poets he most admired-Hölderlin, Novalis, Valéry, Guillén, and Bataille, among others-can be seen in the following pages.

After reading these poems, we can assert that they emit what could be defined as an aura. They are as subjective (written from "within the prison of the senses," as he writes, recalling our mystics) as they are desirous of a relationship with the secret energy of the world that surrounds them. It is a cosmos that is not exempt from darkness, a sphere of reality, the mystery of which is nonetheless praised from on high. Painter-poet of a verb sometimes joyous, other times subject to a restrained agitation.

The poems are from two of his personal, handwritten Paris notebooks, as well as from various notes usually stored with them. Based on their date they could be described as verses written in the solitude of 13 rue Saint-Jacques, coinciding with his move to the studio the Maeghts provided for him opposite the church of Saint-Séverin. The first of the notebooks, which contains a small number of poems written in French, opens with the year 1953 written on the front end paper; while, for the most part, the poems in the second were written between 1961 and 1963.

1. Carefully selected and edited by Alfonso de la Torre, the previously unpublished poems written by Palazuelo in Paris between 1953 and 1961 (sections I and II), gathered here, materialized during the extensive research carried out in the preparation of this exhibition. They are complemented by a series of later poems (section III), some of which have been published. Palazuelo's handwritten presentation has been carefully respected (indentations, margins, use of upper and lowercase letters), as has been the order of the poems, which appear in the same sequence as they were written in the artist's notebooks, photographs of which we include here. We have used the inside cover of one of his notebooks, with slight modifications, to organize the first two sections and the cover and back cover of this notebook of Palazuelo's poems. Poems originally written in French and English have been translated into Spanish, and those originally written in Spanish and French have been translated into English (Editor's Note).

Ordered according to the rhythm of their appearance in the notebooks, and sometimes written on loose sheets of paper, Palazuelo's poems, like his paintings, metamorphose vertiginously. As happens in his *Metamorfosis* paintings, the word-like linear shapes generate other shapes and so on, ad infinitum, until they succeed in making their "lineage" disappear.

Palazuelo is a habitué of this to and fro, via an extraordinary *imaginalia* (as he calls one of these poems). If a minor mutation of shapes is sometimes imperceptible in an artistic idiom, in writing a slight change in syntax—a word that wanders about the page, an adjective once there and now gone, or the sudden appearance of others—transforms a work into something completely different.

A lover of cadence in paintings and poems, of capricious word games, in his poems he has a tendency to repeat, to compose using existing verses that move silently throughout the pages of his notebooks, written in French in the first notebook, with English and Spanish appearing in the second. In the transcription of his poems we have preserved this tendency to repeat, honoring his use of uppercase letters and respecting his positioning of the verses on the page, whether aligned at center, at right, or some other placement. We have also retained some evident grammatical disparities, transcribing them literally, just as Palazuelo wrote them. It should be pointed out that the original pages are not in sequence, which makes the chronology of the poems difficult to pin down.

Nature: sun, moon, water, garden, night, vegetation, are some of the themes in which Palazuelo's poems abound. A profoundness and at times a lacerating pain hover over them.

At one point we considered undertaking the complex task of ordering the poems thematically in addition to transcribing them. However, we preferred instead to present them just as they were conceived, even knowing that at times this lends itself to a chaotic display of verses.

Lastly, we have also transcribed some of the published poems, supplemented with annotations from his notebook, as the reader will see.

As a postscript, a reflection by Rimbaud in his poem "Jeunesse," from the book *Les Illuminations*, is worth citing. Palazuelo copied it into one of these notebooks as a declaration and guide, one that, if it is an obvious endeavor in his painting, is no less so in his writing:

"Mais tu te mettras à ce travail:
toutes les possibilités harmoniques et architecturales
s'émouvront autour de ton siège."

"But you will set yourself at this labor:
all harmonic and architectural possibilities will
surge around your seat."

Pablo Palazuelo

Paris 1953

I

PRIMER CUADERNO

FIRST NOTEBOOK

(Paris, 1953)

ARMONÍA_
REPETICIÓN INMÓVIL,
ANULACIÓN DEL TIEMPO!

—

AH, EN ESOS LÍMITES
LEJOS YO PERMANEZCO_
ANTE LOS FONDOS,
LEJOS YA NO TIENE SENTIDO_
QUE NO AVANCE_
MÁS ALLÁ DE LA ESFERA,
ME DIRIJO

—

RECOGIDO EN LA PRISIÓN,
DE LOS SENTIDOS_
OBJETOS_
NI MUERTE,
NI LUZ

HARMONY_
MOTIONLESS REPETITION,
ANNULMENT OF TIME!

—

AH, WITHIN THESE LIMITS
I REMAIN FAR_
FACED WITH THE DEPTHS,
FAR NO LONGER HAS MEANING_
NO FORWARD MOVE_
BEYOND THE SPHERE,
I HEAD

—

WITHIN THE PRISON
OF THE SENSES_
OBJECTS_
NEITHER DEATH.
NOR LIGHT

HARMONIE —
REPETITION IMMOBILE,
ANNULATION DU TEMPS !

AH DANS CES BORNES
LOIN JE RESTE —
DEVANT LE FONDS,
LOIN NA PLUS DE SENS —
QUE JE N'AI AVANCÉ —
AU DELA D'UNE ESPHERE,
JE TENDS

RAMENE DANS LA PRISON,
DES SENS —
OBJETS —
NI MORT,
NI LUMIERE

AU CRÉPUSCULE
SENTIRAIT LES PAROIS
DE L'AMBIANCE BANALE
L'AGITATION SPECTRALE
ET VERRAIS LE CIEL
ENTRE LES MURS

AL CREPÚSCULO
SENTIRÍA LAS PAREDES
DEL AMBIENTE TRIVIAL
LA AGITACIÓN ESPECTRAL
Y VERÍA EL CIELO
ENTRE LOS MUROS

AT TWILIGHT
I WOULD FEEL THE WALLS
OF TRIVIAL AMBIENCE
THE GHOSTLY AGITATION
AND I WOULD SEE THE SKY
BETWEEN THE WALLS

SUR CE CHEMIN
SE RETRAIT -CE FUT UN PAS,
ABSORBÉE,
LE FAUX ROI

EN ESTE CAMINO
SE RETIRABA -DIO UN PASO,
ABSORTO,
EL FALSO REY

ON THIS ROAD
HE WITHDREW -HE TOOK A STEP,
ABSORBED,
THE FALSE KING

LACHE.¹
J'AI SOIF.
JE VEUX
CE REGNE

SOLTAD.
TENGO SED.
QUIERO
ESTE REINO

LET GO!
I AM THIRSTY.
I WANT
THIS KINGDOM

1. Este poema existe en dos versiones. Cuyo primer verso es "Lache" o "Lachez!".
This poem exists in two versions, the first verse of which is Lache or Lachez!

FIN
SOLITUDES
VOYANCES

BORNES
LOIN
IMPÉNÉTRABLES²

FIN
SOLEDADES
VIDENCIAS

LÍMITES
LEJOS
IMPENETRABLES

END
SOLITUDES
DIVINATIONS

LIMITS
FAR
IMPENETRABLE

2. Estos versos fueron utilizados de nuevo por Palazuelo en "Hommage a Georges Bataille", op. cit.

These verses were used again by Palazuelo in "Homage to Georges Bataille."

AL FINAL
EN UNA SOLEDAD
LO QUE VEO
LÍMITES
TAN LEJOS COMO PUEDA_

PERMANEZCO
ANTE LO IMPENETRABLE,
EL FONDO DE LOS MUNDOS
YA NO TIENE SENTIDO_

QUE NO AVANCE
MÁS ALLÁ DE UNA ESFERA
AL LÍMITE DE LO POSIBLE
ME DIRIJO_

IN THE END
IN LONELINESS
WHAT I SEE
LIMITS
AS FAR AS I CAN_

I REMAIN
FACING THE IMPENETRABLE,
THE DEPTH OF WORLDS
NO LONGER HAS MEANING_

NO FORWARD MOVE
BEYOND THE SPHERE
TO THE LIMIT OF THE POSSIBLE
I HEAD_

ALAFAN
DANS UNE SOLITUDE
CE QUE JE VOIS
BORNES
LOIN QUE JE PUIS —

JE RESTE
DEVANT L'IMPENETRABLE,
LE FOND DES MONDES
N'A PLUS DE SENS —

QUE JE N'AI AYANCE'
AU DELA D'UNE ESPHERE
AU BOUT DU POSSIBLE
JE TENDS —

L'ACTIVITE
MET FIN AU JEU.
DANS LA PRISON
DES OBJETS CHARGES DE SENS.
NI MORT.
NI LUMIÈRE

LA ACTIVIDAD
PONE FIN AL JUEGO.
EN LA PRISIÓN
DE LOS OBJETOS CARGADOS DE SENTIDO.
NI MUERTE.
NI LUZ

ACTIVITY
PUTS AN END TO THE GAME.
IN THE PRISON
OF OBJECTS LADEN WITH MEANING.
NEITHER DEATH.
NOR LIGHT

II

SEGUNDO CUADERNO

SECOND NOTEBOOK

(Paris, c 1961)

LOVE WOULD HAVE MADE ME ONE,
AND ABSORBED, I WOULD BE ETERNAL NOW.

(1961)

1961

AMOR ME HUBIERA UNIDO,
Y ABSORTU, SERIA ETERNO - YA

BOTÁNICA

FRUTO, DE LA TIERRA
ERES, FUEGO

FRUTO ERES DE LA TIERRA
DE LA FRUTA ERES, FUEGO

FRUTO ERES DE LA TIERRA
DEL AGUA DEL AIRE
DEL FUEGO.

BOTANICAL

THE FRUIT, OF EARTH
YOU ARE, FIRE

YOU ARE THE FRUIT OF EARTH
OF FRUIT, FIRE

YOU ARE THE FRUIT OF EARTH
OF WATER OF AIR
OF FIRE.

El Sol no desciende al horizonte
donde surge la fuente.
En los últimos confines
gime la informe, la doliente.

The sun does not go down on the horizon
Where the fountain emerges.
In the final confines
the non-formed one moans in pain.

WATER (II)

MIRROR
TO CALM PASSIONS
IN THE FRESHNESS
OF A DEPTH THAT IS NOT MET
DARK EMPIRE OF VIBRATIONS
OF UNIONS WITHOUT END
OF TRANSFORMATIONS

(1963)

AGUA (II)

~~ESPEJO OSCURO~~

~~PARA CALMAR LOS ARDORES
EN EL FRESCOR DE LA PROFUNDIDAD
NUNCA ALCANZADA.~~

~~REINO OSCURO OSCURO~~

~~DE LAS VIBRACIONES ~~ORIENTADAS~~
DE LAS UNIONES SIN FIN
DE LAS METAMORFOSIS.~~

ESPEJO

PARA CALMAR LOS ARDORES
EN EL FRESCOR
DE LA PROFUNDIDAD NO ALCANZADA
REINO ^{OSCURO} DE LAS VIBRACIONES
DE LAS UNIONES SIN FIN
DE LAS METAMORFOSIS

1963

EXTREMA
PULSANTE
IRIDISCENTE
RADIANTE
FUENTE

EXTREMA
PULSANTE
OSCURA
SEMILLA

EXTREME
PULSATING
IRIDESCENT
RADIANT
FOUNTAIN

EXTREME
PULSATING
DARK
SEED

EXTREME
PULSANTE
IRIDISCENTE
RADIANTE
SOURCE (fontaine) ?

EXTREME
PULSANTE
OBSURE
SEMENCE. (graine) 2

EL VUELO DE LA PALOMA
EL HUESO DE LA PALOMA

VIENTO AFUERA
VIENTO ADENTRO

AFLUENTE

THE FLIGHT OF THE DOVE
THE BONE OF THE DOVE

WIND OUTSIDE
WIND INSIDE

TRIBUTARY

You forget
because you remember
The air shines around
but the earth burns
inside the dark water

Se olvidan ^{Recordando}
y el aire luce alrededor

~~Se olvidan~~
~~porque recuerdas donde estas~~
El aire luce alrededor
pero la tierra aude
en el agua oscura

~~Recuerdas porque el aire
luzca alrededor~~

~~Olvidan que la tierra aude
en el agua oscura~~

BOTANICAL

TO THE SUN.
ABSORBED.
HELIOTROPE.
CROWN OF SENSES

FRUIT, OF EARTH
OF WATER, OF AIR,
OF FIRE.

(1960)

BOTANICA

1860

AL SOL
ABSORTO.

HELIOPTROPO,
CORONA DE SENTIDOS

~~RUED DE PALMA
HUECO DE PALMA
VIENTO FUERA
VIENTO DENTRO~~

FRUTO, DELA TIERRA
DEL AGUA, DEL AIRE
DEL FUEGO.

FRUIT, TIME OF TREES.

FRUIT, OF EARTH
YOUR ARE FIRE

FIVE INCARNATE,
FLOWER.

FLEEING TRIBUTARY FUGUES

FRUTO, TIEMPO DEL ARBOL

FRUTO, DE LA TIERRA
ERES FUEGO

CINCO ENCARNADO,
FLOR

FLUIR FUGAS AFLUENTES

SEGÚN GEORGES BATAILLE (2)

AL CREPÚSCULO
SENTIRÍA LAS PAREDES
DEL AMBIENTE TRIVIAL.
LA AGITACIÓN ESPECTRAL,
Y VERÍA EL CIELO
ENTRE LOS MUROS
LA DE NÚMERO

AFTER GEORGES BATAILLE (2)

AT TWILIGHT
I WOULD FEEL THE WALLS
OF TRIVIAL AMBIENCE.
THE GHOSTLY AGITATION,
AND I WOULD SEE THE SKY
BETWEEN WALLS
OF NUMBER

D'APRES GEORGES BATAILLE (27)

PABLO PALAZUELO

AU CREPUSCULE,
SENTIRAIT L'ESPARGOIS
DE L'AMBIANCE BANALE.
L'AGITATION SPECTRALE,
ET VERRAIS LE CIEL
ENTRE LES MURS
LA DE NOMBRE

Miro en tu mirada,
hoja muerta ojo espejo
donde queda ya mineral
grabada la vida.

En primavera repetirás
la visión infinita.

Miro en tu mirada,
hoja muerta, ojo.
Espejo mineral.
Grabado de la vida.
En primavera repetirás
la visión matutina.

I watch in your gaze,
dead leaf eye mirror
where life is now imprinted
as a mineral.

In the spring you will repeat
The infinite vision.

I watch in your gaze,
Dead life, eye.
Mineral mirror.
Print of life.
In the spring you will repeat
the morning vision.

Visión matutina.
Tesoro de auroras levantes.
Mansión de los himnos.
Torrente de aguas vivas.
Flor inmortal.
Monte esmeralda.

Monte esmeralda.
Tesoro de auroras levantes.
Mansión de los himnos.
Torrente de aguas vivas.
Flor inmortal.
Visión matutina.

Morning vision.
Treasure of southeastern dawns.
Mansion of hymns.
Torrent of spring water.
Immortal flower.
Emerald mountain.

Emerald mountain.
Treasure of southeastern dawns.
Mansion of hymns.
Torrent of spring water.
Immortal flower.
Morning vision.

SEGÚN GEORGES BATAILLE (I)

FIN
SOLEDADES
VISIONES

LÍMITES
LEJOS
IMPENETRABLES

AL FINAL EN UNA SOLEDAD
LO QUE VEO
LÍMITES TAN LEJOS COMO PUEDA.
PERMANEZCO ANTE LO IMPENETRABLE.
EL FONDO DE LOS MUNDOS YA NO TIENE SENTIDO
QUE NO AVANCE MÁS ALLÁ DE UNA ESFERA
AL LÍMITE DE LO POSIBLE ME DIRIJO
LA MÁS PEQUEÑA ACTIVIDAD
PONE FIN AL JUEGO.
RECOGIDA EN LA PRISIÓN DE LOS OBJETOS
DESPROVISTAS DE SENTIDO
ESTE Y AQUEL
NI MUERTE NI LUZ

AFTER GEORGES BATAILLE (I)

END
SOLITUDES
DIVINATIONS

LIMITS
FAR
IMPENETRABLE

AT THE END OF LONELINESS
WHAT I SEE
LIMITS AS FAR AS I CAN.
I REMAIN FACING THE IMPENETRABLE.
THE DEPTH OF WORLDS NO LONGER HAS MEANING
NO FORWARD MOVE BEYOND A SPHERE
I HEAD TOWARDS THE LIMIT OF THE POSSIBLE
THE SMALLEST ACTIVITY
PUTS AN END TO THE GAME.
WITHIN THE PRISON OF OBJECTS
DEPRIVED OF SENSES
THIS AND THAT
NEITHER DEATH NOR LIGHT

DIAPRES GEORGES BATAILLE (I)

PABLO PALAZUELO



ALA FIN DANS UNE SOLITUDE
CE QUE JE VOIS
BORNES AUSSI LOIN QUE JE PUIS.
JE RESTE DEVANT L'IMPENETRABLE.
LE FOND DES MONDES NA PLUS DE SENS
QUE JE N'AIE AVANCE AU DELA D'UNE SPHERE
AU BOUT DU POSSIBLE JE TENDS
LA PLUS PETITE ACTIVITE
MET FIN AU JEU,
RAMENEZ DANS LA PRISON DES OBJETS
DENUEES DE SENS
CECI CELUICI
NI MORT NI LUMIERE

¡AH!, ¡EN ESOS LÍMITES LEJANOS! PERMANEZCO
ANTE EL FONDO, LEJOS YA NO TIENE SENTIDO
QUE NO AVANCE MÁS ALLÁ DE UNA ESFERA
ME DIRIJO

SOLTAD.
TENGO SED
QUIERO
ESTE REINO

LA ARMONÍA. REPETICIÓN INMÓVIL
ANULACIÓN DEL TIEMPO

EN ESTE CAMINO
SE RETIRABA, DIO UN PASO,
EL FALSO REY
UN TRABAJO DE ROEDOR
LE PRIVA DE ELLO

AH! IN THESE DISTANT LIMITS! I REMAIN
FACING THE DEPTH, FAR NO LONGER HAS MEANING
NO FORWARD MOVE BEYOND THE SPHERE
I HEAD

LET GO!
I AM THIRSTY
I WANT
THIS KINGDOM

HARMONY. MOTIONLESS REPETITION
ANNULMENT OF TIME

ON THIS ROAD
HE WITHDREW, HE TOOK A STEP,
THE FALSE KING
A RODENT'S WORK
DEPRIVES HIM OF IT

À! DANS CES BORNES LOIN J'ERRESTE
DEVANT LE FOND, LOIN N'A PLUS DE SENS
QUE JE N'AIE AVANCÉ AU DELA D'UNE SPHERE
JE TENDS

—
LACHEZ!
J'AI SOIF
JE VEUX
CE REGNE

—
L'HARMONIE - REPETITION INMOVILE
ANNULATION DU TEMPS

—
SUR CE CHEMIN
SE RETIRAIT, CE FUT UN PAS,
LE FAUX ROIS
UN TRAVAIL DE RONCEUR
L'EN PRIVE

—

CESÓ TODO SONIDO
EN LA VASTA SUPERFICIE
TUS OJOS LLENOS DE AMOR

ESCUCHABAN
LAS FORMAS DEL NUEVO SER

ALL SOUND STOPPED
ON THE VAST SURFACE
YOUR EYES FILLED WITH LOVE

LISTENED
TO THE FORMS OF THE NEW BEING

Cesó todo sonido
En el centro de la vasta superficie
Tus ojos intensos llenos de amor
Escuchaban las formas
del nuevo ser

All sound stopped
At the center of the vast surface
Your intense eyes filled with love
Listened to the forms
of the new being

STIR

AFTER THE NIGHT
AT DAWN, THE ANGLES
CHANGED
THEN I MOVED FORWARD THROUGH THE
HALF-LIGHT

STIR ?

DESPUES DE LA ~~NOCHE~~ NOCHE
AL ALBA, SE MODIFICARON ~~EN~~
LOS ANGULOS: ~~()~~
ENTONCES, AVANCE POR LA
PENUMBRA

~~AL ALBA LENTA, IMPERCEPTIBLE-
MENTE SE MODIFICARON LOS ANGULOS:
ENTONCES, AVANCE POR LA
PENUMBRA ~~EN~~ DE MULTIPLES DIRECCIO-
NES~~

EXTREME
PULSATING
IRIDESCENT
RADIANT
FOUNTAIN

EXTREME
PULSATING
DARK
SEED

IT STILL LEAPS
ASTRINGENT
DARK
PASSION

IT STILL QUIVERS
CRYSTAL-CLEAR
RESONANT
CONTRACTION

(1960)

1940

~~SALTA AVN~~
~~OSCURO ARDOR~~

EXTREMA
PULSANTE
IRIDISCENTE
RADIANTE
FUENTE

SALTA AVN
ASTRINGENTE
OSCURO
ARDOR

EXTREMA
PULSANTE
OSCURA
SIMIENTE

YIBRA AVN
CRISTALINA
SONORA
CONTRACCION

AVESTA
IMAGO TERRAE

I
Visión de la mañana,
tierra que empieza en la
cima del tiempo.
Centro de toda orientación,
de los espacios dispersos.

II
Llamear de auroras,
torrentes de aguas vivas,
flores inmortales, emblemas.

III
Noche en que el Sol luce
y la luna resplandece como el Sol.
Centro del mundo, medio de la
concordancia.

MANSIÓN DE LOS HIMNOS
(1963)

AVESTA
IMAGO TERRAE

I
Vision of the morning,
land that begins at the
peak of time.
Center of all bearing,
Of scattered spaces.

II
Blaze of dawns,
torrents of spring water,
immortal flowers, emblems.

III.
Night where the Sun shines
and the moon gleams like the Sun.
Center of the world, midpoint of
concordance.

MANSION OF HYMNS
(1963)

BAILANDO AL VIENTO,
EN LA NOCHE,
ENTRE LOS ÁRBOLES...

(1962)

DE LA NOCHE

III

DANCING IN THE WIND,
IN THE NIGHT,
AMONG THE TREES -----

1962 .

¿QUIÉN BAILA?,
EN LA NOCHE,
AL VIENTO,
ENTRE LOS ÁRBOLES....

(1962)

DE LA NOCHE IV

WHO DANCES?

IN THE NIGHT,
IN THE WIND,
AMONG THE TREES.

1962

Tesoro de auroras levantes
presencia anticipada
mansión de los himnos.

Llamear de auroras en las altas cimas
torrentes de aguas vivas
lenguaje de flores inmortales, emblemas
receptáculos de energías.

Tesoro de Auroras levantes.
Presencia anticipada.
Mansión de los himnos.
Torrente de aguas vivas.
Lenguaje de flores inmortales.
Energía de los emblemas.

Treasure of southeastern dawns
anticipated presence
mansion of hymns.

Blaze of dawns on high peaks
torrents of spring water
language of immortal flowers, emblems
receptacles of energies.

Treasure of southeastern Dawns.
Anticipated presence.
Mansion of hymns.
Torrents of spring water.
Language of immortal flowers.
Energy of emblems.

AGUA

REINO OSCURO
DE LAS VIBRACIONES
DE LAS UNIONES SIN FIN
DE LAS METAMORFOSIS

AL SOL
CORONA DE SENTIDOS.

AZUL Y AMARILLO
VIOLETA Y NARANJA
FLORES INMORTALES

(1960)

WATER

DARK KINGDOM
OF VIBRATIONS
OF UNIONS WITHOUT END
OF TRANSFORMATIONS

TO THE SUN
CROWN OF THE SENSES.

BLUE AND YELLOW
VIOLET AND ORANGE
IMMORTAL FLOWERS

(1960)

JARDIN

INNUMERABLES COLUMNAS.
TORRES VIGILANTES.
EXTENSAS SOMBRAS.

AGUAS PROFUNDAS
INMÓVILES SÁBANAS OSCURAS
LENTAS CORRIENTES

(1961)

AVESTA

FLUIR FUGAS AFLUENTES,
AL OCCIDENTE,
NACEN LAS CURVAS
ESTÁN LAS FUENTES.

(1963)

GARDEN

COUNTLESS COLUMNS.
WATCHFUL TOWERS.
WIDESPREAD SHADOWS.

DEEP WATERS
MOTIONLESS DARK SHEETS
SLOW CURRENTS

(1961)

AVESTA

FLEEING TRIBUTARY FUGUES,
TO THE WEST,
CURVES ARE BORN
THE FOUNTAINS ARE HERE.

(1963)

SUEÑOS DEL AGUA

REINO OSCURO DE LA PROFUNDIDAD
NUNCA ALCANZADA
DE LAS VIBRACIONES DE LOS ÓRDENES
DE LAS UNIONES SIN FIN
DE LAS METAMORFOSIS

(1962)

DREAMS OF WATER

DARK KINGDOM OF DEPTH
NEVER MET
OF VIBRATIONS OF ORDERS
OF UNIONS WITHOUT END
OF TRANSFORMATIONS

(1962)

BOTANICAL

TO THE SUN. ABSORBED.
CROWN OF THE SENSES

(1961)

1861



BOTANICA

AL SOL. ABSORTA,
CORONA DE SENTIDOS

OF THE NIGHT II

THE SUN DOES NOT GO DOWN ON THE HORIZON.
WHERE THE FOUNTAIN EMERGES.
IN THE FINAL CONFINES.
THE NON-FORMED ONE MOANS IN PAIN

(1961)

1967

DE LA NOCHE

II

EL SOL NO DESCIEDE AL HORIZONTE.
DONDE SURGE LA FUENTE.
EN LOS ÚLTIMOS CONFINES.
LA INFORME GIME DOLIENTE

GEOGRAFÍAS II

EN EL LEJANO CLIMA,
AL OCCIDENTE,
NACEN LAS CURVAS,
ESTÁ LA FUENTE.

(1962)

GEOGRAPHIES II

IN THE DISTANT CLIMATE,
TO THE WEST,
CURVES ARE BORN,
THE FOUNTAIN IS HERE.

(1962)

BOTÁNICA

NEGRO
BLANCO
VERDE

ENCARNADO Y DENTRO

AZUL Y AMARILLO
VIOLETA Y NARANJA
FLOR

NEGRO
BLANCO
VERDE

FLOR
ENCARNADA
AZUL, AMARILLA
VIOLETA, NARANJA

BOTANICAL

BACK
WHITE
GREEN

INCARNATE AND WITHIN

BLUE AND YELLOW
VIOLET AND ORANGE
FLOWER

BLACK
WHITE
GREEN

FLOWER
INCARNATE
BLUE, YELLOW
PURPLE, ORANGE

JARDINES I
IMAGINALIA

SOBRE INNUMERABLES COLUMNAS,
RODEADO DE TORRES VIGILANTES,
EL JARDÍN.
EXTENSAS SOMBRAS.

SOBRE AGUAS PROFUNDAS,
INMÓVILES SÁBANAS OSCURAS.
EL JARDÍN
LENTAS CORRIENTES.

(1961-1962)

GARDENS I
IMAGINALIA

ON COUNTLESS COLUMNS,
SURROUNDED BY WATCHFUL TOWERS,
THE GARDEN.
WIDESPREAD SHADOWS.

ON DEEP WATERS,
MOTIONLESS DARK SHEETS.
THE GARDEN
SLOW CURRENTS.

(1961-1962)

DE LA NOCHE I ³

EN ESTA HORA,
LOS PRÍNCIPES DOMINADORES
TE RECONOCEN.
CESAN LAS COHORTES PENSATIVAS
SUS FURORES.
UN INSTANTE REENCARNADAS.

(1961)

OF THE NIGHT I

AT THIS HOUR,
DOMINATING PRINCES
RECOGNIZE YOU.
PENSIVE COHORTS CEASE
THEIR FURY.
FOR ONE INSTANT REINCARNATED.

(1961)

3. Tachado "Sueños" se hubiese titulado "SUEÑOS DE LA NOCHE"
It would have been titled "Sueños de la noche" (Dreams of the Night) but the word Sueños
(dreams) has been crossed out.

IRIDESCENT
MULTIGONAL
RADIANT
FOUNTAIN

**IRIDISCENTE
MULTIGONAL
RADIANTE
FUENTE**

DOVE, YOUR BONE
IS LIKE YOU FLIGHT

RI
RIVER
I FLOW

PALOMA, TU HUESO
ES COMO TU VUELO

RI
RIO
YO FLUYO

FRUIT - TIME OF TREES

FRUIT - YOU ARE EARTH
WATER, AIR, FIRE

FRUTO - ~~LA~~ TIEMPO DEL ARBOL

FRUTO - QUE ERES TIERRA
AGUA , AIRE , FUEGO

OTROS POEMAS

OTHER POEMS

(1967-1970)

LOS REINOS⁴

Extrema
pulsante
iridiscente
radiante
fuente

Extrema
pulsante
oscura
simiente

(1960-1961)

KINGDOMS

Extreme
pulsating
iridescent
radiant
fountain

Extreme
pulsating
dark
seed

(1960-61)

4. Este poema fue publicado en "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 215, Madrid, 1967, p. 13.

This poem was published in "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento," Cuadernos Hispanoamericanos 215, Madrid, 1967, p. 13.

METAL⁵

Salta aún
astringente
oscuro
ardor

Vibra aún
cristalina
sonora
contracción

(1961)

METAL

It still leaps
astringent
dark
passion

It still quivers
crystal-like
resonant
contraction

(1961)

5. *Ibíd.*
Ibíd.

1970⁶

DANS LE CLIMAT ÉLOIGNÉ
A L'OCCIDENT
NAISSENT LES COURBES
SE TROUVENT LES SOURCES

OUBLIÉES
PARCE QUE REMÉMORÉES
L'AR ÉCLAIRE ALENTOUR
MAIS LA TERRE BRULE
DANS L'EAU OBSCURE

EN EL CLIMA ALEJADO
A OCCIDENTE
NACEN LAS CURVAS
SE ENCUENTRAN LAS FUENTES

OLVIDADAS
PORQUE REMEMORADAS
EL AIRE ILUMINA ALREDEDOR
PERO LA TIERRA ARDE
EN EL AGUA OSCURA

IN THE DISTANT CLIMATE
TO THE WEST
CURVES ARE BORN
THERE ARE THE FOUNTAINS

FORGOTTEN
BECAUSE REMEMBERED
THE AIR SHINES AROUND
BUT THE EARTH BURNS
IN THE DARK WATER

6. Pablo Palazuelo, *Derrière le miroir*, n° 184, Paris, 1970, p. 23.
Pablo Palazuelo, *Derrière le miroir* 184, Paris, 1970, p. 23.

HOMMAGE A GEORGES BATAILLE
RAMENÉ DANS LA PRISON
DES SENS.
OBJETS
NI MORT,
NI LUMIÈRE

AU CRÉPUSCULE
SENTIRAIS LES PAROIS
DE L'AMBIANCE BANALE
L'AGITATION SPECTRALE
ET VERRAIS LE CIEL
ENTRE LES MURS

FIN
SOLITUDES
VOYANCES
BORNES
LOIN
IMPÉNÉTRABLES

HOMENAJE A GEORGES BATAILLE
RECOGIDO EN LA PRISIÓN
DE LOS SENTIDOS.
OBJETOS
NI MUERTE,
NI LUZ

AL CREPÚSCULO
SENTIRÍA LAS PAREDES
DEL AMBIENTE TRIVIAL.
LA AGITACIÓN ESPECTRAL,
Y VERÍA EL CIELO
ENTRE LOS MUROS

FIN
SOLEDADES
VISIONES
LÍMITES
LEJOS
IMPENETRABLES

HOMAGE TO GEORGES BATAILLE

WITHIN THE PRISON
OF THE SENSES.
OBJECTS
NEITHER DEATH,
NOR LIGHT

AT TWILIGHT
I WOULD FEEL THE WALLS
OF THE TRIVIAL AMBIENCE
THE GHOSTLY AGITATION
AND I WOULD SEE THE SKY
BETWEEN THE WALLS

END
SOLITUDES
VISIONS
LIMITS
FAR
IMPENETRABLE





PABLO PALAZUELO:
MADRID-PARÍS-MADRID
(1948-1968)

ALFONSO DE LA TORRE

Pablo Palazuelo de la Peña (Madrid, 8 de octubre de 1915-Galapagar, 3 de octubre de 2007), hijo de Enrique Palazuelo García y Clotilde de la Peña y de la Peña recibió en 1948 por parte del Instituto Francés, a través del *Comité d'Accueil aux étudiants étrangers*, del Ministère de l'Education Nationale, una beca para realizar estudios de pintura en París, a donde llega en tren el viernes 22 de octubre de 1948¹. En una primera estancia de dos años, desde el 25 de octubre de ese año y hasta el 28 de octubre de 1950, se alojará en el Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire de la ciudad². La beca será renovada en diciembre de 1951, careciendo ya de efectos económicos³. A este Colegio retorna en diversos períodos que concluirán en 1954. En ese momento coincide con numerosos artistas hispanos alojados allí⁴. A su llegada a París realiza estudios de grabado litográfico, iniciados el 30 de noviembre de 1948, como alumno libre en el taller de René Jaudon, en la École Nationale des Beaux-Arts en el barrio latino⁵.

Palazuelo tendrá otras dos residencias. Temporalmente, durante el año 1951, un estudio en Villaines-sous-Bois, pequeña localidad sita a unos 30 kilómetros al norte de París. Retornado a finales de ese 1951 al Colegio, en 1954 el matrimonio Maeght le facilita un nuevo estudio en esta ciudad, en el número 13 de la rue Saint-Jacques, no lejos de la Universidad de la Sorbonne. En París permanecerá hasta finales de los años 60, aunque vuelve ocasionalmente a España, en estancias cada vez más prolongadas, que se convertirán en definitiva hacia 1968.

En coincidencia con su partida, en noviembre de 1948 se publica en España su aportación a la publicación de *Homenaje a Paul Klee*⁶, en la que Palazuelo escribe: “De la lejana región donde se elaboran los procesos últimos de la conciencia, nos llegan voces que nos hablan de esplendores...”⁷. Ese texto es ilustrado con un dibujo de Paul Klee: *Wandernde Fische* (Peces caminantes) (1926)⁸. A su vez, al dibujo realizado por Palazuelo⁹ le corresponde el siguiente texto de Klee: “Cada uno debe moverse hacia donde el latido de su corazón le impulse”¹⁰.



Pablo Palazuelo. *Interior*, c 1946-1947. Óleo sobre lienzo, 95 x 75 cm



Pablo Palazuelo. *Sin título*, c 1946-1947. Óleo sobre lienzo



Vista del estudio de Pablo Palazuelo en el número 13 de la rue Saint-Jacques. París, c 1954





Pablo Palazuelo en el Colegio de España en la Cité
Internationale Universitaire, 9, Boulevard Jourdan. París, 1950
Fotos: autor desconocido

1949

Por vez primera, dos de sus obras se muestran en París en el contexto del quinto *Salon de Mai* que, presidido por Gaston Diehl¹¹, se celebra entre junio y julio en el Musée d'Art moderne¹².

Bernard Dorival¹³, conservador de este museo, que había colaborado en la organización del *Salon*, es autor de uno de los textos del catálogo y hace la presentación de Palazuelo al matrimonio Maeght. En octubre propone la presencia de tres obras de Pablo Palazuelo en su galería parisina en el contexto de la exposición colectiva *Les Mains éblouies*¹⁴. Esta muestra, que suponía la apertura del curso expositivo anual de Maeght, había comenzado en 1946, reuniendo a un conjunto de jóvenes creadores no figurativos de diversas procedencias¹⁵. En su texto Dorival relaciona la obra de Palazuelo con la de Juan Gris y Joan Miró y subraya que las pinturas del artista madrileño “Son obras de amor y de fervor, trabajadas durante meses y meses, con una conciencia apasionada, una lucidez y un método meticulosos, una prisa lenta, una infinita”¹⁶. Es el primer texto crítico escrito en Francia sobre el artista.

Esta presencia de Palazuelo en Maeght, galería abierta tres años antes¹⁷, será el inicio de una larga relación, que incluirá exposiciones individuales del artista en la sala parisina del número 13 de la rue de Téhéran, coincidiendo con la estancia de Palazuelo en la ciudad, los años 1955, 1958 y 1963¹⁸.

Ausente de España Palazuelo, la galería Palma publica en enero su tercer ejemplar de la colección *Artistas Nuevos, Nuevos Prehistóricos. Picasso, Palazuelo, Nieva, Laguardia, Aguayo*. Palazuelo presenta el dibujo *Huella* (1947)¹⁹.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Salon de Mai*, Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo, París, 24 junio-17 julio 1949.
- 3^o *Exposition Les Mains éblouies* (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani y Jean Signovert), Galerie Maeght, París, 4-19 octubre 1949.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ España, el único país de Europa en que el arte islámico arraigara, que, como sabemos, tuvo su participación en la elaboración del cubismo y en la del surrealismo, ¿tendrá también un papel en el desarrollo de la pintura abstracta? Casi no nos cabe duda, frente a las telas de Palazuelo, joven castellano becario del Ministerio de Asuntos Exteriores, que, como su antiguo compatriota Rodríguez, hace de un primer intento un golpe maestro. O quizá no, ya que sus telas son más y mejores que un golpe maestro, en que el azar y la improvisación encuentran siempre su lugar. Son obras de amor y de fervor, trabajadas durante meses y meses, con una conciencia apasionada, una lucidez y un método meticulosos, una prisa lenta, una infinita ternura. Veinte veces retomadas, sin que por ello acusen un aspecto fatigado y muerto, en ellas se unen la exactitud de un dibujo muy puro con la intensidad continua del color, la riqueza del empastado, denso y ligero, transparente y compacto, con la precisión de las medidas y de los ritmos, en la que se fundamenta su composición, el rigor artístico con la musicalidad, la plenitud pictórica con no sé qué de humano que sólo sobrepasa la plástica porque en ella se arraiga y constituye su supremo desarrollo. Gramático como Juan Gris y poeta como Miró, confío en que Palazuelo un día estará entre los mejores pintores de un país que tantos ha dado a su arte nacional del pasado y al arte francés actual.

Bernard Dorival, “Palazuelo”, *Derrière le miroir*, nº 22, cit.

■ [...]

Hace veinticinco años, la postura de Palazuelo era de ansiedad. Es natural que buscara en París, como tantos, una liberación.

Allí comenzó a trabajar seriamente y a exponer periódicamente en salones colectivos, aunque ya prestigiosos para un joven extranjero: “Salón de Mai” (Museo Nacional de Arte Moderno, 1948, 49, 50...), Salones “Les Mains éblouies” y “Tendances” (Galería Maeght, 1949, 50, 51, 52...), con escapadas a otros

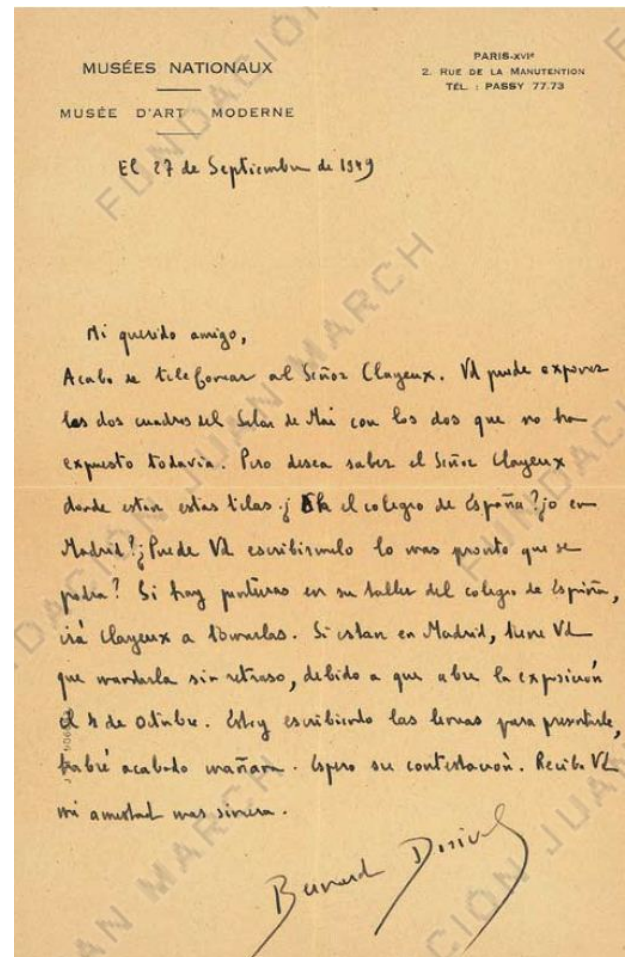
países, en especial Suiza, cuyo temperamento calmo y reflexivo se aviene al del artista. En esa primera época internacional, Palazuelo parte de la estilización geométrica del modelo, realizada por el cubismo, y de su fragmentación rítmica, obra del futurismo y del orfismo, a un estilo personal, de libres geometrías, con una concepción rítmica que pudiera relacionarse, por una parte, con el precedente prestigioso de Kupka; por otra, con búsquedas contemporáneas, como las de Henri Nouveau, Tal Coat, Alfred Manessier, Gustave Singier, Alberto Magnelli; de todas ellas, partiendo del común denominador de pintura abstracta, de ritmos muy esquematizados, de colores planos, de formas dentadas o en gavilla, de un deseo discreto de expresión, de un estilo Escuela de París de los años cincuenta, se aparta Palazuelo por una austeridad de los tonos, por una difícil sencillez del dibujo y por ese carácter altanero de su arte.

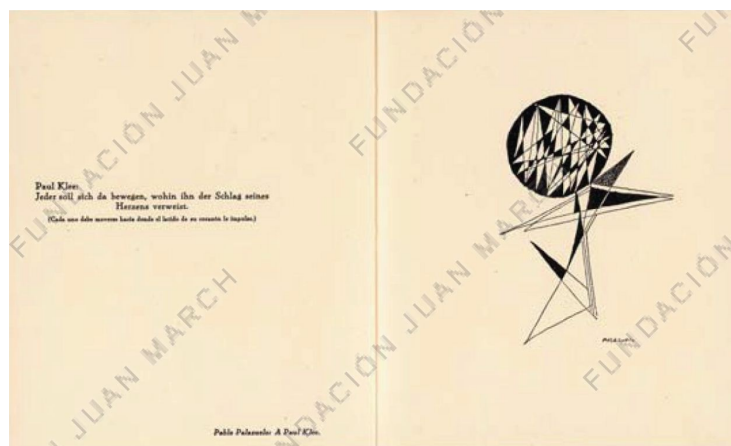
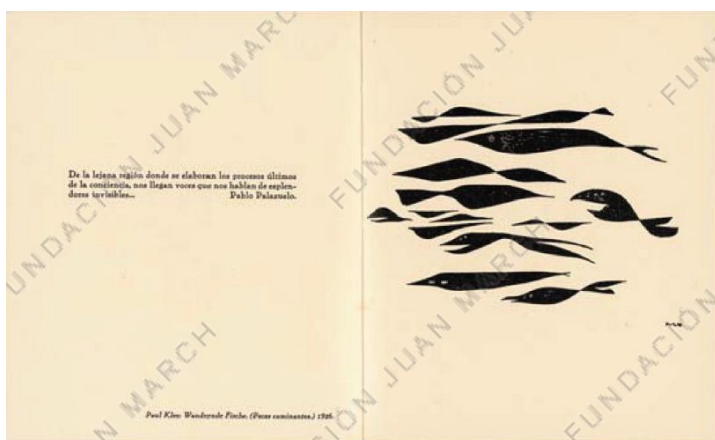
Julián Gállego, *Palazuelo*. Madrid: Galería Iolas-Velasco, 1973.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernard Dorival, "Palazuelo", en *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, nº 22 (París, 4.10.1949), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, s. p. [p. 3].
- Julien Alvard, "Les Mains éblouies", *Art d'Aujourd'hui*, nº 4 (París, noviembre de 1949), p. 3.

Carta del 27.9.1949 de Bernard Dorival a Pablo Palazuelo, en torno a su participación en la exposición de la Galerie Maeght *Les Mains éblouies*





Catálogo de la exposición "Colección Artistas Nuevos", nº V, Galería Palma (Librería Clan), Madrid, noviembre 1948

La qualité de boursier étranger du Ministère des Affaires Etrangères confère à l'intéressé l'exonération des droits de scolarité dans les établissements d'enseignement public de l'Académie de PARIS.

Si la dispense des droits de scolarité n'est pas accordée par arrêté rectoral, les établissements d'enseignement seront remboursés par le Comité d'Accueil aux Etudiants Etrangers, 96, Boulevard Raspail, Paris 6^e.

Pour le Président du Comité d'Accueil,
Le Directeur de l'Accueil aux Etudiants Etrangers
J. E. EINHARD

28 OCT 1948

DATE D'ENTRÉE EN FRANCE
28 octobre 1948

ADRESSE EN FRANCE
Collège d'Espagne,
9 Boulevard Jourdan
PARIS 14^e.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

CARTE D'ÉTUDIANT ÉTRANGER BOUSIER DU GOUVERNEMENT FRANÇAIS

N° 8554

ANNÉE SCOLAIRE 1948-1949

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
DIRECTION GÉNÉRALE DES RELATIONS CULTURELLES

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
SERVICE UNIVERSITAIRE DES RELATIONS AVEC L'ÉTRANGER

COMITÉ D'ACCUEIL AUX ÉTUDIANTS ÉTRANGERS

Monsieur PALAZUELO

Prénoms Pablo

Né le 8 octobre 1915 à Madrid

Nationalité espagnole

est titulaire d'une bourse d'études accordée par le Gouvernement français (Ministère des Affaires Étrangères, Direction Générale des Relations culturelles).

Les Autorités françaises sont priées de faciliter dans toute la mesure du possible son séjour et ses études en France.

La Bourse est valable dans l'Académie de PARIS entre les dates limites du 1 novembre 1948 du 31 janvier 1949

ESPAÑE
POSTE D'ORIGINE

PHOTOGRAPHIE

Carnet de estudiante extranjero becado de Pablo Palazuelo, nº 8554 del Ministère des Affaires Étrangères, expedido por el Ministère d'Education Nationale, 22-25.10.1948



Pablo Palazuelo. *Sin título*, 1949. Gouache sobre papel, 32 x 25,5 cm

ARNAL
BERTRAND
CHAPOVAL
COLLIGNON
DANY
DMITRIENKO
DUFOUR
KOSKAS
NEJAD
PALAZUELO
PAOLOZZI
REZVANI
SIGNOVERT

GALERIE
M A E G H T

du
4 octobre
au
19 octobre
1949


13, Rue de Téhéran
PARIS - VIII

Persévérant dans « l'erreur » que certains nous imputent avec persévérance, nous tenons à commencer le cycle annuel de nos expositions en présentant, pour la troisième fois, quelques peintres et sculpteurs entre vingt et trente ans. Nous ne prétendons pas dresser un tableau de la jeune peinture ou sculpture actuelle. Simplement nous avons choisi, au hasard de nos goûts et de la rencontre, quelques jeunes qui possèdent déjà, croyons-nous, à des degrés divers, un langage plastique personnel. Et nous n'avons d'autre ambition, en les encourageant, que de les aider à s'affirmer.

3^e
Exposition

Les Mains
Éblouies

Vernissage le mardi 4 octobre
à 16 heures



Programa de la 3e Exposition Les Mains éblouies (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani y Jean Signovert), Galerie Maeght, Paris, 4-19.10.1949



Derrière le miroir, n° 22
(Paris, octobre 1949), Galerie
Maeght, Éditions Pierre a Feu

Galerie Maeght
13, RUE DE TÉHÉRAN
PARIS VIII

TELEPH. : LACROIX 10-43 TELÉGR. GALMAEGHT-PARIS

Paris le 22 Septembre 1949

Cher Ami,

Par suite des circonstances nouvelles, la date de l'exposition "LES MAINS ÉBLOUIES" doit être avancée. Le vernissage aura lieu le mardi 4 OCTOBRE au lieu du Vendredi 7.

Il est donc nécessaire que je sois en possession de vos toiles, sous baguettes, vers le 29 SEPTEMBRE.

D'autre part, en ce qui concerne le catalogue, les documents (liste des œuvres, texte de présentation, curriculum vitae) devront me parvenir le 28 septembre au plus tard.

S'il ne vous est pas possible, en raison du temps mesuré, d'obtenir d'un critique ou d'un écrivain ami un texte de présentation, peut-être avez-vous des extraits de presse dont nous pourrions nous servir.

Dans l'attente d'une réponse par retour du courrier, croyez, Cher Ami, à nos sentiments les meilleurs.

L.G. CLAYEUX
L.G. CLAYEUX.

C. CHEQUES POSTAUX 6148-39 R. C. SEINE 550.041

Carta del 22.9.1949 de Louis
Clayeux, director de la Galerie
Maeght, a Pablo Palazuelo

1950

Por segunda vez, dos de sus obras se muestran en el *Salon de Mai* que se celebra en el Musée National d'Art moderne²⁰.

A partir de octubre de este año Palazuelo comparte con Eduardo Chillida un taller en el número 13 de la rue de Villiers-le-Sec en Villaines-sous-Bois donde permanecerá hasta diciembre de 1951²¹. Allí realizará los aproximadamente 14 dibujos de la serie *Carnet de Villaines*, en los que indaga, además, en torno a las transparencias observadas en los dorsos de los mismos.

En octubre participa por segunda vez en *Les Mains éblouies*, colectiva de la Galerie Maeght²². De esta exposición llegan referencias a la prensa española, subrayándose los “estados del pensamiento estético en los que apenas tenemos representante”²³.

Su obra está también presente en la exposición celebrada en el Art Club de Viena *Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung*²⁴.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Salon de Mai*, Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo, París, 9 mayo-30 junio 1950.
- *Les Mains éblouies* (Pierre Alechinsky, François Arnal, Huguette Bertrand, Laurent de Brunhoff, Denise Chesnay, Chillida, George Collignon, Corneille, Dany, Pierre Dmitrienko, Jacques Doucet, Bernard Dufour, Alexandre Goetz, Pierre Humbert, Jacques Lanzmann (Colonna), Nejad, Annelies Nelck, Pablo Palazuelo, Bernard Quentin, Serge Rezvani, Jean Signovert, Turnbull, Jack Youngermann), Galerie Maeght, París, octubre 1950.
- *Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung*, Art Club, Viena, 7 octubre-12 noviembre 1950.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ De otro calibre es el triunfo de otro pintor español. Éxito en el difícil discreto de las Exposiciones Colectivas. Con el grito entre decidido y poderoso que conviene en estos conjuntos. La Exposición aparece bajo el título común de “Las manos deslumbradas”, y se celebra en la infranqueable Galería Maeght. En ella se juega otra gran partida del arte moderno. Ahí, con unos lienzos en los que el color declama su violencia y su belleza españolas, el pintor Pablo Palazuelo consigue situarnos en unos estados del pensamiento estético en los que apenas tenemos representante. El artista goza del triunfo inicial.

M. Rodríguez de Rivas, *Escritores y pintores españoles en París*, cit. p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- Michel Ragon, en *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, nº 32 (París, X-1950), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, pp. 4-5.
- M. Rodríguez de Rivas, “Escritores y pintores españoles en París”, *Arriba* (Madrid, 15-XI-1950), p. 3.



Derrière le miroir, nº 32 (París, mayo de 1950),
Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu



Nocturne, 1949 (cat. 8). Óleo sobre lienzo. 66 x 82,5 cm.
Collection Maeght, París

1951

El día 6 de julio Pablo Palazuelo se encuentra con Joan Miró en un almuerzo en París²⁵.

Tres de sus obras se muestran en octubre en la exposición *Tendance*, en la Galerie Maeght²⁶. En esa ocasión su obra coincide con la de Elsworth Kelly, artista al que Palazuelo ha conocido en la Cité Universitaire²⁷, visitando su estudio, y que el madrileño presenta a los Maeght. Ese mismo mes, Miró escribe a Palazuelo celebrando su reconocimiento y señalándole “tuve ocasión de ver unas telas tuyas que me impresionaron mucho. Encontré en ellas toda la fuerza racial española-austeridad de Zurbarán i [sic] ascetismo de los místicos, con sus destellos de sensibilidad y eso en sentido universal, claro está”²⁸.

Charles Estienne escribe en el número de *Derrière le miroir* dedicado a esta exposición que “algunos Palazueros y, sobre todo, Kellys, parecen proteger y casi esconder su lirismo bajo la elección, la solidez y el rigor de los medios plásticos [...] presión oscura de este arte -expresión de pintores aún jóvenes pero ya maduros- hacia una autonomía que no es ni rechazo ni separación, sino volver a tomar en mano, por los medios propios del arte, una realidad que -y éste es todo el problema- ha cambiado, simple pero graciosamente, de lugar”²⁹.

Entre los pintores a los que conocerá en estos años Palazuelo declarararía haber tratado a “Poliakoff, Soulages, Bazaine, Alechinsky, Adami, Yves Klein³⁰, Mortensen, Kelly, Bram van Velde, De Staël, Vasarely y otros artistas del grupo de la abstracción fría, asociados con la galería Denise René, y otros muchos de los que en este momento no me acuerdo. Y tampoco le he hablado de Miró, Braque³¹, Giacometti o Chagall, con quienes también tuve contacto, aunque forman parte de generaciones más lejanas de la mía. El ambiente era apasionante, provocativo y animado. Tenía lugar algo parecido a un renacimiento de la abstracción que incluía tendencias antagónicas y originaba polémicas de verdadero interés”³².

Visita el taller de Constantin Brancusi, en el número 11 de l'Impasse Ronsin junto a Montparnasse³³. Visita también, con Eduardo Chillida, a Gaston Bachelard.

Finaliza su estancia en Villaines-sous-Bois y retorna a París, al Colegio de España. Santiago

Álvarez Catalá, Secretario del Colegio de España, realiza la certificación³⁴ para la solicitud de la ampliación de su beca en el citado Colegio, sin soporte económico. En dicha certificación se refiere que en su tarea pictórica “viene obteniendo brillantes resultados, patentes en la acogida que de sus obras vienen haciendo críticos prestigiosos en esta esfera del arte”³⁵.

Cena de Navidad en casa de los Maeght.

A finales de este año 1951 realiza una escultura, desaparecida, por él definida en su correspondencia como “una flor extraña”, de unos 60 centímetros de altura.

EXPOSICIÓN COLECTIVA

Tendance (Jacques Germain, Elsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakov), Galerie Maeght, París, octubre 1951.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ Uno es dirigido, en cierto modo, por circunstancias que lo llevan al sitio donde va a aprender esto, o a conocer lo otro. A mí el descubrimiento del cubismo y de la obra de Klee me abrió el mundo de la geometría. Sobre todo la obra de Klee, que tenía una geometría mucho más cercana a la de la naturaleza, menos rígida, más natural, más vital. Eso me condujo primero hacia una especie de neocubismo y, luego, a una tendencia ya francamente neta hacia la abstracción. Al llegar a París, me animó aún más a continuar el ambiente que había de verdadera refluoración después de la guerra, lleno de vida y donde se estaba dando una especie de renovación de la abstracción. No lo hacía por mimetismo, ni mucho menos, sino por necesidad interior, como dice Kandinsky; y había algo que me llamaba por aquel camino y justamente me encontré en un medio que, en aquel momento, era el más vital en Europa y Norteamérica, puesto que en Norteamérica aún no se había revelado la escuela de Nueva York.

Avancé por el camino de la abstracción geométrica acercándome realmente a lo que vendría después, porque estaba convencido de que había otra geometría. Fue una búsqueda furiosa: leía sin descanso, me iba a todas las bibliotecas que descubría en aquel momento. Además se dio otra coincidencia: me encontraron un pisito muy modesto frente a la iglesia de Saint-Séverin, a un paso de Nôtre-Dame, en una zona plagada de librerías de esoterismo y ciencias ocultas, como Chacornarc o Dorbon. Las primeras veces que entré en aquellas librerías me causaron un cierto repelucio. Lo que más me atraía eran las



Pablo Palazuelo y Eduardo Chillida en los jardines de acceso al 13, rue de Villiers-le-Sec. Villaines-sous-Bois (1950)

Foto: autor desconocido
Cortesía del Museo Chillida Leku



Palazuelo y Chillida con Pilar Belzunce en el patio del 13 rue de Villiers-le-Sec. Villaines-sous-Bois (1950)

Foto: autor desconocido
Cortesía del Museo Chillida Leku



Villaines-sous-Bois: Iglesia y ayuntamiento, La plaza del ayuntamiento, la Maison Neuve, la Maison d'École, La rue d'Attainville y la route de Paris. Tarjetas postales de la época (c 1940)

publicaciones que trataban de geometrías: las geometrías sagradas, el simbolismo geométrico, el simbolismo de los números (*le nombre*, como dicen en francés, equivalente a nombre; el lado cualificante del número). Finalmente di con lo que buscaba, que curiosamente no me pareció que fuera del todo lo que andaba buscando cuando lo encontré. Tardé aún un tiempo más en darme cuenta de que el arte abstracto se halla ya en las cuevas prehistóricas, emparejado con el arte figurativo casi en igualdad. En este terreno de la mente humana hay dos direcciones: la que tiende a imitar lo que se ve a simple vista y la que tiende a penetrar más adentro, para poder defenderse mejor, para protegerse de la naturaleza aterradora. Esa razón para hacer formas geométricas (la de la defensa) encubre, en cierto modo, una necesidad mucho más profunda de conocer lo que se halla detrás de las cosas, lo más profundo. No se trataba solo del bisonte que se disponía a atacarnos, sino de algo que ellos presentían detrás de ese mismo bisonte: una fuerza, una energía que se manifiesta siempre, como hemos sabido después, a través de formas. En el mundo que conocemos actualmente no existe la energía amorfa; toda energía es una onda o un corpúsculo, que son formas. Así, la energía que estaba detrás de lo que producía miedo era confrontada con figuras geométricas. Todo esto era puro instinto más que verdadero conocimiento, lo que significa que el hombre ha sabido antes de saber. Por eso, a quienes sostienen que la forma o el arte abstracto es una estupidez, puede decirseles que está en el hombre desde el origen, desde el principio, y que, por tanto, tiene tanto valor como el arte que no es abstracto.

Pablo Palazuelo a Paloma Chamorro, RTVE, 1996.

Reproducido en *Palazuelo. Proceso de trabajo* [cat. expo.] Madrid: Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior; Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Bilbao: Museo Guggenheim, 2006, pp. 293-294.

■ Le saco poco jugo a las cosas ahora. Trabajo como un negro, sobre todo dibujos, pues preveo un gran cambio, necesito entrar más profundamente, una emoción mucho más intensa y pura, y hay momentos que tengo como fiebre y escalofríos al presentirlo. Por ahora no llevo, pero la cosa está ahí, estoy seguro, si no, no lo sentiría como lo siento. También he hecho mi primera escultura ¡Y estoy muy contento con ella!. La terminé ayer y estoy bastante emocionado aunque a lo peor cuando pase algún tiempo me parecería una birria. Es algo de lo que venía planeado hace tiempo, tiene unos 60 cm de alto, y es como una flor extraña. Ya ves, ahora me jode que no la veas tu primero, Me parece que le falta algo.

Carta de Pablo Palazuelo a Eduardo Chillida. Paris, finales de diciembre de 1951

Facilitada por el Museo Chillida Leku

(...) me alegro de verdad que estés trabajando bien, y tengo gran curiosidad por conocer tu "extraña flor". Si alguna vez dudé de tus posibilidades como escultor he dejado de hacerlo. Creo que por el contrario (mejor, estoy seguro), que harás esculturas extraordinarias sin tener que ver con tu pintura, ya que serán muy esculturas, dirán como tus cuadros lo que tú quieres y acabarás por decir.

Carta de Eduardo Chillida a Pablo Palazuelo. 10-I-1952
Facilitada por el Museo Chillida Leku

BIBLIOGRAFÍA

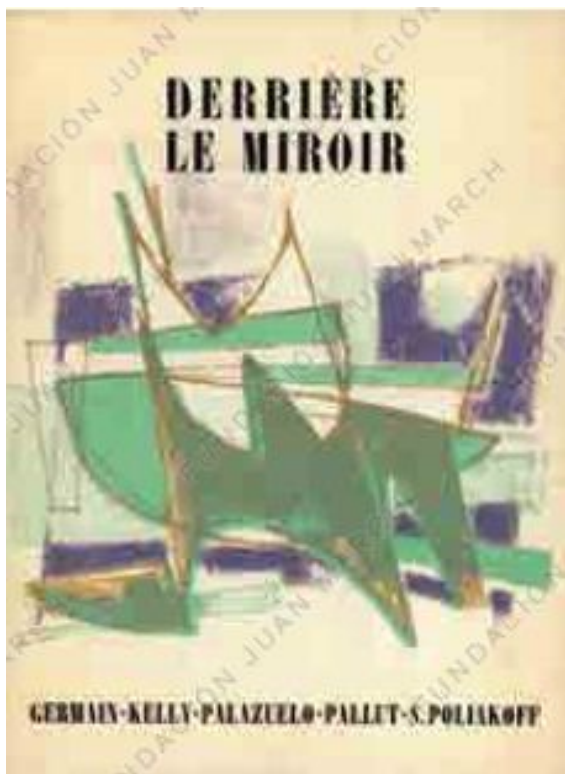
Charles Estienne, "L'art est une réalité", en *Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff, Derrière le miroir*, nº 41 (París, octubre de 1951), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu.



El taller de Pablo Palazuelo en Villaines-sous-Bois en 1951.

Foto: autor desconocido.

A la derecha, la misma vista en el año 2009



Derrière le miroir, nº 41 (París, octubre de 1951), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu



Cartel de la exposición *Tendance* (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), París, octubre de 1951

JOAN MIRO
 Folgarolas, 9
 Barcelona, (S.G.),
 31 Octubre 1951

Amigo Palazuelo, al regresar de Mallorca encuentro una carta de Clayton preguntándome del éxito de mi obra en la actual exposición de la galería.

En mi última y rápida estancia en París - estando todavía ausente - tuve ocasión de ver una tela, simple, que me impresionara mucho. Encontré en ella, toda la fuerza vital española - austeridad de Zurbarán i a certismo de los místicos, con su desarrollo de sensibilidad - y todo el sentido universal, claro está.

Cuando vuelva por París, me gustaría mucho venir a verte y conocer más fondo tu obra.

Entretanto, le saluda afectuosamente,
 Miró.

Carta del 31. 10.1951 de Joan Miró a Pablo Palazuelo (anverso y reverso)

CITE UNIVERSITAIRE
 COLLÈGE D'ESPAGNE
 PARIS (XIV^e), 9, BOULEVARD JOURDAN
 DIRECTION

CIUDAD UNIVERSITARIA
 COLEGIO DE ESPAÑA
 DIRECCION

Don Santiago Alvarez Catala, Secretario del Colegio de España, en la Ciudad Universitaria de París,

CERTIFICO: Que D. Pablo PALAZUELO, reside en este Colegio en calidad de colegial del mismo. El objeto de su estancia en París obedece al estudio y perfeccionamiento de sus conocimientos de pintor, en cuyo cometido viene obteniendo brillantes resultados, patentes en la acorrida que de sus obras vienen haciendo criticos prestigiosos en esta esfera del arte. Por todo ello, consideramos que la estancia en esta capital del Sr. Palazuelo se encuentra justificada y que para completar su fin, le sera necesaria una ampliacion del plazo que en un principio tuvo previsto en la beca que le fué concedida por la Direccion general de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, y cuyos efectos, habiendo terminado, tendran que ser substituidos por medios propios del interesado

Y para que conste y surta sus efectos don donde convenga a dicho señor, extendiendo la presente visada por el Sr. Director del Colegio, en París a veinte de diciembre de mil novecientos cincuenta y uno.

V. B.
 EL DIRECTOR,
 S. Abarg

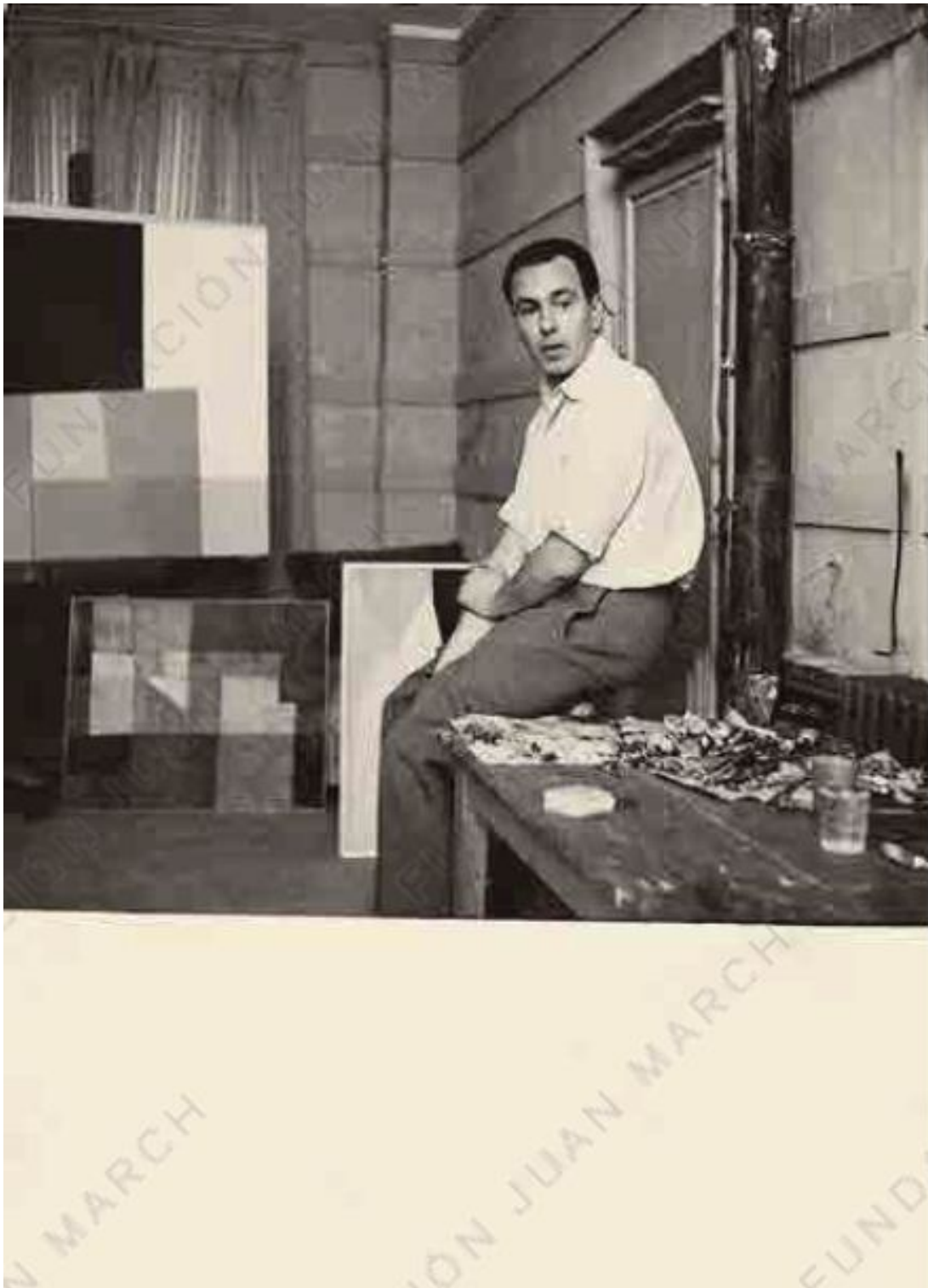
Embajada de España
 en
 París

Don Ernesto La Orden, Primer Secretario de la Embajada de España en Francia, Encargado de Relaciones Culturales, c e r t i f i c a que Don Pablo PALAZUELO pintor español residente en París, ha sido hasta ahora becario de la Direccion General de Relaciones Culturales y de esta Embajada y prosigue sus trabajos y sus estudios en esta capital.

Y para que conste especialmente ante el Instituto Español de Moneda Extranjera, a los efectos de la pensión que pueda recibir de su familia de España, expide el presente certificado en París a 14 de Diciembre de 1951.

Embajada de España en París - Oficina del Sr. Director

Carta del 20.XII.1951 de Santiago Álvarez Catalá, Secretario del Colegio de España, París, con una certificación para la solicitud de la ampliación de la beca de Pablo Palazuelo en el citado colegio



Palazuelo en Villaines-sous-Bois, 1951
En el caballete: *Composition (Dans le carré)*,
1951 (cat. 15). En el suelo: *Nocturno*, 1949 (cat. 8)
y *Composition abstraite*, 1950 (cat. 11)
Foto: autor desconocido

Mediante un “achat de l’Etat en attribution” (una adquisición adjudicada al Estado), desde la admiración mostrada por Bernard Dorival hacia el quehacer de Palazuelo, el Estado francés adquiere este año una pintura de 1950, *Composition abstraite*³⁷ (cat. X), para el Musée d’Art moderne. Este museo incorporará en 1981 otra obra más, un gouache del artista de 1956, procedente del legado de Nina Kandinsky³⁸.

Retornando a residir en el Colegio de España (1952-1954) tras la estancia en Villaines-sous-Bois, Pablo Palazuelo es invitado a participar en la *Exposition de peintres résidents au Collège*, que se celebra en el mismo entre marzo y abril de este año. Entre otros, expondrán Farreras, August Puig o Xavier Valls. Declina su participación³⁹.

Cuatro obras de Palazuelo se muestran en la exposición *Tendance*, en la Galerie Maeght⁴⁰. El número 50 de *Derrière le miroir*, dedicado a esta muestra, es ilustrado, incluyendo su portada, por Pablo Palazuelo. Con ocasión de esta exposición, Michel Seuphor subraya que es un artista “severo en un arte que pretende ser ligero, grave y puntuado en una composición que trata de las apariencias de la facilidad, Palazuelo es un armonista que de sus luchas interiores no deja traslucir nada más que la victoria final”⁴¹.

Este año participa en dos exposiciones colectivas, comisariadas por Guy Wheelen, *Rythmes et Couleurs* (Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana)⁴² y *Malerei in Paris-heute* (Kunsthau Zürich, Zúrich)⁴³. Para esta última muestra, celebrada en octubre, el Estado Francés presta el cuadro recientemente adquirido a Palazuelo.

En noviembre conoce a Georges Braque, Alberto Giacometti, Henri Laurens y Fernand Lèger en casa de los Maeght.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Rythmes et couleurs*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 20 junio-14 septiembre 1952.
- *Tendance* (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, París, 17-30 octubre 1952.
- *Malerei in Paris-heute*, Kunsthau Zürich, Zúrich, 18 octubre-23 noviembre 1952.

SELECCIÓN DE TEXTOS

Severo en un arte que pretende ser ligero, grave y puntuado en una composición que trata de las apariencias de la facilidad, Palazuelo es un armonista que de sus luchas interiores no deja traslucir nada más que la victoria final. Línea y plano, música a dos manos, voluntariamente reducida a dos dedos. El mayor hándicap para un artista es su riqueza. La conquista de la personalidad empieza por el rechazo de casi todo para encontrar lo esencial, lo raro, a uno mismo.

Michel Seuphor, «Il n’y a pas de repos”, cit. p. 5

Francisco Calvo Serraller. *A finales de los años cuarenta como otros artistas españoles de talento e inquietud, decide marchar a París. Del aislado Madrid de posguerra a la capital francesa había entonces un abismo, que para muchos fue insalvable. ¿En qué situación se hallaba usted al afrontar aquella aventura?*

Pablo Palazuelo. Se puede decir que por entonces me encontraba en busca del camino que yo presentía pudiera ser el mío. Como en un laberinto, andaba buscando la salida o la entrada hacia mí mismo.

FCS. *Siendo usted uno de esos creadores que maduran intelectualmente las cosas, ¿qué pensamientos le ocupaban? ¿Cuáles eran en aquel momento sus lecturas preferidas?*

PP. Leía, como siempre, mucho y muy diferentes cosas. Desde poesía hasta ficción científica. Los filósofos presocráticos, Platón, las filosofías extremo-orientales, los sufíes, los gnósticos islámicos persas, a través de los estudios de Henry Corbin... La lista sería interminable. Sin embargo, en un momento dado, y a partir de la lectura de la obra de Mathila Ghyka sobre el número áureo, pasé a interesarme por todo lo referente a las *numerologías*, especialmente simbólicas, míticas o esotéricas y, sobre todo, orientales.

FCS. *¿Le interesó también alguna teoría artística en particular?*

PP. Me interesaban especialmente los escritos de pintores como Mondrian, Kandinsky y Klee. Sin embargo, me sentía más cerca de Klee que de ningún otro. Recuerdo la impresión que me produjo la lectura de *Los discípulos de*



La exposición *Tendance* en la
Galerie Maeght, París, 17-30.10.1952
Foto: autor desconocido

Sais, de Novalis, ilustrada con dibujos de Klee. También dedicaba bastante tiempo a lecturas sobre biología, física o cosmología.

FCS. *Antes de profundizar sobre estas primeras inquietudes intelectuales, y teniendo en cuenta el fondo de la musicalidad que hay en su obra, me gustaría que hablara algo sobre sus preferencias en este terreno.*

PP. Aquí tengo que decir que mi cultura musical ni siquiera llega al nivel de un aficionado corriente, aunque quizá pueda interesar el hecho de que me gusta escuchar, sobre todo, la música que no conozco de antemano. En la época de la que estamos hablando, Wagner, con su marea sonora, oscura e interminable, me producía un efecto catártico. Además de Wagner, prefiero la música barroca, la música que hoy se denomina *repetitiva* y las grandes nubes sonoras de Xenakis.

FCS. *Por lo que hemos hablado, se nota una marcada predilección por los saberes esotéricos. ¿Cuándo y cómo se inició en ellos?*

PP. Empecé a interesarme por lo esotérico, ya en serio, hacia el año 1952, en París, cuando vivía en el número 13 de la rue Saint-Jacques, que está trazada sobre el Camino de Santiago, el cual comenzaba muy cerca de mi casa; se puede decir que al pie de Nôtre-Dame. Todas las cercanías de la catedral y los alrededores de la Sorbona constituían un ámbito donde tradicionalmente, desde la Edad Media hasta nuestros días, proliferaban los editores y libreros especializados en las ciencias llamadas ocultas o, mejor dicho, en la literatura esotérica.

Aquellas librerías, que por entonces pasaban por un periodo de decadencia, me atraían por su carácter pintoresco, que yo presentía como recelando misterios. Aquellos libros, algunos antiguos, llenos de diagramas, signos y figuras extrañas, me decidieron a entrar y comprar. En una de aquellas librerías, llamada 'La Tour Saint Jacques', conocí a Claude d'Ygé, que acababa de publicar una *Anthologie de la poésie hermétique y Nouvelle assemblée des philosophes chymiques*, dos obras realmente importantes sobre hermetismo y alquimia. A partir de aquel encuentro se fue estableciendo entre nosotros, además de una amistad, una relación maestro-discípulo, que, sin ser completamente explícita, tuvo grandes consecuencias para mí. Siguiendo sus indicaciones, comencé la lectura o, mejor dicho, el estudio de algunos tratados de alquimia. Estos estudios, que exigen esfuerzo y paciencia, los continúo aún hoy día.

FCS. *¿Conocía también la obra de Guénon, Bachelard, Éliade...?*

PP. Conocía ya todos los escritos de Guénon. También la obra de Bachelard, a quien visité en compañía de Chillida. De Bachelard fundamentalmente me impresionó su

"Ensayo sobre la imaginación de la materia", mientras que de Mircea Éliade leí sus estudios sobre el yoga y el chamanismo y, posteriormente, todo lo que ha escrito, hasta sus últimas novelas.

FCS. *Pero ¿cómo se traducían estos intereses en su obra plástica?*

PP. Era como una llamada, como una necesidad que no me daba respiro. A veces dejaba de pintar y me pasaba una semana entera leyendo; otras me amanecía leyendo furiosamente. De la lectura pasaba al trabajo gráfico, sobre todo. Grandes cantidades de diagramas y calcos experimentales llenaban el estudio. Dibujaba durante la comida, llenando los manteles de papel del restaurante, que luego me llevaba a casa. Todavía conservo muchos de ellos.

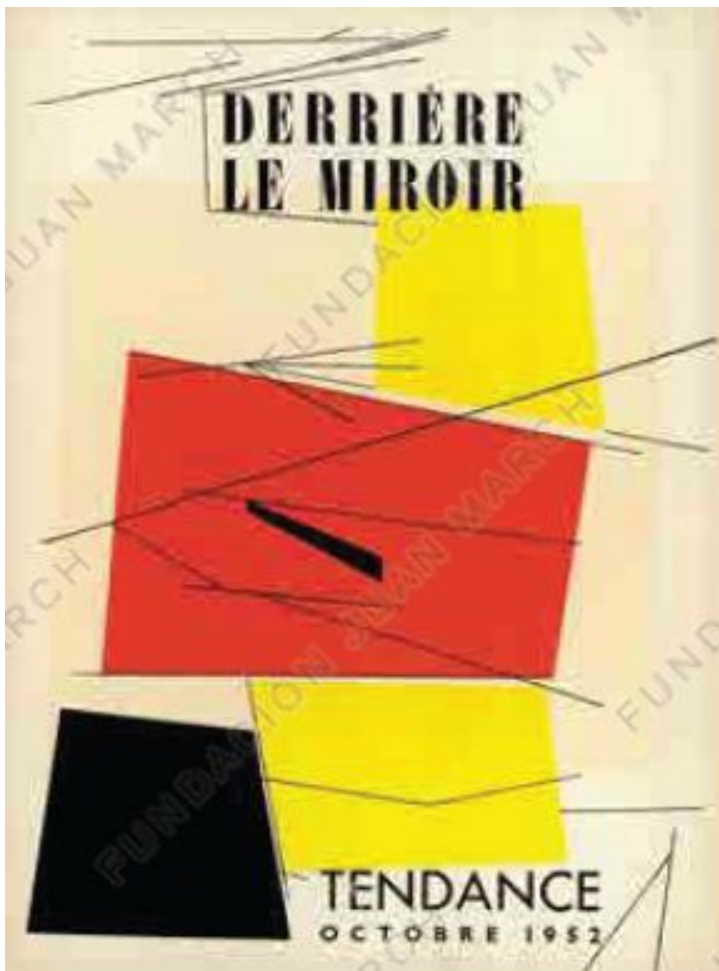
Al fin, un día, leyendo un determinado texto, tuve la percepción de algo que se abría ante mí. Fue la comprensión de algo que se revelaba solo parcialmente y que, más tarde, exigiría incontables esfuerzos, que aún hoy continúan. Fue en 1952, y aquello me llevó a un redoblamiento de las manipulaciones y experimentos gráficos, si cabe aún con mayor intensidad y concentración. Hasta que, por fin, a través de un proceso que se podría llamar de *readaptación* del poder compositivo, sentí abrirse ante mí la perspectiva de un vasto territorio.

Sentía como si entrara en el conocimiento de algo que se convertiría en mí mismo, de algo que me producía un sentimiento de libertad total y que, al mismo tiempo, me insertaba, me entretejía con ello mismo. Destruí bastantes cuadros en aquella época y solo se salvó una parte que titulé 'Soledades'. Eran obras que revelaban la dureza de la lucha, pero en ellas aparecía ya un proceso de formación, que yo reconocía como mío totalmente.

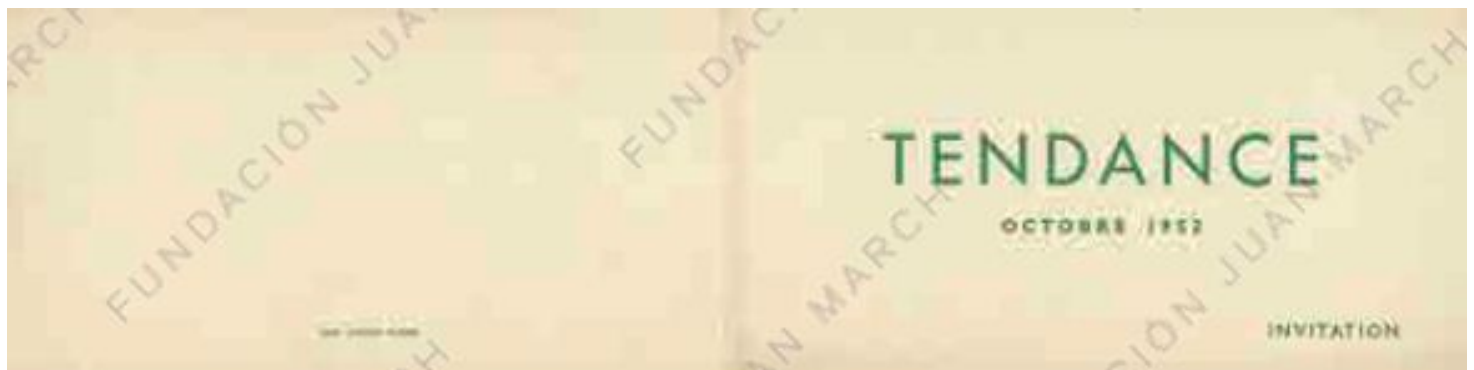
Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller (con motivo de la obtención de la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes), *El País*, Suplemento Artes (Madrid, 6.03.1982)

BIBLIOGRAFÍA

Michel Seuphor, "Il n'y a pas de repos", en *Tendance, Derrière le miroir*, nº 50 (París, octubre de 1952), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, s. p. [p. 5] (Cubierta y contracubierta e ilustraciones de Pablo Palazuelo)



Tendance, Derrière le miroir, n° 50 (Paris, octobre de 1952), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu



Programa de la exposición *Tendance* (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, París, 17-30.10.1952

Younger European Painters-A Selection, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2 diciembre 1953-21 febrero 1954.

SELECCIÓN DE TEXTOS

P: Aparte de una pequeña etapa en la figuración, usted se instala en el arte moderno, concretamente en la abstracción geométrica. ¿En qué condiciones ha sido su paso por la modernidad?

R: El cubismo me atrajo muy pronto y, como para otros artistas, el cubismo *analítico* ha sido para mí la puerta que daba paso a la abstracción. Hacía yo, por los años 45-46, lo que pudiéramos llamar un *neocubismo* influenciado en parte por Picasso, Braque o Juan Gris. Más tarde, entre los años 48 a 51 me interesó mucho el constructivismo aunque con bastantes reservas, y por los mismos años Paul Klee fue para mí una revelación. Me interesaban los escritos de Kandinsky, Klee y Mondrian. Pero yo presentía otros posibles caminos y fue por entonces cuando empecé a leer sobre las numerologías, geometrías y filosofías o gnosias islámicas de Ibn Arabni o Sohrawardî, hasta el Taoísmo y el Budismo de Extremo Oriente. Las simetrías de los constructivistas me parecían de una gran inercia, *demasiado simétricas*, y para mí *lo vivo* no admite más que la *disimetría*, lo vivo se nutre de disimetría engendrando estructuras *rotativas*, es decir de tipo espiral, producto de una combinatoria perpetua.

P: ¿Qué lugar ocupa Paul Klee en su evolución?

R: Yo notaba que él podría ser el puente o el paso de esas simetrías o geometrías inertes para mí, a otras simetrías más *vitales*, más *dinámicas*, más *musicales*. Klee es atraído hacia lo vivo, lo orgánico, y presiente que incluso las estructuras de la materia inorgánica, como los cristales, forman parte de lo viviente. Por lo tanto, Klee tuvo una influencia decisiva por lo menos espiritualmente para que yo continuara mi búsqueda en aquella dirección hasta llegar a descubrir unos indicios ya bastante claros para mí.

P: ¿Se refiere usted al año 1953 cuando encuentra en una librería de París un documento sobre geometría?

R: Todos mis estudios, dibujos, trazados, diagramas, lecturas durante tres años de búsqueda intensa me condujeron a aquel documento. Fue difícil encontrarlo pues la primera edición estaba agotada, aunque hace algunos años ha vuelto a editarse, de manera que hoy se encuentra al alcance del que lo busque. No digo qué documento se trata porque, vuelvo a repetir, debe ser descubierto por aquel que lo busque con una intención determinada, pues de otro modo no sirve. Se trata,

El 19 de junio se encuentra con Joan Miró, a quien conoce desde 1951, con ocasión de la exposición que este inaugura en Maeght⁴⁴.

Una de sus obras ilustra la portada del número 5 de la revista *Aujourd'Hui. Art et architecture*, publicada en París en julio de 1953 (bajo la dirección de André Bloc y Pierre Lacombe).

Palazuelo es uno de los 11 artistas, el único español, al que James Johnson Sweeney selecciona para participar en la exposición *Younger European Painters-A Selection*, que se inaugura el día dos de diciembre de este año en The Solomon R. Guggenheim Museum⁴⁵ de Nueva York.

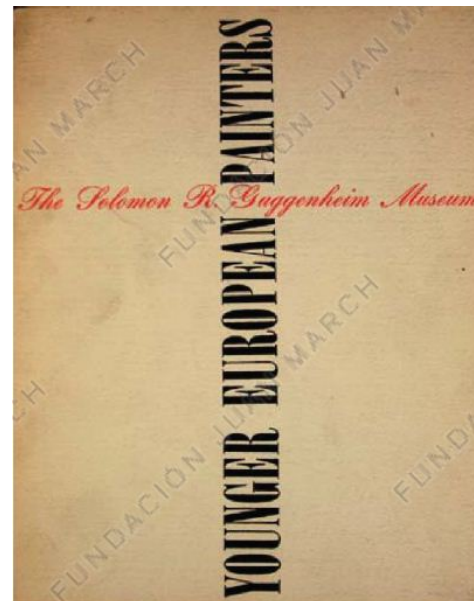
El premio Kandinsky, creado en 1946, se otorgaba a un joven pintor cuya obra hubiese indagado en una búsqueda personal de la abstracción. El jurado del premio⁴⁶, reunido el 22 de diciembre de 1953, concede el premio correspondiente al año 1952 a Pablo Palazuelo. Nina Kandinsky le encarga, a la par, el estudio de los decorados para la *La Sonorité Jaune* (1909) de Kandinsky. Trabaja en numerosos dibujos preparatorios que, finalmente, no llegarán a ejecutarse⁴⁷.

En abril de 1953 el artista declara tiene lugar “el momento más importante, el momento clave”, pues halla “después de haberlo buscado mucho tiempo, una determinada publicación en una librería y editorial especializada en temas orientales”⁴⁸.

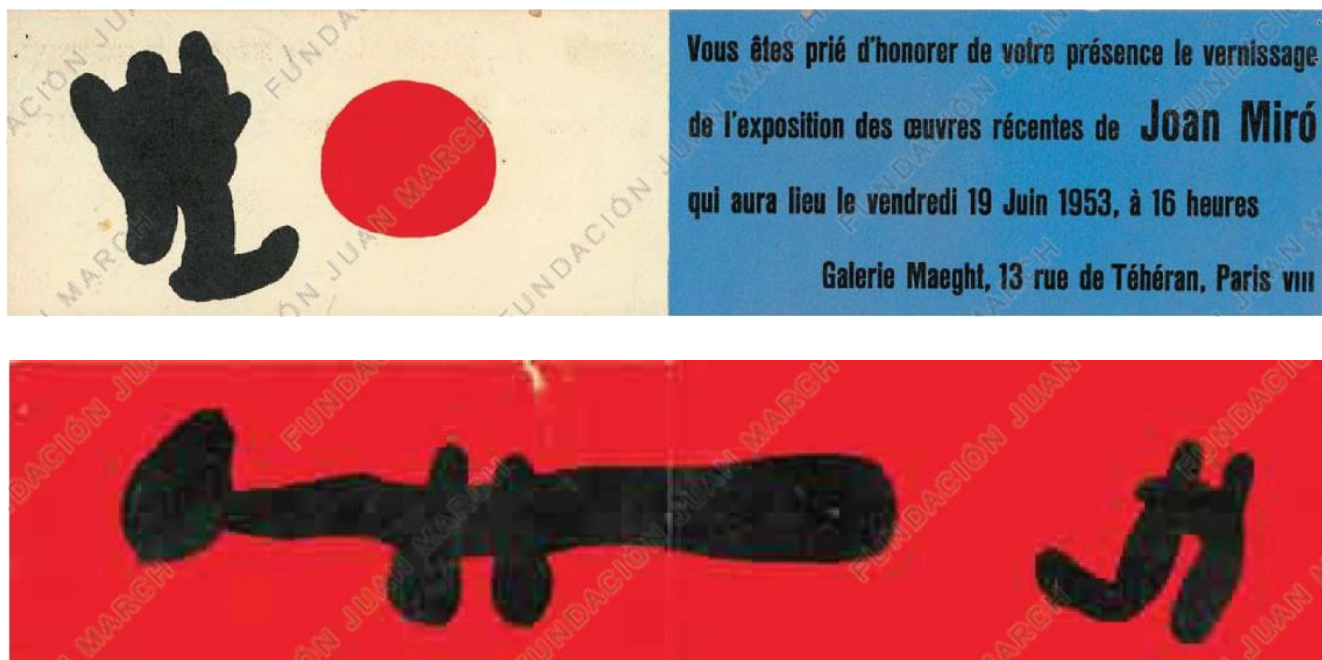
además, de un tratado que exige un trabajo de adaptación para poder ser utilizado. Puedo decir, además, que algunos artistas lo conocen y que no les sirve para nada. Pablo Palazuelo a Félix Guisasola, *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, nº 44 (Madrid, abril 1981)⁴⁹.

¿Qué es lo que a un pintor como yo, que ya estaba enfocado en la abstracción de tipo geométrico podía no satisfacerle como un camino a seguir? En París en los años cincuenta yo tenía una gran preocupación porque las formas geométricas con las que trabajaba eran formas ya muy utilizadas, triángulos, rectángulos..., en fin toda la parafernalia de la geometría artística de aquella época, que a mí no me servía para nada. Entonces y como no me gustaba nada copiar o inspirarme en lo que hacían los demás, pasé por un período de búsqueda bastante intenso y que duró tres años. Por fin encontré algo, ese algo es *el número*, que nadie sabe lo que es y que según palabras de Jung: "...es algo poderosamente vivo y que engendra belleza...". Yo encuentro las pruebas de esto en la obra que realizo.

Pablo Palazuelo a Julio Martínez Calzón (20 de enero de 1997). Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid⁵⁰.



Cubierta del catálogo de la exposición *Younger European Painters-A Selection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2.12.1953-21.2.1954. Ejemplar de Palazuelo



Invitación a la exposición de Joan Miró en Maeght, 1953. Ejemplar del archivo de Palazuelo

Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakov, Soulages), Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954.

