

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

JEAN DUBUFFET

1976

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



Fundación Juan March



Jean
Duloubet

Jean Dubuffet - Madrid 1976

Jean Dubuffet

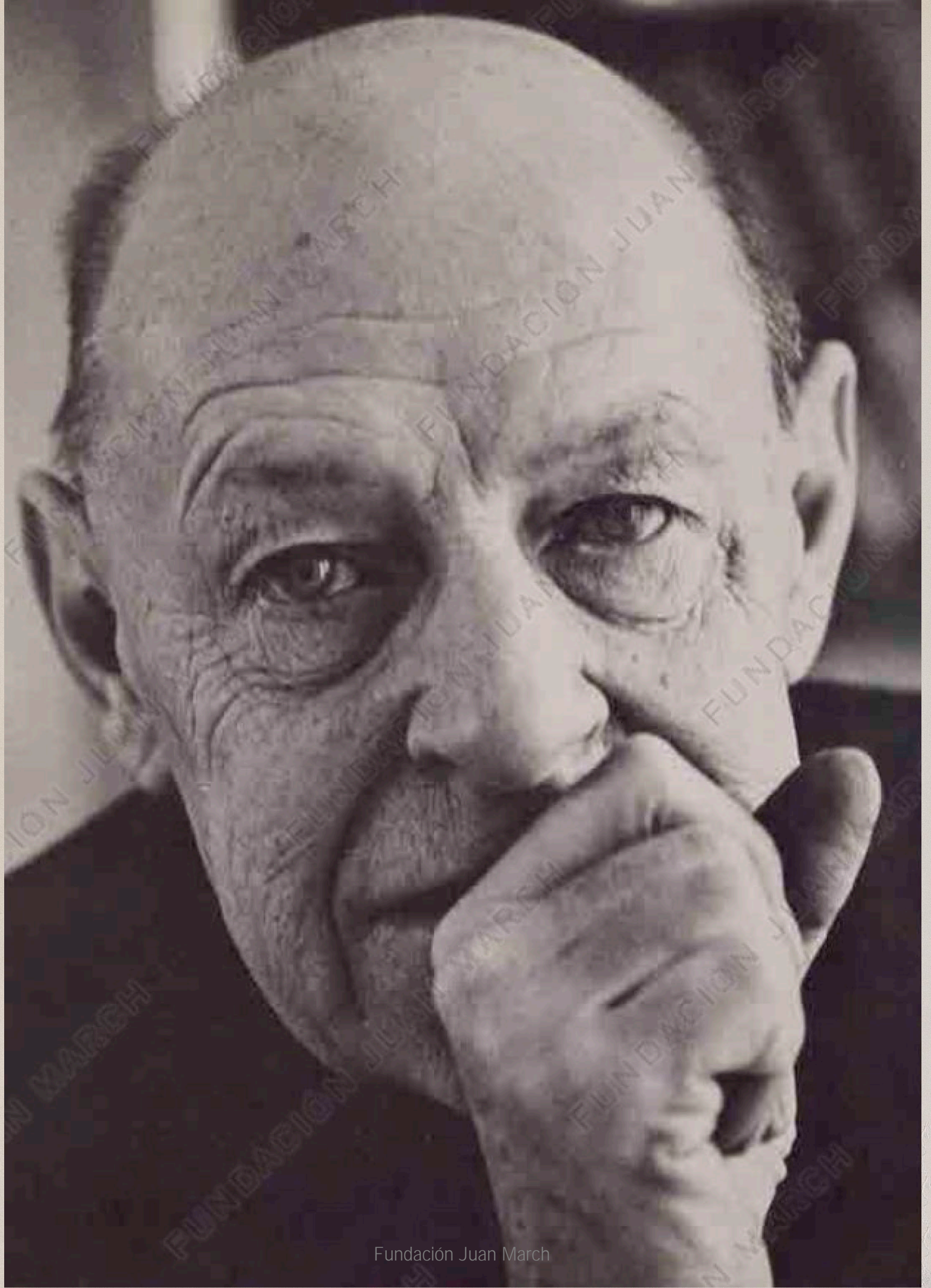
9 Febrero - 31 Marzo, 1976

Fundación Juan March - Madrid

Cubierta: Continuum de ciudad, 1962
(Número 29 del catálogo)

© FUNDACION JUAN MARCH, 1976
Clisés y fotolitos: Steiner & Co., Basel
Fotocomposición: Fotomecánica Castellana, S. A.
Imprime: Royper, Julián Camarillo, 53 bis
I.S.B.N.: 84-7075-026-7
Depósito legal: M-3446-1976
Textos: Jean Dubuffet, traducidos por José Luis Alonso

La Fundación Juan March agradece la valiosa ayuda de Jean Dubuffet y de la Galería Beyeler de Basilea, gracias a la cual ha sido posible realizar esta exposición.