SELECCIÓN DE TEXTOS

Al principio fue la curiosidad una tendencia, un impulso y una atracción hacia algo que reclamaba mi atención insistentemente y en los momentos más inesperados. Con frecuencia tenía la sensación de ser ayudado por coincidencias, encuentros con personas y con libros que me conducían a otros libros. Me hice cliente asiduo de las librerías especializadas del barrio latino de París donde yo vivía entonces. En estas librerías, como la *Table D'Emeraude*, que aún existe renovada, *La Tour Saint Jacques* y *Chacornac* en los muelles del Sena, yo pasaba horas enteras hablando con sus propietarios o sus empleados.

Por aquellos años las decisiones tomadas en la mesa de dibujo o delante de la tela llegaban después de muchas dudas, arrepentimientos y destrucción de composiciones confusas con las cuales me debatía durante meses en una lucha en la cual yo era la parte incomparablemente más débil, el que intentaba orientarse dentro de un verdadero laberinto. Ahora que el trabajo ha perdido aquella clase de dureza, la exploración va conduciendo a la percepción de dinamismos siempre más *complejos*. Las decisiones son el resultado de las atracciones que ejerce el inagotable potencial latente en las estructuras que se despliegan reclamando una atención muy concentrada y constante que por momentos se hace más penetrante y afinada o que por momentos se hace más penetrante y afinada o que puede confundirse y perderse. Este es el trabajo de fondo, el *Ground Work* como dice Paul Auster.

[...] Fue alrededor de 1953 cuando llegué al convencimiento de que la simetría alejada del equilibrio (Prigogine) o la simetría dinámica era la más adecuada para promover la libertad, irreversibilidad e indeterminación en los procesos formales o estructurales que yo dibujaba. Me acordaba también de lo que había dicho Paul Klee: “la línea sueña con nosotros y nosotros soñamos con la línea”, *sueños compartidos* que resuenan juntos formando un solo sueño.

Pablo Palazuelo, *El universo y las formas* (Conferencia en la Universidad Politécnica de Barcelona), 1997⁵⁷.

Pablo Palazuelo abandona definitivamente el Colegio de España, en donde ha vivido en diversas etapas desde 1948. Se instala, a partir del mes de abril de este año en un cuarto piso del número 13 de la rue Saint-Jacques, un traslado que el artista califica de “providencial”⁵¹. Inmueble cedido por la familia Maeght, situado en las proximidades del Sena, la ventana de su estudio es ocupada por la vista de las vidrieras de la girola de la iglesia de Saint-Séverin, situada frente al viejo edificio en que habita. Entra en contacto con diversos libros relacionados con el mundo esotérico y la alquimia, aconsejado por Claude d'Ygé⁵².

Visita con Joan Miró la retrospectiva que, sobre Jean Dubuffet, organiza René Drouin en el Cercle Volney de París⁵³.

Ocho obras de Pablo Palazuelo se muestran en la exposición celebrada en la Kunsthalle de Berna bajo la dirección de su director, Arnold Rüdinger, con el título *Tendances Actuelles de l'école de Paris*⁵⁴.

Tras la experiencia de la “flor extraña” de diciembre de 1951, realiza en Madrid la escultura *Ascendente*⁵⁵, que, modelada con barro procedente del pozo de “La Peraleda” (Galapagar), para su posterior fundido en bronce, es rechazada por el director de Maeght, Louis Clayeux, con el calificativo de “escultura de pintor”. Constituirá una experiencia aislada hasta que retome sus trabajos escultóricos mediados los años 60⁵⁶. La pieza es fundida en Madrid por Codina Hermanos S.A., en septiembre de este 1954, con un título primero de *Un dado cubista*.



Pablo Palazuelo
"La Pareda", Galapagar, 1954
Maqueta de *Ascendente*
17 x 11 x 13 cm, barro
(destruida)
Foto: autor desconocido





Diversas vistas del
apartamento de Palazuelo
en el 13, rue Saint-
Jacques. París, 1953
Fotos: autor desconocido

Pablo Palazuelo realiza en la Galerie Maeght, en el número 13 de la rue Téhéran, entre febrero y marzo, lo que se califica de *Première exposition d'ensemble*⁵⁸. La exposición contiene 19 óleos⁵⁹ del artista, fechados entre 1949 y 1955, algunos de los cuales se han mostrado en las anteriores exposiciones colectivas, ya citadas, de Maeght⁶⁰. La galería publica un número especial de *Derrière le miroir*, dedicado a Palazuelo, ilustrado profusamente por éste, y que contiene ensayos de Julian Alvard, Will Grohmann y Georges Limbour.

Francis Spar analiza en *Connaissance des Arts* la producción de esta época de Palazuelo, observando lo reducido de la misma, apenas tres o cuatro cuadros al año: “Su producción es extremadamente reducida: hasta ahora, tres o cuatro lienzos por año. Esta temporada es la de su mayor producción, ha pintado seis cuadros. Su exposición actual representa el trabajo de cuatro años: 20 lienzos⁶¹.”

Julián Gállego comenta, por vez primera, acremente⁶², una exposición de Palazuelo desde las *Crónicas de París*, sexto número editado por la revista *Goya*: “Esta primera exposición personal de Palazuelo nos presenta pinturas de 1952 al 54 en la primera sala (salvo un cartón de 1949), y del año actual en la segunda. Las primeras ofrecen formas más simples, tonos menos refinados que las últimas; nos hacen recordar a menudo a Kandinsky y hasta a Herbin. Cuadrados se alían con curvas de balanza, con unos contornos afilados de agresivo carácter cortante”⁶³. Subraya también que “la exposición de Palazuelo en la Galerie Maeght representa una consagración para un artista aún joven. Exponer en las mismas salas que Chagall, Braque, Miró o Calder no deja de ser muy difícil”⁶⁴. En 1973 Gállego rememora su visita de años atrás, con ocasión de la primera presencia individual del artista en Madrid⁶⁵. El diario *Informaciones* recoge una crónica de Alfonso Sánchez en donde se alude “al éxito de Palazuelo en la parisiense sala ‘Maegh’[sic]”⁶⁶.

Palazuelo participa también en la exposición *Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain* que se celebra en el Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausana⁶⁷.

Una de sus obras, *Solitudes I*⁶⁸, está presente en la edición de este año en *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*,

figura en el catálogo en la sección hispana con la adscripción, que será frecuente en este tiempo, de “School of Paris”. Volverá a Pittsburgh, en el período objeto de esta cronología, los siguientes años: 1958 (Quinto Premio Carnegie), 1961, 1964 y 1967.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Pablo Palazuelo, Galerie Maeght, París, 28 febrero-marzo 1955.

EXPOSICIÓN COLECTIVA

- *Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 24 junio-26 septiembre 1955.



The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh, 13 octubre-18 diciembre 1955. Cubierta del catálogo, diseñada por Afro, miembro del Jurado Internacional del Premio

- *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery N-3, Pittsburgh, 13 octubre-18 diciembre 1955.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ Parece que la geometría, en los pintores que buscan otra cosa que la planificación de la pintura, finalmente sólo fuera el soporte de la inspiración y que su papel se limitara a la inercia benéfica del agua o de la bola de cristal tan propicia a la videncia. En cierto modo, sería el marco de fijación alucinatoria del que van a surgir las metamorfosis de formas que la mano propone al ojo.

Si fuera de otro modo, si la geometría fuera “l’ultima ratio” de la pintura en espera de un “eureka”, el arte al descubrir su perfección caería en estado de catalepsia, convertido en pensamiento, ya no encontraría más que pensamientos y nos haría conocer el paraíso antes incluso de haber tocado la tierra.

La obra de Palazuelo es un excelente ejemplo de

esta manera de utilizar todo soporte geométrico en virtualidades personales. Esta forma de utilizar es particularmente brillante y ligera en sus dibujos como lluvia de trazos que van del pulular aéreo a la fuga, la huida, la caída libre. Esta caligrafía no sólo es bella en sí, sino que nos abre una vía de acceso a la pintura, de la que nos hace suponer la evolución.

Hace algunos años, Palazuelo aún apelaba al choque de los contrastes de color: ahora se vuelve hacia el monocromo y toda la vivacidad del dibujo y del trazo reaparece en la movilidad de los matices que recorren la tela. El dinamismo del choque se ha sustituido por la sensación más discreta de los deslizamientos de vibraciones que no dejan de recordar a algunas pinturas de Marcel Duchamp. Encontramos aquí la misma economía cromática, el mismo desarrollo de formas huyendo las unas de las otras.

Pero el parecido se acaba ahí. Palazuelo busca también un despliegue dramático al que la variedad de fragmentaciones termina siempre por obstaculizar. Y la amplitud de sus formas sombrías hace que con algunas de sus telas alcance la nobleza de un fresco de cuero. Julien Alvard, «Les dernières toiles de Palazuelo», cit. (cuadernillo central).

■ Pablo Palazuelo, lo conozco poco y no he visto muchos de sus trabajos. De todos modos, las dos visitas que hice a su taller me dejaron un buen recuerdo y una impresión muy precisa de su personalidad y de su obra. No es que pueda describir sus cuadros, y menos aún cuando no tengo fotos de ellos y no tomé notas, pero sé muy bien lo que me dijeron.

Palazuelo es español. La última vez que le vi, estaba a punto de irse a trabajar a su país varios meses. En el fondo, no tiene aspecto de pintor, sino más bien de médico. Mostró ser de una gran amabilidad y de una sincera franqueza, pero al mismo tiempo sin pasión, reservado y con pleno dominio de sí mismo.

Los pinturas -no había muchas- eran acordes al pintor. Ante todo llaman la atención por su exactitud matemática, pero se distinguen de muchos otros cuadros "abstractos" que no son más que eso. Su característica más sorprendente es la perfección de la factura y la certeza de la presentación. Todo está en su lugar exacto sin que haya formalismo. Nos gustaría ver todavía más, pero sólo hay algunas telas y las que miramos, salvo una, estaban sin terminar según el pintor. ¿Por qué no? ¿Qué les falta? De esta pregunta parte nuestra discusión.

¿Hay realmente pinturas terminadas?, dice Palazuelo. Cada estadio tiene sus cualidades, pero esas fascinaciones como resultado del trabajo apenas pueden bastar. El pintor se debe a sí mismo el hacer obras perfectas. Las que no son un paso más hacia el objetivo

corren el riesgo de volverse enseguida problemáticas. Palazuelo es, evidentemente, un severo autocrítico que siempre encuentra algo que reprocharse. Le inquieta no dar el último toque. Prefiere los seis cuadros a los que da su aprobación, o casi, que los sesenta que apenas puede admitir.

Mientras charlamos, voy viendo cada vez más la vía que se desvela en estos cuadros. El elemento constructivo no es lo esencial. Su exactitud recubre un profundo sentimiento personal. Las respuestas que da a mis preguntas revelan de repente que la reserva de Palazuelo es una especie de autodefensa que esconde profundas pasiones. Por un momento, me viene el recuerdo de su compatriota Juan Gris: también él aparentemente con un gran dominio de su vida y de su trabajo, en realidad era de temperamento apasionado.

El espacio se convierte de pronto en "dios" para Palazuelo, es decir que está más allá de lo que se puede ser calcular o penetrar. No es sólo algo a encontrar y definir, tiene su propia vida y llega a corregir la concepción del pintor. Esto da lugar a un combate. ¿Quién de los dos ganará? Eso, en parte, depende del color. Si se pone demasiado en evidencia, la balanza se inclina del lado del intelecto, tanto más cuanto que, por su propia naturaleza, el círculo y la curva son abstracciones. Pero el hombre también existe, con su tendencia a manifestarse. Ni los compositores del contrapunto ni los del dodecafonismo permiten que el público les considere sólo según esta especialidad, sino que quieren ser reconocidos como personalidades caracterizadas por una determinada actitud y un determinado talento.

Igual que ha habido otra veces realistas y realistas, ahora hay no figurativos y no figurativos. Su valor no reside en la aportación de la época sino en la aportación del individuo. Palazuelo se acalora al tratar de explicarme que tal cuadro sólo puede existir por las líneas rectas, que tal otro pide un círculo. Sus gestos subrayan el deseo de convencerme de que se siente ligado a los acontecimientos universales. Para él, el mundo no llega a su término en el cuadro, sino que nace en él. Lo correspondencia no basta, el cuadro debe crear una vida nueva. El pintor no trabaja para satisfacer sus ambiciones, sino que quiere contribuir al conjunto de la evolución universal. Su misión, comparable a la del poeta y a la del filósofo, se pone así en práctica, al contribuir él a modificar el mundo actual de los hombres y de las cosas.

Y la más perfecta perfección no sirve de nada cuando no es el resultado de una idea; los ejemplos que concuerdan sin explicaciones apenas tienen interés. Cuanto más profunda es la luz de un pintor y más trabaja conscientemente, más vendrá la perfección de sí misma. No se dará ni reposo ni tregua hasta que no haya

desarrollado su propio lenguaje hasta la última validez y sensibilidad. El arte no iguala a la ciencia, ahora como siempre, el arte, como cualquier otra disciplina, se reserva el uso de la ciencia. El arte se significa por su capacidad no ya para proclamar una verdad nueva, sino también para emocionar al hombre por la perfección de la figuración.)

Will Grohmann, "Une Visite", cit. (cuadernillo central).

■ Es una vieja casa de la rue de Saint-Jacques, el cuarto piso. La escalera, con losetas oscuras y una barandilla de hierro con delgados barrotes que recuerdan las camas pobres de otro tiempo cuando ni siquiera se les daba pintura lacada, es de una gran miseria, atravesada por corrientes de aire, iluminada por oberturas sin ventana. Si uno se inclina desde la más alta, descubre una variada perspectiva de patios, viejos azulejos de mil colores, viejos tejados, sobre los que parece pesar un juicio condenatorio: los muros abombados están apuntalados. El pequeño apartamento de Palazuelo es un milagro de confort, de orden y de claridad; y cuando uno entra en la habitación que le sirve de taller, parece como si el único mueble que la llenara fuera la iglesia de Saint-Séverin: ahí está, hoy toda luminosa y clara, escamoteando todo caballete, toda paleta, momentáneamente invisibles, de tal manera que para cualquier visitante se vuelve una necesidad ineluctable atravesar lo primero el taller hasta las grandes ventanas, para hacerla recular hasta su verdadero lugar, al otro lado de la calle, y rogarle, con gracia, que se mantenga -pero sólo un poco después- al margen de la entrevista. Desde ningún otro sitio podría verse mejor, por detrás, este navío, este espacio parisino acotado bajo los arbotantes. Palazuelo, que es español, de Madrid, destaca que en el barrio hay gente de todas las nacionalidades y de todas las religiones, árabes y alquimistas; hay restaurantes armenios, griegos, sirios, argelinos, figones, clubs, pequeñas salas de baile y pequeños teatros. La luz tiene reflejos de agua, el Sena está cerca.

¿Todo esto sirve de inspiración a Palazuelo? Ahora lo veremos. Una vez que se despeja de muebles, aparecen. Sobre las planchas, una pila de papeles se apoya en la pared y en el armario: son largos trozos de manteles de restaurante doblados en cuatro. De esos pañales, de esos fragmentos, va a nacer el poema. Palazuelo los coge, los desdobra, como si fuera a poner la mesa: están gofrados, una vez comió sobre ellos y algunos tienen una mancha de grasa. Sí, han acertado, los cogió en los pequeños restaurantes del barrio en los que suele comer, generalmente solo. Mientras come, dibuja, casi de manera automática, distintas formas, las organiza, las prolonga. Estos esbozos los conserva como objetos de meditación y algunos, después de transformaciones sucesivas, podrán

convertirse en cuadros.

Así un elemento de forma, que merece guardarse, aparece sobre la mesa del restaurante. (Por un instante, el largo y esbelto cuerpo de Palazuelo se agacha, debajo de los manteles que esconden un poco sus ondulados cabellos castaños sobre su cabeza inclinada). Esta forma es sometida a un movimiento de variaciones, atrapada en un ritmo (se levanta, señala un dibujo en la pared). Es el mismo elemento que sobre el mantel, pero a merced de otro ritmo y tras pasar por varias metamorfosis. Vuelve a los manteles, desdobra otros y, para explicarse mejor, se ayuda de Empédocles. Cita de memoria algunos versos de un fragmento: "Voy a anunciarte dos cosas: cuanto más grande se hace el Uno hasta quedarse solo, a partir de lo múltiple, más se divide de nuevo y del Uno surge lo múltiple". ¡Es magnífico este poema de la Naturaleza! (Que le llevó a leer Hölderlin, vía *La muerte de Empédocles*). Resulta conmovedora la manera en que el poeta describe la aparición de formas que se engendran unas a otras; pero las que aparecen sobre los manteles de restaurante, para desarrollarse después sobre hojas menos vulgares y sobre los lienzos, obedecen a las mismas conminaciones y siguen las mismas leyes de metamorfosis que las de la Naturaleza: "Las formas diversas y separadas se reúnen en el Amor y se desean las unas a las otras".

Palazuelo va a buscar su Empédocles, lo abre al azar: "porque no existen más que estos elementos, pero al correr unos a través de los otros, se vuelven multiformes, tal mezcla produce el cambio".

A veces, puesto que es un poema roto en mil pedazos, caemos sobre fragmento de mármol luminoso:

- A guardar, mudo, en tu corazón.

O también:

- Uniendo una cumbre a otra.

O de una larga cadena de versos, no ha quedado siglos después más que una palabra:

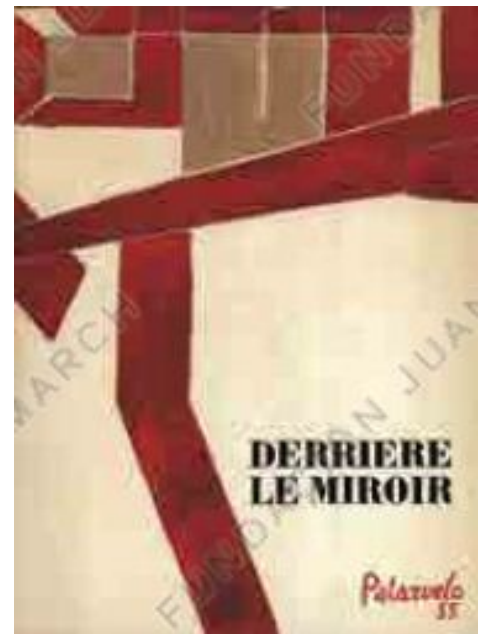
- Fragmento 18: Amor.

- Fragmento 19: Amor enlazador.

Si nos preguntamos si esas formas tienen significado, la respuesta llega de inmediato: "porque has de saber que todas las cosas poseen la facultad de pensar y participan de la inteligencia".

Y aún podemos continuar: "Así, por más que el Uno se haya acostumbrado a nacer de lo múltiple y que, inversamente, lo múltiple surja de la disolución del Uno, en esta medida, y nacen y su vida no es inmutable; pero, en tanto que lo eterno cambia nunca tiene fin, y en este sentido permanecen eternamente inmutables a través del ciclo".

Para terminar, esta maravilla lacónica, si nos atenemos a la repetición de elementos en un dibujo de Palazuelo:



Derrière le miroir, nº 73 (París, febrero-marzo de 1955), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu



Primera exposición individual de Pablo Palazuelo en la Galerie Maeght, París, 1955
Foto: autor desconocido



Cartel de la primera exposición individual de Pablo Palazuelo en la Galerie Maeght, París, 1955

-Fragmento 27: la espina dorsal.

Es así como Empédocles hace más de 25 siglos, en Agrigento, había preparado todo, al menos en cuanto al dibujo de Palazuelo. Pero, ¿y los colores? ¿Las diversas calidades de negros, los grises, los ocre, los rojos terrosos, los amarillos? ¿Esta distinción severa, este refinamiento casi ascético, esta gravedad en la fantasía y esta pasión en el capricho? Es imposible que a primera vista no se diga: esto es España. Palazuelo ha conservado los caracteres de su raza y su pintura tiene virtudes hereditarias. El más grande de los pintores españoles para él es el monje Zurbarán (de los modernos le gusta Juan Gris). Por otro lado, desde su juventud se sintió atraído por el arte árabe: las variaciones, las endechas, las largas canciones de los arabescos y las formas puras le encantaban.

La vida de Palazuelo tiene algo de monástico. Trabaja a lo largo de varias jornadas, evitando salidas y distracciones que interrumpirían el hilo de sus meditaciones y desequilibrarían sus ritmos. No es ascetismo, le gusta divertirse, se ha divertido mucho, pero hay que elegir. Llamó "Soledades" a algunos de sus lienzos, pero no por alusión a su vida, a sus comidas solitarias, simplemente, y sin que haya otros lazos, en homenaje a un poeta de su preferencia, Góngora.)
Georges Limbour, "Empedocle chez Palazuelo", cit. (cuadernillo central).

■ Español de Madrid, mientras su mirada sigue la flecha de Saint-Séverin, ordena, y ordenando en su taller de la rue de Saint-Jacques, Palazuelo se inspira en Hölderlin, organiza y prolonga su obra en los cielos ritmados de los que toma sus dimensiones.

Estas obras hacen pensar en Zurbarán, lo que supone decir que renueva las cualidades de su raza en el ascetismo haciendo sucederse los arabescos a fin de someterlos a su soledad. En la galería, estamos encantados con sus colores, con el orden majestuoso de estos lienzos, playas marinas de las que puede surgir una aristocracia de la construcción y en las que cada elemento está en su lugar y no en otro. Es, pues, la conclusión de un trabajo largamente madurado, una gravedad que limita un poco la fantasía, una unidad, que hacen de esta exposición un acto, un testimonio, un estilo auténtico, que son raros de encontrar.

El arte abstracto de Palazuelo no es fortuito ya que lo informal en él nace de la pureza de un carácter cuya soledad se fija sobre cada uno de sus lienzos.

Las tonalidades de su paleta son variadas, oscilando de los pardos, al rojo y el negro. El hallazgo más magnífico reside en esta unidad de creación que sin embargo la fija en una belleza griega en que encontramos la magia del número áureo de Pitágoras.

Estas búsquedas en la belleza mística son a veces un peso difícil de soportar. Pensamos que, como en el caso de Durero, a Palazuelo le interesaría librarse de ella a fin de ampliar su visión personal. Ante el exceso de construcción, uno puede preguntarse si la creación en sí misma no está sometida a una arquitectura que a veces queda en didáctica y se aleja de la poesía. Si en *Melancolía* hallamos una perfecta resonancia del pensamiento pitagórico, en cambio Durero, en otras obras, precisamente después de su viaje a Italia, abandonó voluntariamente el número áureo para encontrar una independencia, una libertad, que respondiera mejor a los fines propios de su genio.

A Palazuelo igualmente le rondan otros problemas. Esta tela gris de 1953 es un avance o un retroceso en sus nuevas perspectivas, esta construcción de rombos nos muestra una especie de alumbramiento difícil, de vacuolas ritmando una desesperación orgullosamente consentida. Más allá, un lienzo atrae nuestro interés: tonos suaves, bosque profundo en que la luz queda tamizada a lo largo de los pilares de los árboles, elementos de una nave gótica, todo esto inspira una soledad en la que sabemos ver la pervivencia de la presencia del pintor.

La metafísica da inicio por toques discretos, sin brutalidad ni didactismo que nos lo recuerden. P.-J. Jouve.

"Un invierno librado a los duros ángeles / Copas estropeadas sobre el mar/ (...) Nunca hará calor en verano / Tanto como una eternidad oscura".

Es una primera exposición. Este hombre de apenas 40 años nos reserva nuevos descubrimientos y esperamos con impaciencia las variaciones, las fortalezas, explanadas de una paz infinita, playas de soledad en que volveremos a encontrar las fantasías y los meandros de un ascético y aguerrido viajero.

Louis-Paul Favre, "Palazuelo. Chevalier de la solitude", cit., p. 7.

■ Nacido en Madrid en 1916, Palazuelo tiene treinta y nueve años. Estudió tres años de arquitectura en Inglaterra. De vuelta a España, hacia 1940 decidió consagrarse a la pintura y trabaja solo en Madrid, donde, en 1947, expone con otros jóvenes pintores. Becario del Instituto Francés, llega en 1948 a París. Ya en España había evolucionado hacia el arte abstracto; después de haber estudiado durante un año el arte de vanguardia en París, expone en el Salón de mayo, y también los dos años siguientes. Premio Kandinsky en 1952. Ésta de hoy es su primera exposición individual.

Su producción es extremadamente reducida: hasta ahora, tres o cuatro lienzos por año. Esta temporada es la de su mayor producción, ha pintado seis cuadros. Su exposición actual representa el trabajo de cuatro años: veinte telas.

Sus colores: el rojo, los terrosos, el amarillo, el gris, el negro.

Su dibujo: no comprende ninguna curva. Sin embargo, sus composiciones, sobre todo en sus últimas obras, presentan un carácter sinuoso, lo que es todo un desafío, dado que no utiliza líneas curvas.

Está en evolución. Su pintura, aún hace poco tiempo, sólo se basaba en el contraste entre grandes y pequeñas superficies. Las formas, que se han hecho más numerosas y más variadas, no se descubren ahora más que poco a poco. En sus últimos cuadros, primero creemos ver hojas de papel que emprenden el vuelo por la acción de una corriente de aire. Después, todo se estabiliza y ciertas formas llaman imperiosamente la atención: las más grandes. Al cabo de un instante, otras aparecen, de tamaño mediano. Después, si continuamos mirando, las más pequeñas se descubren, parecen indispensables a la armonía general y uno se sorprende de no haberlas visto al principio. Esta sorpresa constituye el encanto de la contemplación del cuadro. Encanto que podría compararse al de una vida regular que vendrían a animar pequeñas aventuras cada vez más apasionantes, pero sin nunca amenazar el orden ni la regularidad de la existencia.

“Uno está entretenido si vive con sus cuadros”. Le decía un coleccionista a Pablo Palazuelo. “Tanto pronto alegres como tristes, no paran de moverse”.

Francis Spar, «Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu’il faut regarder longtemps», cit., p. 21.

■ En la Galería Maeght, 13 rue de Teherán). Maeght no había expuesto nada de un pintor joven desde hacía mucho tiempo. Ha decidido cambiar esta costumbre por un español de París, Palazuelo, cuya exposición es interesante. Vemos su punto de partida: una cuidada abstracción, pintada de manera preciosista, en el estilo de la que se cultiva en las paredes de Denise René. Aquí destaca por formas muy agudas, por una pintura viva y densa, de muy buena ley, pero con todo un poco escolar. Sus obras más recientes le sitúan cerca de un Jacques Villon por la sensibilidad y de un Marcel Duchamp de la época de sus obras “cronofotográficas”. Ha conservado el gusto por las puntas, pero se expresa de manera mucho más flexible, con una severa elegancia y, cómo decirlo, “con raza”.

Georges Limbour, “Palazuelo”, cit.

■ Dos pintores españoles interesantes, uno abstracto, otro, representativo, exponen sus obras en dos galerías de París. Ambos llevan consigo ese demonio ibérico que hace que el arte español sea tan pocas veces amable y condescendiente.

La exposición de Palazuelo en la Galerie Maeght representa una consagración para un artista aún joven. Exponer en las mismas salas que Chagall, Braque, Miró

o Calder no deja de ser muy difícil. Esta primera exposición personal de Palazuelo nos presenta pinturas de 1952 al 54 en la primera sala (salvo un cartón de 1949), y del año actual en la segunda. Las primeras ofrecen formas más simples, tonos menos refinados que las últimas; nos hacen recordar a menudo a Kandinsky y hasta a Herbin. Cuadrados se alían con curvas de balanza, con unos contornos afiliados de agresivo carácter cortante.

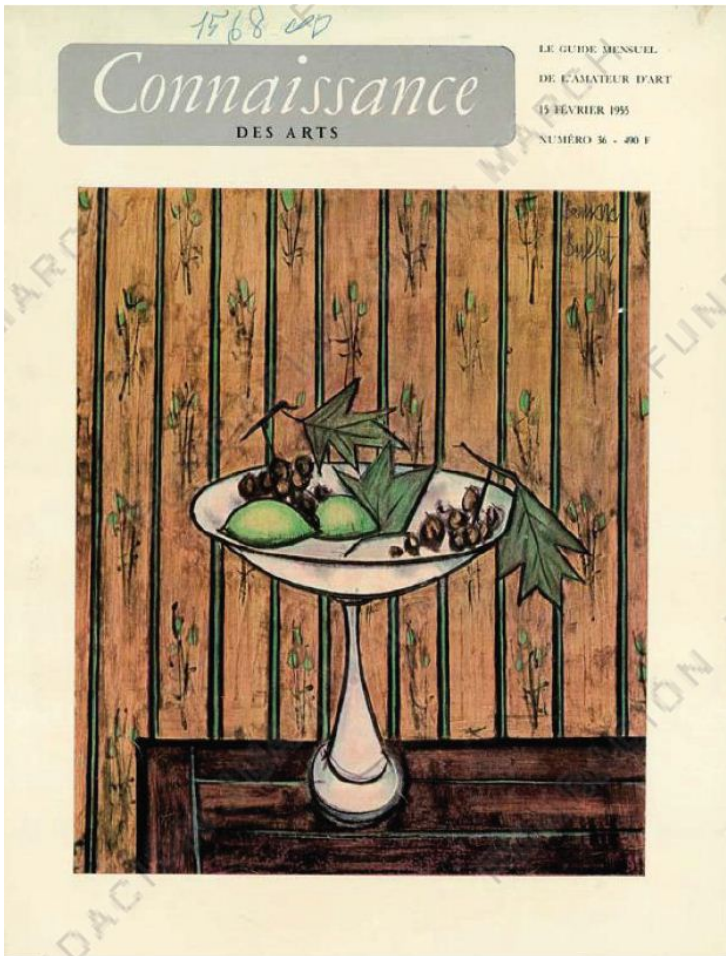
Las composiciones se complican en 1955. Las formas se fragmentan, se hacen trapezoidales, pierden dureza, se alinean en guirnaldas, como puzzles en camino de una solución que no se percibe. Son cuadros cerrados, herméticos cuyas dos dimensiones, casi ofensivas, no permiten el menor respiro, tienen un rigor monacal que no se sabe a dónde puede ir a parar, pues tan alejados parecen de la tierra como del cielo. El colorido es austero, concentrado; sólo uno de los tres lienzos que llevan el título revelador de ‘Solitude’ parece abrir, con su lucecita amarilla, con sus verdes degradados que forman una suerte de ritmo simultaneista, una liberación al opresivo universo de Palazuelo. Es un arte elegante y severo, pero carente de resonancia humana. Ese calor espiritual y grave parece quedar sin empleo; si, como Georges Limbour escribe en el catálogo, nos hace pensar en Zurbarán, será un Zurbarán laico, que poco tiene de la contenida ternura del maestro de Fuendecantos. El citado crítico alude también a la influencia que Empédocles pueda tener en la pintura de Palazuelo. Esta asombrosa filiación literaria de un arte que tan poco lo es en apariencia, nos aleja más aún de un pintor refinado y de clase, pero que parece separado de todo interés humano de menos de dos mil años de edad.

Julián Gállego, *Crónicas de París*, cit., p. 373.

■ [...]

Escribí en aquella ocasión (nº 6 de la revista “Goya”) sobre lo excepcional para un pintor todavía joven en ser admitido en los sacros umbrales que albergan las obras celebradas de Chagall, Miró o Calder. Andando el tiempo, que iba madurando a Palazuelo inexorable, pero amablemente, esa galería cedió a la moda de lo juvenil, entreabriendo sus puertas a algunos mozos, aunque pocos; en 1955 fue inusitado privilegio, que la repetición de exposiciones de Palazuelo calificaría más tarde de merecido. Aquella exposición recogía pinturas de los años 52 a 54 en su primera sala, donde creí advertir influencias de Kandinsky y hasta de Herbin: cuadrados aliados con curvas. En la gran sala que exponía los cuadros de 1955 se notaba mayor complejidad.

Julián Gállego, *Palazuelo*, cit.



Francis Spar, "Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps", *Connaissance des Arts*, n° 36 (Paris, 15 febrero 1955), p. 21

les expositions

HENRI LAURENS
« Papiers collés et d'un seul tour sous l'anneau descripteur »

À U moment de nombreux de papier, toujours plus disposés et collés avec art, Henri Laurens, de 1913 à 1939, a fait des images qui valent maintenant mieux que tout ce qui a été fait. Ces compositions sont aujourd'hui considérées comme marquantes de l'histoire de papier collé moderne. Le maître qui dirigea, cette technique fut employée sans arrêt par les autres collages : Torres, Juan Gris, mais par les merveilleux et vides par Mattino, dans les derniers temps de sa vie. Laurens est mort l'année dernière, quelques mois avant Mattino. En plupart des jeunes sculpteurs d'avant-garde le considéraient comme leur maître. Un grande exposition rétrospective fut organisée en 1939, au musée de la Ville de Paris, sous le titre de « Henri Laurens ». Laurens était un homme très doux mais taciturne, très pointu mais dévoué. Tout son œuvre est inspirée de ses sculptures. Ses papiers collés sont particulièrement témoignage de sa délicate. L'expression — première manifestation connue à Laurens depuis sa mort — en présente une vingtaine. Ils apparaissent à ses sculptures collées qui étaient considérées par des plus d'apprentis, au plus exactement, se distinguent les uns des autres par leur réalisation verticale, horizontale ou oblique, plutôt que par leur disposition au pendulaire. Dans un papier collé, notamment dans ses sculptures cubistes, les éléments s'appellent même qu'ils ne se distinguent d'ailleurs. Il faut les contempler longuement pour en apprécier la subtilité et goûter subtil que constitue, par exemple, que de deux lignes qui semblent à première vue également verticales. Plus l'œil s'habitue mieux que l'autre. Il se dirige de ces organisations de lignes, qui ont fait comme d'habitude petites à la stabilité, une impression comparable à celle que produisent des organisations de sons. Il s'agit de quelque sorte de musique pour l'œil. L'œuvre, les titres de ses « papiers collés : Instruments de musique sur un cube », « Mandoline », « Meuble », sont souvent allusifs à sa musique.

Galerie Rogerson, 73, rue de Valenciennes, à partir du 1^{er} mars.

PARLO PALAZUELO
Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps

Né à Madrid en 1904, Palazuelo a travaillé neuf ans à la fois pendant trois ans, des études d'architecture en Angleterre. Retiré en Espagne, il s'installe vers 1930 dans un atelier à la peinture et travaille seul à Madrid où, en 1932, il expose avec quelques jeunes peintres. Directeur de l'Institut Français, il se rendit en 1938 à Paris. En Espagne, il travailla déjà vers l'abstrait, après avoir étudié pendant un an l'art d'avant-garde à Paris, il expose au Salon de Mai, deux années de suite, à Paris, Kandelak en 1932. C'est notamment sa première exposition particulière.

« Sa production est extrêmement réduite : jusqu'ici, trois ou quatre toiles par an. Cette année, celle de la plus grande production, il a peint six toiles. Son exposition actuelle regroupe le travail de quatre ans : vingt toiles. Ses couleurs : le rouge, les terre, le jaune, le gris, le noir. Ses thèmes : le cube, le cylindre, le rectangle, les formes géométriques. Pourtant, ses compositions, surtout dans ses dernières œuvres, présentent un caractère étonnant, ce qui est une grande nouveauté n'appartient pas de couleur. Il est en quelque sorte, le peintre, il y a peu de temps encore, s'était basé sur le contraste des grandes masses et des petites. Les formes qui sont devenues plus souples et plus vives se sont équilibrées maintenant qu'il peut à peu. Dans ses derniers tableaux, un cube d'abord, puis des toiles de papier qui s'équilibrent sous l'anneau d'un cercle. À Paris, tout ce travail et certaines œuvres, l'empêchant à l'extérieur, en plus grandes. Au bout d'un moment, d'autres apparaissent, de dimensions moyennes. Puis, si l'on continue à regarder, de toutes petites se décollent, semblent s'élancer à l'horizon, glissent et fin d'homme de sa part les avoir vus de premier coup. C'est est étonnant que fait le charme de la contemplation de tableaux. Chaque qui pourrait se comparer à celui d'une vie éternelle que s'écoulerait sans cesse de petites arêtes de plus en plus passionnées, mais sans jamais commencer l'ordre ni la rigueur de la vie. « Un homme heureux à vivre avec un tableau, ainsi un collectionneur à Pablo Palazuelo. Tantôt gai, tantôt triste, qu'il longe tout le temps. »

Galerie Maugé, 13, rue de Tilsitt, à partir du 21 février.

HOMMAGE AU POÈTE ANTONIO MACHADO
Les artistes espagnols de Paris

Cette exposition, qui réunit des œuvres de Machado, espagnole, artistes, permet de se rendre compte à la fois de rôle que les espagnols jouent à Paris, surtout dans l'évolution de l'art contemporain, et de leurs diverses tendances esthétiques. Pour ce qui est de leur rôle, il suffit de dire que deux artistes de son époque mondiale y exposent chaque trois toiles et qu'ils se sont montrés Picasso et Miró. Pour ce qui est de leur rôle, on y rencontre des surréalistes comme Dalí, des impressionnistes, des postimpressionnistes, des cubistes et des abstraites. Certains, tels que Balthus, ont été attirés par les amateurs de peinture moderne ; d'autres sont connus pour leurs tableaux, mais par des travaux qu'ils ont réalisés en dehors de l'Espagne pendant longtemps. C'est le cas de Gérici qui est l'auteur des deux de Gericis, puis les ballets de Roland Petit. L'exposition, se fait organisée afin de rendre hommage au poète Antonio Machado, né à Séville en 1898 et mort à Collioure en 1939. Mais les peintures, elle comporte des sculptures. Une d'elles est un projet pour un monument à Machado. Elle est l'œuvre d'un élève et ami de Laurens, Beliziano Kabis, qui est connu par une grande sculpture au musée d'Orsay de Gericis. L'art de l'abstrait a son caractère elliptique qui lui confère une grande énergie. Son projet de monument représente une pyramide cubique d'un côté et tenant à la main une petite globe de l'autre. Le visage très simplifié à la forme d'un œuf, les yeux et la bouche ont disparu ; ne reste que le nez parfaitement rond. Si cette pyramide s'élève de l'air sur le tombeau de Machado, c'est qu'elle est des environs de Séville, ville de l'Espagne où la poésie a longtemps vécu et que, dans ce pays, il n'y a pas de fleurs, mais seulement de la vigne et de la laine. « Alors, dit Kabis, elle apparaît de l'air en guise de fleur. »

Maison de la Pensée Française, 2, rue de l'Élysée, jusqu'au 21 février.

21

1956

Expone las obras *Psello* y *Solitudes II* en la Galerie Beyeler de Basilea en la muestra *Abstrakte Maler*⁶⁹.

EXPOSICIÓN COLECTIVA

Abstrakte Maler, Galerie Beyeler, Basilea, junio-julio 1956.

1957

Michel Seuphor le incluye en su *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, señalando que la “sobriedad” y la “reserva”, son las “las cartas de triunfo” de Palazuelo⁷⁰.

SELECCIÓN DE TEXTOS

Pablo (nació en 1916⁷¹, en Madrid). Comenzó a pintar en 1940. Se estableció en París en 1948. Participó en el Salón de mayo y en exposiciones de grupo. Expuso en Lausana, Zurich, Lieja y Toronto. Figuró en la muestra “Tendencia” (galería Maeght) en 1951 y 1952. Exposición individual en la misma galería, 1955. Vive en París. Puede ocurrir que las trabas más serias que se le presenten a un artista provengan de su propia riqueza. La conquista de la personalidad comienza con el rechazo de casi todo para encontrar lo esencial. Sobriedad, reserva, son las cartas del triunfo para un artista como Palazuelo. Un verdadero armonizador no deja traslucir sus luchas interiores, sino solo la victoria final. He aquí líneas y planos: música para ambas manos. Reducida a pocas notas, mejorará aún más la articulación de lo raro. Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite* (1957), versión española, cit., p. 233

BIBLIOGRAFÍA

Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Fernand Hazan Éditeur, París, 1957. Versión española: Buenos Aires: Ediciones Kapelusz, 1964, p. 233.

Pablo Palazuelo realiza en Maeght su segunda exposición individual “des peintures récentes”⁷². Contiene 23 obras, pinturas y dibujos, realizados entre 1955 y 1958⁷³. Como sucediera con ocasión de su anterior presencia en la galería (1955), Maeght Éditeur publica un número de *Derrière le miroir* dedicado a Palazuelo, ilustrado con sus dibujos. El texto que los acompaña son extractos de *Candle of vision*, del poeta, pintor y místico irlandés George William Russell⁷⁴. El 7 de abril, Louis Paul Favre y C. Rivière, en *Le Monde*, dedican una extensa crónica a la exposición⁷⁵. Julián Gállego realiza la reseña desde las *Crónicas de París* de la revista *Goya*⁷⁶. Describe la exposición compuesta por “cuadros severos y rigurosos, negro, marrón, beige y blanco, colgados con cuidadosa ordenación en los muros de la amplia galería”⁷⁷ y calificándole de “difícil y distinguido”.

En junio participa en Charleroi en la exposición celebrada en el Palais des Expositions: *L'art du XXIme siècle*⁷⁸.

Un detalle de una de sus obras ilustra la portada del número 18 de la revista *Aujourd'Hui. Art et architecture*, publicada en París en julio de 1958 (bajo la dirección de André Bloc y Pierre Lacombe).

El 24 de julio de 1958 Luis González Robles solicita a Pablo Palazuelo su participación en la XXX Bienal de Venecia. Sin resultados, como sucederá con otra nueva invitación de éste producida el 12-IX-1960, para la XXXI⁷⁹. González Robles le menciona la posible inclusión de su obra en la exposición *Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, que se celebraría en The Museum of Modern Art, Nueva York, en 1960⁸⁰.

Un Jurado compuesto por Mary Callery, Marcel Duchamp, James Johnson Sweeney, Vincent Price, Lionello Venturi y Raoul Ubac, le premia con el quinto Premio Carnegie International por una obra de la familia *Mandala* (1958), en *The 1958 Pittsburgh (Bicentennial) International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, celebrada en el Carnegie Institute a partir de diciembre de este año⁸¹. La obra fue adquirida por este Museo. En España la noticia es transmitida por Juan José Tharrats, en su sección de *Artistas de Hoy* de *Revista*. Tharrats subraya que “Palazuelo es un auténtico ejemplo de imaginación introvertida”.

La Kunsthalle de Basilea realiza la exposición *Kunst und Naturform*. En dicha muestra se analizan las correspondencias entre el arte abstracto y las visiones científicas y microscópicas. Dos años después se editará una publicación que recopila el asunto⁸².

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Palazuelo-Peintures récentes, Galerie Maeght, París, 21 marzo-abril 1958.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *L'art du XXIme siècle*, Palais des Expositions, Charleroi, 5 junio-14 septiembre 1958.
- *Kunst und Naturform*, Kunsthalle Basel, Basilea, 20 septiembre-19 octubre 1958.
- *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery P, Pittsburgh, 5 diciembre 1958-8 febrero 1959.

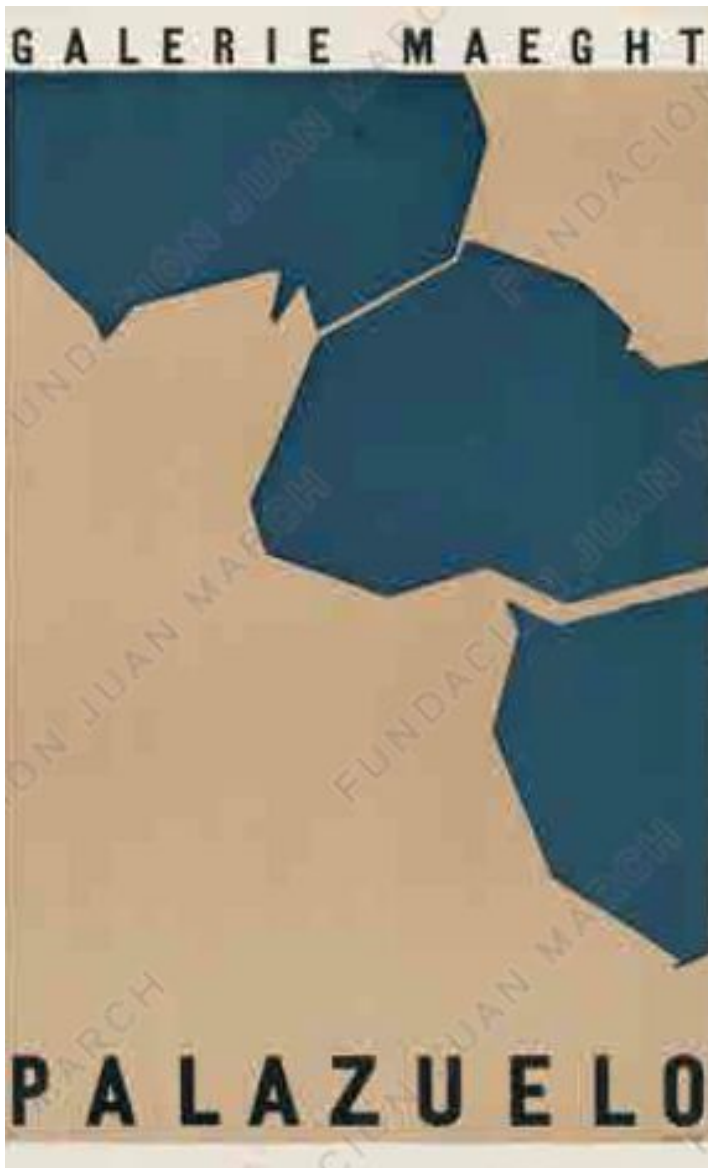
SELECCIÓN DE TEXTOS

■ El señor Palazuelo, cuyas pinturas, amablemente sobrias de tono y cuidadas en cuanto a la materia, se exponen en la Galería Maeght, no comparte la opinión de Bossuet; éste consideraba que la imaginación no es más que una continuación de lo real; el señor Palazuelo parte de sus sueños y de sus propias intuiciones para elaborar composiciones en cuyo seno se conjugan o se oponen líneas rectas y líneas curvas.

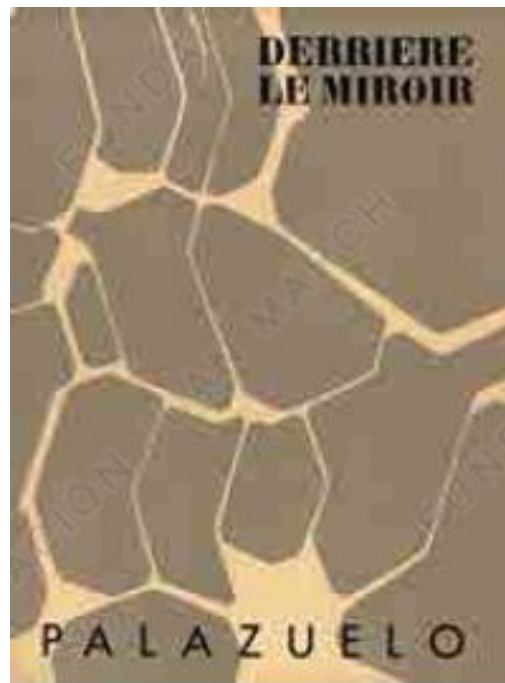
“Le Flâneur des Deux Rives”, cit.

■ Bien distinta es la exposición de Palazuelo que esperábamos desde hace tres años. Palazuelo es un enamorado del rigor y no le disgusta la forma geométrica. Pero aquí, en ciertos rigores un poco en desuso del grupo precedente, el artista nos va a dar una idea de su visión secreta. Es difícil abordar al pintor y su pintura. El pintor es un asceta, un solitario que detesta todo lo que de lejos pueda recordar a la publicidad. El artista avanza enmascarado y la obra sólo se descubre poco a poco. Allí, donde podemos percibir articulaciones se trata de metamorfosis, donde parece que presentimos un rumor inquieto, es alegría o floración magnificada. Lo que cuenta es que Palazuelo parece haber terminado con la estructura geométrica, la que tanto admiraba Seuphor y que no es más que el cañamazo, líneas de construcción, y no es la obra.

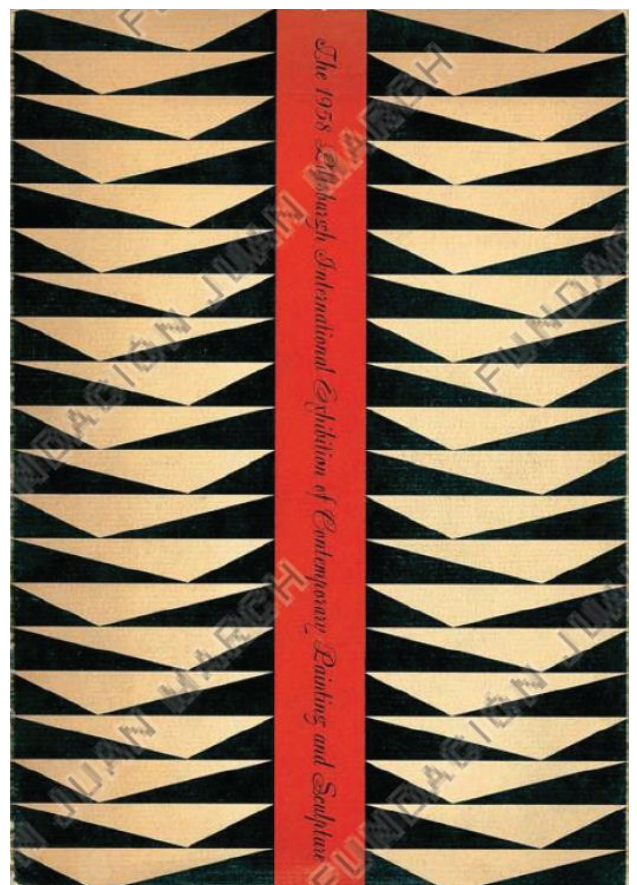
Palazuelo, pues, sabe perfilarse, como diferentes negativos de texturas urdidas en diferentes gestaciones



Cartel de la segunda exposición individual de Pablo Palazuelo en la Galería Maeght, París, 1958. Impreso por Mourlot



Cubierta de Palazuelo, *Derrière le miroir*, n° 104 (París, 1958), Maeght Éditeur



Cubierta del catálogo de *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery P, Pittsburgh, 5.12.1958-8.2.1959

y que no están -y esto es voluntario- definitivamente orientadas. Así conquista Palazuelo a su público, dejándole asumir una libre elección. Allí donde uno sentirá el aspecto gráfico, otro verá, en superposiciones positivas o negativas, unos valores que se cierran oponiéndose a toda participación onírica. Pero cómo no sentirse atraídos por un cuadro como *Mirabras*, especie de puzle en que los móviles no juegan, sólo su intersección, pura línea blanca. Cómo no sentirse encerrado entre estas estrictas mandíbulas, con tanto aporte negativo sobre un positivo sugerido, en *Solitudes*. Y *Barroco*, que libera diversos volúmenes de dimensiones recortadas como en tantas orillas desgastadas por el flujo, Palazuelo se afirma como un pintor riguroso y sensible que, rehusando prólogo alguno, apela a un texto del poeta irlandés A.E. para definir esta arquitectura del sueño que indudablemente es el fundamento de la visión de Palazuelo.

En conclusión, debemos dejar claro que ninguna posición definida por el arbitraje geométrico puede adquirir un valor real si el artista no se da por entero. Lo que vemos en un Mortensen por ejemplo, en un Deyrolle o en un Vasarely, no son precisamente las coordenadas dadas por Seuphor, quien se contenta con una textura plástica y no va más allá. La alucinación en remolino de Mortensen o la informalización dramática de Vasarely son otra cosa que los planos recortados de líneas rectas o de ángulos de ciertos constructivistas alemanes. La gran juventud de estos pintores muestra más claramente que esto no es ni un retroceso ni un avance, sino simplemente un cierto punto de partida y, a partir de ahí, estamos convencidos de que algunos podrán afirmarse. Palazuelo, por el contrario, ha encontrado en sí mismo las aportaciones necesarias para la pureza de su arte. Louis Paul Favre y C. Rivière, op. cit.

■ Palazuelo, en cambio, busca lo trascendente; para su catálogo de la exposición de la Galería Maeght ha elegido un texto de un místico irlandés. Ello indica la introversión, el desdén hacia el mundo exterior, de este artista difícil y distinguido, que parece tener horror al entusiasmo propio o ajeno. Sus cuadros severos y rigurosos, negro, marrón, beige y blanco, colgados con cuidadosa ordenación en los muros de la amplia galería, nos advierten desde el primer momento que no esperemos ningún regalo, ninguna complicidad. Hieráticos en su abstracción, con sus líneas quebradas como de arcilla seca, parecen contemplar con desdén el paso del visitante. Si el arte es comunión, efusión, Palazuelo no sigue el buen camino; si es exigencia, austeridad, equilibrio, el pintor español va avanzando con firmeza. Julián Gállego, *Crónicas de París*, cit., p. 51

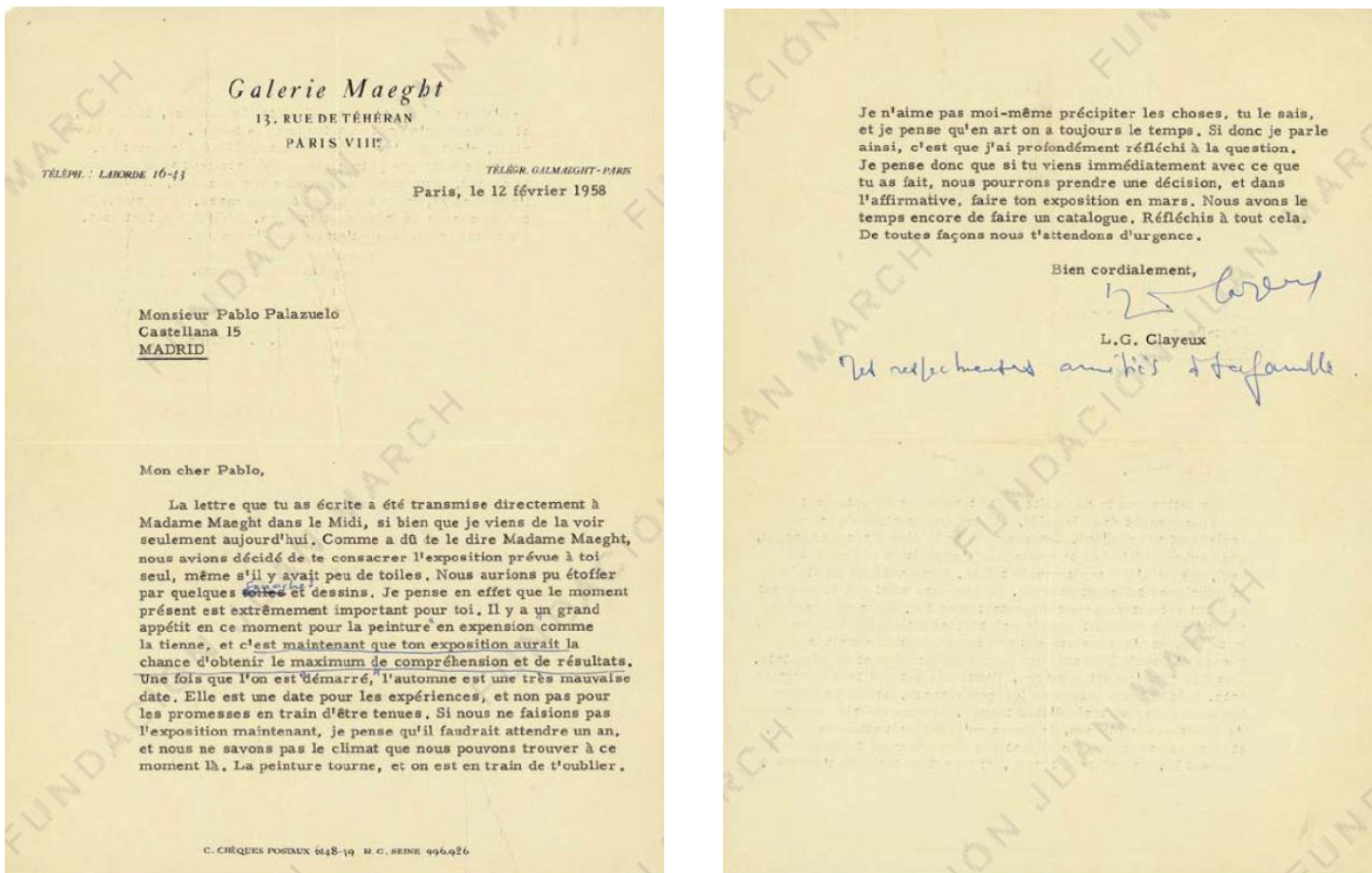
■ [...]

Recuerdo que por esa época me encontré una tarde al pintor de la Rue Saint-Severin. Siempre ha sido raro, en París como en Madrid, toparse con Palazuelo, que vive encerrado, como si (parodiando la frase apócrifa que Kehrer atribuía al Greco) el salir al exterior estorbase su luz interior. Al preguntarle qué estaba pintando, me dijo, como si se tratase de la cosa más normal del mundo: "Un Mandala".

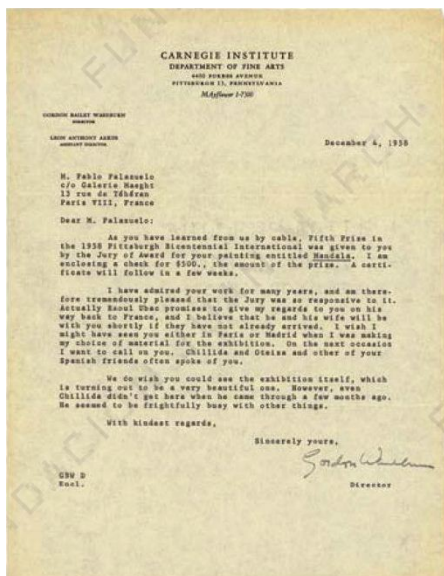
Hasta mucho tiempo después no supimos en París lo que era, aproximativamente, el tantrismo, tipo de iniciación que trata de explicar la creación del Universo como una escisión del Ser Divino pre-eterno al emitir cierta vibración que produce la Vida, en sus dos mitades complementarias y opuestas, principio masculino y principio femenino, de cuyas infinitas posibilidades de combinación proviene la individualidad de los seres creados. Para el tantra, todo el Universo es proyección macrocósmica de nuestro cuerpo, microcósmico. Los adeptos de esta secta extremo-oriental (que se da entre los budistas, entre los hinduistas y entre los jainas) empleen curiosas pinturas "abstractas" repletas de símbolos, que los conducen hacia la meditación y hasta un satisfactorio nirvana: "Mandala" es uno de sus tipos. Hallamos, pues, en Palazuelo un intento heterodoxo de explicación del Universo, semejante al que la americana escuela del Pacífico intentó con la mística Zen. Julián Gállego, *Palazuelo*, cit.

■ Qual e' 'l geometra che tutto s'affige per misurar lo cerchio, e non ritrova, pensando, quel principio ond'elli indige, tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'ímago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da cio' le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

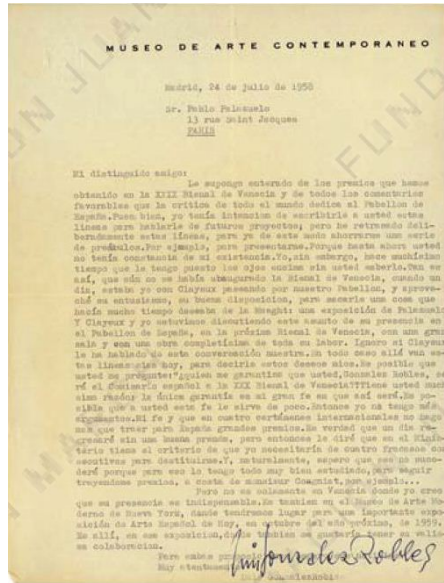
(Como el geómetra que se afana en mesurar el círculo, y no encuentra, pensando, el principio que necesita, así estaba yo ante aquella nueva visión:
ver quería como se adaptaba
la imagen al círculo y como se unía a él;
pero no llegara tan lejos mi alma si no hubiese sido mi mente iluminada por un resplandor que satisfizo mi deseo.)
Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Canto XXIII, anotado por Pablo Palazuelo en un dibujo en torno a *Mandala*.



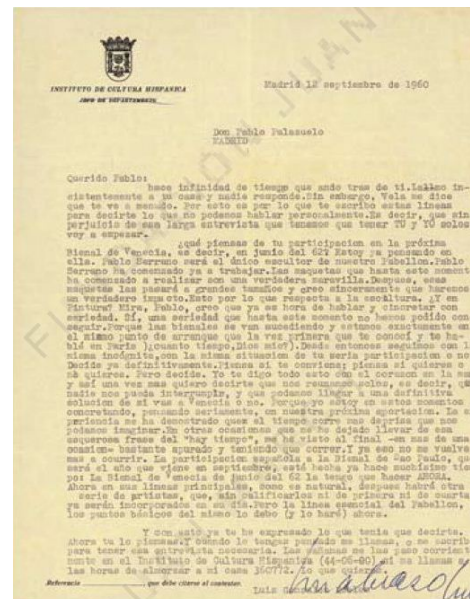
Carta del 12.2.1958 de Louis Clayeux, director de la Galerie Maeght, a Pablo Palazuelo (anverso y reverso)



Carta del 4.12.1958 de Gordon Bayley, Director del Carnegie Institute, a Pablo Palazuelo



Carta del 24.7.1958 de Luis González Robles a Pablo Palazuelo



Carta del 12.9.1960 de Luis González Robles a Pablo Palazuelo

■ LA ARQUITECTURA DEL SUEÑO

Los textos que acompañan los dibujos de Palazuelo provienen de “Candle of Vision” del poeta, pintor y místico A. E. (George Russell, 1867-1935), traducido al francés por Léon-Gabriel Gros bajo el título “*Le Flambeau de la Vision*” y publicado por las ediciones Cahiers du Sud, en la colección *Documents Spirituels*. Agradecemos a Madame Louys que nos ha autorizado a reproducir estos textos).

La imaginación no es para nada la visión de algo que ya existe y que sigue inalterable por el acto de ver, sino que, por la imaginación, lo que existía en estado latente o en esencia se ve proyectado en lo real y se ve dotado de una forma en el pensamiento; a partir de ahí, podemos contemplar con plena conciencia lo que hasta entonces no se había revelado o sólo había conjeturado la intuición. En la imaginación se da una revelación del Yo a uno mismo y un cambio determinado de su manera de ser, como si se produjera en un vapor en el momento en que una chispa le prende fuego y da lugar a una deflagración en el aire. Aquí las imágenes aparecen en una conciencia que tenemos derecho a considerar exactamente como un creador interno, con el poder de utilizar formas preexistentes, o de reestructurarlas, de dotarlas de vida, de movimiento y de voz. De esto inferimos que el sueño y la visión asumen a veces un carácter simbólico y una significación que es personal. Nos dicen claramente: “Existimos sólo para ti”, y nosotros no sabríamos concebir lo que se ve como el reflejo de algo que viviría en otra esfera.

En la muy real arquitectura del sueño y de la visión, hay un misterio que no se explica hablando de deseo reprimido o de sexualidad o de una de esas fuentes de energía que los psicólogos modernos presumen que se liberan durante el sueño. Un estado mental bien puede suscitar lo que presenta afinidades con él, pero no crea lo que suscita y, al igual que entre la cólera y una visión precisa del conflicto, hay un abismo tan misterioso como entre el deseo de Aladino y la construcción de su palacio maravilloso. Deseo una casa, pero el deseo no la construye. Dibujo una casa y cada línea está trazada con plena conciencia, y cuando le doy el plano al constructor, cada ladrillo está situado conscientemente por los albañiles. Ninguna arquitectura coherente en nuestras ciudades o en nuestros sueños se levanta por arte de magia en virtud de un desatino que tradujera el deseo informe en forma orgánica. Tan rápida como puede ser la sucesión, en ese segundo, entre el deseo y su encarnación visionaria o su cumplimiento, tiene que haber lugar para el esfuerzo intelectual, la construcción de formas o la elección de formas, la posibilidad de dotarlas de movimiento.

En efecto, para mi cerebro, un segundo es un espacio

de tiempo demasiado breve y no permite más que una mirada, pero me veo obligado a creer que para una conciencia más alerta y que colabora con la mía, este segundo puede bastar para entrever todo un universo de formas, operar una elección entre ellas y desplegar como si fuera un pergamino el desfile de las inmensidades.

Hay algo, una criatura en mí, que lleva tal tren que al querer seguirla me ahogo, condenado a quedarme siempre rezagado detrás de esta viajera que es capaz de remontar al infinito de los tiempos y volver cargada de todos los tesoros de sus periplos entre dos latidos de mi corazón. En tanto que artista que lenta y penosamente se aplica a la creación de sus cuadros, afirmo que las formas del sueño o de la visión necesitan de un artista consciente que las disponga, un mago que las dote de vida y que por eso el proceso del sueño o de la visión es intelectual, es decir, que es consciente sobre algún plano del ser, aunque el yo que reside en el umbral corporal ignore qué potencias y qué dignitarios se encuentran en los salones interiores, en el fondo de los palacios del alma.

Experimentamos la emoción de una aventura y el placer de un viaje por mares aún intactos cuando hemos liberado la imaginación de la estúpida noción que quiere que las imágenes vistas en ensoñaciones o en sueños sean simplemente imágenes remodeladas del recuerdo. Al seguir la pista hasta sus orígenes de las formas vistas en la visión, descubrimos que tienen las más diversas filiaciones, por ejemplo, algunas provienen de otros espíritus que no son el nuestro y al que no podemos suponer otro origen que ser porciones de la memoria de la Tierra que nos es accesible. Rápidamente volvemos a pensar que nuestra memoria personal sólo es una porción de esta memoria eterna y que a lo largo de nuestras vidas acumulamos una experiencia innumerable por cuenta de un ser más poderoso que el nuestro. Cuanto más aguda es nuestra visión con el ojo interior, más rápido llegamos a esta convicción. Los que sólo ven vagamente se satisfacen con explicaciones vagas que los que poseen una visión más aguda rechazan como inadecuadas.

A veces, tumbado sobre la pendiente de una colina, los ojos cerrados como durante el sueño, podía percibir valle y colinas tan brillantes como una joya. Todo resplandecía, los colores eran más brillantes y más puros y sin embargo su armonía era más suave que las nuestras. Los vientos silbaban y soplaban aquí y allá; veíamos muy lejos en este aire brillante. Los segundos planos eran tan precisos como los primeros, y mi deseo de ver me acercaba aún más. También veía fontanas de una niebla luminosa, que emanaban de un poderoso manantial escondido; personas resplandecientes atravesaban esas fuentes, respiraban vida en este aire mágico. Fueron, creo, esas figuras que, en el mundo antiguo, dieron nacimiento a las leyendas de las ninfas y las driadas.



En la 13, rue Saint-Jacques, París, 1958
Foto: autor desconocido

Su perfección era la de una flor, una belleza que parecía que nunca se hubiera interrumpido por ningún acto de esta voluntad individualizada que nos permite elegir entre el bien y el mal. Superiores a nosotros en belleza, estas figuras parecían menos humanas y sin duda yo tenía más pensamientos en un sólo momento que ellas a lo largo de jornadas enteras. A veces me preguntaba si ellas poseían una vida individual, parecían tan dependientes las unas de las otras como un instrumento de la orquesta de la que forma parte. Si una de estas figuras miraba, todas la imitaban. Cuando una de ellas iba a respirar el aire mágico que se desprendía de la fuente, varias se inclinaban al mismo ritmo. Me pregunto si todos sus pensamientos eran comunes o si una de estas figuras era la guardiana o el alma de la comunidad.

Tales fueron mis primeras visiones de lo sobrenatural; no fueron de orden espiritual y su importancia no era grande, apenas alcanzaron altura salvo en esos momentos trascendentales de temor en que, casi sin visión, la oscuridad divina parecía respirar en lo más profundo de mi espíritu, pero yo estaba lleno de curiosidad por esas formas; a menudo su seducción me arrancaba de las meditaciones más elevadas. En efecto, estaba deslumbrado, como un niño que escapa de la callejuela oscura de una gran ciudad en la que su vida ha trascendido hasta ese momento y que, por primera vez, por encima de la ciudad, entra en un bello jardín en que los colores llenan los ojos de felicidad y cuyo aire está cargado con el perfume de las lilas y las rosas. Igual que la tierra se vuelve más brillante cuando pasamos del polo oscuro al país del sol, así una belleza semejante empieza a brillar sobre nuestros pasos a lo largo de nuestro viaje hacia la divinidad. Querría gritar a la humanidad que se hunde cada vez más en la edad de hierro que el “mundo de oro” nos rodea, que la belleza está abierta a todo el mundo y que ninguno de los que vuelven hacia ella y la buscan es excluido. A. E.

George William Russell, “L’architecture du rêve”, cit.

■ Los Premios Carnegie 1958 nos han traído una buena sorpresa. Dos premios para España: Antonio Tàpies y Pablo Palazuelo. Como nuestros lectores recordarán, Antonio Tàpies, que acaba de obtener el gran premio de pintura de la competición internacional de Pittsburgh, fue el primer español que apareció bajo esta rúbrica “Artistas de hoy”. La gesta del artista barcelonés es destacada nuevamente como merece en otro lugar de este semanario. Junto con nuestros pintores la fundación Carnegie ha premiado este año a Afro, Burri, Vieira da Silva, Bryen y los escultores Calder (que ha merecido una distinción comparable a la de Tàpies), Moore, César y Consagra.

Pablo Palazuelo, casi desconocido de nuestro público,

es uno de los pintores españoles de más renombre de París donde reside hace más de doce años. Nacido en Madrid, en 1916, Palazuelo empezó a pintar en 1940. En ninguna manifestación nacional -que nosotros recordemos- ha aparecido su nombre. Sin embargo figuraba en la selección francesa de la exposición “El Arte del Siglo XXI” que se ha celebrado este año en Charleroi. El nombre del madrileño es otro de los asimilados por la Escuela de París y, bajo esta etiqueta, Palazuelo ha expuesto sus obras en Lausanne, Zurich, Lieja, Toronto, etc. En 1952 -si mal no recordamos- le fue concedido a Pablo Palazuelo el Premio Kandinsky.

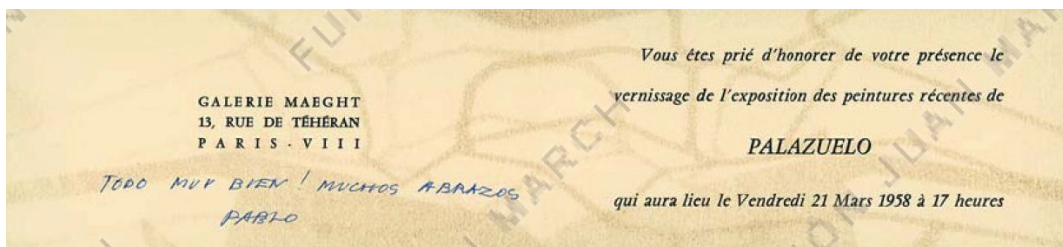
Perteneciente al grupo de la galería Maeght -la de Miró, de Braque y de Chagall- ha realizado en ella dos exposiciones personales, una en 1955 y otra en la pasada primavera. La revista *Art d’aujourd’hui* le dedicó una portada en julio de 1953 y una de las obras de Palazuelo la hemos visto figurar en un lugar de honor del Kunstmuseum de Zurich. Esto es casi todo lo que sabemos de este pintor, que, como tantos otros, se ha visto precisado a buscar tras de nuestras fronteras una mejor comprensión para su obra.

Palazuelo es un auténtico ejemplo de imaginación introvertida. Sus pinturas, elaboradas lentamente -en alguna parte hemos leído que no produce más de media docena de cuadros por año- suelen ir acompañadas de títulos que invitan serenamente a la meditación: *Soledad, Metamorfosis, Imaginación del tiempo, Floración, Mandala, Tiempo azul, Blues*, etc. Figuran en el catálogo de este año, un magnífico cuaderno que forma parte de la famosa colección *Derrière le Miroir* y que reproduce dibujos de línea limpia y precisa que nos inician a las musicales y ambiciosas composiciones que nos propone Pablo Palazuelo.

Como el escultor Eduardo Chillida, también pupilo de la galería Maeght, Pablo Palazuelo empezó estudiando arquitectura. Ambos nombres suelen venirnos avalados por las más acreditadas plumas de la crítica de arte mundial. Sería interesante, sin embargo, poder acercar a nuestro público a las obras de estos dos españoles y que no fuera, como lo ha sido hasta ahora, sólo un privilegio del espectador de la rue de Téhéran, número 13. Si el arte español empieza a situarse nuevamente en el primer plano de la actualidad mundial, sería un poco injusto, a pesar de las indiferencias, que en nuestra propia casa desconociéramos por completo, todo aquello nuestro que asombra al mundo. Con los grandes premios internacionales ganados por Miró, Chillida, Oteiza, Tàpies, Eudaldo Serra y Pablo Palazuelo, el 1958, en arte, se está convirtiendo en un auténtico año de España. Auguramos todavía mejores triunfos para 1959. Juan José Tharrats, *Artistas de hoy*, cit.



Vistas de la exposición *Palazuelo-Peintures récentes*, Galerie Maeght, París, marzo-abril, 1958
Fotos: autor desconocido

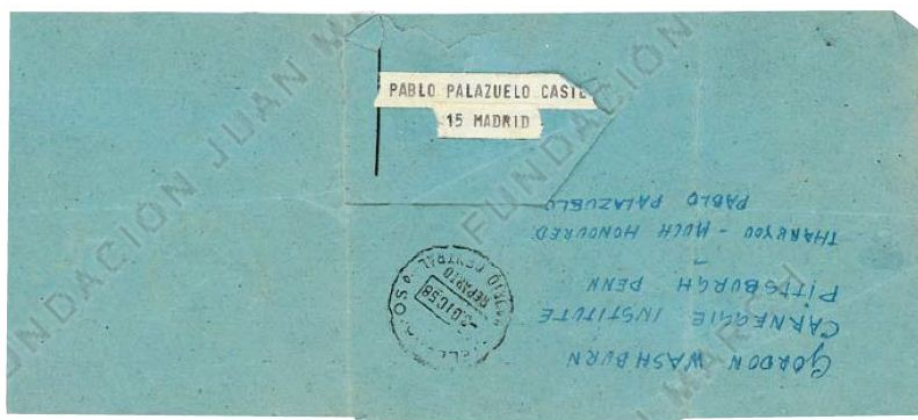


Invitación (anverso y reverso) a la exposición de Palazuelo en Maeght, 1958.
Ejemplar del archivo de Pablo Palazuelo

BIBLIOGRAFÍA

- George William Russell, "L'architecture du rêve", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 104 (París, 1958), Maeght Éditeur (Dedicado a Pablo Palazuelo. Cubierta y contracubierta. Ilustrado con dibujos del artista).
- Julián Gállego, "Crónicas de París", *Goya*, nº 25 (Madrid, marzo-abril, 1958), p. 51.
- "Le Flâneur des Deux Rives", *Palazuelo, Les Nouvelles Littéraires* (París, 27.3.1958).
- Louis Paul Favre y C. Rivière, «Question de forme», *Le Monde* (París, 7.4.1958).
- Juan José Tharrats, "Artistas de hoy. Pablo Palazuelo", *Revista* (Barcelona, diciembre, 1958).

Telegrama del 3.12.1958 de Louis Clayeux, director de la Galerie Maeght, a Pablo Palazuelo por la obtención del quinto premio en *The 1958 Pittsburgh (Bicentennial) International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, celebrada en el Carnegie Institute



Juan-Eduardo Cirlot le propone, a través de Eduardo Chillida, realizar una exposición, en la barcelonesa Sala Gaspar. Cirlot escribe en enero de este año a Palazuelo⁸³.

Participa en la exposición celebrada en el parisino Musée des Arts Décoratifs, bajo el título *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*⁸⁴. Presenta cinco obras depositadas en Maeght⁸⁵. Palazuelo es un pintor reconocido ya en París, subraya Jacques Guérin en el prólogo a este catálogo⁸⁶. Yvonne Hagen le agrupa en la “earlier avant garde”⁸⁷ (“la vanguardia anterior”), en tanto que Françoise Choay le califica de “outsider”⁸⁸. Palazuelo se encuentra, entonces, en muchos casos por vez primera, con los artistas de El Paso⁸⁹. Vicente Aguilera Cerni subraya que “Palazuelo muestra superficies sutiles, formas cuarteadas que se resisten a su propio desmoronamiento”⁹⁰.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Exposición-homenaje tema negro y blanco*, Galería Darro, Madrid, 1-27 abril 1959.
- *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, París, 20 mayo-30 junio 1959.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ Ramificación de espacios coloreados, cada obra del pintor se extiende y prolifera por la superficie que estructura una red de trazos, tan pronto surcos o claros, como lagunas de color que en ellos hallan el límite de su expansión. La línea es en este caso forma y modulación de la forma. De una obra a otra asistimos a las metamorfosis de los temas formales que se persiguen, responden y articulan en rimas, asonancias y fugas lineales, y que se encadenan en perspectivas fragmentadas. Cada uno de estos fragmentos es la pulsación múltiple, igual e irregular que sostiene y atraviesa un universo abstracto. Por su agotadora exigencia y voluntaria sobriedad es este arte un perpetuo proceso exhaustivo de la forma.

Pierre Volboudt, “Exposición-Homenaje a los artistas abstractos españoles premiados recientemente en el extranjero-Pablo Palazuelo”, cit., p. 79.

■ La vanguardia anterior está representada por Pablo Palazuelo, cuyo montón naranja de formas derrumbadas a

modo de cristales de roca rotos es el plato fuerte de la sala más pequeña.

Yvonne Hagen, “13 Young spanish painters in show”, cit.

■ Pablo Palazuelo muestra superficies sutiles, formas cuarteadas que se resisten a su propio desmoronamiento. Vicente Aguilera Cerni, “La pintura española actual «en órbita»”, *Gaceta ilustrada* (Madrid, 13 junio 1959).

■ Sólo dos de estos trece artistas españoles rebasan los cuarenta años: el catalán Alfonso Mier y el madrileño Pablo Palazuelo. El primero fue uno de los pioneros de la pintura expresionista en España [...] Pablo Palazuelo, el otro de los ‘veteranos’, es arquitecto y en sus telas parece estar viva la móvil inquietud por el juego de volúmenes que caracteriza el arte espacial. Cuadros suyos se exhiben en museos de París, Zurich, Nueva York y Rio de Janeiro.

Gonzalo Martín Vivaldi, “París: 13 abstractos españoles”, *Gaceta ilustrada* (Barcelona, 13 junio 1959).

■ Y la de un *outsider* (Palazuelo)

Françoise Choay, «Treize peintres espagnols», *France Observateur*, nº 476 (París, 18 junio 1959).

■ En fin, dos artistas más conocidos por haber expuesto regularmente en las dos orillas del Sena: Palazuelo, cuyo estilo satinado y su geometría precisa le aíslan de sus componentes.

M. C. Lacoste, «Tableaux en Espagne», *Le Monde* (París, 29 mayo 1959).

BIBLIOGRAFÍA

- Vicente Aguilera Cerni, “Trece pintores”, *Ya-Suplemento dominical* (Madrid, 14.06.1959), p. 10.
- Pierre Volboudt⁹¹, “Exposición-Homenaje a los artistas abstractos españoles premiados recientemente en el extranjero-Pablo Palazuelo”, *Blanco y Negro*, nº 2449 (Madrid, 11.04.1959), p. 79.
- Yvonne Hagen, “13 Young spanish painters in show”, *New York Herald Tribune* (París, 22.05.1959).
- Fernando Chueca Goitia, “Era de los abstraídos”, *Ya* (Madrid, 27.12.1959), p. 3.



Pablo Palazuelo en 1959
Foto: Nicolás Müller



Catálogo de *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 20.05 -30.06.1959



Exposición-homenaje tema negro y blanco,
Galería Darro, Madrid, 15 marzo - 27 abril
1959

1960

Participa con una obra en la exposición colectiva *Poètes, peintres et sculpteurs*, que tiene lugar este año en la Galerie Maeght⁹². José María Moreno Galván comenta su obra en la *Introducción a la pintura española actual*, que se publica este año⁹³.

Su obra es incluida en el libro *Kunst und naturform-Form in Art and Nature-Art et Nature*, obra que, editada por George Schmidt, Robert Schenk y Adolf Portmann, trata de realizar “una confrontación del arte moderno y de la fotografía científica”⁹⁴.

EXPOSICIÓN COLECTIVA

Poètes, peintres et sculpteurs (Georges Braque, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Alberto Giacometti, Jean Bazaine, Pierre Tal-Coat, Raoul Ubac, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, François Fiedler, Alexander Calder), Galerie Maeght, París, 1960.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ Detrás de las formaciones de Pablo Palazuelo (1916) se oculta una escatología. El pintor es consciente del eros subterráneo de la materia: es consciente de que en su anárquica arbitrariedad se oculta un demonismo, pero como el demiurgo, trata de conjurarlo y someterlo al orden creacional de las potencias geométricas.

José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*, cit. p. 183.

■ PROFUNDO ESPEJO

Entró la aurora allí. Se abrió el espejo.
Soñaba la verdad con otra vida.
Pero tan fiel al punto de partida
Por lo profundo se alejó lo viejo

Que, latente en la fábula el cotejo,
Aun más puras se alzaron en seguida
Las formas. Y hecha gracia la medida,
De sus esencias fueron el reflejo.

Mientras, las sombras se sentirán densas
De su acumulación y su reposa.
La verdad inventaba a sus expensas.

Poètes, peintres et sculpteurs, Derrière le miroir, n° 119 (París, 1960), Maeght Éditeur. Poema de Jorge Guillén seleccionado e ilustrado por Pablo Palazuelo.

BIBLIOGRAFÍA

- *Poètes, peintres et sculpteurs, Derrière le miroir*, n° 119 (París, 1960), Maeght Éditeur.
- José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960, p. 183.
- Georg Schmidt, Robert Schenk y Adolf Portmann, *Kunst und naturform-Form in Art and Nature-Art et Nature*. Basilea: Basilius Presse, 1960.



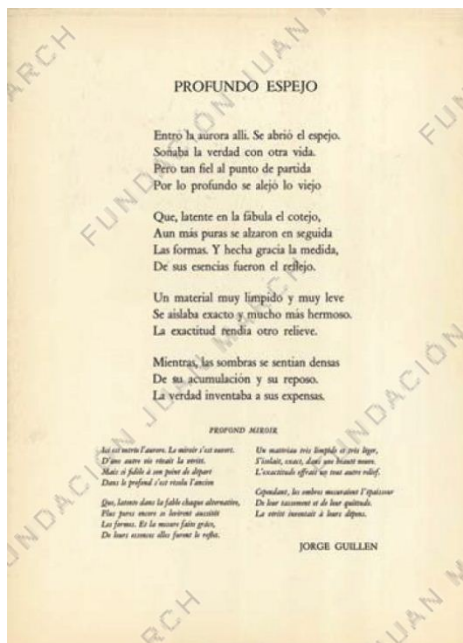
Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida y Pilar Belzunce
París, c 1960
Foto: Abraham Lurie
Waintrob-Budd Studio
Cortesía del Museo Chillida-Leku



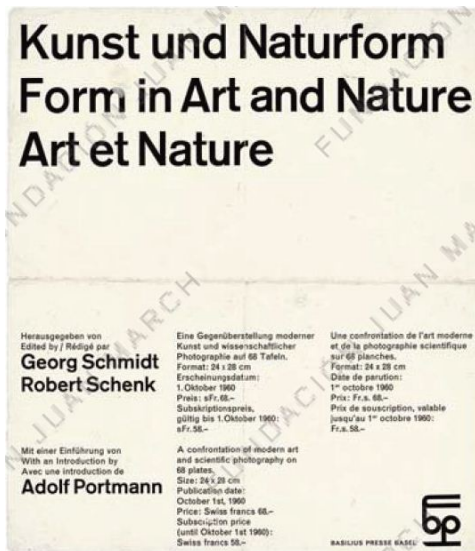
Pablo Palazuelo, c. 1960.
Foto: Abraham Lurie Waintrob-Budd Studio
Cortesía del Museo Chillida-Leku



Poètes, peintres et sculpteurs, *Derrière le miroir*, n° 119 (Paris, 1960), Maeght Éditeur



Poètes, peintres et sculpteurs, *Derrière le miroir*, n° 119 (Paris, 1960), Maeght Éditeur. Ilustración de Palazuelo para el poema de Jorge Guillén "Profundo espejo"



George Schmidt, Robert Schenk y Adolf Portmann (eds.), *Kunst und Naturform / Form in Art and Nature - Art et Nature*. Basilea: Basilius Presse, 1960



1961

Carlos Antonio Areán reproduce dos de sus obras en *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, que se publica este año⁹⁵.

Participa en la exposición colectiva *Drawing International*, que itinerará, entre 1961 y 1962, por diversos museos norteamericanos.

Una de sus pinturas se muestra en la exposición celebrada en el Carnegie Institute, *The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, inaugurada en octubre de este año⁹⁶.

En 1961 fecha algunos de sus poemas, publicados posteriormente: “Los Reinos” y “Metal”, publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1967⁹⁷, y “Jardin”, prosa poética, en *Chroniques de l’Art Vivant* en 1970⁹⁸.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Drawing International*, American Federation of Arts, Nueva York, 1 octubre-5 noviembre 1961⁹⁹. Itinerante a: Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, 10-31 octubre 1961; Paterson State College, Paterson, 15 noviembre-8 diciembre 1961; Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin, 4 enero-4 febrero 1962; University of Missouri, Columbia, Missouri, 14 febrero-6 marzo 1962; Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Spring, Colorado, 20 marzo-10 abril 1962; San Francisco Museum of Art, San Francisco, California, 3 mayo-3 junio, 1962; Portland Art Museum, Portland, Oregon, 17 junio-17 julio, 1962; Los Angeles County Museum, Los Angeles, California, 25 julio-26 agosto 1962; Art Barn, Salt Lake City, Utah, 10-30 septiembre 1962; Krannert Art Museum, Urbana, Illinois, 15 octubre-5 noviembre 1962.
- *The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery M, Pittsburgh, 27 octubre 1961-7 enero 1962.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ Después de la noche, al alba, lentamente, los ángulos se modificaron. Entonces, avancé por la penumbra, en múltiples direcciones.

Allí donde la forma declina como sol poniente al occidente de la materia...

La naturaleza se imita a sí misma incansablemente y de

esta manera se especializa, se individualiza cada vez más hasta llegar a la creación de formas nuevas. La metáfora es el término final de una misteriosa auto-imitación que de este modo llega a constituir una ley. Una ley natural que suscita en el hombre -aquí resonador-, una fuerza que a su vez puede provocar, reforzar y dirigir aquella ley. París, 1961.

1961. Pablo Palazuelo, “Jardin”, *Chroniques de l’Art Vivant*, nº 10 (París, 1970), Editions Maeght.

■ LOS REINOS

Extrema
pulsante
iridiscente
radiante
fuente

Extrema
pulsante
oscura
siente

(1961)

METAL

Salta aún
astringente
oscuro
ardor

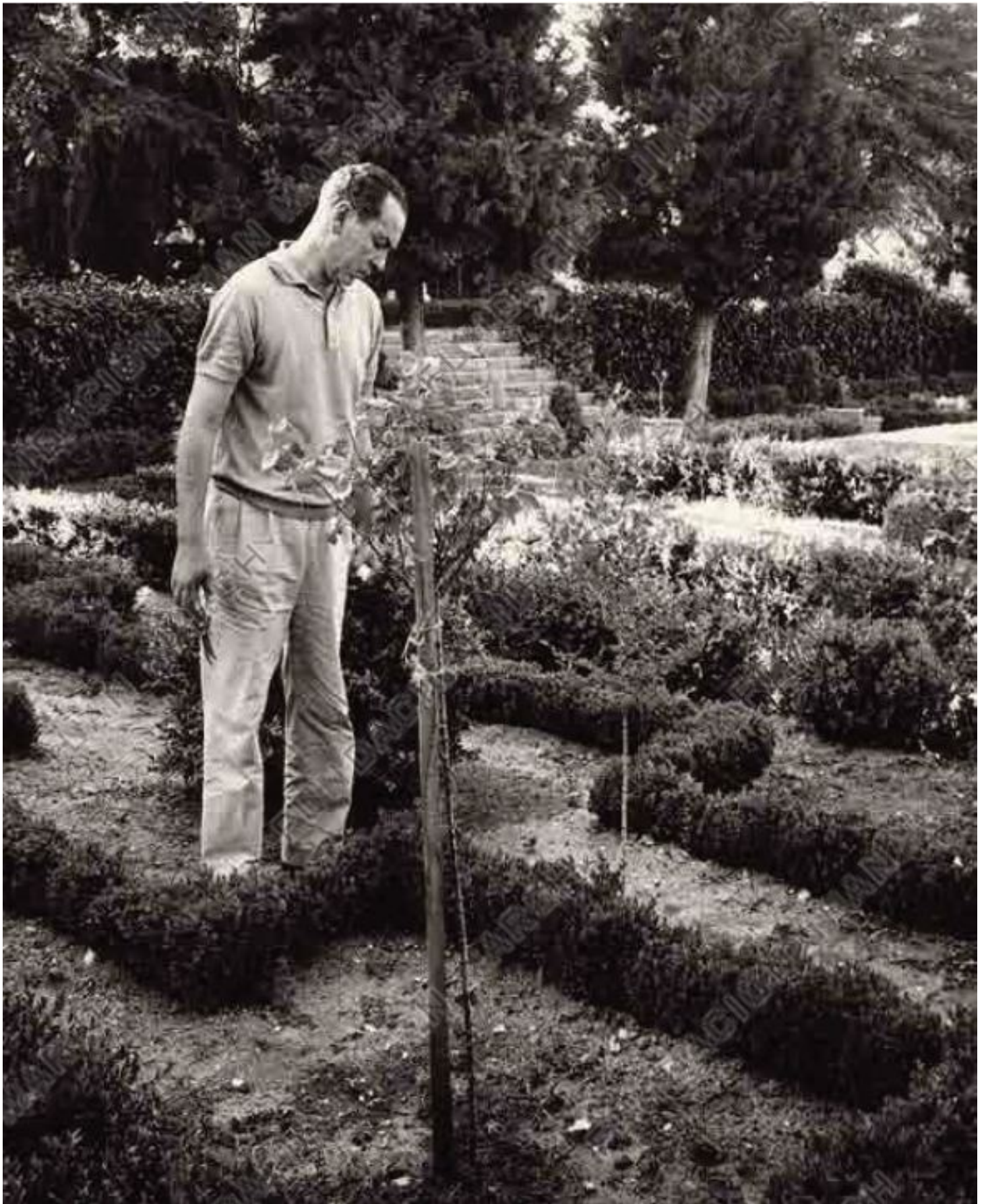
Vibra aún
cristalina
sonora
contracción

(1961)

Reproducidos en: Víctor Nieto Alcaide, “Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215 (Madrid, 1967), p. 13.

■ Lo fundamental para Pablo Palazuelo (Madrid, 1916) es la forma, pero no considerada exclusivamente en sí misma, sino también en función del misterio que representa. Toda forma expresa para Palazuelo un contenido originario que debe él encontrar en su propio interior, y tan sólo esas -las que responden de una manera directa a su íntima vida espiritual -son auténticas formas, mientras que las restantes -las que abstraen objetos de la realidad natural- no pasan de ser “formas de formas”.

Semejante concepción bastaría para explicar el



Pablo Palazuelo en "La Peraleda", c 1961. Foto: autor desconocido

hecho de que Palazuelo, que pertenecía en el año 45 a la entonces llamada “joven escuela madrileña”, y que participó en su primera exposición conjunta presentando dos bodegones postbraquianos y una cabeza de niño -“formas de formas”, por tanto-, evolucionase necesariamente, a través de un lento trabajo de la creación y estudio, hacia la construcción de formas sometidas tan sólo a las leyes que el artista les dicta, tras haber desmenuzado toda la problemática de su ordenada distribución sobre el campo pictórico. Palazuelo persigue en sus nuevas obras -a partir de 1952-, dentro de un estricto espacio bidimensional, una armonía total, que se despliegue cubriendo todo el soporte, de manera que también los fondos sean considerados y tratados como formas. Los problemas que la composición plantea le preocupan primordialmente, y utiliza una especie de pentagrama, haciendo, así, que las formas nazcan siempre siendo idénticas leyes, algo así como si el soporte estuviese provisto de una rejilla sobre la cual se creasen y trasmutasen siguiendo una concisa y preestudiada dinámica. La belleza externa que consiguen las creaciones de Palazuelo es una fluida consecuencia de su compleja arquitectura interior, y cuanto mayor es la complejidad de dicha arquitectura más serena es esa belleza que logra el artista infundir a sus lienzos. A pesar de esta obsesiva racionalización, no desdeña Palazuelo los hallazgos fortuitos, aunque nunca deje de someterlos a metódicos análisis antes de decidirse a incorporarlos a la obra en gestación. Acepta, así, que en unas ordenaciones creadas desde dentro de su espíritu pueden cuando alcanzan el máximo apetecible de concentración y tensión, descubrirse nuevos campos de visión, que no habían sido presentidos en el momento inicial. Concebido así, el arte abstracto representa para Palazuelo un símbolo de la manera de formarse del mundo, en la que aunque cada paso condicione los posteriores, éstos no pueden ser verdaderamente conocidos y valorados hasta que la obra está encaminada y ha consumado sus iniciales etapas. El amor de Palazuelo a la simetría es una consecuencia de su amor al orden y a las correspondencias formales, pero o es la suya una simetría rígida y anti-imaginativamente bilateral.

(La simetría cara a Vitrubio, consistente en “la comensurabilidad entre un todo y sus partes”, es la que se traduce en la obra palazuelina, ya merced de una relación armónica entre las diferentes partes del conjunto y la totalidad de la obra, ya gracias a un encadenamiento rítmico de proporciones, derivadas de un único germen).

He expuesto hasta ahora la problemática de las creaciones pictóricas de Palazuelo, la cual se halla íntimamente ligada a su pasión de crear, que es para él algo así como una muralla que tan sólo deja patente

ante su espíritu la angustia de la creación, pero que, simultánea y automáticamente lo libera de toda otra angustia posible, la cual, considerada ya como algo secundario, pasa a situarse al otro lado del muro. Las obras, fruto de esta inteligente pasión, son de gestación lentísima, ya que Palazuelo pinta tan sólo un promedio de diez óleos por año, a los que cabe añadir medio centenar de dibujos, lentitud lógica si se tiene en cuenta que cada problema ha sido planteado, estudiado y resuelto con un metódico y parsimonioso rigor. Si lento es el previo planteamiento, igualmente lenta es la ejecución, ya que en los óleos, su aparentemente limitado amarillento o grisáceo color responde a una estudiada búsqueda de armonías sutiles, merced a tonos muy vibrados y a una muy compacta multitonalización. La materia, aparentemente lisa, está exhaustivamente trabajada, mediante un sistema, característico de este artista, consistente en pulir la pasta en fresco con el pincel, sin dejar la más leve huella de su paso, y en aplicar, generalmente, cinco o seis capas de color, modulándolo, al mismo tiempo, sin aplicarlo jamás puro, sino siempre matizado por otros varios. En las “gouaches” gusta de obtener, además, efectos de transparencia, haciendo que los rosas se hagan visibles bajo los grises e incluso algún rojo claro sobre otro de más intenso matiz.

Dentro de esta obra tan racionalizada y tan densamente constructiva caben, no obstante, variaciones y evoluciones, y el artista avanza desde hace años afanoso de inventar una nueva flexibilidad, manifestable en la mayor amplitud y menor proximidad de las formas de su último periodo -años 59 y 60-, en la ya casi total desaparición de picos, ángulos y rigideces -es como si las aristas se hubiesen asordado tanto como el color- y en la apertura de un hueco, un poco mayor que antes, al azar. Aprovecha en esta etapa final, tanto en composición como en colorido, los encuentros realizados en el transcurso de la ejecución, aunque siempre con suprema cautela y sin abandonar un solo instante su vigilante y racionalizado control. Cima de orden, refinamiento y cuidadísima ejecución, la obra de Palazuelo constituye ya un hito inalterable dentro de la evolución de las ordenaciones abstractas, llevadas por él a máxima madurez, traspasada, como las formas platónicas, de permanente belleza arquetípica.

Carlos Antonio Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, cit., pp. 160-162.

BIBLIOGRAFÍA

Carlos Antonio Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid: Editora Nacional, 1961.



Cubierta del catálogo (diseñada por Arnold Varga con tipografía de Jack W. Stauffacher) para *The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery M, Pittsburgh, 27.10.1961-7.01.1962

1962

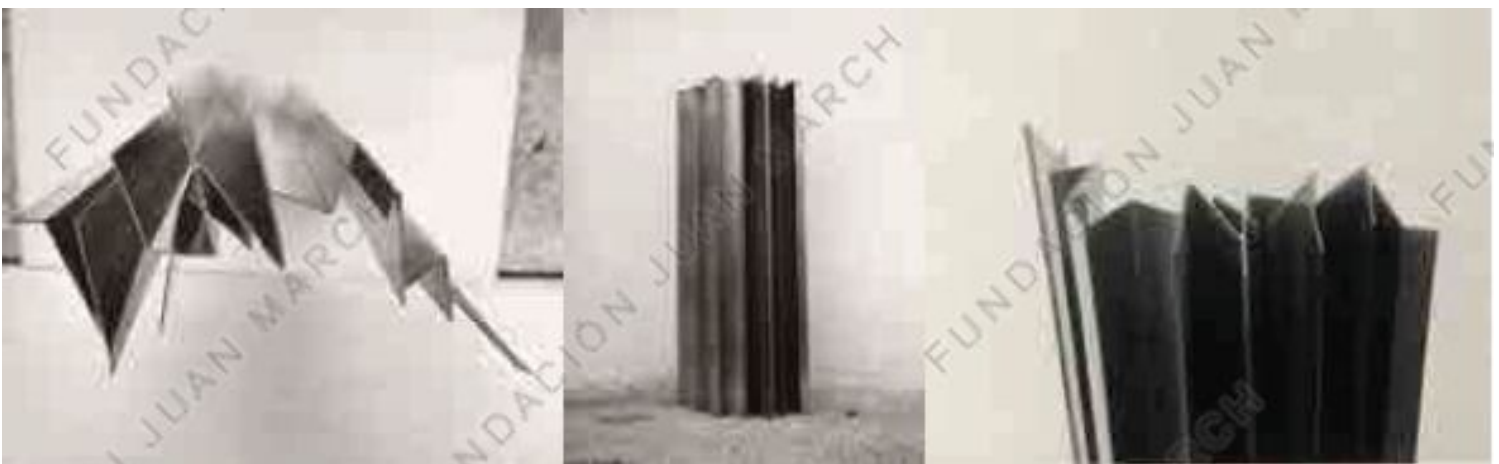
Realiza tres maquetas de esculturas para la arquitectura interior de Hisa, empresa constructora del mecenas Juan Huarte, continuando su experiencia aislada de la escultura *Ascendente*, que presentara a Maeght en 1954. Las maquetas serán publicadas posteriormente con ocasión de la *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, que se celebrará en Madrid entre los meses de mayo y junio de 1967. Estas esculturas constituyen, según el propio artista, “el punto de partida de su trabajo escultórico posterior”.



De izquierda a derecha: Eduardo Chillida, Nina Kandinsky, Pablo Palazuelo y Max Bill. Posiblemente con ocasión de la presentación de la exposición *Der Blaue Reiter*, Galerie Maeght, París, 1962
Foto: Abraham Lurie Waintrob-Budd Studio
Cortesía Museo Chillida-Leku



Palazuelo en su casa del 13, rue Saint-Jacques y las vistas de Saint-Severin desde la ventana, 1962. Fotos: Abraham Lurie Waitrob-Budd Studio



"Para una arquitectura". Maquetas para HISA, 1962. Fotos: autor desconocido

27 obras, pinturas y dibujos, fechados entre 1959 y 1962, componen la exposición individual que Palazuelo muestra en la Galerie Maeght, en abril de 1963¹⁰¹. Jean-Jacques Leveque califica la muestra de Palazuelo como “un ordre nouveau”¹⁰². Como sucediera en 1955 y 1959, Maeght Éditeur publica un número especial dedicado a Palazuelo, ilustrado con sus obras y un texto de Pierre Volboudt. Julián Gállego comenta la exposición en sus “Crónicas de París” de la revista *Goya*¹⁰³, subrayando que “su exposición produce un enorme efecto; acaso sea la más convincente de las suyas. Su forma aparece libre de toda rigidez, evolucionando en modulaciones poligonales, abriéndose en vetas, con el paciente trabajo del mineral, del vegetal. Suntuosos rojos y ocres cantan en esos barrancos, en esas huellas de líneas, en esos signos imposibles de traducir a otro lenguaje”¹⁰⁴. En España su obra es elogiada por José Vergara.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Palazuelo, Galerie Maeght, París, abril 1963.

SELECCIÓN DE TEXTOS

■ Pablo Palazuelo une la más armoniosa construcción, fundada en muy escasos elementos aparentes, a una impecable técnica, y logra la pura poesía del verso de Valéry. Dentro de este riguroso estilo, en el que la perfección de la factura es sustancial a la calidad de la obra, Palazuelo es uno de los escasos grandes maestros. José Vergara, “La nueva pintura en España”, cit., p. 39.

■ Nada en el arte de Palazuelo escapa a su control severo. Las formas, recortadas nítidamente, se imbrican con un suave rigor. El color es sobrio, tan pronto dominado por la sombra como por un brillo franco y sereno. El dibujo afilado y vivo se abre paso a través del color, cortando la carne misma del negro sordo, encerrando playas densas, levantando placas con una luz rasante, creando todo un mundo de archipiélagos. Se trata pues, presencias acordadas, ondas, geologías en lenta deriva, un orden nuevo. Jean-Jacques Leveque, «Palazuelo. Un ordre nouveau», cit.

■ Tres exposiciones sucesivas han terminado, en la Galería Maeght, una temporada muy activa: las de

Palazuelo, Braque y Miró.

¿Cómo hablar de Palazuelo y de su silenciosa pintura? ¿Cómo reproducir en negro obras que sólo el color, por sombrío que sea, justifica? Su exposición produce un enorme efecto; acaso sea la más convincente de las suyas. Su forma aparece libre de toda rigidez, evolucionando en modulaciones poligonales, abriéndose en vetas, con el paciente trabajo del mineral, del vegetal. Suntuosos rojos y ocres cantan en esos barrancos, en esas huellas de líneas, en esos signos imposibles de traducir a otro lenguaje. Palazuelo tiene el propio, lo que es más raro de lo que parece.

Julián Gállego, “Crónicas de París-Exposiciones en la galería Maeght”, cit., pp. 377-378.

■ (...)

Ese 1958 gana en Pittsburg con un “Mandala” el V Premio Carnegie, su segunda gran recompensa internacional (la primera fue el Premio Kandinsky, en París, 1952), que consagra su reputación en el mundo. Al año siguiente expone en Madrid y en una colectiva con que el Museo de Artes Decorativas de París responde a la curiosidad desvelada entre los aficionados por el pabellón español de la Bienal de Venecia del año anterior, destacando del tremendismo hispánico de la mayoría por sus austeras delicias de marrones y beiges. Su tercera exposición individual parisiense será, en la misma Galería Maeght, en 1963. Aparecen en ella unas formas como de cristalización de cuarzo, polígonos de ángulos limados, que oscilan entre el pentágono y el octógono, masas de colores en ignición, hirviendo entre el negro que los oprime y encadena.

Julián Gállego, *Palazuelo*, cit.

■ Elemento primero, dato inicial de la obra pintada, el color puede considerarse como anterior a la idea misma de la forma que recubre. Exige desde el momento en que aparece, llama, ilumina las encarnaciones necesarias que lo hacen pasar del estado de sustancia indeterminada, cargada de potencia virtual y de oscuras sugerencias, al de cuerpo abstracto habitado por la idea que le hace ser. Si sus acciones, sus reacciones, en palabras de Goethe, son “las pasiones de la luz”, reflejan todas las fluctuaciones, los conflictos, los contrastes de un pensamiento sin pensamiento, más acá o más allá del lenguaje, enmascarado, revelado por sus valores indefinibles y sus matices sensibles.

De este universo irracional, de estos limbos exultantes de color, se desprende el dibujo de la obra, que todos los recursos del artista se emplearán en definir y organizar. A partir de esta proposición fundamental, se opera una paciente transmutación. Depura, moldea las intenciones, espiritualiza la materia. A través de sus cualidades sensoriales, el “centro

misterioso del pensamiento” del que hablara Gauguin comunica con “lo que hay de más general y de más vago en la naturaleza: su fuerza interior”.

Cuando aspira a este grado de comunicación afectiva, la pintura es revelación. Para ella no se trata de traducir no se sabe qué realidad oculta, disimulada tras las ilusiones de la apariencia. No quiere ser la imagen de ningún arcano al que proporcionaría a la vez la cifra y la clave. Su dominio es el de los posibles entre los que lo real se divide. Funda sus poderes sobre la continua inversión de sentido que cada término de lo concreto, según el contexto, puede tomar, sobre la multiplicidad, la contradicción de los signos que la afectan. El arte no está en contacto con el mundo sino con su perpetua metamorfosis. Toda forma es metáfora. Sólo saca su equívoca certitud del imaginario al que parece estuviera incorporada. Siempre hay alguna referencia a las probabilidades que implica, que sugiere y de las que hace, por el prestigio mismo del arte, una realidad.

De esta realidad, la obra de Palazuelo ofrece una expresión fuerte y largamente meditada, de una rara y casi ascética concisión. Pintar es para él una forma de ejercicio espiritual, una investigación lúcida, severa, sobre la forma. Camino más próximo de la disciplina ignaciana que del abandono lírico a las iluminaciones de la noche. Conducida con una altiva exigencia, una muy consciente y voluntaria aplicación, tiende, a fuerza de imposiciones, de control de sí misma, de restricciones calculadas, a hacer aparecer y a conquistar el esquema suscitado por su deseo, entrevisto, perseguido con pasión y cuya exacta réplica sobre la tela finalmente colmará. Para llegar a esta brevedad intensa, el artista ha tenido que rechazar todas las facilidades de la pintura. No hay nada en esos lienzos que pueda recordar a ese dejarse llevar al que a veces se abandona, hasta la desmesura, el genio español. Ninguna de estas tracciones ni de estos artificios que halagan y domestican la mirada. Una sintaxis implacable ordena las combinaciones recíprocas, la disposición a la vez lógica e intuitiva, la dependencia concertada de cada una de sus partes. Una paleta sobria, tan pronto sorda como absorbida por una luz crepuscular, o bien inflamada de claridad, es el espacio de esta aventura pictórica. Ocres y tierras, tonos ahumados, negros cegadores, rutilancias austeras, evocan las áridas y graves tierras del sueño y del espejismo místico, arenas secas, ardientes de un fuego escondido. Uno estaría tentado de ver en esto el equivalente de este vacío del que surge con trazos afilados la visión en su desnudez. Paciente, minuciosamente, Palazuelo conjura esta visión; la prepara, la edifica a medida que, poco a poco, descubre y reconoce sus trazos y los hace suyos.

La forma parece, en primer lugar, abrirse un difícil



Palazuelo, *Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril de 1963), Maeght Éditeur



Orange et noir. Cartel de la exposición individual de Palazuelo en Maeght, 1963. Litografía. 63,5 x 41,8 cm

camino, forzando mediante largos seísmos un espacio sin delimitar, infinitamente extendido. Incisiones afiladas, suaves cortes, espinas en la carne del color, finas venas aguzadas inervan su masiva uniformidad, la exfolian con ranuras abiertas. Sus redes se ramifican, dividen con laceraciones la continuidad lisa de lo informe, la encierran en sus dédalos angulosos. Nada de líneas, sino límites de intensidades rotas, de diferencias, todo un sistema de nervios excavados, de surcos que se bifurcan. Las playas del color se cubren con sus meandros. Desgarradas, se partan, se ensanchan en estrechos y estuarios, se dividen en archipiélagos. Se dibujan las fronteras. Los contornos, los contactos se afirman, se alargan insensiblemente. Una falla hace la forma. Forma ella misma que se diría grabada por una especie de grafismo fragmentario sobre la cara escoriada de la que muestra el oscuro o brillante revés. Como en contrapunto, esos lineamentos del vacío engendran la figura de lo que atrapan en sus pliegues agudos y compartimentan sus recovecos. La partición del espacio coloreado determina por homología sutiles acuerdos de inflexiones, antagonismos complementarios, arborescencias de simetrías adversas conjugadas. La proliferación del trazo negativo desarrolla todas las variaciones de un tema único, que se propaga oponiéndose a sí mismo por repeticiones, consonancias sucesivas. El color, herido, aviva su vibración. Se gusta por la resistencia a lo que lo ataca. Un orden inestable se esboza. Todo parece listo para deslizarse de una orilla a otra en este desierto de intensidad espaciosa y nula.

Pero he aquí que el ser formal a su vez se anexa el espacio, del que ahora posee, bajo la especie del color, las cualidades y la función. Ninguna lesión altera ya la unidad. Ninguna agresión disgrega ya la estructura. De él emana ahora la poderosa jerarquía de aires imantados, de amplitudes y expansiones que suscita. Cada forma, en eco, prolonga, más allá de sí misma, la forma madre, bloque enigmático de presencia sellada que sólo encuentra su equilibrio en el acuerdo de todas las fuerzas que la solicitan. Todo se mueve a partir de este centro inmutable; todo depende de él, todo deriva de él; todo conduce a él. En el corazón de este laberinto de curvas flexibles, de ondas superpuestas, de orbes sinuosos que se adaptan a él, lo rodean, se alejan y huyen, el duro hogar de brillo compacto parece dilatarse, emitir e irradiar la obsesiva pulsación abstracta que encierra.

Liberada de las trabas que la ahogaban, la efusión coloreada se expande libremente por el campo entero de su acción. No conoce más freno a su progresión que las fases, las cadencias, las "subdivisiones prismáticas de la idea" cristalizadas en el impenetrable nudo del que ha salido y que no hace sino volver a nombrar, como la sombra sale incesantemente de su fuente luminosa y la rodea de sus fantasmas. Es el impulso de la forma fuera

de la forma, la fuerza que escapa a su plenitud, se separa de ella y se exalta hasta intentar la imposible reconciliación de la Nada y el Todo. Entre esos dos polos se despliegan todos los matices, las reverberaciones del Uno que se apropia de los valores más opuestos, desde lo absoluto del negro, paroxismo de la negación, hasta la suprema incandescencia de la materia llevada al rojo en el estallido del crisol del espacio.

Ninguna contradicción entre este vacío, excavado en medio de la certitud más segura, nada igual a las tinieblas, y este alto grado de evidencia tan claro, tan brillante, que después todo es desorden, inanidad, ficción. La visión se invierte y cada una de las hipótesis que propone remite sin fin a otra, la recusación y la admisión todo en uno.

La reversibilidad de cada elemento traducido, en la obra de Palazuelo, esta dualidad natural que constituye uno de los rasgos dominantes del alma española. Un equívoco constante hace que en una misma pintura se vean dos composiciones simultáneas cuyos términos son todos ambivalentes y sin embargo, por su significación, idénticos. De ahí, sin duda, el aparente hermetismo de este arte que, por la sola virtud del color y de las figuras más simples y las más complejas, evoca lo que hay de profundo, de irreductible para la palabra, con una sensibilidad capaz de los estados más extremos, perpetuamente suspendida entre el sí y el no, la adhesión total y el rechazo, atraído por uno, irresistiblemente absorbido por el otro; capaz también, por esta parte espiritual que Ortega y Gasset llama el "metacuerpo", de comunicar con lo elemental del que sufre, asume y sublima los desordenados impulsos.

Ante estas pinturas, no podemos evitar pensar en esas estrellas de cinco puntas, imágenes de la ambigüedad esencial en las que todo se desdobra, alterna, cambia y, finalmente, se resuelve en equivalencias, en identidades. Pierre Volboudt, *Au creuset de la couleur*, cit.

BIBLIOGRAFÍA

- José Vergara, "La nueva pintura en España", *Mundo Hispánico*, nº 179 (Madrid, febrero 1963), p. 39.
- Pierre Volboudt, «Au creuset de la couleur», en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril 1963), Maeght Éditeur (Dedicado a Pablo Palazuelo. Cubierta. Ilustrado con dibujos del artista).
- Jean-Jacques Leveque, "Palazuelo. Un ordre nouveau", *Arts*, nº 913 (París, 24-30 abril 1963), p. 12.
- Julián Gállego, "Crónicas de París-Exposiciones en la galería Maeght", *Goya*, nº 54 (Madrid, abril 1963), pp. 377-378.
- Jean-Jacques Leveque, "Palazuelo. Un ordre nouveau", *Arts*, nº 913 (París, 24-30.04.1963), p. 12



...age un rocner et u eau, et son impressionnant silence. Les « taumachies », de Pier, sont comme sculptées dans une ombre dense. (Gal. Le Gouvernail.) — R. MOUTARD-ULDRY.

PALAZUELO

Un ordre nouveau

● Rien dans l'art de Palazuelo n'échappe à un contrôle sévère. Des formes à la découpe franche s'imbriquent avec une souple rigueur. La couleur est sobre, tantôt dominée par l'ombre, tantôt d'un éclat franc et serein. Le dessin tranchant et vif se fraie un passage au travers de la couleur, entaillant la chair même du noir sourd, enserrant des plages denses, levant des lambeaux d'une lumière rasante, créant tout un monde d'archipels. Ce sont alors des présences accordées, des ondes, des géologies en lentes dérives, un ordre nouveau (Galerie Maeght) — Jean-Jacques LEVEQUE.

Livre d'art

UN MUSÉE SUR LA LUNE

● Dans un livre ingénieux, écrit sous

Jean-Jacques Leveque,
 "Palazuelo. Un ordre nouveau",
 Arts, n° 913 (Paris, 24-
 30.04.1963), p. 12

Vistas de la exposición *Palazuelo*, Galerie Maeght, Paris, abril de 1963.
 Fotos: Abraham Lurie y Sidney Waitrob-Budd Studio

1964

El 14 de marzo su obra está presente en la exposición inaugural de la madrileña Galería Juana Mordó.

El 28 de julio de 1964 André Malraux, Ministre d'État des Affaires Culturelles, inaugura la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence, en la que se muestran obras de Palazuelo, presente en el acto¹⁰⁵.

Su obra es incluida en la exposición celebrada en el Museum of Arts, Carnegie Institute, *The 1964 Pittsburgh International. Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, inaugurada en octubre de este año¹⁰⁶. Un jurado, en el que están Adelyn Breeskin, Hans Hartung y Roland Penrose, estudia la posibilidad de conceder a Palazuelo uno de los Premios, por lo que le incluyen en una primera selección de *Considered for Honors*¹⁰⁷.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Exposición Inaugural: Ameztoy, Avia, Burguillos, Caballero, Canogar, Chillida, Gran, Guerrero, Laffón, López García, López Hernández, Lozano, Millares, Mompó, Muñoz, Orellana, Palazuelo, Reino, Rivera, Ribera-Berenguer, Sáez, Saura, Sempere, Serrano, Suárez, Tàpies, Torner y Zóbel, Galería Juana Mordó, Madrid, 14-30 marzo 1964.
The 1964 Pittsburgh International. Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Museum of Art, Carnegie Institute, Gallery Q, Pittsburgh, 30 octubre 1964-10 enero 1965.



De izquierda a derecha: André Malraux, Aimé Maeght, Pilar Belzunce, Eduardo Chillida y Pablo Palazuelo, en la inauguración de la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 28.07.1964
Foto: Jacques Gomot



Aimé y Marguerite Maeght con Pablo Palazuelo. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1964
Foto: Jacques Gomot



Cubierta del catálogo diseñada por Nick Chaparos, de *The 1964 Pittsburgh International. Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Art, Carnegie Institute, Gallery Q, Pittsburgh, 30.10.1964-10.01.1965

Colectiva, Almacenes Zaragoza, Benidorm, 1-30 abril 1965¹¹².

SELECCIÓN DE TEXTOS

I
Entre 1930 y 1936 hubo en España un enorme interés por el arte de tipo constructivista. Basta para ello con recordar en escultura la obra revolucionaria y terriblemente anticipadora de Marinello o Eudaldo Serra, tan próximo el primero a Arp y tan actual todavía el segundo en su perpetua juventud plástica mantenida sin un solo altibajo a lo largo de cuatro decenios.

En pintura la gran anticipación constructivista la representa Torres García al crear el grupo de arte constructivo al que se adhieren el hoy impetuoso paisajista Benjamín Palencia y la delicada Maruja Mallo. También Juan Sandalinas se anticipa desde 1925 a unas búsquedas que no comenzarán a tener una extensa vigencia entre nosotros hasta que hayan pasado veinte largos años más.

De todos modos, tras todas estas anticipaciones anteriores a los dos grandes conflictos bélicos (el español y el mundial) se abrió entre nosotros un peligroso bache, un olvido de que la tradición consiste en aportar vino viejo en odres nuevos y se olvidaron así muchas de las viejas conquistas de los años recientes. El contacto entre España y los restantes países occidentales, se vio seriamente dificultado durante los años bélicos. De poco sirvió que algunos artistas de diversas nacionalidades se refugiases en Barcelona, huyendo de la ocupación alemana. Esta radicación fugaz, no era suficiente.

Las juventudes españolas necesitaban viajar, ver museos, intercambiar inquietudes. Los esfuerzos de Eugenio d'Ors o los ligeramente anteriores de la Escuela de Vallecas, quisieron capacitar al público para comprender las tendencias renovadoras y a un grupo de jóvenes pintores para posibilitar su continuidad. De todos modos, hasta el final de la guerra de Europa no podría comenzar a precisarse de una manera coherente la aportación de esa naciente generación.

En la pequeña galería de la librería Buchholz, de Madrid, se celebró una exposición de pintores entonces enteramente desconocidos. Bajo la rúbrica de *Joven Escuela Madrileña*, propuesta por el crítico de arte Manuel Sánchez Camargo, se dieron a conocer, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela y casi todos los que, andando el tiempo habrían de llegar a constituir la Tercera Escuela de Madrid.

Derrière le miroir publica en diciembre de este año un número dedicado íntegramente a la celebración del primer aniversario de la apertura de la Fondation Maeght, en el que reproduce su obra *Omphale II* (1962)¹⁰⁸.

Palazuelo escribe una pequeña dedicatoria a Eusebio Sempere, artista al que ha conocido en París: “Una tras otra por el ancho espacio, franjas. Concurrencia en el horizonte numeroso, lindero a su vez, campo”¹⁰⁹.

Realiza un artesonado para la Casa Huarte¹¹⁰, de aspecto gravitatorio, para lo cual utiliza una forma modular alusiva, según Fullaondo, a la forma cabalística “K”, que es realizado en maderas de roble y palorrojo. El director de la revista *Forma Nueva* lo califica de “auténtico desafío [...] un artesonado de madera de nuestro tiempo”. Añadiendo que “el diseño de este artesonado responde exactamente a los mismos criterios de creación en que se agita toda su obra [...], descompone la superficie en cuadrados (en cierta forma, una especie de standarización), divide luego los mismos con gruesas piezas de madera, en donde quizá de una forma inconsciente aparece soterrada una suerte de kabalística K. El módulo aparece preferentemente bajo dos formas fundamentales: la primaria y la inversa [...] la gravitación de este techo permite establecer una conexión mucho más refinada entre todos los diversos elementos”¹¹¹.

Fernando Zóbel realiza al artista el encargo de la obra *Omphale V* (1965-1967), aún inacabada y que se incorporará en diciembre de 1967 a la colección del Museo de Arte Abstracto Español, siendo colgada en abril de 1968.



El artesanado de Pablo Palazuelo en Casa Huarte
Fotos: Álex Casero



II

También Pablo Palazuelo expuso con aquel grupo. Su obra era entonces tan tradicional como la de los restantes jóvenes artistas enrolados en aquella incipiente aventura renovadora. Poco después iniciaría Palazuelo en París la creación de unos lienzos neoconstructivistas, que representan la reactualización de la tradición de Mondrian y Sandalinas. Los demás pintores dados a conocer en Buchholz continuaron creando una personal suerte de figuración tradicional, en la que caben tanto la casi caligráfica factura de Álvaro Delgado, como las ordenaciones abombadamente concéntricas de Agustín Redondela.

Distribuida la vida de Palazuelo entre París y Madrid, y exponiendo más frecuentemente en esta primera ciudad que en la segunda, prosigue su evolución sin apartarse un solo instante de la línea aceptada. Su constructivismo difiere del de Mondrian o del de Sandalinas, en que mata las aristas de sus formas y en que en vez de ordenarlas en esquemas ortogonales, las separa mediante líneas levemente sinuosas, en las que se admite alguna que otra controlada angulación. Sus lienzos de 1963 no ofrecen grandes diferencias respecto a los de 1964. Tan sólo la mayor suavidad de los ángulos de los polígonos y el más consistente pulido de la materia, realizado en blanco, alisando con pinceladas lentas, arrastradas y sistemáticas, cada una de las innumerables aplicaciones pigmentarias, permiten diferenciar el momento actual de los anteriores. Los colores no son planos ni primarios, sino profundamente modulados, multitonales a base de variadas transparencias, y literalmente inaprensibles.

Semejante factura y semejante huída de toda exaltación de textura o color, parecen tender a visibilizar la conquista de una serenidad que, aunque hoy parezca evidente, tal vez no ha podido ser alcanzada sin un esfuerzo profundo. Hayan sido unas u otras las peripecias del camino, la verdad actual es que, en los lienzos de Palazuelo, se yerguen ante el espectador espacios bidimensionales impasibles, que velan celosamente toda inserción extraplástica. Ni alusiones a la naturaleza, ni la más mínima concesión a un posible afán de expresividad. La forma de Palazuelo, es autosuficiente y se justifica por su aséptica, por su inmutable, por su puritana perfección. Estas formas ni pretenden probar nada, ni recordar nada, ni expresar nada, sino hallarse de acuerdo con las leyes estructurales que las hicieron nacer y ser así -pura y simplemente- ellas mismas.

III

Esta primera renovación constructivista se halló, como acabo de indicar, condicionada por el nacimiento de

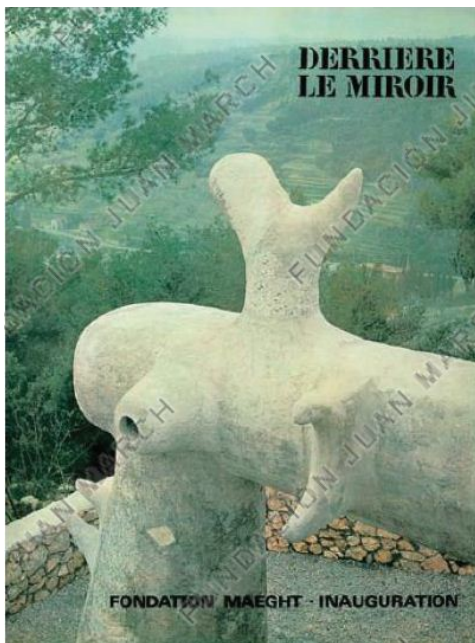
la tercera escuela madrileña a la que perteneció en 1945 Pablo Palazuelo. La segunda renovación que será además acta notarial del nacimiento de un nuevo arte en España, la constituyó la primera bienal hispanoamericana celebrada en Madrid en 1951. Una segunda emisión estudiará este nuevo afán por el descubrimiento de las formas madres de los objetos.

España demostró una vez más en ella su vocación de eternidad y por eso debe interesarnos tanto a todos los españoles y no tan solo desde el punto de vista estrictamente histórico, sino también desde el estético y desde el emocional.

Carlos Antonio Areán, *Pablo Palazuelo o los orígenes de la segunda renovación constructivista en España*, cit.

BIBLIOGRAFÍA

Carlos Antonio Areán, *Pablo Palazuelo o los orígenes de la segunda renovación constructivista en España*, 3er programa de Radio Nacional de España, Emisión para América, Madrid, 30 enero 1965. En archivo del artista.



Fondation Maeght-Inauguration, *Derrière le miroir*, n° 155 (Paris, diciembre 1965), Maeght Éditeur



Fondation Maeght, 1965. De izquierda a derecha: obras de Eduardo Chillida (*Abesti Gogora III*), Pablo Palazuelo (*Mandala II*, 1964) y Fernand Lèger

1966

Participa en la exposición colectiva *Aspekte 1944-1965*, que se desarrolla en la galería Beyeler de Basilea entre marzo y mayo de este año¹¹³. El catálogo de esta exposición señala la residencia de Palazuelo en París.

Por tercera vez, una de sus obras se muestra en el *XXII Salon de Mai* que se celebra en el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris¹¹⁴.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Aspekte 1944-1965*, Galerie Beyeler, Basilea, marzo - mayo 1966.
- *XXII Salon de Mai*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 2-22 mayo 1966.

SELECCIÓN DE TEXTOS

Palazuelo empezó a trabajar como artista no figurativo antes de trasladarse a París, y había alcanzado los elementos esenciales de su estilo de madurez en 1953. Su obra de este tipo más temprana eran piezas casi barrocas en las que una serie de fragmentos geométricos irregulares caían en cascada por el lienzo. Hoy siguen siendo piezas geométricas, pero derivan de fuentes y del pensamiento orientales; composiciones sólidas y sosegadas que rodean y están vinculadas a una forma básica, llena de variaciones sutiles, repeticiones de líneas y evocaciones de formas susceptibles de haber existido. Palazuelo pinta muy pocas obras al año porque pasa la mayor parte de su tiempo planeando y contemplando la obra. Su filosofía personal se basa en la oriental y es un ávido lector de libros sobre ciencias ocultas. El misticismo de su obra queda reflejado principalmente en sus formas cada vez mayores y en continua evolución.

William Dyckes, *Spanish Art Now*, cit., p. 54.

BIBLIOGRAFÍA

- William Dyckes, *Spanish Art Now*. Madrid: Ed. William Dyckes (Gráficas Brasil), 1966, p. 54.
- Juan Daniel Fullaondo, "Las artes plásticas en el hogar del coleccionista Juan Huarte", *Forma Nueva*, nº 9 (Madrid, octubre 1966), pp. 61-66.

1967

La obra *Omphale V* (1965-1967) se incorpora en diciembre de este año a la colección del Museo de Arte Abstracto Español, por adquisición directa al artista, a través de un encargo realizado en 1965¹¹⁵. Será colgada en abril de 1968.

Participa en la exposición de la *Revista Forma Nueva*, celebrada en Madrid en los Locales Hisa, con título: *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*¹¹⁶.

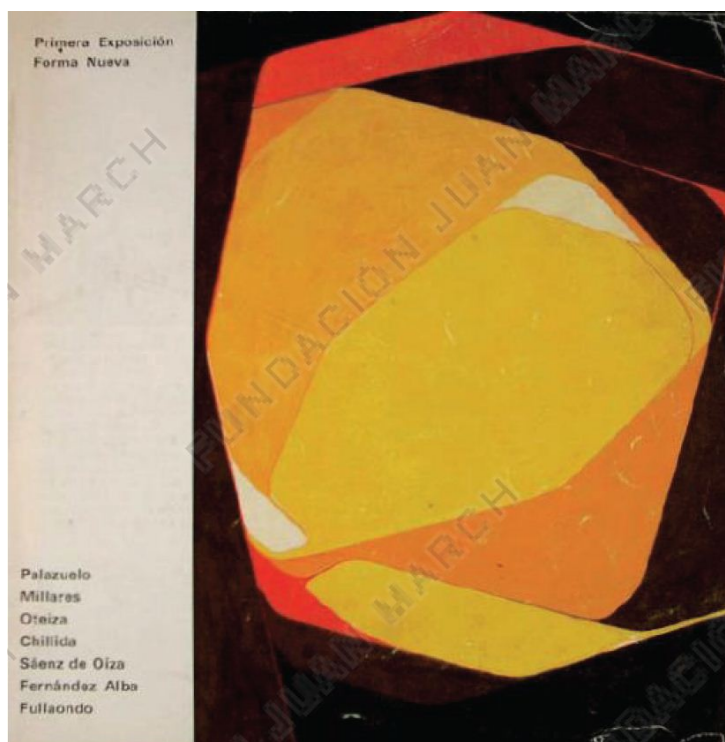
Su obra es incluida en la exposición celebrada en el Museum of Arts, Carnegie Institute, *1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, inaugurada en octubre de este año¹¹⁷.

Participa también en *Spanische Kunst der Gegenwart*, exposición comisariada por Alexandre Cirici y José María Moreno Galván en la Kunsthalle de Nürnberg, en donde Palazuelo muestra cuatro de sus obras fechadas entre 1962 y 1964¹¹⁸.

Se publican, en la revista Cuadernos Hispanoamericanos, diversos textos originales e inéditos, verso y prosa, de Pablo Palazuelo, “notas recogidas de sus cuadernos de trabajo, en las que se funde lo propio, lo original del pintor, con datos tomados a lo largo de sus lecturas”¹¹⁹.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, Revista Forma Nueva-Locales de Exposiciones de Hisa, Madrid, 1 mayo-30 junio 1967.
- *Dix ans d'art vivant. 1955-1965*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 3 mayo-23 julio 1967.
- *1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Arts, Carnegie Institute, Gallery N-2, Pittsburgh, 27 octubre 1967-7 enero 1968.
- *Profile VII. Spanische Kunst Heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 24 septiembre-29 octubre 1967. Itinerante a: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 4 noviembre 1967-7 enero 1968; *Spanische Kunst Heute*, Akademie der Künste, Berlín, 11 febrero-3 marzo 1968.



Cubierta -con obra de Palazuelo- del catálogo de la *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, Revista Forma Nueva-Locales de Exposiciones de Hisa, Madrid, 1.05.1967-30.06.1967

I

RITMO

El empleo del concepto de ritmo, en lo que se refiere a los fenómenos estéticos (creaciones o percepciones) situados en el espacio y que pertenece a las artes en el tiempo, viene de muy lejos. A causa del papel primordial que tuvo el estudio de la armonía musical en el desarrollo de la Matemática y Filosofía griegas (pitagóricos que influenciaron e inspiraron la estética platónica), y en virtud de la teoría sinfónica, harmónica del Cosmos, en la cual estas dos disciplinas se fundaban, su concepción de las artes plásticas estaba gobernada por analogías y preceptos pertenecientes a la música.

Vitrubio insiste mucho sobre estas analogías y emplea el término EURITMIA para designar un encadenamiento feliz de proporciones; es decir, una simetría o conmodulación que produce un efecto no solamente harmónico, sino también sinfónico, orgánico.

SIMETRÍA

Simetría, según Vitrubio, es la conmensurabilidad entre un todo y sus partes, correspondencia determinada por una medida común entre las diferentes partes del conjunto y entre estas partes y el todo. La significación o intención moderna de la palabra es errónea.

La simetría dinámica es la combinación harmónico-sinfónica de superficies (en las artes del espacio) dependientes o unidas unas a otras por medio de proporciones características, o bien por un encadenamiento de proporciones derivadas de un mismo tema, que conduce a la euritmia.

MIMESIS

La naturaleza se imita a sí misma sin descanso, y así se especializa, se individualiza cada vez más, hasta crear formas nuevas. La metamorfosis es el fin de una "misteriosa" autoimitación, que constituye, en cierto modo, una ley. Una ley de la naturaleza que despierta en el hombre (aquí, resonador) una fuerza que, a su vez, puede provocar esa ley, reforzarla y dirigirla. Tiene lugar una operación en la naturaleza, que provoca en nosotros una operación semejante -o quizá distinta- que, a su vez, reverbera sobre la primera, amplificándola, o bien transformándola conjuntamente con ella, formando entonces las dos una sola.

La realidad no tiene los contornos difusos. Sólo los accidentes (realidad también) de la visión por el paso del tiempo.

No se debe olvidar que la ciencia es del dominio del intelecto. Sin embargo, el intelecto no es más que una función psíquica entre otras fundamentales; él solo no es suficiente para darnos una imagen completa del universo. Entre otras, las percepciones inconscientes no están a disposición del intelecto consciente y no aparecen en una imagen intelectual del universo.

(C. G. JUNG: *L'Energétique Pyschique*. Trad. francesa. Ginebra: Librairie de L'Université).

Pablo Palazuelo: "Ritmo", "Simetría" y "Mímesis", en: Victor Nieto Alcaide, op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

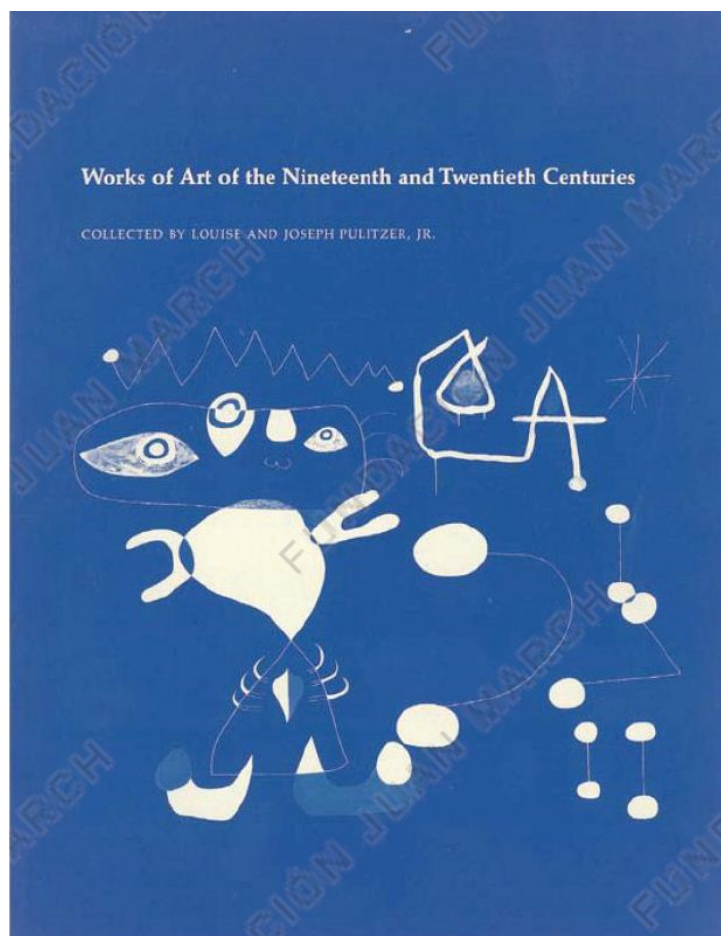
Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215 (Madrid, 1967). Contiene también selección de textos de Pablo Palazuelo: "Ritmo", "Simetría" y "Mímesis" y dos poemas de 1961: "Los reinos" y "Metal".

1968

Una de sus obras es incluida en la exposición *Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, celebrada en el City Art Museum of St. Louis¹²⁰. En la tarde del sábado, 27 de abril de 1968, el cuadro *Omphale V* es colgado en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- *Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr, City Art Museum of St. Louis, St. Louis, 23 enero-24 marzo 1968.
- *Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 5 julio-25 agosto 1968¹²¹.
- *Exposición Internacional de Dibujo*, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, septiembre-octubre 1968¹²².
- *Los años cincuenta. La generación abstracta* (Francisco Farreras, Manuel Rivera, Juana Francés, Luis Feito, Pablo Palazuelo, Rafael Canogar, Antonio Suárez, Manuel Millares, Gustavo Torner, Eusebio Sempere, Gerardo Rueda, Manuel Viola, Fernando Zóbel, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Salvador Victoria), Galería Eburne, Madrid, 17 octubre-17 noviembre 1968¹²³.
- *Spanische Kunst Heute. 21 Künstler aus der Sammlung des Museums für Abstrakte Kunst Cuenca*, Spanische Kulturinstitut, Múnich, 15 noviembre-10 diciembre 1968¹²⁴.



Catálogo de la exposición *Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr, City Art Museum of St. Louis, St. Louis, 23 enero-24 marzo 1968

Pablo Palazuelo regresa definitivamente a España, lugar a donde, desde el inicio de esta década, ha ido retornando en periodos cada vez más prolongados. En los primeros días de mayo de 1968 visita el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, dejando testimonio en su libro de firmas¹²⁵. Su obra será incluida en las numerosas exposiciones colectivas que en estos años evocan el Museo conquense¹²⁶. Unos años después, 1973, a punto de cumplir los sesenta años, realiza en la Galería Iolas-Velasco de Madrid la que será su primera exposición individual en España¹²⁷.

Instala su estudio en Galapagar, en la finca familiar "La Peraleda", donde pintará hasta llegado el día de su óbito (2007).



Fernando Zóbel y Pablo Palazuelo en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, en 1968. Foto: Jaime Blassi



"La Peraleda", c. 1961. *El Omphale*, 1962 en fase de realización. Foto: Fernando Nuño



Las vitrinas de la Galerie Maeght en París, en marzo de 1970, con publicaciones y obras de Palazuelo. Foto: autor desconocido

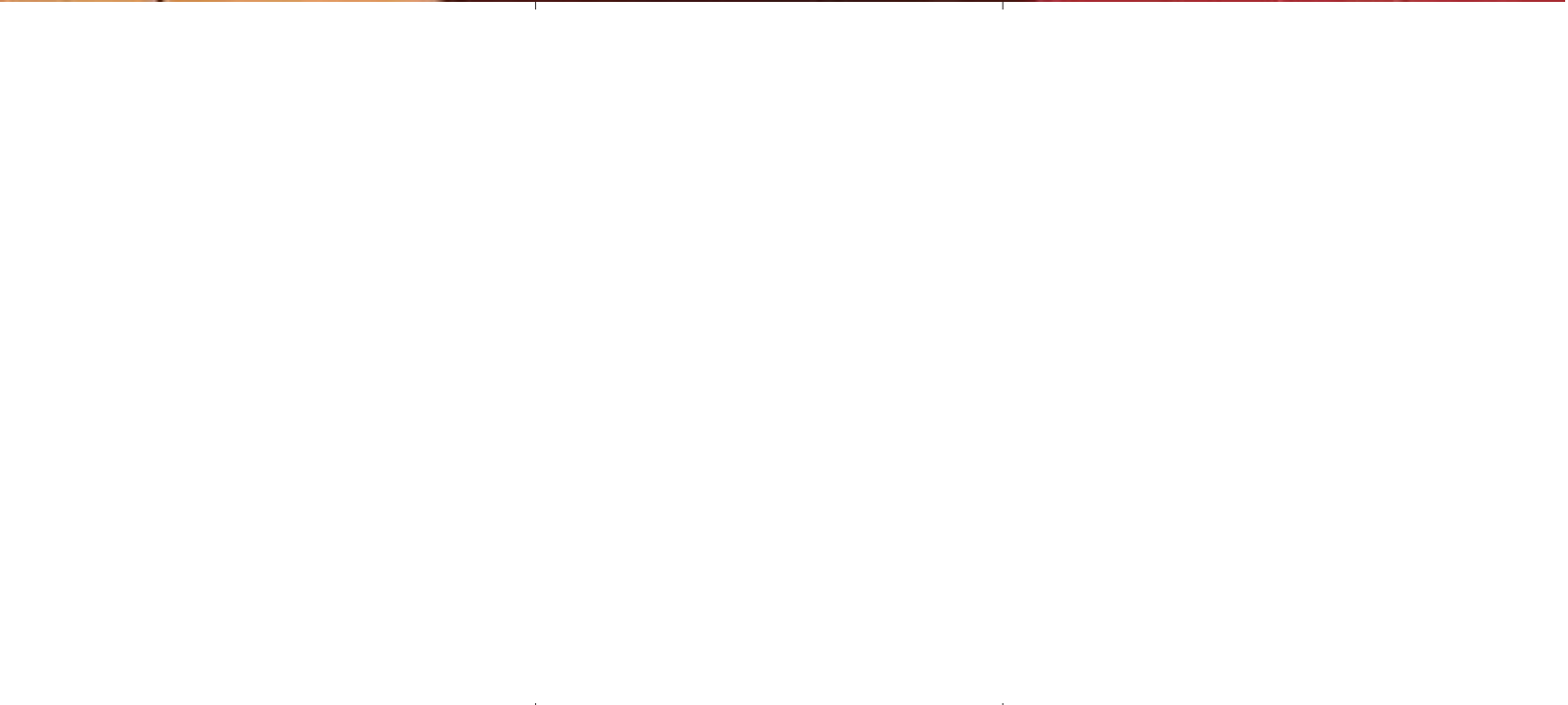
- 1 Así consta anotado en la "Carte d'étudiant étranger boursier", nº 8554 del Ministère des Affaires Etrangères", expedido por el Ministère de l'Education Nationale. Cita el 22-X-1948 como "Date d'entrée en France", y el 28-X-1948 como fecha de expedición del documento. El período de la beca se extendía entre el 1 de noviembre de 1948 y el 31 de enero de 1949 (Ibid.).
- 2 Pablo Palazuelo estuvo residiendo en el Colegio (9, boulevard Jourdan) los siguientes periodos: 1: 25-X-1948 al 28-X-1950; 2: 10-XII-1951 al 25-XI-1952; 3: 24-I-1953 al 13-XI-1953; 4: 20-I-1954 al 1-IV-1954. Sus habitaciones fueron la número 11 (1951) y 68. Fuente: Colegio de España, Ana María Pedrerol, París (VI-2009). "Con la época con la que me identifico más es con aquella que comenzó a partir de mi llegada a París en el año 1948 y que duró veinte años. De aquella época creo que es de lo que más me queda en el Palazuelo actual". Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller, *Entrevista*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, abril-mayo 1991.
- 3 Así consta en certificación de 20-XII-1951 de Santiago Álvarez Catalá, Secretario del Colegio de España, de residencia en el Colegio, solicitando ampliación del plazo de la beca. En archivo de la Fundación Palazuelo.
- 4 El Colegio de España conserva en sus archivos el siguiente relato de becarios que, por tanto, pudieron coincidir con Palazuelo durante su estancia en los años cincuenta. Entre paréntesis se expresa su período de estancia en el mismo. La transcripción es textual: "Francisco Alcaraz González (1950); Marcos Aleu Socías (1952); Gregorio Alonso Betí (1954-1955); Armando Altaba Gomar (1951-1953); Rafael Álvarez Ortega (1952); Santiago Arcos Raybond (1951-1952); José Benet (1950-1951); Carlos Bonet Belmonte (1950-1951); Joaquín Casellas Ferrés (1953); Carmelo Castellano Giner (1952-1956); Eduardo Chillida (1948-1950); Gonzalo Chillida Juantegui (1951-1953); Manuel Conde Sánchez (1953); Charles Duverney (1950-1951); Ramón Esparza (1949-1950); José Esteve Edo (1949); Francisco Ferreras Ricart (1952-1954); Carlos Ferreira de la Torre (1951); José María Filloi Piris (1952-1955); Vicente Filloi Roig (1952); Luis Flotats Canal (1950-1951); Carlos García González (1949-1950); Joaquín García Donaire (1952); García González (1953); Federico García Requena (1952-1955); José María García Llorca (1950-1952); José García Guerrero (1948-1949); Lorenzo Gil Vallejo (1952); José Luis Gómez Perales (1952); Vicente Graullera Sanz (1952); Alfonso Guillen Ortiz (1952); José Guinovart Bertrán (1953-1954); Manuel Hernández Mompó (1950-1951); Antonio Herrera Martín (1949-1950); Miguel Ibarz Roca (1952); José Lloveras (1950-1951); Ricardo Macarrón Jaime (1949); Antonio Martín Romo (1952-1955); Armand Martínez Martínez (1952-1953); Cirilo Martínez Novillo (1952); Rafael Merlo Rico (1947-1948); Federico Montañana Alba (1950-1953); José Montañés (1950-1951); Francisco Morales Nieva (1951-1953); Antonio Moscoso Martos (1951); Ignacio Mundó Marcel 1946-1948); Miguel Muñoz Abril (1952); Benjamín Mustieles Navarro (1950-1951); Jaime Muxart Doménech (1948-1949); Florencio Ocariz Vecino (1954-1957); Xavier Oriach Soler (1951-1952); Julio Antonio Ortiz (1953-1954); Oriol Palá (1949); Joan Palá (1948); Victoriano Pardo Galindo (1951); Carmelo Pastor Plá (1952); Miguel Pérez Aguilera (1948); Gerardo Porto Montoso (1949-1950); Augusto Puig Bosch (1947-1948); José Purón (1949-1950); Alberto Rafols Casamada (1950); Julio Ramis Palou (1952); José Rausell Sanchis (1954); Eduardo Rodríguez Osorio (1951-1952); Juan Antonio Rodríguez-Roda Compaired (1950-1953); José Romero Escasí (1950-1951); José Luis Sánchez Fernández (1955); Manuel Sánchez Domingo (1954); Alberto Sangrá (1952); Juan Carlos Sansegundo Castañeda (1952-1953); Luís Saumells (1946-1948); Antonio Saura (1953-1954); José María Selva Villaret (1946-1949); Eusebio Sempere Juan (1952-1954); Francisco Xavier Soler Llorca (1949-1951); Luís Trepal Padró (1951-1952); Agustín Úbeda Moreno (1953); José Luís Ulibarrena Avellano (1954); Jaime del Valle-Inclán Blanco (1950); Armando Vallés Castañé (1948-1951); Evaristo Vallés Rovira (1950); Jesús Valverde Alonso (1953); Alejandro Vargas (1954-1955); Fernando Ventura (1952); Juan Vila Casas (1950-1953); Ricardo Zamorano Molina (1950-1952)". Fuente: Colegio de España, París
- 5 "En los Archivos Nacionales, Sección contemporánea (...) Pablo PALAZUELO, nacido el 8 de octubre de 1915 en Madrid, inscrito en el taller de René JAUDON, bajo el nº 151 el 30 de noviembre de 1948 (Archivos Nacionales AJ52 / 1353: Registro de inscripción de alumnos en los talleres de pintura, escultura, arquitectura y grabado, 1945-1957). René Marius Joseph JAUDON, nacido el 18 de marzo de 1886, fue alumno de Gabriel Ferrier y Paul-Albert Laurens. Estudió, pues, pintura, pero fue nombrado profesor jefe de taller de litografía en la Escuela de Bellas Artes desde el 1 de octubre de 1908 y hecho titular el 1 de enero de 1847 (Archivos Nacionales AJ52 / 35, nº 319). Expuso en el Salón de Artistas Franceses y en el Salón de los Independientes. Obtuvo diferentes premios,
- en 1925, 1926 y 1927 (E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, París, Gründ, 1999, tomo 7, p. 493). Para concluir, Palazuelo estudió bajo la dirección de Jaudon (taller de grabado en el seno de la Escuela de Bellas Artes), pero no fue admitido en la Escuela de Bellas Artes propiamente dicha, ya fuera porque no se presentó al examen de ingreso (llamado "examen de plazas"), o porque lo hubiera suspendido: de todas maneras, recibía las mismas enseñanzas, aunque no podía examinarse ni recibir premios (medallas o menciones). Fuente: Joëlla de Couëssin, Encargada de estudios documentales, Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París (VII-2009)
- 6 Colección *Artistas Nuevos*, Galería Palma (Librería Clan), Impreso en Gráficas Reunidas, Madrid, noviembre de 1948. Fue realizado con la colaboración de la Paul Klee-Gesellschaft y H. Meyer-Benteli. En la p. 2 de esta publicación consta el siguiente texto: "En veneración a Paul Klee-Maestro del Arte Contemporáneo muerto en el año mil novecientos cuarenta han colaborado en este libro. Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas, Sigmund Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamín Palencia". *Artistas Nuevos* estaba dirigida por Mathias Goeritz, Ángel Ferrant y Benjamín Palencia. Pablo Palazuelo conservaba en su biblioteca dos ejemplares, con los números: VI/XXX y 013/150. El dibujo se reprodujo también en el libro de Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, p. 12. También ilustrando el texto de Juan Daniel Fullaondo, *Pablo Palazuelo*, en el catálogo de la exposición celebrada en la Revista Forma Nueva-Localas de Exposiciones de Hisa, *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, Madrid, 1 mayo-30 junio 1967, p. 6. En *Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (1980), p. 9.
- 7 Ibid. p. 7.
- 8 Este dibujo era reproducido también en el libro escrito por Douglas Cooper, *Paul Klee*. Londres: Penguin Books, 1949, il. nº 18.
- 9 El dibujo, titulado *A Paul Klee*, fue destruido por el artista. Cf. Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*, cit. p. 12.
- 10 "Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist" (Cada uno debe moverse hacia donde el latido de su corazón le impulse), Ibid., p. 18.
- 11 Gaston Diehl (1912-1999) es considerado el creador del *Salon de Mai*. Presidiría el mismo entre 1945 y 1997 (acompañado de Jacqueline Selz como Secrétaire Générale (hasta 1994) e Yvon Taillandier, como Secrétaire du Comité). El Comité d' Honneur del Salon, en esta época, reunía a Bernard Dorival, Michel Florisoone, René Huyghe y Jean Cassou.
- 12 *Salon de Mai*: 24 junio-17 julio de 1949: Catalogue / Salon de mai (5; 1949; París); colaborador, Gaston Diehl; colaboradora, Yvon Taillandier. - París: [s.n.], 1949. - Photocop. [7 hojas]: il. en b/n; 39 cm (original); 43 cm (fotocopia). Fuente: Bibliothèque Kandinsky, París, Patrick Renaud. En el catálogo se cita la residencia de Pablo Palazuelo en 1949: "Collège d'Espagne - Cité universitaire". Las obras presentes, con número de catálogo respectivo 178 y 179, figuran en el catálogo con los títulos: "Erythros" y "Nature morte, P." Carecen de fecha, técnica o medidas, si bien se sabe que "Erythros" es, realmente, "Fougue" (1949, Collection Maeght). Es posible que se refiera Palazuelo a esta obra, cuando mencione su paso desde el cubismo a la abstracción, sucedido a su llegada a París: "Yo estaba por aquel entonces muy intrigado por la abstracción, como lo había estado antes por el cubismo. Al mismo tiempo me daba cuenta de que aquellos bodegones neo-cubistas estaban empezando a perder interés para mí; así que empecé a simplificar la composición de aquellas naturalezas muertas y a quitar elementos que conformaban una visión más o menos figurativa, prestando mucha más atención a la forma en sí misma y no a lo que representaba. El último cuadro que hice con alguna influencia de Picasso, terminé transformándolo en una obra abstracta en 1948. Se expuso en París en el Salón de Mayo de aquel año. Más tarde, en otoño, se expuso en una colectiva, 'Les Mains éblouies' en la Galerie Maeght". Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*. Granada: Diputación de Granada, 1995, p. 14.
- El Salon de Mai se situaba en una de las alas del Palais de Tokyo. El catálogo de este Salon se abre con el texto *Signes* de Bernard Dorival.
- 13 Bernard Dorival (1914-2003), fue historiador y crítico de arte. Nombrado conservador del Musée National d'Art moderne en 1941, se le considera, junto al hispanista Jean Cassou, responsable de las colecciones contemporáneas en los museos parisinos. Una de sus obras más conocidas en España fue la coordinación de *Los pintores célebres* (París: Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1948 & 1955. Publicada en España, con traducción de Juan-Eduardo Cirlot, por la Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1963).
- 14 Palazuelo volverá a *Les Mains éblouies* en 1950. El catálogo de obras de la exposición de 1949, publicado en el número 22 de *Derrière le miroir* (cf. bibliografía), refiere tres obras con el título *Peinture* (nº cat.

- 28, 29 y 30), sin mayor precisión. Si seguimos notas anteriores referidas a explicaciones de Palazuelo, una de las obras presentes había sido *Fougue*, también expuesta en el *Salon de Mai* de este año. Así se infiere también de la mencionada carta de Bernard Dorival del 27.09.1949.
- 15 Sobre este particular véase el artículo de Michel Ragon en *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, nº 32 (París, octubre 1950), s. p. [pp. 2-3].
- 16 Bernard Dorival, «Palazuelo», en *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, nº 22 (París, octubre 1949), s. p. [p. 3].
- 17 La galería fue dirigida por Louis Gabriel Clayeux entre 1947 y 1964. Clayeux abandonó la Galería Louis Carré para incorporarse al equipo de Maeght. Cf. Yvon Taillandier, «Un paquebot nommé Maeght, La Galerie Maeght», *Cimaise-Art et Architecture actuels*, nº 83-84 (París, noviembre-diciembre 1967-enero 1968).
- 18 Tras las exposiciones antedichas, Palazuelo expuso en Maeght en 1970 y, ese mismo año, en la colectiva de apertura de la nueva sede de Zúrich. En marzo de ese 1970 mostró en París treinta obras, óleos y gouaches fechados entre 1962 y 1968. En Zúrich, en 1972, bajo el título *Palazuelo-Ölbilder-Gouachen*, se expusieron treinta y cuatro obras, óleos y gouaches. Esta última exposición se planteaba al modo de una retrospectiva, con obras desde 1951 a 1972. La Galería Maeght fue también mediadora en la presencia de Palazuelo en el Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (27 mayo-27 agosto 1972). La lista de obras de la exposición en París en Maeght en 1970 figura reproducida en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 184 (París, marzo 1970). Volvería a exponer individualmente en Maeght en 1978 y 1986 (Galería Lelong-Maeght). Sobre el encuentro con Maeght narra Palazuelo: «Iban a organizar mi primera exposición en París y vinieron a visitar mi estudio. Yo, aunque dibujaba muchísimo porque lo necesitaba, sólo tenía un cuadro a medio terminar. Eso fue lo que ellos encontraron. Sorprendidos, me miraron y me vieron en un rincón llorando. «¿Qué sucede, tiene algún problema?, ¿Podemos ayudarle?». Apenas podía balbucear una explicación. «Estoy investigando una cosa, estoy a punto de dar con ella, le sigo la pista» -dije-. Estaba agotado, había trabajado mucho y pasaba las noches leyendo. Era un río de lágrimas. Es curioso, pero no me acuerdo de haber llorado nunca, excepto aquella vez y el día que murió la señora Maeght... Entonces, ellos se fueron a un extremo del estudio y empezaron a hablar entre sí en voz baja. Yo pensé: ahora me echan. Pero se acercaron y dijeron: «No se preocupe, no pasa nada. Ya hemos visto que está trabajando». Y me llevaron a cenar a Maxim's, donde habían reservado una mesa [...] supieron que era sincero. Tenían instinto para la cultura. Y el director de la galería era un gran conocedor. Un día, al ver mis primeros óleos, se quedó sorprendido. Empecé a contarle un poco el proceso, y me dijo: «No siga, lo que quiero son cuadros terminados». Desconfiaba de las teorías; a lo mejor creía que era uno de esos jóvenes pintores que se han dado en todas las épocas, que tienen teorías más o menos rocambolescas y que no van a ninguna parte [...] estaba con la geometría, pero no con la geometría normal; la que usaban otros pintores no me interesaba. Le dije que Kandinsky ya no me atraía nada. Conocía una geometría más interesante que la suya. Bueno, una geometría más interesante desde mi punto de vista». Pablo Palazuelo a Soledad Alameda, «Tejedor del cosmos», *El País Semanal*, nº 116 (Madrid, 15 febrero 1998), reproducido en: Santiago Amón, *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1998, p. 246.
- 19 Tinta china, 20 x 16,5 cm. Editado por la Galería Palma, impreso en Gráficas Reunidas, Madrid, enero 1949. El ejemplar de Pablo Palazuelo era el número 86/150. El dibujo se reproduce en el libro de Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, p. 11. También ilustrando el texto de Juan Daniel Fullaondo, «Pablo Palazuelo», en el catálogo de la exposición celebrada en la Revista Forma Nueva-Locales de Exposiciones de Hisa, *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, Madrid, 1 mayo-30 junio 1967, p. 7.
- 20 *Salon de Mai*: 9 de mayo -31 de mayo [1950]: Catálogo / Salon de mai (6; 1950; París); colaborador, Bernard Dorival; colaboradora, Gaston Diehl; colaborador, Beniamino Joppolo. - París: [s.n.], 1950. - Sin paginar [6 p.]: il. en b/n; 39 cm. Índice de artistas y obras. Fuente: Bibliothèque Kandinsky, Patrick Renaud. En el catálogo continúa fijándose la residencia de Pablo Palazuelo en el «Collège d'Espagne - Cité universitaire». Las obras presentes, con número de catálogo respectivo 139 y 140, figuran en el catálogo con los títulos: *Bleu Profond, P. y Nocturne, P.* Carecen de fecha, técnica o medidas.
- 21 Situada en el cantón de Virmes, en el Val d'Oise (Île-de-France) en los años 50, cuando llegué Palazuelo, apenas superaba el centenar de habitantes. Fuente: INSEE, Institute National de la Statistique et des Études Économiques, France. Considerando las fechas de estancia en el Colegio de España en París, su presencia en Villaines debió coincidir con las fechas: 28.10.1950 a 10.12.1951, aproximadamente. La casa-estudio fue cedida por Amadeo Gennarelli, escultor italiano, y compartida con Eduardo Chillida.
- 22 El catálogo de obras publicado en el número 32 de *Derrière le miroir* (cf. bibliografía) menciona tres obras con el mismo título, *Peinture* (nº cat. 32, 33 y 34), sin mayor precisión en torno a fechas, técnica o medidas.
- 23 M. Rodríguez de Rivas, «Escritores y pintores españoles en París», *Arriba* (Madrid, 15 noviembre 1950), p. 3.
- 24 Pablo Palazuelo presentó dos obras, con números de catálogo 100 y 101 y títulos: *Komposition I y Komposition II*. La imagen del primero, reproducido en sentido vertical, era el cuadro *Nocturne* (1949).
- 25 Correspondencia de Pablo Palazuelo de 5-VII-1951.
- 26 Palazuelo participará en dos exposiciones del ciclo *Tendance*, este 1951 y en 1952. *Derrière le miroir* reproducía la siguiente lista de obras (con la grafía que respetamos), sin fechar ni especificar técnica, con los números de catálogo 10, 11 y 12, respectivamente: *Dans le carré* (120 x 120 cm); *Variations* (81 x 143) y *Rouge* (54 x 37 cm). La obra titulada *Dans le carré* era *Composition* (1951) de la Kunsthau de Zúrich. Fuente: *Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff, Derrière le miroir*, nº 41 (París, octubre 1951). *Rouge* (1951) se encuentra en la colección del Kunstmuseum St. Gallen (Óleo sobre lienzo, 54 x 37 cm. Donación Erna und Curt Burgauer, 1987). Este museo cuenta con otra obra más, de la misma procedencia (1999): *Sin título* (1953. Óleo sobre lienzo, 127 x 112 cm).
- 27 El colegio estadounidense, en el que se alojaba Kelly, se hallaba a apenas unos metros del español. Kelly permaneció en Francia entre 1948 y 1954. Sus primeros trabajos abstractos se iniciaron en mayo de 1949. Sobre el particular refería Palazuelo: «Podría decirse que Elsworth Kelly empezó conmigo, o mejor dicho que tuve algo que ver con su descubrimiento. Él estaba en la Ciudad Universitaria de París, en el Colegio de los Estados Unidos, con una beca. En el restaurante había montones de estudiantes y un día Kelly estaba sentado entre Chillida y yo. Era todo un personaje. Se negó a aprender francés, así que aquel día no podía entenderse con el camarero. Entonces yo le traduje al camarero. A partir de ahí empezamos a hablar de lo que era cada uno. Yo pintor, Chillida escultor, e incluso había otro que era músico. Vino a mi estudio a ver mi obra y yo fui al suyo. Me sorprendió positivamente. Hacía algo muy diferente a lo que iba a hacer luego. Los cuadros se caracterizaban por la partición del espacio en cuadrados como los de un ajedrez, por un colorido estupendo y una materia pura, limpia, y bonita. Le hablé al director de Maeght de este pintor norteamericano. Tras ver su obra le ofrecieron que expusiera en una muestra de artistas jóvenes que se celebraba todos los otoños. Una exposición que se llamaba *Tendances*. Le compraron cuadros y entró en la galería Maeght. Estuvo años allí e hizo varias exposiciones individuales hasta que se fue a los Estados Unidos, ya que en el fondo seguía siendo muy americano». Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*, cit. p. 17.
- 28 Correspondencia. Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) a Pablo Palazuelo de 31.10.1951. En archivo de la Fundación Palazuelo. La correspondencia con Joan Miró en la época de Palazuelo en París tiene otros dos elementos. Carta de 5.05.1953 (Folgaroles, 9-Barcelona) y tarjeta postal sin fechar, ilustrada con una fotografía de la Capilla románica de San Pablo en Tarragona. En la primera Miró le agradece a Palazuelo «todas tus gestiones para obtener mis papeles, sintiendo las molestias que te habrán ocasionado todos esos trámites tan enojosos. Te lo agradezco doblemente, que un desplazamiento mío para esas cosas burocráticas hubiese interrumpido el ritmo de trabajo, difícil siempre de recuperar».
- 29 Charles Estienne, «L'art est une réalité», en *Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff, Derrière le miroir*, nº 41 (París, octubre 1951), s. p. [p. 5].
- 30 «Pablo Palazuelo sin duda conoció a Yves Klein por su madre, Marie Raymond, que obtuvo el premio Kandinsky en 1949». Philippe Siauve, Yves Klein Archives (23.06.2009). Valerio Adami conoció a Palazuelo en 1969 y entre sus recuerdos compartidos se halla la poesía de Paul Valéry (conversación con Adami, 3.11.2009).
- 31 «He conocido a Braque en casa de Maeght, adonde llevó a Yepes el guitarrista [...] allí estaban también Giacometti, Laurens y Léger». Correspondencia de Pablo Palazuelo. Carta de 3-XI-1952.
- 32 Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*, cit. pp. 15-16.
- 33 En esta visita fue acompañado de Eduardo Chillida. Chillida llegó al Colegio de España en París en octubre de 1948 y mantuvo su residencia en Villaines-sous-Bois entre octubre de 1950 y octubre de 1951, donde coincidió con Pablo Palazuelo. «Pablo Palazuelo tuvo mucha importancia para mí, porque estando como estaba mucho más formado que yo, sobre todo intelectualmente, me ayudó a facilitar mi evolución hacia lo que un par de años más tarde fue mi obra. En aquel tiempo Pablo estaba muy próximo

- a Klee (...). Luzio Ugarte, *Chillida: dudas y preguntas*. San Sebastián: Erein, 2000, p. 37. Sobre el mismo particular le había dicho a Martín de Ugalde: “uno se salva siempre por el trabajo. Y tuvo también la ayuda de Pablo Palazuelo, un gran pintor muy amigo nuestro, quien con su fe en mis posibilidades y sus consejos de artista más formado que yo, me ayudó mucho”. Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1975, p. 83. Palazuelo también encontró a Eusebio Sempere en el Colegio de España parisino: “Dada mi marcha, no conocí a la gente que pululaba por París. Me perdí muchas cosas pero conocí a Chillida y Palazuelo”. Rafael Ventura Meliá, “Sempere: «No creo en el arte moderno»”, *Valencia Semanal* (Valencia, 9-15 septiembre 1979).
- 34 20-XII-1951. En archivo de la Fundación Pablo Palazuelo.
- 35 Referido en la certificación antes aludida.
- 36 El 8 de octubre, cumpleaños de Palazuelo: “pensaba que era demasiado viejo y que había empezado demasiado tarde a pintar”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*, cit. p. 14 (Palazuelo cita erróneamente “cumplí 31”; cumplía, obvio es, 37).
- 37 1950. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. S.D.B.DR.: Palazuelo/50. Inv.: AM 3174 P.
- 38 *Sans titre*, 1956. Gouache sobre papel, 18,4 x 37,3 cm. S.D.B.DR.: PALAZUELO 56. Inv.: AM 81-65-1016
- 39 La exposición se configuró así: Colegio de España, *Exposition des peintres résidents au Collège*, (Francisco Alcaraz; Marcos Aleu Socias; Francisco Farreras Ricart; Vicente Filliol Roig; José María García Llort; José Lloveras; Jordi Mercadé; Federico Montañana; Armando Altaba; Jean Olliver; Xavier Oriach; August Puig; Juan A. Rodríguez-Roda; Fernando Ruiz; Luis Trepas; Xavier Valls; Juan Vila Casas; Ricardo Zamorano Molina), París, 31 marzo-9 abril 1952. Fuente: Colegio de España, Biblioteca, Ana María Pederol, París (VI-2009).
- 40 *Derrière le miroir* reproducía la siguiente lista de obras (con la grafía y orden que respetamos), sin fechar ni especificar técnica, con los números de catálogo 18, 19, 20 y 21 respectivamente: *Automnes* (81 x 143 cm), *Alborada* (100 x 220 cm), *De ma tour* (70 x 245 cm) e *Indigo* (50 x 61 cm). Fuente: *Tendance, Derrière le miroir*, nº 50 (París, octubre 1952).
- 41 Michel Seuphor, “No hay descanso”, *Ibid.*, s. p. [p. 5].
- 42 Esta exposición estaba organizada por el Musée cantonal des Beaux-Arts y la Association des intérêts de Lausanne, bajo el auspicio de L'État de Vaud et de la Ville de Lausanne. Palazuelo contaba con una sola obra, referida en el catálogo de la exposición con el número 113. Se trataba de *Composition* (120 x 120 cm. Collection Gustav Zumsteg, Zürich).
- 43 Las obras presentes, referidas en la página 18 del catálogo de esta exposición eran: nº cat. 93, *Composition abstraite* (1950, 61 x 85 cm, Dépôt des oeuvres d'art de l'Etat, Paris); nº cat. 94, *Composition* (1951, 120 x 120 cm, Privatsammlung, Zürich); nº cat. 95, *Rouge* (1951, 38 x 55 cm, Collection F. C. Graindorge, Liège) y nº cat. 96, *Variations* (1951, 143 x 81 cm, Collection Maeght, París. Se reproducía (il. nº VII), la *Composition* de 1951, antes citada).
- 44 Según *Derrière le Miroir* (nº 57-58-59), editado en junio de 1953, la exposición de Joan Miró contenía sesenta y tres pinturas y treinta y seis aguafuertes.
- 45 Los otros diez artistas que le acompañaban eran: Willi Baumeister, Giuseppe Capogrossi, Jean Degottex, Simon Hántai, Charles Lapicque, Marc Mendelson, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Raoul Ubac y María Helena Vieira da Silva. Palazuelo participó con su obra *Variations*, que en el catálogo se fechaba: “París, 1951”.
- 46 El jurado estuvo compuesto por Nina Kandinsky; Julian Alvard, Jean Deyrolle, Gildas Fardel, R.-V. Gindertael, Richard Mortensen, Pevsner y San Lazzaro. La votación se dirimió frente a Alexandre Istrati. Fuente: AA. VV., “Informations de France et de l'Etranger”, *L'actualité critique* (París, 28 febrero 1953). Los Premios Kandinsky se evocaron en la Galería Denise René, *Les Prix Kandinsky 1946-1961*, París, 7 marzo-10 abril 1975.
- 47 “Madame Kandinsky, quería poner en escena para un festival la obra «Sonoridad amarilla» de Kandinsky, que había sido traducida al francés. Yo acababa de recibir el premio Kandinsky. A ella le gustaba mi trabajo y quiso que hiciera los decorados para esta obra. La obra era literalmente un rompecabezas. Hice una docena de telones de fondo pero no salió nada que realmente me gustara. Había que combinar todo esto con cine y con música. Por ejemplo, cuando sonara un clarinete quiso que saliera una forma amarilla. Había figuras en movimiento y figuras robóticas. Pertenecía a aquel período en que Kandinsky estaba en Alemania y muy influido por la música de Schoenberg y por la teorías espiritualistas. Así que reunir todos estos elementos como la teosofía, lo espiritual, la música atonal y la simultaneidad de la música y los colores. Así que no pude continuar con aquel trabajo. Ella buscó a otros artistas, pero todo se hizo tan complejo que al final no se pudo realizar en aquellos momentos”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*, cit. pp. 16-17.
- 48 Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 66.
- 49 Reproducido en: Santiago Amón, *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, cit. pp. 77-78.
- 50 Santiago Amón, *Ibid.* p. 223. Transcripción de Julio Martínez Calzón.
- 51 “Fue la época en que me trasladé a vivir a la Rue Saint Jacques. Este traslado fue providencial ya que aquel lugar estaba rodeado de mucha librerías especializadas en hermetismo y sucedáneos. No había estado nunca en una librería de este tipo. Y así fue que el descubrimiento de determinadas obras me permitió emprender una exploración que ya se estaba imponiendo, porque yo necesitaba comenzarla urgentemente. Al principio lo que más me atrajo fue los temas relacionados con las numerologías antiguas -casi siempre conectadas con lo sagrado, léase «lo psíquico»-, y los temas sobre geometría aplicada al arte, especialmente en el arte chino y en el arte del Islam. Tuve acceso a libros de temas extraños [...]”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 17.
- 52 “En París vivía Palazuelo en la rue Saint Jacques y trajinaba por un montón de librerías de la zona especializadas en literatura hermética. Era un devorador de libros y se aventuraba por «ese bosque espeso donde hay que saber navegar porque está lleno de trampas y de basura». Le tocó leer mucha porquería, confiesa ahora. Pero encontró la mina. «Una tarde iba a pagar unos cuantos volúmenes que me habían parecido sugestivos, cuando el librero me señaló un rincón del local donde, arrimado a un pupitre lleno de libros, un hombre joven estaba entregado a la lectura. Me acerqué y el tipo no tardó en decirme ‘esto no, esto no’ en cuanto vio los textos que acababa de adquirir. Lo decía susurrando. No quería que lo oyese. Luego tomó un ejemplar que tenía cerca y dijo ‘en cambio, esto sí, y vale lo mismo’. Fue el comienzo de una larga amistad». El joven se llamaba Claude d'Yge y había escrito *La nueva asamblea de filósofos químicos y Antología de la poesía hermética*”. José Andrés Rojo, “El artista ve lo que los ojos no ven”, en *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*. Madrid: Ediciones El País, 2000, pp. 349-352.
- 53 “En París estaba causando sensación una gran retrospectiva de Dubuffet que no tuvo lugar en una galería sino en club muy extraño. Fui a verla con Miró, a quien le entusiasmó. La exposición era impresionante, de un impacto extraordinario. También entusiasmó a Maeght y a Tàpies, como le confesó a Miró”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 23. La exposición llevaba por título *Peintures, dessins et divers travaux exécutés de 1942 à 1954*, se desarrolló entre el 17 de marzo y el 17 de abril de 1954 (7, Rue Volney). El catálogo contenía 193 obras de Dubuffet.
- 54 Los cuadros presentes. Con número de catálogo 47 a 54, fueron, respectivamente: *Composition* (1951, 120 x 120 cm); *Automne* (1952, 81 x 142 cm); *Indigo* (1952, 61 x 50 cm); *Alborada* (1952, 100 x 220 cm); *De ma tour* (1952, 70 x 245 cm); *Peinture* (1953, 127 x 112 cm); *Festivo* (1953, 80 x 60 cm) y *Peinture* (1953, 102 x 122 cm). Fuente: Karin Minger, *Kunsthalle Bern*, Berna, 25-V-2009
- 55 Bronce, 16,5 x 10,8 x 11 cm.
- 56 “Hice una pieza en bronce fundido en Madrid en 1954. Luego la llevé a París y se la mostré al director de Maeght, pero me dijo que las esculturas de pintores no le interesaban. Me disgustó bastante. Más tarde, la propia Galerie Maeght hizo una edición de seis ejemplares en bronce y se vendieron todos. Se titulaba «Ascendente»”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 76.
- 57 Reproducido en: Santiago Amón, *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, cit. p. 208.
- 58 Además de la invitación, así se hacía constar en los anuncios de prensa insertados en la época. Por ejemplo en el insertado en *Combat-Le journal de Paris*, nº 3327 (París, 14 marzo 1955), p. 7.
- 59 Sobre soportes diversos.
- 60 *Derrière le miroir* reproducía la siguiente lista de obras (con la grafía que respetamos): 1. *Sur noir*, 1949 (Huile sur toile, 83,5 x 65,5 cm); 2. *Variations*, 1951 (Huile sur toile, 81 x 143 cm, Guggenheim Foundation, New York); 3. *Dans le carré*, 1951 (Huile sur toile, 120 x 120 cm, Coll. G. Zumsteg, Zurich); 4. *Rouge*, 1951 (Huile sur panneau, 54 x 37 cm, Coll. F. Graindorge, Liège); 5. *Automnes*, 1952 (Huile sur toile, 81 x 143 cm, Coll. A. Blankart, Zurich); 6. *Alborada*, 1952 (Huile sur toile, 100 x 220 cm, Coll. F. Heer, Zurich); 7. *De ma tour*, 1952 (Huile sur toile, 70 x 245 cm); 8. *Indigo*, 1952 (Huile sur panneau, 50 x 61 cm); 9. *Nom*, 1952 (Huile sur bois, 25 x 67 cm); 10. *Gris*, 1953 (Huile sur toile, 126 x 112 cm); 11. *Festivo*, 1953 (Huile sur toile, 80 x 60 cm); 12. *Losange*, 1953 (Huile sur toile, 140 x 140 cm); 13. *Peinture*, 1953 (Huile sur toile, 102 x 122 cm); 14. *Alto*, 1954 (Huile sur toile, 120 x 45 cm); 15. *Pseïllo*, 1955 (Huile sur toile, 86 x 100 cm); 16. *Imagen*, 1955 (Huile sur toile, 126 x 90 cm); 17. *Solitudes I*, 1955 (Huile sur toile, 120 x 120 cm); 18. *Solitudes II*, 1955 (Huile sur toile, 90 x 126 cm) y 19. *Solitudes III*, 1955 (Huile sur toile, 100 x 115 cm). Fuente: *Derrière le miroir*, nº 73 (París, febrero-marzo 1955) (Dedicado a Pablo Palazuelo. Ilustrado por el

- artista).
- 61 Francis Spar, «Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps», *Connaissance des Arts*, nº 36 (París, 15 febrero 1955), p. 21.
- 62 "Son cuadros cerrados, herméticos cuyas dos dimensiones, casi ofensivas, no permiten el menor respiro, tienen un rigor monacal que no se sabe a dónde puede ir a parar, pues tan alejados parecen de la tierra como del cielo [...] opresivo universo de Palazuelo. Es un arte elegante y severo, pero carente de resonancia humana. Ese calor espiritual y grave parece quedar sin empleo; sí, como Georges Limbour escribe en el catálogo, nos hace pensar en Zurbarán, será un Zurbarán laico, que poco tiene de la contenida ternura del maestro de Fuendecantos. El citado crítico alude también a la influencia que Empédocles pueda tener en la pintura de Palazuelo. Esta asombrosa filiación literaria de un arte que tan poco lo es en apariencia, nos aleja más aún de un pintor refinado y de clase, pero que parece separado de todo interés humano de menos de dos mil años de edad". Julián Gállego, "Crónicas de París". *Goya*, nº 6 (Madrid, mayo-junio 1955), p. 373.
- 63 Julián Gállego, *Ibid.*
- 64 *Ibid.*
- 65 Julián Gállego, *Palazuelo*, cit.
- 66 Alfonso Sánchez, "La pintura se hace crónica de sociedad", *Informaciones* (Madrid, 13 abril 1955).
- 67 Según el catálogo de la exposición, celebrada entre el 24 junio-26 septiembre de este año, Palazuelo presentó la obra *Les Solitudes* (0,90 x 1,26 m. Galerie Maeght, París). Fuente: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausana (16-VI-2009).
- 68 Referida en el catálogo como *Solitude I*. Carnegie Institute, *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Department of Fine Arts, Pittsburgh, 13 octubre-18 diciembre 1955, nº cat. 227, il. b/n, nº 82, s. p. Obra prestada por Aimé Maeght. Se presentaban 309 artistas.
- 69 Las obras constan en el catálogo con los números 54 y 55. (nº cat. 54 : *Pseïlle* [sic]., 1955, Oel auf Leinwand, 96 x 100 cm y nº cat. 55 : *Solitudes II*, 1955, Oel auf Leinwand, 89 x 126 cm). Se reproducía (il. b/n., s. p.) la primera.
- 70 París: Fernand Hazan Éditeur, 1957. Versión española: Buenos Aires: Kapelusz, 1964, p. 233.
- 71 Obviamente erróneo, Palazuelo nació en 1915. Es un error repetido en sus datos biográficos.
- 72 Así constaba en la invitación al *vernissage* de la exposición. También en los anuncios insertados en la prensa de la época. Así, por ejemplo en *Le Monde* (París, 7 abril 1958), s. p.
- 73 *Derrière le miroir* reproducía la siguiente lista de obras (con la grafía que respetamos): 1. *SOLITUDES IV*, 1955 (Huile sur toile, 117 x 80 cm); 2. *SOLITUDES V*, 1956 (Huile sur papier, 191 x 125 cm); 3. *METAMORPHOSIS I*, 1955 (Huile sur toile, 210 x 90 cm); 4. *BARROCO*, 1957 (Huile sur toile, 145 x 76 cm); 5. *RIMA II*, 1957 (Huile sur toile, 80 x 40 cm Col. Huarte, Madrid); 6. *RIMA III*, 1957 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 7. *RIMA IV*, 1958 (Huile sur toile, 41 x 81 cm); 8. *JARDINS I*, 1957 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 9. *JARDINS II* (Huile sur toile, 46 x 38 cm); 10. *IMAGINATION DU TEMPS I*, 1958 (Huile sur toile, 130 x 97 cm); 11. *TEMPS BLEU*, 1958 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 12. *TEMPS ROUGE*, 1958 (Huile sur toile, 46 x 38 cm); 13. *FLORAISON*, 1956 (Huile sur toile, 60 x 92 cm Coll. Part., Lausanne); 14. *ACCORD NOIR*, 1957-58 (Huile sur toile, 92 x 60 cm); 15. *IRIS*, 1958 (Huile sur toile, 35 x 27 cm); 16. *MIRABRÁS*, 1958 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 17. *MANDALA*, 1958 (Huile sur toile, 124 x 124 cm); 18. *LA GRANDE ÉTUDE I*, 1957 (Mine de plomb, 100 x 60 cm); 19. *LA GRANDE ÉTUDE II*, 1957 (Mine de plomb, 100 x 69 cm); 20. *LA GRANDE ÉTUDE III*, 1957 (Mine de plomb, 87 x 134 cm); 21. *LA GRANDE ÉTUDE IV*, 1957-58 (Huile sur toile, 134 x 87 cm); 22. *BLUES*, 1957 (Gouache, 65 x 75 cm) y 23. *ÉTUDE*, 1955 (Mine de plomb, 75 x 103 cm). Fuente: *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 104 (París, 1958) (Dedicado a Pablo Palazuelo. Ilustrado por el artista). 1867-1935.
- 74 Louis Paul Favre y C. Rivière, "Question de forme", cit.
- 75 Julián Gállego, "Crónicas de París", *Goya*, nº 25 (Madrid, marzo-abril 1958), p. 51. Ilustrado por la obra mencionada como *Gran estudio, IV*. Julián Gállego trató a Pablo Palazuelo. Así se revela en uno de sus textos: "Por deseo del artista, a quien conocí, ya hace años en París, tuve, hace muy pocos, que escribir una introducción a su pintura en una de sus exposiciones más recientes". Así lo describía en el mismo: "hombre alto, moreno, de aspecto juvenil y deportivo [...] español, pero cosmopolita, de voz grave pero fina, de frase corta pero afable, que ríe poco y a tiempo y no gusta de figurar". Julián Gállego, *Los nombres de Palazuelo*. Granada: Banco de Granada, 1978, s. p.
- 76 Julián Gállego, *Ibid.*
- 77 Según refiere el catálogo de la exposición (p. 26), Palazuelo, agrupado en la llamada "Section Française", presentaba la obra *Solitude I* (nº cat. 115), citándose la procedencia de la Galerie Maeght de París. Dicha "Section", contenía 46 pinturas y 16 esculturas (4 tapices).
- 79 La citada correspondencia se reproduce en este catálogo.
- 80 Pablo Palazuelo no llegaría a participar. Sobre el particular escribiría Frank O'Hara, comisario de la misma: "it is unfortunate that works of other artists of extraordinary interest could not also be included, such as Alfonso Mier, Carlos Planell, Pablo Palazuelo, Juan Hernández-Piñan, Vicente Vela, and the sculptor Subirachs, to name only a few". En el catálogo de la citada exposición: *Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1-31 julio 1960, p. 10.
- 81 La obra era la nº 338 del catálogo e ilustración (b/n) nº 26 y se hacía constar el préstamo de la obra por Aimé Maeght. Sobre el particular, escribía Elizabeth Tufts Brown (Carnegie Museum of Art, Associate Registrar) que el catálogo de esta edición: "también se incluía en 1958 una página procedente de la lista de precios del catálogo. Palazuelo ganó el Quinto Premio de \$500 y su pintura, *Mandala*, la compró el Carnegie". Los premios de pintura de esta edición fueron: "Primer Premio, \$ 3.000: Antoni Tàpies, "Pintura"; Segundo Premio, \$ 1.000: Afro, "Villa Fleurent"; Tercer Premio, \$ 1.000: Alberto Burri, "Grande Legno 2-58"; Cuarto Premio, \$ 750: Vieira da Silva, "Changeable Weather" (Tiempo variable); Quinto Premio, \$ 500: Pablo Palazuelo, "Mandala"; Mención honorífica: Camilla Bryen, "Floral Envelope" (Sobre floral). Por su parte, Calder, Moore, Cesar y Pietro Consagra recibieron los premios de escultura. Así consta en el catálogo (s/p, p. 11). Se presentaban 494 artistas.
- 82 La exposición estaba patrocinada por Geigy, laboratorio especializado en microbiología que este año celebraba su doscientos aniversario. Diseñado por Igildo G. Bieseles, dos años después se publicaba Georg Schmidt, Robert Schenk y Adolf Portmann, *Kunst und Naturform-Form in Art and Nature-Art et Nature*. Basilea: Basilius Presse, 1960.
- 83 Cirlot reconoce en su carta no conocer, hasta este momento, 1959, la obra de Palazuelo: "He escrito precisamente en estos días a Pablo Palazuelo haciéndole una petición semejante a la que hice a usted y reconozco avergonzado que este artista era un hueco en mi conocimiento de la evolución de la pintura española actual. Pero pronto tendré ocasión de enmendar mi error, a lo que creo. Sería interesante que tanto él como usted pensarán en hacer una exposición en Barcelona y creo la Sala Gaspar (no he hablado con ellos pero lo haría si ustedes lo desearan) vería muy bien la idea [...]". Carta de Juan-Eduardo Cirlot a Eduardo Chillida (24-I-1959). Lourdes Cirlot, *Juan-Eduardo Cirlot. De la crítica a la filosofía del arte*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997, pp. 76-77.
- 84 Los participantes fueron: Canogar, Cuixart, Feito, Mier, Millares, L. Muñoz, Palazuelo, Rivera, Saura, Suárez, Tharrats, Vela y Viola.
- 85 Las obras son referidas en el catálogo de la exposición como sigue: Nº cat. 31: *Le grande étude, IV* (134 x 87 cm); nº cat. 32: *Barroco* (cat. il. b/n, 145 x 76 cm); nº cat. 33: *Temps clair* (40 x 57 cm); nº cat. 34: *Les trois, 1* (24 x 72 cm) y nº cat. 35: *Les trois, 2* (24 x 72 cm).
- 86 Guérin era Conservador Jefe del Museo de Artes Decorativas: "Sólo algunos artistas son conocidos en París: Cuixart, Feito, Palazuelo y Tapiès, pero no constituyen una escuela". Jacques Guérin, Musée des Arts Décoratifs, La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels, París, 1959, s. p.
- 87 Yvonne Hagen, "13 Young spanish painters in show", *New York Herald Tribune* (París, 22 mayo 1959).
- 88 Françoise Choay, «Treize peintres espagnols», *France Observateur*, nº 476 (París, 18 junio 1959).
- 89 "Poco después de la fundación de El Paso. Tuvo lugar en el Museo de Artes Decorativas de París. Fue entonces cuando conocí a todos, a Rivera, a Feito, a Millares. El éxito de la exposición les dio a conocer por el mundo. Pierre Matisse, como todos sabemos, expuso a Saura y Rivera en su galería de Nueva York". Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 22.
- 90 Vicente Aguilera Cerni, "Trece pintores", *Ya-Suplemento dominical* (Madrid, 14 junio 1959), p. 10.
- 91 Referido en el artículo como "Pierre Bolvoudt".
- 92 *Derrière le miroir* reproducía la lista de obras en la que figuraba: *Onde*, 1960 (Óleo, 145 x 75 cm). Fuente: *Poètes, peintres et sculpteurs, Derrière le miroir*, nº 119 (París, 1960). Esta revista contenía una litografía de Palazuelo con el título *Litographie* que ilustraba el poema de Jorge Guillén *Profundo espejo* (en versión española y francesa).
- 93 José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960, p. 183.
- 94 Recogido en un folleto de difusión de esta obra. Basilea: Basilius Presse, 1960. Los artistas incluidos fueron (según el orden de la publicación que transcribimos): Paul Cézanne; Georges Braque; Pablo Picasso; Pablo Palazuelo; Vieira da Silva; Gottfried Honegger; Piet Mondrian; Robert Delaunay; Sophie Täuber; Richard P. Lohse; Camille Graeser; Max Bill; Serge Poliakoff; Walter Bodmer; Maurice Estève; Jean