Posiciones anticulturales

Notas para una conferencia de Jean Dubuffet, en inglés, el 20 de diciembre de 1951, en el "Arts Club of Chicago".

Diríase que, en este momento, se produce, tanto en el dominio del arte como en los otros campos, un grave cambio en la orientación de numerosos espíritus.

Algunos valores tenidos durante mucho tiempo como seguros e indiscutibles, comienzan a aparecer como dudosos, por no decir completamente falsos, y otros que se olvidaban o que se tenían incluso como despreciables, se revelan de golpe como preciosos.

Esto se debe sin duda y en gran medida, al mejor conocimiento que, desde hace unos cincuenta años, tenemos de unas civilizaciones llamadas primitivas, así como de sus propias maneras de pensar. Las producciones de su arte han interpelado y preocupado profundamente al público de Occidente.

Surge la pregunta de si nuestro Occidente no tiene nada que aprender de esos salvajes. Podría suceder que, en muchos campos, sus soluciones y sus trayectorias, que tan simplistas nos habían parecido, no resultan más profundas que las nuestras. Es posible que los simplistas, a fin de cuentas, seamos nosotros. Tal vez ocurra que el refinamiento, la cerebralidad y la profundidad estén de su parte y no de la nuestra.

En lo que a mí respecta, siento una gran estimación por los valores del salvajismo: instinto, pasión, capricho, violencia, delirio... Y no es que, por otra parte, pretenda que estos valores no existan en nuestro Occidente, muy al contrario; pero sí creo que los valores que nuestra cultura ensalza no corresponden al verdadero movimiento de nuestra forma de pensar.

Nuestra cultura es un traje que no nos sienta bien, o al menos, que ya no nos sienta bien. Esa cultura es como una lengua muerta que ya no tiene nada en común con el habla de la calle; es más extraña cada vez a nuestra verdadera vida; se encuentra confinada en cenáculos muertos, como una cultura de mandarines. Carece ya de raíces vivas. Mi aspiración va hacia un arte que esté directamente conectado con nuestra vida de todos los días, un arte que surja de esa vida, que sea una emanación inmediata de nuestra verdadera vida y de nuestros verdaderos humores.

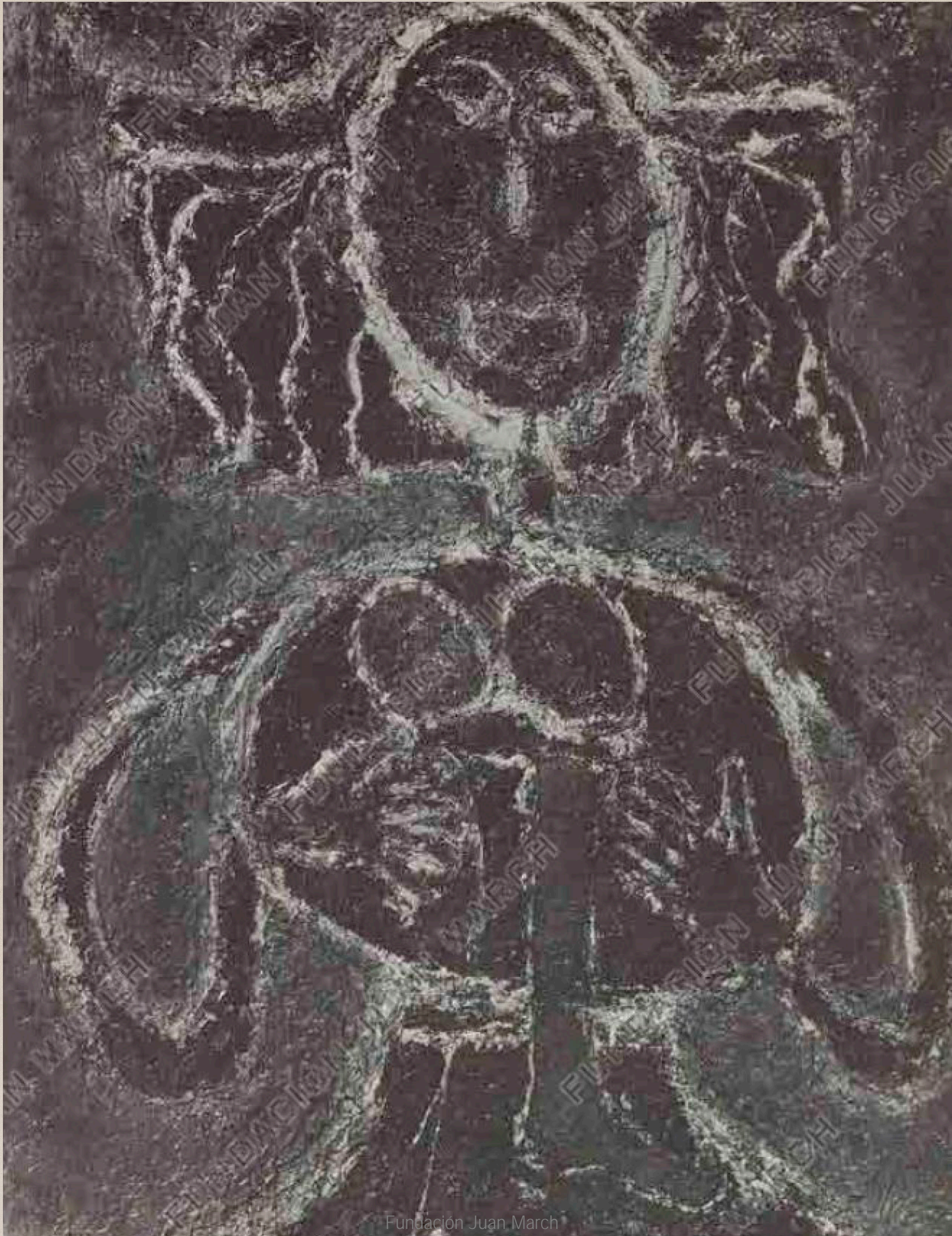
Deseo precisar algunos de los puntos sobre los que no me siento de acuerdo con nuestra cultura. -