- Bazaine; Afro; Jean-Paul Riopelle; Mark Tobey; Lenz Klotz; Henri Matisse; Wassily Kandinsky; Paul Klee; Hans Arp; Augusto Giacometti; Wols; Georges Mathieu; Jackson Pollock; Piero Dorazio; Clifford Still y Sam Francis.
- 95 Las obras reproducidas (il. b/n nº 77 y 78) figuraban con los títulos *Onde y Onde 2*, ambas fechadas en 1959.
- 96 La obra, con número de catálogo 304 (il. b/n, s. p.) constaba como *Wave* (1959, painting, 58" x 30"), fue prestada por Aimé Maeght, como venía siendo habitual en este Certamen. Su inclusión en la sección hispana lo hacía con la abreviatura de "School of Paris". Se presentaron 445 artistas.
- 97 Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215 (Madrid, 1967), p. 13.
- 98 *Chroniques de l'Art Vivant*, nº 10 (París: Editions Maeght, 1970). Reproducido en: Santiago Amón, *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, cit., p. 13. La versión transcrita en esta publicación es la original del artista.
- 99 "Menciona que Pablo Palazuelo presenta una obra en la exposición de 1961: *Drawing International*. Se trata de una obra sin título fechada en 1959, un gouache con ¼ x 22 inches". American Federation of Arts, Publications, Communications Assistant, Amy Mazzariello. VI/2009.
- 100 Obtiene este año *Carte de Séjour de Residente Ordinaire de la République Française*. La *Carte* es expedida el 2.04.1963, válida entre el período 30.01.1963 y 29.01.1966.
- 101 *Derrière le miroir* reproducía la siguiente lista de obras (con la grafía que respetamos): 1. *LES TROIS I*, 1959 (Huile sur toile, 72 x 24 cm); 2. *LES TROIS II*, 1959 (Huile sur toile, 72 x 24 cm); 3. *FLOWERING*, 1959 (Huile sur toile, 92 x 60 cm); 4. *ONDE I*, 1959 (Huile sur toile, 145 x 75 cm); 5. *ONDE II*, 1959 (Huile sur toile, 41,5 x 81,5 cm); 6. *ONDE III*, 1960 (Huile sur toile, 110 x 38 cm); 7. *ONDE IV*, 1961 (Huile sur toile, 75 x 105 cm); 8. *ONDE V*, 1961 (Huile sur toile, 75 x 105 cm); 9. *TEMPS CLAIR*, 1959 (Huile sur toile, 72 x 54 cm); 10. *TEMPS BLANC*, 1959 (Huile sur toile, 145 x 75 cm); 11. *TEMPS ROUGE*, 1960 (Huile sur toile, 46 x 38 cm); 12. *COLORADO*, 1961 (Huile sur papier, 72 x 52 cm); 13. *DESSIN SUR NOIR*, 1961 (Huile sur toile, 205 x 41 cm); 14. *OMPHALE I*, 1962 (Huile sur toile, 204 x 297 cm); 15. *OMPHALE II*, 1962 (Huile sur toile, 257 x 207 cm); 16. *RIO*, 1962 (Huile sur toile, 118 x 15 cm); 17. *TERRE NOIRE I*, 1963 (Huile sur toile, 129 x 97 cm); 18. *NOIR CENTRAL*, 1963 (Huile sur toile, 204 x 335 cm); 19. *GRANDE GOUACHE*, 1959 (Gouache, 129,5 x 74,5 cm); 20. *RIME NOIRE*, 1958-1960 (Gouache, 78 x 58 cm); 21. *ORIENTAL*, 1960 (Gouache, 78,5 x 58 cm); 22. *TERRES I*, 1961 (Gouache, 78 x 58 cm); 23. "TERRES II", 1961 (Gouache, 49 x 31, 5 cm); 24. *TERRES III*, 1961 (Gouache, 39 x 58 cm); 25. *OMPHALE III*, 1962 (Gouache, 37, 5 x 52,5 cm); 26. *GRANDE ÉTUDE III*, 1957 (Mine de plomb, 87 x 134 cm); 27. *GRAND DESSIN I*, 1962 (Encre de Chine, 75 x 105 cm) y 28. *GRAND DESSIN II*, 1962 (Encre de Chine, 75 x 105 cm). Fuente: *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril 1963) (Dedicado a Pablo Palazuelo. Ilustrado por el artista).
- 102 Jean-Jacques Leveque, "Palazuelo. Un ordre nouveau", *Arts*, nº 913 (París, 24-30 abril 1963), p. 12.
- 103 Julián Gállego, "Crónicas de París", *Goya*, nº 54 (Madrid, abril 1963), p. 377. Ilustrado por la obra mencionada como *Rima negra II*.
- 104 *Ibid.*
- 105 Desde 1958 Aimé Maeght tuvo intención de incluir a Palazuelo entre los seleccionados expuestos en su Fondation. Así se lo revelaba al arquitecto autor del edificio, Josep Lluís Sert, en carta del 24-IV-1958. Citada en Jan K. Bircksted, *Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation*, Ashgate: Aldershot-Vermont, 2004, p. 29. El discurso de Malraux puede leerse en: André Malraux y François Wehrlin, *Fondation Maeght-Inauguration, Derrière le miroir*, nº 155 (París, diciembre 1965).
- 106 El catálogo de la exposición señalaba que la obra presentada por Pablo Palazuelo, en la Gallery Q, con número de catálogo 214, era aludida como *Noir Central (Central Black)* (1963, Painting, 80 ¼ x 132 ¼ ", Lent by Aimé Maeght) (s. il).
- 107 Según consta en los archivos de la Trienal de Pittsburgh, se estudió la posibilidad de otorgarle uno de los premios de esta edición. Fuente: Elizabeth Tufts Brown (Carnegie Museum of Art, Associate Registrar).
- 108 André Malraux y François Wehrlin, *Fondation Maeght-Inauguration, Derrière le miroir*, nº 155, cit.
- 109 Fechado en marzo de 1965. Reproducido facsimilarmente.
- 110 Juan Daniel Fullaondo, "Las artes plásticas en el hogar del coleccionista Juan Huarte", *Forma Nueva*, nº 9 (Madrid, octubre 1966), pp. 61-66. Fullaondo se refirió también a este artesonado en su texto *Pablo Palazuelo*, publicado con ocasión de la *Primera Exposición Forma Nueva* (cf. 1967).
- 111 Juan Daniel Fullaondo, *Pablo Palazuelo, Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo* [cat. expo., Revista Forma Nueva-Locales de Exposiciones de Hisa, Madrid, 1 mayo-30 junio 1967], pp. 6-7.
- 112 Exposición cedida por la Galería Juana Mordó, se hallaban obras de José Caballero, Rafael Canogar, Gonzalo Chillida, Martín Chirino, Francisco Ferreras, Juana Francés, Carmen Laffón, Manolo Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Luis Sáez, Antonio Saura, Antonio Suárez, Gustavo Torner y Fernando Zóbel. La obra de Palazuelo presente, reproducida en el catálogo (s. p.), era *Gouache* (sin ficha técnica).
- 113 En ella participaron: Pierre Alechinsky, Karen Appel, Jean Bazaine, Roger Bissière, Alberto Burri, Maurice Estève, Sam Francis, Asier Jorn, André Lansky, Lucebert, Albert Manessier, Manolo Millares, Ben Nicholson, Pablo Palazuelo, Serge Poliakoff, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Antonio Saura, Pierre Soulages, Emil Schumacher, Nicolas de Staël, Pierre Tal Coat, Antoni Tàpies, Raoul Ubac y María Elena Vieira da Silva. La obra de Palazuelo presente en la exposición era el número de catálogo 35, *Psello* (1955, Huile sur toile, 87 x 100 cm).
- 114 La obra presente figura en el catálogo con el número 157 y el título *Mandala II*.
- 115 Así lo hace constar Fernando Zóbel en una anotación escrita sobre el catálogo realizado por Pablo López de Osaba, *Anteproyecto del catálogo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, Cuenca, 1978. Volumen I. Pintura y escultura. La obra quedará colgada la tarde del sábado 27-IV-1968. Fuente: Fundación Juan March, Madrid.
- 116 La exposición tuvo lugar en los locales de Hisa, que se situaban en Madrid en el número 8 de la Avenida del Generalísimo. En el catálogo se reproducían las siguientes obras, que parecen haber sido expuestas, y así mencionadas: *Terres II* (p. 99); *Dibujo* (1962) (p. 11); *Onde V* (1961, óleo sobre papel) (p. 12).
- 117 El catálogo de la exposición señalaba que la obra presentada por Pablo Palazuelo, en la Gallery N-2, con número de catálogo 194, era *Black Seed* (1967, Painting, 90 ½ x 57"). Lent by Joseph Pulitzer, Jr., St. Louis) (Se trataba de *Semilla negra*).
- 118 *Omphale I* (nº cat. 68, 1962, 204 x 267 cm) y *Omphale II* (nº cat. 69, 1962, 257 x 207 cm), reproduciéndose en el catálogo (s. p.) *Noir Central* (con el título de Zentrales *Schwarz*, nº cat. 70, 1963, 204 x 235 cm) y *Mandala II* (nº cat. 71, 1964, 235 x 144 cm)
- 119 Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", cit., p. 11.
- 120 Nº cat. 38, *Dark Seed (Oscura Simiente)*, 1967, Oil on canvas, 92 x 56 ¾ inches.
- 121 Pablo Palazuelo participó con cuatro obras, nº cat. 78 a 81, respectivamente con los títulos: *Omphale I* (1962); *Omphale II* (1962); *Central zwart* (1963) y *Mandala II* (1964), este último ilustrado.
- 122 Pablo Palazuelo participó con un gouache (ilustrado), nº 56 del catálogo (sin ficha técnica).
- 123 En la exposición *Los años cincuenta. La generación abstracta* se presentaron dos gouaches del año 1958 (con medidas: 38 x 28 cm). Fuente: Correspondencia con Antonio Navascués, 4-VI-2009.
- 124 En el catálogo sólo se citaba una obra, reproducida: *Gouache* (54 x 64 cm)
- 125 La firma de Pablo Palazuelo está recogida en mayo de 1968.
- 126 Entre otras:
- *Grupo Cuenca* (Jaime Burguillos, Rafael Canogar, Juana Francés, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antonio Suárez, Gustavo Torner, Salvador Victoria y Fernando Zóbel), Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1 octubre-31 diciembre 1969.
 - *XII Festival dei due Mondi: artisti spagnoli Attuali dal Museo di Cuenca*, Palazzo Collicola, Spoleto, 1969.
 - *Artistas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Homenaje a Zóbel* (Chillida, Ferreras, Gaino, Guerrero, Lorenzo, Lucio Muñoz, Manrique, Mignoni, Millares, Mompó, Palazuelo, Rivera, Saura, Tàpies, Tharrats, Torner, Zóbel), Galería Sur, Santander, 3-31 julio 1985.
- 127 La exposición, inaugurada el 14 de marzo de 1973 (celebrada hasta abril), se componía de diecisiete pinturas ("óleos") y cuatro "Gouaches". La transcripción de una copia del listado de la galería señalaba la siguiente relación de obras: "OLEOS: "OMPHALE I" (1962, 204 x 296 cm); "DILIMIR" (1969, 229 x 114 cm); "LISMINI" (1969, 229 x 114 cm); "PEINTURE" (1969, 149 x 156 cm); "PAVONIS" (1972, 230 x 144 cm); "UMBRA II" (1973, 162 x 115 cm); "SERIE VERDE" (1965, 148 x 90 cm); "IRIS" (1965, 148 x 88 cm); "MANDALA" (1965, 146 x 88 cm); " PERSAN" (1962-64, 94 x 62 cm); "MANDALA" (1966, 73 x 60 cm); "BEIGE Y NEGRO" (óleo sobre papel) (1959, 76 x 57 cm); "CADMIO" (1966, 93 x 74 cm); "ORTO IV" (1969, 226 x 170 cm); "ARC" (1972, 107 x 76 cm); "LANDOR" (1972, 107 x 76 cm); "CUARTAN" (1972, 162 x 114 cm). GOUACHES: "PANOPLIA I" (1964, 78 x 58 cm); "CORO" (1973, 74,5 x 103,5 cm); "NOIR ET BEIGE II" (1973, 64 x 49 cm); "SIN TÍTULO" (1963-66, 81 x 61 cm)". La galería Tolas-Velasco estaba situada en el número 88 de la madrileña calle de Zurbano.





DOCUMENTOS

CLAUDE ESTEBAN y PABLO PALAZUELO: cuatro cartas (1980)

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, Palazuelo.

París: Editions Maeght, 1980, pp. 14-23.

Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, pp. 41-76.

(Capítulo “El lugar”)

Querido Palazuelo:

Evocando ese yo que en el artista se expresa y experimenta a través del cuerpo, pensaba ayer en la conocidísima frase de Ortega y Gasset: “Yo soy yo y mi circunstancia”. Demasiado citada, sin duda, por algunos, creo que habría que devolverle algo de su vigor inicial e interrogarse, en efecto, sobre la cualidad de esa *circunstancia* que viene, a la vez, a constreñir y a modelar nuestro yo. No se trata, claro, de recurrir a cualquiera que sea de los métodos científicistas y de hacer depender, casi fatalmente, la obra de un artista de la que fuera su *tierra*, de la influencia geográfica y casi geológica, que se le supone ejercer sobre él.

No, la *circunstancia* no puede identificarse con la acción del granito o de la piedra caliza sobre la imaginación creadora de un hombre nacido en Madrid o en Valencia... Pero, olvidando estas exageraciones demasiado simplistas, quiero creer, no obstante, que, en lo más profundo de su pensamiento, Ortega consideraba seriamente la dimensión espacio-temporal que envuelve al yo de cada uno de nosotros y la reconocía como uno de los componentes de nuestra relación sincrónica con el mundo. Nuestro nacimiento, nuestra presencia en un lugar, entretrejen incansablemente, en nuestro interior, al azar y la necesidad en una trama indisociable. El cuerpo -y con ello quiero decir, sin ambages, la carne y el espíritu consustancialmente nuestros- se manifiesta en un *lugar* desde el primer instante de su surgir biológico. No es indiferente haber aprendido los primeros gestos de la vida -y con ellos el primordial de ver- bajo la húmeda luz del Norte o en la refulgencia solar de los grandes llanos del Mediodía. No es indiferente haber respirado el aire casi metálico de las montañas o la dispersa brisa del mar. El cuerpo ha hallado aquí *posición* y, si oso expresarme así, ha entrado en *posesión* de un paraje. Encarnándose, adquiriendo en él forma, se lo ha apropiado en consecuencia; ha hecho de ese dato fragmentario algo muy distinto que el puro instrumento casual del descubrimiento de las cosas: el tamiz fundamental de una lectura de la inmanencia y quizás, incluso, la estructura profunda de todas sus emociones.

Habría que aplicar también a los pintores, escultores, músicos, cuyas obras nos solicitan, lo que Bachelard dijo a propósito

de ciertas “calidades de luz” perceptibles en la obra de tal o cual poeta o novelista y que remontan, indiscutiblemente, a las experiencias más ingenuas de la infancia. Y puesto que tengo la suerte, querido Palazuelo, de poder dialogar *contigo*, y no solo con tus telas, con tus grabados, con tus dibujos, me gustaría saber si también tú sientes en pleno antro interior de tu “oficio” de pintor, como por una memoria viva, algún rastro de las tierras, de los espacios indefinidos de esa Castilla que te vio nacer a la vida del ser y de los sentidos.

Creo conocer bastante bien tanto tu obra como tu itinerario para no perderme por las tortuosas sendas de una reflexión que intentara reducir la empresa de la pintura “abstracta” a una suerte de aprehensión sensorial y mental -ya que no visual- de los espectáculos y signos de lo inmediato. Quisiera sólo saber de ti si esa “circunstancia” tan particularmente inmediata para el pintor -a saber, los paisajes, la configuración natural de los lugares, la ponderación y sustancia de las luces que, desde la infancia, han nutrido su mirada-, en una palabra, si la *calidad propia de lo visible* ha revestido a lo largo de todo tu quehacer, y aún hoy, ciertos aspectos de papel motor. Creo que ser “pintor español” -y volveré más adelante a esta noción que me parece discernible...- no es sólo formar parte de una cultura, sino también y más sutilmente, compartir con otros determinado tipo de *naturaleza*. Y del mismo modo que, en el siglo de oro, se hablaba de escuelas andaluza, castellana, levantina, yo osaré decir que hay escuelas de nubes y de cielos, talleres de arena y espuma, familias de pintores procedentes del verdor enmarañado de las pequeñas encinas de Castilla y otras procedentes del ocre casi intolerable de Aragón.

Ya me dirás, Palazuelo, si también tú piensas que tu ojo de pintor posee una *historia* y no la historia cultural de los museos y de los maestros que has reconocido al hilo de los siglos y de los estilos, sino una historia más bien natural, urdida por la sollicitación de innumerables auroras y atardeceres en el esplendor cenital, para nosotros tan caro, de los caminos de Toledo o Segovia. Mensajes múltiples de cierta energía luminosa, que no se puede comparar con ninguna otra, que tu mirada ha recibido, descifrado, olvidado, sin duda a causa de nuevos estímulos, pero que tu ojo profundo ha conservado y de la que quizás saca su sustancia y parte de su lenguaje cuando tu mano y tu pensamiento entregados a la tarea presente, experimentan el calor de un rojo, templan la acidez de un amarillo, equilibran un acorde entre la luz y la ley. No hay paisaje que haga al pintor, sea figurativo o no, todos lo sabemos. Pero una vez más, y sin pretender someter cada experiencia artística a no importa qué determinismo del exterior, estoy persuadido de que la facultad y la libertad de inventar formas -verbales, plásticas, musicales- sólo puede ejercerse verdaderamente si se apoya, en efecto, en esa circunstancia cotidiana de nuestro devenir, que cada uno de nosotros puede superar o sufrir, que a algunos les está permitido reconocer y, por virtud de los signos, transcribir y *trasponer*.

Querido Esteban:

Me preguntas si allá en el corazón o centro interior de mi “oficio” de pintor conservo una especie de memoria viva, enraizada allá en el fondo último del ojo que guarda traza de los paisajes “indefinidos y vacantes”, como tú dices, en donde he nacido a la vida del ser y de los sentidos.

Aunque la respuesta es afirmativa, puedes estar seguro, como yo lo estoy, de que mi sangre -y por lo tanto mi ojo- trae consigo memorias y nostalgias de otras tierras más lejanas y aún más vacantes e indefinidas. Pero lo más cierto es que las memorias y las nostalgias de unas otras tierras, yo deseo (porque lo sé) que sean (y de hecho son) los instrumentos o medios que me permitieran abrir o traspasar las fronteras de aquellos paisajes, los reflejos de aquellas luces, para remontar siempre más atrás, más allá, más adentro, para renacer en cierto modo en otros paisajes, en otras luces imaginadas, luego “reales”.

El hombre, el artista verdadero que imagina, presiente o debiera presentir que el lenguaje expresado por un determinado medio natural o artificial y que él manifiesta a través de su propia palabra, no constituye con su aparición la totalidad de ese lenguaje.

Por eso, quizá, lo que llamamos arte no sea ni más ni menos que la necesidad de trascender, sin negarlos, esos paisajes, esas tierras, que en mayor o menor medida nos han formado e impregnado.

En cuanto a las “culturas”, en otra parte he dicho que “pasan” de unas “en” otras, que se hacen y deshacen y componen a partir de otras.

Los colores y formas en las alas de las mariposas de Java no son los mismos que los que ostentan las alas de las mariposas de Francia, pero todas esas alas son alas de mariposa, y también hay alas que no son de mariposa. ¿Qué son las cualidades? Modos, formas del ser emanadas de siempre otras formas. Un torbellino de estrellas es un paisaje, una constelación de tierras es un meridiano.

¿Qué es lo inmemorial, extraño, que uno quiere conocer?

Querido Palazuelo:

Ser español es haber recibido una especie de herencia ya constituida, hecha de elecciones y rechazos, de riquezas y carencias, de fantasmas y fervores. Casi diríamos, ¿no te parece?, que antes de ser simplemente “hombre” se nace español o francés, quiero decir incorporado a una estructura de valores que limita nuestro horizonte mental y del que determina largo tiempo, a veces para siempre, las orientaciones y normas. El problema, lo sé, no te deja indiferente; hemos hablado de ello en repetidas ocasiones. Y releendo una vez más tu entrevista de la *Revista de Occidente* sobre “Materia, forma y lenguaje universal”, descubro pertinentemente formulado tu juicio sobre lo que constituye los lenguajes fragmentarios, parciales y probablemente partidistas, de nuestras culturas “nacionales”. No me queda más remedio que repetir tus palabras: “Desde nuestro nacimiento nos vemos modelados, adaptados, condicionados por un medio cultural determinado que nos fuerza a ver únicamente las parcelas de realidad que él abarca y con las que ha constituido su mundo. Como su nombre indica, tales parcelas de realidad son fragmentos de la realidad total, apariencias o imágenes truncadas que pretendían pasar por la totalidad impidiendo su aprehensión. Sin embargo, las culturas pasan (como las formas) de unas a otras, acarreado con ellas las parcelas de realidad que han descubierto o comprendido (sus mundos), gracias a lo que dichas parcelas o estratos abren poco a poco múltiples puertas, se abren a nuevos mundos superpuestos. Pero puede ocurrir también que esos fragmentos de realidad se hundan en una forma de olvido, de egoísmo, que separa y aísla a unos fragmentos de otros, y que, de este modo, algunos de ellos lleguen a pretenderse explicación completa de la realidad, que termina con la palabra fin”. Si me he empeñado en citar por extenso este párrafo de tu entrevista es porque me resulta doblemente valioso: tanto por el juicio que encierra sobre las “culturas particulares”, como por la esperanza que contiene de ir más allá de las fronteras en nombre de una “realidad total”. Pero, si me lo permites, me gustaría interrogarte aquí más a fondo...

Me pregunto así hasta qué punto tu deseo de volver a los orígenes de lo Indivisible -ese Ser que es Más, que es *otro* que la suma de sus fragmentos- no te lleva a minimizar la aportación de las culturas particulares o, al menos, a considerar únicamente en ellas los factores negativos de la relegación e intolerancia. Estas alteraciones, estas monstruosas desvirtuaciones -de las que España, es verdad, ha sufrido más que otros países a lo largo de su historia y poco ha todavía-, todas las exacciones perpetradas en nombre de tal o cual cultura, no deben hacernos olvidar que el hombre sólo alcanza el conocimiento y aprehensión del mundo -e incluso de las categorías universales- a través de un sistema de nociones donde ha enraizado lo peculiar de una tierra. Lo que es signo de finitud -la lengua que hablo, la “civilización” que me sostiene- es también, al mismo tiempo, signo de mi vida en el *hic et nunc* de la circunstancia.

Yo sé que, por tus lecturas primero, por tu vida, por la atención que has prestado después a otras formas de expresión intelectual y plástica, has roto el círculo -y sin duda, el cerco- de una cultura puramente hispánica. Es por lo demás significativo que, las referencias que haces y en los “aliados sustanciales” que te has conseguido, aparezcan poco los españoles. Parece que, del Occidente, sólo hayas retenido -y volveremos a ello con más calma- a los que se salen de la problemática platónica

sobre la que se ha construido nuestra arquitectura de conceptos: a los presocráticos, místicos medievales, filosofías y formas de los confines. Oriente te ha retenido aún con más fuerza, te atrae todavía. España, en cambio, lo que resulta elocuente, parece casi ausente de tus preocupaciones y pensamientos. ¿Quiere ello decir realmente que no te ha servido de la menor ayuda, ni por sus poetas, ni por sus pintores, y que has necesitado buscar en otra parte, lo más lejos posible de ella, a los que son un poco el “faro” de tu aventura? Y si entramos en el campo de la pintura española, sin caer en frágiles paralelismos entre tu obra y tal artista en particular, ¿no crees que alguna de las constantes que me parece percibir en aquella y, ante todo, el siempre flagrante rechazo del idealismo en los más exigentes de sus artistas, puede haber obrado tanto sobre tu determinación de pintar como sobre las modalidades mismas de tu quehacer? Nos hemos complacido demasiado -con los españoles en cabeza- en afirmar que la pintura de España estaba, respecto a los italianos y flamencos, desprovista de imaginación. Lo que la encierra, sin gran consideración, en un realismo desengañado, limitada a unos cuantos bodegones o a los rostros de sus monjes y de sus príncipes. Tu sabes mejor que yo que la mirada de un Velázquez, un Zurbarán, y aún otros como Cotán y Meléndez, han dirigido al espectáculo de lo inmediato buscaba menos fijar su exactitud naturalista que acusar sus límites, alcanzar por los juegos de luz y sombra, por la vertiginosa corrosión de la apariencia, una órbita más vasta y una dimensión trascendente. Y ahí es, querido Palazuelo, donde vuelvo a identificarme contigo. No hay necesidad de pintar las *Meninas* -o de desmontar sus resortes ocultos- para ser un pintor español; pero sí quizás, para algunos -Juan Gris, Luis Fernández, tú mismo actualmente-, la oscura y tenaz necesidad de escrutar las formas y las figuras hasta que la mirada se agote, hasta la aparición, en un pedazo de lienzo, de algo que nos hable de lo Universal.

Y del mismo modo que, tras cuarenta años de estancia, y por español que se lo haya tenido, el Greco seguía firmando los cuadros con su nombre griego y los caracteres de su lengua, añadiendo además al nombre de Domenikos Theotocopulos la mención de “cretense”, no hay una sola de tus obras a las que yo no me sienta dispuesto a añadirle, bajo la firma: “Pablo Palazuelo, castellano”.

Querido Esteban:

Si España puede parecer a primera vista ausente de mis preocupaciones y pensamientos principales, ciertamente no lo está en cuanto profundicemos solamente un poco, más allá de la imagen deformada de esa tierra que nos transmite una extraña y nefasta voluntad de olvidar.

Cuando dices que lo Oriental me solicita y requiere casi exclusivamente, yo diría que ese requerimiento, esa atracción se ejerce por medio o a través de lo Español.

En España se infiltraron las culturas islámica y hebrea, impregnando extensa y profundamente las culturas precedentes muchas de ellas Orientales exceptuando Roma, y esta impregnación ha durado hasta la época moderna.

Fueron ocho siglos de convivencia, y una vez más se trata aquí del transvase, del paso, de la transformación de unas culturas en otras.

No se puede olvidar que la problemática socrática y platónica, como tú dices, además de otras problemáticas, llegaron a Occidente en la mayor parte a través de las traducciones árabes, vertidas luego al latín en Toledo. La gran influencia de los sufis españoles en la mística cristiana posterior es conocida por y probada (Asin Palacios), y lo mismo se puede decir a propósito de la influencia de la poesía árabe, sobre todo en la poesía andaluza, hasta los tiempos actuales y en los poetas contemporáneos como Miguel Hernández.

Los orígenes del cante flamenco son “orientales” (Manuel de Falla).

El estilo arquitectónico considerado como más originalmente español es el estilo llamado Mudéjar, fusión del gótico y el árabe con predominio del último, y que inspira hasta hoy día a algunos arquitectos.

Y ese “ahondar de los pintores en las apariencias hasta el vértigo”, para trascender a una órbita más vasta ¿de dónde viene sino del islam? Ese “escrutar las formas hasta que aparezca algo de lo universal”.

En el corazón de Castilla surgen misteriosos los orientales santuarios de la época paleocristiana (Santa María de las Viñas).

Este mundo Oriental forma parte principal de lo que llamamos España y si no se tiene en cuenta o se olvida intencionalmente no sabremos lo que es realmente España. Por ello, si en alguna medida soy Oriental es porque soy Español.

Es la memoria de la sangre. La sangre sería otro mar de la tierra adonde van a parar todos los ríos, todas las memorias de la vida.

Traducción al español:
Antonio Urrutia

Kevin Power entrevista a Pablo Palazuelo (1995) ("Estancia en París e influencias")

Pablo Palazuelo a Kevin Power, Geometría y visión. Granada: Diputación de Granada, 1995, pp. 14 a 23.

K. P.-Al llegar a París se encontró con una vida artística muy activa, que contaba con la presencia de los grandes pintores modernos, Picasso y Miró, así como con las primeras manifestaciones de los pintores asociados con L'École de Paris. ¿Qué reacción provocó todo eso en usted?

P.P.-Cuando llegué a París acababa de dar el paso de la figuración a la abstracción de una manera progresiva. Sentí, evidentemente, una fuerte atracción por el cubismo. En mis obras post-cubistas o neo-cubistas se puede notar con toda claridad la influencia de Picasso y de Juan Gris; aunque lo que estaba haciendo era bastante personal ya que la imitación me aburre.

La *aventura* es lo que me interesaba y lo que me interesa hoy día.

K.P.- ¿Puede precisar qué posibilidades de desarrollo en su propia obra le permitió el cubismo?

P.P.-Pienso que el cubismo anuncia la abstracción. Kandinsky estuvo muy influido por el cubismo. Yo estaba por aquel entonces muy intrigado por la abstracción, como lo había estado antes por el cubismo. Al mismo tiempo me daba cuenta de que aquellos bodegones neo-cubistas estaban empezando a perder interés para mí; así que empecé a simplificar la composición de aquellas naturalezas muertas y a quitar elementos que conformaban una visión más o menos figurativa, prestando mucha más atención a la forma en sí misma y no a lo que representaba. El último cuadro que hice con alguna influencia de Picasso, terminé transformándolo en una obra abstracta en 1948. Se expuso en París en el Salón de Mayo de aquel año. Más tarde, en otoño, se expuso en una colectiva. *Les mains éblouies* en la galería Maeght.

Me decidí por la abstracción sin reservas de ningún tipo, con gran euforia y entusiasmo, y que nunca, en ningún momento, he sentido nostalgia por la figuración. En resumen, me decanté totalmente por la abstracción. En aquellos años había dos tendencias polémicas casi enfrentadas en París: la abstracción fría y la abstracción libre. Mi obra, por supuesto, está relacionada con la primera.

K.P.- ¿Queda alguna reminiscencia de los colores y formas cubistas en los cuadros de esta época?

P.P.-Sí, pero de una manera muy consciente. Es decir, como lo que primaba aquí era la composición formal, decidí utilizar colores que no me ocasionaran problemas. Los colores están usados como apoyo y se nota que no están muy estudiados. En alguno de estos cuadros también se nota fatiga, porque había llegado a realizarlos tras casi cuatro años de lucha muy dura. Estaba muy agotado mental y físicamente.

K.P.- ¿Las formas se hacen más complejas a partir de este momento?

P.P.-Empiezo a utilizar las formas poligonales y otras formas más variadas que las anteriores. Pero también hay formas que había utilizado antes: prismáticas, rectangulares, variantes del rectángulo con diagonales, triangulares, etc.

K.P.- ¿Le interesó Duchamp?

P.P.-Sí, y también sus hermanos me interesaron. Sobre todo el escultor, que murió joven y era hermetista. También Duchamp estaba conectado con el hermetismo y con la alquimia. Hubo un artista que le preguntó si conocía o había leído algo sobre la alquimia, y él contestó: “Si, la conozco *sans le savoir*”. Es una frase que se presta a un juego de palabras. Podemos entenderla de dos formas: “la conozco sin la sabiduría”, una afirmación que está implícita en la práctica de la alquimia, o “la conozco sin saberlo”.

K.P.- ¿Y tenía contactos con otros pintores o artistas?

P.P.-Conocí a bastantes pintores jóvenes y a otros no tan jóvenes que trabajaban en París, pero tuve más contacto con los pintores de la galería Maeght y con algunos pintores y escultores españoles como Eduardo Chillida.

K.P.- ¿Llegó a conocer a los artistas de L'École de Paris tales como Poliakoff, Esteve o Soulages?

P.P.-Conocí a Poliakoff, Soulages, Bazaine, Alechinsky, Adami, Yves Klein, Mortensen, Kelly, Bram van Velde, De Staël, Vasarely y otros artistas del grupo de la abstracción fría, asociados con la galería Denise René, y otros muchos de los que en este momento no me acuerdo. Y tampoco le he hablado de Miró, Braque, Giacometti o Chagall, con quienes también tuve contacto, aunque forman parte de generaciones más lejanas de la mía.

El ambiente era apasionante, provocativo y animado. Tenía lugar algo parecido a un renacimiento de la abstracción que incluía tendencias antagónicas y originaba polémicas de verdadero interés.

K.P.- ¿Y cuál fue su reacción frente a la estética de L'École de Paris?

P.P.-Cuando yo llegué a París los pintores abstractos no estaban considerados por la crítica como verdaderamente pertenecientes a

L'École de Paris. Más tarde se les incluyó en dicha escuela. Por un lado yo no me consideraba como perteneciente al grupo y por otro lado sí, hasta cierto punto. Por eso prefiero que cualquiera que pueda estar interesado lo decida por mí.

K.P.- ¿Y qué es lo que rechazaba de ellos, la tendencia hacia un exceso de estetización en la obra?

P.P.-La abstracción geométrica de París, en aquel momento llamada abstracción fría, era vista con cierta desconfianza, o rechazo, por una gran parte de la crítica. Yo pertenecía ya a esa tendencia y lo que me atraía eran las obras de Kandinsky, Mondrian o los constructivistas rusos, a los cuales evidentemente no se les puede considerar como pertenecientes a la Escuela de París.

K.P.-Kandinsky es un pintor cuya versión de la abstracción es muy distinta de la suya, ya que al principio encuentra sus raíces en la figuración.

P.P.-Kandinsky tuvo la revelación final de la no-figuración debido a un suceso de carácter accidental: un día al volver a su estudio, se encontró con un cuadro figurativo suyo colgado al revés. Y ahí fue donde comenzó su aventura extraordinaria.

K.P.-Hay una obra suya que hace una referencia directa a Kandinsky, ¿no es así?

P.P.-Sí, Madame Kandinsky, quería poner en escena para un festival la obra *Sonoridad amarilla* de Kandinsky, que había sido traducida al francés. Yo acababa de recibir el premio Kandinsky. A ella le gustaba mi trabajo y quiso que hiciera los decorados para esta obra. La obra era literalmente un rompecabezas. Hice una docena de telones de fondo pero no salió nada que realmente me gustara. Había que combinar todo esto con cine y con música. Por ejemplo, cuando sonara un clarinete quiso que saliera una forma amarilla. Había figuras en movimiento y figuras robóticas. Pertenecía a aquel período en que Kandinsky estaba en Alemania y muy influido por la música de Schoenberg y por las teorías espiritualistas. Así que reunir todos estos elementos como la teosofía, lo espiritual, la música atonal y la simultaneidad de la música y los colores. Así que no pude continuar con aquel trabajo. Ella buscó a otros artistas, pero todo se hizo tan complejo que al final no se pudo realizar en aquellos momentos.

K.P.- ¿Y qué pensaba de Sobre lo espiritual en el arte? Kandinsky se empeña, por ejemplo, en que el espíritu creativo es esencialmente un espíritu abstracto capaz de descubrir los caminos que llegan al alma para más tarde llevarnos a otros, creando así lo que llamó "una necesidad interna".

P.P.-Me parecía un texto muy significativo pero sólo hasta cierto punto interesante en aquella época. Su sistema no logró abarcar la complejidad que yo buscaba y necesitaba. No se correspondía con

lo que yo sentía. Al visitar su casa pude ver que su biblioteca contenía obras de teosofía, y otras obras sobre la correspondencia de los colores con los sonidos. Algunas de sus formas, que reconocí como de origen chino, me intrigaban porque en aquel momento me interesaba mucho la forma en que los chinos conectaban el número con la armonía de las formas en el mundo y el arte.

Kandinsky también menciona en sus escritos la influencia del arte chino, quizás debido a que era de origen siberiano o mongol. Creo que su interés fue más amplio de lo que hemos podido apreciar. Hice un experimento, un tanto infantil quizás, que consistía en llevar a cabo unas reproducciones de pinturas chinas, extrayendo, deshaciendo la figuración y aislando formas. Resultaron ser muy semejantes a las que había hecho Kandinsky.

K.P.- ¿Cree que el fallo de Kandinsky reside en llevar estas formas desde otro contexto al suyo propio?

P.P.-Justamente eso. No estaba en posesión del instrumento necesario para la plasmación de formas verdaderamente diferentes. Utilizó formas ya conocidas.

K.P.- ¿De todos modos, tenía usted reservas en cuanto a la geometría que Kandinsky proponía?

P.P.-Presentía otras formas de utilizar la geometría. Fue la época en que me trasladé a vivir a la rue Saint-Jacques. Este traslado fue providencial ya que aquel lugar estaba rodeado de muchas librerías especializadas en hermetismo y sucedáneos. No había estado nunca en una librería de este tipo. Y así fue que el descubrimiento de determinadas obras me permitió emprender una exploración que ya se estaba imponiendo, porque yo necesitaba comenzarla urgentemente. Al principio lo que más me atrajo fue los temas relacionados con las numerologías antiguas -casi siempre conectadas con lo sagrado, léase “lo psíquico”-, y los temas sobre geometría aplicada al arte, especialmente en el arte chino y en el arte del Islam.

Tuve acceso a libros de temas extraños; uno se llamaba *Tratado de las influencias errantes*, y era fascinante. Este libro fue escrito por un antiguo embajador que fue retirado de la carrera diplomática en Francia por tomar partido a favor de China y en contra de Occidente. Leía estudios sobre juegos matemáticos chinos muy curiosos, y también sobre el ornamento chino.

K.P.- ¿De qué modo pudo aplicar a su obra estas teorías y lecturas?

P.P.-Leía con verdadera furia y tensión sobre todos esos temas. Pero no se trataba solamente de leer sino de estudiar y practicar. Dibujaba constantemente, analizando trazados geométricos de diversas procedencias, sin tener la certeza de que aquello fuera lo que yo estaba buscando. Al mismo tiempo tenía la sensación,

pero no la certeza, de que me estaba acercando a aquello que buscaba.

K.P.- ¿Le proponían algo que estaba más allá de los límites de los modelos europeos? Estoy pensando, por ejemplo, en la insistencia de Gabo sobre el espacio como un elemento escultórico absoluto, liberado de cualquier volumen cerrado y representado desde dentro, con sus propiedades específicas.

P.P.-Kandinsky y Mondrian dejaron de interesarme en relación a lo que yo buscaba. Me interesaban un poco más los erróneamente llamados constructivistas rusos como Gabo y Pevsner. Admiraba a la vez que rechazaba a los rusos porque la suya era una geometría científica.

K.P.-Recuerdo esta frase de Pound: "Hazlo nuevo". Pound se está refiriendo a las posibilidades de utilizar las formas chinas para renovar una poesía anglosajona en plena decadencia. El ideograma chino le abría no tanto nuevos sentidos como una nueva fuente de energía capaz de renovar lo moribundo: una energía transformadora. ¿Estaba usted buscando algo semejante?

P.P.-Sí, es exactamente lo mismo. Yo presentía que lo que encontrara sería para mí como un instrumento que me permitiría inventar, ver lo no visto antes, conocer una parte de lo desconocido para mí.

K.P.-Al analizar estas formas, ¿bajo qué criterio lo hacía?

P.P.-Aunque nunca había profundizado en el concepto de estructura, las configuraciones formales que se manifestaban me sorprendían satisfactoriamente. Me parecían como si fueran nuevas. Me revelaban las posibilidades de una necesidad inesperada y, lo que creo que es muy importante, me producían y aún hoy me producen una sensación de bienestar psíquico.

K.P.- ¿Ha sentido en algún momento el peso de una pintura específicamente española?

P.P.-Existe un tipo de sensibilidad española que produce una pintura específicamente española. Y en ese sentido me considero español. Creo que todo arte es, consciente o inconscientemente, del lugar de donde procede. Sin embargo, las obras importantes son universales.

K.P.-Y el barroco como fenómeno, ¿le interesó?

P.P.-Me ha interesado en cuanto a esa carga excesiva de elementos plásticos o como fenómeno de la forma. Tengo dibujos que son barrocos y formas barrocas recargadas, incluso contorsionadas. O sea, es cuestión de la complejidad que reviste una forma saturada, más que de recargamiento. A nivel estético, hay un límite que, una vez atravesado, descubre una maraña indescifrable. Cuando se llega

a un grado de saturación determinada, uno no está a gusto.

No hay que olvidarse de que el arte es un camino para dar salida a los problemas humanos. El ojo es un fenómeno misterioso. Para mí es como un cerebro. Muchos de los artistas jóvenes están como si los hubieran cegado. Creo que han sufrido el ataque de la televisión y su capacidad de ver mentalmente, de ejercitar ese ojo-cerebro, ha quedado disminuida. Su capacidad de imaginación activa ha sido atacada de raíz con la invasión de imágenes acumuladas, supersaturadas, demasiado recargadas. Lo que se ve en la televisión no es la visión real del mundo. Todo ocurre muy rápida y concentradamente. Además está llena de mensajes subliminales y de otros que ni siquiera sabemos. La realidad queda borrada como con una goma, o con algo que se superpone a ella, que camufla la realidad, la envuelve y la disfraza.

K.P.- ¿Ha tenido alguna época en la que se cuestionara la abstracción?

P.P.-Nunca he dudado sobre el concepto de abstracción, o no-figuración, como debería llamarse. Sin embargo al principio me inquietaba y me preguntaba cuál sería el camino que se podría presentar ante mí. Era como un reto, como emprender una aventura, y a la vez era lo que hacía que la abstracción fuera atrayente y emocionante.

K.P.- ¿Y sigue siendo así?

P.P.-Sigue siendo todavía más atrayente que al principio porque ahora sigo un camino determinado, revelador, y porque presiento tanto misterio como en los primeros momentos.

Cuando se llega a la abstracción no se puede volver atrás porque ya no interesa otra cosa, a no ser que se produzca un híbrido.

K.P.- ¿Y cuando dice "aventura", entiende este término como una búsqueda de lenguaje o más bien como una perspectiva desde la que contemplar el mundo?

P.P.-Más bien como una exploración contemporánea; es decir, como exploración interior del mundo, ya que el lenguaje se va encontrando durante el viaje. Una exploración que conlleva peligros y obstáculos de los que he sido consciente, aunque no en todas las ocasiones, y cuyo significado me he preguntado después. También se descubren cosas antes no conocidas, y se tiene la certeza de que delante de ti está lo desconocido, lo que intentas conocer. En aquel momento me interesaba Kandinsky especialmente y para comprenderlo mejor leí sus textos.

K.P.-De entre los norteamericanos, ¿cuáles son las figuras que más le han interesado? ¿La obra de Ryman o Stella, quizás?

P.P.-Me gustaban mucho las primeras obras de Stella, esos

recortados que son casi como relieves. Había unos negros que se parecían a los de mi obra. ¡Me llegó incluso a molestar porque yo ya estaba haciendo ese tipo de cosas antes!

K.P.- ¿Y Tobey, con su “escritura blanca” y sus referencias explícitas a la religión oriental?

P.P.-Tobey era uno de los pocos que había expuesto en París. Pasó casi desapercibido, pero me gustaba porque traía otros aires nuevos. Los norteamericanos se encontraron en París casi con un muro de silencio.

K.P.- ¿Y Kelly?

P.P.-Podría decirse que Elsworth Kelly empezó conmigo, o mejor dicho que tuve algo que ver con su descubrimiento. Él estaba en la ciudad universitaria de París, en el colegio de los Estados Unidos, con una beca. En el restaurante había montones de estudiantes y un día Kelly estaba sentado entre Chillida y yo. Era todo un personaje. Se negó a aprender francés, así que aquel día no podía entenderse con el camarero. Entonces yo le traduje al camarero. A partir de ahí empezamos a hablar de lo que era cada uno. Yo pintor, Chillida escultor, e incluso había otro que era músico. Vino a mi estudio a ver mi obra y yo fui al suyo. Me sorprendió positivamente. Hacía algo muy diferente a lo que iba a hacer luego. Los cuadros se caracterizaban por la partición del espacio en cuadrados como los de un ajedrez, por un colorido estupendo y una materia pura, limpia, y bonita. Le hablé al director de Maeght de este pintor norteamericano.

Tras ver su obra le ofrecieron que expusiera en una muestra de artistas jóvenes que se celebraba todos los otoños. Una exposición que se llamaba *Tendances*. Le compraron cuadros y entró en la galería Maeght. Estuvo años allí e hizo varias exposiciones individuales hasta que se fue a los Estados Unidos, ya que en el fondo seguía siendo muy americano.

K.P.- ¿Y Newman? ¿No le interesó el concepto de verticalidad y el protagonismo del espacio?

P.P.-Me interesaba el problema espacial y, dentro de éste, el color que refuerza la sensación de espacio material. El color es algo emocionante bello, de una calidad musical.

K.P.-El poeta norteamericano Charles Olson, habla del poema en términos de una alta carga de energía seguida por una alta descarga sin pérdida de energía. Es decir, se trata de una reconversión intacta de la energía convertida en forma. Barnett Newman también habla en términos de una visión subyacente. ¿Le interesa su postura o le resulta sospechosa su retórica de lo sublime?

P.P.-Al releer a Newman me decepciona, y es una lástima ya que hay

cosas que son espléndidas. Habla como Kandinsky en ese ensayo que hemos mencionado antes, *Sobre lo espiritual en el arte*, atacando la geometría. ¡Y eso lo hace precisamente Newman, que es una especie de Mondrian! Dice estar harto de los pintores que hablan del espacio. Un pintor, o un escultor, no puede cansarse de hablar del espacio porque es su material, a no ser que lo que rechace sea la forma en que ciertos artistas lo utilizan. Además Newman dice tener una visión acompañada de una facilidad para plasmarla. Pero yo no creo en esto porque sé que se mide perfectamente las cosas, que las traza con regla o con cintas adhesivas. En fin, que lo hace de manera cuidadosa y calculadora, nada espontánea, o en todo caso con una espontaneidad lenta que él no menciona. Yo creo además que es esta espontaneidad la que va haciendo la vida a base de esas pequeñas dudas, retrocesos e impulsos. Esa es la manera profunda dentro de la que se puede trabajar. La espontaneidad muy rápida no permite manipulaciones. Esa gente que dice no utilizar bocetos, ni ideas previas, ni reproducciones, está simplemente presumiendo. Ahí tienes a Miró, que siendo tan espontáneo tenía el estudio lleno de bocetos que iba completando, y, además, antes de hacer nada se pasaba una hora mirando, lo cual puede ser un buen sustituto del boceto o de la manipulación.

K.P.-Newman ha afirmado que sus creencias en el judaísmo son una parte fundamental para entender su obra. El zip, por ejemplo, se entiende como una especie de ascensión hacia Dios. ¿Para usted, esta calidad espiritual es palpable en la obra de Newman?

P.P.-No lo sé. No es nada fácil precisar la relación entre la calidad espiritual de la obra y la calidad moral de un hombre. Leyendo, por ejemplo, la correspondencia entre Kandinsky y Schoenberg tenemos un caso muy preciso. Kandinsky era antisemita y le escribió una carta a éste rechazándolo como judío pero no como artista o persona. En aquel fin de siglo había una renovación espiritual en el arte con artistas como Kandinsky y Schoenberg, rodeados también de teosofistas. La compenetración espiritual y artística entre estos dos era muy fuerte, y sin embargo Kandinsky rompió esta amistad por su antisemitismo irracional.

K.P.- ¿Y cuáles fueron sus relaciones con el grupo El Paso?

P.P.-Como estuve tantos años en París, estaba un poco desligado de lo que ocurría aquí. Sin embargo, los vi llegar a todos a París. Saura y Tàpies iban a la galería Maeght a menudo. Tengo que confesar que el informalismo que estalló en París de una manera escandalosa, a mí me intrigó por muy poco tiempo. Nunca se me ocurrió que yo pudiera evolucionar hacia el informalismo. Casi todas las exposiciones de París eran informalistas. Michel Tapié era el foco del movimiento y de las polémicas críticas. A su alrededor estaban todos los pintores de París. Y lo mismo sucedía en toda Europa y en América. A mí me llegó a preocupar que en el futuro no hubiera más que informalismo. Me imaginé arrinconado. Pero seguí con lo mío y en la galería Maeght nadie me dijo nada sobre esto. No tomaban partido en esa cuestión. No juzgaban si era

o no informalismo, sino la calidad de la obra. Y cuando surgió 'El Paso' yo me enteré por comentarios de otros artistas españoles como Chillida. Me alegré de que en Madrid por fin hubiera algo que nos sacara del pozo. Recuerdo que Saura vino a verme con una tarjeta de presentación de Luis Escobar, que entonces era director del Teatro Nacional y que después ha sido actor de cine. A Escobar le conocía de mucho antes por su familia. Cuando era más joven yo iba mucho a las revistas de Celia Gámez, y como éste también era un asiduo al teatro, lo conocí allí. Un poco más tarde un comisario de exposiciones que se llamaba González Robles organizó una exposición colectiva en París de todo el informalismo español que tuvo mucho éxito.

K.P.- ¿En qué época fue?

P.P.-Poco después de la fundación de 'El Paso'. Tuvo lugar en el Museo de Artes Decorativas de París. Fue entonces cuando conocí a todos, a Rivera, a Feito, a Millares. El éxito de la exposición les dio a conocer por el mundo. Pierre Matisse, como todos sabemos, expuso a Saura y Rivera en su galería de Nueva York.

K.P.- ¿Y cuál es su relación con el arte explícitamente político?

P.P.-A mí siempre me ha molestado mucho hacer una lectura política de lo artístico. En esencia creo que no tienen nada que ver lo uno con lo otro. Se puede ser informalista sea cual sea tu ideología política, y se puede ser geometrismo igual. De todas maneras no se puede negar que el grupo El Paso tenía unas connotaciones políticas bastante positivas, con un claro énfasis en el concepto de la libertad, en la necesidad de "salir del pozo", y en el grito como vehículo de protesta.

K.P.-Creo que usted ha tenido relativamente poco contacto con artista españoles, a excepción de su amistad con Chillida.

P.P.-Sí, la relación más intensa fue con Chillida. Hablábamos muchísimo de arte. Cuando nos conocimos en París, yo llevaba ya años pintando. Sin embargo, Chillida acababa de empezar, poco antes de llegar a París, a modelar unas figuritas. Jugué, como él mismo ha reconocido luego, un papel para convencerle hacia la abstracción, con fuertes discusiones en las que llegaba a veces a enfadarse.

K.P.- ¿Hay alguna influencia en su obra de las Cajas vacías de Oteiza?

P.P.-Algunas personas han dicho que tienen que ver conmigo. Sin embargo, yo nunca he pensado de un modo directo en la obra de Oteiza.

K.P.- ¿Fue y sigue siendo bastante outsider en el contexto español?

P.P.-Sí, en la historia de la pintura contemporánea española, lo soy. Cuando yo estuve en París, aún no había tenido lugar la llegada en masa de los pintores españoles. No sé si en esto influiría el hecho de que yo estuviera en la galería Maeght o que Chillida hubiera expuesto en el Salón de Mayo, ya que estas noticias suelen correr como la pólvora. De todas formas, la Ciudad Universitaria se llenó de pintores españoles. Por allí pasaron Tàpies, Saura y otros. Unos se quedaron más que otros. Algunos iban y venían. Saura fue uno de los más asiduos. Tàpies llegó en un momento históricamente interesante. Yo estaba en la galería el día que él llegó preguntado por Miró. No sabía que era él. Iba con un grupo de españoles que buscaban a Miró, pero no salí para evitar que me preguntaran. En aquel momento Tàpies estaba haciendo una pintura surrealista, mientras que en París estaba causando sensación una gran retrospectiva de Dubuffet que no tuvo lugar en una galería sino en club muy extraño. Fui a verla con Miró, a quien le entusiasmó. La exposición era impresionante, de un impacto extraordinario. También entusiasmó a Maeght y a Tàpies, como le confesó a Miró. Es a partir de ese momento cuando se empieza a notar un cambio radical en su pintura.



PABLO PALAZUELO:
LAS PINTURAS DE LA
ÉPOCA DE PARÍS

ALFONSO DE LA TORRE

Además de las obras exhibidas, y como resultado de la investigación que ha dado lugar a la exposición, este catálogo recoge un censo de las pinturas que Pablo Palazuelo pudo realizar durante su estancia en París (salvo las de la primera sección, correspondientes a los dos años previos a su llegada a la capital francesa).

El censo, que recoge en orden cronológico las obras producidas entre los años 1948 y 1968, ha podido elaborarse sobre la base de listados mecanografiados y autógrafos del archivo del artista. El número de pinturas aquí referenciadas asciende a 97. Las 24 obras en exposición aparecen con su número de catálogo.

Al consultar el listado de obras debe tenerse en cuenta que de algunas de ellas no se conserva testimonio gráfico y que, como el propio artista declarara en diferentes ocasiones, es posible que algunas obras de cuya existencia ha quedado constancia en diversas fuentes bibliográficas hayan sido destruidas.

Por lo demás, este censo recoge todos los datos disponibles de la obra, las publicaciones sobre ella (“Bibliografía”), los textos en los que se hace referencia explícita a alguna de sus obras, de las referencias explícitas a la obra (cuando las hay), las fotografías (si las hay) del estudio de Palazuelo en las que aparecen las obras y la mención de su presencia en exposiciones colectivas e individuales (“Exposiciones”).

El censo recoge también, al final, los listados completos de las obras de Palazuelo exhibidas en sus tres muestras individuales en la Galerie Maeght durante su estancia en París (MAEGHT 1955, MAEGHT 1958 y MAEGHT 1963).

Las exposiciones posteriores a la estancia parisina de Palazuelo se citan abreviadas: MAEGHT 1970 (*Palazuelo*, Galerie Maeght, París, marzo 1970); MAEGHT-ZÜRICH 1972 (*Palazuelo. Ölbilder-Gouachen*, Galerie Maeght, Zúrich, 1972); IOLAS VELASCO 1973 (*Palazuelo*, Galería Iolas-Velasco, Madrid, marzo-abril 1973); MNCARS-IVAM 1995-1996 (*Palazuelo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 abril-10 julio 1995; Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 14 diciembre 1995-18 febrero 1996); MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007 (*Palazuelo. Proceso de trabajo*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 14 diciembre 2006-18 febrero 2007; Museo Guggenheim Bilbao, 13 marzo-10 junio 2007) (N. del E.).

ANTES DE PARÍS (1946-1948)

1. *Mujer en el espejo*, 1946
Óleo sobre lienzo
75 x 101 cm



Bibliografía:

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, p. 4.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (Madrid, 1980), il. b/n pp. 10-11.

Este cuadro fue borrado. Sobre él se pintó *Fougue* [cat. 6].

“Yo estaba por aquel entonces muy intrigado por la abstracción, como lo había estado antes por el cubismo. Al mismo tiempo me daba cuenta de que aquellos bodegones neo-cubistas estaban empezando a perder interés para mí; así que empecé a simplificar la composición de aquellas naturalezas muertas y a quitar elementos que conformaban una visión más o menos figurativa, prestando mucha más atención a la forma en sí misma y no a lo que representaba. El último cuadro que hice con alguna influencia de Picasso, terminé transformándolo en una obra abstracta en 1948. Se expuso en París en el Salón de Mayo de aquel año. Más tarde, en otoño, se expuso en una colectiva, «Les Mains éblouies» en la galería Maeght”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, *Geometría y visión*. Granada: Diputación de Granada, 1995, p. 14.

2. *Instruments de musique*, 1946-1947
Óleo sobre lienzo
92 x 53 cm

{No existe reproducción}

3. *Interior*, c 1946-1947
Óleo sobre lienzo
95 x 75 cm



Fotografía: Fundación Pablo Palazuelo

4. *Sin título*, c 1946-1947
Óleo sobre lienzo



(Se carece de medidas)
Fotografía: Fundación Pablo Palazuelo

5. (Carece de datos, titulado en ocasiones *Aparador*), 1947



Exposición:
4 Pintores de hoy. Palazuelo, Lara, Lago, Valdivieso. Círculo Mercantil. (Exposición realizada entre Buchholz y la Librería Pórtico), Zaragoza, 11-20 enero 1948

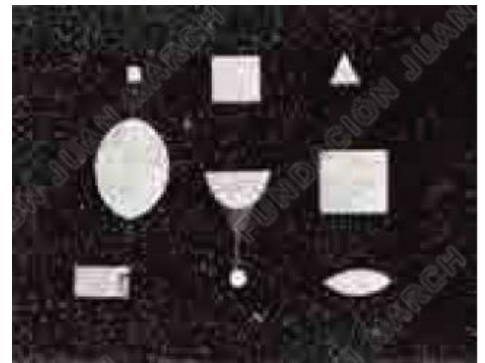
NOTAS:

- *Exposición de Arte Español Contemporáneo: Pintura y escultura*, celebrada en Buenos Aires en 1947.
- Palazuelo participó con tres cuadros (nº cat. 284-285 y 286, p. 56), titulados, respectivamente: *La Ventana*, *Mujer Morena* y *Las Frutas*.
- *4 Pintores de hoy. Palazuelo, Lara, Lago, Valdivieso*. Círculo

Mercantil (organizada por Buchholz y la Librería Pórtico), Zaragoza, 11-20 enero 1948. Se presentaron obras de 1947: *Bodegón blanco*; *Bodegón con manzanas*; *Mujer con sombrero* y *Frutero con uvas*.

1949

6. Este cuadro aparece en una fotografía del estudio de Pablo Palazuelo en Colegio de España, Cité Universitaire (1950)
Óleo sobre lienzo
Medida estimada: 66 x 82 cm



7. *Fougue*, 1949 [cat. 6]
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: “PALAZUELO / 49”
Firmado en el reverso, ángulo superior izquierdo, sobre el lienzo: “«FOUGUE» / PARIS 1949 / Palazuelo”
Collection Maeght, París (BAC 10085)
Nota: esta obra aparece en algunas fotografías del archivo de Palazuelo con el título *Erythros*

Exposiciones

- *Salon de Mai*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 24 junio-17 julio 1949.
- *3e Exposition Les Mains éblouies* (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge

Rezvani y Jean Signovert), Galerie Maeght, París, 4-19 octubre 1949.

Bibliografía

- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 307.

8. *Idée*, 1949 [cat. 7]

Óleo sobre táblex

55 x 45,5 cm



Firmado en el reverso, ángulo superior izquierdo: ««IDEE» / PALAZUELO / PARIS 1949»
Collection Maeght, París (BAC 10086)

Bibliografía

- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 276.

9. *Nocturno*, 1949 [cat. 8]

Óleo sobre lienzo

66 x 82,5 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "Palazuelo / 49"
Firmado en el reverso, ángulo superior izquierdo, sobre el lienzo: "«NOCTURNO» / PARIS 1949 / Palazuelo"
Collection Maeght, París (BAC 10083)

Exposiciones

- Salon de Mai*, Musée National d'Art Moderne, París, 9-31 mayo 1950.
- Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung*, Art Club, Viena, 7 octubre-12 noviembre 1950, nº cat. 100.

Bibliografía

- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, p. 307

10. *Sur noir*, 1949 [cat. 9]

Óleo sobre lienzo

83 x 65 cm



Firmado en el reverso, sobre el bastidor superior: "PALAZUELO 49 "SUR NOIR"
C. A. C. Hullera Vasco Leonesa, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Exposiciones

- MAEGHT 1955, nº cat. 1.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 1, il. col. p. 85.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 14.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 306.

11. *Azul. Peinture inachevée*,

c 1949 [cat. 5]

Óleo sobre lienzo

80 x 60 cm



Collection Maeght, París (BAC 976 - 04886)

En la foto inferior, Palazuelo junto al cuadro en el Colegio de España, en una fase previa (París, 1950)

1950

12. *Composition*, 1950 [cat. 10]

Óleo sobre lienzo

95 x 75 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "Palazuelo / 50"
Firmado en el reverso, ángulo superior izquierdo, sobre el bastidor: "«COMPOSITION» / Palazuelo / PARIS 1950"

Collection Maeght, París (BAC 10084)

13. *Composition abstraite*, 1950

[cat. 11]

Óleo sobre lienzo

81 x 65 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "Palazuelo / 50"
Centre Pompidou, Mnam/Cci, París.
Adquirido por el Estado y atribuido en 1952

Exposiciones

- *Malerei in Paris-heute*, Kunsthaus Zürich, Zürich, 18 octubre-23 noviembre 1952, nº cat. 93.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 2, il. col. p. 86.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 46.

14. *Cuatro*, 1950 [cat. 12]

Óleo sobre lienzo

73 x 60 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "Palazuelo"

Firmado en el reverso, sobre el lienzo, ángulo superior izquierdo: "«CUATRO» / PALAZUELO / PARIS 1950"

Collection Maeght, París (BAC 1129-09469)

15. *Figure*, 1950

Óleo sobre lienzo

91,5 x 72,5 cm



Firmado en el reverso, ángulo superior izquierdo, sobre el lienzo: "PALAZUELO / PARIS 1950" y a la derecha: "FIGURE"
Collection Maeght, París (BAC 4977)

16. *Figure*, 1950 [cat. 13]

Óleo sobre lienzo

75 x 95 cm



Firmado en el reverso, ángulo superior izquierdo, sobre el lienzo: "«FIGURE» / PALAZUELO / PARIS 1950"

Collection Maeght, París (BAC 10091)

17. *Sans titre*, c 1950 [cat. 14]

Óleo sobre lienzo

75 x 55 cm



Collection Maeght, París (BAC 10082)

1951

18. *Composition (Dans le carré)*,

1951 [cat. 15]

Óleo sobre lienzo

120 x 120 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "PALAZUELO / 51"
Kunsthau Zürich. Regalo de G. Zumsteg. Inv. n.º: 1952/48

Exposiciones

- *Tendance* (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), Galerie Maeght, París, octubre 1951, n.º cat. 10.
- *Rythmes et couleurs*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 20 junio-14 septiembre 1952, n.º cat. 113.
- *Malerei in Paris-heute*, Kunsthau Zürich, Zürich, 18 octubre-23 noviembre 1952, n.º cat. 94.
- *Tendances Actuelles de l'école de Paris* (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages), Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 47.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 3.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 3, il. col. p. 87.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 47.

Bibliografía

- Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 215 (Madrid, 1967), il. p. 9.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, p. 15.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, n.º 17 (Madrid, 1980), il. col. p. 43.

19. *Rouge*, 1951 [cat. 16]

Óleo sobre lienzo

54 x 37 cm



Kunstmuseum St. Gallen. Donación de Erna and Curt Burgauer. Inv. n.º: G1987.29

Exposiciones

Tendance (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), Galerie Maeght, París, octubre 1951, n.º cat. 12.
Malerei in Paris-heute, Kunsthau Zürich, Zürich, 18 octubre-23 noviembre 1952, n.º cat. 95.
MAEGHT 1955, n.º cat. 4.

20. *Variations*, 1951

Óleo sobre lienzo

80,9 x 143,2 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "PALAZUELO / 51"
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (53.1377)

Exposiciones

- *Tendance* (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), Galerie Maeght, París, octubre 1951, n.º cat. 11.

- *Malerei in Paris-heute*, Kunsthaus Zürich, Zürich, 18 octubre-23 noviembre 1952, n.º cat. 96.
- *Younger European Painters-A Selection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2 diciembre 1953-21 febrero 1954, n.º cat. 21.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 2.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 4, il. col. p. 88.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 49.

1952

21. *Alborada*, 1952

Óleo sobre lienzo
101 x 220 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "Palazuelo / 52"
Fundación "La Caixa", Barcelona

Exposiciones

- *Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo)*, Galerie Maeght, París, 17-30 octubre 1952, n.º cat. 19.
- *Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages)*, Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 50.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 6.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 6, il. col. p. 91.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. pp. 54-55.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, p. 13.

22. *Automnes*, 1952

Óleo sobre lienzo
82 x 142 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "Palazuelo / 52"

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Exposiciones

- *Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo)*, Galerie Maeght, París, 17-30 octubre 1952, n.º cat. 18.
- *Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages)*, Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 48.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 5.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 5, il. col. p. 89.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 48.

Bibliografía

- Francis Spar, "Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps".
- *Connaissance des Arts*, n.º 36 (París, 15 febrero 1955), il. b/n p. 21.

23. *De ma Tour. Sans titre*, 1952

Óleo sobre lienzo
69,5 x 245 cm



Collection Maeght, París (4978)

Exposiciones

- *Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo)*, Galerie Maeght, París, 17-30 octubre 1952, n.º cat. 20.
- *Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages)*, Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 51.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 7.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 7, il. col. p. 91 (inf.).

24. *Nom*, 1952

Óleo sobre lienzo
25 x 67 cm

CARECE DE IMAGEN

Exposición

MAEGHT 1955, n.º cat. 9.

1953

25. *Composition*, 1953

Óleo sobre tela
40 x 48 cm.



Exposiciones

- Alcoa Collection of Contemporary Art, An Exhibition of Works Acquired from the G. David Thompson Collection, The Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh, 12 enero-5 febrero 1967, n.º cat. 40, il. b/n s/p (fechado en 1943).

26. *Festivo*, 1953 [cat. 17]

Óleo sobre lienzo
80 x 60 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho
Colección Guillermo de Osma

Exposiciones

- *Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages)*, Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 53.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 11.

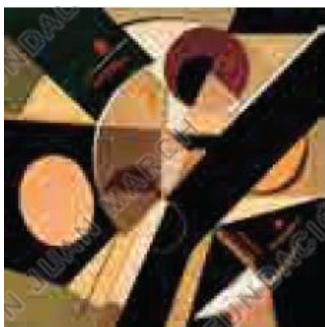
Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 6.

27. *Losange-Paysage*, 1953 [cat. 18]

Óleo sobre lienzo

140 x 140 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "P. Palazuelo 53"

Firmado en el reverso, sobre el bastidor superior: "P. Palazuelo 53"

Collection Maeght, París
(BAC 5995-02720)

Exposición

MAEGHT 1955, n.º cat. 12.

Bibliografía

MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007,
il. col. p. 308.

28. *Sin título. Peinture. Gris.*

1953 [cat. 19]

Óleo sobre lienzo

127 x 112 cm



Kunstmuseum St. Gallen.

Donación de Erna and Curt Burgauer.

Inv. n.º: G1999.20

Exposiciones

- *Tendances Actuelles de l'école de Paris* (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages), Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 52.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 10.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 50.

29. *Peinture*, 1953

Óleo sobre lienzo

102 x 122 cm

CARECE DE IMAGEN

Exposiciones

- *Tendances Actuelles de l'école de Paris* (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages), Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954, n.º cat. 54.
- MAEGHT 1955, n.º cat. 13.

1954

30. *Alto*, 1954

Óleo sobre lienzo

120 x 45 cm



Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1955, n.º cat. 14.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 67.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo,
Palazuelo. París: Editions Maeght,
1980. Versión española: Barcelona:
Ediciones 62, 1980, il. col. p. 27.

1955

31. *Imagen*, 1955 [cat. 52]

Óleo sobre lienzo

126 x 90 cm



Museo de Bellas Artes de Bilbao
(04/843)

Exposiciones

- MAEGHT 1955, n.º cat. 16.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007,
il. col. p. 80.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo,
Palazuelo. París: Editions Maeght,
1980. Versión española: Barcelona:
Ediciones 62, 1980, il. col. p. 6.

32. *Metamorphosis I*, 1955 [cat. 53]

Óleo sobre lienzo

210 x 90 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. Palazuelo"
Kunsthau Zürich, Zürich

Exposiciones

- MAEGHT 1958, n.º cat. 3.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 12, il. col. p. 96.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 84.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo,
Palazuelo. París: Editions Maeght,
1980. Versión española: Barcelona:
Ediciones 62, 1980, il. b/n. pp. 36 y 37 (detalle).

- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (Madrid, 1980), il. b/n pp. 21 y 22 (detalle).

33. *Orange*, 1955
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm



Colección particular

Exposiciones

- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 15, il. col. p. 99.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 90.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 43.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (Madrid, 1980), il. col. p. 44.

34. *Psello*, 1955
Óleo sobre lienzo
96 x 100 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "P. Palazuelo 55"

Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1955, nº cat. 15.
- *Abstrakte Maler*, Galerie Beyeler, Basilea, junio-julio 1956, nº cat. 54 (con título *Psello*).
- *Aspekte 1944-1965*, Galerie Beyeler, Basilea, marzo-mayo 1966, nº cat. 35.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 8, il. col. p. 92.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 82.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*, Editions Maeght, París, 1980. Versión española de Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 32.

35. *Sin título*, c 1955 [cat. 59]
Óleo sobre cartón
37,7 x 56 cm



Fundación Pablo Palazuelo (JRSP-27-070)

36. *Solitudes I*, 1955
Óleo sobre lienzo
120 x 120 cm



C. A. C. Hullera Vasco Leonesa, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

Exposiciones

- MAEGHT 1955, nº cat. 17.
- *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Pittsburgh, 13 octubre-18 diciembre 1955, nº cat. 227, il. b/n nº 82.
- *L'art du XXIme siècle*, Palais des Expositions, Charleroi, 5 junio-14 septiembre 1958, nº cat. 115 (con título *Solitude I.*), cit. p. 27.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 9, il. col. p. 93.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 83.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 34.

37. *Solitudes II*, 1955
Óleo sobre lienzo
90 x 126 cm



Exposiciones

- *Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 24 junio-26 septiembre 1955.
- *Abstrakte Maler*, Galerie Beyeler, Basilea, junio-julio 1956, nº cat. 55, il. b/n.
- MAEGHT 1955, nº cat. 18.

Bibliografía

- Louis-Paul Favre, "Palazuelo. Chevalier de la solitude", *Combat-Le journal de Paris*, nº 3327 (París, 14 marzo 1955), il. b/n p. 7.
- Julián Gállego, "Crónicas de París", *Goya*, nº 6 (Madrid, mayo-junio 1955), il. b/n p. 373 (invertido).
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 30.

38. *Solitudes III*, 1955
Óleo sobre lienzo
100 x 115 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "P. Palazuelo 55"

Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1955, nº cat. 19
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 10, il. col. p. 94

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 35.

39. *Solitudes IV*, 1955

Óleo sobre lienzo

80 x 117 cm



Exposición

MAEGHT 1958, nº cat. 1.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 28.

1956

40. *Floraison*, 1956

Óleo sobre lienzo

91,5 x 60 cm



Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1958, nº cat. 13.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 87.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 28.

41. *Pour Isabelle*, 1956

Óleo sobre lienzo

46 x 38 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. P."

Collection Maeght, París (3560 - W0002PZ)

1957

42. *Accord Noir*, 1957-1958

Óleo sobre lienzo

92 x 60 cm



Exposición

MAEGHT 1958, nº cat. 14.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 52.

43. *Barroco*, 1957 [cat. 55]

Óleo sobre lienzo

145 x 76 cm



Colección privada, París

Exposiciones

- MAEGHT 1958, nº cat. 4.
- *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs,
- París, 20 mayo-30 junio 1959, nº cat. 32, il. b/n, s. p. (estado anterior).
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 14, il. col. p. 98.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 103.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 46.

44. *Chin*, 1957-1965

Óleo sobre lienzo

38 x 46 cm

CARECE DE IMAGEN

Exposición

MAEGHT 1970, nº cat. 3 (fchado en 1964).

45. *Jardins I*, 1957

Óleo sobre lienzo

46 x 38 cm



Exposición

MAEGHT 1958, nº cat. 8.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 53.

46. *Jardins II*, 1957

Óleo sobre lienzo

38 x 46 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. P 57"

Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1958, nº cat. 9.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 16, il. col. p. 100.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 101.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 53.

47. *La Grande Étude IV*, 1957-1958

Óleo sobre lienzo

124 x 87 cm



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Colección Fundación Repsol

Exposiciones

- MAEGHT 1958, nº cat. 21.
- *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, París, 20 mayo-30 junio 1959, nº cat. 31.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 94.

Bibliografía

- Julián Gállego, *Crónicas de París*, "Goya", nº 25, Madrid, III-IV/1958, il. b/n p. 51 (con título "Gran Estudio, IV").
- Pierre Volboudt, *Exposición-Homenaje a los artistas abstractos españoles premiados recientemente en el extranjero-Pablo Palazuelo*, "Blanco y Negro", nº 2449, Madrid, 11/IV/1959, il. b/n p. 79

48. *Rima II*, 1957

Óleo sobre lienzo

80 x 40 cm.



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. Palazuelo / 57"

Colección particular

Exposiciones

- Galerie Maeght, París, 1958, nº cat. 5
- MAEGHT 1958, nº cat. 5.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 13, il. col. p. 97.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 85.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*, Editions Maeght, París, 1980. Versión española de Barcelona: Ediciones 62, 1980 "Ediciones 62", Barcelona, il. col. p. 38

49. *Rima III*, 1957

Óleo sobre lienzo

38 x 46 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. P. 57"

Exposición

MAEGHT 1958, nº cat. 6.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 42.

50. *Veronica (Lien Ininterrompu)*, 1957

Óleo sobre lienzo

38 x 45,5 cm

CARECE DE IMAGEN

Destruído

1958

51. *Imagination du Temps I*, 1958

Óleo sobre lienzo

130 x 97 cm



Exposición

MAEGHT 1958, nº cat. 10.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 40.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (Madrid, 1980), il. b/n p. 27.

52. *Iris*, 1958
Óleo sobre lienzo
35 x 27 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "Palazuelo 58"
Fundación Universitaria de Navarra.
Museo de la Universidad de Navarra

Exposiciones

- MAEGHT 1958, n.º cat. 15.
- IOLAS VELASCO 1973.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 17, il. col. p. 101.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 42.

53. *Mandala*, 1958
Óleo sobre lienzo
124 x 124 cm



Carnegie Museum of Art, Pittsburgh;
Patrons Art Fund

Exposiciones

- MAEGHT 1958, n.º cat. 17.
- *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery P, Pittsburgh, 5 diciembre 1958-8 febrero 1959, n.º cat. 338, il. b/n n.º 26.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 88.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 48.

54. *Mirabras*, 1958
Óleo sobre lienzo
38 x 45,9 cm



Fondation Jean et Suzanne Planque,
Lausana

Exposiciones

- MAEGHT 1958, n.º cat. 16.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 102.

55. *Riverain*, 1958
Óleo sobre lienzo
81 x 41 cm



Colección Helga de Alvear

Exposición

MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 105 (il. b/n p. 291).



Palazuelo en el 13, rue Saint-Jacques,
París, 1958, contemplando *Riverain*

56. *Rima IV*, 1958
Óleo sobre lienzo
41,4 x 81,3 cm



Museo de Bellas Artes de Bilbao

Exposición

MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 112.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 50.

57. *Rima V*, 1958
Óleo sobre lienzo
81 x 41 cm



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Colección Fundación Repsol

Exposición

MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 111.

58. *Temps Blanc*, 1958-1959

Óleo sobre lienzo

145 x 75 cm



Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1963, n.º cat. 10 (fechado en 1959).
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 104.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 64.

59. *Temp Bleu (Temps Bleu)*, 1958

Óleo sobre lienzo

38 x 46 cm



Firmado en el reverso del lienzo:
"«TEMP BLEU» / P. PALAZUELO 58"

Fundación Universitaria de Navarra.
Museo de la Universidad de Navarra

Exposiciones

- MAEGHT 1958, n.º cat. 11.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 18, il. col. p. 102.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 47.

60. *Temps Rouge*, 1958

Óleo sobre lienzo

38 x 46 cm



Exposición

MAEGHT 1958, n.º cat. 12.

Bibliografía

Louis Paul Favre y C. Rivière, "Question de forme", *Le Monde* (París, 7 abril 1958), il. b/n
Destruído

1959

61. *Flowering II*, 1959

Óleo sobre lienzo

92 x 60 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P.Palazuelo 59"

Exposición

MAEGHT 1963, n.º cat. 3.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 63.

62. *Les Trois I*, 1959

Óleo sobre lienzo

72 x 24 cm



Colección Madame Sylvie Baltazart-Eon

Exposiciones

- *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, París, 20 mayo-30 junio 1959, n.º cat. 34.
- MAEGHT 1963, n.º cat. 1.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 106 (izda).

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 45.

63. *Les Trois II*, 1959 [cat. 56]

Óleo sobre lienzo

72,4 x 24,2 cm



IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana

Exposiciones

- *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, París, 20 mayo-30 junio 1959, n.º cat. 35.
- MAEGHT 1963, n.º cat. 6.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 106 (dcha).

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 45.

64. *Onde I*, 1959
Óleo sobre lienzo
145 x 75 cm



Firmado en el anverso, zona inferior central izquierda: "P. Palazuelo / 59"
Colección particular

Exposiciones

- *Poètes, peintres et sculpteurs* (Georges Braque, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Alberto Giacometti, Jean Bazaine, Pierre Tal-Coat, Raoul Ubac, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, François Fiedler, Alexander Calder), Galerie Maeght, París, 1960.
- *The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Pittsburgh, Gallery M, 27 octubre 1961-7 enero 1962, nº cat. 304, il. b/n.
- MAEGHT 1963, nº cat. 4.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 19, il. col. p. 103.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 122.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 65.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (Madrid, 1980), il. col. p. 46.

65. *Onde II*, 1959
Óleo sobre lienzo
41,5 x 81,5 cm



Exposición
MAEGHT 1963, nº cat. 5.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 57.

66. *Temps Clair*, 1959
Óleo sobre lienzo
72 x 54 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. Palazuelo 59"

Exposiciones

- *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, París, 20 mayo-30 junio 1959, nº cat. 33.
- MAEGHT 1963, nº cat. 9.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 47.



El estudio de Pablo Palazuelo en "La Peraleda", Galapagar, c 1963, con *Temps Rouge* en el suelo

1960

67. *Onde III*, 1960
Óleo sobre lienzo
38 x 110 cm



Exposición
MAEGHT 1963, nº cat. 6.

Bibliografía

Pierre Volboudt, "Au creuset de la couleur", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril 1963), Maeght Éditeur, il. b/n s. p.

68. *Temps Rouge*, 1960
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm



Exposición
Galerie Maeght, París, 1963, nº cat. 11.

Bibliografía

- Pierre Volboudt, "Au creuset de la couleur", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril 1963), Maeght Éditeur, il. b/n s. p.
- Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215 (Madrid, 1967), il. p. 19.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 70.

1961

69. *Dessin sur Noir*, 1961

Óleo sobre lienzo

41 x 207 cm



Collection Maeght, París (7263 - 06712)

Exposición

MAEGHT 1963, nº cat. 13.

70. *Onde IV*, 1961

Óleo sobre lienzo

105 x 75 cm



Colección H. & C. Gautschi - Sandblom

Exposiciones

- MAEGHT 1963, nº cat. 7.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 20, il. col. p. 104.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 123.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 66.

71. *Onde V*, 1961

Óleo sobre lienzo (¿)

105 x 75 cm



Exposiciones

- MAEGHT 1963, nº cat. 8.
- *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares.*

Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo, Revista Forma Nueva-Locales de Exposiciones de Hisa, Madrid, 1 mayo-30 junio 1967, il. b/n p. 12.

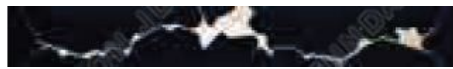
Bibliografía

- Pierre Volboudt, "Au creuset de la couleur", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril 1963), Maeght Éditeur, il. b/n s. p.
- Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215 (Madrid, 1967), il. p. 23.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 67.

72. *Río*, 1961

Óleo sobre lienzo

15 x 118 cm



Colección Madame Sylvie Baltazart-Eon

Exposiciones

- MAEGHT 1963, nº cat. 16 (fechado en 1962).
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 108 (i. b/n p. 331).

Bibliografía

José Vergara, "La nueva pintura en España", *Mundo Hispánico*, nº 179 (Madrid, febrero 1963), il. b/n p. 40.

1962

73. *Moth*, 1962-1964

Óleo sobre táblex

46,2 x 38 cm



Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 63.

74. *Omphale I*, 1962

Óleo sobre lienzo

204 x 297 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior izquierdo: "Palazuelo"

Fundación Universitaria de Navarra.
Museo de la Universidad de Navarra

Exposiciones

- MAEGHT 1963, nº cat. 14.
- *Profile VII. Spanische Kunst Heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 24 septiembre-29 octubre 1967. Itinerante a: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 4 noviembre 1967-7 enero 1968; *Spanische Kunst Heute*, Akademie der Künste, Berlín, 11 febrero-3 marzo 1968, nº cat. 68.
- *Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 5 julio-25 agosto 1968, nº cat. 78.
- *Palazuelo*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27 mayo-27 agosto 1972, nº cat. 1, il. b/n s. p.
- MAEGHT-ZÜRICH 1972, nº cat. 3, il. b/n s. p.
- IOLAS VELASCO 1973.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 22, il. col. p. 107.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. pp. 124-125.

Bibliografía

- Pierre Volboudt, "Au creuset de la couleur", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137, (París, abril 1963), Maeght Éditeur, il. b/n s. p.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 84.



Omphale I, 1962, en "La Peraleda", c 1961

75. *Omphale II*, 1962 [cat. 61]

Óleo sobre lienzo

277 x 207 cm



Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Exposiciones

- MAEGHT 1963, n.º cat. 15.
- *Profile VII. Spanische Kunst Heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 24 septiembre-29 octubre 1967. Itinerante a: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 4 noviembre 1967-7 enero 1968; *Spanische Kunst Heute*, Akademie der Künste, Berlín, 11 febrero-3 marzo 1968, n.º cat. 69.
- *Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 5 julio-25 agosto 1968, n.º cat. 79.
- *Palazuelo*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27 mayo-27 agosto 1972, n.º cat. 2.
- MAEGHT-ZÜRICH 1972, n.º cat. 4, il. b/n s. p.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 21, il. col. p. 105.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 131.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 88.
- AA. VV., (Jean-Louis Part et al.), *L'univers d'Aimé et Marguerite Maeght*. París: Fondation Aimé et Marguerite Maeght, 1982, il. p. 262.

76. *Persan*, 1962-1964

Óleo sobre lienzo

94 x 62 cm



Exposiciones

- MAEGHT 1970, n.º cat. 1.
- IOLAS VELASCO 1973.

Bibliografía

Max Hölzer, "Emblavures de l'Infini", *Derrière le Miroir*, n.º 184 (París, marzo 1970), Maeght Editeur, il. b/n p. 28 (con el título *Persan Jaune*).

1963

77. *Noir Central*, 1963 [cat. 63]

Óleo sobre lienzo

203,2 x 336 cm



Museu Fundació Juan March, Palma.
Fundación Juan March (0521P)

Exposiciones

- MAEGHT 1963, n.º cat. 18.
- *The 1964 Pittsburgh International. Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Art, Carnegie Institute, Gallery Q, 30, Pittsburgh, octubre 1964-10 enero 1965, n.º cat. 214.
- *Profile VII. Spanische Kunst Heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 24 septiembre-29 octubre 1967. Itinerante a: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 4 noviembre 1967-7 enero 1968; *Spanische Kunst Heute*, Akademie der Künste, Berlín, 11 febrero-3 marzo 1968, n.º cat. 70.
- *Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 5 julio-25

agosto 1968, n.º cat. 80, il. b/n.

- *Palazuelo*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27 mayo-27 agosto 1972, n.º cat. 3, il. col. s. p. (invertido).
- MAEGHT-ZÜRICH 1972, n.º cat. 5, il. col. s. p.
- MNCARS-IVAM 1995, n.º cat. 23, il. col. pp. 108-109.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. pp. 128-129.

Bibliografía

- AA. VV., "Los espacios dinámicos en la obra de Palazuelo", *Blanco y Negro* (Madrid, 24 marzo 1973), il. col.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 88.

78. *Persan Noir*, 1963-1964

Óleo sobre lienzo

92 x 72,5 cm

CARECE DE IMAGEN

79. *Terre noire I*, 1963 [cat. 64]

Óleo sobre lienzo

97 x 130 cm



Firmado en el reverso, sobre el lienzo, ángulo superior izquierdo: "«TERRE NOIRE» / PALAZUELO 1963"
Collection Maeght, París (10465-06713)

Exposición

MAEGHT 1963, n.º cat. 17.

Bibliografía

Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 215 (Madrid, 1967), il. p. 24 (invertido).

1964

80. *Amarillo*, 1964

Óleo sobre lienzo

45,8 x 54,8 cm



Colección Galería Cayón, Madrid

81. *Mandala II*, 1964

Óleo sobre lienzo

235 x 144 cm



Exposiciones

- *XXII Salon de Mai*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, París, 2-22 mayo 1966, n° cat. 157.
- *Profile VII. Spanische Kunst Heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 24 septiembre-29 octubre 1967. Itinerante a: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 4 noviembre 1967-7 enero 1968; *Spanische Kunst Heute*, Akademie der Künste, Berlín, 11 febrero-3 marzo 1968, n° cat. 71.
- *Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 5 julio-25 agosto 1968, n° cat. 81.
- *Palazuelo*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27 mayo-27 agosto 1972, n° cat. 4, il. b/n s. p.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 89.

82. *En Campo Gris*, 1964

Óleo sobre lienzo

54 x 65 cm



Colección particular

Exposición

MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 134.

83. *Persan Vert*, 1964

Óleo sobre lienzo

91,5 x 60 cm



Exposición

MAEGHT 1970, n° cat. 2.

Bibliografía

- Max Hölzer, "Emblavures de l'Infini", *Derrière le Miroir*, n° 184 (París, marzo 1970),
- Maeght Editeur, il. b/n p. 28.

1965

84. *Iris II*, 1965

Óleo sobre lienzo

146 x 89 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P.Palazuelo"
COLECCIÓN PARTICULAR

Exposiciones:

- MNCARS-IVAM 1995, n° cat. 26, il. col. p. 112.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 145.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 82.

85. *Mandala III**, 1965

Óleo sobre lienzo

146 x 88 cm



Colección particular

Exposiciones:

- IOLAS VELASCO 1973.
- MNCARS-IVAM 1995, n° cat. 25, il. col. p. 111.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 143.

Bibliografía

- William Dyckes, *Spanish Art Now*. Madrid: Ed. William Dyckes (Gráficas Brasil), 1966, il. p. 54.

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 98.
- *Este cuadro es citado frecuentemente como *Mandala II*.

86. *Omphale V*, 1965-1967 [cat. 65]

Óleo sobre lienzo

147,5 x 306 cm



Museo de Arte Abstracto español, Cuenca. Fundación Juan March

Exposición

MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. pp. 126-127; il. b/n p. 294.

Bibliografía

- *Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca*. [Catálogo del Museo]. Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español, 1969, il. b/n (detalle) e il. col. s. p.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 96.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, nº 17 (Madrid, 1980), il. b/n p. 54.



El estudio de Palazuelo en la calle García de Paredes, Madrid, 1966, con *Omphale V*

87. *Serie Verde I*, 1965

Óleo sobre lienzo

148 x 90 cm



Colección particular

Exposiciones

- IOLAS VELASCO 1973.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 24, il. col. p. 106.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 99.

1966

88. *Cadmio*, 1966

Óleo sobre lienzo

73,5 x 60 cm



Firmado en el anverso, ángulo inferior derecho: "P. Palazuelo"
Colección particular

Exposiciones:

- IOLAS VELASCO 1973.
- MNCARS-IVAM 1995, nº cat. 27, il. col. p. 113.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 146.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo* Editions Maeght, París, 1980. Versión española de Barcelona: Ediciones 62, 1980 "Ediciones 62", Barcelona, il. col. p. 92

89. *Púrpura*, 1966

Óleo sobre lienzo

CARECE DE IMAGEN

1967

90. *Cadmio IV*, 1967

Óleo sobre lienzo

91 x 62 cm.



Exposición

MAEGHT 1970, nº cat. 8

Bibliografía

- Max Hölzer, "Emblavures de l'Infini", *Derrière le Miroir*, nº 184 (París, marzo 1970), Maeght Editeur, il. b/n p. 28.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 93.

91. *Cadmio V*, 1967

Óleo sobre lienzo

91 x 62 cm



Exposición

MAEGHT 1970, nº cat. 9.

Bibliografía

Max Hölzer, "Emblavures de l'Infini", *Derrière le Miroir*, nº 184 (París, marzo 1970), Maeght Editeur, il. b/n p. 25.

Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n. p. 94.

92. *Horizontis (or En Safran)*, 1967

Óleo sobre lienzo

90 x 71 cm



Bibliografía

Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 103.

93. *Oscura Simiente (Dark Seed)*, 1967

Óleo sobre lienzo

233 x 133 cm



Colección particular

Exposiciones

1967 *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Arts, Carnegie Institute, Gallery N-2, Pittsburgh, 27 octubre 1967-7 enero 1968, n° cat. 194 (con título *Black Seed*). *Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.* City Art Museum of St. Louis, St. Louis, 23 enero-24 marzo 1968, n° cat. 38.

Bibliografía

- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. b/n p. 83.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, n° 17 (Madrid, 1980), il. b/n p. 40.

94. *Orto II*, 1967-1969

Óleo sobre lienzo

226 x 144 cm



Exposiciones

- MAEGHT 1970, n° cat. 13.
- *Palazuelo*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27 mayo-27 agosto 1972, n° cat. 5.
- MAEGHT-ZÜRICH 1972, n° cat. 10, il. b/n s. p.

Bibliografía

- Max Hölzer, "Emblavures de l'Infini", *Derrière le Miroir*, n° 184 (París, marzo 1970), Maeght Editeur, il. b/n p. 29.
- Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española: Barcelona: Ediciones 62, 1980, il. col. p. 85.
- AA. VV., *Palazuelo, Cuadernos Guadalimar*, n° 17 (Madrid, 1980), il. col. p. 45.

1968

95. *Danza*, 1968

Óleo sobre lienzo

46 x 38 cm

CARECE DE IMAGEN

Exposición

MAEGHT 1970, n° cat. 6 (fecha en 1966).

96. *Smara III*, 1968

Óleo sobre lienzo

106 x 76 cm



Colección particular

Exposiciones

- MAEGHT 1970, n° cat. 10.
- *Palazuelo*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds, 27 mayo-27 agosto 1972, n° cat. 11.
- MNCARS-IVAM 1995, n° cat. 33, il. col. p. 120.
- MACBA 2006-GUGGENHEIM BILBAO 2007, il. col. p. 152.

97. *Zahara*, 1968

Óleo sobre lienzo

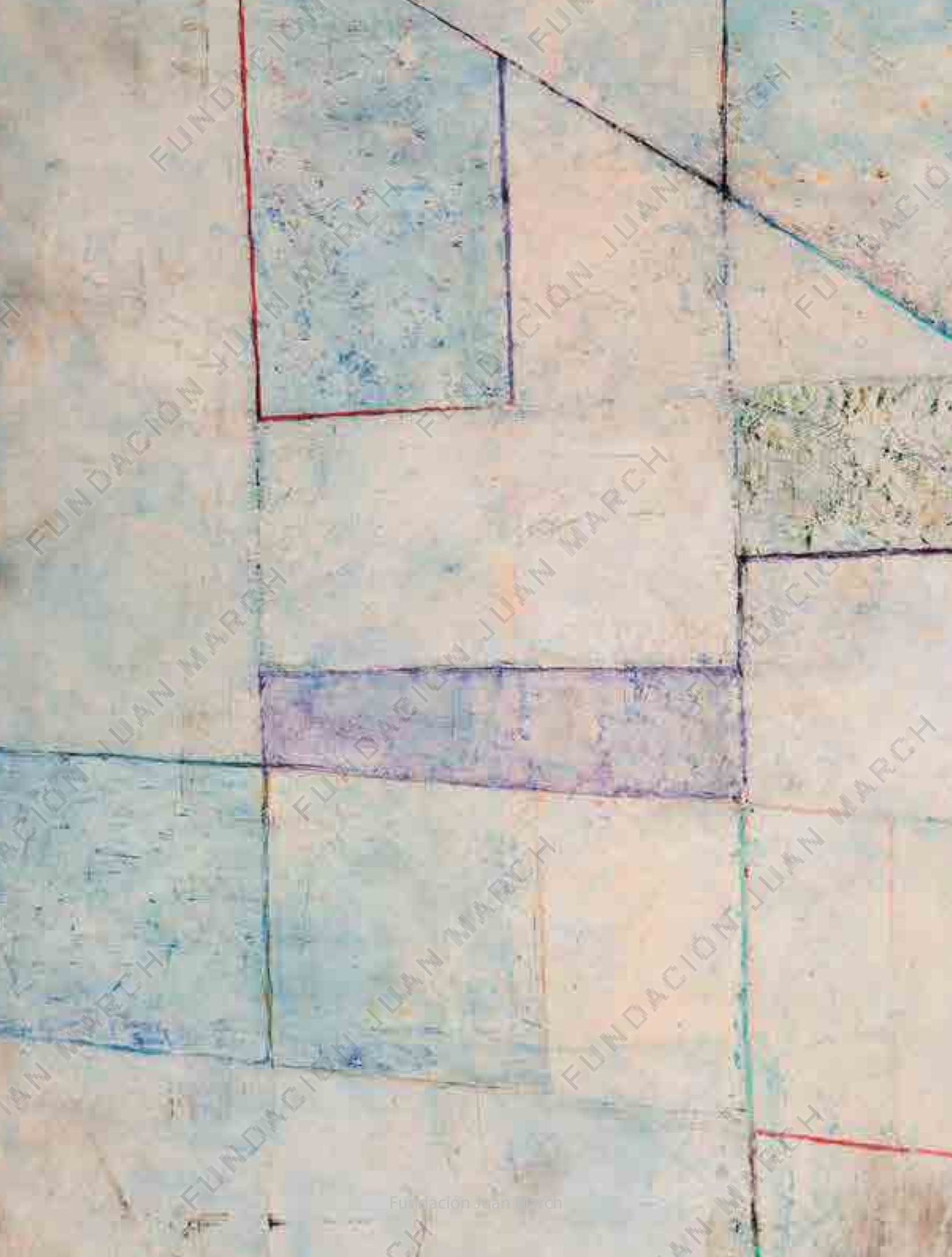
105 x 76 cm



Colección particular

Exposición

MNCARS-IVAM 1995, n° cat. 32, il. col. p. 119.



FUNDACION JUAN MARCH

FUN

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

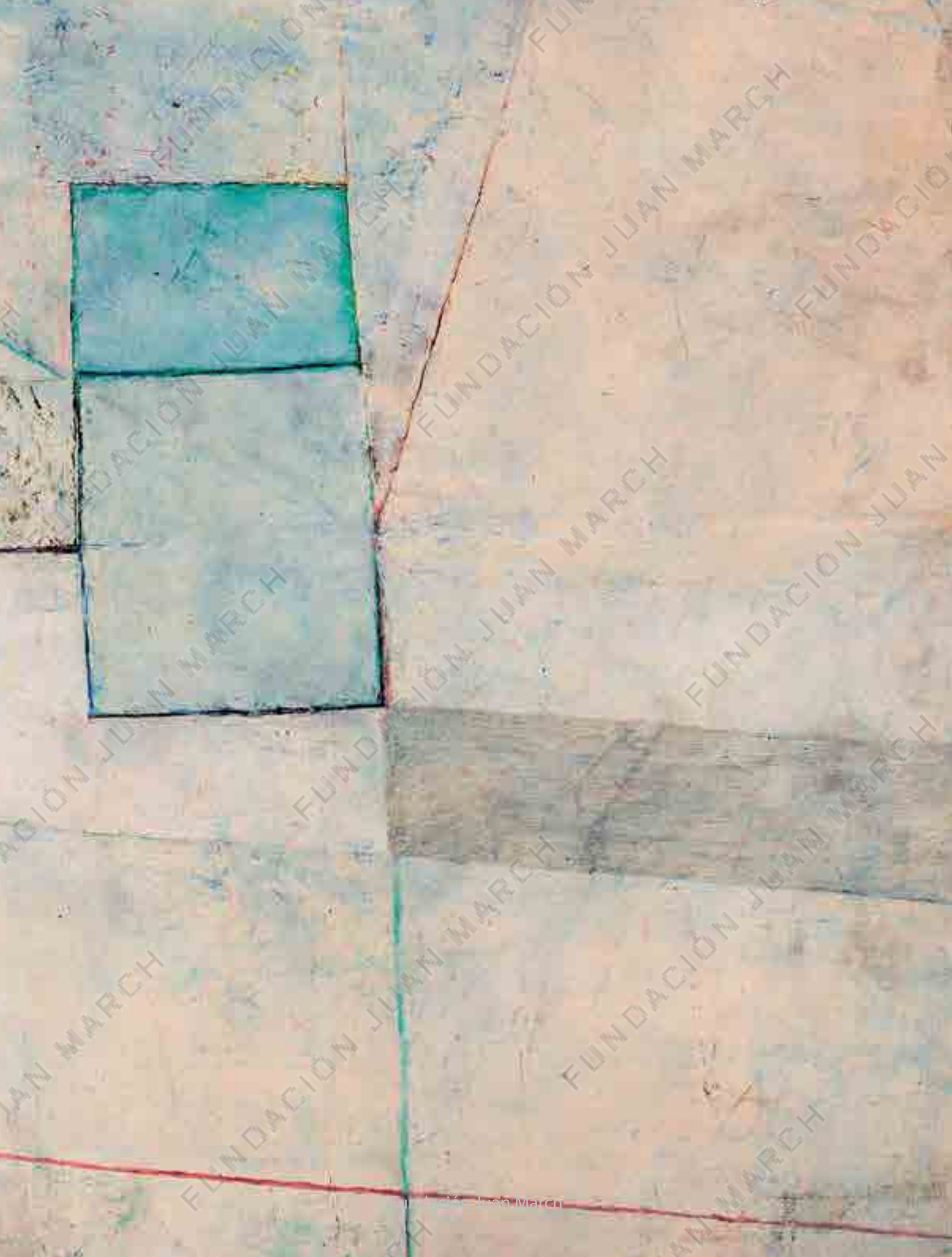
FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH

FUNDACION JUAN MARCH



EXPOSICIONES (1948-1968)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Pablo Palazuelo, Galerie Maeght, París, 28 febrero-marzo 1955.

Palazuelo-Peintures récentes, Galerie Maeght, París, 21 marzo-abril 1958.

Palazuelo, Galerie Maeght, París, abril 1963.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1949

Salon de Mai, Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo, París, 24 junio-17 julio 1949.

3^e Exposition Les Mains Éblouies (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani y Jean Signovert), Galerie Maeght, París, 4-19 octubre 1949.

1950

Salon de Mai, Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo, París, 9 mayo-30 junio 1950.

Les mains éblouies (Pierre

Alechinsky, François Arnal, Huguette Bertrand, Laurent de Brunhoff, Denise Chesnay, Chillida, George Collignon, Corneille, Dany, Pierre Dmitrienko, Jacques Doucet, Bernard Dufour, Alexandre Goetz, Pierre Humbert, Jacques Lanzmann (Colonna), Nejad, Annelies Nelck, Pablo Palazuelo, Bernard Quentin, Serge Rezvani, Jean Signovert, Turnbull, Jack Youngermann), Galerie Maeght, París, octubre 1950.

Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung, Art Club, Viena, 7 octubre-12 noviembre 1950.

1951

Tendance (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), Galerie Maeght, París, octubre 1951.

1952

Rythmes et couleurs, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 20 junio-14 septiembre 1952.

Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, París, 17-30 octubre 1952.

Malerei in Paris-heute, Kunsthau Zürich, Zürich, 18 octubre-23 noviembre 1952.

1953

Younger European Painters-A Selection, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2 diciembre 1953-21 febrero 1954.

1954

Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages), Kunsthalle Bern, Berna, 6 febrero-7 marzo 1954.

1955

Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 24 junio-26 septiembre 1955.

The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery N-3, Pittsburgh, 13 octubre-18 diciembre 1955.

1956

Abstrakte Maler, Galerie Beyeler, Basilea, junio-julio 1956.

1958

L'art du XX^e siècle, Palais des Expositions, Charleroi, 5 junio-14 septiembre 1958.

Kunst und Naturform, Kunsthalle Basel, Basilea, 20 septiembre-19 octubre 1958.

The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery P, Pittsburgh, 5 diciembre 1958-8 febrero 1959.

1959

Exposición-homenaje tema negro y blanco, Galería Darro, Madrid, 1-27 abril 1959.

La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels, Musée des Arts Décoratifs, París, 20 mayo-30 junio 1959.

1960

Poètes, peintres et sculpteurs (Georges Braque, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Alberto Giacometti, Jean Bazaine, Pierre Tal-Coat, Raoul Ubac, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, François Fiedler, Alexander Calder), Galerie Maeght, París, 1960.

1961

Drawing International, American Federation of Arts, Nueva York, 1 octubre-5 noviembre 1961.

Itinerante a: Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, 10-31 octubre 1961; Paterson State College, Paterson, 15 noviembre-8 diciembre 1961; Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin, 4 enero-4 febrero 1962; University of Missouri, Columbia, Missouri, 14 febrero-6 marzo 1962; Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Spring, Colorado, 20 marzo-10 abril 1962; San Francisco Museum of Art, San Francisco, California, 3 mayo-3 junio, 1962; Portland Art Museum, Portland, Oregon, 17 junio-17 julio, 1962; Los Angeles County Museum, Los Angeles, California, 25 julio-26 agosto 1962; Art Barn, Salt Lake City, Utah, 10-30 septiembre 1962; Krannert Art Museum, Urbana, Illinois, 15 octubre-5 noviembre 1962.

The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery M, Pittsburgh, 27 octubre 1961-7 enero 1962.

1964

Exposición Inaugural: Ameztoy, Avia, Burguillos, Caballero, Canogar, Chillida, Gran, Guerrero, Laffón, López García, López Hernández, Lozano, Millares, Mompó, Muñoz, Orellana, Palazuelo, Reino, Rivera, Ribera-Berenguer, Sáez, Saura, Sempere, Serrano, Suárez, Tàpies, Torner y Zóbel, Galería Juana Mordó, Madrid, 14-30 marzo 1964.

The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Museum of Art, Carnegie Institute, Gallery Q, Pittsburgh, 30 octubre 1964-10 enero 1965.

1965

Colectiva, Almacenes Zaragoza, Benidorm, 1-30 abril 1965.

1966

Aspekte 1944-1965, Galerie Beyeler, Basilea, marzo-mayo 1966.

XXII Salon de Mai, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 2-22 mayo 1966.

1967

Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo, Revista Forma Nueva-Locales de Exposiciones de Hisa, Madrid, 1 mayo-30 junio 1967.

Dix ans d'art vivant. 1955-1965, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 3 mayo-23 julio 1967.

Profile VII. Spanische Kunst Heute, Städtische Kunstgalerie, Bochum, 24 septiembre-29 octubre 1967. Itinerante a: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, 4 noviembre 1967-7 enero 1968; *Spanische Kunst Heute*, Akademie der Künste, Berlín, 11 febrero-3 marzo 1968.

1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Museum of Arts, Carnegie Institute, Gallery N-2, Pittsburgh, 27 octubre 1967-7 enero 1968.

1968

Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr, City Art Museum of St. Louis, St. Louis, 23 enero-24 marzo 1968

Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 5 julio-25 agosto 1968.

Exposición Internacional de Dibujo, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, septiembre-octubre 1968.

Los años cincuenta. La generación abstracta (Francisco Ferreras, Manuel Rivera, Juana Francés, Luis Feito, Pablo Palazuelo, Rafael Canogar, Antonio Suárez, Manuel Millares, Gustavo Torner, Eusebio Sempere, Gerardo Rueda, Manuel Viola, Fernando Zóbel, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Salvador Victoria), Galería Edurne, Madrid, 17 octubre-17 noviembre 1968.

Spanische Kunst Heute. 21 Künstler aus der Sammlung des Museums für Abstrakte Kunst Cuenca, Spanische Kulturinstitut, Múnich, 15 noviembre-10 diciembre 1968.

BIBLIOGRAFÍA (1949-1968)

1949

Bernard Dorival, -Palazuelo", en *Les mains éblouies, Derrière le miroir*, nº 22 (París, octubre 1949), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, [p. 3].

Julien Alvard, -Les mains éblouies", *Art d'Aujourd'hui*, nº 4 (París, noviembre 1949), p. 3.

1950

Michel Ragon, en *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, nº 32 (París, octubre 1950), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, pp. 4-5.

M. Rodríguez de Rivas, "Escritores y pintores españoles en París", *Arriba* (Madrid, 15 noviembre 1950), p. 3.

1951

Charles Estienne, -L'art est une réalité", en *Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff, Derrière le miroir*, nº 41 (París, octubre 1951), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu.

1952

Michel Seuphor, -Il n'y a pas de repos", en *Tendance, Derrière le miroir*, nº 50 (París, octubre 1952), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, [p. 5] (Cubierta y contracubierta e ilustraciones de Pablo Palazuelo).

1955

Julien Alvard, -Les dernières toiles de Palazuelo"; Will Grohmann, -Une visite"; Georges Limbour, -Empedocle chez Palazuelo"; en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 73 (París, febrero-marzo 1955), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu (Dedicado a Pablo Palazuelo. Ilustrado por el artista).

Francis Spar, -Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps", *Connaissance des Arts*, nº 36 (París, 15 febrero 1955), p. 21.

Louis-Paul Favre, -Palazuelo. Chevalier de la solitude", *Combat-Le journal de Paris*, nº 3327 (París, 14 marzo 1955), p. 7.

Georges Limbour, -Palazuelo", *Les Lettres Françaises*, nº 560 (París, 17 marzo 1955).

Julián Gállego, "Crónicas de París", *Goya*, nº 6 (Madrid, mayo-junio 1955), p. 373.

Alfonso Sánchez, "La pintura se hace crónica de sociedad", *Informaciones* (Madrid, 13 mayo 1955).

1957

Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*. París: Fernand Hazan Éditeur, 1957.

Versión española: Buenos Aires: Ediciones Kapelusz, 1964, p. 233.

1958

George William Russell, -L'architecture du rêve", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 104 (París, 1958), Maeght Éditeur.

Julián Gállego, -Crónicas de París", *Goya*, nº 25 (Madrid, marzo-abril 1958), p. 51.

"Le Flâneur des Deux Rives", -Palazuelo", *Les Nouvelles Littéraires* (París, 27 marzo 1958).

Louis Paul Favre y C. Rivière, -Question de forme", *Le Monde* (París, 7 abril 1958).

Juan José Tharrats, "Artistas de hoy. Pablo Palazuelo", *Revista* (Barcelona, diciembre 1958).

1959

Pierre Volboudt, -Exposición-Homenaje a los artistas abstractos españoles premiados recientemente en el extranjero-Pablo Palazuelo", *Blanco y Negro*, nº 2449 (Madrid, 11 abril 1959), p. 79.

Yvonne Hagen, -13 Young Spanish Painters in Show", *New York Herald Tribune* (París, 22 mayo 1959).

Vicente Aguilera Cerni, "Trece pintores", *Ya-Suplemento dominical* (Madrid, 14 junio 1959), p. 10.

Fernando Chueca Goitia, "Era de los abstraídos", *Ya* (Madrid, 27 diciembre 1959), p. 3.

1960

AAVV, *Poètes, peintres et sculpteurs, Derrière le miroir*, nº 119 (París, 1960), Maeght Éditeur.

José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1960, p. 183.

Georg Schmidt, Robert Schenk y Adolf Portmann, *Kunst und naturform-Form in Art and Nature-Art et Nature*. Basilea: Basilius Presse, 1960.

1961

Carlos Antonio Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid: Editora Nacional, 1961.

1963

José Vergara, "La nueva pintura en España", *Mundo Hispánico*, nº 179 (Madrid, febrero 1963), p. 39.

Julián Gállego, "Crónicas de París-Exposiciones en la galería Maeght", *Goya*, nº 54 (Madrid, abril 1963), pp. 377-378.

Pierre Volboudt, "Au creuset de la couleur", en *Palazuelo, Derrière le miroir*, nº 137 (París, abril 1963), Maeght Éditeur, (Dedicado a Pablo Palazuelo. Cubierta. Ilustrado con dibujos del artista).

Jean-Jacques Leveque, "Palazuelo. Un ordre nouveau", *Arts*, nº 913 (París, 24-30 abril 1963), p. 12.

1965

Carlos Antonio Areán, *Pablo Palazuelo o los orígenes de la segunda renovación constructivista en España*, 3er programa de Radio Nacional de España, Emisión para América, Madrid, 30 enero 1965. En archivo del artista.

1966

William Dyckes, *Spanish Art Now*. Madrid: Ed. William Dyckes (Gráficas Brasil), 1966, p. 54.

Juan Daniel Fullaondo, "Las artes plásticas en el hogar del coleccionista Juan Huarte", *Forma Nueva*, nº 9 (Madrid, octubre 1966), pp. 61-66.

1967

Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215 (Madrid, 1967). Contiene también selección de textos de Pablo Palazuelo: "Ritmo", "Simetría" y "Mímesis". Dos poemas de 1961: "Los reinos" y "Metal".





ENGLISH TEXTS



PABLO PALAZUELO. AN INTROVERTED IMAGINATION

Alfonso de la Torre

PREAMBLE: THE PARISIAN MAZE

On October 22, 1948, Pablo Palazuelo embarked on a train journey from Madrid to Hendaye, en route to Paris. Traveling in the utmost solitude on the eve of a fall weekend, he may have been mulling over the lonesome time he had spent in England, from 1933 to 1936, as a student of architecture in the School of Arts and Crafts at Oxford University, years when his family's attempts to turn a true artist into a prominent architect fell on barren ground. During the long autumnal crossing, on his way to Paris, Palazuelo was immersed in the process of "searching for a path . . . as if in a maze"—he said several years later, recalling the distressing voyage.¹

Government relations, as well as railway communications, had been re-established just a few months earlier, in February 1948. The sound of fireworks over Hendaye on the arrival of the first convoy confirmed this "event," which happened to take place on Mardi Gras. According to the press,² parading groups of exiled Frenchmen could be seen coming and going, enthusiastically greeting the train that would take them to the promised freedom of their homeland. Up to that day, crossing the border had been an arduous task. Escorted by the Spanish Civil Guard, travelers had been obliged to take a taxi from the Spanish crossing to the French border. An account of this experience is given by August Puig in *Memorias de un pintor* (Memories of a Painter).³

A close look at the two decades Palazuelo lived in Paris show him to have had the mindset of an integral artist. The accounts that have come down to us confirm this, piecing together the tale of a firm and solid artistic personality. Palazuelo is usually described as a solitary and disciplined yet passionate and intense creator. It is worth pointing out here that he was among the first Spanish artists to leave for France following the Second World War, only months after diplomatic relations had been restored and the *Comité d'Accueil* established for foreign

students. He showed a great deal of courage, especially bearing in mind the lonely years that awaited him on the other side of the border, on top of the daily hardships of living in a foreign country and, more importantly, his family's opposition to his artistic career—a story that seems to repeat itself in the life of many artists.

Paris was a desolate place in 1948. With the war just over, the first Spanish artists would not arrive for at least another five years. "Soledad"—*Solitudes*—was a word often used by Palazuelo, and the title of a series of five paintings on canvas dating from 1955. He garnered a reputation as a "gentleman of solitude"⁴ among his acquaintances, and particularly between those who visited his studio on rue Saint-Jacques, where he settled in 1954. And lonesome became the trademark of his trajectory. Looking back on his student years, Semper, who met Palazuelo at the Cité Universitaire,⁵ remarked that nothing and nobody could distract Palazuelo from his work in the mansard rooms of the Collège d'Espagne. He never showed his studio to anyone, there was no place for "distraction."

Francisco Farreras, a fellow resident at the College between 1952 and 1954, also remembers his brief exchanges with Palazuelo. On one occasion, while he was painting to the sound of loud music, Palazuelo knocked on his door and politely explained that he was drawing a straight line without a ruler, a task that required a great deal of concentration: he did not want his line to be twisted. Palazuelo was actually using José Victoriano González's well-known dictum: "The spirit is too precise to stain a blue [mass] or twist a straight line."⁶ When in 1952 the College invited him to participate in an exhibition featuring the residents' work, Palazuelo's answer could not have been more predictable: he declined.⁷

To see the world in a room—the invention of solitude, a trip around the four corners of a room—such is the vision of an artist confined to his own world, as Van Gogh discovered during his one-year stay in Arles, or Morandi in Bologna, where he worked and lived in the same studio on via Fondazza for over half a century.⁸ Or the young Dalí, who pretended to be a genius at the family home in Figueras, hiding away in the laundry room on the roof

terrace or by the *molí* (windmill) tower.⁹ Artists such as Rembrandt, Vermeer, Friedrich, and Hopper all paid tribute to such solitary studios and rooms in which time seems to have come to a complete standstill. A lonesome similar to that of Hölderlin, the poet Palazuelo admired, in his cloistered confinement in a tower in Tübingen.

Palazuelo completed his *Solitudes* after locking himself up on the fourth floor of his own "tower" in rue Saint-Jacques (*De ma tour* is the title of a work dating from 1952). Upon visiting Palazuelo's studio, writer and critic Georges Limbour gave a poignant account of the derelict state of the courtyard building in a swirl of icy wind. Will Grohmann, a renowned specialist in the work of Paul Klee, described the artist as "harshly self-critical." In 1957, Julián Gállego, a correspondent for *Goya* magazine, bumped into Palazuelo near the church of Saint-Séverin, located opposite the artist's studio. They only exchanged a few words, for the artist was busy working on a *Mandala* and did not wish to be "disturbed."¹⁰ But there was more behind Palazuelo's contempt for the art critic responsible for the *Crónica de París*: an unfavorable review of his first solo exhibition at the Galerie Maeght in 1955.¹¹ A milestone in Palazuelo's career, the show was the result of seven years of work in isolation in Paris, and the selection of works on display the fruit of careful reflection.

Almost unintentionally, Palazuelo became a classic expatriate. An outsider in France, estranged from his family, he was an unusual resident, a man who strolled the streets of a neighborhood alive with the sounds of different peoples and races. He was also a student—for bureaucratic reasons—of engraving at the School of Fine Arts, though his age set him apart from the Spanish artists who studied and settled in France in the late 1950s. Ten years their senior, Palazuelo was a recognized artist by the time they met at the Musée des Arts Decoratifs in 1959,¹² with two solo exhibitions at the Galerie Maeght, held in 1955 and 1958, behind him.¹³

In other words, Palazuelo was a marginal artist. In 1959, Françoise Chaoy, an expert in Spanish art, described his work as "that of an outsider" in *France Observateur*.¹⁴ It took eleven years of artistic activity in France before the first substantial review of Palazuelo's work

was finally published in Spain that same year. Painter Juan José Tharrats began his article by pointing out the lack of knowledge surrounding Palazuelo's work.

In his writings, and especially in his poems, Palazuelo transformed his intense loneliness into a mystical solitude or, in his own words, a prison of the senses: "lache, j'ai soif" (let go, I am thirsty). "The truth creates at its own expense"—the final verse of a poem by Jorge Guillén—was chosen by Palazuelo to illustrate an issue of *Derrière le miroir*.¹⁵

Palazuelo lived in Paris until the early 1960s, though he returned to Madrid each Christmas. From that date on he began to stay for longer periods of time in Spain, where he painted and tended the garden at "La Peraleda," the family house in Galapagar. By 1968 Paris was in a state of turmoil, and rue Saint-Jacques—a stone's throw from the Sorbonne—stood in the heart of the battlefield, with barricades erected along the cobblestone street. This utopian revolution may well have brought Palazuelo's anonymous existence to an end, closing the door on the idle strolling of the *flâneur* in the *quartier latin*—where he took time to browse books or enjoy the lazy strokes of his pencil on a tablecloth while dining at a restaurant—and prompting him to settle permanently in Spain.

As Palazuelo slowly rediscovered Spain, he became acquainted with Zóbel and Juana Mordó, two important figures in the art world who paved the way for many up-and-coming artists. Juana Naar de Mordó opened an art gallery on March 14, 1964. Located on calle Villanueva 7, Madrid, the opening exhibition featured a work by Palazuelo.¹⁶ Though the show came to a close on April 4, the so-called abstract generation, along with a group of younger artists, foresaw the possibility of renewing Spain's limited art scene. In spite of Palazuelo's absence from his homeland, or perhaps because of it, his reputation as a solitary, successful artist in Paris grew throughout the 1960s. He was also seen as an untouchable outsider. Threads of information regarding his exhibitions at the Galerie Maeght reached Spain, acquiring legendary status (elements of which survive to this day). As Julián Gállego pointed out, his shows signified "the consecration of an artist who is still young. To exhibit works on the same walls as Chagall, Braque, Miró,

or Calder, is not an easy task."¹⁷ Only a few months later, on July 28, 1964, Palazuelo met living legend André Malraux. They both attended the opening of the Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence, as documented in several photographs. Malraux made a toast, a tribute to solitude, the art of our time which may well have been born from the darkness of the night. With a little imagination, one can picture the two artists walking arm in arm.¹⁸

Shortly thereafter, in 1966, Fernando Zóbel founded the Museo de Arte Abstracto Español. Palazuelo probably felt at ease with this distinguished character, for they had many things in common. Zóbel was also an unusual painter and hailed from a wealthy family. A Harvard graduate, he was a well-respected, thoughtful man, known for his devotion to literature and the arts. And to a certain extent, he was also an expatriate who had turned down the comfortable lifestyle his family name could offer. Zóbel knew his way around the international art scene but was devoted to his passion and duties. A refined, solitary artist, he too saw the world in a small room. *Omphale V* (1965-1967)—one of Palazuelo's largest paintings from this period—was bought for the Museum's collection in 1967 and unveiled on Saturday, April 27, 1968. Purchased directly from Palazuelo, the painting is the most expensive acquisition made by the Museum to date. Although Palazuelo completed the painting in December 1967, arrangements to buy it actually began three years earlier, when Zóbel commissioned the work.¹⁹ In a symbolic gesture that appeared to seal his return to Spain and confirm the artists' friendship in spite of Zóbel's long wait for the finished painting, Palazuelo visited the Museo de Arte Abstracto Español in early May 1968. His dedication in the museum's guest book, as well as the photograph taken by Jaume Blassi, attests to the artist's cordiality. Palazuelo, with a cigarette in his left hand, and Zóbel, with a cup in his, are seen in animated conversation in the Sala Grande of the Museum in Cuenca, close to the original exit stairway.

Concurrently with this work, between 1964 and 1965 Palazuelo was commissioned a coffered ceiling, on which he used K-shaped modules, for Juan Huarte's house on Paseo de la Castellana, Madrid. An avid collector of his work, Huarte prompted Palazuelo to make sculptures for his

Hisa properties in 1962. This was the perfect opportunity to finally prove Louis Clayeux wrong. In 1954, the director of the Galerie Maeght had rejected Palazuelo's second sculpture, which followed on from "a strange flower" (1951), arguing that he did not like sculptures made by painters.²⁰ This was no petty matter for the artist. He had modeled the sculpture with clay extracted from a well at "La Peraleda," the family house in Galapagar. The kaolin he had used was part of the artist's roots and thus vital to his existence: in the clay were traces of his family history.

This sculpture has always been known as *Ascendente* (Ascendant). However, in the artist's records it appears under the name *Un dado cubista* (A Cubist Dice), which is the title he used at the Fundación Codina, Madrid, in September 1954. For a long time it was regarded as his first three-dimensional work. Nevertheless, in Palazuelo's archives of correspondence between the artist and Chillida there is a letter dating from late 1951 in which Palazuelo writes of his "first sculpture." Approximately 60 cm high, he refers to it as his "extraña flor." Chillida's response with regard to this "strange flower," dated January 1952, seems to adumbrate the future: "You will make extraordinary sculptures that will have nothing to do with your painting, for they will be strictly sculptural; like your paintings, they will convey exactly what you mean and will ultimately say what you want."

Palazuelo took part in a group show held in Madrid between May and June 1967, entitled *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Sáenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo* (First New Form Exhibition. The Premises. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Sáenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo). Promoted by Huarte, it was the first presentation in Spain to feature a considerable number of works by Palazuelo.

In 1973, six years after this group show and on the eve of his sixtieth birthday, Palazuelo's first Spanish solo exhibition was held at Iolas-Velasco in Madrid.²¹ The art gallery, managed by María Luisa Velasco and Alexander Iolas, featured seventeen oil paintings and four gouaches displayed in chronological order. From *Iris* (1958) to series such as *Omphale II* (1962) and *Mandala III* (1965), the show brought together Palazuelo's major paintings. On that occasion, art

critic Antonio Manuel Campoy declared that Palazuelo was “the most highly regarded Spanish artist by European critics.”²² Twenty-five years had passed since he had first left Spain for Paris.

As mentioned earlier, Palazuelo’s self-imposed expatriation took place in parallel to the restoration of diplomatic relations between France and Spain in 1948, following the Second World War.²³ That same year, the French Ministère de l’Éducation Nationale (Ministry of National Education) established the *Comité d’Accueil aux étudiants étrangers*. Once the borders had opened, Palazuelo lost no time in applying for a student grant from the French Institute in Madrid.

As detailed in the chronology and the list of Collège d’Espagne residents included in this volume, Palazuelo was among the first Spanish artists to travel abroad in the wake of the war. Along with August Puig,²⁴ he was one of the few painters to settle in the legendary and beloved Lutetia. On the year of his thirty-third birthday, Palazuelo left for Paris with the stated aim of learning from the work of Paul Klee and other artists unknown at the time in Spain.

THE SOURCES: KLEE AND KANDINSKY

At this point a reasonable question comes to mind: to what information on Klee did Palazuelo actually have access when he first arrived in Paris in 1948 and began painting in an abstract vein under the clear influence of the Swiss artist?²⁵ How did he even know his oeuvre? After all, Paul Klee, like many other artists, would remain relatively unknown in Spain until the 1970s.²⁶ Yet Palazuelo was always clear on this subject: the main purpose of his move to Paris was to study the work of Klee.

In the early 1940s, there was only one official art scene in Spain, based mainly in Madrid and Barcelona.²⁷ At the time, a young Palazuelo admired the work of Vázquez Díaz and adhered to Cubism. However, he soon crossed paths with Karl Buchholz, an art dealer who had arrived in Spain almost by chance.²⁸ Buchholz spoke to him of Klee and, shortly after, Paris magically appeared in the horizon. A destination for artists since the turn of the twentieth century—both Picasso and González settled here—the city embodied the essence of art. Palazuelo remained on good terms with Buchholz during his brief stay in Spain,²⁹ and presented his work at

the gallery’s opening exhibition entitled *La joven escuela de Madrid* (Young Madrid Painters),³⁰ returning to the gallery on two other occasions in 1947 and 1948.

Palazuelo left for Paris in the fall of 1948. According to the artist, he first encountered the work of Klee “through color photographs” which he saw “some time between 1946 and 1947.”³¹ It goes without saying that it was impossible to see a painting by the Swiss artist in Spain in the 1940s. Indeed, it was not until November 1950, two years after Palazuelo had left for Paris, that the Librería Clan showed a painting by the Swiss artist, ten years after Klee’s death.³² Reproductions of his work were later featured at the exhibition *Maestros del Arte Abstracto. Serigrafías* held at the Museo Nacional de Arte Contemporáneo in 1954.³³ The exhibition included prints from Seuphor’s celebrated book *L’Art abstrait*.³⁴ Klee’s poor representation in Spain began to take a turn for the better in 1956, when an acceptable number of paintings—five in total—were featured at a group show.³⁵

Things were not easy in Paris on Palazuelo’s arrival, as the city was still recovering from the ravages of war. The Musée d’Art moderne de la Ville de Paris was severely damaged, and its storage rooms were overflowing with works confiscated during the Nazi occupation.³⁶ Nonetheless, the museum slowly returned to normal in the years that followed, in large part thanks to the *Salon de Mai*, an emblem of the art world’s “resistance.” Palazuelo participated in the 1949 and 1950 editions of this event. Throughout the 1950s, the Musée d’Art moderne developed several projects to help support the countless artists who had fled to Paris during the war. This became a matter of the utmost importance, and even a moral obligation, to the art industry in France.³⁷ The French University was also committed to this cause, as were important Hispanists, including Jean Sarrailh, rector of the University, and his colleague Jean Cassou.³⁸

Few art collections in France held works by Klee in the 1950s.³⁹ The Musée d’Art moderne acquired two of his works in 1938 and 1952. Palazuelo may have seen these paintings, especially bearing in mind his relationship with the head curator, Bernard Dorival, after the museum’s early purchase of Palazuelo’s *Composition abstraite*⁴⁰ (cat. 11) in 1952.

A photograph from 1949 reveals Palazuelo’s apartment—number 11 on the upper floor of the Collège d’Espagne at the Cité Universitaire—to have been a very sober room. It is a well-known fact that the artist zealously guarded the sacrosanct space of his studio. As appreciated in the surviving photograph, it was in a carefully thought-out state of disarray, for Palazuelo had yet to decide where to hang his paintings. However, the works that can be seen share a slight resemblance with those of Klee. The small and austere room contained several canvases: five on the floor, two on the wall, and one on an easel. Though the latter is unfinished, its chalky texture suggests it may be *Idée* (1949, cat. 7). On the wall hangs a painting, which may have been destroyed, depicting enigmatic forms as they emerge from a black and white background.

These paintings had survived—at least until the day the photograph was taken—the surges of rage and self-destruction so many artists are prone to, including the very demanding Palazuelo. *Sur noir* (1949, cat. 9),⁴¹ which dominates the room, opened a new period in the artist’s career—different shades of red, a fire under a full moon in the vein of Klee, rise from the darkness.⁴²

Clearly, Palazuelo had left the *Joven escuela madrileña* behind. From his self-imposed confinement in Paris, the still lifes of his youth seemed light years away.⁴³ Behind him too were the official exhibitions in which he had participated, such as the *Exposición Nacional de Bellas Artes* in 1945 and the *Exposición de Arte Español Contemporáneo: Pintura y Escultura* held in Buenos Aires in 1947.⁴⁴ A signed list of paintings from his Parisian years begins a year earlier, in 1946, with *Mujer en el espejo* (Woman in the Mirror, 1946, 75 x 101 cm) and *Instruments de musique* (Musical Instruments, 1946-1947, 92 x 53 cm).⁴⁵ Though these paintings were possibly figurative, as their titles indicate, the abstract *Rouge* (1947-1948) would soon follow.⁴⁶

Palazuelo later erased the forms portrayed in *Mujer en el espejo*, transforming it into one of his first abstract paintings—a reflection of his current state of mind and a symbol of the times—and changing its name first to *Erytros* and then to *Fougue* (cat. 5). This work was exhibited at the *Salon de Mai* and *Les Mains éblouies* in 1949.⁴⁷ Equally symbolic, and even enigmatic, is the fact that the lost *Mujer en el espejo*

was reproduced on page four of Claude Esteban's book—a nonexistent canvas in a manuscript that narrates, in the 1980s, the adventures of a completely abstract artist. Palazuelo's print, published without any explanatory notes,⁴⁸ becomes a metaphor of lines and colors, brining to mind Cocteau's reflection on a singular adventure, or "extravagance," to use his own words. Regarding Picasso erasing the figures in his paintings, Cocteau wrote, "a canvas . . . it represented a garden that vanished between 1914 and 1917, giving way to a wonderful metaphor of lines, mass, and color."⁴⁹ *Sur Noir* (cat. 9), completed in 1949, would soon follow.

Pablo Palazuelo's library held several issues of *Cahiers d'Art*, including those dedicated to Klee and Kandinsky. Zervos' *Cahiers*, a leading journal on contemporary art at the time, also published monographic issues on Paul Klee and Jean Arp in 1926, and the much-cited 1929 issue with texts by Will Grohmann. There is evidence Palazuelo owned the 1929 issue and the copy dedicated to Kandinsky, both of which were probably purchased upon his arrival in Paris. As noted by Spanish abstract artists, *Cahiers* was a source of information on Klee. Towards the late 1940s, Saint-Germain was the intellectual hub of Paris, a place to dream, especially when compared to the provincial atmosphere of Madrid. Galleries and bookshops were aligned on the streets just off the left bank. There, *Cahiers d'Art* could be found on 14 rue du Dragon. The School of Fine Arts, where Palazuelo studied engraving, was also located in this area.

One of the many books Palazuelo purchased on Klee still has a label from the Librairie Fischbacher, the legendary bookstore located to this day at 33 rue de Seine.⁵⁰ Other volumes in Palazuelo's library are still labeled and, as their price in francs indicates, were purchased in Paris. As for art supplies, the Spanish artist bought some of his materials from Lucien Lefebvre-Foinet, an art collector and merchant of supplies on 2 rue Bréa, near the Jardin du Luxembourg, who was popular among avant-garde artists. Though he would eventually leave his studio on rue Saint-Jacques and settle in Spain, Palazuelo occasionally traveled to Paris in the 1970s. During these visits he returned to Saint-Germain and stayed at Hotel Montalembert, located on the street of the same name.

Though a large amount of Palazuelo's works from his early days in

Paris are akin to Klee's, there are exceptions, such as *Losange-Paysage* (c 1953, cat. 18).⁵¹ On view at the exhibition, this painting shows traces of Kandinsky's style. Several works from this period belong to Maeght's historical collection and are reproduced here for the very first time.

Only a small number of paintings remain from Palazuelo's studio on 9 boulevard Jourdan at the Cité Universitaire. According to the artist himself, he destroyed several works dating from 1949 to 1952; roughly twenty canvases have survived.⁵² In 1993, Palazuelo spoke of this issue: "I destroyed several paintings that were nearly finished, even after working on them for over a year. While living in Paris, I often fell into a sort of trap. Paintings sometimes become exasperating puzzles, impossible to control. I got tangled up in my own work, as if in a spider web, and sometimes the only way to set myself free was tearing them with a knife. Painting can be dangerous."⁵³

Tharrats dubbed Palazuelo's creative process "introverted imagination," a term from which this essay takes its name.⁵⁴ Given to meditation, slow to the point of exasperation, obsessive with his work, an admirer of each and every stage a painting undergoes until it is completed . . . His artistic endeavor was linked to a complex set of notes, sketches, and drawings. These formed part of an investigation through which he struggled to find the best way to complete his paintings. In spite of following a series of interconnected steps, the process was never-ending, for Palazuelo's objectives were not those of the history of painting, in which a sketch is the first step in the creation of a final work of art. Palazuelo did not believe in preparatory drawing and even considered it betrayed, if not cheated on, the painting itself. In fact, at times he did not seem to care about the final product at all.

Like the pilgrim in Góngora's *Solitudes*, Palazuelo believed the path was crucial to his creative process, if not its main goal. For him, a work of art began with a drawing on a stained paper tablecloth, white or checkered, reminiscent of lonesome meals in the bistros by the Seine.⁵⁵ This instant is sometimes more important than the process itself, for reflections precede the outcome on canvas. His

drawings on paper, which he zealously kept to himself, had a life of their own. They were not the "rejected" offspring of painting, but a true source of joy and an opportunity to light the *fougue* of creativity. As such, his drawings were not always linked to subsequent paintings and, therefore, should not be considered minor works of art.

Palazuelo arrived in Paris on Saturday, October 23, 1948. While political relations between France and Spain had recently been restored, this did not extend to other spheres of life, and Madrid's art scene languished in need of a revival. The newspaper *ABC* reported on the latest variety shows, such as the oriental fantasy *Un viaje al infierno* (A Trip to Hell)—a comedy presented by *Chong* the day of its last performance at the Teatro de la Zarzuela. *Sainetes*—brief comic sketches—were in their heyday at the Teatro Calderón, as artists took part in the National Arts Contests at the Palacio del Retiro and actress Celia Gámez played the lead in *La estrella de Egipto* (Egypt Star.) Azorín, on his part, reflected on Antiochus and his melancholy.⁵⁶ On Monday, October 25, a mere three days after these events, Palazuelo arrived at the Collège d'Espagne in Paris and began the enrollment process that enabled him to pursue the studies stipulated in his grant just one week later.

A detailed list of Palazuelo's many residences, starting with his stay at the Collège d'Espagne in the Cité Universitaire and concluding with his studio on rue Saint-Jacques, appears in both this essay and in the chronology to this volume. In this regard, 1954 marked a before and after in the life of the artist. It was the year he moved to rue Saint-Jacques and occupied a property the Maeghts temporarily lent him, confirming the close ties that existed between them. Rue Saint-Jacques draws a line between two periods in the artist's career: his early yet brilliant student years at the Cité Universitaire and the period of artistic maturity which led to his first solo exhibition at the Galerie Maeght.

Palazuelo undertook studies in engraving during what must have been the difficult final term of 1948, his first year in France, as a prerequisite to leave the Cité; in 1951 he attained his much-longed-for independence. As noted in the chronology, he studied under the renowned painter and lithographer René Jaudon,⁵⁷ who gained popularity as Pierre Soulages'

professor. An illustrator of classic manuscripts and books by Goethe and Rabelais, Jaudon also assisted in printing Picasso's illustration for Apollinaire's *Calligrammes*, a well-known profile portrait of an injured Apollinaire with a bandage on his head.

It would appear that Palazuelo did not complete any oil paintings during the final term of 1948, as canvases from this period have not been found. His studies at the College took up most of his time and were a precondition to receive his student grant, a certain level of recognition, and, last but not least, his family's approval. Palazuelo completed his first etchings during the winter of 1948, while registered as an auditing student at the École Nationale des Beaux-Arts on rue Bonaparte, in the heart of the Latin Quarter.⁵⁸ On his way to the School of Fine Arts, Palazuelo could stop by Librairie Fischbacher, not far from his soon-to-be home on rue Saint-Jacques. Among the few etchings that remain from his student years is a lithograph, signed and dated in Paris on December 9, 1948. It represents three slender figures—a moon, a boat, and a fish—sailing in a nocturnal sea. This print brings to mind Paul Klee's *Dream in a Boat*, a reproduction of which was featured in *Solitarios del arte* (1946), a book to which Palazuelo may have had access. The figure of the fish formed part of Klee's repertoire of signs and symbols, which included "red, gold, magical fish." Like Klee, who admired Goya's engravings, Palazuelo preferred delicate lines and fine etchings, as observed in his drawings from 1949.

Following a short and enigmatic stay in Villaines-sous-Bois in 1951, the tables turned for the artist in 1954, when he moved to a fourth floor studio on 13 rue Saint-Jacques. Photographers Abraham Lurie and Sidney Waintrib, from New York's Budd Studio, and Asturias-based Nicolás Müller visited this studio.⁵⁹ Palazuelo underlined the importance of living in such a multicultural neighborhood at a time when this was still surprising. A legendary place, the starting point of the ancient pilgrimage route to Santiago de Compostela, Palazuelo had chosen to walk in the opposite direction, making it his final destination. The district teemed with "decadent"⁶⁰ bookshops specializing in philosophy, alchemy, or esotericism. These books would eventually take up both his time and room on his shelves.⁶¹

Palazuelo's true style, the *lin-eage* that would imbue his later work, originated early on. His first solo exhibition was held at the Galerie Maeght in 1955, just one year after settling in his new studio and reaching a newfound maturity. Before moving to rue Saint-Jacques he had tended to group his paintings in cycles. Between 1948 and 1954, he completed two large series of works on paper entitled *Cosas olvidadas* (Forgotten Things, 1949-1953, cat. 20, 21) and *Carnets de Villaines* (Villaines Notebooks, 1951, cat. 26-33).

Cosas olvidadas is a tribute to fragmented space, a paean to isolated signs that find their way through the tempest. It is also a eulogy to Juan Ramón Jiménez's move towards oblivion, the echoes of a swarming crowd, or a rooftop view of a city or the countryside. The painting began, as usual, in an obsessive manner. First came a series of small polygons, mere traces on the canvas, that were later outlined around the edges, at times reinforced on one side, producing what we could call "writings" or "scribbles"—a technique Palazuelo was to use in his later work.

In keeping with his character, he insisted on repeating this motif over and over again. Other compositions began with what he called "frames" or "signs." Throughout his career, Palazuelo used a myriad of unusual supports for his drawings. First came small bits and pieces of tablecloth, then thin sheets of single or layered paper, and finally cardboard. These works did not always serve as preparatory drawings for paintings; such is the case of *De ma tour* or *Alborada*. Exhibited at Maeght in 1955, both pieces follow in the footsteps of "[un]forgotten things."

Palazuelo met Joan Miró in Paris in 1951. As a result of their friendship, Miró "passed on" certain elements of his drawing style to Palazuelo. On July 6, they attended the same dinner party. And in October, Miró visited *Tendance*,⁶² an exhibition held at the Galerie Maeght, which included works by Palazuelo, as indicated in a letter in the artist's archive. The show was a success, as noted by the director of the gallery, Louis Clayeux. On October 31, Miró addressed a letter from his new studio on calle Folgeroles in Barcelona to his "friend Palazuelo" regarding the show and his impressions of his work, which he

found had a Spanish quality to them. Strangely enough, these words bring to mind a conversation Palazuelo and Claude Esteban would have thirty years later. Miró also pointed out the works conveyed "the strength of the Spanish race, the austerity of Zurbarán, and the asceticism of the mystics, with sparks of sensitivity, all this understood—of course—in a universal sense."⁶³ Thanks to the exhibition catalogue we know that Miró saw, among others, *Composition (Dans le carré)* (cat. 15), *Variations* (cat. 20), and *Rouge* (cat. 16). Dating from 1951, these paintings are extremely polished and reveal Palazuelo's fondness for delicate lines and his love of rules.

Palazuelo and Miró coincided in several other exhibitions. In 1953, Palazuelo attended the vernissage of Miró's show at the Galerie Maeght.⁶⁴ Together they also visited the Dubuffet retrospective at the Cercle Volney in 1954.⁶⁵ In addition, their paintings were frequently seen side by side at Maeght.

1951: WINTERS WAGED ON HARSH ANGLES (FROM VILLAINES-SOUS-BOIS TO RUE SAINT-JACQUES)

It would appear that Palazuelo discovered the true nature of his art when working in complete seclusion. As if to symbolize this, in late October 1950, Palazuelo and Eduardo Chillida decided to relocate to Villaines-sous-Bois, a small town thirty kilometers north of Paris.⁶⁶ They moved into a house on 13 rue de Villiers-le-Sec, the town's main thoroughfare, just a few minutes away from rue du Paradis, the Town Hall, and the parish. The artists lived there for a year, using it both as a residence and a studio. Built by Italian sculptor Amadeo Gennarelli, the one-storey house was situated a few feet from the street and was accessed through the front yard.

The census taken in Villaines shows the population barely reached one hundred in 1951. The town was mainly a farming community of beet growers, and in spite of its proximity to the capital, it seemed to be in the middle of nowhere. A place of cold rainy days in the winter—short too, owing to the scarcity of light—and lonely streets, this sight has not changed much, for even in 2010 there were only a handful of shops. Nonetheless, Villaines had the buildings that are emblematic of any French village: a town hall, an elementary school, a church, and an old-fashioned café

by the train station, the Café de la Gare. Secluded in a house with a glass tower hidden behind trees and a small mound, Palazuelo locked himself in and worked, among others, on a cycle of fifteen drawings entitled *Carnets de Villaines* (cat. 26-33). The influence of Gennarelli's art deco style appears to have "touched" Palazuelo. In *Carnets*, straight lines and squares turn into volutes and rounded, tear-drop shapes and figures. There is a certain musicality to them, emphasized by the contrast between black and white. But what is more important, Palazuelo made a significant finding while executing these works. When he turned the support around—either to sign it or to make notes—he realized traces of ink could be seen through the back. He then began to go over the lines and outline the figures, either removing or adding new elements to them. In short, he created new works of art on the reverse of the original surface. As Palazuelo declared, painting can be "dangerous,"⁶⁷ and at the core of such danger is the tempest that precedes, sometimes for months on end, the discovery of new forms. New drawings that are not the product of chance, of simply copying a drawing or flipping a piece of paper and making a negative of the drawing on the back, but part of a plot an artist may even take pleasure in stretching. While Palazuelo's discovery began when he outlined the contours on the back of a paper, thanks to this finding he consciously explored a new string of possibilities.

To this artist, space was uncharted territory, a zone for adventure. Empty space did not represent nothingness, but energy. It was synonymous with intensity, a place to find one's way through the dark and ultimately perform alchemy on graphite and ink. One of Palazuelo's trademark techniques stemmed from his interest in space: he altered structures and repetitive forms that originated from the same source in order to reach the end of a thrilling journey—a creative force that effortlessly produced a new form. Oddly enough, the solitude of Villains-sous-Bois, whose coat of arms bears a rose and a nail of pain, was required for such a task.⁶⁸

Shortly after his stay in Villains, Palazuelo completed a drawing and a set of four paintings entitled *Solitudes* (1955-1956)—the first series completed at rue Saint-Jacques. *Solitudes*—which echoes the title of Góngora's poem—was the outcome of

his self-imposed seclusion. As noted by Palazuelo himself, this cycle marked the beginning of his artistic maturity and was exhibited at his first one-man show at the Galerie Maeght in 1955.⁶⁹ A meticulously planned exhibition, the artist carefully selected the works on display. Paintings from the *Solitudes* series were featured at other important exhibitions, including one held towards the end of that year in Pittsburgh, where he was referred to as a member of the "School of Paris" in the exhibition catalogue.⁷⁰

At this point an obvious and much-debated question arises: Is there a connection between Góngora's *Soledades* and Palazuelo's *Solitudes*? The literature on the artist provides contradictory answers. However, Palazuelo's firmness on this subject should set the matter straight: *Solitudes* is a representation of loneliness, of his solitude upon returning from Villaines.

In his critical review, Julián Gállego, who visited Palazuelo's exhibition at Maeght in 1955, wrote that the title *Solitudes* was "revealing."⁷¹ Limbour, who met Palazuelo at rue Saint-Jacques, was clearer on the matter. He categorically stated that *Solitudes* was not in honor to the painter's reclusive lifestyle in Paris in the 1950s, but a tribute to his beloved poet.⁷² Or perhaps this was the answer Limbour, a man of letters, would have liked. Louis-Paul Favre, on the contrary, believed the painter's loneliness was imprinted on each of his canvases—an opinion closer to Palazuelo's own point of view. Such was the true meaning of "solitude." He went on to illustrate his point by quoting Pierre Jean Jouve's beautifully crude poem: "A winter waged on harsh angles / Wreckage scattered in the sea / The summer will never be as warm / As long is obscure eternity."⁷³ Favre, who described Palazuelo as "a gentleman of solitude,"⁷⁴ also pointed out that the artist had spoken of Friedrich Hölderlin, another solitary poet who observed the world from a room.

When referring to *Solitudes* in his adult years, as in 1982, for instance, Palazuelo never alluded to Góngora; instead, he insisted the paintings "revealed the crudeness of the struggle."⁷⁵ Years later, he declared yet again that the title reflected "the terrible loneliness I felt at that time."⁷⁶ Recalling an encounter with Palazuelo during his "seclusion" in 1957, Julián Gállego

said that it seemed as though "venturing outside . . . might disturb his inner light."⁷⁷

Moreover, later events prove that *Solitudes* was not a tribute to Góngora. In 1960, for example, when Palazuelo participated in an exhibition on painters and poets at the Galerie Maeght, he chose "Profundo espejo" (Deep Mirror) by Jorge Guillén—a poem published in the magazine *Derrière le miroir*—to illustrate his artwork.⁷⁸

While his paintings were not a tribute to Góngora, Palazuelo did share certain peculiarities with the poet. They were both wandering Spanish creators living in a different world—a trait common to many artists. Like Góngora's wandering pilgrim, Palazuelo walked the winding path of artistic creativity. Like the bard from Córdoba, he too was "shipwrecked and banished," hoping to find a new homeland. In the solitude of a studio, a poet and a painter may find their homeland. Palazuelo's paintings are like Góngora's *Soledades* in that they depict a "pleasant central point," a "spacious circle." He was a displaced nobleman roaming the neglected bistros with their paper tablecloths, isolated from the rest of the world. Not only does his work bring to mind Góngora's "confused solitude," but also Quevedo's dream and Cervantes' ingenious knight. Like the pilgrim in Góngora's epic poem, Palazuelo felt helpless, moving back and forth in his own loneliness. He withdrew to an ideal world, to a poetry of painting of which very few were aware, possibly in a different time and place. Art against time, painting in a strange land, the interlude of a cautious "geometrist," like Nereus, the solitary old man of the sea.

Palazuelo completed very few paintings on canvas during his first years in Paris; none during the final term of 1948, though there is evidence that from the following year onwards he produced three or four per year. The few canvases that can be appreciated in the photographs taken at his rue Saint-Jacques studio contrast with the reams of drawings in all sizes and formats, some of them folded, on pieces of paper tablecloth. Numerous accounts from the period illustrate this scene, including novelist Georges Limbour's description of the studio.⁷⁹ A master at recreating deranged atmospheres of scorching heat or vanilla-scented desire, Limbour constructed a vivid image of Palazuelo's atelier: "The studio is on the

fourth-floor of a dilapidated building on the rue Saint-Jacques. The staircase, with dark tiles and an iron railing with thin bars that recalls the poor bedframes of another era when they were not even given a coat of lacquered paint, is absolutely abject, ventilated by air currents, lit by windowless openings. Looking out from the highest opening, one discovers a view of courtyards, old multicolored tiles, ancient roofs that seem to bear the weight of condemned judgment: the bulging walls are shored up. Palazuelo's small apartment is a miraculous oasis of comfort, order, and brightness; and when one enters the room he uses as a studio, it seems as though the only piece of furniture in it is the church of Saint-Séverin. There it stands, today all light and clear, blurring our view of the painter's easel, making his palette invisible for just an instant in such a way that it becomes an inescapable need for visitors to march across the studio to the large windows This must be the best location from which to observe the rear of what looks like a vessel, this demarcated Parisian space beneath the flying buttresses. Palazuelo, a Spaniard from Madrid, points out that in this neighborhood there are people of all nationalities and all religions, Arabs and alchemists. There are Armenian, Greek, Syrian, Algerian restaurants, inns, clubs, dance halls, and small theaters. The light has reflections of water, the Siene being close by."⁸⁰

The above explains why Palazuelo always presented the same paintings at the collective exhibitions in which he took part during the early 1950s. They were the only works the self-demanding artist from Madrid considered finished, or at least acceptable. When Grohmann—in charge of writing a review for the Galerie Maeght—visited the artist's studio towards the end of 1954, he was astonished to see only one finished painting!⁸¹ At the time, the artist was preparing his first solo exhibition at Maeght, scheduled for 1955, and by that point his work should have been finished. When the time came to hang his paintings for the show at 13 rue de Téhéran in 1955, in an exhibition intended to present his work of the last seven years, the legendary *Sur noir* (1949) (cat. 9)—seen dominating his university studio and now held by the Museo Patio Herreriano—was the only painting to make the cut.⁸² No wonder he shed tears when the Maeghts visited his atelier in 1954 and found only “a half-finished painting.”⁸³

Palazuelo showed little progress between his arrival in 1948 and his first collective exhibition at the Palais de Tokyo six months later, in the summer of 1949.⁸⁴ Nonetheless, his pictorial technique did evolve as he abandoned the final traces of Picasso's style seen in two of his early works, which he later hung in his room at the Cité Universitaire. These paintings represent his transition from Cubism to raw abstraction. By the time of his first group show at the Galerie Maeght, Palazuelo had completed three abstract paintings entitled *Peinture*.⁸⁵ In his review of the exhibition published in *Derrière le miroir*, Dorvial even highlighted Palazuelo's role in the development of abstract art.⁸⁶ From October 1948 to October 1949, the date of this exhibition, a year of intense work had passed. Along with *Sur noir* (cat. 9), Palazuelo completed *Fougue* (cat. 5), *Idée* (cat. 7), *Nocturno* (cat. 8), and *Rouge* (cat. 16), all dated 1949 and works in which Klee's influence is strongly felt. This would begin to fade away in 1950.

Palazuelo's first visit to Louise Leiris, Kahnweiler's gallery located on 29 bis rue d'Astorg, just a stone's throw away from Aimé and Marguerite Maeght's gallery on rue de Téhéran, was a decisive moment in his life. Kahnweiler, who was Paul Klee's dealer in Paris, wrote a book on the Swiss artist in 1950.⁸⁷ Palazuelo recalled the impact the art dealer had on him: “I went to see Kahnweiler, who took me to his art gallery and showed me his collection of Klees. It was like a revelation to me and would influence my work.”⁸⁸ Just a few words from an artist who never discussed personal issues.⁸⁹ Moreover, Kahnweiler was not just any *marchand*, he was a true admirer of Klee, with whom he had a close relationship towards the end of his life, as described in his book.

Kandinsky's memories, collected in the gripping *Regard sur le passé*,⁹⁰ is one of the most worn down books in Palazuelo's library, indicating heavy use. The same is true of another Kandinsky classic, *Concerning the Spiritual in Art* (published in New York in 1947 as part of a collection directed by Robert Motherwell), which Palazuelo purchased in 1950. Although he rarely made margin notes, in this book he jotted down “Paris 1950” on the first page and underlined the following sentence: “The most ordinary action affects us as something por-

tentous and solemn, that is, as pure harmony, when its actual purpose is not revealed.”⁹¹

Could Palazuelo also have seen Nina Kandinsky's extraordinary collection of Paul Klee's work, a token of the lives of these two artists, later bequeathed to the Centre Pompidou? Palazuelo received the Kandinsky Award in 1952 and may have met Nina in 1953, nine years after Wassily's death.⁹² Madame Kandinsky commissioned Palazuelo to paint the stage set for Kandinsky's *Sonorité Jaune*, a project that was never completed. Referring to their first meetings, Palazuelo stated: “When I visited her house, I saw her library contained books on theosophy and other writings on the correspondence between sound and color.”⁹³ He probably saw Nina's tiny yet stunning guest books—one red, the other black with embroidered flowers—which contained drawings by Klee. The Pompidou also holds Kandinsky's delicate and moving watercolor *St. Germain b. Tunis Landeinwärts* (1914). Both Klee and Kandinsky had a great impact on Palazuelo early on in his career, as observed in his early paintings.⁹⁴

It comes as no surprise, then, that Palazuelo chose two experts on Klee to write the texts for the catalogue of his first solo exhibition in Paris. We will later discuss the importance of both critics, Will Grohmann and Georges Limbour.⁹⁵

It is a well-known fact that Paul Klee attracted much-deserved attention in Europe and the United States following the Second World War. He was a strange character, withdrawn from the modern art scene, which in the 1940s was dominated by Picasso and Matisse. He died far from Nazi Germany in 1940, alone but in peace in the southern city of Locarno, when the war was at its peak. Once the conflict was over, recovering the “degenerate” art of Klee, a fundamental figure in modern art, became a priority, if not a moral obligation. In the United States, a traveling exhibition entitled *Paul Klee Memorial Exhibition*⁹⁶ coincided with Alfred H. Barr's monograph on the artist, published by the MoMA in 1941. A third edition of the book, printed in 1946, formed part of Palazuelo's library, along with other volumes, such as Grohmann's text on his drawings dating from 1921 to 1930, and George Schmidt's 1948 writings.

The retrospective *Paul Klee (1879-1940)*, organized by the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris in March 1948,⁹⁷ had taken place shortly before

Palazuelo's arrival in Paris that fall. And who could have written the prologue for the catalogue other than Georges Limbour? During these years, interest in Paul Klee spiraled. In 1949, a second traveling exhibition—similar to the *Memorial Exhibition*—toured the United States.⁹⁸ Organized by the MoMA, it featured works loaned by the Société Klee of Bern, Fondation Paul Klee, American collections, and Kahnweiler himself. A capital book on Klee was also printed that year. Written by Douglas Cooper, it was published as part of the Penguin Modern Painters collection directed by Kenneth Clark.

Palazuelo's fascination with Klee could have stemmed, in part, from the similarities he perceived between them. He was brave enough to support the artist whom Cooper had branded a "dangerous master," his art being too private to be followed.⁹⁹ He also shared with him the ability to discern the existence of a different reality; the aim to make the invisible visible. This complex vision of reality owes more to the stillness of the East than the clamor of the West. A soft voice, an intimate light, begetter of an isolated work that reaches out to the intellect. Both Klee and Palazuelo's concept of abstraction coexisted with their observation of the ineffable expanse of nature. Given to metamorphoses and evocative of the sounds of musical compositions, in Klee's work asceticism played an important role, even above that of color and texture. Klee's exile in his native Switzerland, far from the turmoil of Germany, brings to mind Palazuelo's, the Oxford-educated artist who fled to Paris. In so doing, the refined Palazuelo hoped to avoid being classified as part of the *Joven escuela madrileña*. As fellow Spanish artists recall,¹⁰⁰ Palazuelo disliked being interrupted at work, which is also evocative of Klee's self-imposed seclusion in his studio and his obsession with his own world. However, whereas Klee painted the light of the port of Tunis, Palazuelo depicted the creaking hinges and dreary dampness of rue Saint-Jacques, or the mystifying church of Saint-Séverin and its flamboyant stained-glass windows by Jean Bazaine—a subject also represented by Robert Delaunay.¹⁰¹

A month after Palazuelo arrived at Austerlitz station and settled at the Collège, he received a copy of *Homenaje a Paul Klee*. This book was part of *Artistas Nuevos*, a series directed by Mathias Goeritz and Tomás Seral,¹⁰² and it contained the first text by

Palazuelo of which we have notice. An artist who also pursued writing during the 1950s, Palazuelo used a phrase by Klee to illustrate his drawing *A Paul Klee*.¹⁰³ The passage could allude to Palazuelo's exile by the Seine: "Each person is free to go wherever his heart takes him."¹⁰⁴ Likewise, Palazuelo's words on Klee refer to an "immemorial memory": "From the distant regions where the final processes of thought take place, emerge voices that speak of splendor . . ." ¹⁰⁵ An illustration by Klee, the same print chosen by Copper for the aforementioned book, accompanied the text.¹⁰⁶ In January 1949, Palazuelo participated in *Nuevos Prehistóricos*—also part of the *Artistas Nuevos* series—with a surreal drawing of a mineral essence, a mysterious stone with a hole bored through the middle.¹⁰⁷

Several Spanish abstract artists were spellbound by the work of Klee. In a country whose history of art was as fractured and fragmented as Spain's in the twentieth century, the work of Klee appeared as one of the few serene places in which to look for inspiration and, in so doing, break away from the omnipresence of Picasso. The long list of Spanish painters to have recognized the influence of Klee goes beyond the scope of this text.¹⁰⁸

Paul Klee died eight years before Palazuelo settled in Paris, where his oeuvre was considered an essential part of modern art. As mentioned earlier, Palazuelo underlined the connection between his journey and his thirst of knowledge for Klee and his geometrical concept of nature.¹⁰⁹ Palazuelo later declared he felt closer to Klee than to any other painter; hence his collection of books on the artist.

Also in Palazuelo's library was the 1949 English edition of Novalis' *The Novices of Sais*, with a prologue by Stephen Spender and illustrations by Paul Klee.¹¹⁰ It is highly likely that in addition to the illustrations, which surely grasped Palazuelo's attention, the deep, melodic prose touched the Spanish artist from the first line. As Palazuelo later recognized, he succumbed to the exhilarating harmony of image and text. The titles of Palazuelo's drawings include words such as "signs," "frames," and "oblivion." Novalis argued reality was a vast cipher only the wisest of men could discern. *The Novices of Sais* is a disconcerting succession of metaphors, a meld of the visible and the

mysteries of the invisible, of poetry and emotion. Although several books by Novalis were hidden away in Palazuelo's library, he refused to cite them and only admitted to having read *The Novices of Sais*. Several topics mentioned in this book can be traced in the work and thought of Palazuelo: words in code hidden among the prodigious mysteries of nature; the denial of speech, which is deemed incomprehensible; secrets in need of protection; or the interface between science and poetry. Poetry arises from the flame of life, the creator may attain immortality if life is lived truthfully. A champion of creative isolation, Novalis asks why roam the terrible world of visible things.¹¹¹

For Palazuelo, Klee represented the transition from "inert symmetry or geometry" to "vital, more dynamic, more musical symmetry."¹¹² On Novalis' book, a tribute to crystals, he later said: "Klee is attracted to the living, the organic, and senses that even the structures of inorganic matter, such as crystals, form part of the living world. As a result, Klee had a decisive influence, at least spiritually, on the continuation of my research in that direction until I finally discovered some very clear indications."¹¹³ Evidently, Palazuelo's interest in Klee was widely known, even in those days. Sempere, one of the first Spanish creators to arrive in Paris, remembers his fellow artist studying "Klee's body of work" during their years together at the Collège on boulevard Jourdan.¹¹⁴

PABLO PALAZUELO: 1955, CRITICAL RECEPTION

Will Grohmann, an expert on Paul Klee, wrote one of the essays for the catalogue of Palazuelo's first solo exhibition at the Galerie Maeght in 1955. A friend to the Swiss artist, he was the author of several monographs on Klee, including the first catalogue of his drawings. In spite of being an expatriate, Grohmann represented the new Paris, a city that had overcome the brutality of the Second World War. Five years after writing for Zervos' journal, *Cahiers d'Art*, the Gestapo confiscated Grohmann's 1934 monograph on Klee. A new biography on Klee was released by various publishers between 1954 and 1955, coinciding with Palazuelo's exhibition at Maeght.¹¹⁵

Grohmann's essay on Palazuelo was not just another text signed by the historian, nor was it fruit of a commitment. The title of the essay,

“A Visit,” indicates the author had called on Palazuelo at his studio on rue Saint-Jacques. This happened on two occasions—there are accounts of both meetings.¹¹⁶ Not only was Grohmann a renowned art critic in France, he was also well-respected in Spain. In 1933, Westerdahl had commissioned him to write a monograph on Klee for *Gaceta de Arte*, a magazine to which he would contribute on various occasions.¹¹⁷ This may explain why he was later invited to present an exhibition on Spanish art in 1960.¹¹⁸

Georges Limbour, who also frequented Palazuelo’s studio, was a writer associated with the Surrealist movement, as well as a friend to André Masson and Jean Dubuffet. Limbour created a vivid image of Palazuelo’s studio, providing an excellent description with the trained eye of a forensic scientist, an extract of which is transcribed above.¹¹⁹ His is the account of a skilled writer: the staircase and its thin, rusty bars, the murmur of the wind blowing through windowless openings, courtyards, and old rooftops . . . Without a doubt, Limbour’s depiction has conjured up the most vivid image of the studio, for it is the recollection not only of an art critic, but of a baroque writer and admirer of Spain.

In addition to the favorable critical notes written by Julien Alvard¹²⁰—a strong proponent of abstract art in France along with Tapié—Palazuelo’s 1955 exhibition at Maeght received wide critical acclaim. Among others, the exhibition attracted the attention of none other than Francis Spar, editor in chief of *Connaissance des Arts*, who, in the title of his review, alluded to an issue that was now becoming a myth, Palazuelo’s limited production.¹²¹

As mentioned above, Favre published a review in the newspaper *Combat*. He also co-wrote what was probably the only illustrated review of a Spanish painter to appear in *Le Monde* during those years. The article was published on the occasion of Palazuelo’s second solo exhibition at the Galerie Maeght and Vasarely’s show at the Galerie Denis René in 1958,¹²² and included a reproduction of the painting *Temps rouge*.¹²³ Both critics insisted on Palazuelo’s complex and evasive character, particularly in the pages of *Le Monde*: “Both the painter and the work are difficult to approach. The man is an ascetic, solitary painter who despises anything that may even look like publicity. The artist advances in disguise and the work is only discovered little by little.”¹²⁴

The irresistible attraction which Palazuelo’s singular figure held for art critics was clear from the outset, when Bernard Dorival¹²⁵ first supported his career. In Spain, Dorival was known for the titanic work in three volumes *Los pintores célebres* (Celebrated Artists), published by Gustavo Gili and translated by Juan-Eduardo Cirlot in 1963.¹²⁶ Along with Jean Cassou, Dorival—curator at the Musée d’Art moderne since the time of the occupation and a man keenly aware of the importance of supporting young artists arriving to post-war Paris from Spain and abroad—was a major influence for Spanish artists living in Paris.¹²⁷

Dorival’s well-known dictum regarding Palazuelo has been cited almost tiresomely. This classic platitude is nonetheless worth mentioning, as its early date is indicative of Dorival’s visionary thinking: “A grammarian like Juan Gris and a poet like Miró.”¹²⁸ The phrase was included in the first critical review of Palazuelo’s work in France, written on the occasion of his participation in a group exhibition at Maeght in 1949. In the same text, Dorival declared that his works were a meld of “the accuracy of pure drawing and the enduring intensity of color; the richness of impasto, dense and light, transparent and compact, and the precision of scale and rhythm, on which he grounds his composition, artistic rigor with musicality, pictorial plenitude with a human *je ne sais quoi* that only surpasses the plastic because it is rooted in and constitutes an important development.”¹²⁹ Palazuelo was thus capable of combining an “impassioned conscience, a meticulous lucidity and method, an unhurried haste, an infinite tenderness.”¹³⁰

Another great critic and leading authority of the day was Michel Seuphor, who first viewed Palazuelo’s work in 1952. Following a group exhibition held at Maeght entitled *Tendance*,¹³¹ he defined Palazuelo as “exacting in an art that aims to be light, serious and emphatic in a composition facile in appearance, Palazuelo is a harmonist who does not allow his internal battles to reveal anything but the final victory.”¹³² Seuphor enjoyed great critical success in the early 1950s with his celebrated book, *L’art abstrait. Ses origines. Ses premiers maîtres*.¹³³ In 1957, Palazuelo was considered worthy of an entry in Seuphor’s *Dictionnaire de la Pein-*

ture Abstraite. The entry read: “Behold lines and planes: music for two hands.”¹³⁴ Seuphor predicted the outcome of the music would be favorable to the artist. It continues to resonate today.

ILLUSTRATIONS

[photos in Spanish section of catalogue]

Pablo Palazuelo, *Mujer en el espejo* (Woman in the Mirror), 1946; transformed into *Fougue*, 1949 (cat. 5). Oil on canvas, 75 x 100 cm. Photo: Maeght Collection, Paris

Klee-Gesellschaft Bern (ed.), *Paul Klee: Teil Dokumente und Bilder aus den Jahre 1869-1930* (Bern: Benteli Verlag, 1949). Copy from Pablo Palazuelo’s library which still conserves a bookmark from Librería Buchholz, Madrid

Pablo Palazuelo’s studio in 1950: number 11 at the Spanish College, Paris, Cité Universitaire, 9 boulevard Jourdan

In the foreground: *Sur noir*, 1949. Oil on canvas, 83 x 65 cm. C. A. C. Hullera Vasco Leonesa - Museo Patio Herreriano, Valladolid (cat. 9). On the left wall: *Nocturno*, 1949. Oil on canvas, 66 x 82.5 cm. Maeght Collection, Paris (cat. 8). On the floor (among others): *Fougue*, 1949. Oil on canvas, 75 x 100 cm. Maeght Collection, Paris (cat. 5)

Will Grohmann, *Kandinsky. Cahiers d’Art* (Paris, 1930), issue 465, from Palazuelo’s library

Librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, Paris

Will Grohmann, *Paul Klee. Cahiers d’Art* (Paris, 1929), issue 797, from Palazuelo’s library

Postcard of *Reicher Hafen*, by Paul Klee, found between pages 12 and 13 of Grohmann’s book in Palazuelo’s library

Photograph of *Tête d’une statue féminine du type des «idoles aux bras croisés»* c 2700-2300 BC. Island of Keros (Cyclades), marble, 27 cm. Musée du Louvre, Paris. Donation of O. Rayet, 1873. Photographic reproduction placed by Palazuelo between the end pages of Georg Schmidt’s *Paul Klee* (Basel: Holbein-Verlag, 1948), in his library

Pablo Palazuelo in his studio on 13 rue Saint-Jacques, Paris. Photo: unknown author

Pablo Palazuelo, *Untitled*, 1948. Lithograph on paper, 61.8 x 44.6 cm. Fundación Pablo Palazuelo (cat. 1)

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)* (Paris: Mercure de France, 1918)

Galerie Maeght entrance (13 rue de Téhéran) at the time of Pablo Palazuelo’s first solo exhibition, Paris, 1955

Massily Kandinsky, *Regard sur le passé* (Paris: Galerie René Drouin, 1946), translated by Gabrielle Buffet-Picabia, and Massily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (New York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947). Documents of Modern Art series, dir. Robert Motherwell. Annotation in pencil on page 1, upper right-hand corner: "Palazuelo / Paris 1950." Copies from Palazuelo's library

Kandinsky's studio in Neuilly-sur-Seine, 1940s

Alfred H. Barr, James Johnson Sweeney, and Lyonel and Julia Feininger, *Paul Klee* (New York: The Museum of Modern Art, 1941). Palazuelo's copy, purchased at Librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, Paris

Robert Delaunay, *Saint-Séverin no. 3*, 1909-1910. Oil on canvas, 114.1 x 88.6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection, by gift 41.462. Robert Delaunay © L&M Services B.V. Amsterdam

Church of Saint-Séverin, Paris. Stained glass windows by Jean Bazaine

Homenaje a Paul Klee, Artistas Nuevos series, V (Madrid: Galería Palma [Librería Clan], printed by Gráficas Reunidas, 1948), with the collaboration of Paul Klee-Gesellschaft and H. Meyer-Benteli. Pablo Palazuelo's library held two issues numbered VI/XXX and 013/150

Nuevos Prehistóricos. Picasso, Palazuelo, Nieva, Laguardia, Aguayo, Artistas Nuevos series (Madrid: Galería Palma [Librería Clan], printed by Gráficas Reunidas, 1949). Palazuelo's copy was number 86/150

Friedrich von Hardenberg (Novalis), *The Novices of Saïs* (New York: Curt Valentin Ed., 1949), preface by Stephen Spender, translated from the German by Ralph Manheim, illustrated with sixty drawings by Paul Klee, front cover by André Masson. Copy from Palazuelo's library

Will Grohmann, *Paul Klee. Handzeichnungen II 1921-1930* (Berlin: Müller & Kiepenheuer Verlag Bergen II, 1934). Copy from Palazuelo's library

Church of Saint-Séverin opposite 13 rue Saint-Jacques, Paris, c 1962. View from Palazuelo's studio
Photo: possibly Jean-Jacques Moreau

13 rue Saint-Jacques in 2009

ENDNOTES

1. "One could say I was searching for a path that would feel like my own. As if in a maze, I sought to find an exit or an entrance leading to myself." Pablo Palazuelo in CALVO SERRALLER 1982.
2. DE GOYTIA 1948, p. 9.
3. PUIG 1991: "Zigzagging our way up the mountain towards the border in an old taxi with two Civil Guards and a mute, enigmatic Swiss companion, the solemn silence magnified by the sound of the battered engine, I remember reflecting on the complexity of diplomatic relations: only two of us would cross the Catalan boarder legally that day" (p. 82). This book provides an extensive description of the Collège d'Espagne and its cultural environment at the time of Palazuelo's arrival. Several artists mentioned in the present essay also appear in it. Of great interest are the encounters with Bernard Dorival (pp. 94-95) and Louis Clayeux (pp. 108-9). For an account of the vicissitudes of Santiago Lagunas (member of Pórtico) and Federico Torralba's journey on their way to meeting Jean Cassou in November 1949, see TORRALBA 1991, pp. 17-18.
4. FAVRE 1955, p. 7.
5. Both Palazuelo and Sempere lived at the Collège d'Espagne between 1952 and 1953. Meliá's book on Sempere recounts their time together at the residence. Sempere arrived in Paris in late 1948 and left in the summer of 1949: see SENTI ESTEVE 1949. Sempere shared his impressions of Paris with the press in Valencia and openly showed his support of abstract painting: see TOMÉ 1949.
6. This incident was recounted by Ferreras in Elche on November 28, 2009, during a conversation with the author. Letter dated December 1915, from Gris to Kahnweiler, regarding a review of José Victoriano González's exhibition at the Galerie Louise Leiris.
7. A detailed bibliography regarding this issue, and others mentioned in this paragraph, appears in the present essay and in the chronology in this volume.
8. 55 years, from 1910 to his death in 1964.
9. DALÍ 1944, pp. 116ff.
10. "I remember encountering the painter one afternoon on the rue Saint-Séverin. Running into Palazuelo in Paris, as in Madrid, has always been unusual. He lives in isolation, as if going outside (to paraphrase an apocryphal comment that Kehr attributed to El Greco) would disturb his inner light. When I asked him what he was painting, he replied 'A Mandala,' as though it were the most natural thing in the world." IOLAS-VELASCO 1973.
11. "The paintings are inscrutable, hermetic, so large they are almost offensive and do not allow one to take a breath. In spite of their monastic austerity, it is impossible to know where the paintings are heading, for they are as far from heaven as they are from earth . . . His

art is elegant and grave but lacks a human dimension. The spiritual and solemn warmth is not put to use . . . a refined and distinguished painter, but one who appears to have no interest whatsoever in human-related subjects of the last two thousand years." GÁLLEGO 1955, p. 373.

12. Palazuelo participated in the exhibition *La Jeune Peinture Espagnole - 13 Peintres Espagnols Actuels*, held at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, May 20-June 30, 1959. He presented five pieces held by the Galerie Maeght. Also featured at the exhibition were works by Canogar, Cuixart, Feito, Mier, Millares, L. Muñoz, Rivera, Saura, Suárez, Tharrats, Vela, and Viola. At the show Palazuelo met some of these artists in person.

13. In 1963, José Vergara described Palazuelo as "one of the few great masters": see VERGARA 1963, p. 39.

14. CHOAY 1959. Choay also wrote the seminal article "L'école espagnole," *L'Oeil*, no. 51 (Paris, March 1959), pp. 10-17. She introduced the work of Millares to Daniel Cordier.

15. MAEGHT 1960.

16. The first edition of the catalogue contains a blank page originally meant for Palazuelo's illustration. Only his name appears on the page.

17. GÁLLEGO 1955, p. 373.

18. MALRAUX 1965, p. 6.

19. The notes taken by Fernando Zóbel in his diary reflect the difficulties that surrounded the commission, which took place in early 1965, and was put at risk when Juan Huarte contemplated its purchase. Zóbel visited Palazuelo's studio on December 15, 1965. The painting was concluded on December 13, 1967, as noted by Zóbel, who condemned the "three-year delay." During those years, Zóbel and Palazuelo met on various occasions. On December 2, 1966, they went to Juan Huarte's home, where Zóbel saw the coffered ceiling (source: Fundación Juan March, Madrid).

20. This issue is detailed in the chronology and recounted by Pablo Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 76.

21. Located on calle Zurbano 88, Madrid.

22. CAMPOY 1973, p. 65. Galería Iolas-Velasco was located on calle Zurbano 88, Madrid. The artist's archives hold a list of the works (courtesy of the Fundación Palazuelo).

23. DE GOYTIA 1948. Postal service, telegraph and telephone lines were also restored in February 1948.

24. August Puig Bosch was accepted at the Collège d'Espagne in 1947-1948. Other students admitted included Miguel Pérez Aguilera, Joan Palà, Eduardo Chillida, and Eusebio Sempere. The latter two lived at the residence from 1948 to 1950 (source: Ana María Pedrero1. Collège d'Espagne Library). For more information, see DE LA TORRE 2010.

25. Books on Paul Klee found in Pablo Palazuelo's library:

Alfred H. Barr, James Johnson Sweeney, Lyonel and Julia Feininger, *Paul Klee* (New

York: The Museum of Modern Art, 1946), purchased at Librairie Fischbacher, 33 rue de Seine, Paris. Will Grohmann, *Paul Klee, Cahiers d'Art* (Paris, 1929), issue 797. Will Grohmann, *Paul Klee. Handzeichnungen II 1921-1930* (Berlin: Müller & Kiepenheuer Verlag Bergen II, 1934). Friedrich von Hardenberg (Novalis), *The Novices of Sais* (New York: Curt Valentin Ed., 1949), preface by Stephen Spender, translated from the German *Die Lehrlinge zu Sais* by Ralph Mannheim, illustrated with 60 drawings by Paul Klee, frontispiece by André Masson. Georg Schmidt, *Paul Klee* (Basel: Holbein-Verlag, 1948). Klee-Gesellschaft Bern (ed.), *Paul Klee: Teil Dokumente und Bilder aus den Jahre 1869-1930* (Bern: Benteli Verlag, 1949), with a bookmark from Librería Buchholz, Madrid.

Books on Wassily Kandinsky found in Pablo Palazuelo's library:

Will Grohmann, *Kandinsky, Cahiers d'Art* (Paris, 1930), issue 465. Wassily Kandinsky, *Regard sur le passé* (Paris: Galerie René Drouin, 1946), translated by Gabrielle Buffet-Picabia. Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, Documents of Modern Art series, dir. R. Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947), annotation in pencil, p. 1, upper right-hand corner: "Palazuelo / Paris 1950."

26. In 1962, Antonio Montoro asked the following question in the pages of the newspaper *ABC*: "I have not been able to admire any of his canvases at the art galleries I know of . . . Are there any canvases by Klee in Spain, either at museums or in private collections?" In MONTORO 1962, pp. 16-17. An exhibition on Klee was held in Spain in 1972: *Klee 1879-1940: Colección Nordrhein Westfalen de Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf)*, Museo Español de Arte Contemporáneo and Palacio de la Virreina, Madrid and Barcelona, 1972.

27. For more on this subject, see VILLERS 1949.

28. A bookmark from Librería Buchholz in one of the Paul Klee books in Palazuelo's library attests to this fact. Karl Buchholz (1901-1992) opened his first gallery on Kurfürstendamm, Berlin, in 1921, and also established an outstanding bookstore on Leipziger Strasse in 1930. In 1934, Curt Valentin and Buchholz became partners in Germany and went on to open Buchholz Gallery in New York in 1937. Many of Klee's works were sold in the United States through this gallery. In 1938, he established a gallery in Bucharest, followed by another in Lisbon in 1943. Due to the Second World War, he was unable to return to Germany from Lisbon in 1945 and was forced to stay in Spain. In December of the same year, he established a bookstore/gallery on Paseo de Recoletos 3, Madrid. The most significant abstract art exhibitions held there included Pórtico's group show (1948), an exhibition on abstract sculpture that featured a piece by Oteiza (1951), and other shows on Antonio Saura (1951 and 1952), Manolo Millares (1954), El Paso group (1957), and Gustavo Torner (1959). Although the gallery remained open until 1959, Buchholz moved to Bogotá in 1950, where he opened yet another gallery.

29. Palazuelo took part in the 1947 group exhibition *Cinco artistas jóvenes (Palazuelo, Olmedo, Lara, Lago y Valdivieso)*. Before leaving for Paris, in January 1948, he met the members of the Pórtico group through the show *Cuatro pintores de hoy (Palazuelo, Carlos Pascual de Lara, Lago y Valdivieso)*, which will be discussed more fully. For the purpose of this study, it is important to note Buchholz and Curt Valentin became partners and opened a gallery in New York in 1937. As a result Buchholz became Klee's art dealer in the United States.

30. November 21-December 15, 1945. The following painters and sculptors presented their work at the exhibition: Pedro Bueno, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández Miranda, Carlos Ferreira, José (García) Guerrero, Luis García Ochoa, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo, Miguel Pérez Espinosa, and José Planes.

31. "His work had a great impact on me; I had never been so moved since I began to paint. I was intrigued by his interest in geometry, his perception of the manifestations of geometry in nature as they transformed into poetry: lines and colors capable of dreaming . . . what attracts me the most to Klee's work is his connection with the energy that is present in nature. His landscapes, surreal cities and ruins, phantasmagorical characters, his lines and colors: every single element focuses its attention on intensity and energy." Pablo Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 12-13.

32. On occasion of the opening of a new branch on Calle Espoz y Mina 15, Madrid, Galería Clan organized the exhibition *Picasso, Miró, Chagall, Klee, Luna, Torres García y Llorens Artigas* (November 15-30, 1950), also known as the XLVI exhibition.

33. The exhibition took place between March 1 and 14 and was mainly educational. It featured reproductions of works by the following artists: Arp, Balla, Bozzolini, Chapoval, Robert and Sonia Delaunay, Dewasne, Deyrolle, Dias, Domela, Gilioli, Gleizes, Herbin, Jacobsen, Kandinsky, Klee, Kupka, Lanskoj, Lardera, Léger, Leppien, Magnelli, Miró, Mondrian, Mortensen, Picabia, Pillet, Poliakof, Raymond, De Staël, Taeuber-Arp, Van Doesburg, Vasarely, and Villon.