Uno de los principales aspectos del espíritu de Occidente consiste en atribuir al ser humano una naturaleza muy diferente a la de los otros seres. Ni se plantea el problema de asimilarse o compararse en la mínima proporción con elementos tales como el viento, el árbol o el río, a no ser en broma o como figura poética.

Occidente desprecia soberanamente al árbol y al río y detesta cualquier parecido con ellos. El "primitivo", por su parte, gusta del árbol y del río, les admira y aprecia el parecido que con ellos tiene. Cree que existe verdaderamente una semejanza entre el hombre, el árbol y el río. Posee un sentido muy profundo de la continuidad de todas las cosas y, especialmente, de la que va desde el hombre hasta el resto del mundo. Las sociedades "primitivas", con toda seguridad, manifiestan un mayor respeto que la Occidental por todos los seres del mundo. No consideran al hombre como señor de éstos, sino solamente como uno de ellos.



El hombre occidental cree que su pensamiento es apto para llegar a un perfecto conocimiento de las cosas. Está persuadido de que el paso con el que el mundo camina es el mismo que lleva su razonamiento. Cree al pie de la letra en lo bien fundado de los principios de su razón y, especialmente, de su lógica. El "primitivo" tiene de la razón y la lógica un sentimiento de invalidez, y se fía más confiadamente de otros caminos para llegar a conocer las cosas. He ahí el porqué de su gran estima y admiración por ciertos estados del espíritu que nosotros denominamos delirios. Confieso que, a mí, los delirios me inspiran el mayor interés. Estoy persuadido de que el arte tiene mucho que ver con los delirios.



Quiero ahora hablar del gran respeto que la cultura occidental siente por las ideas elaboradas. No me parece a mí que éstas sean la parte mejor de la función humana. Creo, más bien, que son un grado debilitado del proceso mental, un plano al que los mecanismos mentales llegan empobrecidos, una especie de corteza exterior debida al enfriamiento. Las ideas son como un vapor que se convierten en agua al tocar el plano de la razón y de la lógica. No creo que lo mejor de la función mental se encuentre a ese nivel de las ideas. Al menos, a mí no es al nivel que me interesan. Aspiro más bien a captar el pensamiento en un punto de su desarrollo que preceda al de las ideas elaboradas. Todo el arte, toda la literatura y toda la filosofía de Occidente actúan a ese nivel de las ideas elaboradas. Mi propio arte y mi propia filosofía proceden totalmente de grados más subyacentes. Yo intento captar el movimiento mental en el punto más lejano posible de su superficie y más próximo a sus raíces. Allí, estoy seguro, la savia es mucho más rica.



La cultura de Occidente está enamorada del análisis. Por mi parte, confieso mi poco gusto por él, mi escasa confianza en él. Se cree que puede llegarse a todo procediendo a desmontar y a diseccionar las partes de un todo, y estudiándolas después por separado.

Mi impulso va hacia el lado contrario. Me inclino más bien a centrarme en los conjuntos. Cuando uno de éstos se disloca, aunque no sea más que en dos partes, lo siento perdido para mis estudios. Me siento más lejos de él, no más cerca. Poseo un sentimiento muy fuerte de que el inventario de las partes no da el balance del conjunto.