34. SEUPHOR 1949.

35. The exhibition *Pintores suizos contemporáneos* was held at the Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Biblioteca Nacional de Madrid, in November 1956. The show included five works by Paul Klee, dated between 1920 and 1939 and loaned by the Museum of Fine Arts in Bern (exh. cat. 73 to 77). *ABC* reported on the event, see BALLESTE 1956. A painting by Klee was also featured at an exhibition organized by Westerdahl, *Gaceta de Arte*, and ADLAN in 1936, to which we will refer later.

36. The Musée d'Art moderne officially opened on July 6, 1961.

37. Several exhibitions were organized on account of this matter: *Artistes*

Brésiliens (1960), *Tapisseries yougo-slaves* (1960), *Art Latino-américain à Paris* (1962), *Peintres et sculpteurs grecs à Paris* (1962), *Art turc d'aujourd'hui* (1963), *Sept peintres norvégiens contemporains* (1963-1964), *Art USA now: collection Johnson* (1964).

38. Sarrailh (1891-1964) had been the principal of the Lycée Français in Spain, and Chairman of the University of Paris between 1947 and 1961. For more on Sarrailh and Cassou's relationship with Spanish painting, see DE LA TORRE 2006.

39. Works by Klee held by French museums in the 1950s: *Sturm durch die Ebene* (Storm over the Plain), 1930, gouache applied with a knife on *papier collé* mounted on cardboard, 41 x 57 cm, acquired in 1938 (Centre Pompidou Collection, JP 512 P); *Hafen mit Segelschiffen* (Port with Sailboats), 1937, oil on canvas, 80 x 60.5 cm, acquired in 1952 (Centre Pompidou Collection, 3969 P); *Blütenzauber* (Magical Bloom), 1933, pastel on acrylic paper mounted on cardboard, 32 x 40 cm, acquired in 1957 (Centre Pompidou Collection, AM 1953 D).

40. 1950, oil on canvas, 81 x 65 cm, S.D.B.DR.: Palazuelo/50. Inv.: AM 3174 P.

41. Occasionally this painting has been wrongly dated as 1948. It is signed and dated 1949 on the reverse. It was also dated 1949 by the Galerie Maeght, as seen in the list of works on display at the 1955 exhibition.

42. The following paintings can be identified in the photograph of Palazuelo's studio at the Cité Universitaire. In the foreground: *Sur noir* (1948, oil on canvas, 83 x 65 cm, Colección de Arte Contemporáneo-Museo Patio Herreriano, Valladolid). On the left wall: *Nocturno* (1949, oil on canvas, 66 x 82.5 cm, Maeght Collection, Paris). On the floor (among others): *Fougue* (1949, oil on canvas, 75 x 100 cm, Maeght Collection, Paris).

43. Palazuelo's works were on view between January 11 and 20, 1948, at the exhibition *4 Pintores de hoy. Palazuelo, Lara, Lago, Valdivieso*. The show was organized by Buchholz and Librería Pórtico and held at the Círculo Mercantil de Zaragoza. Palazuelo presented the following works dating from 1947: *Bodegón blanco* (White Still Life); *Bodegón con manzanas* (Still Life with Apples); *Mujer con sombrero* (Woman with Hat), and *Frutero con uvas* (Fruit Bowl with Grapes).

44. Three works by Palazuelo were featured at the exhibition: *La ventana* (Window), *Mujer morena* (Dark Woman), and *Las frutas* (Fruits) (exh. cat. 284-86, p. 26).

45. Due to the date of the works, it is likely the artist transferred them from Spain to Paris.

46. Size not specified. It may be the first state of *Rouge* (1951, oil on board, 54 x 37 cm, Kunstmuseum St. Gallen Collection, donation of Erna and Curt Burgauer).

47. *Fougue*—initially entitled *Erytros*, of which Palazuelo kept black and white photographs—appears to mark the beginning of his artistic maturity. Palazuelo painted it above another work, which brings to

- mind the connotations of the second title and reveals the artist's line of thinking, later summed up in his "conversations" with Claude Esteban on the topic of memory and blood. The third and final title, *Fougue*, can be translated from the French as *ardor*: "Ardeur naturelle, d'une grande impétuosité [...] Il se dit particulièrement d'un Poète, d'un orateur ou d'un artiste qui a de la hardiesse et du mouvement" (Natural ardour, extreme impetuosity . . . One [as a poet, speaker or writer] who is bold and restless), *Dictionnaire de l'Académie Française*, 8th ed., Paris, 1932-1935.
48. "At this point, I was already intrigued by the possibilities of abstraction, as I had been earlier by those of Cubism. The neo-cubist still-lives I had made were already losing interest for me. So I set about simplifying their composition and removing those elements that were significant in the production of a more or less figurative image. I started focusing on form rather than on what it represented and ended up transforming my last Picasso-influenced work into an abstract painting in 1948. It was exhibited in Paris at the *Salon de Mai* that year. Later, in the autumn, it was shown again in a group exhibition, *Les Mains éblouies*, at the Maeght Gallery." Pablo Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 88-89.
49. COCTEAU 1996, p. 26.
50. Founded in 1872.
51. *Losange* (1953, oil on canvas, 140 x 140 cm, Maeght Collection, Paris), painting no. 12 in the solo exhibition at the Galerie Maeght, 1955.
52. "I destroyed quite a few paintings at the time and only a small number of works entitled 'Soledades' (*Solitudes*) survived." Pablo Palazuelo in CALVO SERRALLER 1982. "During those years, the decisions made at the drawing table or in front of the canvas arrived after many doubts, regrets, and destruction of confused compositions with which I argued over months in a struggle wherein I was unquestionably the weaker of the two, the one who tried to find his way through a maze." Pablo Palazuelo, conference "El universo y las formas" at Universidad Politécnica de Barcelona, 1997, quoted in AMÓN 1998, p. 208.
53. CORRAL 1993.
54. THARRATS 1958.
55. As an avid reader of Novalis, rivers had a special significance for Palazuelo.
56. These events appeared in *ABC*, October 22, 1948.
57. Although there is a certain amount of disagreement regarding his date of birth, we follow Marvejols, Lozère, 1889-Puiseux-en-Bray, Oise, 1968.
58. The reasons for which Palazuelo did not officially enroll at the School of Fine Arts—though he did register as an occasional student—either because he did not sit his exams or he failed, are detailed in the chronology to this volume. It seems unlikely he took the examinations, as he only registered on November 30, 1948, a month after he arrived in Paris. His status as an occasional student limited his entitlement to prizes and awards (source: Joëlla de Couëssin, Chargée d'études documentaires, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris).
59. A portrait by Müller, emphasizing the strong features of his subject, was included in the catalogue written on occasion of an exhibition on Spanish painting held in Paris in 1959.
60. An expression used by Palazuelo.
61. "I was drawn to these picturesque and mysterious bookshops, which were going through a decadent period at that time. Those books, some of them old, with their charts, signs, and strange figures, lured me inside to buy. In one of them, called La Tour Saint Jacques, I met Claude d'Ygé, who had just written two influential books on hermeticism and alchemy, *Anthologie de la poésie hermétique* (Anthology of Hermetic Poetry) and *Nouvelle assemblée des philosophes chymiques* (New Assembly of Chemist Philosophers). From that moment on, in addition to a friendship, we began forging a mentor-disciple relationship which, without being too explicit, had a great impact on my work. I followed his advice and began reading, or rather studying, certain treatises on alchemy. To this day, I continue reading this type of literature, which requires time and effort." Pablo Palazuelo in CALVO SERRALLER 1982.
62. *Tendance* (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut, Serge Poliakoff), Galerie Maeght, Paris, October 1951.
63. Letter from Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) to Pablo Palazuelo, October 31, 1951, held by the Fundación Palazuelo archive. There is a second letter from Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona, May 5, 1953), as well as a postcard (Tarragona, undated). See the chronology.
64. For more on this encounter, see the chronology. Palazuelo kept the lithograph invitation to the opening. The tack holes in the corners indicate he may have hung it on the wall.
65. Palazuelo helped Miró with official issues in 1953. The aforementioned letter, dated May 1953, mentions "paperwork" and clearly refers to bureaucratic matters.
66. Their choice to move to such a peculiar town may have been linked to the fact that painter Francisco Durrio (Valadolid, 1868-Paris, 1940)—Spanish ambassador to France when Picasso first arrived—lived in a town in the outskirts of Paris, Saint-Prix (Seine-Oise).
67. CORRAL 1993.
68. The coat of arms of Villaines-sous-Bois—land inherited by the abbot Saint-Denis in the Middle Ages—displays a silver nail in allusion to the Passion of Christ.
69. Palazuelo chose both French and Spanish titles for his exhibition at the Galerie Maeght in 1955: *Dans le carré, Rouge*, and *Automnes* were hung alongside *Alborada, Festivo, Alto*, and *Imagen*.
70. *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery N-3, Pittsburgh, October 13-December 18, 1955.
71. GALLEGO 1955, p. 373.
72. "He named some of his canvases *Solitudes* but not in reference to his life, his lonely meals, but simply, and without further allusions, in homage to one of his favorite poets, Góngora." LIMBOUR 1955a.
73. FAVRE 1955, p. 7. He quoted the following verses by Jouve: "Un hiver livré aux durs anges / Coupes abîmées sur la mer / . . . Jamais ne sera chaud l'été / Tant qu'une éternité obscure."
74. "Palazuelo's abstract art is not fortuitous, since the 'informal' aspects of his work stem from the purity of his character, which imprints its solitude on each of his canvases." FAVRE 1955.
75. It is worth referring to a quote partially cited above: "I destroyed quite a few paintings during that period and only a small number of works entitled 'Soledades' (*Solitudes*) survived. These works revealed the crudeness of the struggle, but also a creative process I recognized as uniquely my own." Pablo Palazuelo in CALVO SERRALLER 1982.
76. "It represents the horror of the situation. The composition is about to be lost, to descend into chaos. I was overwhelmed by the number of possibilities and paths from which to choose." Pablo Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 66.
77. See note 10.
78. "Dawn entered. The mirror opened / The truth could be heard with a different life / But so loyal to the starting point / The old escaped through the deep / Latent in the fable was the authentic / Suddenly arose more purely / The forms. And grace becomes the measure / A reflection of essences / A limpid and light material / It became isolated and all the more beautiful / Accuracy took on a different appearance / As the shadows grew dense / From accumulating and resting / The truth creates at its own expense." Jorge Guillén, "Profundo espejo," in MAEGHT 1960.
79. "On the floor boards, a stack of papers lean against the wall and the closet: they are large pieces of restaurant tablecloths folded in four. From those sheets, those fragments, a poem will come to life. Palazuelo picks them up, unfolds them, as if he were going to set the table: they are embossed, he once ate on them and some have grease stains. Yes, that's right; he took them from the small neighborhood restaurants where he tends to eat, usually alone. While he eats he draws, almost automatically, different shapes, he organizes them, enlarges them. These sketches are preserved as objects of meditation and some of them, after successive alterations, might end up becoming paintings." LIMBOUR 1955a.
80. LIMBOUR 1955a.
81. "We wanted to see more but there were only a few canvases and those we saw, save for one, were not finished, according to the painter. Why not? What are they missing? These questions become our point of

- departure. Are there truly finished paintings? says Palazuelo. Each stage has its own qualities, but the fascination that arises upon finishing a painting is hardly enough. A painter owes it to himself to create perfect works. Those that are not a step forward towards this objective run the risk of quickly becoming problematic. Palazuelo is obviously harshly self-critical and always finds something for which to reproach himself. The thought of missing the final touch makes him uneasy. He prefers the six paintings of which he approves than the sixty he barely acknowledges as his own." GROHMANN 1955.
82. Three paintings date from 1951, none from 1950. In other words, only five paintings "survived" his first four years in Paris.
83. Pablo Palazuelo to Soledad Alameda in ALAMEDA 1998, quoted in AMÓN 1998, p. 246. This issue is also addressed in the chronology.
84. Musée National d'Art moderne - Palais de Tokyo. *Salon de Mai*, Paris, June 24-July 17, 1949.
85. Galerie Maeght, *Les Mains éblouies* (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani, Jean Signovert), *Derrière le miroir*, no. 22 (Paris, October 1949).
86. DORIVAL 1949.
87. KAHNWEILER 1950.
88. Pablo Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 13.
89. The exhibition *Rythmes et couleurs* was held at J & H Bernheim-Jeune in 1950. Palazuelo may have visited the show, as he was in Paris at the time (J & H Bernheim-Jeune, Éditeurs d'art, *Rythmes et couleurs*. Paris, December 16, 1950-January 12, 1951).
90. KANDINSKY 1946.
91. KANDINSKY 1947, p. 71.
92. There are photographs of Nina Kandinsky with Chillida, Max Bill, and Palazuelo, possibly taken at the *Der Blaue Reiter* exhibition held at the Galerie Maeght in 1962.
93. Pablo Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 17.
94. Palazuelo may have been familiar with Helmut Bachmann's *Solitarios del arte*, which included a review on Klee. In 1946, this book was published in Spanish by Editorial Poseidón (Buenos Aires), a publisher who began distributing books in Spain in the 1940s. Other Poseidón works include Dalí's autobiography, *Mi vida secreta*, 1944, and Guillaume Janneau's seminal work in Spanish, *El arte cubista (Teorías y realizaciones-Estudio crítico)*, 1944.
95. LIMBOUR 1955a. Limbour's preface to Klee's exhibition was published under the title *Paul Klee* by Editions de la Connaissance, Brussels, in March 1948. Limbour also wrote *Les Modernes*, which includes a beautiful piece on Klee; see LIMBOUR 1958.
96. BARR ET AL. 1941.
97. Kunstmuseum Bern, November 22-December 31, 1947; Musée National d'Art moderne, Paris, January 4-March 1, 1948; Palais des Beaux-Arts, Brussels, March 1948; and Stedelijk Museum, Amsterdam, April 9-June 14, 1948.
98. The exhibition *Paintings, Drawings and Prints by Paul Klee* was held at the MoMA, New York, from December 10, 1949 to February 19, 1950. It also toured the following museums: Cincinnati Museum Association, Detroit Institute of Arts, Portland Art Museum, City Art Museum of St. Louis, San Francisco Museum of Art, and Philips Gallery.
99. COOPER 1949, p. 14: "But Klee is a dangerous master: his example cannot be followed, because his art is too private."
100. "Palazuelo will not let anyone near his studio. He does not want anyone to see his paintings while he is working on them." TRAPIELLO 1977.
101. Palazuelo claimed to have met Delaunay, an artist represented by Maeght.
102. Tomás Seral commissioned four volumes of the Artistas Nuevos series to Galería Palma, Madrid, including *Homenaje a Paul Klee*.
103. The drawing was destroyed according to Claude Esteban and Pablo Palazuelo; see ESTEBAN/PALAZUELO 1980, p. 12.
104. "Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist"; see HOMENAJE A PAUL KLEE 1948.
105. HOMENAJE A PAUL KLEE 1948, p. 7.
106. For more on this issue, see the chronology in this volume.
107. A reproduction of the drawing (*Huel-7a*, 1947, India ink, 20 x 16.5 cm) is featured in ESTEBAN/PALAZUELO 1980, p. 11.
108. Dau al set celebrated the tenth anniversary of his death in 1950. A commemorative issue in French was illustrated by Tharrats and included articles by Juan-Eduardo Cirlot, Juan Antonio Gaya Nuño, Mathias Goeritz, Ángel Marsá, and Josep Maria de Sucre. In addition to Tharrats' eight illustrations, the issue also featured a drawing by Paul Klee.
- "Paul Klee was an unknown artist in our country. He had died recently and his popularity was rapidly growing in Paris. The issue of *Cahiers d'Art* dedicated to Klee which I saw at the Gomis' was like a revelation to me." TAPIES 2003, p. 212. Tapiés persistently referred to the impact of Klee's work on the art world of the time: "In those years, news of Paul Klee spread rapidly across the world to thundering effect," TAPIES 2003, p. 213.
109. ". . . the discovery of Cubism and the work of Klee opened up the world of geometry to me. Especially Klee's work, which had a geometry closer to nature, less rigid, more natural, more vital." Pablo Palazuelo to Paloma Chamorro, RTVE, 1996, quoted in MACBA 2006, pp. 293-94.
110. Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, translated by *El Ateneo*, Buenos Aires, 1948. Kahnweiler also admired *The Novices of Sais* and concluded his article on Klee with a reference to the book.
111. NOVALIS 2004, p. 263.
112. Pablo Palazuelo in GUIASOLA 1981, quoted in AMÓN 1998, pp. 77-78. On this topic, Palazuelo stated: "I perceived he might be a stepping stone or a bridge from inert symmetry or geometry to a more *vital*, dynamic, *musical* symmetry."
113. AMÓN 1998, pp. 77-78.
114. "On the last floor of the residence, in a single studio, Palazuelo studied Klee's body of work." Eusebio Sempere in MELIÁ 1976, p. 198.
115. Will Grohmann (Batuzien, 1887-Berlin, 1968). The original edition is New York: Harry N. Abrams Inc., 1955. The edition used for the present essay is Paris: Flammarion, 1955 (*Le grand art en livres de poche* 24). Grohmann discussed the work of Kirchner, the Bauhaus, Baumeister, and Kandinsky, among others. Research was conducted at Grohmann's archive, yet there appears to be no correspondence between him and Palazuelo (source: Dr Werner Esser, Staatsgalerie Stuttgart, Kurator Kunstarchive / Curator of the Art Archives). Grohmann, a professor at the Hochschule für Bildende Künste (The University of Fine Arts of Hamburg), was a specialist in oriental languages, mainly Sanskrit, and linked to the German avant-garde.
116. "I don't know Pablo Palazuelo very well and I have not seen many of his works. However, the two visits I made to his studio left me with a good recollection of them and a very specific idea of his personality and his work. Not that I could describe his paintings, even less so without photos of them or notes, which I did not take, but I am very aware of what they spoke to me." GROHMANN 1955.
117. A letter by Westerdahl dated September 4, 1933 was published in *Gaceta de arte*, no. 20 (October 1933), in which he encouraged Grohmann to write a monograph on Paul Klee. In *Gaceta de arte*, no. 37 (March 1936), there is a reference to Grohmann's recent book on Klee's drawings, later confiscated by the Gestapo. A work by Klee was featured at the *Exposición de arte contemporáneo*, organized by Gaceta and ADLAN at the Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Spain. The exhibition took place from June 10 to 15, 1936 and included two drawings by Klee, *Danzas de sátiros* (Dance of the Satires) and *Doma de caballos salvajes* (The Taming of Wild Horses) (exh. cat. 43, 44). Westerdahl had become familiar with the work of Paul Klee during his European trip of 1931, when he viewed Klee's work at the Nationalgalerie in Berlin.
118. The group exhibition *Zeitgenössische Spanische Kunst* was held at the Galerie 59, Aschaffenburg, between January 16 and February 14, 1960. According to the invitation, Will Grohmann opened the exhibition.
119. See note 80 above. Georges Limbour (Courbevoie, 1900-Cádiz, 1970) who traveled extensively across Spain and died in Cádiz, set two of his novels in this country, *La Pie voleuse* (1939) and *La Chasse au mérou* (1963).

120. Julien Alvard (1916-1974), "a spirit as refined as it is deep," quoted in MATHIEU 1998, p. 131; ALVARD 1955.

121. According to the critic, three or four canvases per year: "His production is extremely limited: until now only three or four canvases per year. This year is one of his most prolific: six canvases in total. The current exhibition presents the work of four years: twenty canvases." SPAR 1955, p. 21.

122. FAVRE/RIVIÈRE 1958.

123. 1958, oil on canvas, 46 x 38 cm, on display at the exhibition.

124. "Il est difficile d'aborder le peintre et sa peinture. L'homme est un ascète, un solitaire qui déteste tout ce qui peut rappeler de loin la publicité. L'artiste s'avance masqué et l'oeuvre ne se découvre que peu à peu." FAVRE/RIVIÈRE 1958.

125. Paris, 1914-Thiais, 2003.

126. DORIVAL 1963. Enrico Crispolti assisted in writing the texts on Spanish painters.

127. Regarding José Guerrero and Antonio Lago Rivera's arrival to Paris in 1946, Dorival declared: "Thousands of young foreigners from around the world, sensitive to French culture, have endured five years of hunger, thirst, and nostalgia. Therefore, from the Liberation, the French government has provided accommodation grants with the aim of giving students the opportunity to live among us and learn from our civilization . . ." DORIVAL 1946 (courtesy of José Rodríguez-Spiteri Palazuelo).

128. DORIVAL 1949, p. 3.

129. DORIVAL 1949, p. 3.

130. DORIVAL 1949, p. 3.

131. *Tendance* (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé, Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, Paris, October 1952.

132. SEUPHOR 1952.

133. Galerie Maeght, Paris, 1950.

134. SEUPHOR 1957, p. 233.

PABLO PALAZUELO: MADRID-PARIS- MADRID (1948-1968)

Alfonso de la Torre

1948

In 1948, Pablo Palazuelo de la Peña (Madrid, October 8, 1915-Galapagar, October 3, 2007), son of Enrique Palazuelo García and Clotilde de la Peña y de la Peña, is granted a scholarship to study art in Paris by the *Comité d'Accueil aux étudiants étrangers* of the Ministry of National Education through the French Institute in Madrid. He arrives there by train on Friday, October 22, 1948.¹ During his first two-year sojourn (October 25, 1948-October 28, 1950), he resides at the Spanish College, the Collège d'Espagne in Paris' Cité Internationale Universitaire.² Palazuelo's scholarship will be renewed in December 1951, albeit without the financial support he had received until then.³ He will return to the College at various periods until 1954, during which time he coincides with a number of Spanish artists residing there.⁴ Upon arriving in Paris, he undertakes lithography studies, which he begins on November 30, 1948, as an auditing student in René Jaudon's studio at the École Nationale des Beaux-Arts in the Latin Quarter.⁵

Palazuelo will have two other residences in Paris: in 1951, a temporary studio in Villaines-sous-Bois, a small village some thirty kilometers north of Paris (he will return to the College in late 1951), and in 1954, when he moves to a new studio which the Maeghts provide for him at 13 rue Saint-Jacques, not far from the Sorbonne. He will remain in Paris until the late 1960s, although he occasionally returns to Spain, his stays in his homeland becoming longer and longer until he settles back for good around 1968.

In November 1948, coinciding with his departure, *Homenaje a Paul Klee* is published in Spain.⁶ It includes Palazuelo's own contribution: "From the distant regions where the final processes of thought take place, emerge voices that speak of splendor . . ." The text is illustrated with Paul Klee's 1926 drawing, *Wandernde Fische* (Walking Fish).⁸ In turn, Palazuelo's drawing⁹ accompanies the following text by Klee: "Each person is free to go wherever his heart takes him."¹⁰

ILLUSTRATIONS

[photos in Spanish section of catalogue]

Pablo Palazuelo, *Interior*, c 1946-1947. Oil on canvas, 95 x 75 cm

Palazuelo. *Sin título* (Untitled), c 1946-1947. Oil on canvas (no dim.)

View from Pablo Palazuelo's studio at 13 rue Saint-Jacques, Paris, c 1954

Pablo Palazuelo in the Spanish College at the Cité Internationale Universitaire, 9 boulevard Jourdan, Paris, 1950. Photo: unknown authors

1949

Two of Palazuelo's works are exhibited for the first time in Paris at the fifth *Salon de Mai*, presided over by Gaston Diehl¹¹ and held between June and July at the Musée d'Art moderne.¹² Bernard Dorival,¹³ curator of the Musée who collaborates in the organization of the *Salon*, writes one of the catalogue essays and introduces Palazuelo to the Maeghts. In October he suggests that Palazuelo contribute three works to the group exhibition *Les Mains éblouies* at their Paris gallery.¹⁴ This showing, which marks the opening of the Maeght's annual exhibition season, was held for the first time in 1946, bringing together a group of young non-figurative artists from diverse backgrounds.¹⁵ In his essay, Dorival relates Palazuelo's work to that of Juan Gris and Joan Miró and emphasizes that the Madrid artist's paintings are "works of love and ardor, created over months and months, with an impassioned consciousness, a meticulous lucidity and method, an unhurried haste, an infinite tenderness."¹⁶ It is the first critical text written about Palazuelo in France.

Palazuelo's showing at the Galerie Maeght, which had opened three years earlier,¹⁷ would mark the beginning of a long relationship and would include solo exhibitions of the artist's work in the gallery at 13 rue de Téhéran, Paris, in the years 1955, 1958, and 1963, coinciding with Palazuelo's sojourn in the city.¹⁸

While Palazuelo is far from Spain, Galería Palma prepares the third issue of its *Artistas Nuevos* series. *Nuevos Prehistóricos. Picasso, Palazuelo, Nieva, Laguardia, Aguayo*, which includes Palazuelo's drawing *Huella* (1947), is published in January 1950.¹⁹

GROUP EXHIBITIONS

Salon de Mai, Paris, 1949

3^e Exposition Les Mains éblouies, Paris, 1949

SELECTION OF TEXTS

■ Spain is the only country in Europe where the abstract art of Islam is deeply rooted, which, as we know, played a role in the development of Cubism and Surrealism; but might it also have a part in the development of abstract painting? Standing before the canvases of Palazuelo, a young Spanish scholarship student of the Ministry of External Affairs, there is almost no room for doubt. Like his old fellow countryman Rodríguez, his first attempt is a master stroke. Or perhaps not, because his canvases—in which chance and improvisation always find their place—are greater and better than a master stroke. They are works of love and ardor, created over months and months, with an impassioned consciousness, a meticulous lucidity and method, an unhurried haste, an infinite tenderness. Though taken up twenty times, they cannot be said to look fatigued or lifeless; they bring together the accuracy of pure drawing and the enduring intensity of color, the richness of impasto, dense and light, transparent and compact, and the precision of scale and rhythm, on which he grounds his composition, artistic rigor with musicality, pictorial plenitude with a human *je ne sais quoi* that only surpasses the plastic because it is rooted in and constitutes an important development. A grammarian like Juan Gris and a poet like Miró, I trust that Palazuelo will one day be among the best painters of a country that has given so much to its national art of the past and to the French art of our day.

DORIVAL 1949

■ Twenty-five years ago, Palazuelo was filled with anxiety. It is only natural that he should seek freedom in Paris, as so many do.

There he began to work seriously and to exhibit periodically in salons, quite prestigious for a young foreigner: *Salon de Mai* (Musée National d'Art moderne, 1948, 49, 50 . . .), and the salons of *Les Mains éblouies* and *Tendance* (Galerie Maeght, 1949, 50, 51, 52 . . .), with escapades to other countries, especially Switzerland, whose calm and reflexive temperament matches that of the artist. In that first international period, Palazuelo departs from a geometric stylization of the model, achieved through Cubism, and its rhythmic fragmentation, the result of Futurism and Orphism, to a personal style of free geometries, with a rhythmic conception that one could relate, on the one hand, to the

prestigious precedent of Kupka and, on the other, to the contemporary investigations of Henri Nouveau, Tal Coat, Alfred Manessier, Gustave Singier, and Alberto Magnelli, among others. From all of these, parting from the common denominator of abstract painting, highly schematized rhythms, flat colors, serrated or sheaf-like shapes, a discreet desire for expression, a 1950s School of Paris style, Palazuelo set himself apart through an austerity of color, a difficult simplicity of drawing, and the arrogant nature of his art.

GÁLLEGO 1973

BIBLIOGRAPHY

ALVARD 1949

DORIVAL 1949

ILLUSTRATIONS

Letter dated September 27, 1949, from Bernard Dorival to Pablo Palazuelo, regarding his participation in Galerie Maeght's *Les Mains éblouies* exhibition

Catalogue of the exhibition *Colección Artistas Nuevos*, no. 5 (Madrid: Galería Palma [Librería Clan], November 1948)

Palazuelo's "Carte d'étudiant étranger boursier" (foreign scholarship student card), no. 8554, of the Ministère des Affaires Étrangères, issued by the Ministère d'Éducation Nationale, October 22-25, 1948

Palazuelo, *Sin título* (Untitled), 1949. Gouache on paper, 32 x 25.5 cm
Brochure, *3^e Exposition Les Mains éblouies* (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani, and Jean Signovert), Galerie Maeght, Paris, October 4-19, 1949

Les Mains éblouies. Derrière le miroir, no. 22 (Paris, October 1949), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu

Letter dated September 22, 1949, from Louis Clayeux, director of the Galerie Maeght, to Pablo Palazuelo

1950

For the second time since his arrival in Paris, two of his works are exhibited at the *Salon de Mai* held at the Musée National d'Art moderne.²⁰

In October, Palazuelo begins to share a studio with Eduardo Chillida

at 13 rue de Villiers-le-Sec in Villaines-sous-Bois, where he remains until December 1951.²¹ There he produces the approximately fourteen drawings that make up the *Carnet de Villaines* (Villaines Notebook) series, in which he also starts to experiment with the traces of ink observed on the back of these works.

In October he participates for the second time in *Les Mains éblouies*, a group show at the Galerie Maeght.²² News of this exhibition reaches the Spanish newspapers, which comment on the "states of aesthetic thought in which we hardly have any representation."²³

His work is also shown in an exhibition at the Art Club of Vienna: *Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung*.²⁴

GROUP EXHIBITIONS

Salon de Mai, Paris, 1950

Les Mains éblouies, Paris, 1950

Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung, Vienna, 1950

SELECTION OF TEXTS

■ Of separate caliber is the triumph of another Spanish painter. Success in the difficult cat-and-mouse game of Group Exhibitions. With a shout, somewhere between determined and powerful, that is fitting at these gatherings. The Exhibition appears under the common title of "The Dazzling Hands," and it takes place in the invincible Galerie Maeght, where another important modern art game is played. There, with canvases in which the Spanish violence and beauty of color asserts itself, the painter Pablo Palazuelo manages to place us in states of aesthetic thought in which we hardly have any representation. The artist is enjoying his first triumph.

RODRIGUEZ DE RIVAS 1950

BIBLIOGRAPHY

RAGON 1950

RODRIGUEZ DE RIVAS 1950

ILLUSTRATIONS

Les Mains éblouies. Derrière le miroir, no. 32 (Paris, May 1950), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu
Nocturne, 1949 (cat. 8). Oil on canvas, 66 x 82.5 cm. Collection Maeght, Paris

1951

On July 6, Palazuelo meets Joan Miró at a lunch in Paris.²⁵

In October, three of his works are exhibited in the *Tendance* exhibition held at the Galerie Maeght.²⁶ On this occasion his work coincides with that of Ellsworth Kelly, an artist whom Palazuelo had met at the Cité Universitaire,²⁷ where he visited his studio, and whom he introduced to the Maeghts. That same month, Miró writes to Palazuelo, celebrating his success [at the exhibition] and pointing out that he “had the opportunity to see some canvases of yours that impressed me greatly. I found in them all the strength of the Spanish race, the austerity of Zurbarán, and the asceticism of the mystics, with sparks of sensitivity, all this understood—of course—in a universal sense.”²⁸

In the *Derrière le miroir* issue dedicated to this exhibition, Charles Estienne writes that “certain Palazuelos and above all Kellys, seem to protect and almost hide their lyricism under the choice, the solidity, and the rigor of plastic means . . . dark pressure of this art—expression of painters still young but already mature—towards an autonomy that is neither rejection nor separation, but a taking up, through the very means of art, of a reality that—and this is the whole problem—has simply but graciously changed location.”²⁹

Among the painters he would come to know during these years, Palazuelo commented on meeting “Poliakoff, Soulagés, Bazaine, Alechinsky, Adami, Yves Klein,³⁰ Mortensen, Kelly, Bram van Velde, De Staël, Vasarely, and other members from the Cold Abstraction group associated with the Denise René Gallery, as well as many others I cannot remember now. And I haven’t mentioned artists with whom I also had some contact, such as Miró, Braque,³¹ Giacometti, or Chagall, because they really belong to generations which don’t have much to do with mine. The atmosphere was exciting, really provocative, and lively. A kind of renaissance of abstraction was taking place which included antagonistic trends and provoked very interesting polemics.”³²

Palazuelo visits the studio of Constantin Brancusi at 11 impasse Roncin, near Montparnasse.³³ Together with Chillida, he also calls on Gaston Bachelard.

He concludes his stay in Villaines-Bois and returns to the Spanish College in Paris. Santiago Álvarez Catalá, secretary of the College,

issues the certification³⁴ needed to request an extension of his scholarship at the College, without financial support. The certification mentions that Palazuelo’s pictorial work “is achieving brilliant results, manifest in the reception of his works by prestigious critics of the art world.”³⁵

Christmas dinner is at the Maeghts. Late in the year Palazuelo creates a sculpture, now lost, which he describes in his correspondence as “a strange flower” (“una flor extraña”), some sixty centimeters in height.

GROUP EXHIBITION

Tendance, Paris, 1951

SELECTION OF TEXTS

■ To a certain extent, you are guided by circumstances that take you to where you will learn this or discover that. For me, the discovery of Cubism and the work of Klee opened up the world of geometry to me. Especially Klee’s work, which had a geometry closer to nature, less rigid, more natural, more vital. This led me first to a kind of Neo-Cubism and then to a basically clear path towards abstraction. Once in Paris, I was even more motivated to continue in that flourishing, postwar milieu, full of life, where there was a kind of renewal of abstraction going on. I wasn’t doing it in emulation, not at all, but out of an internal need, as Kandinsky says; there was something that called me to that path and I found myself in a place which, at that moment, was the most vital in Europe and North America, since the New York School had not yet appeared in North America.

I advanced along the path of geometric abstraction, actually getting close to what was to come, because I was convinced that there was another geometry. It was an infuriating search: I read tirelessly, I went to all the libraries I discovered then. Moreover, there was another coincidence: they found a very modest little apartment for me in front of the church of Saint-Séverin, a few steps from Notre-Dame, in an area filled with bookshops, like Chaconarc and Dorbon, on the occult sciences and esoterism. I shivered a bit the first time I entered those bookshops. What attracted me most were the publications on geometries: sacred geometries, geometric symbolism,

number symbolism (*le nombre*, as they say in French, which means name; the qualifying side of the number). Finally, I found what I was searching for, which curiously did not appear to be what I was looking for when I found it. It took me even longer to realize that abstract art was found in prehistoric caves to almost the same extent as figurative art. There are two directions in this area of the human mind: that which tends to imitate what you see at a glance and that which tends to penetrate more deeply so as to better defend yourself, so as to protect yourself from the dangers in nature. To a certain extent, the (defensive) need to create geometric shapes encompasses a much deeper need to know what lies beyond things, the profound. It wasn’t just about the bison that tended to attack man but of something man sensed beyond that very bison: a force, an energy that—as we learned later—always manifests itself through shapes. In the world we know today amorphous energy does not exist; all energy is a wave or a corpuscle, which are shapes. In this way, the energy that lay beyond those things that induced fear was confronted by geometric figures. This was pure instinct rather than actual knowledge, which means that man knew it before knowing of it. That is why you can tell those who maintain that form or abstract art is stupid that it has been a part of man since the beginning, from the outset, and consequently it is as valuable as non-abstract art.

Pablo Palazuelo to Paloma Chamorro, RTVE, 1996, cited in MACBA 2006

■ I am not making the most of things now. I am working like a slave, above all [on] drawings, but I foresee a big change; I must delve deeper, [seek] a much more intense, purer sentiment, and there are moments when I am almost fevered and chilled at the premonition. I haven’t gotten there yet, but it is there, I am sure of it, if not I wouldn’t sense it the way I do. I have also produced my first sculpture. And I am very pleased with it! I finished it yesterday and I am quite excited about it, although there’s a chance that after some time has passed, it will seem ugly to me. It’s something I have been planning for some time, about 60 cm in height, and like a strange flower. There, now it bothers me that you won’t be the first to see it. I think it’s missing something.

Letter from Pablo Palazuelo to Eduardo Chillida, Paris, late December 1951. Courtesy of the Museo Chillida-Leku

■ . . . I am truly happy that you are hard at work, and I am very curious to see your “strange flower.” If at any time I doubted your potential as a sculptor, I no longer do. On the contrary, I believe (better yet, I am sure), that you will make extraordinary sculptures that will have nothing to do with your painting, for they will be strictly sculptural; like your paintings, they will convey exactly what you mean and will ultimately say what you want.

Letter from Eduardo Chillida to Pablo Palazuelo, January 10, 1952. Courtesy of the Museo Chillida-Leku

BIBLIOGRAPHY

ESTIENNE 1951

ILLUSTRATIONS

Pablo Palazuelo and Eduardo Chillida in the front-yard gardens of 13 rue de Villiers-le-Sec, Villaines-sous-Bois (1950). Photo: unknown author. Courtesy Museo Chillida-Leku

Palazuelo and Chillida with Pilar Belzunce in the patio of 13 rue de Villiers-le-Sec, Villaines-sous-Bois (1950). Courtesy Museo Chillida-Leku
Villaines-sous-Bois: Church and Town Hall, Town Hall square, Maison Neuve new buildings, school building, rue d’Attainville and the road to Paris. Postcards (c 1940)

Pablo Palazuelo’s studio in Villaines-sous-Bois, 1951. Photo: unknown author. To the right, the same view in 2009

Derrière le miroir, no. 41 (Paris, October 1951), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu

Tendance exhibition poster (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut, and Serge Poliakov), Paris, October 1951

Letter from Joan Miró to Pablo Palazuelo dated October 31, 1951 (recto and verso)

Letter from Santiago Álvarez Catalá, secretary of the Spanish College, Paris, dated December 20, 1951, bearing a certification for his request to extend Palazuelo’s scholarship in the College

Palazuelo in Villaines-sous-Bois, 1951. On the easel: *Composition (Dans le carré)* (Composition [On the Square]), 1951 (cat. 15). On the floor: *Nocturno* (Nocturne), 1949 (cat. 8), and *Composition abstraite* (Abstract Composition), 1950 (cat. 11). Photo: unknown author

1952²⁶

Through an “*achat de l’Etat en attribution*” (acquisition allotted to the State), as a result of Bernard Dorival’s admiration of Palazuelo’s work, the French State purchases the artist’s 1950 painting *Composition abstraite* (Abstract Composition, cat. 11)³⁷ for the Musée d’Art moderne. In 1981, the museum would add another work by Palazuelo to its collection, a 1956 gouache, part of Nina Kandinsky’s bequest.³⁸

Taking up residence again at the Spanish College (1952-1954) after his stay at Villaines-sous-Bois, Palazuelo is invited to participate in the *Exposition de peintres résidents au Collège* that takes place between March and April of 1952 and shows the work of Ferreras, August Puig, and Xavier Valls, among others. Palazuelo declines to participate.³⁹

Four of Palazuelo’s works are shown in the *Tendance* exhibition at the Galerie Maeght.⁴⁰ Issue 50 of *Derrière le miroir*, dedicated to the showing, is illustrated by Palazuelo, who also does the cover. On the occasion of this exhibition, Michel Seuphor points out that as an artist, Palazuelo is “Exacting in an art that aims to be light, serious and emphatic in a composition facile in appearance, Palazuelo is a harmonist who does not allow his internal battles to reveal anything but the final victory.”⁴¹

During the year he participates in two group shows curated by Guy Wheelen: *Rythmes et couleurs* (Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne)⁴² and *Malerei in Paris-heute* (Kunsthaus Zürich).⁴³ For the latter, which takes place in October, the French State loans the painting recently acquired from Palazuelo.

In November he meets Georges Braque, Alberto Giacometti, Henri Laurens, and Fernand Lèger at the Maeghts’ house.

GROUP EXHIBITIONS

Rythmes et couleurs, Lausanne, 1952

Tendance, Paris, 1952

Malerei in Paris-heute, Zurich, 1952

SELECTION OF TEXTS

■ Exacting in an art that aims to be light, serious and emphatic in a composition facile in appearance, Palazuelo is a harmonist who does not allow his internal battles to reveal anything but the final vic-

tory. Line and outline, music for two hands, voluntarily reduced to two fingers. The greatest handicap for an artist is his resources. The conquest of the personality begins with the rejection of virtually everything in order to find the essential, the exceptional, oneself.

SEUPHOR 1952

■ **Francisco Calvo Serraller:** *In the late 1940s, like other talented and restless Spanish artists, you decide to leave for Paris. Between the isolation of postwar Madrid and the French capital there was a chasm that many found insurmountable. In what conditions were you to confront that adventure?*

Pablo Palazuelo: One could say I was searching for a path that would feel like my own. As if in a maze, I sought to find an exit or an entrance leading to myself.

FCS: *Since you are one of those creators who nurture things intellectually, what thoughts preoccupied you? What were your favorite readings back then?*

PP: As always, I read a lot of very different things, from poetry to science fiction. The pre-Socratic philosophers, Plato, the Far East philosophers, the Sufis, the Persian Islamic gnosis, through the studies of Henry Corbin The list was endless. However, at a given moment, and after reading the work of Matila Ghyka on the golden ratio, I became interested in everything having to do with numerologies, especially symbolic, mythical and esoteric, and, above all, oriental ones.

FCS: *Were there any particular art theories that interested you as well?*

PP: I was especially interested in the writings of painters such as Mondrian, Kandinsky, and Klee. Nevertheless, I felt closer to Klee than the others. I remember the impression reading Novalis’ *The Novices of Sais*, with illustrations by Klee, had on me. I also dedicated a great deal of time to reading about biology, physics, and cosmology.

FCS: *Before delving into these initial intellectual concerns, and taking into account the musical undertone in your work, I would like to talk about your likes and dislikes in this area.*

PP: In this regard I have to say that my music education does not even reach the level of an ordinary beginner, although perhaps you might be interested in knowing that, above all, I like to listen to music I have

not heard before. In the period of which we are speaking, Wagner, with his resounding, dark, and endless wave of sound, was cathartic for me. In addition to Wagner, I like Baroque music, which is deemed repetitive today, and the sonorous clouds of Xenakis.

FCS: *From what we have discussed so far, you appear to have a marked predilection for esoteric knowledge. When and how did that begin?*

PP: I began to become seriously interested in the esoteric in Paris toward 1952, when I lived at 13 rue Saint-Jacques, a road that is on the pilgrimage route of St James, which began quite close to my house, one could say at the foot of Nôtre-Dame. Traditionally, from the Middle Ages to the present day, the neighborhood around the Cathedral and surrounding the Sorbonne teemed with publishing houses and bookshops specializing in the occult sciences, or better said, in esoteric literature.

I was drawn to these picturesque and mysterious bookshops, which were going through a decadent period at that time. Those books, some of them old, with their charts, signs, and strange figures, lured me inside to buy. In one of them, called La Tour Saint Jacques, I met Claude d'Ygé, who had just written two influential books on hermeticism and alchemy, *Anthologie de la poésie hermétique* (Anthology of Hermetic Poetry) and *Nouvelle assemblée des philosophes chymiques* (New Assembly of Chemist Philosophers). From that moment on, in addition to a friendship, we began forging a mentor-disciple relationship which, without being too explicit, had a great impact on my work. I followed his advice and began reading, or rather studying, certain treatises on alchemy. To this day, I continue reading this type of literature, which requires time and effort.

FCS: *Did you also know the work of Guénon, Bachelard, Éliade . . . ?*

PP: I was already familiar with all the writings of Guénon, as well as the work of Bachelard, whom I visited with Chillida. Bachelard fundamentally impressed me with his *Essay on the Imagination of Matter*; meanwhile I read Mircea Éliade's studies on yoga and shamanism and, later, everything he ever wrote, even his final novels.

FCS: *But how were these interests reflected in your artistic work?*

PP: It was like a calling, like a need that wouldn't let me breathe. Sometimes I would stop painting and

spend an entire week reading; other times I awoke reading furiously. From reading I turned, in particular, to graphic work. Large quantities of diagrams and experimental calculations filled the studio. I drew during lunch, covering the restaurant's paper tablecloths, which I then took home with me. I still have many of them.

Finally, one day, reading a particular text, I had the feeling of something opening up before me. It was the understanding of something that only revealed itself partially and which would later demand countless efforts that still continue today. This was in 1952, and it led me to redouble my efforts and graphic experiments, if possible, with even greater intensity and focus. Until, finally, through a process that could be called a *re-adaptation* of compositional force, I felt a vast territory coming into view before me.

I felt as though I were coming into the knowledge of something that, ultimately, would become myself, of something that would produce in me a feeling of complete freedom and that, at the same time, would insert me into, would intertwine me with itself. I destroyed quite a few paintings during that period and only a small number of works entitled *Solitudes* survived. These works revealed the crudeness of the struggle, but also a creative process I recognized as uniquely my own.

CALVO SERRALLER 1982

BIBLIOGRAPHY

SEUPHOR 1952

ILLUSTRATIONS

Tendance exhibition at the Galerie Maeght, Paris, October 17-30, 1952. Photo: unknown author

Tendance. Derrière le miroir, no. 50 (Paris, October 1952), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu

Tendance exhibition program (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé, and Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, Paris, October 17-30, 1952

1953

On June 19 Palazuelo meets with Miró, whom he has known since 1951, on the occasion of Miró's exhibition at the Galerie Maeght.⁴⁴

One of Palazuelo's works illustrates the cover of the magazine *Aujourd'hui. Art et architecture*, no. 5, published in Paris in July 1953 (under the direction of André Bloc and Pierre Lacombe).

Palazuelo is one of eleven artists—and the only Spaniard—selected by James Johnson Sweeney for the exhibition *Younger European Painters-A Selection*, which opens on December 2 at the Solomon R. Guggenheim Museum⁴⁵ in New York.

The Kandinsky Prize, created in 1946, was awarded to young painters whose work evinced a personal search for abstraction. The prize committee,⁴⁶ which met on December 22, 1953, awards the 1952 Prize to Palazuelo. Nina Kandinsky then commissions him studies for the set design of Kandinsky's *La Sonorité Jaune* (1909). He works on numerous preparatory drawings for works that are ultimately never realized.⁴⁷

In April 1953, the artist states that he has arrived at "a most important moment, a key moment," because "after having searched for so long," he has found "a particular publication in a bookshop and publishing house specializing in Eastern subjects."⁴⁸

GROUP EXHIBITION

Younger European Painters-A Selection, New York, 1953-1954

SELECTION OF TEXTS

■ Q: *Apart from a brief period of figuration, you plunged into modern art, specifically into geometric abstraction. Under what conditions did you make your way through modernity?*

A: Cubism attracted me right away and, as with other artists, Analytical Cubism, for me, was the door that led to abstraction. During the years 1945-1946, I worked in what we could call Neo-Cubism, influenced in part by Picasso, Braque, and Juan Gris. Later, between 1948 and 1951, Constructivism interested me greatly although with much reservation, and during these same years Paul Klee was a revelation to me. I was interested in the writings of Kandinsky, Klee, and Mondrian. But I sensed other possible paths and that was when I began reading about numerologies, geometries, the Islamic philosophies and gnoses of Ibn Arabni and Sohrawardī, up through Far Eastern Taoism and Buddhism. The symmetry of the constructivists seemed to be highly inertial, *too symmetrical*, and for me that which is *alive* only permits

asymmetry, the living is nurtured by asymmetry that generates *rotary* structures, of a spiral type, a product of endless combination.

Q: *What role does Paul Klee play in your evolution?*

A: I perceived he might be a stepping stone or a bridge from inert symmetry or geometry to a more *vital*, dynamic, *musical* symmetry. Klee is attracted to the living, the organic, and senses that even the structures of inorganic matter, such as crystals, form part of the living world. As a result, Klee had a decisive influence, at least spiritually, on the continuation of my research in that direction until I finally discovered some very clear indications.

Q: *Are you referring to 1953, when you found a document on geometry in a bookshop in Paris?*

A: During three years of intensive research, all of my studies, drawings, tracings, diagrams, readings, led me to that document. It was hard to find because the first edition was out of print, although a few years ago it was republished, so today it is available to anyone who looks for it. I won't say what the document is because, I repeat, it should be discovered by someone who is determined to find it, otherwise it is useless. In addition, it is a treatise that must be adapted for it to be useful. I should also mention that there are some artists who are familiar with it and find it useless.

Pablo Palazuelo in GUIBASOLA 1981⁴⁹

What would a painter like myself, already focused on abstraction of the geometric kind, find as an unsatisfying path to follow? In the 1950s in Paris, I was greatly concerned that the geometric shapes with which I was working were already in common use: triangles, rectangles . . . in sum, all the paraphernalia of artistic geometry during that period, which was useless to me. Then, since I really did not like to copy or be inspired by what others were doing, I went through a period of rather intensive search that lasted three years. Finally, I found something and that something is the *number*. No one knows what it is and, in the words of Jung, “. . . it is something powerfully alive that generates beauty” I find proof of this in the work I create.

Pablo Palazuelo to Julio Martínez Calzón (January 20, 1997), Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, cited in AMÓN 1998

ILLUSTRATIONS

Cover of the exhibition catalogue *Younger European Painters-A Selection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, December 2, 1953-February 21, 1954. Palazuelo's copy Invitation to the Joan Miró exhibition at the Galerie Maeght, 1953. Copy from the Palazuelo Archive

1954

Palazuelo definitively leaves the Spanish College, where he had lived intermittently since 1948. In April, he takes up residence in a fourth-floor apartment at 13 rue Saint-Jacques, a move the artist deems “providential.”⁵⁰ The apartment, facilitated by the Maeght family, is located close to the Seine, with the studio window looking out on the stained-glass windows of the ambulatory of the church of Saint-Séverin, which faces the old building in which he resides. Following Claude d'Ygé's advice, he begins reading various books on alchemy and the esoteric world.⁵¹

In the company of Miró, he visits the Jean Dubuffet retrospective organized by René Drouin at the Cercle Volney in Paris.⁵²

Palazuelo shows eight of his works in the exhibition *Tendances Actuelles de l'école de Paris* at the Kunsthalle Bern, organized by its director Arnold Rüdlinger.⁵³

Following his experience with the “strange flower” of December 1951, Palazuelo produces the sculpture *Ascendente* (Ascendant)⁵⁴ in Madrid. Modeled in clay from the well in the family home of “La Peraleda” in Galapagar, later to be cast in bronze, it is turned down by Maeght's director, Louis Clayeux, who deems it a “painter's sculpture.” It is an isolated experience, at least until he takes up sculpture in the mid-1960s.⁵⁵ The work is cast in Madrid by Codina Hermanos in September 1954, with the initial title of *Un dado cubista* (A Cubist Dice).

GROUP EXHIBITION

Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954

SELECTION OF TEXTS

■ In the beginning, curiosity was a trend, an impulse, and an attraction to something that insistently claimed my attention at the most unexpected times. I often had the sensation of being assisted by co-

incidences, encounters with people and books that led me to other books. I became a frequent client of the specialized bookshops in Paris' Latin Quarter, where I lived at the time. In those bookshops, like the Table d'Émeraude (which still exists, in renovated form), La Tour Saint-Jacques, and Chacornac, on the banks of the Seine, I spent hours talking to the proprietors and their employees.

During those years, the decisions made at the drawing table or in front of the canvas arrived after many doubts, regrets, and destruction of confused compositions with which I argued over months in a struggle wherein I was unquestionably the weaker of the two, the one who tried to find his way through a maze. Now that work has lost that level of difficulty for me, the exploration leads to the perception of dynamisms ever more *complex*. Decisions are the result of the appeal of that inexhaustible potential latent in the unfolding structures, which require very focused and constant attention that at times becomes more penetrating and attuned and at others can be mistaken and become lost. This is the “groundwork,” as Paul Auster says.

It was around 1953 that I arrived at the conviction that symmetry distanced from equilibrium (Prigogine), or dynamic symmetry, was the most apt to promote freedom, irreversibility, and indetermination in the formal and structural processes I drew. I also remembered what Paul Klee had said: “The line dreams of us and we dream of the line,” *shared dreams* that resound together forming a single dream.

Pablo Palazuelo, “El universo y las formas,” lecture at the Universidad Politécnica de Barcelona, 1997, cited in AMÓN 1998, p. 208

ILLUSTRATIONS

Pablo Palazuelo, “La Peraleda” (Pear Orchard), Galapagar, 1954. Model for *Ascendente* (Ascendant), clay, 17 x 11 x 13 cm (destroyed). Photo: unknown author

Different views of Palazuelo's apartment at 13 rue Saint-Jacques, Paris, 1953. Photos: unknown authors

1955

Between February and March, Palazuelo shows his work at the *Première exposition d'ensemble*⁵⁶ held at the Galerie Maeght on 13 rue de Téhéran. The exhibition includes nineteen oils

on different supports by the artist, dated between 1949 and 1955, some of which had already been displayed in the previously mentioned group exhibitions at Maeght.⁵⁷ The gallery publishes a special issue of *Derrière le miroir* dedicated to Palazuelo, profusely illustrated by him and with essays by Julien Alvard, Will Grohmann, and Georges Limbour.

In *Connaissance des Arts*, Francis Spar analyzes Palazuelo's work of this period, noting his reduced output: "His production is extremely limited: until now only three or four canvases per year. This year is one of his most prolific: six canvases in total. The current exhibition presents the work of four years: twenty canvases."⁵⁸

Writing for the first time about a Palazuelo exhibition, Julián Gállego comments, caustically,⁵⁹ in the "Crónicas de París" column in *Goya* magazine: "Palazuelo's first solo exhibition presents us with paintings from 1952 to 1954 in the first gallery (save for a 1949 oil on cardboard), and from the current year in the second. The first group offers simpler shapes and less refined colors than the later works; they often recall Kandinsky and even Herbin. Squares are combined with balanced curves, with some aggressively incisive, sharp contours."⁶⁰ He underscores that "Palazuelo's exhibition at the Galerie Maeght represents the consecration of an artist who is still young. To exhibit works on the same walls as Chagall, Braque, Miró, or Calder, is not an easy task."⁶¹ In 1973, on the occasion of the artist's first solo show in Madrid, Gállego would recall his visit years earlier.⁶² The daily *Informaciones* publishes an article by Alfonso Sánchez where he comments on "Palazuelo's success at the Parisian gallery 'Maegh' [*sic*]."⁶³

Palazuelo also participates in the exhibition *Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain* at the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne.⁶⁴

One of his works, *Solitudes I*,⁶⁵ is included in this year's edition of *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*. It appears in the Spanish section of the catalogue with the attribution "School of Paris," which became commonplace during this period. He will return to Pittsburgh in 1958 (Carnegie Prize, 5th place), 1961, 1964, and 1967.

SOLO EXHIBITION

Pablo Palazuelo, Paris, 1955

GROUP EXHIBITION

Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain, Lausanne, 1955

The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Pittsburgh, 1955

SELECTION OF TEXTS

■ It would seem that geometry, in the painters who search for something other than the structuring of painting, is ultimately only the support of inspiration and that its role is limited to the beneficial inertia of water or the crystal ball so conducive to clairvoyance. To a certain extent, it would be the framework of hallucinatory fixation from which the metamorphoses of shapes that the hand proposes to the eye emerge.

If it were any other way, if geometry was the "last ratio" of painting in search of a "eureka" moment, then art, upon discovering its perfection, would fall into a cataleptic state, converted into thought, finding nothing other than thoughts and leading us to discover paradise even before having touched the ground.

Palazuelo's work is an exceptional example of this manner of making all geometric support of personal possibilities more subtle. This form of subtlety is especially brilliant and light in his drawings, like a shower of lines that go from swarming in air to flight, escape, free fall. This calligraphy is not only beautiful in itself but opens a path for us to painting, which leads us to presume an evolution.

Some years ago, Palazuelo still found the collision of contrasting colors appealing. Now he is returning to monochromy and all the vivacity of the drawing and the line appear in the movement of the hues that cover the canvas. The dynamism of the collision has been replaced by the more discreet sensation of gliding vibrations that lead one to think of Marcel Duchamp. Here we find the same chromatic economy, the same development of shapes, each fleeing from the other.

But the similarity ends there. Palazuelo also searches for a dramatic display, which the variety of fragments always ends up obstructing.

And the breadth of his somber shapes causes some of his canvases to reach the nobility of a leather fresco.

ALVARD 1955

■ I don't know Pablo Palazuelo very well and I have not seen many of his works. However, the two visits I made to his studio left me with a good recollection of them and a very specific idea of his personality and his work. Not that I could describe his paintings, even less so without photos of them or notes, which I did not take, but I am very aware of what they spoke to me.

Palazuelo is Spanish. The last time I saw him he was on the verge of leaving to go to work in his country for several months. Deep down, he does not look like a painter, but a doctor. He showed himself to be extremely kind and straightforward, but also lacking passion, reserved, and with great self-control.

The paintings—there were not many—were in tune with the painter. In the first place, they stand out because of their mathematic precision, but distinguish themselves from many other "abstract" paintings that are nothing more than that. Their most surprising aspect is the perfection of their composition and the conviction of their presentation. Everything is in its place without being formalistic. We wanted to see more but there were only a few canvases and those we saw, save for one, were not finished, according to the painter. Why not? What are they missing? These questions become our point of departure.

Are there truly finished paintings? says Palazuelo. Each stage has its own qualities, but the fascination that arises upon finishing a painting is hardly enough. A painter owes it to himself to create perfect works. Those that are not a step forward towards this objective run the risk of quickly becoming problematic. Palazuelo is obviously harshly self-critical and always finds something for which to reproach himself. The thought of missing the final touch makes him uneasy. He prefers the six paintings of which he approves than the sixty he barely acknowledges as his own.

As we chat, I become increasingly aware of what is revealed in these paintings. The constructive element is not the most essential. His precision covers deep personal emotion. His answers to my questions suddenly reveal that Palazuelo's reserve is a kind of self-defense that hides deep passions. For a moment, I am reminded

of his countryman Juan Gris; apparently, he also had great control over his life and work, though in reality he had a passionate temper.

Space quickly becomes "god" for Palazuelo; in other words, it is beyond what can be measured and penetrated. It is not just something to find and define; it has a life of its own and even corrects the artist's vision. This leads to a struggle. Which of the two will win? In part, that depends on color. If it becomes too obvious, the balance leans toward the intellectual, even more so when, through its own nature, the circle and the curve are abstractions. But man also exists, with a tendency to prove himself. Neither the composers of the counterpoint nor those of the dodecaphony allow the public to consider them solely of this specialty but want to be acknowledged as personalities characterized by a specific attitude and a specific talent.

Just as there were once realists and realists, now there are non-figuratives and non-figuratives. Their value does not reside in the contribution of the era but in the contribution of the individual. Palazuelo becomes heated when he attempts to explain to me that one painting can only exist via straight lines, while another demands a circle. His gestures emphasize his desire to convince me that he feels tied to universal happenings. For him, the world never reaches its end in the painting, but is born in it. Correspondence is not enough; the painting must create new life. The painter does not work to satisfy his ambitions but to contribute to universal evolution. His mission, comparable to that of a poet and a philosopher, is thus put into practice, contributing to change the current world of man and of things.

And the most perfect perfection is useless when it is not the result of an idea; the examples that concur without explanation are not of interest. The more profound a painter's light and the more conscientiously he works, the more perfection will emerge from him. He will not rest or give himself respite until he has developed his own language, until he attains the ultimate sensibility. Art does not equal science. Now, as always, art, like any other discipline, reserves the use of science. Art is denoted by its capacity not only to declare a new truth but also to excite man through the perfection of figuration.

GROHMANN 1955

■ The studio is on the fourth-floor of a dilapidated building on the rue Saint-Jacques. The staircase, with dark tiles and an iron railing with thin bars that recalls the poor bedframes of another era when they were not even given a coat of lacquered paint, is absolutely abject, ventilated by air currents, lit by windowless openings. Looking out from the highest opening, one discovers a view of courtyards, old multicolored tiles, ancient roofs that seem to bear the weight of condemned judgment: the bulging walls are shored up. Palazuelo's small apartment is a miraculous oasis of comfort, order, and brightness; and when one enters the room he uses as a studio, it seems as though the only piece of furniture in it is the church of Saint-Séverin. There it stands, today all light and clear, blurring our view of the painter's easel, making his palette invisible for just an instant in such a way that it becomes an inescapable need for visitors to march cross the studio to the large windows.

This must be the best location from which to observe the rear of what looks like a vessel, this demarcated Parisian space beneath the flying buttresses. Palazuelo, a Spaniard from Madrid, points out that in this neighborhood there are people of all nationalities and all religions, Arabs and alchemists. There are Armenian, Greek, Syrian, Algerian restaurants, inns, clubs, dance halls, and small theaters. The light has reflections of water, the Seine being close by.

Does any of this serve to inspire Palazuelo? We shall see. Once he clears away the furniture, they appear. On the floor boards, a stack of papers lean against the wall and the closet: they are large pieces of restaurant tablecloths folded in four. From those sheets, those fragments, a poem will come to life. Palazuelo picks them up, unfolds them, as if he were going to set the table: they are embossed, he once ate on them and some have grease stains. Yes, that's right; he took them from the small neighborhood restaurants where he tends to eat, usually alone. While he eats he draws, almost automatically, different shapes, he organizes them, enlarges them. These sketches are preserved as objects of meditation and some of them, after successive alterations, might end up becoming paintings.

Thus, a shaped element, which merits saving, appears on the restaurant

table. (For an instant, the long, slim body of Palazuelo squats down, under the tablecloths that hide some of the wavy, chestnut hair atop his tilted head.) This shape is subjected to variational movement, trapped in a rhythm (he gets up, points out a drawing on the wall). It is the same element as on the tablecloth, but at the mercy of another rhythm and after going through various metamorphoses. He returns to his tablecloths, unfolds others, and to better explain himself, he avails himself of Empedocles. He cites from memory some verses of a fragment: "I will report a twofold truth. Now grows the One from Many into being, now. Even from the One departing come the Many." How marvelous, this poem of Nature! (Which led him to read Hölderlin's *The Death of Empedocles*.) The way in which the poet describes the appearance of shapes, one generating the other, is moving; but those that appear on the restaurant paper tablecloths, to be developed later on less vulgar sheets and on canvases, obey the same denunciations and follow the same laws of metamorphosis as those of Nature: "split to shapes diverse; And each through Love draws near and yearns for each."

Palazuelo goes in search of his Empedocles, opening it at random: "because only these elements exist, but as some run into others, they become multiform, this mixture produces the change."

Sometimes, because it is a poem broken into a thousand pieces, we fall upon a luminous marble fragment:

—To store, silent, in your heart.

Or,

—To join together diverse peaks of thought.

Or, from a long string of verses, what remains centuries later is just one word:

—Fragment 18: Love.

—Fragment 19: Firm-clasping Lovingness.

If we ask ourselves if those shapes have meaning, the answer is immediate: "because you should know that all things possess the power to think and partake of intelligence."

And we could continue: "And in so far as is the One still wont to grow from Many, and the Many, again, Spring from primeval scattering of the One, so far have they a birth and mortal date; and in so far as the long interchange ends not, so far forever established gods around the circle of the world they move."

To sum up, this laconic marvel, if we consider the repetition of elements in a Palazuelo drawing:

—Fragment 27: the spinal column.

This is how Empedocles, more than twenty-five centuries ago, in Agrigentum, had settled everything, at least with regard to Palazuelo's drawing. But, the colors? The different nuances of blacks, grays, ochers, earth reds, yellows? This harsh distinction, this almost ascetic refinement, this seriousness of imagination, and this passion for the capricious? It is impossible for one not to say at first glance: this is Spain. Palazuelo has preserved the characteristics of his race and his painting has inherited qualities. For him, the greatest Spanish painter is the monk Zurbarán (among the moderns he likes Juan Gris). On the other hand, from his youth he was drawn to Arabic art: the variants, the dirges, the lengthy songs of arabesques and pure shapes enchanted him.

Palazuelo's life is somewhat monastic. He works over various days, avoiding going out and any distractions that might interrupt his line of thought and unbalance his rhythm. It is not asceticism, he likes to enjoy himself, he has had a lot of fun, but one must choose. He named some of his canvases *Solitudes* but not in reference to his life, his lonely meals, but simply, and without further allusions, in homage to one of his favorite poets, Góngora.

LIMBOUR 1955A

■ A Spaniard from Madrid, while his glance follows the spire of Saint-Séverin, he organizes things, and in organizing his studio on the rue Saint-Jacques Palazuelo is inspired by Hölderlin, ordering and expanding his work in the rhythmic skies from which he takes his measurements.

These works make one think of Zurbarán, which means to say that in their asceticism they renew the qualities of his race, causing arabesques to occur with the aim of subjecting them to solitude. In the gallery, we are enchanted with their colors, with the majestic order of these canvases, seashores from which can emerge an aristocracy of construction and wherein each element is in its place and no other. It is, therefore, the conclusion of a lengthily matured work, a seriousness that somewhat limits the imagination, a unity that makes of this exhibition a ceremony, a testament, an authentic style, which are hard to find.

Palazuelo's abstract art is not fortuitous, since the 'informal' aspects of his work stem from the purity of his character, which imprints its solitude on each of his canvases.

The colors of his palette are varied, alternating between brown, red, and black. The most fantastic discovery lies in this unity of creation which, nevertheless, focuses on a Greek beauty in which we find the magic of Pythagoras' golden ratio. This search in mystical beauty is sometimes a difficult burden to bear. As in the case of Dürer, we think that Palazuelo would like to free himself of it in order to broaden his personal vision. Before the excess of composition, one can ask if creation in and of itself is not subjected to an architecture that at times remains didactic and distances itself from poetry. While in *Melancholy* we find a perfect echo of Pythagorean thought, in other works, after his voyage to Italy, Dürer voluntarily abandoned the golden ratio in order to find independence, a freedom that better suited the needs of his genius.

Palazuelo is equally beset by other problems. This gray canvas dating from 1953 is a step forward or backward in his new outlook, this composition of rhomboids illustrates a kind of difficult labor, of vacuoles creating a rhythm of proudly consented desperation. Further on, a canvas attracts our attention: soft colors, a deep forest in which light is screened along the columns of trees, elements of a gothic nave, all of it inspiring a solitude in which we recognize the persistence of the painter's presence.

The metaphysical begins with discreet touches, without brusqueness or didacticism to remind us.

P. J. Jouve.

"A winter waged on harsh angles / Wreckage scattered in the sea / The summer will never be as warm / As long is obscure eternity."

It is a first exhibition. This man of nearly forty reserves new discoveries for us and we impatiently await the changes, the fortitudes, the esplanades of an infinite peace, beaches of solitude in which we will find once again the imaginings and meanderings of an ascetic and seasoned traveler.

FAVRE 1955

■ Born in Madrid in 1916, Palazuelo is thirty-nine years old. He studied

architecture for three years in England. Upon returning to Spain in about 1940, he decided to devote himself to painting and worked alone in Madrid where, in 1947, he exhibited with other young painters. A scholarship student of the French Institute, he reached Paris in 1948. In Spain, he had already gravitated towards abstract art. After studying avant-garde art in Paris for a year, he exhibited at the May Salon, and the following two years as well. Kandinsky Prize winner in 1952, this is his first solo show.

His production is extremely limited: until now only three or four canvases per year. This year is one of his most prolific: six canvases in total. The current exhibition presents the work of four years: twenty canvases.

His colors: red, earth tones, yellow, gray, black.

His drawing: does not consist of any curves. However, his compositions, above all in his latest works, reveal a sinuous aspect, quite a challenge given that he does not use curved lines.

He is a work in progress. Only a short time ago his painting was based solely on the contrast between large and small surfaces. Shapes, which have grown greater in number and more varied, are now discovered little by little. In his latest paintings, we at first think we are seeing sheets of paper that take flight in a draft. Later, everything stabilizes and certain shapes imperiously call our attention: the largest. In an instant, others appear, medium in size. Then, if we continue observing, we discover the smallest, which appear essential to the overall harmony and we are surprised at not having seen them from the start. This surprise is what is so enchanting about contemplating the painting. A charm that can be compared to an everyday life that is enlivened by evermore thrilling little adventures, but ones that never threaten the order or the normalcy of existence.

"One is greatly entertained when living with your paintings," a collector told Pablo Palazuelo. "They are just as soon happy as sad, they change constantly."

SPAR 1955

■ (In the Galerie Maeght, 13 rue de Téhéran) Maeght has not displayed the work of a young painter in a long time. He has decided to change this custom for a Spaniard in Paris, Palazuelo, whose exhibition is interest-

ing. We see his point of departure: a meticulous abstraction, carefully painted, in the style of that cultivated on the walls of Denise René. Here it stands out for its very acute shapes, its lively and dense paint, of good standing, but in all a bit scholarly. His most recent work places him close to Jacques Villon due to its sensibility and Marcel Duchamp during the period of his "chronophotograph" works. He has maintained his taste for points, but expresses himself in a much more flexible way, with a demanding elegance and, how should one put it? "with race."

LIMBOUR 1955B

■ Two interesting Spanish painters, one abstract, the other representational, are displaying their work in two Paris galleries. Both have that Iberian demon that so often makes Spanish art so unfriendly and disagreeable.

Palazuelo's exhibition at the Galerie Maeght represents the consecration of an artist who is still young. To exhibit works on the same walls as Chagall, Braque, Miró, or Calder, is not an easy task. Palazuelo's first solo exhibition presents us with paintings from 1952 to 1954 in the first gallery (save for a 1949 oil on cardboard), and from the current year in the second. The first group offers simpler shapes and less refined colors than the later works; they often recall Kandinsky and even Herbin. Squares are combined with balanced curves, with some aggressively incisive, sharp contours.

The compositions become more complicated in 1955. Shapes are fragmented, becoming trapezoidal, losing their firmness, lining up in garlands, like puzzles in search of an unseen solution. The paintings are inscrutable, hermetic, so large they are almost offensive and do not allow one to take a breath. In spite of their monastic austerity, it is impossible to know where the paintings are heading, for they are as far from heaven as they are from earth. The color is austere, concentrated; only one of the three canvases bearing the revealing title of *Solitude* appears to offer, with its small yellow light, with its faded greens forming a sort of simultaneous rhythm, liberation from Palazuelo's oppressive universe. His art is elegant and grave but lacks a human dimension. The spiritual and solemn warmth is not put to use; if, as Georges Limbour writes in the catalogue, it makes us think of Zurbarán, it is a secular Zurbarán;

it has little of the Fuendecantos master's contained tenderness. The cited critic also alludes to the influence that Empedocles may have on Palazuelo's painting. This surprising literary affiliation with an art that is so unliterary in appearance, distances us even further from a refined and distinguished painter, but one who appears to have no interest whatsoever in human-related subjects of the last two thousand years.

GÁLLEGO 1955

■ On that occasion I wrote (in the magazine *Goya*, no. 6) how extraordinary it was for such a young painter to be admitted into the sacred halls that house the celebrated works of Chagall, Miró, and Calder. As time passed, unavoidably if kindly ageing Palazuelo, that gallery surrendered to the fashion for youth, partially opening its doors to certain young men, though few; in 1955, it was an unexpected privilege that would later be proven well deserved with the recurrence of other Palazuelo exhibitions. That show brought together paintings from the years 1952 to 1954 in the first gallery, where I thought I noticed the influence of Kandinsky and even Herbin: squares are combined with balanced curves. There was a greater complexity in the large gallery displaying the 1955 canvases.

GÁLLEGO 1973

BIBLIOGRAPHY

ALVARD 1955
FAVRE 1955
GÁLLEGO 1955
GROHMANN 1955
LIMBOUR 1955A
LIMBOUR 1955B
SANCHEZ 1955
SPAR 1955

ILLUSTRATIONS

The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh, October 13-December 18, 1955. Catalogue cover designed by Afro, member of the International Award Committee *Derrière le miroir*, no. 73 (Paris, February-March 1955), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu
Palazuelo's first solo exhibition at the Galerie Maeght, Paris, 1955. Photo: unknown author

Poster for Palazuelo's first solo exhibition at the Galerie Maeght, Paris, 1955

Louis-Paul Favre, "Palazuelo. Chevalier de la solitude," *Combat-Le Journal de Paris*, no. 3327 (Paris, March 14, 1955), p. 7

Francis Spar, "Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps," *Connaissance des Arts*, no. 36 (Paris, February 15, 1955), p. 21

1956

Palazuelo shows *Psello* and *Solitudes II* in the *Abstrakte Maler* exhibition at the Galerie Beyeler, Basel.⁶⁶

GROUP EXHIBITION

Abstrakte Maler, Basel, 1956

1957

Michel Seuphor includes Palazuelo in his *Dictionnaire de la peinture abstraite*, pointing out that "moderation" and "reserve" are his "winning hand."⁶⁷

SELECTION OF TEXTS

■ Pablo Palazuelo (born in 1916,⁶⁸ in Madrid). He began to paint in 1940. He settled in Paris in 1948. He participated in the *Salon de Mai* and group exhibitions. He exhibited in Lausanne, Zurich, Liege, and Toronto. He was featured in the *Tendance* shows (Galerie Maeght) in 1951 and 1952. Solo show in the same gallery, 1955. He lives in Paris. It can happen that the most serious obstacles faced by an artist stem from his own resources. The conquest of the personality begins with the rejection of virtually everything in order to find the essential. Moderation, reserve, are the winning hand of an artist such as Palazuelo. Palazuelo is a harmonist who does not allow his internal battles to reveal anything but the final victory. Behold lines and planes: music for two hands. Reduced to a few notes, it will improve even more the articulation of the exceptional.

SEUPHOR 1957

BIBLIOGRAPHY

SEUPHOR 1957

1958

Palazuelo has his second one-man exhibition "des peintures récentes" at Maeght.⁶⁹ It includes twenty-three

works, paintings, and drawings produced between 1955 and 1958.⁷⁰ As it did for his previous solo show in 1955, Maeght Éditeur publishes an issue of *Derrière le miroir* devoted to Palazuelo, illustrated with his drawings. The accompanying text is comprised of excerpts from *Candle of Vision* by the Irish poet, painter, and mystic George William Russell.⁷¹ On April 7, Louis-Paul Favre and C. Rivière dedicate an extensive article in *Le Monde* to the exhibition.⁷² Julián Gállego writes a review in *Goya* magazine's "Crónicas de Paris."⁷³ He describes the exhibition as consisting of "demanding and rigorous paintings, black, brown, beige, and white, hung in careful order on the walls of the large gallery," and deems him "difficult and distinguished."⁷⁴

In June Palazuelo participates in the exhibition *L'art du XXIme siècle* at the Palais des Expositions in Charleroi.⁷⁵

A detail of one of his works is illustrated on the cover of issue 18 of the journal *Aujourd'hui. Art et architecture*, published in Paris in July 1958 (under the direction of André Bloc and Pierre Lacombe).

On July 24, 1958, Luis González Robles unsuccessfully requests Palazuelo's participation in the XXX Venice Biennial. Nor would the artist participate in the XXXIst edition after he received a new invitation from him on September 12, 1960.⁷⁶ González Robles mentions that his work may be included in the exhibition *Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, at the Museum of Modern Art, New York, in 1960.⁷⁷

In December, at the *1958 Pittsburgh (Bicentennial) International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture* held at the Carnegie Institute, a jury comprised of Mary Callery, Marcel Duchamp, James Johnson Sweeney, Vincent Price, Lionello Venturi, and Raoul Ubac, awards Palazuelo the Carnegie International Prize (5th place) for a work from the *Mandala* series (1958).⁷⁸ The work is acquired by the Institute. In Spain, this news is conveyed by Juan José Tharrats in his column "Artistas de Hoy" in the journal *Revista*. Tharrats stresses that "Palazuelo is a true example of introverted imagination." The Kunsthalle Basel presents the exhibition *Kunst und Naturform*, in which the dialogue between abstract art and scientific and microscopic visions is analyzed. A publication on the subject appears two years later.⁷⁹

SOLO EXHIBITION

Palazuelo-Peintures récentes, Paris, 1958

GROUP EXHIBITIONS

L'art du XXIme siècle, Charleroi, 1958

Kunst und Naturform, Basel, 1958

The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1958-1959

SELECTION OF TEXTS

■ Mr Palazuelo, whose paintings, nicely somber in color and precise with regard to medium, are being exhibited at the Galerie Maeght, does not share Bossuet's opinion; the latter believes that the imagination is nothing but a continuation of reality; Mr Palazuelo's point of departure are his dreams and his own intuition in the creation of compositions at the core of which straight and curved lines come together or oppose one another.

NOUVELLES LITTÉRAIRES 1958

■ The Palazuelo exhibition for which we've been waiting three years is quite different. Palazuelo is a lover of precision and a champion of geometric shapes. But here, in certain exercises now little used from the previous group, the artist gives us an idea of his secret vision. Both the painter and the work are difficult to approach. The man is an ascetic, solitary painter who despises anything that may even look like publicity. The artist advances in disguise and the work is only discovered little by little. There, where we see junctures that are metamorphoses, where we seem to sense a restless murmur, is a joy and blossoming magnified. What matters is that Palazuelo appears to have done with geometric structures, so admired by Seuphor but which are nothing more than canvas, compositional lines, and not the work.

Palazuelo, therefore, knows how to render himself, like distinct negatives of warped textures in different gestations that are not—and this is voluntary—definitively oriented. This is how Palazuelo conquers his public, allowing them to choose freely. There where one detects the graphic feature, another sees, in positive or negative overlays, values opposing all oneiric involvement. How could one not feel drawn to a painting such as *Mirabras*, a kind of puzzle in which motives play

no part, only its intersection, pure white line. How could one not feel enclosed between the harsh jaws of *Solitudes*, with so much negative input over a suggested positive. And *Barroco* (Baroque), which liberates different volumes of cropped dimensions like so many seashores eroded by the current. Palazuelo asserts himself as a rigorous and sensible painter who, refusing all preludes, recurs to a text by the Irish poet A. E. to define this architecture of dreams that is undoubtedly the foundation of Palazuelo's vision.

In conclusion, we should clarify that no position defined by geometric arbitration can acquire real value if the artist does not give himself completely. What we see in a Mortenson, for example, a Deyrolle, or a Vasarely, are not exactly the coordinates given by Seuphor, who is content with artistic texture and looks no further. Mortenson's whirling hallucination or Vasarely's dramatic informalization differ from the cropped planes of straight lines and angles of certain German constructivists. The significant youth of those painters very clearly shows that this is not a regression or a progression but simply a particular point of departure from which, we are convinced, some will be confirmed. In contrast, Palazuelo has found in himself the necessary attributes for the purity of his art.

FAVRE/RIVIÈRE 1958

■ Palazuelo, on the other hand, searches for the transcendental; for the catalogue of his exhibition at the Galerie Maeght he has chosen an essay by an Irish mystic. This indicates introversion, disdain for the external world, on the part of this difficult and distinguished artist, who seems to abhor his own enthusiasm or that of others. His demanding and rigorous paintings, black, brown, beige, and white, hung in careful order on the walls of the large gallery, immediately warn us that we should not expect any prize, any complicity. Hieratic in their abstraction, with their broken lines like dried clay, they seem to contemplate with disdain the visitor's passage. If art is communion, effusion, then Palazuelo is not on the right path; if it is exigency, austerity, equilibrium, then the Spanish painter is proceeding assuredly.

GÁLLEGO 1958

■ I remember encountering the painter one afternoon on the rue Saint-Séverin. Running into Palazuelo in Paris, as in Madrid, has always been unusual. He lives in isolation, as if

venturing outside (to paraphrase an apocryphal comment that Kehrler attributed to El Greco) might disturb his inner light. When I asked him what he was painting, he replied "A Mandala," as though it were the most natural thing in the world.

It was not until much later in Paris that we came into an approximate awareness of what Tantrism was, a type of initiation that attempts to explain the creation of the Universe as a rupture of the pre-eternal Divine Being upon emitting a certain vibration that produces Life; its two halves are both complementary and opposite, with masculine and feminine origins, from whose infinite combinations stems the individuality of created beings. In Tantra, the Universe is a macrocosmic projection of our microcosmic bodies. Followers of this Far Eastern sect (which exists among Buddhists, Hindus, and Jains) utilize unusual "abstract" paintings filled with symbols, which lead them into meditation and even to a fulfilling nirvana: "Mandala" is one these types of paintings. In Palazuelo, therefore, we find a heterodoxical attempt to explain the Universe, similar to what the American school of the Pacific attempted to do with Zen mysticism.

GÁLLEGO 1973

■ As the geometer, who endeavors to square the circle, but cannot discover, think as he may, the principle involved, even so was I on seeing this new vision, I wanted to see how the image fused into the circle and found its place in it, but my wings were not meant for such a flight, had it not been that my mind was struck

By a lightning through which my longing was fulfilled.

Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, XXXIII: 133-41, annotated by Palazuelo in a drawing of *Mandala*

THE ARCHITECTURE OF DREAM

Imagination is not a vision of something which already exists, and which in itself must be unchanged by the act of seeing, but by imagination what exists in latency or essence is out-realised and is given a form in thought, and we can contemplate with full consciousness that which hitherto had been unrevealed, or only intuitively surmised. In imagination there is a revelation of the self to the self, and a definite change

in being, as there is in a vapour when a spark ignites it and it becomes an inflammation in the air. Here images appear in consciousness which we may refer definitely to an internal creator, with power to use or remould pre-existing forms, and endow them with life, motion, and voice. We infer this because dream and vision sometimes assume a symbolic character and a significance which is personal to us. They tell us plainly, "For you only we exist," and we cannot conceive of what is seen as being a reflection of life in any sphere.

In the actual architecture of dream and vision there is a mystery which is not explained by speaking of suppressed desire or sex or any of those springs which modern psychologists surmise are released in dream. A mood may attract its affinities but it does not create what it attracts, and between anger and a definite vision of conflict there is a gulf as mysterious as there was between Aladdin's desire and the building of his marvellous palace. I desire a house, but desire does not build it. I design a house, but every line is drawn with full consciousness, and when I give the plan to the builder every brick is placed with full consciousness by the masons. No coherent architecture in city or dream arises magically by some unreason which translates bodiless desire into organic form. However swift the succession may be, in that second of time between desire and its visionary embodiment or fulfilment there must be space for intellectual labour, the construction of forms or the choice of forms, and the endowing of them with motion.

A second to my brain is too brief a fragment of time for more than sight, but I must believe that to a more intense consciousness, which is co-worker with mine, that second may suffice for a glimpse into some pleroma of form for the selection of these and the unrolling of a vast pageantry.

Something there is, a creature within me, behind whose swiftness I falter a hopeless laggard, for it may be a traveller through the Archaeus and back again with the merchandise of its travel before my pulse has beaten twice. As an artist who has laboured slowly at the creation of pictures I assert that the forms of dream or vision if self-created require a conscious artist to arrange them, a magician

to endow them with life, and that the process is intellectual, that is, it is conscious on some plane of being, though that self which sits in the gate of the body does not know what powers or dignitaries meet in the inner palace chambers of the soul.

We experience the romance and delight of voyaging upon uncharted seas when the imagination is released from the foolish notion that the images seen in reverie and dream are merely the images of memory refashioned; and in tracking to their originals the forms seen in vision we discover for them a varied ancestry, as that some come from the minds of others, and of some we cannot surmise another origin than that they are portions of the memory of Earth which is accessible to us. We soon grow to think our memory but a portion of that eternal memory and that we in our lives are gathering an innumerable experience for a mightier being than our own. The more vividly we see with the inner eye the more swiftly do we come to this conviction. Those who see vaguely are satisfied with vague explanations which those who see vividly at once reject as inadequate.

Sometimes lying on the hillside with the eyes of the body shut as in sleep I could see valleys and hills, lustrous as a jewel, where all was self-shining, the colours brighter and purer, yet making a softer harmony together than the colours of the world I know. The winds sparkled as they blew hither and thither, yet far distances were clear through that glowing air. What was far off was precise as what was near, and the will to see hurried me to what I desired. There, too, in that land I saw fountains as of luminous mist jetting from some hidden heart of power, and shining folk who passed into those fountains inhaled them and drew life from the magical air. They were, I believe, those who in the ancient world gave birth to legends of nymph and dryad. Their perfectness was like the perfectness of a flower, a beauty which had never, it seemed, been broken by act of the individualised will which with us makes possible a choice between good and evil, and the marring of the mould of natural beauty. More beautiful than we they yet seemed less than human, and I surmised I had more thoughts in a moment than they through many of their days. Sometimes I wondered had they individualised life at all, for they moved as if in some orchestration of their being. If one looked up, all looked up. If one moved to breathe the magi-

cal airs from the fountains, many bent in rhythm. I wondered were their thoughts all another's. One who lived within them, guardian or oversoul to their tribe?

Like these were my first visions of supernature, not spiritual nor of any high import, not in any way so high as those transcendental moments of awe, when almost without vision the Divine Darkness seemed to breathe within the spirit. But I was curious about these forms, and often lured away by them from the highest meditation; for I was dazzled like a child who escapes from a dark alley in one of our cities of great sorrow where its life has been spent, and who comes for the first time upon some rich garden beyond the city where the air is weighted with scent of lilac or rose, and the eyes are made gay with colour. Such a beauty begins to glow on us as we journey towards Deity, even as earth grows brighter as we journey from the gloomy pole to lands of the sun; and I would cry out to our humanity, sinking deeper into the Iron Age, that the Golden World is all about us and that beauty is open to all, and none are shut out from it who will turn to it and seek for it. A.E.

RUSSELL 1918

■ The 1958 Carnegie Prizes have brought us a pleasant surprise. Two prizes for Spain: Antonio Tàpies and Pablo Palazuelo. As our readers will remember, Antonio Tàpies, who had just won the grand prize for painting at the international Pittsburgh competition, was the first Spaniard to appear under the heading of "Artistes de hoy" (Today's artists). The Barcelona artist's achievement is highlighted anew, as it rightly deserves, in another section of this weekly. Together with our painters, this year the Carnegie Foundation has awarded prizes to Afro, Burri, Vieira da Silva, Bryen, and the sculptors Calder (who has merited a distinction comparable to that of Tàpies), Moore, César, and Consagra.

Almost unknown to our public, Pablo Palazuelo is one of the most renowned Spanish painters in Paris, where he has lived for more than twelve years. Born in Madrid in 1916, Palazuelo began painting in 1940. As far as we know, his name has not appeared in any national exhibition. Nevertheless, he formed part of the French section in the exhibition "Art of the 21st Century," presented in Charleroi this year. The name of this Madrid artist is another of those assimilated by the

School of Paris and under this label Palazuelo has exhibited his works in Lausanne, Zurich, Liege, Toronto, etc. If we remember correctly, Pablo Palazuelo was awarded the Kandinsky Prize in 1952.

A member of the group at the Galerie Maeght—that of Miró, Braque, and Chagall—he has had two solo shows there, one in 1955 and another this past spring. The magazine *Art d'aujourd'hui* devoted a cover to him in July 1953 and we have seen one of Palazuelo's works given pride of place in the Kunstmuseum of Zurich. This is virtually everything we know about this painter, who, like so many others, has found it necessary to look beyond our borders for a better understanding of his work.

Palazuelo is a true example of introverted imagination. His paintings, created over time—we have read somewhere that he does not produce more than a half-dozen canvases per year—are given titles that serenely invite one to meditate: *Soledad, Metamorfosis, Imaginación del tiempo, Floración, Mandala, Tiempo azul, Blues* (Solitude, Metamorphosis, Imagination of Time, Blossoming, Mandala, Blue Time, Blues), etc. This year's catalogue reproduces a magnificent painting that forms part of the famous *Derrière le Miroir* collection, and drawings with clean, sharp lines that introduce us to the ambitious musical compositions proposed by Pablo Palazuelo.

Like the sculptor Eduardo Chillida, also a ward of Maeght, Pablo Palazuelo initially studied architecture. Both names are endorsed by the most respected writers of international art criticism. It would be interesting, however, to have our public come into contact with the works of these two Spaniards and not have it be the sole privilege of visitors to 13 rue de Téhéran, as has been the case thus far. If Spanish art is once again beginning to position itself at the forefront of the current world stage, it would be somewhat unjust, despite our indifference, that in our own house we should be almost completely unaware of how we are astonishing the world. With the international grand prizes won by Miró, Chillida, Oteiza, Tàpies, Eudaldo Serra, and Pablo Palazuelo, 1958 is truly becoming the year of Spain. We predict even more triumphs in 1959.

THARRATS 1958

BIBLIOGRAPHY

FAVRE/RIVIÈRE 1958

GÁLLEGO 1958

NOUVELLES LITTÉRAIRES 1958

RUSSELL 1918. This essay appeared in French as "L'architecture du rêve" in PALAZUELO, *DERRIÈRE LE MIROIR* 1958.

THARRATS 1958

ILLUSTRATIONS

Poster for Palazuelo's second solo exhibition at the Galerie Maeght, Paris, 1958. Cover design by Palazuelo. Printed by Mourlot

Palazuelo. Derrière le miroir, no. 104 (Paris, 1958), Maeght Éditeur Catalogue cover, *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery P, Pittsburgh, December 5, 1958-February 8, 1959

Letter dated February 12, 1958, from Louis Clayeux, director of the Galerie Maeght, to Pablo Palazuelo (recto and verso)

Letter dated December 4, 1958, from Gordon Bayley, director of the Carnegie Institute, to Pablo Palazuelo

Letter dated July 24, 1958, from Luis González Robles to Pablo Palazuelo

Letter dated September 12, 1960, from Luis González Robles to Pablo Palazuelo

Palazuelo at 13 rue Saint-Jacques, Paris, 1958. Photo: unknown author Views of the *Palazuelo-Peintures récentes* exhibition at the Galerie Maeght, Paris, March 21-April 1958. Photos: unknown author

Invitation (recto and verso) to the Palazuelo exhibition at the Galerie Maeght, 1958. Copy from the Palazuelo Archive

Telegram of December 3, 1958, from Louis Clayeux, director of the Galerie Maeght, to Palazuelo on his being awarded the 5th-place Prize at *The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, which took place at the Carnegie Institute

Louis-Paul Favre and C. Rivière, "Question de forme," *Le Monde* (Paris, May 7, 1958)

Cover of *Aujourd'hui. Art et architecture*, no. 18 (Paris, July 1958), illustrating a detail of Palazuelo's *Metamorphosis* (1955)

1959

Through Eduardo Chillida, Juan-Eduardo Cirlot proposes that Palazuelo organize an exhibition at the Sala Gaspar in Barcelona. To this end, Cirlot writes to Palazuelo in January.⁸⁰

Palazuelo participates in the exhibition *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels* at the Musée des Arts Décoratifs, Paris.⁸¹ He shows five works consigned to the Galerie Maeght.⁸² In his catalogue foreword, Jacques Guérin notes that Palazuelo is now a recognized artist in Paris.⁸³ Yvonne Hagen groups him with the “earlier avant garde,”⁸⁴ while Françoise Choay categorizes him as an “outsider.”⁸⁵ Palazuelo therefore finds himself—often for the first time—grouped with the El Paso artists.⁸⁶ Vicente Aguilera Cerni stresses that “Palazuelo displays subtle surfaces, rimose shapes that resist their own disintegration.”⁸⁷

GROUP EXHIBITIONS

Exposición-homenaje tema negro y blanco, Madrid, 1959

La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels, Paris, 1959

SELECTION OF TEXTS

■ A ramification of colored spaces, each work by the painter expands and multiplies on a surface constructed by a network of lines, just as easily fissures as openings, like lakes of color in which are found the limits of their expansion. In this case, the line is form and alteration of form. From one work to another we are witness to the metamorphoses of the formal subjects that seek out, respond, and articulate in linear rhymes, assonances, and fugues, and that are linked together in fragmented perspectives. Each of those fragments is a multiple pulsation, regular and irregular, that maintains and traverses an abstract universe. Through its wearisome insistence and voluntary soberness, this art is a constant exhaustive process of form.

VOLBOUDT 1959

■ The earlier avant-garde is represented by Pablo Palazuelo, whose orange pile of tumbled shapes looking like broken crystal stones forms a highlight in the smallest of the halls.

HAGEN 1959

■ Palazuelo displays subtle surfaces, rimose shapes that resist their own disintegration.

AGUILERA CERNI 1959

■ Only two of these thirteen Spanish artists are over forty: the Catalan Alfonso Mier and the Madrid artist Pablo Palazuelo. The former was one of the pioneers of expressionist painting in Spain . . . Pablo Palazuelo, the other ‘veteran,’ is an architect and his canvases seem to give life to a restless movement fruit of the interplay of volumes that characterize spatial art. His works are exhibited in museums in Paris, Zurich, New York, and Rio de Janeiro.

MARTÍN VIVALDI 1959

And that of an outsider (Palazuelo).

CHOAY 1959

In sum, two artists better known by Parisians for having regularly exhibited in galleries on both banks of the Seine: Palazuelo, whose satiny style and precise geometry completely isolate him from his components.

LACOSTE 1959

BIBLIOGRAPHY

AGUILERA CERNI 1959

CHOAY 1959

CHUECA GOITIA 1959

HAGEN 1959

LACOSTE 1959

MARTÍN VIVALDI 1959

VOLBOUDT 1959

ILLUSTRATIONS

Pablo Palazuelo in 1959. Photo: Nicolás Müller

Catalogue cover of *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, May 20-June 30, 1959

Exposición-homenaje tema negro y blanco, Galería Darro, Madrid, March 15-April 27, 1959

1960

Palazuelo shows one work in the group exhibition *Poètes, peintres et sculpteurs* at the Galerie Maeght.⁸⁸ José María Moreno Galván comments on the work in *Introducción a la pintura española actual*, published this year.⁸⁹

His work is included in the book *Kunst und Naturform. Form in Art and Nature. Art et Nature*—edited by George Schmidt, Robert Schenk, and Adolf Portmann—which seeks to create “a confrontation between modern art and scientific photography.”⁹⁰

GROUP EXHIBITION

Poètes, peintres et sculpteurs, Paris, 1960

SELECTION OF TEXTS

■ Behind Pablo Palazuelo’s (1916) creations there hides eschatology. The painter is aware of the underlying Eros of the medium: he is aware that his anarchic arbitrariness hides a demonism, but ever the demiurge he attempts to conjure it up and subject it to the creational order of geometric powers.

MORENO GALVAN 1960

■ DEEP MIRROR

Dawn entered. The mirror opened. Truth was dreaming of another life. But so faithful to the point of departure was the old way That it drifted away through depth And, with the conflict hidden inside the fable, Forms rose up, suddenly, even more pure.

And with measure made into grace, Became reflections of their essence. Meanwhile shadows will feel weighty With their own buildup and repose. Truth invented at their expense.

POÈTES, PEINTRES ET SCULPTEURS. DERRIÈRE LE MIROIR 1960. Poem by Jorge Guillén, selected and illustrated by Pablo Palazuelo.

BIBLIOGRAPHY

MORENO GALVAN 1960

POÈTES, PEINTRES ET SCULPTEURS. DERRIÈRE LE MIROIR 1960

SCHMIDT ET AL. 1960

ILLUSTRATIONS

Pilar Belzunce, Pablo Palazuelo, and Eduardo Chillida, Paris, c 1960. Photo: Abraham Lurie Waintrob-Budd Studio. Courtesy Museo Chillida-Leku

Pablo Palazuelo, Paris, c 1960. Photo: Abraham Lurie Waintrob-Budd Studio. Courtesy Museo Chillida-Leku
Poètes, peintres et sculpteurs. Derrière le miroir, no. 119 (Paris, 1960), Maeght Éditeur

Poètes, peintres et sculpteurs. Derrière le miroir, no. 119 (Paris, 1960), Maeght Éditeur. Pablo Palazuelo’s illustration for Jorge Guillén’s poem, “Profundo espejo” (Deep Mirror) George Schmidt, Robert Schenk, and Adolf Portmann (eds.), *Kunst und Naturform. Form in Art and Nature. Art et Nature* (Basel: Basilius Presse, 1960)

1961

Carlos Antonio Areán reproduces two of Palazuelo's works in *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, published this year.⁹¹

Palazuelo participates in the group exhibition *Drawing International*, which travels to different North American museums between 1961 and 1962. One of his paintings is shown at the Carnegie Institute's 1961 *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, which opens in October.⁹²

Though published later, he dates some of his poems to 1961: "Los Reinos" and "Metal," published in *Cuadernos Hispanoamericanos* in 1967,⁹³ and "Jardin," poetic prose, in *Chroniques de l'Art Vivant* in 1970.⁹⁴

GROUP EXHIBITIONS

Drawing International, New York, 1961⁹⁵
The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1961-1962

SELECTION OF TEXTS

■ After the night, at dawn, slowly, the angles changed. Then I moved forward through the half-light, in many directions.

There, where the shape draws to a close like the setting sun to the west of the medium . . .

Nature imitates itself tirelessly and in this way specializes itself, individualizes itself more each time until arriving at the creation of new shapes. The metaphor is the final stage of a mysterious self-imitation that in this way becomes a law. A natural law that provokes in man—resounding here—a force that at the same time can provoke, reinforce, and direct that law. Paris, 1961.

PALAZUELO 1970

■ KINGDOMS

Extreme
Pulsating
Iridescent
Radiant
Fountain
Extreme
Pulsating
Dark
Seed
(1961)
METAL
It still leaps

Astringent

Dark

Passion

It still quivers

Crystal-like

Resonant

Contraction

(1961)

Reproduced in NIETO ALCAIDE 1967, p. 13.

■ For Pablo Palazuelo (Madrid, 1916), shape is fundamental; not solely in and of itself, but also as a function of the mystery it represents. For Palazuelo, all shapes express an original content which he must find internally and only those—those that respond directly to his intimate spiritual life—are true shapes, while the rest—those that are abstractions of objects from real life—never become more than "shapes of shapes."

A similar idea would be enough to explain the fact that Palazuelo, who in 1945 belonged to what was then called the "young Madrid painters," and who took part in his first group exhibition with two post-Braquian still lifes and a head of a child—therefore, "shapes of shapes"—obviously evolved, via the lengthy process of creation and study, towards the construction of shapes subjected only to the artist's dictates, after having analyzed all the problems of his ordered distribution of elements on the pictorial surface. In his new works (from 1952 onwards), Palazuelo pursues total harmony within a strict, two-dimensional space, one that unfolds to cover the entire support, such that the backgrounds are also considered and treated as shapes. The problems posed by the composition are what most worry him and he uses a kind of stave, thus allowing the shapes to be born under identical conditions, as though the support bore a grid atop which they could grow and change following a concise and predictable pattern. The external beauty achieved by Palazuelo's creations is a direct consequence of their complex internal architecture, and the greater the complexity of this architecture the more serene the beauty with which the artist infuses his canvases. Despite this obsessive rationalization, Palazuelo does not disdain random discoveries, although he never ceases subjecting them to methodical analysis before deciding to include them in the work in progress. He thus accepts that when

certain arrangements created within his mind reach the maximum desired amount of concentration and tension one may discover new fields of vision that were not foreseen at the outset. Conceived in this way, abstract art represents for Palazuelo a symbol of the way in which the world is formed, wherein each step influences those that follow, but these cannot be truly known and valued until the work is in progress and has completed its initial stages. Palazuelo's love of symmetry is the result of his love of order and formal connections, but his symmetry is not rigid or unimaginatively bilateral.

(Symmetry vis-à-vis Vitruvius, consisting of "the commensurability between the whole and its parts," is translated in Palazuelo's work, whether through a harmonious relationship between the different parts of the group and the totality of the work, or thanks to the rhythmic linking of proportions, derived from only one source.)

Up to now, I have set out the problem of Palazuelo's pictorial creations, a problem intimately tied to his creative passion, which for him is something like a wall, making visible only to his mind the agony of creation, but that simultaneously and automatically liberates him from all possible anguish, which, considered something secondary, ends up on the other side of the wall. The works, fruit of that intelligent passion, take shape very slowly, as Palazuelo paints on average only ten oils per year, to which one must add about fifty drawings. This measured rhythm is logical if one takes into account that each problem has been posed, studied, and resolved with a methodical and parsimonious rigor. The pace of the initial approach is as slow as unhurried is the execution; in his oils, his apparently limited yellowish or grayish color responds to a studied search for subtle harmonies, attained through very vibrant colors and a compact multitonealization. The obviously smooth medium is tirelessly worked using the artist's characteristic system, which requires smoothing the fresh paint with the brush without leaving the slightest trace of his hand, and generally applying five or six coats of color, modulating it all the while, without ever applying it in its pure state but always blended with others. In the gouaches he also likes to achieve glazing effects, letting the pinks show through beneath the grays and even placing a light red over another more intense shade.

Within this highly rationalized and densely constructed work there are, however, variations and developments, the artist painstakingly advancing in his aim to invent a new flexibility, manifested in his late period (1959-1960) in the greater breadth of the shapes and reduced spaces between them, in the near-disappearance of points, angles, and stiffness—as if the artists had been as stunned as the colors—and in the opening of the work, more than before, to chance. In this last period, he takes advantage, in both composition and color, of the encounters that occur in the course of the execution, although always with extreme caution and without abandoning for a single instant his vigilant and rationalized control. A pinnacle of order, refinement, and meticulous execution, Palazuelo's work is already an unalterable milestone within the evolution of the abstract orders, which he takes to their maximum maturity, pierced through, like platonic shapes, by permanent archetypal beauty.

AREÁN 1961, pp. 160-62

BIBLIOGRAPHY

AREÁN 1961

ILLUSTRATIONS

Pablo Palazuelo in “La Peraleda,” c 1961. Photo: unknown author

Catalogue cover (designed by Arnold Varga with typography by Jack W. Stauffacher) for *The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery M, Pittsburgh, October 27, 1961-January 7, 1962

1962

Continuing his isolated experiment with the sculpture *Ascendente*, which he presented at Maeght in 1954, Palazuelo makes three sculpture models for the interior decoration of Hisa, the construction company of the arts patron Juan Huarte. The mock-ups would be published at a later date on the occasion of the show *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Ful-laondo* held in Madrid from May to June 1967. According to the artist, these works constitute the “starting point for his later work in sculpture.”

ILLUSTRATIONS

From left to right: Eduardo Chillida, Nina Kandinsky, Pablo Palazuelo, and Max Bill, possibly at the opening of the exhibition *Der Blaue Reiter* at the Galerie Maeght, Paris, 1962. Photo: Abraham Lurie Waintrob-Budd Studio. Courtesy Museo Chillida-Leku

Palazuelo working in his studio at 13 rue Saint-Jacques, 1962, and a view of Saint-Séverin from the apartment window. Photo: Abraham Lurie Waintrob-Budd Studio

“For an architecture,” scale models for Hisa, 1962. Photos: unknown author

1963⁹⁶

Twenty-seven works, paintings, and drawings, dated between 1959 and 1962, comprise Palazuelo's solo show at the Galerie Maeght in April 1963.⁹⁷ Jean-Jacques Leveque categorizes the display as “un ordre nouveau.”⁹⁸ As in 1955 and 1959, Maeght Éditeur publishes a special issue of *Derrière le miroir* dedicated to Palazuelo, illustrated with his works and with an essay by Pierre Volboudt. Julián Gállego comments on the exhibition in his “Crónicas de Paris” in *Goya*,⁹⁹ noting that “his exhibition has enormous impact; it is possibly his most compelling. His form appears free of all rigidity, evolving in polygonal modulations, opening along its seams, with the patient work of a mineral, a plant. Sumptuous reds and ochers chant in those ravines, in those trails of lines, in those signs impossible to translate into another language.”¹⁰⁰ In Spain, his work is praised by José Vergara.

SOLO EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963

SELECTION OF TEXTS

■ Pablo Palazuelo unites the most harmonious composition, based on very few visible elements, with impeccable technique and achieves the pure poetry of Valéry's verses. In the use of this rigorous style, in which the perfection of the pictorial construction is essential to the quality of the work, Palazuelo is one of the few great masters.

VERGARA 1963

■ Nothing in Palazuelo's art escapes his tight control. Shapes, neatly trimmed, overlap with a supple se-

verity. Color is somber, as quickly dominated by shadow as by a candid and serene brilliance. The sharp-edged and lively drawing forges a path through color, cutting the very flesh from the dull black, enclosing dense beaches, raising plates with a raking light, creating an entire world of archipelagos. Deliberate presences, waves, slowly drifting geologies, in effect, a new order.

LEVEQUE 1963

■ At the Galerie Maeght, three successive exhibitions have closed a very active season: those of Palazuelo, Braque, and Miró.

How to discuss Palazuelo and his silent painting? How to reproduce in black and white works justified only by color, no matter how somber? His exhibition has enormous impact; it is possibly his most compelling. His form appears free of all rigidity, evolving in polygonal modulations, opening along its seams, with the patient work of a mineral, a plant. Sumptuous reds and ochers chant in those ravines, in those trails of lines, in those signs impossible to translate into another language. Palazuelo has [an idiom of] his own, which is stranger than it appears.”

GÁLLEGO 1963

■ In 1958 he wins the 5th-place Carnegie Prize in Pittsburgh with a *Mandala*, his second important international award (the first was the Kandinsky Prize in Paris in 1952), consecrating his world-wide reputation. The following year he shows his work in Madrid and at a group exhibition at the Decorative Arts Museum in Paris, where he responds to the curiosity raised among enthusiasts by the Spanish pavilion at the Venice Biennial the previous year, where that Hispanic *tremendismo* was stressed to the fullest extent with his austere delights in browns and beiges. His third solo show in Paris would be held at the Galerie Maeght in 1963. There he displayed shapes resembling quartz crystals, smooth-edged polygons that alternate between pentagons and octagons, ignited color fields, simmering between blacks that oppress and enchain them.

GÁLLEGO 1973

■ First element, initial fact of the painted work, color can be considered prior to the very idea of the shape it takes. From the moment it appears it demands, calls, elucidates the necessary embodiments, taking them from a state of undefined matter, charged with potential force

and vague possibilities, to the abstract body inhabited by the idea that brings it into being. If its actions, reactions, are "the passions of light," in the words of Goethe, they reflect all the fluctuations, conflicts, contrasts of a thought without thinking, beneath and beyond language, masked, revealed by their indefinable values and delicate hues.

From this irrational universe, these vivid limbos of color, the purpose of the work emerges, which will require all the artist's resources to define and organize. This basic proposal results in a patient conversion. It purifies, shapes the objective, spiritualizes the medium. Through its sensory qualities, the "mysterious center of thought" of which Gauguin spoke, it communicates with "what is most general and most vague in nature: its inner strength."

Painting, when it aspires to this degree of emotional communication, is revelatory. No attempt is made to translate who knows what hidden reality, concealed behind the illusion of appearance. It does not want to be the image of some mystery for which it would become the cipher and key. Its domain lies among the possibilities of what reality divides. It bases its power on the continuous investment of feeling that each definitive term, according to the context, can assume, in terms of variety, the contradiction of signs that affect it. Art is not in touch with the world but with its perpetual metamorphosis. All shapes are metaphors. It only takes its erroneous conviction from the imaginary in which it appears to be incorporated. There is always some reference to the odds that imply, that suggest, and from which it creates, through the elitist nature of art, a reality.

Palazuelo's work offers a forceful and long-meditated expression of this reality, of a strange and almost ascetic conciseness. For him, painting is a kind of spiritual exercise, a clear-sighted and rigorous search for form, a step closer to Ignacian discipline than a lyrical surrender to the illumination of the evening sky. Guided by an arrogant insistence and conscientious and deliberate application, he creates—through the force of obligation, self-control, calculated restriction—and conquers the plan brought about by his desire, glimpsed, pursued with passion, an exact copy of which will culminate on the canvas. To reach this brief, intense moment the artist has had to reject all the facilities of painting. There is nothing

of the Spanish genius in those canvases that evoke that sense of sometimes being carried away to the point of self-abandonment. None of those attractions or artifices that flatter and tame the gaze. An inflexible syntax structures the reciprocating combinations, the arrangement at once logical and intuitive, the dependence agreed upon by each one of its parts. A somber palette, just as soon muted as absorbed by twilight, or alight with clarity, sets the stage for this pictorial adventure. Ochres and earth tones, smoky hues, dazzling blacks, scant glimmerings, evoke the arid and sere lands of dreams and mystic mirages, dry sands, aflame with a hidden fire. One might be tempted to see in this the equivalent of the void from which the naked vision surges with sharp strokes. Patient, scrupulous, Palazuelo conjures up this vision; he prepares it, constructs it to such an extent that, little by little, he discovers and recognizes its tracks and makes them his own.

At first, the shape seems to forge itself a difficult path, imposing, through lengthy quakes, a limitless space, infinite in breadth. Sharpened incisions, smooth cuts, spines in the flesh of the color, fine needle-sharp veins innervate its massive uniformity, exfoliating it with bared grooves. Its webs branch out, dividing the continuous smoothness of the formlessness with lacerations, enclosing it in its angular labyrinths. Nothing of lines, but limits of broken intensities, of differences, an entire system of excavated nerves, of furrows that bifurcate. The colored shores are covered with their meanderings. In shreds, they part, widen into inlets and estuaries, divide themselves into archipelagos. They draw their borders. The curves, the contacts confirm, lengthen senselessly. A fault makes the shape. One would say that the shape itself is etched with a kind of fragmented writing upon the scraped surface, revealing the somber or brilliant verso. As a counterpoint, those empty alignments generate the shape trapped within its sharp folds and compartmentalize its twists and turns. Through correlation, the partition of the colored space establishes subtle agreements of inflections, complementary confrontations, arborescences of combined opposing symmetries. In the proliferation of the negative line all the variations of a solitary subject are developed; the subject propagating itself through self-contradiction via repetition and succes-

sive agreements. Color, wounded, stimulates its vibration. It is liked by the resistance of what it attacks. An unstable order is outlined. Everything appears ready to glide from one edge to the other in this desert of spacious and void intensity.

But here is where the formal being at once annexes the space which it now possesses, by type of color, traits, and function. No damage now upsets the unit. No aggression now separates the structure. Emanating from it now is the powerful hierarchy of magnetic air, of amplitude and expanse that come into being. Each shape is echoed, extending beyond itself, the mother shape, enigmatic block of sealed existence that only finds its equilibrium in the resolution of all of the forces that request it. Starting from this immutable center everything moves; everything depends on it, everything derives from it, everything leads to it. At the heart of this labyrinth of flexible curves, superimposed waves, sinuous orbs that adapt to it, surround it, distance themselves and flee, the hard hearth of concentrated brilliance seems to dilate, emit, and radiate the obsessive abstract pulse that encloses it.

Freed from the shackles that choked it, the colored effusion expands freely through the entire field of action. It knows no more impediment to its progress than the phases, cadences, "prismatic subdivisions of the idea" crystallized in the impenetrable knot from which it has emerged and which it returns to name, like the shadow that falls incessantly from its luminous fountain and surrounds it with its ghosts. It is the impulse of the shape outside the shape, the force that escapes from its fullness, separates from it and exalts in it until attempting the impossible reconciliation of the Void and the Whole. Between those two poles unfold all the shades, the reverberations of the One that adapts itself to the most contrary values, from absolute black, paroxysm of negation, to the supreme incandescence of the medium that reaches red in the explosion of the crucible of space.

No contradiction between this void, hollowed out in the midst of the most confident conviction, nothing equaling the murkiness, and this high level of such obvious proof, so brilliant, that afterwards everything is disorder, futility, fiction. Vision is inverted and each one of the hypotheses it proposes leads endlessly to another, indictment and confession all in one. The reversibility of each translated element in Palazuelo's work, this

natural duality constitutes one of the dominant traits of the Spanish soul. An ever-present contradiction makes it possible for one to see in the same painting two simultaneous compositions with dual foundations but, nevertheless, identical in meaning. From there undoubtedly stems the apparent hermeticism of this art that, by the lone virtue of color and the most simple and complex shapes, evokes what there is of the profound, the inadequate nature of the word, with a sensibility capable of the most extreme states. Perpetually suspended between yes and no, complete attachment and rejection, attracted by one, irresistibly absorbed by the other; capable also, through that spiritual part that Ortega y Gasset calls the “metabody,” of communicating suffering, burden, and the sublimation of unruly impulses through elementary means.

Before these paintings, we cannot avoid thinking of pentacles, images of essentially ambiguous meaning in which everything unfolds, shifts, changes, and finally, is resolved in parity, in identity.

VOLBOUDT 1963

BIBLIOGRAPHY

GÁLLEGO 1963

LEVEQUE 1963

VERGARA 1963

VOLBOUDT 1963

ILLUSTRATIONS

Palazuelo. Derrière le miroir, no. 137 (Paris, April 1963), Maeght Éditeur

Orange et noir (Orange and Black). Poster for Palazuelo's solo exhibition at the Galerie Maeght, 1963. Lithograph, 63.5 x 41.8 cm.

Views of the *Palazuelo* exhibition at the Galerie Maeght, Paris, April 1963. Photos: Abraham Lurie and Sidney Waintrob-Budd Studio

Jean-Jacques Leveque, “Palazuelo. Un ordre nouveau,” *Arts*, no. 913 (Paris, April 24-30, 1963), p. 12

1964

On March 14, Palazuelo's work is included in the inaugural exhibition of the Galería Juana Mordó, Madrid.

On July 28, 1964, André Malraux, Ministre d'État des Affaires Culturelles, inaugurates the Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence, which shows works by Palazuelo, who attends the act.¹⁰¹

His work is included in *The 1964 Pittsburgh International Exhibition*

of Contemporary Painting and Sculpture at the Museum of Art, Carnegie Institute, which opens in October.¹⁰² The jury, which includes Adelyn Breeskin, Hans Hartung, and Roland Penrose, studies the possibility of awarding Palazuelo one of the prizes, thus including him among those first “Considered for Honors.”¹⁰³

GROUP EXHIBITIONS

Exposición Inaugural: Amezttoy, Avia, Burguillos, Caballero, Canogar, Chillida, Gran, Guerrero, Laffón, López García, López Hernández, Lozano, Millares, Mompó, Muñoz, Orellana, Palazuelo, Reino, Rivera, Ribera-Berenguer, Sáez, Saura, Sempere, Serrano, Suárez, Tàpies, Torner y Zóbel, Madrid, 1964

The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1964-1965

ILLUSTRATIONS

From left to right: André Malraux, Aimé Maeght, Pilar Belzunce, Eduardo Chillida, and Pablo Palazuelo at the opening of the Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, July 28, 1964. Photo: Jacques Gomot

Aimé and Marguerite Maeght with Pablo Palazuelo, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1964. Photo: Jacques Gomot

Catalogue cover (designed by Nick Chaparos), of *The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Art, Carnegie Institute, Gallery Q, Pittsburgh, October 30, 1964-January 10, 1965

1965

In December, *Derrière le miroir* publishes an issue completely dedicated to the first anniversary of the opening of the Fondation Maeght in which Palazuelo's *Omphale II* (1962) is reproduced.¹⁰⁴

Palazuelo writes a brief dedication to the artist Eusebio Sempere, whom he had met in Paris: “One after another across the broad space, strips. Gathering on the teeming horizon, at once boundary and field.”¹⁰⁵

He crafts a coffered ceiling out of oak and redwood for the Huarte House.¹⁰⁶ Gravitational in aspect, he uses a modular shape suggestive of the cabalistic “K,” according to Fullaondo. The director of the magazine *Nueva Forma* judges it to

be a “true challenge . . . a wooden coffer for our time.” He adds, “the design of this coffer responds to the same criteria of creation that animates all his work . . . he deconstructs the surface into squares (to a certain extent, a type of standardization), he then divides these with thick pieces of wood, in which, perhaps unconsciously, is buried a sort of cabalistic K. The module appears in two basic shapes: the primary and the inverse . . . the gravity of this ceiling permits one to establish a much more refined connection between all of the diverse elements.”¹⁰⁷

Fernando Zóbel commissions *Omphale V* (1965-1967) (cat. 65) from the artist. Still unfinished, it will enter the collection of the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, in December 1967, where it is installed in April 1968.

GROUP EXHIBITION

Collectiva, Benidorm, 1965¹⁰⁸

SELECTION OF TEXTS

■ Between 1930 and 1936 there was enormous interest in constructivist-style art in Spain. In sculpture, one need only recall the revolutionary and highly advanced work of Marinello and Eudaldo Serra, the former so evocative of Arp and the latter still so current in his perpetual artistic youth, maintained without a single setback throughout four decades.

In painting, the great constructivist advance was represented by Torres García, who created the constructivist art group to which the impetuous Benjamín Palencia and the delicate Maruja Mallo belong today. As of 1925, Juan Sandalinas also began a line of research which would not begin to register among us until another twenty long years had passed.

In any case, following these expectations prior to the two great wars (in Spain and the world), a dangerous fissure opened among us, as we overlooked the tradition of placing old wine in new wineskins and thus forgot many of the old conquests of recent years. The contact between Spain and the rest of the western world was seriously hampered during the war years. It did us little service that artists of diverse nationalities found refuge in Barcelona, escaping the German occupation. This fleeting establishment was not enough.

Spanish youth needed to travel, see museums, exchange concerns. The efforts of Eugenio d'Ors and the slight-

ly former endeavors of the School of Vallecas aimed to equip the public with an understanding of the new trends and to train a group of young painters to ensure their continuity. Nevertheless, until the end of the war in Europe, the contribution of this nascent generation could not begin to be specified in a coherent way.

In the small gallery of the Buchholz bookstore in Madrid, an exhibition of painters who were completely unknown at the time was organized. Under the title *Joven Escuela Madrileña* (Young Madrid Painters), proposed by the art critic Manuel Sánchez Camargo, the public came to know Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela, and almost all those who would eventually comprise the Third Madrid School.

II

Pablo Palazuelo also exhibited with that group. At the time his work was as traditional as that of the other young artists who had enlisted in that novel new adventure. Soon thereafter, in Paris, Palazuelo would begin creating neoconstructivist canvases that represent a “re-updating” of the Mondrian and Sandalinas tradition. The other painters shown at Buchholz continued creating a personal type of traditional figuration ranging from the almost calligraphic painted surfaces of Álvaro Delgado to the concentric, convex compositions of Agustín Redondela.

His life divided between Paris and Madrid, and exhibiting more frequently in the former than in the latter, Palazuelo pursued his evolution without distancing himself for a single moment from the accepted path. His constructivism differs from that of Mondrian and Sandalinas in that he destroys the edges of his shapes and, instead of organizing them orthogonally, he separates them with slightly sinuous lines, in which a controlled angulation is admissible. His 1963 canvases are not vastly different from those of 1964. Only the greater softness of the angles of the polygons and the more consistent smoothing of the white medium, using unhurried, sweeping, and methodical brushstrokes to even out each of the countless applications of pigment, make it possible to distinguish the current works from the previous ones. The colors are neither flat nor primary, but extremely modulated, multi-hued as a result of different glazes, and literally invisible.

This method and this escape from the exaltation of texture and color ap-

pear to evince the conquest of a serenity which, although it seems obvious today, was most likely achieved through significant effort. Beset by obstacles in his path, the truth is that in Palazuelo's canvases the viewer confronts impassible, two-dimensional spaces that jealously watch for any extraneous artistic additions: neither allusions to nature nor the least concession to a possible expressive yearning. Palazuelo's shapes are self-sufficient and are justified by their antiseptic nature, their immutability, their puritanical perfection. These shapes do not seek to prove anything, or recall anything, or express anything; they only wish to be in agreement with the compositional laws that engendered them and thus to be—purely and simply—themselves.

III

This first constructivist renewal was conditioned, as I just pointed out, by the birth of the third Madrid school, of which Pablo Palazuelo formed a part in 1945. The second renewal, which also notarized the start of a new art in Spain, was the first Hispano-American biennial, which took place in Madrid in 1951. A second article will study this new enthusiasm for the discovery of the master shapes of objects.

In this way, Spain once again showed her eternal calling and that is why it should be of interest to all Spaniards, not only from a historical perspective but from an aesthetic and emotional one as well.

AREÁN 1965

BIBLIOGRAPHY

AREÁN 1965

ILLUSTRATIONS

Palazuelo's coffered ceiling.
Photos: Alex Casero

Fondation Maeght - Inauguration. Derrière le miroir, no. 155 (Paris, December 1965), Maeght Éditeur

Fondation Maeght, 1965. From left to right: works by Eduardo Chillida (*Abesti Gogora III*), Pablo Palazuelo (*Mandala II*, 1964), and Fernand Léger

1966

Palazuelo participates in the group exhibition *Aspekte 1944-1965* at the Galerie Beyeler, Basel, from March to May 1966.¹⁰⁹ The catalogue notes Palazuelo's residence as Paris.

For the third time, one of his works is shown in the *XXII Salon de Mai* held at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.¹¹⁰

GROUP EXHIBITIONS

Aspekte 1944-1965, Basel, 1966

XXII Salon de Mai, Paris, 1966

SELECTION OF TEXTS

■ Palazuelo began working non-figuratively before going to Paris, and had arrived at the essential elements of his mature style by 1953. The earliest of these were nearly baroque pieces in which irregular geometric fragments cascaded down the canvas. Today they are still geometric, but of a kind derived from Oriental sources or thought; strong, quiet compositions that surround and relate to one basic form, full of subtle variations, echoes of lines, and suggestions of shapes that might have been. He paints very few works in a year because he spends most of his time in planning and contemplation of the work. His personal philosophy is based on the Oriental and he is an avid reader of books on the occult sciences. His paintings reflect his mysticism principally in their growing, ever-changing forms.

DYCKES 1966

BIBLIOGRAPHY

DYCKES 1966

FULLAONDO 1966

1967

In December, *Omphale V* (1965-1967)—commissioned from the artist in 1965 and purchased directly from him—enters the collection of the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.¹¹¹ It will be installed in April 1968.

Palazuelo participates in the *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, organized by the journal *Forma Nueva* and held at the Hisa exhibition space, Madrid.¹¹²

His work is included in *The 1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, which opens in October at the Museum of Arts, Carnegie Institute.¹¹³

He also takes part in *Spanische Kunst der Gegenwart*, an exhibition curated by Alexandre Cirici and José María Moreno Galván at the Kunsthalle Nürnberg, where he shows four works dating from 1962 to 1964.¹¹⁴

Various original texts, in verse and prose, by Palazuelo are published in *Cuadernos Hispanoamericanos*, "writings from his workbooks in which the painter's original thoughts appear together with notes taken from his readings."¹¹⁵

GROUP EXHIBITIONS

Alcoa Collection of Contemporary Art, An Exhibition of Works from the G. David Thompson Collection, Pittsburgh, 1967

Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo, Madrid, 1967

Dix ans d'art vivant. 1955-1965, Saint-Paul de Vence, 1967

The 1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1967-1968

Profile VII. Spanische Kunst Heute, Bochum, 1967

SELECTION OF TEXTS

■ I

RHYTHM

The use of the concept of rhythm, as it refers to aesthetic phenomena (created or perceived) situated in space and that belongs to the arts in time, is of ancient origin. As a result of the fundamental role that the study of musical harmony played in the development of Greek Mathematics and Philosophy (Pythagorean studies influenced and inspired Platonic aesthetics), and by virtue of the symphonic, harmonic theory of the Cosmos, in which these two disciplines were based, the conception of the visual arts was governed by analogies and precepts belonging to music.

Vitruvius greatly insists on these analogies and employs the term EURYTHMIA to designate a felicitous linking of proportions; that is, a symmetry or co-modulation that produces not only a harmonic effect but also a symphonic, organic one.

SYMMETRY

According to Vitruvius, symmetry is the co-measurability between a whole and its parts, a correspondence determined by a common measurement between the different parts of the group and between these parts and the whole. The modern meaning or intent of the word is erroneous.

Dynamic symmetry is the harmonic-symphonic combination of surfaces (in the spatial arts), each dependent upon or united to others through

characteristic proportions, or through a linking of proportions derived from a single subject, which leads to eurythmy.

MIMESIS

Nature imitates itself tirelessly, and in this way it specializes, individualizes itself more each time, until it creates new forms. Metamorphosis is the end of a "mysterious" self-imitation, which to a certain extent constitutes a law. A law of nature that awakes in man (here, resonating) a force which, simultaneously, can activate that law, reinforce it, and direct it. An action takes place in nature that triggers in us a similar action—or perhaps different—which simultaneously reverberates in the first, amplifying it, or transforming it along with itself, the two thereby forming one.

Reality does not have diffuse areas; only accidents (also reality) of vision through the passing of time.

II

One should not forget that science is the domain of the intellect. Nevertheless, the intellect is nothing more than a psychic function among other fundamental functions; alone it is not sufficient to give us a complete picture of the universe. Among others, unconscious perceptions are not at the disposal of the conscious intellect and do not appear in an intellectual picture of the universe.

(C. G. JUNG: *L'Energétique Psychique*. French translation. Geneva: Librairie de L'Université).

Pablo Palazuelo, "Ritmo," "Simetría," and "Mimesis," in NIETO ALCAIDE 1967

BIBLIOGRAPHY

NIETO ALCAIDE 1967

ILLUSTRATION

Catalogue cover—illustrating a work by Palazuelo—of the *Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo*, Revista *Forma Nueva* - Locales de Exposiciones Hisa, Madrid, May 1-June 30, 1967

1968

One of his works is included in the exhibition *Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.*, at the City Art Museum

of St. Louis.¹¹⁶ On Saturday afternoon, April 27, 1968, *Omphale V* (cat. 65) is installed in the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

GROUP EXHIBITIONS

Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr., St. Louis, 1968

Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1968¹¹⁷

Exposición Internacional de Dibujo, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, 1968¹¹⁸

Los años cincuenta. La generación abstracta, Madrid, 1968¹¹⁹

Spanische Kunst Heute. 21 Künstler aus der Sammlung des Museums für Abstrakte Kunst Cuenca, Munich, 1968¹²⁰

Palazuelo returns definitively to Spain. By the early 1960s he had begun making regular trips back to his native country, with stays that became progressively longer. Early in May of this year he visits the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca, signing its guest book.¹²¹ His work would be included in the many group exhibitions organized at the Cuenca museum.¹²² Years later, in 1973, on the cusp of his sixtieth birthday, his first solo exhibition in Spain will take place at the Galería Iolas-Velasco in Madrid.¹²³

He sets up his studio in Galapagar, at the family residence "La Peraleda," where he paints until his death in 2007.

ILLUSTRATIONS

Catalogue cover of *Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.*, City Art Museum of St. Louis, St. Louis, January 23-March 24, 1968

Fernando Zóbel and Palazuelo at the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, in 1968. Photo: Jaume Blassi Palazuelo, *Derrière le miroir*, no. 184 (Paris, March 1970), Maeght Éditeur "La Peraleda", c 1961. *Omphale*, 1962, in progress. Photo: Fernando Nuño

Display cabinets at the Galerie Maeght with works and publications by Palazuelo, Paris, March 1970. Photo: unknown author

ENDNOTES

As noted on the *Carte d'étudiant étranger boursier* no. 8554 of the Ministère des Af-

fares Etrangères, issued by the Ministère de l'Éducation Nationale. It cites October 22, 1948 as his date of entry into France, and October 28, 1948 as the date on which the document was issued. The scholarship lasted from November 1, 1948 to January 31, 1949.

2 Pablo Palazuelo was a resident of the College (9 boulevard Jourdan) during the following periods: I: October 25, 1948-October 28, 1950; II: December 10, 1951-November 25, 1952; III: January 24, 1953-November 13, 1953; IV: January 20, 1954-April 1, 1954. His dorm rooms were number 11 (1951) and 68. Source: Ana María Pedrerol, Spanish College, Paris (June 2009). "The period with which I most identify is the one that began upon my arrival in Paris in 1948 and that lasted twenty years. That period, I believe, is what most remains in the Palazuelo of today." Palazuelo in CALVO SERRALLER 1991.

3 As appears on the certification of December 20, 1951 of Santiago Álvarez Catalá, secretary of the Spanish College, resident at the College, requesting an extension of the scholarship. Fundación Palazuelo Archive.

4 Preserved in the archives of the Spanish College is the following list of scholarship students who may have coincided with Palazuelo during his stay in the 1950s, with the years spent there in parentheses. The transcription is literal: "Francisco Alcaraz González (1950); Marcos Aleu Socías (1952); Gregorio Alonso Betí (1954-1955); Armando Altaba Gomar (1951-1953); Rafael Álvarez Ortega (1952); Santiago Arcos Raybond (1951-1952); José Benet (1950-1951); Carlos Bonet Belmonte (1950-1951); Joaquín Casellas Ferrés (1953); Carmelo Castellano Giner (1952-1956); Eduardo Chillida (1948-1950); Gonzalo Chillida Juantegui (1951-1953); Manuel Conde Sánchez (1953); Charles Duverney (1950-1951); Ramón Esparza (1949-1950); José Esteve Edo (1949); Francisco Farreras Ricart (1952-1954); Carlos Ferreira de la Torre (1951); José María Fillol Piris (1952-1955); Vicente Fillol Roig (1952); Luís Flotats Canal (1950-1951); Carlos García González (1949-1950); Joaquín García Donaire (1952); García González (1953); Federico García Requena (1952-1955); José María García Llort (1950-1952); José García Guerrero (1948-1949); Lorenzo Gil Vallejo (1952); José Luís Gómez Perales (1952); Vicente Graullera Sanz (1952); Alfonso Guillen Ortiz (1952); José Guinovart Bertrán (1953-1954); Manuel Hernández Mompó (1950-1951); Antonio Hernández Martín (1949-1950); Miguel Ibarz Roca (1952); José Lloveras (1950-1951); Ricardo Macarrón Jaime (1949); Antonio Martín Romo (1952-1955); Armand Martínez Martínez (1952-1953); Cirilo Martínez Novillo (1952); Rafael Merlo Rico (1947-1948); Federico Montañana Alba (1950-1953); José Montañés (1950-1951); Francisco Morales Nieva (1951-1953); Antonio Moscoso Martos (1951); Ignacio Mundó Marcel (1946-1948); Miguel Muñoz Abril (1952); Benjamín Mustieles Navarro (1950-1951); Jaime Muxart Doménech (1948-1949); Florencio Ocariz Vecino (1954-1957); Xavier Oriach Soler (1951-1952); Julio Antonio Ortiz (1953-1954); Oriol Palá (1949); Joan Palá (1948); Victoriano Pardo Galindo (1951); Carmelo Pastor Plá (1952); Miguel

Pérez Aguilera (1948); Gerardo Porto Montoso (1949-1950); Augusto Puig Bosch (1947-1948); José Purón (1949-1950); Alberto Rafols Casamada (1950); Julio Ramis Palou (1952); José Rausell Sanchis (1954); Eduardo Rodríguez Osorio (1951-1952); Juan Antonio Rodríguez-Roda Compaired (1950-1953); José Romero Escassi (1950-1951); José Luís Sánchez Fernández (1955); Manuel Sánchez Domingo (1954); Alberto Sangrá (1952); Juan Carlos Sansegundo Castañeda (1952-1953); Luís Saumells (1946-1948); Antonio Saura (1953-1954); José María Selva Villaret (1946-1949); Eusebio Sempere Juan (1952-1954); Francisco Xavier Soler Llorca (1949-1951); Luís Trepapat Padró (1951-1952); Agustín Úbeda Moreno (1953); José Luís Ulibarrena Avellano (1954); Jaime del Valle-Inclán Blanco (1950); Armando Vallés Castañé (1948-1951); Evaristo Vallés Rovira (1950); Jesús Valverde Alonso (1953); Alejandro Vargas (1954-1955); Fernando Ventura (1952); Juan Vila Casas (1950-1953); Ricardo Zamorano Molina (1950-1952)." Source: Spanish College, Paris.

5 "In the National Archives, Contemporary Section . . . Pablo PALAZUELO, born October 8, 1915 in Madrid, enrolled in the studio of René JAUDON, as no. 151 on November 30, 1948 (National Archives AJ5271353: Registry of Students Enrolled in Painting, Sculpture, Architecture, and Engraving Studios, 1945-1947). René Marius Joseph JAUDON, born March 18, 1886, student of Gabriel Ferrier and Paul-Albert Laurens. He studied painting but was named Head Professor of the Lithography Studio at the School of Fine Arts on October 1, 1908 and given tenure on January 1, 1847 (National Archives AJ52/35, no. 319). He exhibited at the French Artists' Salon and the Independent Salon. He received various awards in 1925, 1926, and 1927 (E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris: Gründ, 1999, vol. 7, p. 493). In conclusion, Palazuelo studied under the direction of Jaudon (engraving studio in the School of Fine Arts), but was not officially admitted to the School of Fine Arts, either because he did not take the entrance examination (called the "admissions exam") or because he failed it; in any case, he received the same education, although he could not take exams or receive awards (medals or mentions)." Source: Joëlla de Couëssin, *Chargée d'études documentaires, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris* (July 2009).

6 *HOMENAJE A PAUL KLEE* 1948. It was produced with the collaboration of the Paul Klee-Gesellschaft and H. Meyer-Benteli. Page two of this publication bears the following text: "In veneration of Paul Klee-Master of Contemporary Art who died in the year nineteen hundred and forty having contributed to this book: Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas, Sigmund Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamín Palencia." The *Artistas Nuevos* series was directed by Mathias Goeritz, Ángel Ferrant, and Benjamín Palencia. Pablo Palazuelo preserved two copies in his library

bearing the numbers VI/XXX and 013/150. The drawing was also reproduced in ESTEBAN/PALAZUELO 1980. It is also illustrated in FULLAONDO 1967, p. 6. In *CUADERNOS GUADALIMAR* 1980, p. 9.

7 *HOMENAJE A PAUL KLEE* 1948, p. 7.

8 The drawing is also reproduced in COOPER 1949, ill. no. 18.

9 The drawing, titled *A Paul Klee* (To Paul Klee), was destroyed by the artist. See ESTEBAN/PALAZUELO 1980, p. 12.

10 "Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist," *HOMENAJE A PAUL KLEE* 1948, p. 18.

11 Gaston Diehl (1912-1999) is considered the creator of the *Salon de Mai*, over which he would preside from 1945 to 1997 (accompanied by Jacqueline Selz, Secrétaire Générale [until 1994], and Yvon Taillandier, Secrétaire du Comité). During this period, the *Salon's* Comité d'Honneur was formed by Bernard Dorival, Michel Florisoone, René Huyghe, and Jean Cassou.

12 *Salon de Mai: 24 juin-17 juillet 1949: Catalogue / Salon de Mai (5; 1949; Paris); collaborateur, Gaston Diehl; collaborateur, Yvon Taillandier. Paris: [s.n.], 1949. Photocop. [7 feuillets]: ill. en noir; 39 cm (original); 43 cm (photocopie)*. Source: Patrick Renaud, Bibliothèque Kandinsky, Paris. The catalogue cites Palazuelo's residence in 1949 as "Collège d'Espagne-Cité universitaire." The works exhibited, with the numbers 178 and 179 appear in the catalogue with the titles: *Erythros* and *Nature morte, P*. They lack dates, media, and dimensions, though it is known that *Erythros* is actually *Fougue* (1949, Collection Maeght). It is possible that Palazuelo was referring to this work when he mentioned his transition from Cubism to abstraction, which occurred upon his arrival in Paris: "At this point, I was already intrigued by the possibilities of abstraction, as I had been earlier by those of Cubism. The neo-cubist still-lives I had made were already losing interest for me. So I set about simplifying their composition and removing those elements that were significant in the production of a more or less figurative image. I started focusing on form rather than on what it represented and ended up transforming my last Picasso-influenced work into an abstract painting in 1948. It was exhibited in Paris at the *Salon de Mai* that year. Later, in the autumn, it was shown again in a group exhibition, *Les Mains éblouies*, at the Maeght Gallery." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 88-89. The *Salon de Mai* was held in one of the wings of the Palais de Tokyo. The 1948 *Salon* catalogue opened with Bernard Dorival's essay, "Signes."

13 Bernard Dorival (1914-2003) was an art historian and critic. Named curator of the Musée National d'Art moderne in 1941, he is considered, along with the Hispanist Jean Cassou, responsible for the contemporary art collections of Paris' museums. One of his best known works in Spain was the organization of *Los pintores célebres*; see DORIVAL 1963.

14 Palazuelo would return to *Les Mains éblouies* in 1950. The 1949 exhibition catalogue, published in no. 22 of *Derrière le miroir*, refers to three works with the title

Peinture (cats. 28, 29, 30), without further detail. If we follow previously cited notes referring to Palazuelo's comments, one of the works on display was *Fougue*, also exhibited at that year's *Salon de Mai*. This is also inferred from the aforementioned letter from Dorival of September 27, 1949.

15 On this, see RAGON 1950, n. p. [pp. 2-3].

16 DORIVAL 1949, n. p. [p. 3].

17 Louis Gabriel Clayeux was gallery director between 1947 and 1964. Clayeux left the Galerie Louis Carré to join Maeght's staff. See TAILLANDIER 1967.

18 After the aforementioned shows, Palazuelo exhibited at Maeght in 1970 and, that same year, in the inaugural group exhibition at the new Zurich gallery. In March 1970, he showed thirty works in Paris, oils and gouaches dating from 1962 to 1968. In Zurich in 1972, under the title *Palazuelo-Ölbilder-Gouachen*, thirty-four oils and gouaches were put on display. The latter was intended to be a retrospective, with works from 1951 to 1972. The Galerie Maeght was also the mediator for Palazuelo's presence at the Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (May 27-August 27, 1972). The list of works in the 1970 Maeght exhibition was reproduced in PALAZUELO. *DERRIÈRE LE MIROIR* 1970. He would have solo exhibitions at Maeght in 1978 and 1986 (Galerie Lelong-Maeght). On that first meeting with the Maeghts, Palazuelo recalled: "They were going to organize my first Paris exhibition and came to see my studio. Though I drew a great deal out of necessity, I only had one half-finished painting. That is what they found. Surprised, they look at me and saw me crying in a corner. "What's wrong, is there a problem?" "Can we help you?" I could barely stammer out an explanation: "I'm researching something, I'm just on the verge of hitting upon it, I'm on its trail," I said. I was exhausted. I had worked a great deal, and spent my nights reading. I was a river of tears. It's strange, but I don't remember having ever cried, except that time and the day Mrs Maeght died . . . Then they went to the far end of the studio and spoke quietly to one another. I thought, now they'll get rid of me. But they approached and said, "Don't worry, everything's fine. We can see you are working." And they took me to dinner at Maxim's, where they had reserved a table . . . they knew I was sincere. They had an instinct for culture. And the gallery director was a great connoisseur. One day, after seeing my first oils, he was taken aback. I began to explain a bit of the process to him and he told me, "Say no more, what I want are finished paintings." He distrusted theories; most likely he thought I was one of those young painters who come along every generation with convoluted theories and who go nowhere . . . I was into geometry but not the regular geometry; what other painters employed didn't interest me. I told him that Kandinsky no longer held any attraction for me. I knew of geometry more interesting than his. Well, geometry more interesting from my point of view." Palazuelo in ALAMEDA 1998, reproduced in AMÓN 1998, p. 246.

19 India ink, 20 x 16.5 cm. *NEUVES PREHISTÓRICOS* 1949. Palazuelo's copy was no. 86/150. The drawing was reproduced in ESTEBAN/PALAZUELO

1980, p. 11. It was also illustrated in FULLAONDO 1967, p. 7.

20 *Salon de Mai: 9 mai-31 mai [1950]*.

CATALOGUE. SALON DE MAI 1950. Source: Patrick Renaud, Bibliothèque Kandinsky. The catalogue continues to list Palazuelo's residence as the "Collège d'Espagne-Cité Universitaire." The works, cats. 139 and 140, appear in the catalogue with the titles *Bleu Profond, P.* and *Nocturne, P.* They lack dates, media, and dimensions.

21 In the canton of Viarmes, in the Val d'Oise (Île-de-France). When Palazuelo arrived there in the 1950s, the population was barely 100. Source: INSEE, Institut National de la Statistique et des Études Économiques, France. Keeping in mind the dates of his stay at the Spanish College in Paris, he must have been in Villaines from about October 28, 1950 to December 10, 1951. The house-studio was provided by the Italian sculptor Amadeo Gennarelli and shared with Eduardo Chillida.

22 The exhibition catalogue published in no. 32 of *Derrière le miroir* (see *LE MAINS ÉBLOUIE. DERRIÈRE LE MIROIR* 1950) notes three works with the same title, *Peinture* (cats. 32, 33, and 34), without further details on dates, media, or dimensions.

23 RODRÍGUEZ DE RIVAS 1950, p. 3.

24 Palazuelo showed two works, cats. 100 and 101, titled *Komposition I* and *Komposition II*. The former, reproduced vertically, was the painting *Nocturne* (1949).

25 Palazuelo correspondence of July 5, 1951.

26 Palazuelo participated in two *Tendance* exhibitions, this one and that of 1952. *Derrière le miroir* reproduced the following list of works (respecting the annotations), without dates or media, as cats. 10, 11, 12: *Dans le carré* (120 x 120 cm); *Variations* (81 x 143 cm), and *Rouge* (54 x 37 cm). *Dans le carré* is *Composition* (1951) in the Kunsthau Zurich. Source: *Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Polia-koff. Derrière le miroir*, no. 41 (Paris, October 1951). *Rouge* (1951) is in the Kunstmuseum St. Gallen (oil on canvas, 54 x 37 cm. Gift of Erna and Curt Burgauer, 1987). They also have another work donated by the Burgauers in 1999: *Sin título* (Untitled, 1953, oil on canvas, 127 x 112 cm).

27 The American College where Kelly resided was only a few meters away from the Spanish College. Kelly was in France between 1948 and 1954. His first abstract works date from May 1949. Palazuelo commented about him: "We could say that Ellsworth Kelly started with me, or rather that I had a hand in discovering him. He was studying with a grant at the American College in the University of Paris. A lot of students used the restaurant there, and one day Kelly was sitting between Chillida and me. He was a real character! He had refused to learn French, so he couldn't make himself understood to the waiter and I translated for him. That started us talking about what we did. I was a painter, Chillida a sculptor, and I remember there was even a musician there. He came to my studio to

see my work and I went to his. I was pleasantly surprised. He was doing something very different from what he would do later. His paintings were characterized by a dividing of space into squares like a chess board, as well as by a wonderful use of color and a clean, pure, and very attractive use of material. I had a word with the manager of the Maeght Gallery about this American painter. After they had seen his work they offered him the chance to take part in an exhibition of work by young artists that was held every autumn. A show called *Tendance*. He had some paintings bought and started working for the Maeght Gallery. He stayed with them for several years and did some individual exhibitions till he returned to the United States, for he remained very American at heart." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 94-95

28 Correspondence, Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) to Pablo Palazuelo, October 31, 1951. Fundación Palazuelo Archive. The correspondence with Miró during Palazuelo's residence in Paris has two other exchanges: a letter of May 5, 1953 (Folgaroles, 9-Barcelona) and an undated postcard illustrated with a photo of the Romanesque chapel of San Pablo in Tarragona. In the former, Miró thanks Palazuelo for "all your efforts to obtain my papers, sorry for the trouble all those annoying procedures have caused you. I am doubly grateful, that these actions on my behalf with those bureaucratic matters should have interrupted your work rhythm, always difficult to recuperate."

29 ESTIENNE 1951, n. p. [p. 5].

30 "Pablo Palazuelo undoubtedly met Yves Klein through his mother Marie Raymond, who had won the Kandinsky Prize in 1949." Philippe Siauve, Yves Klein Archives (June 23, 2009). Valario Adami met Palazuelo in 1969 and among their shared memories was the poetry of Paul Valéry (conversation with Adami, 30 November 2009).

31 "I met Braque at Maeght's house, where he had taken the guitarist Yepes . . . Giacometti, Laurens, and Léger were also there." Pablo Palazuelo correspondence, letter of November 3, 1952.

32 PALAZUELO/POWER 1995, p. 88.

33 In this visit he was accompanied by Eduardo Chillida, who had arrived at the Spanish College in Paris in October 1948. He lived in Villaines-sous-Bois between October 1950 and October 1951, where he coincided with Palazuelo. "Pablo Palazuelo was very important to me, because he was so much more fully formed than I was, above all intellectually, he helped me on my evolutionary path towards what my work would become two years later. At that time Pablo was quite attached to Klee . . ." UGARTE 2000, p. 37. About Palazuelo he said to Martín de Ugalde: "One always is saved through work. I also had the help of Pablo Palazuelo, a great painter [and] very good friend of ours, who, with his faith in my potential and advice of an artist more educated than me, helped me a lot." UGARDE 1975, p. 83. Palazuelo also met Eusebio Sempere at the Spanish College in Paris: "Given my departure, I did not meet the people swarming about Paris. I missed out on a lot but met Chillida and Palazuelo." VENTURA MELIÁ 1979.

34 December 20, 1951. Fundación Palazuelo Archive.

35 In the aforementioned certification (see note 3).

36 On October 8, Palazuelo's birthday: "I . . . thought that I was already too old and that I had started to paint too late." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 88 (Palazuelo incorrectly states, "I celebrated my thirty-first birthday . . ." when he had obviously turned thirty-seven).

37 1950, oil on canvas, 81 x 65 cm. S.D.B.DR.: Palazuelo/50. Inv.: AM 3174 P.

38 *Sans titre* (Untitled), 1956, gouache on paper, 18.4 x 37.3 cm. S.D.B.DR.: PALAZUELO 56. Inv.: AM 81-65-1016.

39 The exhibition appeared as: Spanish College, *Exposition des peintres résidents au Collège: Francisco Alcaraz, Marcos Aleu Socías, Francisco Farreras Ricart, Vicente Filloi Roig, José María García Llorca, José Lloveras, Jordi Mercadé, Federico Montañana, Armando Altaba, Jean Olliver, Xavier Oriach, August Puig, Juan A. Rodríguez-Roda, Fernando Ruiz, Luis Trepal, Xavier Valls, Juan Vila Casas, Ricardo Zamorano Molina*, Paris, March 31-April 9, 1952. Source: Ana María Pederol, Library, Spanish College, Paris (June 2009).

40 *Derrière le miroir* reproduced the following list of works (respecting annotations and order), lacking dates and media, as cats. 18, 19, 20, and 21, respectively: *Automnes* (81 x 143 cm), *Alborada* (100 x 220 cm), *De ma tour* (70 x 245 cm), and *Indigo* (50 x 61 cm). Source: *TENDANCE. DERRIÈRE LE MIROIR* 1952.

41 SEUPHOR 1952, n. p. [p. 5].

42 The exhibition was organized by the Musée cantonal des Beaux-Arts and Association des intérêts de Lausanne, under the auspices of L'État de Vaud et de la Ville de Lausanne. There was only one work by Palazuelo, cat. 113: *Composition* (120 x 120 cm. Collection Gustav Zumsteg, Zurich).

43 The works included, referred to on p. 18 of the catalogue, were cat. 93, *Composition abstraite* (1950, 61 x 85 cm, Dépôt des oeuvres d'art de l'État, Paris); cat. 94, *Composition* (1951, 120 x 120 cm, Private collection, Zurich); cat. 95, *Rouge* (1951, 38 x 55 cm, Collection F. C. Graindorge, Liège), and cat. 96, *Variations* (1951, 143 x 81 cm, Collection Maeght, Paris; for this work the catalogue illustrated the aforementioned *Composition*, 1951, no. VII).

44 According to *Derrière le miroir* (no. 57-58-59), edited in June 1953, the Joan Miró exhibition consisted of sixty-three paintings and thirty-six etchings.

45 The other ten artists were: Willi Baumeister, Giuseppe Capogrossi, Jean Degottex, Simon Häntai, Charles Lapicque, Marc Mendelson, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Raoul Ubac, and Maria Helena Vieira da Silva. Palazuelo showed his work *Variations*, which in the catalogue was dated "Paris. 1951."

46 The jury was formed by Nina Kandinsky, Julien Alvard, Jean Deyrolle, Gildas Fardel, R.-V. Gindertael, Richard Mortensen, Pevsner, and San Lazzaro. The voting was car-

ried out before Alexandre Istrati. Source: "Informations de France et de l'Étranger," *L'actualité critique* (Paris, 28 February 1953). The Kandinsky Prizes were recalled in *LES PRIX KANDINSKY* 1975.

47 "Madame Kandinsky wanted to stage Kandinsky's work *Yellow Sonority*, which had been translated into French, at a festival. I had just received the Kandinsky prize. As she was fond of my work, she asked me to do the set design for this play, which was, literally speaking, a puzzle. So I did a dozen backdrops, but there was nothing I really liked. She tried to combine this with music and cinema shots. For instance, when a clarinet sounded she wanted a yellow form to appear with it. There were silhouettes in movement and also robot figures. This work dates from the period when Kandinsky lived in Germany and was highly influenced by Schoenberg's music and spiritualistic theories. Madame Kandinsky's aim was to be faithful to the directions of the play and to bring all these elements together, theosophy, spirituality, atonal music, and the combination of music and color. She tried to get other artists to work on it, but it all became so complicated that in the end she gave up." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 90-91.

48 PALAZUELO/POWER 1995, p. 66.

49 Reproduced in AMÓN 1998, pp. 77-78.

50 "This happened around the time I moved to rue Saint-Jacques. The move proved to be providential, as the place was surrounded by bookshops specializing in hermeticism and other such subjects. I had never been in a bookshop of this kind before. So my discovery of certain works allowed me to embark on some necessary research with which I felt I had to get on as soon as possible. At the beginning what most attracted me were subjects related to antique numerologies, usually connected to the sacred (by which I mean the psychic), and also the theme of geometry applied to art, especially in Chinese and Islamic art. I had access to books on very rare subjects." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 91-92.

51 "In Paris, Palazuelo lived on the rue Saint-Jacques and buzzed about the numerous bookshops in the area specializing in hermetic literature. He was a devourer of books and ventured through 'that thick forest where one must know how to navigate because it is full of traps and garbage.' He ended up reading a lot of junk he now confesses. But he discovered a gold mine. 'One afternoon I went to purchase several volumes I thought evocative when the book dealer pointed to a corner of the store where, beside a desk covered with books, a young man was immersed in reading. I approached him and when he saw the books I had just bought he wasted no time in telling me "not that, not that." He said it under his breath. He didn't want me to hear. Then he took up a book he had near him and said "but this one yes, and it costs the same." It was the beginning of a long friendship.' The young man's name was Claude d'Ygé and he had written *Nouvelle assemblée des philosophes chimiques*

(New Assembly of Chemist Philosophers) and *Anthologie de la poésie hermétique* (Anthology of Hermetic Poetry)." Rojo 2000, pp. 349-52.

52 ". . . the sensation of the moment in Paris was a great Dubuffet retrospective which was being held in a strange club rather than in a gallery. I went to see it with Miró, who was enthusiastic about it. It was a really extraordinary exhibition, and it had an enormous impact. It also impressed Maeght and Tapiés, as he admitted to Miró." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 98. The exhibition was titled *Peintures, dessins et divers travaux exécutés de 1942 à 1954*, and took place between March 17 and April 17, 1954 (7 rue Volney). The catalogue included 193 works by Dubuffet.

53 The works, cats. 47-54, were, respectively: *Composition* (1951, 120 x 120 cm), *Automne* (1952, 81 x 142 cm), *Indigo* (1952, 61 x 50 cm), *Alborada* (1952, 100 x 220 cm), *De ma tour* (1952, 70 x 245 cm), *Peinture* (1953, 127 x 112 cm), *Festivo* (1953, 80 x 60 cm), and *Peinture* (1953, 102 x 122 cm). Source: Karin Minger, Kunsthalle Bern (May 25, 2009).

54 Bronze, 16.5 x 10.8 x 11 cm.

55 "I made a piece in melted bronze in Madrid in 1954. Then I took it to Paris and showed it to the manager of Maeght, whose answer was that he was not interested in sculptures by painters. I was rather annoyed by this. Later on the Maeght Gallery brought out an edition of six bronze copies which were all sold. It was called *Ascendente*." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995, p. 150.

56 It bears this title in both the invitation and press ads placed during that period. For example, the one placed in *Combat. Le Journal de Paris*, no. 3327 (Paris, March 14, 1955), p. 7.

57 *Derrière le miroir* reproduced the following list of works (respecting annotations): "1. *Sur noir*, 1949 (Huile sur toile, 83,5 x 65,5 cm); 2. *Variations*, 1951 (Huile sur toile, 81 x 143 cm, Guggenheim Foundation, New York); 3. *Dans le carré*, 1951 (Huile sur toile, 120 x 120 cm, Coll. G. Zumsteg, Zurich); 4. *Rouge*, 1951 (Huile sur panneau, 54 x 37 cm, Coll. F. Graindorge, Liège); 5. *Automnes*, 1952 (Huile sur toile, 81 x 143 cm, Coll. A. Blankart, Zurich); 6. *Alborada*, 1952 (Huile sur toile, 100 x 220 cm, Coll. F. Heer, Zurich); 7. *De ma tour*, 1952 (Huile sur toile, 70 x 245 cm); 8. *Indigo*, 1952 (Huile sur panneau, 50 x 61 cm); 9. *Nom*, 1952 (Huile sur bois, 25 x 67 cm); 10. *Gris*, 1953 (Huile sur toile, 126 x 112 cm); 11. *Festivo*, 1953 (Huile sur toile, 80 x 60 cm); 12. *Losange*, 1953 (Huile sur toile, 140 x 140 cm); 13. *Peinture*, 1953 (Huile sur toile, 102 x 122 cm); 14. *Alto*, 1954 (Huile sur toile, 120 x 45 cm); 15. *Psello*, 1955 (Huile sur toile, 86 x 100 cm); 16. *Imagen*, 1955 (Huile sur toile, 126 x 90 cm); 17. *Solitudes I*, 1955 (Huile sur toile, 120 x 120 cm); 18. *Solitudes II*, 1955 (Huile sur toile, 90 x 126 cm) et 19. *Solitudes III*, 1955 (Huile sur toile, 100 x 115 cm)." Source: PALAZUELO. *DERRIÈRE LE MIROIR* 1955.

58 SPAR 1955, p. 21.

59 "The paintings are inscrutable, hermetic, so large they are almost offensive and do not allow one to take a breath. In spite of

their monastic austerity, it is impossible to know where the paintings are heading, for they are as far from heaven as they are from earth . . . Palazuelo's oppressive universe. His art is elegant and grave but lacks a human dimension. The spiritual and solemn warmth is not put to use; if, as Georges Limbour writes in the catalogue, it makes us think of Zurbarán, it is a secular Zurbarán; it has little of the Fuendecantos master's contained tenderness. The cited critic also alludes to the influence that Empedocles may have on Palazuelo's painting. This surprising literary affiliation with an art that is so unliterary in appearance, distances us even further from a refined and distinguished painter, but one who appears to have no interest whatsoever in human-related subjects of the last two thousand years." GÁLLEGO 1955, p. 373.

60 GÁLLEGO 1955, p. 373.

61 GÁLLEGO 1955, p. 373.

62 GÁLLEGO 1955, p. 373.

63 SÁNCHEZ 1955.

64 According to the catalogue of the exhibition, which took place between June 24 and September, Palazuelo showed *Les Solitudes* (90 x 126 cm, Galerie Maeght, Paris). Source: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (June 16, 2009).

65 In the catalogue as *Solitude I*, Carnegie Institute, *The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Department of Fine Arts, Pittsburgh, October 13-December 18, 1955, cat. 227, ill. b/w, no. 82, n. p. Work loaned by Aimé Maeght. There were 309 artists represented.

66 The works appear as cats. 54 and 55 (cat. 54: *Pselte* [sic], 1955, oil on canvas, 96 x 100 cm, and cat. 55: *Solitudes II*, 1955, oil on canvas, 89 x 126 cm). The former is reproduced (ill. b/w., n. p.).

67 SEUPHOR 1957, p. 233.

68 An obvious error, Palazuelo was born in 1915. It is an error repeated in his biography.

69 This is how it appeared in the invitation to the exhibition's *vernissage*, as well as in the ads placed in the press of the day. For example, in *Le Monde* (Paris, April 7, 1958), n. p.

70 *Derrière le miroir* reproduced the following list of works (respecting annotations): "1. *SOLITUDES IV*, 1955 (Huile sur toile, 117 x 80 cm); 2. *SOLITUDES V*, 1956 (Huile sur papier, 191 x 125 cm); 3. *METAMORPHOSIS I*, 1955 (Huile sur toile, 210 x 90 cm); 4. *BARROCO*, 1957 (Huile sur toile, 145 x 76 cm); 5. *RIMA II*, 1957 (Huile sur toile, 80 x 40 cm, Coll. Huarte, Madrid); 6. *RIMA III*, 1957 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 7. *RIMA IV*, 1958 (Huile sur toile, 41 x 81 cm); 8. *JARDINS I*, 1957 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 9. *JARDINS II* (Huile sur toile, 46 x 38 cm); 10. *IMAGINATION DU TEMPS I*, 1958 (Huile sur toile, 130 x 97 cm); 11. *TEMPS BLEU*, 1958 (Huile sur toile, 38 x 46 cm); 12. *TEMPS ROUGE*, 1958 (Huile sur toile, 46 x 38 cm); 13. *FLORAISON*, 1956 (Huile sur toile, 60 x 92 cm, Coll. Part., Lausanne); 14. *ACCORD NOIR*, 1957-1958 (Huile sur toile, 92 x 60 cm); 15. *IRIS*, 1958 (Huile sur toile, 35 x 27 cm); 16. *MIRABRÁS*, 1958 (Hu-

ile sur toile, 38 x 46 cm); 17. *MANDALA*, 1958 (Huile sur toile, 124 x 124 cm); 18. *LA GRANDE ÉTUDE I*, 1957 (Mine de plomb, 100 x 60 cm); 19. *LA GRANDE ÉTUDE. II*, 1957 (Mine de plomb, 100 x 69 cm); 20. *LA GRANDE ÉTUDE III*, 1957 (Mine de plomb, 87 x 134 cm); 21. *LA GRANDE ÉTUDE IV*, 1957-1958 (Huile sur toile, 134 x 87 cm); 22. *BLUES*, 1957 (Gouache, 65 x 75 cm) et 23. *ÉTUDE*, 1955 (Mine de plomb, 75 x 103 cm)." Source: PALAZUELO. *DERRIÈRE LE MIROIR* 1958.

71 1867-1935.

72 FAVRE/RIVIÈRE 1958.

73 GÁLLEGO 1958, p. 51. Illustrated with the aforementioned work as *Gran estudio. IV*. Julián Gállego was referring to Palazuelo, as is revealed in one of his texts: "At the wish of the artist, whom I met many years ago in Paris, a short while ago I had to write an introduction to his painting for one of his most recent exhibitions." And he described him thus: "tall man, dark, youthful and athletic looking . . . Spanish, but cosmopolitan, a deep but refined voice, of clipped phrases but friendly, laughs little and opportunely and does not like to take part." GÁLLEGO 1978, n. p.

74 GÁLLEGO 1958, p. 51.

75 According to the exhibition catalogue (p. 26), Palazuelo, grouped in the so-called *Section Française*, showed the work *Solitude I* (cat. 115), citing its provenance as Galerie Maeght, Paris. This section contained forty-six paintings and sixteen sculptures (four tapestries).

76 The cited correspondence is reproduced in this catalogue.

77 Palazuelo did not participate. Frank O'Hara, curator of the exhibition, wrote of this: "it is unfortunate that works of other artists of extraordinary interest could not also be included, such as Alfonso Mier, Carlos Planell, Pablo Palazuelo, Juan Hernández-Pijuan, Vicente Vela, and the sculptor Subirachs, to name only a few." In the exhibition catalogue: *FRANK O'HARA-NEW SPANISH PAINTING AND SCULPTURE* 1960, p. 10.

78 The work was cat. 338 and ill. no. 26 (b/w), loaned by Aimé Maeght. Elizabeth Tufts Brown (Carnegie Museum of Art, Associate Registrar) wrote in the catalogue of this edition: "also included for 1958 is a page from the catalogue listing the prizes. Palazuelo won Fifth Prize of \$500 and his painting, *Mandala*, was purchased by the Carnegie." The painting prizes for this edition were: "First Prize, \$3,000: Antoni Tàpies, "Painting"; Second Prize, \$1,000: Afro, "Villa Fleurent"; Third Prize, \$1,000: Alberto Burri, "Grande Legno 2-58"; Fourth Prize, \$750: Vieira da Silva, "Changeable Weather"; Fifth Prize, \$500: Pablo Palazuelo, "Mandala"; Honorable Mention: Camilla Bryen, "Floral Envelope." For their part, Calder, Moore, Cesar, and Pietro Consagra received the sculpture prizes, as noted in the catalogue (n. p. [p. 11]). There were 494 artists represented.

79 The exhibition was sponsored by Geigy, a laboratory specializing in microbiology that was celebrating its 200th anniversary

that year. Designed by Igildo G. Biesele, the publication appeared two years later: SCHMIDT ET AL. 1960.

80 Cirlot acknowledges in his letter that up until 1959 Palazuelo's work was unknown to him: "I have just now written to Pablo Palazuelo making a request similar to the one I made of you and shamefully admit that this artist was a hole in my knowledge of the evolution of current Spanish painting. But I will soon have occasion to successfully remedy that error. It would be interesting for you and he to think of presenting an exhibition in Barcelona and I think the Sala Gaspar (I haven't spoken with them but I will if you both wish it) would like the idea . . ." Letter from Juan-Eduardo Cirlot to Eduardo Chillida (January 24, 1959) in CIRLOT 1997, pp. 76-77.

81 The thirteen artists were Canogar, Cuixart, Feito, Mier, Millares, L. Muñoz, Palazuelo, Rivera, Saura, Suárez, Tharrats, Vela, and Viola.

82 The works appear in the exhibition catalogue as: cat. 31: *Le grande étude, IV* (134 x 87 cm); cat. 32: *Barroco* (ill. b/w, 145 x 76 cm); cat. 33: *Temps clair* (40 x 57 cm); cat. 34: *Les trois, 1* (24 x 72 cm); and cat. 35: *Les trois, 2* (24 x 72 cm).

83 Guérin was chief curator of the Musée des Arts Décoratifs: "Only some artists are known in Paris: Cuixart, Feito, Palazuelo, and Tàpies, but these five [sic] do not comprise a school." GUÉRIN 1959.

84 HAGEN 1959.

85 CHOAY 1959.

86 "Shortly after the El Paso group had started. It was held at the Decorative Arts Museum in Paris. That was when I met them all, Rivera, Feito, and Millares. The success of this exhibition made their name around the world. As we all know, Pierre Matisse showed some works by Saura and Rivera in his New York gallery." Palazuelo in PALAZUELO/POWER 1995 pp. 96-97.

87 AGUILERA CERNI 1959, p. 10.

88 *Derrière le miroir* reproduced the list of works, among them, *Onde*, 1960 (oil, 145 x 75 cm). Source: *POÈTES, PEINTRES ET SCULPTEURS. DERRIÈRE LE MIROIR* 1960. This magazine included a lithograph by Palazuelo titled *Litographie* that illustrated Jorge Guillén's poem "Profundo espejo" (in Spanish and French).

89 MORENO GALVAN 1960, p. 183.

90 In a brochure advertising the publication; SCHMIDT ET AL. 1960. The artists included (according to the order in which they were published): Paul Cézanne, Georges Braque, Pablo Picasso, Pablo Palazuelo, Vieira da Silva, Gottfried Honegger, Piet Mondrian, Robert Delaunay, Sophie Täuber, Richard P. Lohse, Camille Graezer, Max Bill, Serge Poliakoff, Walter Bodmer, Maurice Estève, Jean Bazaine, Afro, Jean-Paul Riopelle, Mark Tobey, Lenz Klotz, Henri Matisse, Wasily Kandinsky, Paul Klee, Hans Arp, Augusto Giacometti, Wols, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Piero Dorazio, Clyfford Still, and Sam Francis.

91 The works reproduced (ill. b/w nos. 77 and 78) appeared with the titles *Onde* and *Onde 2*, both dated to 1959.

- 92 The work, cat. 304 (ill. b/w, n. p.), appeared as *Wave* (1959, painting, 58" x 30"), and was loaned by Aimé Maeght, as had now become common in this competition. It appeared in the Hispanic section with the abbreviation "School of Paris." There were 445 artists represented.
- 93 NIETO ALCALDE 1967, p. 13.
- 94 *Chroniques de l'Art Vivant*, no. 10 (Paris: Editions Maeght, 1970). Reproduced in AMÓN 1998, p. 13. The version transcribed here is the artist's original.
- 95 "It appears that Pablo Palazuelo had a work included in a 1961 exhibition called *Drawing International*. It was an untitled work dated 1959, in gouache, dimensions 15 ¼ x 22 inches." Source: Amy Mazariello, Communications Assistant, Publications, American Federation of Arts (June 2009).
- 96 He was granted a *Carte de Séjour de Résidente Ordinaire de la République Française*. The *Carte* was issued on April 2, 1963, and was valid from January 30, 1963 to January 29, 1966.
- 97 *Derrière le miroir* reproduced the following list of works (respecting annotations): "1. *LES TROIS I*, 1959 (Huile sur toile, 72 x 24 cm); 2. *LES TROIS II*, 1959 (Huile sur toile, 72 x 24 cm); 3. *FLOWERING*, 1959 (Huile sur toile, 92 x 60 cm); 4. *ONDE I*, 1959 (Huile sur toile, 145 x 75 cm); 5. *ONDE II*, 1959 (Huile sur toile, 41,5 x 81,5 cm); 6. *ONDE III*, 1960 (Huile sur toile, 110 x 38 cm); 7. *ONDE IV*, 1961 (Huile sur toile, 75 x 105 cm); 8. *ONDE V*, 1961 (Huile sur toile, 75 x 105 cm); 9. *TEMPS CLAIR*, 1959 (Huile sur toile, 72 x 54 cm); 10. *TEMPS BLANC*, 1959 (Huile sur toile, 145 x 75 cm); 11. *TEMPS ROUGE*", 1960 (Huile sur toile, 46 x 38 cm); 12. *COLORADO*, 1961 (Huile sur papier, 72 x 52 cm); 13. *DESSIN SUR NOIR*, 1961 (Huile sur toile, 205 x 41 cm); 14. *OMPHALE I*, 1962 (Huile sur toile, 204 x 297 cm); 15. *OMPHALE II*, 1962 (Huile sur toile, 257 x 207 cm); 16. *RIO*, 1962 (Huile sur toile, 118 x 15 cm); 17. *TERRE NOIRE I*, 1963 (Huile sur toile, 129 x 97 cm); 18. *NOIR CENTRAL*, 1963 (Huile sur toile, 204 x 335 cm); 19. *GRANDE GOUACHE*, 1959 (Gouache, 129,5 x 74,5 cm); 20. *RIME NOIRE*, 1958-1960 (Gouache, 78 x 58 cm); 21. *ORIENTAL*, 1960 (Gouache, 78,5 x 58 cm); 22. *TERRES I*, 1961 (Gouache, 78 x 58 cm); 23. "TERRES II", 1961 (Gouache, 49 x 31,5 cm); 24. *TERRES III*, 1961 (Gouache, 39 x 58 cm); 25. *OMPHALE III*, 1962 (Gouache, 37,5 x 52,5 cm); 26. *GRANDE ÉTUDE III*, 1957 (Mine de plomb, 87 x 134 cm); 27. *GRAND DESSIN I*, 1962 (Encre de Chine, 75 x 105 cm) et 28. *GRAND DESSIN II*, 1962 (Encre de Chine, 75 x 105 cm)." Source: PALAZUELO. *DERRIÈRE LE MIROIR* 1963.
- 98 LEVEQUE 1963, p. 12.
- 99 GÁLLEGO 1963, p. 377. Illustrated by the aforementioned work under the title *Rima negra II* (Black Rhyme).
- 100 GÁLLEGO 1963, p. 377.
- 101 As of 1958, Aimé Maeght intended to include Palazuelo among those selected for exhibition at the Fondation. This was revealed to the building's architect, Josep Lluís Sert, in a letter of April 24, 1958. Cited in BIRKSTED 2004, p. 29. Malraux's speech can be read in MALRAUX/WEHRLIN 1965.
- 102 The exhibition catalogue noted that the Palazuelo work in Gallery Q, cat. 214, was referred to as *Noir Central* (*Central Black*) (1963, painting, 80 ¼" x 132 ¼", Lent by Aimé Maeght, not ill.).
- 103 According to the archives of the Pittsburgh Triennial, they explored the possibility of awarding him one of that year's prizes. Source: Elizabeth Tufts Brown, Associate Registrar, Carnegie Museum of Art.
- 104 MALRAUX/WEHRLIN 1965.
- 105 Dated March 1965. Reproduced in facsimile.
- 106 FULLAONDO 1966, pp. 61-66. Fullaondo also referred to this coffered ceiling in FULLAONDO 1967.
- 107 FULLAONDO 1967, pp. 6-7.
- 108 Exhibition organized by the Galería Juana Mordó, which included works by José Caballero, Rafael Canogar, Gonzalo Chillida, Martín Chirino, Francisco Ferreras, Juana Francés, Carmen Laffón, Manolo Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Luis Sáez, Antonio Saura, Antonio Suárez, Gustavo Torner, and Fernando Zóbel. The work shown by Palazuelo, reproduced in the catalogue (n. p.), was *Gouache* (no medium listed).
- 109 The participants were: Pierre Alechinsky, Karen Appel, Jean Bazaine, Roger Bisière, Alberto Burri, Maurice Estève, Sam Francis, Asier Jorn, André Lansky, Lucebert, Albert Manessier, Manolo Millares, Ben Nicholson, Pablo Palazuelo, Serge Poliakoff, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Antonio Saura, Pierre Soulages, Emil Schumacher, Nicolas de Staël, Pierre Tal Coat, Antoni Tàpies, Raoul Ubac, and Maria Elena Vieira da Silva. The work shown by Palazuelo, cat. 35, was *Pseïllo* (1955, oil on canvas, 87 x 100 cm).
- 110 This work appeared as cat. 157 with the title *Mandala II*.
- 111 As Fernando Zóbel states in an annotation written in LÓPEZ DE OSABA 1978. The work was installed on Saturday afternoon, April 27, 1968. Source: Fundación Juan March, Madrid.
- 112 The exhibition took place at the Hisa galleries, located in Madrid at 8 Avenida del Generalísimo. The following works appear to have been exhibited and were illustrated in the catalogue: *Terres II* (p. 99); *Dibujo* (1962, p. 11); *Onde V* (1961, oil on paper, p. 12).
- 113 The exhibition catalogue noted that the work shown by Palazuelo in Gallery N-2 as cat. 194 was *Black Seed* (*[Semilla negra]*), 1967, painting, 90 ¼" x 57", Lent by Joseph Pulitzer, Jr., St. Louis).
- 114 *Omphale I* (cat. 68, 1962, 204 x 267 cm) and *Omphale II* (cat. 69, 1962, 257 x 207 cm), reproduced in the catalogue (n. p.); *Noir Central* (with the title *Zentral-es Schwarz*, cat. 70, 1963, 204 x 235 cm); and *Mandala II* (cat. 71, 1964, 235 x 144 cm).
- 115 NIETO ALCALDE 1967, p. 11.
- 116 Cat. 38, *Dark Seed* (*Oscura Simiente*), 1967, oil on canvas, 92 x 56 ¾ inches.
- 117 Palazuelo showed four works, cats. 78-81, with the titles, respectively: *Omphale I* (1962); *Omphale II* (1962); *Central zwart* (1963), and *Mandala II* (1964); this last was illustrated.
- 118 Palazuelo showed a gouache (ill.), cat. 56 (no medium listed).
- 119 There were two 1958 gouaches (38 x 28 cm) in the exhibition *Los años cincuenta. La generación abstracta*. Source: Correspondence with Antonio Navascués (June 4, 2009).
- 120 Only one work was cited in the catalogue, reproduced as *Gouache* (54 x 64 cm).
- 121 Palazuelo's signature appears in May 1968.
- 122 Among others: *Grupo Cuenca: Jaime Burguillos, Rafael Canogar, Juana Francés, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antonio Suárez, Gustavo Torner, Salvador Victoria y Fernando Zóbel, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, October 1- December 31, 1969; XII Festival dei due Mondi: artisti spagnoli Attuali dal Museo di Cuenca, Palazzo Collicola, Spoleto, 1969; and Artistas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Homenaje a Zóbel: Chillida, Ferreras, Gaino, Guerrero, Lorenzo, Lucio Muñoz, Manrique, Mignoni, Millares, Mompó, Palazuelo, Rivera, Saura, Tàpies, Tharrats, Torner, Zóbel, Galería Sur, Santander, July 3-31, 1985.*
- 123 The exhibition, which opened on March 14, 1973 (on view until April), was comprised of seventeen paintings ("Oils") and four "Gouaches." The transcription of one copy of the gallery list noted the following works: "OLEOS: 'OMPHALE I' (1962, 204 x 296 cm), 'DILIMIR' (1969, 229 x 114 cm), 'LISMINI' (1969, 229 x 114 cm), 'PEINTURE' (1969, 149 x 156 cm), 'PAVONIS' (1972, 230 x 144 cm), 'UMBRA II' (1973, 162 x 115 cm), 'SERIE VERDE' (1965, 148 x 90 cm), 'IRIS' (1965, 148 x 88 cm), 'MANDALA' (1965, 146 x 88 cm), 'PERSAN' (1962-1964, 94 x 62 cm), 'MANDALA' (1966, 73 x 60 cm), 'BEIGE Y NEGRO' (6leo sobre papel, 1959, 76 x 57 cm), 'CADMIO' (1966, 93 x 74 cm), 'ORTO IV' (1969, 226 x 170 cm), 'ARC' (1972, 107 x 76 cm), 'LANDOR' (1972, 107 x 76 cm), 'CUARTAN' (1972, 162 x 114 cm). GOUACHES: 'PANOPLIA I' (1964, 78 x 58 cm), 'CORO' (1973, 74.5 x 103.5 cm), 'NOIR ET BEIGE II' (1973, 64 x 49 cm), 'SIN TÍTULO' (1963-1966, 81 x 61 cm)." The Iolas-Velasco gallery was located in Madrid at calle Zurbano 88.

EXHIBITIONS (1948-1968)

SOLO EXHIBITIONS

Pablo Palazuelo, Galerie Maeght, Paris, February 28-March 1955

Palazuelo-Peintures récentes, Galerie Maeght, Paris, March 21-April 1958

Palazuelo, Galerie Maeght, Paris, April 1963

GROUP EXHIBITIONS

1949

Salon de Mai, Musée National d'Art moderne - Palais de Tokyo, Paris, June 24-July 17, 1949

3^e Exposition Les Mains éblouies (François Arnal, Huguette Bertrand, Youla Chapoval, George Collignon, Dany, Pierre Dmitrienko, Bernard Dufour, Georges Koskas, Nejad, Pablo Palazuelo, Eduardo Paolozzi, Serge Rezvani, Jean Signovert), Galerie Maeght, Paris, October 4-19, 1949

1950

Salon de Mai, Musée National d'Art moderne - Palais de Tokyo, Paris, May 9-June 30, 1950

Les Mains éblouies (Pierre Alechinsky, François Arnal, Huguette Bertrand, Laurent de Brunhoff, Denise Chesnay, Chillida, George Collignon, Corneille, Dany, Pierre Dmitrienko, Jacques Doucet, Bernard Dufour, Alexandre Goetz, Pierre Humbert, Jacques Lanzmann [Colonna], Nejad, Annelies Nelck, Pablo Palazuelo, Bernard Quentin, Serge Rezvani, Jean Signovert, Turnbull, Jack Youngermann), Galerie Maeght, Paris, October 1950

Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich-Internationaler Ausstellung, Art Club, Vienna, October 7-November 12, 1950

1951

Tendance (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut, Serge Poliakoff), Galerie Maeght, Paris, October 1951

1952

Rythmes et couleurs, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, June 20-September 14, 1952

Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé, Pablo Palazuelo), Galerie Maeght, Paris, October 17-30, 1952

Malerei in Paris-heute, Kunsthau Zürich, Zurich, October 18-November 23, 1952

1953

Younger European Painters - A Selection, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, December 2, 1953-February 21, 1954

1954

Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages), Kunsthalle Bern, Bern, February 6-March 7, 1954

1955

Du futurisme à l'art abstrait. Le mouvement dans l'art contemporain, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, June 24-September 26, 1955

The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery N-3, Pittsburgh, October 13-December 18, 1955

1956

Abstrakte Maler, Galerie Beyeler, Basel, June-July 1956

1958

L'art du XXI^e siècle, Palais des Expositions, Charleroi, June 5-September 14, 1958

Kunst und Naturform, Kunsthalle Basel, Basel, September 20-October 19, 1958

The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery P, Pittsburgh, December 5, 1958-February 8, 1959

1959

Exposición-homenaje tema negro y blanco, Galería Darro, Madrid, April 1-27, 1959

La Jeune Peinture Espagnole - 13 Peintres Espagnols Actuels, Musée des Arts Décoratifs, Paris, May 20-June 30, 1959

1960

Poètes, peintres et sculpteurs (Georges Braque, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Alberto Giacometti, Jean Ba-

zaine, Pierre Tal-Coat, Raoul Ubac, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, François Fiedler, Alexander Calder), Galerie Maeght, Paris, 1960

1961

Drawing International, American Federation of Arts, New York, October 1-November 5, 1961

Traveled to: Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania, October 10-31, 1961; Paterson State College, Paterson, New Jersey, November 15-December 8, 1961; Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin, January 4-February 4, 1962; University of Missouri, Columbia, Missouri, February 14-March 6, 1962; Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, Colorado, March 20-April 10, 1962; San Francisco Museum of Art, San Francisco, California, May 3-June 3, 1962; Portland Art Museum, Portland, Oregon, June 17-July 17, 1962; Los Angeles County Museum, Los Angeles, California, July 25-August 26, 1962; Art Barn, Salt Lake City, Utah, September 10-30, 1962; Krannert Art Museum, Urbana, Illinois, October 15-November 5, 1962.

The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Gallery M, Pittsburgh, October 27, 1961-January 7, 1962

1964

Exposición Inaugural: Ametztoy, Avia, Burguillos, Caballero, Canogar, Chillida, Gran, Guerrero, Laffón, López García, López Hernández, Lozano, Millares, Mompó, Muñoz, Orellana, Palazuelo, Reino, Rivera, Ribera-Berenguer, Sáez, Saura, Sempere, Serano, Suárez, Tàpies, Torner y Zóbel, Galería Juana Mordó, Madrid, March 14-30, 1964

The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Museum of Art, Carnegie Institute, Gallery Q, Pittsburgh, October 30, 1964-January 10, 1965

1965

Colectiva, Almacenes Zaragoza, Benidorm, April 1-30, 1965

1966

Aspekte 1944-1965, Galerie Beyeler, Basel, March-May 1966

XXII Salon de Mai, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, May 2-22, 1966

1967

Alcoa Collection of Contemporary Art, An Exhibition of Works from the G. David Thompson Collection, The Carnegie Institute of Modern Art, Pittsburgh, January 12-February 5, 1967

Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Sáenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo, *Revista Forma Nueva - Locales de Exposiciones de Hisa*, Madrid, May 1-June 30, 1967

Dix ans d'art vivant. 1955-1965, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, May 3-July 23, 1967

Profile VII. Spanische Kunst Heute, Städtische Kunstgalerie, Bochum, September 24-October 29, 1967

Traveled to: Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg (as *Spanische Kunst der Gegenwart*), November 4, 1967-January 7, 1968; Akademie der Künste, Berlin (as *Spanische Kunst Heute*), February 11-March 3, 1968

1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Museum of Arts, Carnegie Institute, Gallery N-2, Pittsburgh, October 27, 1967-January 7, 1968

1968

Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Collected by Louise and Joseph Pulitzer Jr., City Art Museum of St. Louis, St. Louis, January 23-March 24, 1968

Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, July 5-August 25, 1968

Exposición Internacional de Dibujo, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, September-October 1968

Los años cincuenta. La generación abstracta (Francisco Farreras, Manuel Rivera, Juana Francés, Luis Feito, Pablo Palazuelo, Rafael Canogar, Antonio Suárez, Manuel Millares, Gustavo Torner, Eusebio Sempere, Gerardo Rueda, Manuel Viola, Fernando Zóbel, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Salvador Victoria), Galería Edurne, Madrid, October 17-November 17, 1968

Spanische Kunst Heute. 21 Künstler aus der Sammlung des Museums für Abstrakte Kunst Cuenca, Spanische Kulturinstitut, Munich, November 15-December 10, 1968

PABLO PALAZUELO: PAINTINGS FROM THE PARIS YEARS (1948-1968)

Alfonso de la Torre

As a result of the research carried out in the preparation of this exhibition, this catalogue—in addition to the works exhibited—includes an inventory of the paintings that Pablo Palazuelo most likely produced during his years in Paris (except for the first section of works, which date from the two years prior to his arrival in the French capital).

The inventory, which organizes those works produced between 1948 and 1968 in chronological order, was compiled from the typewritten and handwritten lists in the artist's archives. The ninety-seven paintings gathered here include twenty-four works on display in this exhibition; these appear with their corresponding catalogue number [CAT.].

Some of the works in the inventory have no photographic record, while others listed in various bibliographical sources may have been destroyed, as the artist himself confessed to doing on occasion.