Cuando deseo ver bien una cosa, me siento inclinado a mirarla en conjunto con todo lo que la rodea. Si quiero conocer este lápiz que se encuentra sobre la mesa, no centro mi mirada en él sino que intento abrazar con mi mirada el máximo de elementos posible.

Cuando observo un árbol en el campo, no lo transporto a mi laboratorio para analizarlo con mi microscopio, porque creo que el viento que sopla sobre sus hojas es indispensable para conocer el árbol, y que ambos no pueden separarse.

Con los pájaros que están en sus ramas ocurre lo mismo, y con el canto de estos pájaros. Mi inclinación espiritual tiende a captar todo lo que el árbol abraza y todo lo que rodea al árbol.

He insistido en este punto, porque creo que esta matización es un factor importante del aspecto que presenta mi arte.



El quinto punto es el de la total confianza que concede nuestra cultura al lenguaje (sobre todo al escrito) y el de la creencia en la capacidad que éste posee para comunicar y elaborar el pensamiento. Pues bien, me parece que esto es un error. El lenguaje me produce el efecto de una taquigrafía muy poco desarrollada, o el de un sistema de signos algebraicos muy rudimentarios que, en lugar de servir al pensamiento, lo destruye. La palabra, más concreta que el escrito, animada por los timbres y entonaciones de voz, acompañada por el carraspeo, algunos gestos, toda una mímica... me parece ya algo mucho más eficaz.

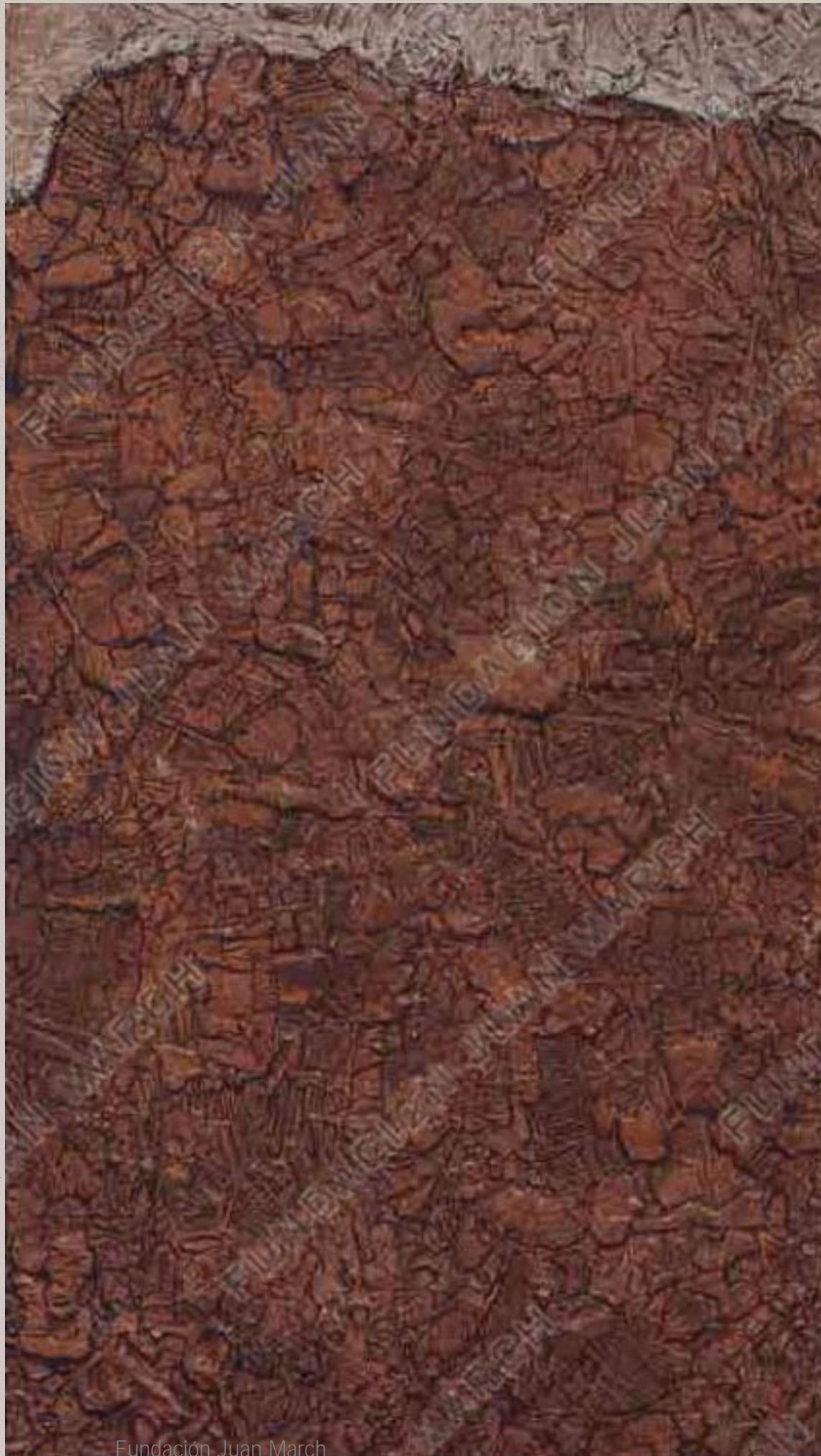
El lenguaje escrito me parece un mal instrumento. Para la comunicación, no entrega más que el cadáver del pensamiento. Viene a ser lo que la escoria al fuego. Y como instrumento para pensar, desnaturaliza y hace pesado al pensamiento. Creo (y en esto estoy de acuerdo con las civilizaciones tachadas de primitivas) que la pintura – más concreta que las palabras escritas– es un instrumento mucho más rico para comunicar y elaborar el pensamiento.

Dije antes que lo que me interesa del pensamiento no es el momento en que se cristaliza en ideas formales, sino los estadios anteriores a esa cristalización.

Ruego que se vea en mi pintura una tentativa de lenguaje que convenga a esas zonas del pensamiento.



9. EL GEOMANTICO, 1952





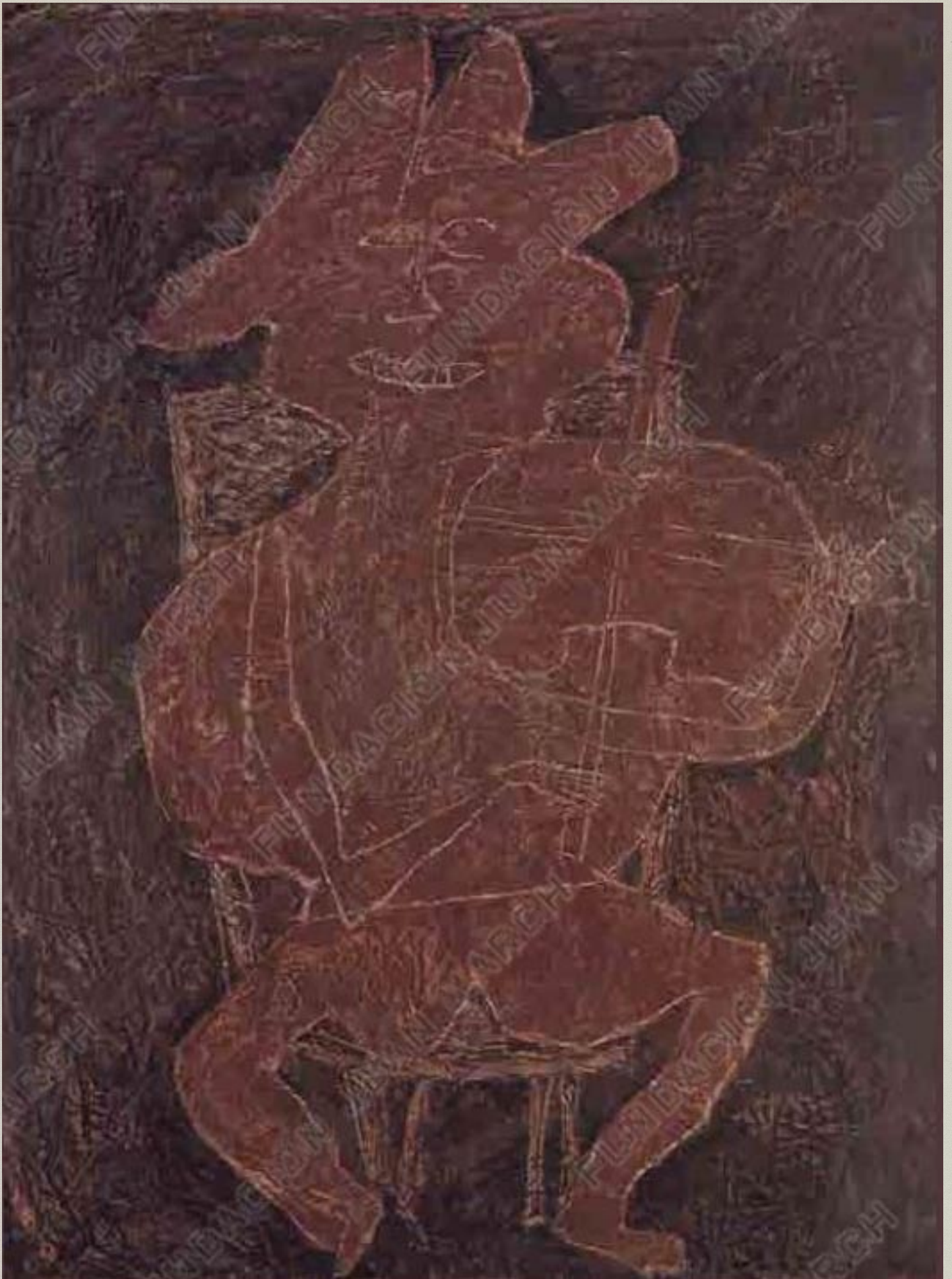
Entro en mi sexto y último punto. Trato en él de la noción de belleza adoptada por el Occidente.