As for the remainder, this inventory notes all extant information: publications in which the works appear (in "Bibliography"), texts in which they are cited (when known), and references to their presence in solo and group exhibitions (in "Exhibitions").

The inventory also mentions the works that Palazuelo showed in each of his three solo exhibitions (1955, 1958, 1963) at the Galerie Maeght during his sojourn in Paris.

The following exhibitions pre- and post-date Palazuelo's Paris sojourn and, therefore, do not appear in "Exhibitions":

4 Pintores de hoy. Palazuelo, Lara, Lago, Valdivieso, Círculo Mercantil (exhibition held at Buchholz and Librería Pórtico), Zaragoza, January 11-20, 1948;

Exposición de Arte Español Contemporáneo: Pintura y escultura, Buenos Aires, 1947;

Palazuelo, Galerie Maeght, Paris, March 1970;

Palazuelo. Ölbilder-Gouachen, Galerie Maeght, Zurich, 1972;

Palazuelo, Galería Iolas-Velasco, Madrid, March 14-April 1973;

Palazuelo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, April 25-July 10, 1995; Institut Valencià d'Art Modern, December 14, 1995-February 18, 1996);

Palazuelo. Proceso de trabajo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, December 14, 2006-February 18, 2007; Museo Guggenheim Bilbao, March 13-June 10, 2007. (Editor's note)

BEFORE PARIS (1946-1948)

1. *Mujer en el espejo*
(Woman in the Mirror), 1946
Oil on canvas, 75 x 101 cm

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980

CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill.

b/w, pp. 10-11

This work was painted over with *Fougue* [CAT. 5].

"At this point, I was already intrigued by the possibilities of abstraction, as I had been earlier by those of Cubism. The neo-cubist still-lives I had made were already losing interest for me. So I set about simplifying their composition and removing those elements that were significant in the production of a more or less figurative image. I started focusing on form rather than on what it represented and ended up transforming my last Picasso-influenced work into an abstract painting in 1948. It was exhibited in Paris at the *Salon de Mai* that year. Later, in the autumn, it was shown again in a group exhibition, *Les Mains éblouies*, at the Maeght Gallery." PALAZUELO/POWER 1995, p. 88-89.

(NO IMAGE)

2. *Instruments de musique* (Musical Instruments), 1946-1947
Oil on canvas, 92 x 53 cm

3. *Interior*, c 1946-1947
Oil on canvas, 95 x 75 cm

4. *Sin título* (Untitled), c 1946-1947
Oil on canvas (no dim.)

5. No information, at times titled *Aparador* (Dresser), 1947

EXHIBITION

4 Pintores de hoy. Palazuelo, Lara, Lago, Valdivieso, Zaragoza, 1948

NOTES

Exposición de Arte Español Contemporáneo: Pintura y escultura, Buenos Aires, 1947. Palazuelo showed three works (cats. 284-286, p. 56), titled, respectively: *La Ventana* (Window),

Mujer Morena (Dark Woman), and *Las Frutas* (Fruits).
4 *Pintores de hoy*, Zaragoza, 1948.
Four works from 1947 were shown: *Bodegón blanco* (White Still Life); *Bodegón con manzanas* (Still Life with Apples); *Mujer con sombrero* (Woman with Hat), and *Frutero con uvas* (Fruit Bowl with Grapes)

1949*
(*in chronological order,
titles alphabetical)

6. This painting appears in a photograph of Palazuelo's studio at the Spanish College, Cité Universitaire (1950)

Oil on canvas, approx. 66 x 82 cm

7. *Fougue* (Ardor), 1949 [CAT. 5]

Oil on canvas, 75 x 100 cm

Signed on front, lower left: PALAZUELO / 49

Signed on back, upper left, on canvas: "FOUGUE" / PARIS 1949 / Palazuelo

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 10085

Note: This work appears with the title *Erythros* in certain photos in the artist's archive.

EXHIBITIONS

Salon de Mai, Paris, 1949

3^e *Exposition Les Mains éblouies*, Paris, 1949

BIBLIOGRAPHY

PALAZUELO. *PROCESO DE TRABAJO* 2006, ill. col., p. 307

8. *Idée* (Idea), 1949 [CAT. 7]

Oil on panel, 55 x 45.5 cm

Signed on back, upper left: "IDEE" / PALAZUELO / PARIS 1949

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 10086

BIBLIOGRAPHY

PALAZUELO. *PROCESO DE TRABAJO* 2006, ill. col., p. 276

9. *Nocturno* (Nocturne), 1949 [CAT. 8]

Oil on canvas, 66 x 82.5 cm

Signed on front, lower left: Palazuelo / 49

Signed on back, upper left, on canvas: "NOCTURNO" / PARIS 1949 / Palazuelo

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 10083

EXHIBITIONS

Salon de Mai, Paris, 1950

Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich, Vienna, 1950, cat. 100

BIBLIOGRAPHY

PALAZUELO. *PROCESO DE TRABAJO* 2006, p. 307

10. *Sur noir* (On Black), 1949 [CAT. 9]

Oil on canvas, 83 x 65 cm

Signed on back, on upper stretcher:

PALAZUELO 49 "SUR NOIR"

C. A. C. Hullera Vasco Leonesa, S.A.

- Museo Patio Herreriano, Valladolid

EXHIBITIONS

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 1

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 1, ill. col., p. 85

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 14

PALAZUELO. *PROCESO DE TRABAJO* 2006, ill.

col., p. 306

11. *Azul. Peinture inachevée* (Blue, Unfinished Painting), c 1949 [CAT. 6]

Oil on canvas, 80 x 60 cm

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 976-04886

Bottom photo: Palazuelo alongside the painting at the Spanish College, at a

previous stage (Paris, 1950)

1950

12. *Composition*, 1950 [CAT. 10]

Oil on canvas, 95 x 75 cm

Signed on front, lower right:

Palazuelo / 50

Signed on back, upper left, on

stretcher: "COMPOSITION" / Palazuelo

/ PARIS 1950

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 10084

13. *Composition abstraite* (Abstract Composition), 1950 [CAT. 11]

Oil on canvas, 81 x 65 cm

Signed on front, lower right:

Palazuelo / 50

Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris.

Acquisition allotted to the State

in 1952

EXHIBITIONS

Malerei in Paris-heute, Zurich, 1952,

cat. 93

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 1, ill.

col., p. 85

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelo-

na, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 46

14. *Cuatro* (Four), 1950 [CAT. 12]

Oil on canvas, 73 x 60 cm

Signed on front, lower left: Palazuelo

Signed on back, on canvas, upper

left: "CUATRO" / PALAZUELO / PARIS 1950

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 1129-09469

15. *Figure*, 1950

Oil on canvas, 91.5 x 72.5 cm

Signed on back, on canvas, upper

left: PALAZUELO / PARIS 1950 and, at

right: "FIGURE"

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 4977

16. *Figure*, 1950 [CAT. 13]

Oil on canvas, 75 x 95 cm

Signed on back, on canvas, upper left:

"FIGURE" / PALAZUELO / PARIS 1950

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 10091

17. *Sans titre* (Untitled), c 1950 [CAT. 14]

Oil on canvas, 75 x 55 cm

Collection Maeght, Paris.

Inv. BAC 10082

1951

18. *Composition (Dans le carré)*

(Composition [On the Square]), 1951

[CAT. 15]

Oil on canvas, 120 x 120 cm

Signed on front, lower left: PALAZUELO

/ 51

Kunsthau Zürich. Gift of G. Zumsteg.

Inv. 1952/48

EXHIBITIONS

Tendance, Paris, 1951, cat. 10

Rythmes et couleurs, Lausanne, 1952,

cat. 113

Malerei in Paris-heute, Zurich, 1952,

cat. 94

Tendances Actuelles de l'école de

Paris, Bern, 1954, cat. 47

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 3

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 3, ill.

col., p. 87

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barce-

lona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col.,

p. 47

BIBLIOGRAPHY

NIETO ALCAIDE 1967, ill. p. 9

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, p. 15

CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. col., p. 43

19. *Rouge* (Red), 1951 [CAT. 16]

Oil on canvas, 54 x 37 cm

Kunstmuseum St. Gallen. Donated by

Erna and Curt Burgauer. Inv. G1987.29

EXHIBITIONS

Tendance, Paris, 1951, cat. 12

Malerei in Paris-heute, Zurich, 1952,

cat. 95

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 4

20. *Variations*, 1951

Oil on canvas, 80.9 x 143.2 cm

Signed on front, lower right:

PALAZUELO / 51

Solomon R. Guggenheim Museum, New

York. Inv. 53.1377

EXHIBITIONS

Tendance, Paris, 1951, cat. 11

Malerei in Paris-heute, Zurich, 1952,

cat. 96

Younger European Painters - A Selec-

tion, New York, 1953-1954, cat. 21

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 2

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 4, ill.

col., p. 88

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barce-

lona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col.,

p. 49

1952

21. *Alborada* (Daybreak), 1952
Oil on canvas, 101 x 220 cm
Signed on front, lower right:
Palazuelo / 52
Fundación "La Caixa", Barcelona

EXHIBITIONS

Tendance, Paris, 1952, cat. 19
Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954, cat. 50
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 6
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 6, ill. col., p. 91
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., pp. 54-55

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, p. 13.

22. *Automnes* (Autumns), 1952
Oil on canvas, 82 x 142 cm
Signed on front, lower right:
Palazuelo / 52
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

EXHIBITIONS

Tendance, Paris, 1952, cat. 18
Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954, cat. 48
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 5.
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 5, ill. col., p. 89.
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 48

BIBLIOGRAPHY

SPAR 1955, ill. b/w, p. 21

23. *De ma Tour. Sans titre* (From My Tower, Untitled), 1952
Oil on canvas, 69.5 x 245 cm
Collection Maeght, Paris. Inv. 4978

EXHIBITIONS

Tendance, Paris, 1952, cat. 20
Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954, cat. 51
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 7
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 7, ill. col., p. 91 (inf.)

24. (NO IMAGE)

Nom (Name), 1952
Oil on canvas, 25 x 67 cm

EXHIBITION

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 9

1953

25. *Composition*, 1953
Oil on canvas, 101 x 121 cm

EXHIBITION

Alcoa Collection of Contemporary Art, An Exhibition of Works Acquired from the G. David Thompson Collection, The Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh, January 12-February 5,

1967, cat. 40, ill. b/w, n. p. (dated 1943)

26. *Festivo* (Festive), 1953 [CAT. 17]
Oil on canvas, 80 x 60 cm
Signed on front, lower right
Collection Guillermo de Osma

EXHIBITIONS

Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954, cat. 53
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 11

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 6

27. *Losange-Paysage* (Losange Landscape), 1953 [CAT. 18]
Oil on canvas, 140 x 140 cm
Signed on front, lower left:
P. Palazuelo 53
Signed on back, on upper stretcher:
P. Palazuelo 53
Collection Maeght, Paris.
Inv. BAC 5995-02720

EXHIBITION

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 12

BIBLIOGRAPHY

PALAZUELO. PROCESO DE TRABAJO 2006, ill. col., p. 308

28. *Sin título. Peinture. Gris* (Untitled. Painting. Gray), 1953 [CAT. 19]
Oil on canvas, 127 x 112 cm
Kunstmuseum St. Gallen. Donated by Erna and Curt Burgauer. Inv. G1999.20

EXHIBITIONS

Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954, cat. 52
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 10
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 50

29. (NO IMAGE)

Peinture (Painting), 1953
Oil on canvas, 102 x 122 cm

EXHIBITIONS

Tendances Actuelles de l'école de Paris, Bern, 1954, cat. 54
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 13

1954

30. *Alto* (High), 1954
Oil on canvas, 120 x 45 cm
Private collection

EXHIBITIONS

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 14
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 67

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 27.

1955

31. *Imagen* (Image), 1955 [CAT. 52]
Oil on canvas, 126 x 90 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Inv. 04/843

EXHIBITIONS

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 16
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 80

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 31

32. *Metamorphosis I*, 1955 [CAT. 53]
Oil on canvas, 210 x 90 cm
Signed on front, lower right:
P. Palazuelo
Kunsthau Zürich, Zurich

EXHIBITIONS

Palazuelo - Peintures récentes, Paris, 1958, cat. 3
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 12, ill. col., p. 96
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 84

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, pp. 36, 37 (detail)
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. b/w, pp. 21, 22 (detail)

33. *Orange*, 1955
Oil on canvas, 46 x 38 cm
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 15, ill. col., p. 99
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 90

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 43
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. col., p. 44

34. *Psello*, 1955
Oil on canvas, 96 x 100 cm
Signed on front, lower left:
P. Palazuelo 55
Private collection

EXHIBITIONS

Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 15
Abstrakte Maler, Basel, 1956, cat. 54 (as *Pselle*)
Aspekte 1944-1965, Basel, 1966, cat. 35
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 8, ill. col., p. 92
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 82

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 32

35. *Sin título* (Untitled), c 1955 [CAT. 59]
Oil on cardboard, 37.7 x 56 cm
Fundación Pablo Palazuelo.
Inv. JRSP-27-070

36. *Solitudes I*, 1955
Oil on canvas, 120 x 120 cm
C. A. C. Hullera Vasco Leonesa, S.A. -
Museo Patio Herrero, Valladolid

EXHIBITIONS
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 17
*The 1955 Pittsburgh International
Exhibition of Contemporary Painting*,
Pittsburgh, 1955, cat. 227, ill. b/w,
no. 82
L'art du XXème siècle, Charleroi, 1958,
cat. 115 (as *Solitude I*), cit. p. 27
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 9, ill.
col., p. 93
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelo-
na, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 83

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 34

37. *Solitudes II*, 1955
Oil on canvas, 90 x 126 cm

EXHIBITIONS
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 18
*Du futurisme à l'art abstrait. Le
mouvement dans l'art contemporain*,
Lausanne, 1955
Abstrakte Maler, Basel, 1956, cat. 55,
ill. b/w

BIBLIOGRAPHY
FAVRE 1955, ill. b/w, p. 7
GÁLLEGO 1955, ill. b/w, p. 373 (inverted)
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 30

38. *Solitudes III*, 1955
Oil on canvas, 100 x 115 cm
Signed on front, lower left:
P. Palazuelo 55
Private collection

EXHIBITIONS
Pablo Palazuelo, Paris, 1955, cat. 19
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 10, ill.
col., p. 94

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 35

39. *Solitudes IV*, 1955
Oil on canvas, 80 x 117 cm

EXHIBITION
Palazuelo - Peintures récentes, Paris,
1958, cat. 1

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 28

1956

40. *Floraison* (Flowering), 1956
Oil on canvas, 91.5 x 60 cm
Private collection

EXHIBITIONS
Palazuelo - Peintures récentes, Paris,
1958, cat. 13
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelo-
na, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 87

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 28

41. *Pour Isabelle* (For Isabelle),
1956
Oil on canvas, 46 x 38 cm
Signed on front, lower right: *P. P.*
Collection Maeght, Paris.
Inv. 3560-W0002PZ

1957

42. *Accord Noir* (Black Harmony),
1957-1958
Oil on canvas, 92 x 60 cm

EXHIBITION
Palazuelo - Peintures récentes,
Paris, 1958, cat. 14

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 52

43. *Barroco* (Baroque), 1957 [CAT. 55]
Oil on canvas, 145 x 76 cm
Private collection, Paris

EXHIBITIONS
Palazuelo - récentes, Paris, 1958,
cat. 4
*La Jeune Peinture Espagnole - 13
Peintres Espagnols Actuels*, Paris,
1959, cat. 32, ill. b/w, n. p. (pre-
vious state)
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 14,
ill. col., p. 98
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barce-
lona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col.,
p. 103

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 46

NO IMAGE

44. *Chin*, 1957-1965
Oil on canvas, 38 x 46 cm

EXHIBITION
Palazuelo, Paris, 1970, cat. 3 (dated
1964)

45. *Jardins I* (Gardens I), 1957
Oil on canvas, 46 x 38 cm

EXHIBITION
Palazuelo - Peintures récentes, Par-
is, 1958, cat. 8

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 53

46. *Jardins II* (Gardens II), 1957
Oil on canvas, 38 x 46 cm
Signed on front, lower right: *P. P 57*
Private collection

EXHIBITIONS
Palazuelo - Peintures récentes,
Paris, 1958, cat. 9
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 16,
ill. col., p. 100
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barce-
lona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col.,
p. 101

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w,
p. 53

47. *La Grande Étude IV* (Large Study
IV), 1957-1958
Oil on canvas, 124 x 87 cm
Collection MACBA. Fundació Museu d'Art
Contemporani de Barcelona. Collection
Fundación Repsol

EXHIBITIONS
Palazuelo - Peintures récentes, Paris,
1958, cat. 21
*La Jeune Peinture Espagnole - 13 Pein-
tres Espagnols Actuels*, Paris, 1959,
cat. 31
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelo-
na, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 94

BIBLIOGRAPHY
GÁLLEGO 1958, ill. b/w, p. 51 (as *Gran
Estudio, IV* [Large Study IV])
VOLBOUDT 1959, ill. b/w, p. 79

48. *Rima II* (Rhyme II), 1957
Oil on canvas, 80 x 40 cm
Signed on front, lower right:
P. Palazuelo / 57
Private collection

EXHIBITIONS
Palazuelo - Peintures récentes, Paris,
1958, cat. 5
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 13, ill.
col., p. 97
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barce-
lona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col.,
p. 85

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 38

49. *Rima III* (Rhyme III), 1957
Oil on canvas, 38 x 46 cm
Signed on front, lower right: *P. P. 57*

EXHIBITION
Palazuelo - Peintures récentes, Paris,
1958, cat. 6

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 42

NO IMAGE

50. *Verenica* (*Lien Ininterrompu*)
(Verenica [Uninterrupted Link]), 1957
Oil on canvas, 38 x 45.5 cm
Destroyed

1958

51. *Imagination du Temps I* (Imagina-
tion of Time I), 1958
Oil on canvas, 130 x 97 cm

EXHIBITION
Palazuelo - Peintures récentes, Paris,
1958, cat. 10

BIBLIOGRAPHY
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 40
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. b/w, p. 27

52. *Iris*, 1958
Oil on canvas, 35 x 27 cm
Signed on front, lower left:
Palazuelo 58

Fundación Universitaria de Navarra.
Museo de la Universidad de Navarra

EXHIBITIONS

Palazuelo - Peintures récentes, Paris, 1958, cat. 15
Palazuelo, Madrid, 1973
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 17, ill. col., p. 101

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 42

53. *Mandala*, 1958

Oil on canvas, 124 x 124 cm
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.
Patrons Art Fund

EXHIBITIONS

Palazuelo - Peintures récentes, Paris, 1958, cat. 17
The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1959, cat. 338, ill. b/w, no. 26
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 88

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 48

54. *Mirabras*, 1958

Oil on canvas, 38 x 45.9 cm
Fondation Jean et Suzanne Planque,
Lausanne

EXHIBITIONS

Palazuelo - Peintures récentes, Paris, 1958, cat. 16
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 102

55. *Riverain* (Riverside), 1958

Oil on canvas, 81 x 41 cm
Collection Helga de Alvear

EXHIBITION

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 105 (ill. b/w, p. 291)
Bottom photo: Palazuelo examining *Riverain* in his studio at 13 rue Saint-Jacques, Paris, 1958

56. *Rima IV* (Rhyme IV), 1958

Oil on canvas, 41.4 x 81.3 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao

EXHIBITION

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 112

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 50

57. *Rima V* (Rhyme V), 1958

Oil on canvas, 81 x 41 cm
Collection MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Collection Fundación Repsol

EXHIBITION

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 111

58. *Temps Blanc* (White Time), 1958-1959
Oil on canvas, 145 x 75 cm
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 10 (dated 1959)
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 104

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 64

59. *Temp Bleu* (*Temps Bleu*) (Blue Time), 1958

Oil on canvas, 38 x 46 cm
Signed on back, on canvas: "TEMP BLEU" / P. PALAZUELO 58
Fundación Universitaria de Navarra.
Museo de la Universidad de Navarra

EXHIBITIONS

Palazuelo - Peintures récentes, Paris, 1958, cat. 11
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 18, ill. col., p. 102

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 47

60. *Temps Rouge* (Red Time), 1958

Oil on canvas, 38 x 46 cm
Destroyed

EXHIBITION

Palazuelo - Peintures récentes, Paris, 1958, cat. 12

BIBLIOGRAPHY

FAVRE/RIVIÈRE 1958, ill. b/w

1959

61. *Flowering II*, 1959

Oil on canvas, 92 x 60 cm
Signed on front, lower right:
P. Palazuelo 59

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 3

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 63

62. *Les Trois I* (Three I), 1959

Oil on canvas, 72 x 24 cm
Collection Madame Sylvie Baltazart-Eon

EXHIBITIONS

La Jeune Peinture Espagnole - 13 Peintres Espagnols Actuels, Paris, 1959, cat. 34
Palazuelo, Paris, 1963, cat. 1
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 106 (left)

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 45

63. *Les Trois II* (Three II), 1959

[CAT. 56]
Oil on canvas, 72.4 x 24.2 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern,
Generalitat Valenciana

EXHIBITIONS

La Jeune Peinture Espagnole - 13 Peintres Espagnols Actuels, Paris, 1959, cat. 35
Palazuelo, Paris, 1963, cat. 6
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 106 (right)

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 45

64. *Onde I* (Wave I), 1959

Oil on canvas, 145 x 75 cm
Signed on front, lower left center:
P. Palazuelo / 59
Private collection

EXHIBITIONS

Poètes, peintres et sculpteurs, Paris, 1960
The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1961-1962, cat. 304, ill. b/w
Palazuelo, Paris, 1963, cat. 4
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 19, ill. col., p. 103
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 122

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 65
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. col., p. 46

65. *Onde II* (Wave II), 1959

Oil on canvas, 41.5 x 81.5 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 5

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 57

66. *Temps Clair* (Clear Time), 1959

Oil on canvas, 72 x 54 cm
Signed on front, lower right:
P. Palazuelo 59

EXHIBITIONS

La Jeune Peinture Espagnole - 13 Peintres Espagnols Actuels, Paris, 1959, cat. 33
Palazuelo, Paris, 1963, cat. 9

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 47
Bottom photo: Palazuelo's studio at "La Peraleda," Galapagar, c 1963, with *Temps Rouge* on the floor

1960

67. *Onde III* (Wave III), 1960

Oil on canvas, 38 x 110 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 6

BIBLIOGRAPHY

VOLBOUDT 1963, ill. b/w, n. p.

68. *Temps Rouge* (Red Time), 1960
Oil on canvas, 46 x 38 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 11

BIBLIOGRAPHY

VOLBOUDT 1963, ill. b/w, n. p.
NIETO ALCAIDE 1967, ill. p. 19
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 70

1961

69. *Dessin sur Noir* (Design on Black), 1961

Oil on canvas, 41 x 207 cm
Collection Maeght, Paris.
Inv. 7263-06712

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 13

70. *Onde IV* (Wave IV), 1961

Oil on canvas, 105 x 75 cm
Collection H. & C. Gautschi-Sandblom

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 7
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 20, ill. col., p. 104
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 123

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 66

71. *Onde V* (Wave V), 1961

Oil on canvas, 105 x 75 cm

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 8
Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble, Madrid, 1967, ill. b/w, p. 12

BIBLIOGRAPHY

VOLBOUDT 1963, ill. b/w, n. p.
NIETO ALCAIDE 1967, ill. p. 23
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 67

72. *Río* (River), 1961

Oil on canvas, 15 x 118 cm
Collection Madame Sylvie Baltazart-Eon

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 16 (dated 1962)
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 108 (ill. b/w, p. 331)

BIBLIOGRAPHY

VERGARA 1963, ill. b/w, p. 40

1962

73. *Moth*, 1962-1964

Oil on fiberboard, 46.2 x 38 cm

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 63

74. *Omphale I*, 1962

Oil on canvas, 204 x 297 cm
Signed on front, lower left: *Palazuelo*
Fundación Universitaria de Navarra.
Museo de la Universidad de Navarra

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 14
Profile VII. Spanische Kunst Heute, Bochum, 1967/Nuremberg, 1967-1968/Berlin, 1968, cat. 68
Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Rotterdam, 1968, cat. 78
Palazuelo, La Chaux-de-Fonds, 1972, cat. 1, ill. b/w, n. p.
Palazuelo. Ölbilder-Gouachen, Zurich, 1972, cat. 3, ill. b/w, n. p.
Palazuelo, Madrid, 1973
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 22, ill. col., p. 107
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., pp. 124-25

BIBLIOGRAPHY

VOLBOUDT 1963, ill. b/w, n. p.
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 84
Bottom photo: *Omphale* (1962) at "La Peraleda"

75. *Omphale II*, 1962 [CAT. 61]

Oil on canvas, 277 x 207 cm
Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 15
Profile VII. Spanische Kunst Heute, Bochum, 1967/Nuremberg, 1967-1968/Berlin, 1968, cat. 69
Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Rotterdam, 1968, cat. 79
Palazuelo, La Chaux-de-Fonds, 1972, cat. 2
Palazuelo. Ölbilder-Gouachen, Zurich, 1972, cat. 4, ill. b/w, n. p.
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 21, ill. col., p. 105
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 131

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 88
PRAT ET AL. 1982, ill. p. 262

76. *Persan* (Persian), 1962-1964

Oil on canvas, 94 x 62 cm

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 1
Palazuelo, Madrid, 1973

BIBLIOGRAPHY

HÖLZER 1970, ill. b/w, p. 28 (as *Persan Jaune* [Persian Yellow])

1963

77. *Noir Central* (Central Black), 1963 [CAT. 63]

Oil on canvas, 203.2 x 336 cm
Museu Fundación Juan March, Palma.
Fundación Juan March. Inv. 0521P

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 18
The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture,

Pittsburgh, 1964-1965, cat. 214

Profile VII. Spanische Kunst Heute, Bochum, 1967/Nuremberg, 1967-1968/Berlin, 1968, cat. 70
Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Rotterdam, 1968, cat. 80, ill. b/w
Palazuelo, La Chaux-de-Fonds, 1972, cat. 3, ill. col., n. p. (inverted)
Palazuelo. Ölbilder-Gouachen, Zurich, 1972, cat. 5, ill. col., n. p.
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 23, ill. col., pp. 108-9
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., pp. 128-29

BIBLIOGRAPHY

BLANCO Y NEGRO 1973, ill. col.
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 88

NO IMAGE

78. *Persan Noir* (Persian Black), 1963-1964

Oil on canvas, 92 x 72.5 cm

79. *Terre noire I* (Black Earth I), 1963 [CAT. 64]

Oil on canvas, 97 x 130 cm
Signed on back, on canvas, upper left: "TERRE NOIRE" / PALAZUELO 1963
Collection Maeght, Paris.
Inv. 10465-06713

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1963, cat. 17

BIBLIOGRAPHY

NIETO ALCAIDE 1967, ill. p. 24 (inverted)

1964

80. *Amarillo* (Yellow), 1964

Oil on canvas, 45.8 x 54.8 cm
Collection Galería Cayón, Madrid

81. *Mandala II*, 1964

Oil on canvas, 235 x 144 cm

EXHIBITIONS

XXII Salon de Mai, Paris, 1966, cat. 157
Profile VII. Spanische Kunst Heute, Bochum, 1967/Nuremberg, 1967-1968/Berlin, 1968, cat. 71
Hedendaagse Spaanse Kunst van Picasso tot Genovés, Rotterdam, 1968, cat. 81
Palazuelo, La Chaux-de-Fonds, 1972, cat. 4, ill. b/w, n. p.

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 89.

82. *En Campo Gris* (On Gray Field), 1964

Oil on canvas, 54 x 65 cm
Private collection

EXHIBITION

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 134

83. *Persan Vert* (Persian Green), 1964

Oil on canvas, 91.5 x 60 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 2

BIBLIOGRAPHY

HÖLZER 1970, ill. b/w, p. 28

1965

84. *Iris II*, 1965

Oil on canvas, 146 x 89 cm
Signed on front, lower right:
P. Palazuelo
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 26, ill. col., p. 112.
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 145.

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 82.

85. *Mandala III**, 1965

Oil on canvas, 146 x 88 cm
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Madrid, 1973
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 25, ill. col., p. 111
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 143

BIBLIOGRAPHY

DYCKES 1966, ill. p. 54
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 98
*This painting is often cited as *Mandala II*

86. *Omphale V*, 1965-1967 [CAT. 65]

Oil on canvas, 147.5 x 306 cm
Museo de Arte Abstracto Español,
Cuenca. Fundación Juan March

EXHIBITION

Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., pp. 126-27; ill. b/w, p. 294

BIBLIOGRAPHY

Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca [museum catalogue]. Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español, 1969, ill. b/w (detail), ill. col., n. p.
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 96
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. b/w, p. 54
Bottom photo: Palazuelo's studio on calle García de Paredes, with *Omphale V* on the wall, Madrid, 1996

87. *Serie Verde I* (Green Series I), 1965

Oil on canvas, 148 x 90 cm
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Madrid, 1973
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 24, ill. col., p. 106

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 99

1966

88. *Cadmio* (Cadmium), 1966
Oil on canvas, 73.5 x 60 cm
Signed on front, lower right:
P. Palazuelo
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Madrid, 1973
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 27, ill. col., p. 113.
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 146

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 92

NO IMAGE

89. *Púrpura* (Purple), 1966
Oil on canvas

1967

90. *Cadmio IV* (Cadmium IV), 1967
Oil on canvas, 91 x 62 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 8

BIBLIOGRAPHY

HÖLZER 1970, ill. b/w, p. 28
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 93

91. *Cadmio V* (Cadmium V), 1967
Oil on canvas, 91 x 62 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 9

BIBLIOGRAPHY

HÖLZER 1970, ill. b/w, p. 25
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 94

92. *Horizontis (or En Safran)* (Horizontis [or In Saffron]), 1967
Oil on canvas, 90 x 71 cm

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 103

93. *Oscura Simiente* (Dark Seed), 1967
Oil on canvas, 233 x 133 cm
Private collection

EXHIBITIONS

1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Pittsburgh, 1967-1968, cat. 194 (as *Black Seed*)
Works of Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries, St. Louis, 1968, cat. 38

BIBLIOGRAPHY

ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. b/w, p. 83
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. b/w, p. 40

94. *Orto II*, 1967-1969
Oil on canvas, 226 x 144 cm

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 13
Palazuelo, La Chaux-de-Fonds, 1972, cat. 5

Palazuelo. Ölbilder-Gouachen, Zurich, 1972, cat. 10, ill. b/w, n. p.

BIBLIOGRAPHY

HÖLZER 1970, ill. b/w, p. 29
ESTEBAN/PALAZUELO 1980, ill. col., p. 85
CUADERNOS GUADALIMAR 1980, ill. col., p. 45

1968

NO IMAGE

95. *Danza* (Dance), 1968
Oil on canvas, 46 x 38 cm

EXHIBITION

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 6 (dated 1966)

96. *Smara III*, 1968
Oil on canvas, 106 x 76 cm
Private collection

EXHIBITIONS

Palazuelo, Paris, 1970, cat. 10
Palazuelo, La Chaux-de-Fonds, 1972, cat. 11
Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 33, ill. col., p. 120
Palazuelo. Proceso de trabajo, Barcelona, 2006/Bilbao, 2007, ill. col., p. 152

97. *Zahara*, 1968
Oil on canvas, 105 x 76 cm
Private collection

EXHIBITION

Palazuelo, Madrid, 1995, cat. 32, ill. col., p. 119

DOCUMENTS

Claude Esteban and Pablo Palazuelo:
Four Letters (1980)

("The Place" Chapter)

Palazuelo. Paris: Editions Maeght,
1980, pp. 14-23. Spanish edition: Bar-
celona: Ediciones 62, 1980, pp. 41-76.

Dear Palazuelo:

Eliciting the "self" that an artist expresses and experiences through his physical body, yesterday I thought of Ortega y Gasset's well-known phrase: "I am myself and my circumstances." It is undoubtedly too often cited by some and I believe it should regain some of its initial force and, indeed, question the quality of those *circumstances* that at once constrain and form us. Naturally, it is not about reverting to scientific methods and making an artist's work dependant, to an almost unfortunate degree, upon his former *land*, and the geographical and almost geological influence that one supposes it exerts over him.

No, those *circumstances* cannot be identified with the force of granite or limestone on the creative imagination of a man born in Madrid or Valencia However, forgetting these overly simplistic exaggerations, I nonetheless want to believe that deep down, Ortega was seriously pondering the space-time dimension that envelops the self in each and every one of us and recognized it as one of the components of our synchronistic relationship with the world. Our birth, our presence in a place, endlessly entwines chance and need within us in a hopelessly tangled web. The body—by which I mean, without beating about the bush, the flesh and spirit that is intrinsically ours—finds itself in a *place* from the onset of its biological advent. It is not the same to have learned life's first gestures—among them the fundamental one of seeing—under the damp light of the North or in the brilliant sunlight of the great plains of the South. It is not the same to have breathed the almost-metallic air of the mountains or the dissipating sea breeze. Here, the body has found a *stance* and, if I can be so bold as to express myself thus, it has come into *possession* of a place. Embodying it, taking shape in it, it has appropriated it as a result, making that fragmentary bit of information into something quite different from a simple, incidental tool with which to

discover things: the basic filter of a reading of immanence and perhaps, even, the buried structure of all its sentiments.

What Bachelard said about certain "qualities of light" perceptible in the work of this or that poet or novelist and which go back in time to the most innocent childhood experiences must also be applied to painters, sculptors, and musicians whose works call our attention. And, my dear Palazuelo, since I have the good fortune of being able to dialogue *with you*, and not just with your canvases, with your etchings, with your drawings, I would like to know if you also feel, like a living memory, at the very core of your "craft" as a painter, some trace of the lands, of the undefined and empty spaces of the Castile that saw you come into a life of being and meaning.

I think I know your work and your agenda well enough not to lose myself along the tortuous paths of a reflection that could attempt to reduce the business of "abstract" painting to a kind of sensorial and mental—though not visual—understanding of the sights and symbols of the world around us. All I want you to tell me is if those "circumstances" so particularly close to the painter—namely, the landscapes, the natural topography of places, the deliriation on and substance of the light that has nourished your gaze since infancy—in a word, if the *very quality of the visible* has, throughout all your work, and even today, to a certain extent, served as a driving force. I believe that to be a "Spanish painter"—and later I will return to this idea, which seems apparent to me . . .—is not only to form part of a culture but also, and more subtly, to share a certain kind of *nature* with others. And, in the same way that in the Golden Age one spoke of the Andalusian, Castilian, and Levantine schools, I would hazard to say that there are schools of clouds and skies, workshops of sand and foam, families of painters from the tangled green of Castile's small oak trees and others from the almost unbearable ocher of Aragón.

Tell me, Palazuelo, if you also think that your painter's eye possesses a *history*, and not the cultural history of museums and of the masters and styles of the different centuries, but a more natural history, brought about at the request of countless daybreaks and nightfalls in the splendorous sky, so dear to us, over the roads of Toledo or Se-

govia. Numerous messages of luminous energy that can be compared with no other, which your gaze has captured, deciphered, forgotten, undoubtedly due to new stimuli, but which your inner eye has preserved and from which you, perhaps, derive your essence and part of your language when your hand and thought, turned to the task at hand, experience the warmth of a red color, temper the acidity of a yellow, attain a harmonious blend of light and law. We all know that no landscape makes a painter, figurative or not. But once again, and without trying to submit each artistic experience to who knows what external determinism, I am convinced that the ability and freedom to invent shapes—verbal, visual, musical—can only be truly exercised if it is supported, in effect, by the daily circumstance of our "becoming," which each of us can either overcome or undergo. And which some are allowed to recognize and, by way of symbols, transcribe and *transpose*.

Dear Esteban,

You ask me if there, at the heart or inner core of my "craft" as a painter, I retain a kind of living memory, rooted in the last recess of the eye, that preserves a trace of the "undefined and empty" landscapes which, as you say, saw me come into a life of being and meaning.

Although the answer is yes, you can be sure, as I am, that my blood—and therefore my eye—brings with it memories of and yearnings for other lands farther away and even more empty and undefined. But what is sure is that I desire (because I know) the memories of and yearnings for those other lands to be (as thus they are) the instruments or means that enable me to enter or go beyond the borders of those landscapes, the reflections of that light, always going further back, further away, further inside, to be reborn after a fashion in other landscapes, in another imagined light, that soon become "real."

The true artist imagined by man intuits or should intuit that when the language expressed by a specific natural or artificial medium emerges, and is manifested in his own words, it does not constitute the entirety of that language.

Perhaps that is why what we call art is nothing more or less than the need to transcend, yet not deny, those landscapes, those lands, which to a greater or lesser extent have shaped and suffused us.

As for the “cultures,” I have said elsewhere that they “pass” from one “into” another, that they are made and unmade and are composed of others.

The colors and shapes of the wings of butterflies in Java are not the same as those borne by butterflies in France, but they are all butterfly wings, and there are also wings that are not a butterfly’s. What are the characteristics? Modes, forms of being that always emanate from other forms. A vortex of stars is a landscape; a constellation of worlds is a meridian. What is the immemorial, the exceptional, that one wants to know?

Dear Palazuelo,

To be Spanish is to have received a kind of pre-established inheritance, comprised of choices and rejections, advantages and shortcomings, phantoms and passions. We could almost say, don’t you think, that before simply becoming a “man” one is born Spanish or French, that is to say, incorporated into a structure of values that limits our mental horizon and determines for quite some time, perhaps forever, our orientation and standards. I know that one cannot remain unaffected by this problem; we have discussed it on many occasions. And re-reading your interview in *Revista de Occidente* on “Materia, forma y lenguaje universal” (Universal Matter, Form, and Language), I find your opinion on what constitutes the fragmentary, partial, and probably partisan languages of our “national” cultures. I have no other choice but to repeat your words: “From our birth we are formed, tailored, conditioned by a specific cultural medium that forces us to see only the parcels of reality it embraces and with which it has constructed its world. As their name indicates, these parcels of reality are fragments of a total reality, truncated façades or images that attempt to pass through that totality, impeding its understanding. However, cultures (like shapes) pass from one into another, transporting with them the parcels of reality that they have discovered or understood (their worlds), as a result of which these parcels or layers gradually open various doors that lead to new, superimposed worlds. But it can also happen that those fragments of reality sink into a form of oblivion, of egotism, that separates and isolates certain fragments from others, thereby giving rise to the appearance of some that ultimately attempt a comprehensive explanation of reality,

which ends with the word *fin*.” If I have insisted on extensively citing this paragraph from your interview it is because I find it doubly valuable, not only for its opinion on “specific cultures” but for the hope it holds for going beyond borders in the name of a “total reality.” But, if you will allow me, I would like to question you more in depth here . . .

I wonder up to what point your desire to return to the origin of the Indivisible—that Being that is More, that is *other* than the sum of its parts—does not lead you to minimize the contributions of specific cultures or, at least, consider only the negative aspects of their displacement and narrow-mindedness. These changes, these monstrous distortions of meaning—from which Spain, it is true, has suffered more than other countries throughout its history and will continue to do so—all the exactions perpetrated in the name of this or that culture, should not let us forget that man only attains knowledge and understanding of the world—and even of universal categories—through the system of ideas in which a country’s characteristics have taken root. This sign of finiteness—the language I speak, the “civilization” that supports me—is also, at the same time, a sign of my life in the *hic et nunc* of the circumstance.

I know that, first from your readings, your life, the attention you subsequently paid to other forms of intellectual and plastic expression, you have broken the circle—and undoubtedly the barrier—of a purely Hispanic culture. Apart from that, it is noteworthy that there are few Spaniards in the references you make and among the “significant allies” you have acquired. It appears that from the West you have only retained—and we will return to this in greater depth—what emerges from the Platonic foundations on which our architecture of ideas has been built: the pre-Socratics, medieval mystics, philosophies, and forms of limitation. The East has interested you even more strongly, and attracts you still. Spain, instead, seems virtually absent from your concerns and thoughts, which turns out to be significant. Does this actually mean that it has not been of any use to you, neither its poets nor its painters, and that you had to look elsewhere, as far from it as possible, for that which has become the “beacon” of your adventure? And if we enter into the field of Spanish

painting, without resorting to tenuous parallels between your work and a particular artist, don’t you think that one of the constants that I seem to perceive in it and, above all, the ever flagrant rejection of idealism in the most demanding of its artists may have influenced both your determination to paint and your very methods? We were only too pleased—with Spaniards leading the way—to agree that, in comparison with the Italians and the Dutch, painting in Spain was lacking in imagination. Without elaborating further, it is enclosed in a disillusioned realism, limited to a few still lifes or the faces of its monks and princes. You know better than I the gaze that a Velázquez, a Zurbarán, and others like Cotán and Meléndez, have directed at scenes of the present looked to acknowledge its limitations rather than fix its naturalistic precision, reaching, via the play of light and shadow, via the capricious wearing away of appearance, a greater realm and a transcendental dimension. And there, my dear Palazuelo, is where I once again identify with you. There is no need to paint the *Meninas*—or to unravel its hidden meaning—to be a Spanish painter; but perhaps there is for some—Juan Gris, Luis Fernández, you, at present—that obscure and stubborn need to scrutinize shapes and figures until the gaze is spent, until something emerges, on a piece of canvas, that speaks to us of the Universal.

And just as El Greco, after forty years in Spain continued to sign his paintings with his Greek name in the writing of his language, despite being regarded as Spanish, and even adding “Cretan” to the name of Domenikos Theotocopoulos, there is not one of your works to which I would not add “Pablo Palazuelo, Castilian,” beneath the signature.

Dear Esteban,

If Spain initially seems absent from my main concerns and thoughts, it certainly is not the case if you dig a little deeper, beyond the distorted image of that land which transmits to us a strange and unfortunate will to forget.

When you say that I am almost exclusively attracted to and summoned by the East, I would say that that calling, that fascination, is conveyed via or through the Spanish.

Spain was infiltrated by Islamic and Hebrew cultures, extensively and deeply saturating the preceding cultures, many of which were Eastern, save for

Rome, and this impregnation has lasted up until the modern age.

There were eight centuries of coexistence and once again we are speaking here of transfusion, of passage, of the transformation of some cultures into others.

It should not be forgotten that, in addition to others, what you call the Socratic and Platonic dilemma reached the West in great part through Arabic translations that were then converted into Latin in Toledo. The great influence of the Spanish Sufis in later Christian mysticism is known and proven (Asin Palacios), and the same can be said about the influence of Arabic poetry, above all on Andalusian poetry, through the ages to the present and in contemporary poets such as Miguel Hernández.

The origin of Flamenco song is "Oriental" (Manuel de Falla).

The architectural style considered quintessentially Spanish is the Mudéjar, a fusion of Gothic and Arabic, the latter dominating, which continues to inspire some architects to this day.

And the tendency of "our painters to delve into visual aspects to the point of vertigo" in order to penetrate a greater realm, comes from where if not Islam? That "scrutinizing of shapes until something of the Universal appears."

In the heart of Castile the Eastern sanctuaries of the Paleochristian era (Santa María de la Viñas) emerge like mysteries.

This Eastern world forms a major part of what we call Spain and if this is not taken into account or is intentionally forgotten, then we will not know what Spain truly is. That is why if I am in some way Oriental it is because I am Spanish.

Blood remembers. Blood would be another sea on earth where all the rivers, all of life's memories, terminate.

Kevin Power Interviews Pablo Palazuelo (1995)¹

("The Paris Years and Influences")

Geometría y visión. Granada: Diputación provincial de Granada, 1995, pp. 14-23.

K.P.—When you arrived in Paris, you found yourself face to face with a

very active artistic scene which obviously included the presence of such singular artists as Miró and Picasso, as well as the first appearances of those artists who would come to be associated with L'École de Paris. What kind of impression did all this make on you?

P.P.—When I alighted in Paris, I had just made the transition from figuration to abstraction, a change that had taken place gradually.

I naturally felt a strong attraction for Cubism. In my post-cubist, or neo-cubist, paintings you can clearly detect the influences of Picasso and Juan Gris, although by then my work was already, as I have just said, very much my own, since imitation has always bored me. Adventure is what interested me then and continues to interest me today.

K.P.—Could you tell me a little bit more about the possibilities for development that Cubism allowed as far as your own work was concerned?

P.P.—I feel that Cubism announced the birth of abstraction. Kandinsky was profoundly influenced by Cubism. At this point, I was already intrigued by the possibilities of abstraction, as I had been earlier by those of Cubism. The neo-cubist still-lives I had made were already losing interest for me. So I set about simplifying their composition and removing those elements that were significant in the production of a more or less figurative image. I started focusing on form rather than on what it represented and ended up transforming my last Picasso-influenced work into an abstract painting in 1948. It was exhibited in Paris at the *Salon de Mai* that year. Later, in the autumn, it was shown again in a group exhibition, *Les Mains éblouies*, at the Maeght Gallery. I decided in favor of abstraction without reservations of any kind; I embarked on it with a sense of immense euphoria and enthusiasm, and have not felt any nostalgia for figuration since. In short, I came unreservedly down on the side of abstraction. At that time there were two polemical trends in Paris that were virtually at war: Cold and Free Abstraction. My work, of course, is related to the first.

K.P.—Are there any reminiscences of cubist color and forms in your painting from this period?

P.P.—Yes, there are, but they were fruit of a conscious decision. As my main interest was in formal composition, I decided to use colors that would not cause too much trou-

ble. Colors are used as a support, and you can easily see that they are not very elaborate. In some of these paintings you can also appreciate how weary I was, as it took me nearly four years of extremely hard work to finish them. I was both physically and mentally exhausted.

K.P.—And the forms became more and more complex from this point on?

P.P.—I started using polygonal forms as well as other shapes, more varied than the earlier ones. There are also some forms I used before: prisms, rectangles, variations on the rectangle with diagonals, triangles, and so on.

K.P.—And did Duchamp interest you?

P.P.—Yes, and so did his brothers, especially the sculptor who died young and was a hermetist. Duchamp was also connected with hermetism and alchemy. An artist asked him once if he knew or had read anything about alchemy, and he answered: "Yes, I know it *sans le savoir*." There is a double meaning in that. It can be understood as "I know it but without having the knowledge," a statement which is implicit in the practice of alchemy, or "I know it without knowing it."

K.P.—Did you have contact with other painters and artists?

P.P.—I met quite a number of young painters, and others who were not so young, who were working in Paris. But I was in closer contact with the artists of the Maeght Gallery and with some Spanish painters and sculptors such as Eduardo Chillida.

K.P.—Did you get to know the artists associated with L'École de Paris such as Poliakoff, Esteve, and Soulages?

P.P.—I met Poliakoff, Soulages, Bazaine, Alechinsky, Adami, Yves Klein, Mortensen, Kelly, Bram van Velde, De Staël, Vasarely, and other artists from the Cold Abstraction group associated with the Denise René Gallery, as well as many others I cannot remember now. And I haven't mentioned artists with whom I also had some contact, such as Miró, Braque, Giacometti, or Chagall, because they really belong to generations which don't have much to do with mine. The atmosphere was exciting, really provocative, and lively. A kind of renaissance of abstraction was taking place which included antagonistic trends and gave rise to very interesting debates.

K.P.—What was your reaction to the aesthetics of this movement?

P.P.—When I arrived in Paris, abstract artists were not really

¹ The English translation of this interview was originally published in PALAZUELO/POWER 1995, pp. 88-98. It is reprinted here with minor corrections.

considered members of L'École de Paris by official critics. It was only later that they were included in that school. On the one hand, I did not consider myself to be a real member of that group, but on the other, I did, to a certain extent. So I'd prefer anyone who is really interested in that question to decide for me.

K.P.—*Did you reject the tendency towards excessive aesthetization that marked their work?*

P.P.—The geometric abstractionists in Paris at the time, whose work was known as Cold Abstraction, were distrusted or rejected by most critics. I was already part of the movement and felt attracted by the works of Kandinsky, Mondrian, and the Russian constructivists, who, for obvious reasons, cannot be considered members of the Paris School.

K.P.—*Kandinsky is a painter whose understanding of abstraction is very different from your own, since initially the roots of his vision lie in figuration.*

P.P.—Kandinsky's decisive insight concerning non-figuration came about through a completely haphazard event: one day, when he went back to his studio, he found one of his figurative paintings hanging upside down. And this was the starting point of his extraordinary adventure.

K.P.—*One of your works, I believe, makes a direct reference to Kandinsky.*

P.P.—Yes. Madame Kandinsky wanted to stage Kandinsky's work *Sonorité Jaune*, which had been translated into French, at a festival. I had just received the Kandinsky prize. As she was fond of my work, she asked me to do the set design for this play, which was, literally speaking, a puzzle. So I did a dozen backdrops, but there was nothing I really liked. She tried to combine this with music and cinema shots. For instance, when a clarinet sounded she wanted a yellow form to appear with it. There were silhouettes in movement and also robot figures. This work dates from the period when Kandinsky lived in Germany and was highly influenced by Schoenberg's music and spiritualistic theories. Madame Kandinsky's aim was to be faithful to the directions of the play and to bring all these elements together, theosophy, spirituality, atonal music, and the combination of music and color. She tried to get other artists to work on it, but it all became so complicated that in the end she gave up.

K.P.—*What did you think of his essay Concerning the Spiritual in Art?*

Kandinsky insists, for example, that the creative spirit is essentially an abstract spirit capable of discovering the roads that lead to the soul, so that later it can lead us to others, creating in this way what he calls an "inner necessity."

P.P.—I thought it was a most significant text, but at that time I was only interested in it up to a point. Its system did not embrace all the complexity I demanded and was looking for. It did not fit in with my feelings. When I visited his house, I saw theosophical works in his library, as well as others on the correspondence between colors and sounds. I was deeply intrigued by some of his forms, which I thought to be of Oriental origin, since at that time I was interested in the way the Chinese had connected numbers with the harmony of forms, both in the world and in art.

Kandinsky also mentions in his writings the influence Chinese art had on his work, which might be due to his Siberian or Mongolian origin. I think his interest in Oriental art was far wider than we think. Once I carried out an experiment, a bit childish perhaps, that consisted in reproducing some Chinese paintings, extracting and unmaking figures and isolating forms, which proved to be very similar to some Kandinsky had done.

K.P.—*Do you think the problem was that he took these forms from one context directly into his own?*

P.P.—That's exactly the point! He did not have the necessary tools to produce really different forms. He was using ready-known forms.

K.P.—*In all events, you had certain reservations about the kind of geometry that Kandinsky was proposing.*

P.P.—I felt there had to be other ways in which geometry could be used. This happened around the time I moved to rue Saint-Jacques. The move proved to be providential, as the place was surrounded by bookshops specializing in hermeticism and other such subjects. I had never been in a bookshop of this kind before. So my discovery of certain works allowed me to embark on some necessary research with which I felt I had to get on as soon as possible. At the beginning what most attracted me were subjects related to antique numerologies, usually connected to the sacred (by which I mean the psychic), and also the theme of geometry applied to

art, especially in Chinese and Islamic art.

I had access to books on very rare subjects. One of them was entitled *A Treaty on Wandering Influences* and was fascinating. It was written by an ambassador who was forced to retire from diplomatic service because of his stance in favor of China and against the Western world. He wrote some essays on certain very curious Chinese mathematical games and also on Chinese ornaments.

K.P.—*How could you apply these theories and readings to your own work?*

P.P.—I devoured these texts in a state of passion and excitement. It was not just a question of reading them but of studying and putting their content into practice. I was constantly drawing and analyzing geometrical shapes of different origins, without being sure whether that was what I was looking for, but, at the same time, I had the feeling—though not the certainty—that I was getting close to my objective.

K.P.—*Did they offer something beyond the limitations of European models? I am thinking, for example, of Gabo's insistence on space as an absolute sculptural element, free from all closed volume and represented from inside with all its specific properties.*

P.P.—I lost interest in Kandinsky and Mondrian as far as my research was concerned. I was a little bit more interested in the mistakenly called Russian constructivists such as Gabo and Pevsner. I both admired and rejected the Russians because their geometry was scientific and functional.

K.P.—*I recall Pound's phrase, "Make it new". Pound was referring to the possibility of using Oriental forms as a means of renewing English poetry, which was in full decadence. The Chinese ideogram opened up for him not so much new meanings as a new source of energy capable of resuscitating the dead: a transforming energy. Were you looking for something similar?*

P.P.—Yes, it was exactly the same in my case. I felt that whatever I found, it would be the tool that would allow me to invent, to see what had never been seen before, to know a part of what was unknown to me.

K.P.—*What criteria did you use in analyzing these forms?*

P.P.—Although I never studied the concept of structure in depth, the formal configurations that emerged

were a pleasant surprise. They looked new to me. They revealed the possibilities of an unexpected necessity and, what is even more important, they produced in me—as they still do now—a feeling of psychic wellbeing.

K.P.—*Have you ever felt the weight of a specifically Spanish painting?*

P.P.—There is a certain Spanish sensibility which produces a kind of painting that is specifically Spanish. In this sense I consider myself a Spanish artist. I believe every artistic manifestation belongs, either consciously or unconsciously, to the place from where it comes. However, all important works should be universal.

K.P.—*And did the Baroque interest you as a phenomenon?*

P.P.—What interested me about it was its overload of plastic elements, the Baroque as the phenomenon of form. I have some Baroque drawings; Baroque forms overloaded, and even contorted, with form. It is more a question of the complexity a saturated form can achieve than of its mere overelaboration. There is an aesthetic level which, once its limits are surpassed, ends up being an impenetrable tangle. When you get to a certain degree of saturation you cannot feel comfortable about it.

We should remember that art is a way of exposing human problems. The eye is a mysterious phenomenon. It is like a brain to me. Many young artists appear to be blind. They have fallen prey to the attack of television and, as a result, their capacity to see mentally and exercise their eye-brain has been diminished. Their active imagination has been hit at its very source by an invasion of accumulated, oversaturated, and overelaborated images. What we see on television is not a real vision of the world. Everything happens too fast and is too densely concentrated. Besides, it is full of subliminal messages, and others we do not even know. Reality is rubbed out as if with an eraser or with something which is superimposed on it in order to mask, wrap, and disguise it.

K.P.—*Have you ever gone through a period in which you questioned the value of abstraction?*

P.P.—I have never had any doubts about abstraction—or non-figuration, as it should be called—as a concept. But at the beginning I felt anxious about it and wondered what road I would find myself on. It was a challenge, the dawn of an adventure, and

at the same time that was precisely what made abstraction so attractive and exciting to me.

K.P.—*And it continues to be so?*

P.P.—Now it is even more attractive than at the beginning because I am following a specific and revealing path and also because I can still feel the same mystery in it as I did in the earliest stages.

Once you have reached abstraction there is no going back from it because there is no point, unless you come up with a hybrid.

K.P.—*What do you mean when you use the term “adventure”? Are you talking about the search for a language or about a perspective or stance from which to view life?*

P.P.—I take it rather as a contemporary exploration, or, in other words, as an inner examination of the world, since you find your language as you go along. It is an investigation that entails some dangers and obstacles of which I have normally, though not always, been aware, and about whose meaning I have wondered afterwards. You also discover things that were unknown to you, and you feel certain that the unknown, what you are striving to know, is right in front of you. At the time I was especially interested in Kandinsky, so I read his texts in order to get a better understanding of him.

K.P.—*Which American artists have most interested you? Perhaps Stella's or Ryman's work?*

P.P.—I liked Stella's first works very much, those cut-outs that are almost reliefs. He produced some blacks which resembled those in my work. I even got annoyed about it, as I had been doing that sort of thing before him!

K.P.—*And Tobey's “white writing” and his explicit references to Oriental religions?*

P.P.—Tobey was one of the few American artists who had had his work exhibited in Paris. It went nearly unnoticed, but I liked it because it was a breath of fresh air. The Americans virtually met with a wall of silence in Paris.

K.P.—*And Kelly?*

P.P.—We could say that Ellsworth Kelly started with me, or rather that I had a hand in discovering him. He was studying with a grant in the American College at the University of Paris. A lot of students used the restaurant, and one day,

Kelly was sitting between Chillida and me. He was a real character! He had refused to learn French, so he couldn't make himself understood to the waiter and I translated for him. That got us talking about what we did. I was a painter, Chillida a sculptor, and I remember there was even a musician there. He came to my studio to see my work and I went to his. I was pleasantly surprised. He was doing something very different from what he would make later. His paintings were characterized by a dividing of space into squares like a chess board, as well as by a wonderful use of color and a clean, pure, and very attractive use of material. I had a word with the manager of the Maeght Gallery about this American painter. After they had seen his work they offered him the chance to take part in an exhibition of work by young artists that was held every autumn. A show called *Tendance*. He had some paintings bought and started working for the Maeght Gallery. He stayed with them for several years and did some solo exhibitions before he returned to the United States, for he remained very American at heart.

K.P.—*And Newman? Were you interested in his concept of verticality or in the protagonist role that he assigned to space?*

P.P.—I was interested in the spatial problem and, within that, in his use of color, which emphasizes the sense of material space. His colors are emotionally beautiful, they have a musical quality.

K.P.—*The American poet Charles Olson speaks of the poem in terms of a high-energy charge followed by a high-energy discharge. In other words, it is a matter of keeping the energy intact and converting it into form. Barnett Newman also talks in terms of an underlying vision. Does his position interest you or do you suspect his rhetoric of the sublime?*

P.P.—I've re-read Newman and I felt disappointed. It's a pity because he has got some really splendid things. He sounds like Kandinsky in the essay we mentioned before, *Concerning the Spiritual in Art*, which is an attack on geometry. To think that Newman, of all people, a kind of Mondrian, should do that! He says he is fed up with artists who are always talking about space since it is his material, unless what he is rejecting here is the way in which it is used by certain artists. Besides, Newman says he is in possession of a great vision and a wonderful facility for giving

it creative shape. But I don't believe it, since I know that he carefully measures everything and traces his lines using a ruler or sticking tape. In other words, he doesn't work spontaneously but in a careful and calculated way, or with a slow spontaneity he forgets to mention. Besides, I believe spontaneity is what gradually shapes our lives by raising all kinds of little doubts, changes of mind, and impulses. This is the only serious way of setting about work. Spontaneity that is too quick does not allow for manipulation. People who claim they don't need to use sketches or earlier ideas are just bragging. Take Miró, who, spontaneous as he was, had a studio full of sketches he gradually completed, and before doing anything, spent an hour just looking, which may not be a bad substitute for sketches or manipulation.

K.P.—*He has argued that his belief in Judaism is integral to any understanding of his work. The zip, for example, can be seen as an ascension towards God. Do you feel this spiritual quality is palpable in his work?*

P.P.—I don't know. It is not easy to explain the relationship between the spiritual quality of the work and the moral quality of the man. We get a very clear instance of this by reading the letters Kandinsky and Schoenberg wrote to one another. Kandinsky was an anti-Semite, and he sent a letter to Schoenberg in which he despised him as a Jew but not as an artist or as a person. Back at the turn of the century there was a spiritual renovation in art with such artists as Kandinsky and Schoenberg, who were also surrounded by theosophists. There was a very strong spiritual and artistic bond between the two men, but Kandinsky broke off the friendship because of this irrational anti-Semitism of his.

K.P.—*And what was your relationship with the artists associated with the El Paso group?*

P.P.—As I had been living in Paris for such a long time, I was a bit out of touch with what was going on here. But I met them all when they came to Paris. Saura and Tàpies often visited the Maeght Gallery. I must confess that my fascination with the Informalism that made such a splash in Paris was short-lived. It would never have occurred to me that I would evolve towards Informalism. Almost all the exhibitions held in Paris showed Informalist works. Michel Tapié was the center of the

movement and the critical debate. He was surrounded by all the painters in Paris. And the same was going on all over Europe and America. I began to worry that the future might hold nothing but Informalism. I could see myself being neglected. But I continued in my own line of work and no-one from the Maeght Gallery ever said anything about it. They didn't judge whether my work was Informalist or not, they only cared about its quality. When the El Paso group came on the scene, I heard about them from remarks dropped by other Spanish artists such as Chillida. I was glad that there was at last something going on in Madrid that might bring us back to life. I remember Saura coming to visit me with a recommendation from Luis Escobar, who at the time was in charge of the Teatro Nacional and later became a film actor. I had known Escobar from long before through his family. When I was younger I used to go very often to Celia Gámez's revues, and Escobar being the theater buff he was, we met at one of them. In Paris, shortly after Saura had visited me, a curator called González Robles organized a collective exhibition of the Spanish Informalism being done at the time, and it was a great success.

K.P.—*When was that exactly?*

P.P.—Shortly after the El Paso group had started. It was held at the Decorative Arts Museum in Paris. That was when I met them all, Rivera, Feito, and Millares. The success of this exhibition made their name around the world. As we all know, Pierre Matisse showed some works by Saura and Rivera in his New York gallery.

K.P.—*What was your reaction to explicitly political art?*

P.P.—I have always disliked political readings of artistic work. I don't think there is any essential connection between politics and art. You can be an informalist artist no matter what your political ideology may be, and the same goes if you're a geometrist. Anyway it cannot be denied that El Paso's work had some very positive political connotations, with a distinct emphasis on the concept of freedom, on the need to get out of the pit, and on noise and fuss as a vehicle of protest.

K.P.—*I believe you have had relatively little contact with other Spanish artists, apart from your friendship with Chillida.*

P.P.—Yes, the most intense relationship I had was with Chillida. We would spend hours talking about art. When we met in Paris, I had been painting for many years, but Chillida had just started modeling some little figures shortly before coming. As he later acknowledged, I had a hand in pushing him towards abstraction, in the course of some pretty fierce arguments in which he sometimes actually got quite upset.

K.P.—*Were Oteiza's Cajas vacías (Empty Boxes) of any importance to you?*

P.P.—Some people have connected them with my work, but I have never thought of Oteiza's work in particular.

K.P.—*You both were and continue to be relative outsiders in the Spanish context.*

P.P.—Yes, I am an outsider in the context of contemporary Spanish painting. The mass arrival of Spanish artists in Paris had not yet taken place when I was living there. I am not sure whether either my working for the Maeght Gallery or Chillida having some works displayed in the May Exhibition could have had any influence on their coming to Paris, but, as we know, this kind of news usually spreads like wildfire. Whatever the reason, Spanish artists poured into the university campus. Tàpies, Saura, and many others put in an appearance there. Some of them stayed longer than others, while some just came and went. Saura was one of the most regular ones. Tàpies turned up at a very interesting historical juncture. I was at the gallery the day he came asking for Miró. I didn't know who he was. He was accompanied by some other Spanish people, who were looking for Miró as well, but I didn't come out to avoid being questioned by them. At the time Tàpies was doing surrealist paintings, whereas the sensation of the moment in Paris was a great Dubuffet retrospective which was being held in a strange club rather than in a gallery. I went to see it with Miró, who was enthusiastic about it. It was a really extraordinary exhibition, and it had an enormous impact. It also impressed Maeght and Tàpies, as he admitted to Miró. It is from then on that you can notice a radical change in his work.

BIBLIOGRAPHY (1949-1968)

AGUILERA CERNI 1959

Vicente Aguilera Cerni, "Trece pintores," *Ya-Suplemento dominical* (Madrid, June 14, 1959), p. 10.

ALAMEDA 1998

Soledad Alameda, "Tejedor del cosmos," *El País Semanal* 116 (Madrid, February 15, 1998).

ALVARD 1949

Julien Alvard, "Les Mains éblouies," *Art d'Aujourd'hui*, no. 4 (Paris, November 1949), p. 3.

ALVARD 1955

Julien Alvard, "Les dernières toiles de Palazuelo," *Palazuelo. Derrière le miroir*, no. 73 (Paris, February-March 1955), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu. Dedicated to Pablo Palazuelo. Illustrated by the artist.

AMÓN 1998

Santiago Amón. *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1998.

AREÁN 1961

Carlos Antonio Areán. *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid: Editora Nacional, 1961.

AREÁN 1965

Carlos Antonio Areán. *Pablo Palazuelo o los orígenes de la segunda renovación constructivista en España*, 3rd program for Radio Nacional de España, American emission, Madrid, January 30, 1965.

BALLESTE 1956

Jaime Balleste, "Exposición de pintores suizos contemporáneos en los salones de la Dirección General de Bellas Artes - Figuran en ella cinco originales de Paul Klee, fundador del movimiento abstracto," *ABC* (Madrid, November 13, 1956), p. 39.

BARR ET AL. 1941

Alfred H. Barr, James Johnson Sweeney, and Julia and Lyonel Feininger, *Paul Klee*. (New York: The Museum of Modern Art, Margaret Miller [ed.], 1941.

BIRKSTED 2004

Jan K. Birksted. *Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation*. Ashgate: Aldershot-Vermont, 2004.

BLANCO Y NEGRO 1973

Various, "Los espacios dinámicos en la obra de Palazuelo," *Blanco y Negro* (Madrid, March 24, 1973).

CALVO SERRALLER 1982

Francisco Calvo Serraller, "Pablo Palazuelo to Francisco Calvo Serraller" (on the occasion of receiving the Gold Medal in Fine Arts). *El País*, *Artes* supplement (Madrid, March 6, 1982).

CALVO SERRALLER 1991

Francisco Calvo Serraller, "Entrevisita [with Pablo Palazuelo]," in *Pablo Palazuelo* (exh. cat. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, April-May 1991), Madrid, 1991.

CAMPOY 1973

Antonio Manuel Campoy, "Crítica de exposiciones," *ABC, ABC de las artes* (Madrid, June 14, 1973), p. 65.

CATALOGUE. SALON DE MAI 1950

Catalogue. Salon de Mai (exh. cat.). Bernard Dorival, Gaston Diehl, Beniamino Joppolo, collaborators. Paris, 1950, n. p. [6 pp.]: ill. b/w. "Index des artistes et des oeuvres."

CHOAY 1959

Françoise Choay, "Treize peintres espagnols," *France Observateur*, no. 476 (Paris, June 18, 1959).

CHUECA GOITIA 1959

Fernando Chueca Goitia, "Era de los abstraídos," *Ya-Suplemento dominical* (Madrid, December 27, 1959), p. 3.

CIRLOT 1997

Lourdes Cirlot. *Juan-Eduardo Cirlot. De la crítica a la filosofía del arte*. Barcelona: Quaderns Crema, 1997.

COCTEAU 1996

Jean Cocteau, *Cocteau-Picasso*. Paris: L'école des loisirs, 1996, p. 26.

COOPER 1949

Douglas Cooper, *Paul Klee*. London: Penguin Books, 1949.

CORRAL 1993

Pedro Corral, "Pablo Palazuelo: 'Pintar es peligroso'," *ABC, ABC de las artes*, no. 105 (Madrid, November 5, 1993), p. 38.

CUADERNOS GUADALIMAR 1980

"Palazuelo," *Cuadernos Guadalimar*, no. 17 (Madrid, 1980).

DALÍ 1944

Salvador Dalí. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944, pp. 116ff.

DE GOYTIA 1948

José María de Goytia, "Ayer quedó completado el restablecimiento de las comunicaciones hispano-francesas," *ABC* (Madrid, February 11, 1948), p. 9.

DE LA TORRE 2006

Alfonso de la Torre. *Gerardo Rueda, sensible y moderno. Una biografía artística*. Madrid: Ediciones del Umbral, 2006.

DE LA TORRE 2010

Alfonso de la Torre. *Vicente Castellano, entre la conspiración del silencio*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010.

DORIVAL 1946

Bernard Dorival. *Lago Rivera et José Guerrero*. Paris: Galerie Clément Altarriba, 1946.

DORIVAL 1949

Bernard Dorival, "Palazuelo," *Les Mains éblouies. Derrière le miroir*, no. 22 (Paris, October 1949), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu [p. 3].

DORIVAL 1963

Bernard Dorival. *Les peintres célèbres*. Paris: Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1948 & 1955. Published in Spain as *Los pintores célebres*, translated by Juan-Eduardo Cirlot. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1963.

DYCKES 1966

William Dyckes. *Spanish Art Now*. Madrid: Ed. William Dyckes (Gráficas Brasil), 1966, p. 54.

ESTEBAN/PALAZUELO 1980

Claude Esteban and Pablo Palazuelo. *Palazuelo*. Paris: Editions Maeght, 1980. Spanish edition: Barcelona: Ediciones 62, 1980.

ESTIENNE 1951

Charles Estienne, "L'art est une réalité," *Germain-Kelly-Palazuelo-Pal-lut-S. Poliakov. Derrière le miroir*, no. 41 (Paris, October 1951), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu.

FAVRE 1955

Louis-Paul Favre, "Palazuelo. Chevalier de la solitude," *Combat-Le journal de Paris*, no. 3327 (Paris, March 14, 1955), p. 7.

FAVRE/RIVIÈRE 1958

Louis Paul Favre and C. Rivière, "Question de forme," *Le Monde* (Paris, April 7, 1958).

FRANK O'HARA-NEW SPANISH PAINTING AND SCULPTURE 1960

Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture (exh. cat. The Museum of Modern Art, New York, July 1-31, 1960), New York, 1960.

FULLAONDO 1966

Juan Daniel Fullaondo, "Las artes plásticas en el hogar del coleccionista Juan Huarte," *Forma Nueva*, no. 9 (Madrid, October 1966), pp. 61-66.

FULLAONDO 1967

Juan Daniel Fullaondo. *Pablo Palazuelo. Primera exposición Forma Nueva. El Inmueble. Palazuelo, Miltares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo* (exh. cat. Revista *Forma Nueva - Locales de Exposiciones de Hisa*, Madrid, May 1-June 30, 1967), Madrid, 1967.

GÁLLEGO 1955

Julián Gállego, "Crónicas de Paris," *Goya*, no. 6 (Madrid, May-June 1955), p. 373.

GÁLLEGO 1958

Julián Gállego, "Crónicas de Paris," *Goya*, no. 25 (Madrid, March-April 1958), p. 51.

GÁLLEGO 1963

Julián Gállego, "Crónicas de Paris-Exposiciones en la galería Maeght," *Goya*, no. 54 (Madrid, April 1963), pp. 377-78.

GÁLLEGO 1973

Julián Gállego. *Palazuelo*. Madrid: Galería Iolas-Velasco, 1973.

GÁLLEGO 1978

Julián Gállego. *Los nombres de Palazuelo*. Granada: Banco de Granada, 1978, n. p.

GROHMANN 1955

Will Grohmann, "Une visite," *Palazuelo. Derrière le miroir*, no. 73 (Paris, February-March 1955). Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu. Dedicated to Pablo Palazuelo. Illustrated by the artist.

GUERIN 1959

Jacques Guerin, Musée des Arts Décoratifs. *La Jeune Peinture Espagnole-13 Peintres Espagnols Actuels* (exh. cat. Musée des Arts Décoratifs, Paris, May 20-June 30, 1959). Paris, 1959, n. p.

GUISASOLA 1981

Félix Guisasola. *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, no. 44 (Madrid, April 1981).

HAGEN 1959

Yvonne Hagen, "13 Young Spanish Painters in Show," *New York Herald Tribune* (Paris, May 22, 1959).

HÖLZER 1970

Max Hölzer, "Emblavures de l'Infini," *Derrière le Miroir*, no. 184 (Paris, March 1970), Maeght Editeur.

HOMENAJE A PAUL KLEE 1948

Homenaje a Paul Klee. Colección Artistas Nuevos V. Madrid: Galería Palma (Librería Clan), printed by Gráficas Reunidas, 1948.

JANNEAU 1929

Guillaume Janneau. *L'Art cubiste (théories et réalisations-étude*

critique). Paris: Editions d'Art Charles Moreau, 1929.

KAHNWEILER 1950

Daniel Henry Kahnweiler. *Klee*. Palattes series. Paris: Les Editions Braun & Cie, 1950.

KANDINSKY 1946

Wassily Kandinsky. *Regard sur le passé*. Paris: Galerie René Drouin, 1946. Translated by Gabrielle Buffet-Picabia.

KANDINSKY 1947

Wassily Kandinsky. *Concerning the Spiritual in Art*. Documents of Modern Art series, R. Motherwell (dir.). New York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947.

LACOSTE 1959

M. C. Lacoste, "Tableaux en Espagne," *Le Monde* (Paris, May 29, 1959).

LE MAINS ÉBLOUIE. DERRIÈRE LE MIROIR 1950

Le Mains éblouie. Derrière le miroir, no. 32 (Paris, October 1950). Maeght Éditeur.

LES PRIX KANDINSKY 1975

Galerie Denise René, *Les Prix Kandinsky 1946-1961* (exh. cat. Galerie Denise René, Paris, March 7-April 10, 1975), Paris, 1975.

LEVEQUE 1963

Jean-Jacques Leveque, "Palazuelo. Un ordre nouveau," *Arts*, no. 913 (Paris, April 24-30, 1963), p. 12.

LIMBOUR 1955A

Georges Limbour, "Empedocle chez Palazuelo," *Palazuelo. Derrière le miroir*, no. 73 (Paris, February-March 1955), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu. Dedicated to Pablo Palazuelo. Illustrated by the artist.

LIMBOUR 1955B

Georges Limbour, "Palazuelo," *Les Lettres Françaises*, no. 560 (Paris, March 17, 1955).

LIMBOUR 1958

Georges Limbour. *Les Modernes. Les grands maîtres de la peinture moderne*. Paris: Guide Internationale de l'Art, 1958.

LÓPEZ DE OSABA 1978

Pablo López de Osaba. *Anteproyecto del catálogo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, Vol. I. Painting and Sculpture. Cuenca, 1978.

MALRAUX 1965

André Malraux, "Allocution," *Fondation Maeght-Inauguration. Derrière le miroir*, no. 155 (Paris, December 1965), p. 6.

MALRAUX/WEHRLIN 1965

André Malraux and François Wehrin. *Fondation Maeght-Inauguration. Derrière le miroir*, no. 155 (Paris, December 1965).

MARTÍN VIVALDI 1959

Gonzalo Martín Vivaldi, "Paris: 13 abstractos españoles," *Gaceta ilustrada* (Barcelona, June 13, 1959).

MATHIEU 1998

Georges Mathieu. *Désormais seul en face de Dieu*. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1998, p. 131.

MELIÀ 1976

Josep Melià. *Sempere*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1976, p. 198.

MONTORO 1962

Antonio Montoro, "Lo figurativo y lo abstracto en pintura. Paul Klee," *ABC* (Madrid, August 5, 1962), pp. 16-17.

MORENO GALVÁN 1960

José María Moreno Galván. *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1960, p. 183.

NIETO ALCAIDE 1967

Victor Nieto Alcaide, "Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento," *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 215 (Madrid, 1967). Also contains the following selection of Palazuelo texts: "Ritmo," "Simetría," and "Mimesis"; two 1961 poems: "Los reinos" and "Metal".

NOUVELLES LITTÉRAIRES 1958

"Le Flâneur des Deux Rives," and "Palazuelo," *Les Nouvelles Littéraires* (Paris, March 27, 1958).

NOVALIS 2004

Novalis. *Poesías completas - Los discípulos en Sais*. Barcelona: DVD Poesía, 2004.

NUEVOS PREHISTÓRICOS 1949

Nuevos Prehistóricos. Picasso, Palazuelo, Nieva, Laguardia, Aguayo. Colección Artistas Nuevos. Madrid: Galería Palma, January 1949.

PABLO PALAZUELO. DERRIÈRE LE MIROIR 1955

Pablo Palazuelo. Derrière le miroir, no. 73 (Paris, February-March 1955). Dedicated to Pablo Palazuelo. Illustrated by the artist.

PABLO PALAZUELO. DERRIÈRE LE MIROIR 1958

Palazuelo. Derrière le miroir, no. 104 (Paris, 1958). Dedicated to Pablo Palazuelo. Illustrated by the artist.

PABLO PALAZUELO. DERRIÈRE LE MIROIR 1963

Palazuelo. Derrière le miroir, no. 137 (Paris, April 1963), Maeght Éditeur. Dedicated to Pablo Palazuelo. Illustrated by the artist.

PALAZUELO 1970

Pablo Palazuelo, "Jardin" [1961], *Chroniques de l'Art Vivant*, no. 10 (Paris, 1970), Editions Maeght.

PALAZUELO 1973

Palazuelo (exh. cat. Galería Iolas-Velasco, Madrid, March 14-April 1973). Madrid, 1973.

PALAZUELO/POWER 1995

Pablo Palazuelo and Kevin Power. *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1995.

PALAZUELO. PROCESO DE TRABAJO 2006

Palazuelo. *Proceso de trabajo* (exh. cat. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, December 14, 2006-February 18, 2007/Bilbao: Museo Guggenheim, March 13-June 10, 2007), Madrid: Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, 2006, pp. 293-94.

POÈTES, PEINTRES ET SCULPTEURS. DERRIÈRE LE MIROIR 1960

Poètes, peintres et sculpteurs. *Derrière le miroir*, no. 119 (Paris, 1960), Maeght Éditeur.

PRAT ET AL. 1982

Jean-Louis Prat et al. *L'univers d'Aimé et Marguerite Maeght*. Paris: Fondation Aimé et Marguerite Maeght, 1982.

PRIMERA EXPOSICIÓN FORMA NUEVA 1967

Primera exposición Forma Nueva. *El Inmueble*. Palazuelo, Millares, Oteiza, Chillida, Saenz de Oiza, Fernández Alba, Fullaondo (exh. cat. Revista *Forma Nueva* - Locales de Exposiciones Hisa, Madrid, May 1-June 30, 1967), Madrid, 1967.

PUIG 1991

August Puig. *August. Memorias de un pintor*. Barcelona: Editorial Hacer, 1991, pp. 80-82.

RAGON 1950

Michel Ragon. *Les Mains éblouies. Derrière le miroir*, no. 32 (Paris, October 1950), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, pp. 4-5.

RODRÍGUEZ DE RIVAS 1950

M. Rodríguez de Rivas, "Escritores y pintores españoles en Paris," *Arriba* (Madrid, November 15, 1950), p. 3.

ROJO 2000

José Andrés Rojo, "El artista ve lo que los ojos no ven," in *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*. Madrid: Ediciones El País, 2000, pp. 349-52.

RUSSELL 1918

George William Russell, excerpts from "Imagination," "The Architecture of

Dream," "The Memory of Earth," "The Many-Coloured Land," in *The Candle of Vision*. London: Macmillian and Co. [1918], pp. 66-67, 89-90, 56, 32-35, respectively.

SÁNCHEZ 1955

Alfonso Sánchez, "La pintura se hace crónica de sociedad," *Informaciones* (Madrid, May 13, 1955).

SCHMIDT ET AL. 1960

Georg Schmidt, Robert Schenk, and Adolf Portman. *Kunst und naturform. Form in Art and Nature. Art et Nature*. Basel: Basilius Presse, 1960.

SENTÍ ESTEVE 1949

Carlos Sentí Esteve, "Dos artistas valencianos en París, Tur y Sempere, pensionados en Francia," *Las Provincias* (Valencia, 1949).

SEUPHOR 1949

Michel Seuphor. *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. Paris: Maeght, 1949.

SEUPHOR 1952

Michel Seuphor, "Il n'y a pas de repos," *Tendance. Derrière le miroir*, no. 50 (Paris, October 1952), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, [p. 5]. Cover, backcover, and illustrations by Pablo Palazuelo.

SEUPHOR 1957

Michel Seuphor, "Pablo Palazuelo" entry, in *Dictionnaire de la peinture abstraite*. Paris: Fernand Hazan Éditeur, 1957. Spanish edition: Buenos Aires: Ediciones Kapelusz, 1964, p. 233.

SPAR 1955

Francis Spar, "Pablo Palazuelo. Une production réduite, une peinture qu'il faut regarder longtemps," *Connaissance des Arts*, no. 36 (Paris, February 15, 1955), p. 21.

TAILLANDIER 1967

Yvon Taillandier, "Un paquebot nommé Maeght, La Galerie Maeght," *Cimaise-Art et Architecture actuels*, nos. 83-84 (Paris, November-December 1967-January 1968).

TÀPIES 2003

Antoni Tàpies. *Memoria personal*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

TENDANCE. DERRIÈRE LE MIROIR 1952

Tendance. Derrière le miroir, no. 50 (Paris, October 1952), Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu. Cover, backcover, and illustrations by Pablo Palazuelo.

THARRATS 1958

Juan José Tharrats, "Artistas de hoy. Pablo Palazuelo," *Revista* (Barcelona, December 1958).

TOMÉ 1949

M. A. Tomé, "La pintura de Eusebio Sempere," *Rumbos* (Valencia, July 1949).

TORRALBA 1991

Federico Torralba. *Lagunas. Abstracción*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 17-18.

TRAPIELLO 1977

Andrés Trapiello. *Conversación con Eusebio Sempere*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1977, pp. 31-35.

UGALDE 1975

Martín de Ugalde. *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1975.

UGARTE 2000

Luzio Ugarte. *Chillida: dudas y preguntas*. San Sebastián: Erein, 2000.

VENTURA MELIÁ 1979

Rafael Ventura Meliá, "Sempere: 'No creo en el arte moderno'," *Valencia Semanal* (Valencia, September 9-15, 1979).

VERGARA 1963

José Vergara, "La nueva pintura en España," *Mundo Hispánico*, no. 179 (Madrid, February 1963), p. 39.

VILLERS 1949

A. Villers, "Peinture moderne en Espagne," *Les Beaux-Arts* 453 (May 13, 1949). Journal edited by Lionel Giraud-Mangin and published by Le Palais des Beaux-Arts.

VOLBOUDT 1959

Pierre Volboudt, "Exposición-Homenaje a los artistas abstractos españoles premiados recientemente en el extranjero. Pablo Palazuelo," *Blanco y Negro*, no. 2449 (Madrid, April 11, 1959), p. 79.

VOLBOUDT 1963

Pierre Volboudt, "Au creuset de la couleur," *Palazuelo. Derrière le miroir*, no. 137 (Paris, April 1963), Maeght Éditeur. Dedicated to Pablo Palazuelo. Cover. Illustrated with drawings by the artist.

Este catálogo se publica con ocasión de la exposición
This catalogue is published on the occasion of the exhibition

PABLO PALAZUELO. PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948–1968)

Museu Fundación Juan March, Palma. Fundación Juan March
22.06.2010 – 30.10.2010
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Fundación Juan March
19.11.2010 – 27.02.2011
Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza
11.03.2011 – 29.05.2011

EXPOSICIÓN/EXHIBITION

Concepto y Organización/Concept and Organization

Alfonso de la Torre (comisario invitado/guest curator)
Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones/Exhibitions Director, Fundación Juan March, Madrid)

Aída Capa (Coordinadora de Exposiciones/Exhibitions Coordinator, Fundación Juan March)
con la colaboración de/with the collaboration of Viola Pächt Dávila
(Departamento de Exposiciones/Exhibitions Department, Fundación Juan March) y/and Rosa Juanes (Madrid)

Gregorio Díaz de Ereño (Director, Fundación-Museo Jorge Oteiza) y/and
Juan Pablo Huércanos (Subdirector/Deputy Director, Fundación-Museo Jorge Oteiza)

CATÁLOGO/CATALOGUE

© Fundación Juan March, Madrid, 2010
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2010

Textos/Texts

© Fundación Juan March, Fundación-Museo Jorge Oteiza
© Alfonso de la Torre
© "Claude Esteban y Pablo Palazuelo: El lugar" (pp. 41-76): Christine Jouishomme
© "Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power: Estancia en París e influencias" (pp. 14-23):
Publicaciones de la Diputación de Granada y Kevin Power

Edición y revisión de textos/Copy editor

ESPAÑOL/SPANISH:
Inés d'Ors
Aida Capa, Departamento de Exposiciones/Exhibitions Department,
Fundación Juan March
INGLÉS/ENGLISH:
Erica Witschey Salvat
Deborah L. Roldán, Departamento de Exposiciones/Exhibitions Department,
Fundación Juan March

Traducciones/Translations

INGLÉS-ESPAÑOL/ENGLISH-SPANISH:
© Paloma Ferré (Poemas y textos/poems and texts)
ESPAÑOL-INGLÉS/SPANISH-ENGLISH:
© Vanesa Ana Rodríguez Galindo (Ensayo de/essay by Alfonso de la Torre)
© Leyla Rouhi (Poemas de/poems by Pablo Palazuelo)
© Deborah L. Roldán (resto de textos/all other texts)
FRANCÉS-ESPAÑOL/FRENCH-SPANISH:
© José Antonio Millán Alba
(Poemas de/poems by Pablo Palazuelo)
© Natalia Ruiz (Poemas y textos de/poems and texts by Pablo Palazuelo)

Coordinación y producción editorial/Editorial coordination

Aida Capa, Deborah L. Roldán y/and Jordi Sanguino,
Departamento de Exposiciones/Exhibitions Department, Fundación Juan March

Gestión de imágenes/Image coordinator:

Viola Pächt Dávila, Departamento de Exposiciones/Exhibitions Department, Fundación Juan March

Diseño/Design
Guillermo Nagore

Tipografía/Typography: Flama, Letter Gothic
Papel/Paper: Gardapat Kiara 115 gr., Cyclus Print 115 y 90 gr.
Fotomecánica e impresión/Printing: Estudios Gráficos Europeos S. A., Madrid
Encuadernación/Binding: Ramos S.A., Madrid

Ilustraciones/Illustrations

Cubierta/Cover: Pablo Palazuelo, *Cuatro* (fragmento/detail), 1950 (cat. 12)
Interior de cubierta e interior de contracubierta/Inside cover and inside back cover: Pablo Palazuelo, de un cuaderno de dibujos inédito/from an unpublished sketchbook (c 1953-1955)
Contracubierta/Back cover: Pablo Palazuelo, *Sans titre* (fragmento/detail), c 1950 (cat. 14)
Colofón/Postscript: paleta de Pablo Palazuelo firmada/Pablo Palazuelo's palette, signed "Palazuelo 1978", propiedad de/property of Madame Sylvie Baltazart-Eon

De las obras de/Works by Pablo Palazuelo:
© Fundación Pablo Palazuelo, Madrid

De las fotografías/Photos:

© Abraham Lurie Wainrob-Budd Studio (pp. 246, 247, 251)
© Alfonso de la Torre (pp. 17, arriba derecha/upper right; 26, arriba/at top; 29, derecha/right; 205, arriba derecha/upper right)
© Archivo Fotográfico C.A.C.- Museo Patio Herreriano, Valladolid (cat. 9; p. 294)
© Archivo Fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao (cat. 53; p. 297)
© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (cat. 26-33; p. 292)
© Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Patrons Art Fund (p. 297) © TBD
© CNAC/MNAM, dist. RMN (cat. 11). Foto/Photo: Philippe Migéat
© Colección espíritu - materia (cat. 62). Foto/Photo: Alex Casero
© Colección Fundación Juan March (cat. 63, 65). Fotos/Photos: Joan-Ramon Bonet y/and David Bonet
© Colección Guillermo de Osma (cat. 17). Foto/Photo: Joaquín Cortés
© Colección Helga de Alvear (p. 297)
© Colección particular (cat. 76) Foto/Photo: Álex Casero
© Colección Madame Sylvie Baltazart-Eon (pp. 298, 300, 374)
© Colección Universidad de Navarra, Fundación Universitaria de Navarra (pp. 297, 298, 300)
© Fondation Marguerite et Aimé Maeght, St-Paul de Vence (cat. 61)
© Fundación "La Caixa", Barcelona (p. 292)
© Fundación Pablo Palazuelo, Madrid; Fundación Juan March, Madrid. Fotos/Photos: Álex Casero (cat. 1-4, 20, 21-25, 34-51, 57- 60, 66-75, 77, 78; p. 255; pp. 14, 16, 17, 30, 24-28, 192-195, 197-199, 201, 206, 207, 209, 211, 213, 215-218, 221, 224, 225, 229, 231, 233, 235-237, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 257, 259, 261)
© Fernando Nuño (p. 262, abajo izquierda/lower left)
© Galería Cayón, Madrid (p. 302)
© Jacques Gomot, (p. 253)
© Jaume Blassi (p. 262, arriba/at top)
© IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana (cat. 56)
© Kunstmuseum St. Gallen (cat. 16, 19)
© Kunsthaus Zürich, Zürich (cat. 15, 53)
© MACBA, Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Colección Fundación Repsol. Fotos/Photos: Michel Nguyen (pp. 296, 297)
© Nicolás Müller (p. 239)
© Photo Galerie Maeght (cat. 5-8, 10, 12-14, 18, 54, 64; pp. 291, 292, 293)
© Solomon R. Guggenheim Museum, New York (pp. 25, 291)

Las imágenes de las páginas 11, 16, 17; 29 (© Jean-Jacques Moreau) y 205 han sido extraídas de/The images on pp. 11, 16, 17; 29 (© Jean-Jacques Moreau), and 205 were taken from: Claude Esteban y Pablo Palazuelo, *Palazuelo*. París: Editions Maeght, 1980. Versión española/Spanish version: Barcelona: Ediciones 62, 1980.
Las imágenes de las páginas 18 y 20 han sido extraídas de/The images on pp. 18, 20 were taken from: *Palazuelo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. En caso de error u omisión accidental, les rogamos nos contacten www.march.es/
All efforts have been made to identify the authors or their representatives. In case of error or accidental omission, please contact us at www.march.es/.

Museu Fundación Juan March, Palma. Fundación Juan March
C. Sant Miquel, 11
E-07002 Palma de Mallorca
Tel.: + 34 971 71 35 15
Fax: +34 971 71 26 01

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Fundación Juan March
Casas Colgadas
E-16001 Cuenca
Tel.: +34 969 21 29 83
Fax: +34 969 21 22 85

Fundación Juan March, Madrid
Castelló, 77
E-28006 Madrid
Tel.: +34 (91) 435 42 40
Fax: +34 (91) 431 42 27
www.march.es

Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza
C. de la Cuesta, 7
E-31486 Alzuza, Navarra
Tel.: + 34 948 33 20 74
Fax: +34 948 33 20 66
www.museoteiza.com

ISBN: 978-84-7075-579-8 Fundación Juan March, Madrid /
Fundación-Museo Jorge Oteiza, Alzuza
Depósito legal/Legal deposit: M-26664-2010



Se término de imprimir este catálogo en el mes de junio de 2010, 62 aniversario de la marcha de Pablo Palazuelo a París y 61 aniversario de la primera presentación de su obra en esa ciudad, en el Salon de Mai (junio-julio de 1949) del Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo (París)

This catalogue was printed on June, 2010, 62nd anniversary of Pablo Palazuelo's departure for Paris, and 61st anniversary of the first exhibition of his work in that city at the Salon de Mai (June-July 1949), Musée National d'Art moderne-Palais de Tokyo, Paris