De antemano quiero decir que mi manera de ver queda lejos de la noción usual.

Hay, para ésta, objetos que son bellos y otros que son feos; personas bellas y personas feas; lugares bellos y lugares feos. Para mí no hay nada de esto. Para mí, la belleza no está en ninguna parte. Mi creencia es que esta noción de belleza es absolutamente errónea. Me niego absolutamente a aceptar la noción de que hay personas feas y objetos feos. Me resulta triste y me subleva.

Creo que fueron los griegos los inventores de la idea de que hay objetos más bellos que otros.

El supuesto salvaje no cree en absoluto en ello. No comprende lo que se quiere decir con esa belleza particular. Justamente por eso es por lo que ha recibido el nombre de salvaje. Ese nombre se ha aplicado al que no comprende que haya cosas bellas y cosas feas, y al que carece de preocupación de este tipo.



Lo que resulta extraño es que desde hace siglos y siglos (y hoy más que nunca) el hombre occidental da vueltas en torno a las cosas bellas y a las feas. Nadie pone en duda que la belleza existe, pero no hay dos personas que estén de acuerdo sobre los objetos que la poseen. De un siglo a otro cambian los cánones. La cultura occidental proclama bello, en un siglo, lo que el precedente había encontrado feo. La explicación aducida – sin poner en tela de juicio la existencia de la belleza– es que muchas personas no son capaces de apreciarla. Este discernimiento sería un don del que muchas personas carecen. Por eso se cree en la posibilidad de desarrollar este sentido, e incluso despertarlo en las personas que no lo han mostrado antes. Existen con ese objeto escuelas especiales.

El profesor de esas escuelas expone a sus alumnos la existencia de una cierta belleza en las cosas, pero que hasta ese momento hay dudas sobre cuáles sean los criterios. Acto seguido invita a sus alumnos a que se planteen ellos mismos el problema. De esta manera, el problema pasa de una generación a otra, y en todas ellas queda pendiente de solución.



12. SUELO FERTILISIMO, 1956

Esta idea es, no obstante, una de las que nuestra cultura tiene en más alta estima. Es frecuente considerar esta fe en la existencia de la belleza –y el culto que le acompaña– como la justificación capital de la civilización occidental. El propio principio de la civilización es inseparable de esta noción de belleza.

Yo encuentro que esta idea de belleza es una invención inconsistente y poco ingeniosa. La encuentro muy poco animadora. Se siente conmiseración por las personas a las que escapa la percepción de la belleza, bien sea porque tienen la nariz torcida o porque son demasiado gruesos o demasiado viejos. La idea de que nuestro mundo parece estar compuesto en su mayor parte por objetos y lugares feos, mientras que los bellos resultan difíciles de encontrar, por su rareza, me parece muy poco excitante. Me parece que si el Occidente perdiese esta idea, no perdería gran cosa. Si tomase conciencia de que cualquier objeto puede constituir para cualquiera una fuente de fascinación e iluminación, la conquista no sería pequeña. Creo que esa idea enriquecería la vida más que la idea griega de la belleza.



¿Dónde está hoy la cuestión del arte? El objetivo de éste, desde los griegos, se supone que es la invención de bellas líneas y bellas armonías de colores. Abolida esa idea, ¿qué pasa con el arte?

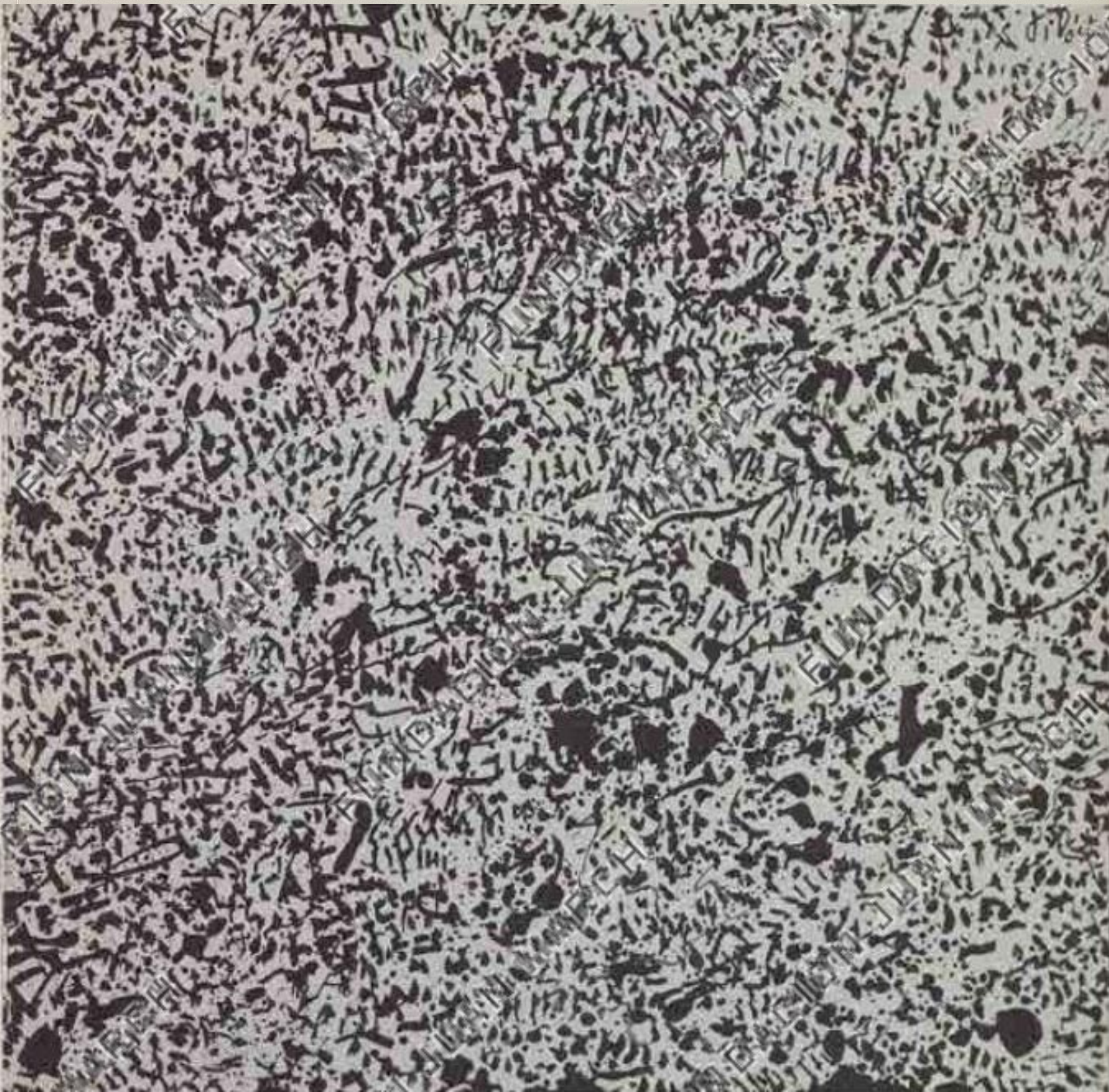
Voy a decirlo: el arte encuentra de nuevo su verdadera función, una función mucho más eficiente que la pretendida combinación de formas y colores para un supuesto placer de los ojos.

La función de combinar colores de formas agradables, no la encuentro muy noble. Si la pintura fuese eso, yo no le concedería ni una hora de mi tiempo. El arte se dirige al espíritu, no a los ojos. Las sociedades "primitivas" siempre lo han considerado así, y han acertado. El arte es un lenguaje: un instrumento de conocimiento y de comunicación.



Me parece que el entusiasmo que nuestra cultura siente por la escritura – que ya antes mencioné – ha llevado a que ésta vea en la pintura un lenguaje grosero, rudimentario, adecuado únicamente para gentes sin cultivar. Para ello se inventó ese mito que concede al arte – para dotarle de alguna razón de ser – la cualidad de plasmar una belleza plástica. Eso es una impostura.

He dicho y repito una vez más que, en mi opinión, la pintura es un lenguaje mucho más rico que el de las palabras. Es inútil buscar al arte otras razones de ser.





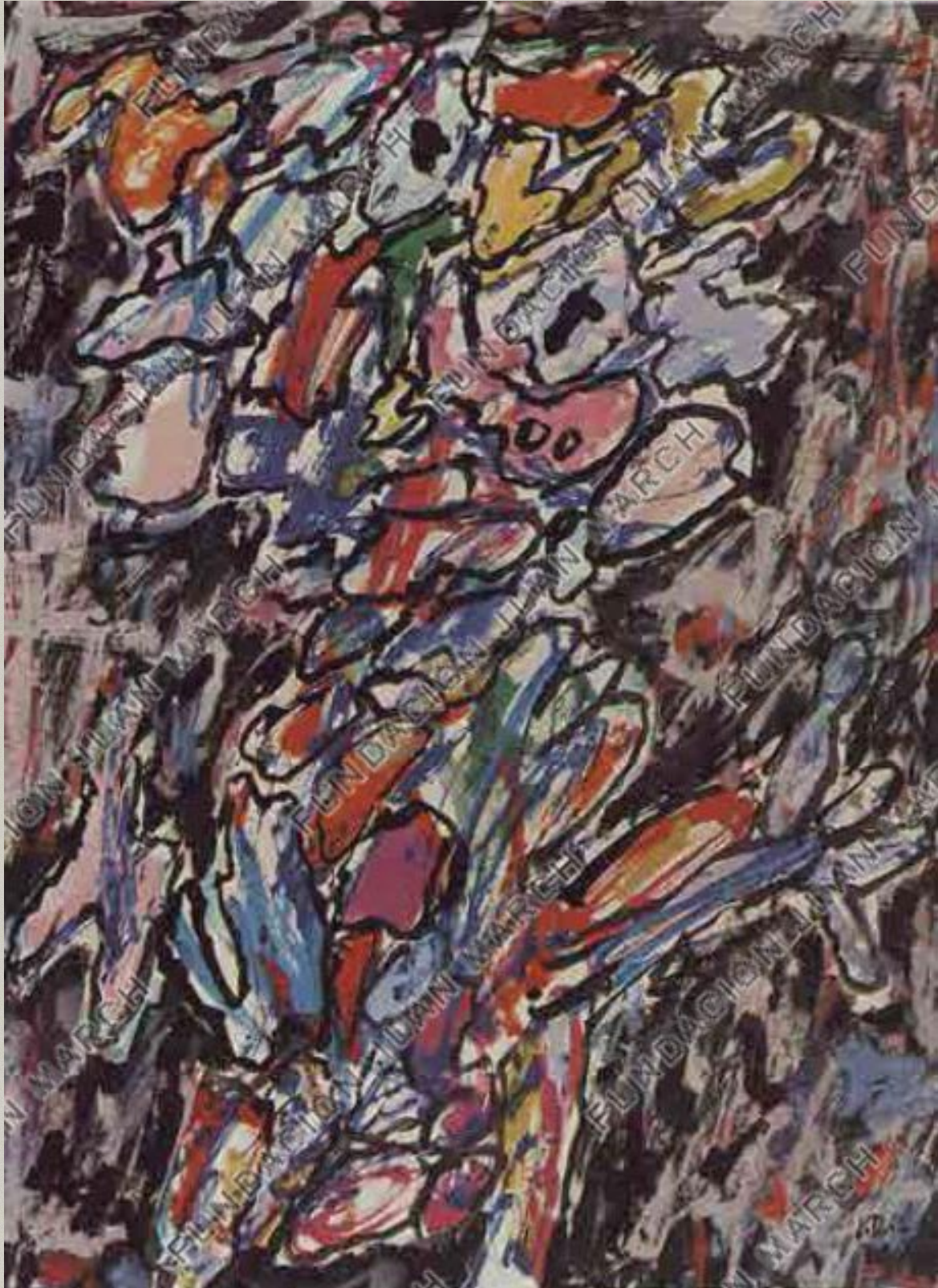


29. CONTINUUM DE CIUDAD, 1962

La pintura constituye un lenguaje mucho más inmediato que el de las palabras escritas y, al mismo tiempo, mucho más cargado de significación, pues opera mediante signos que no son abstractos e incorpóreas, como las palabras.

Los signos de la pintura están mucho más próximos a los objetos mismos. Además de eso, la pintura maneja unas materias que, en sí, son substancias vivas. Por ello es capaz de ir mucho más lejos que las palabras en el acercamiento a las cosas y su evocación.

También puede la pintura a voluntad – y esto es algo muy notable – evocar más o menos las cosas. Quiero decir que puedo hacerlo con una mayor o una menor presencia. Posee todos los grados entre ser y no ser.



La pintura puede, por último, evocar las cosas no en su aislamiento, sino en su ligazón con todo lo que las rodea: muchas cosas a la vez.

Por otra parte, la pintura es un lenguaje mucho más espontáneo y directo que el de las palabras; un lenguaje más próximo al grito o a la danza. Por ello, la pintura es un medio de expresión de nuestras voces interiores, mucho más eficaz que el de las palabras.

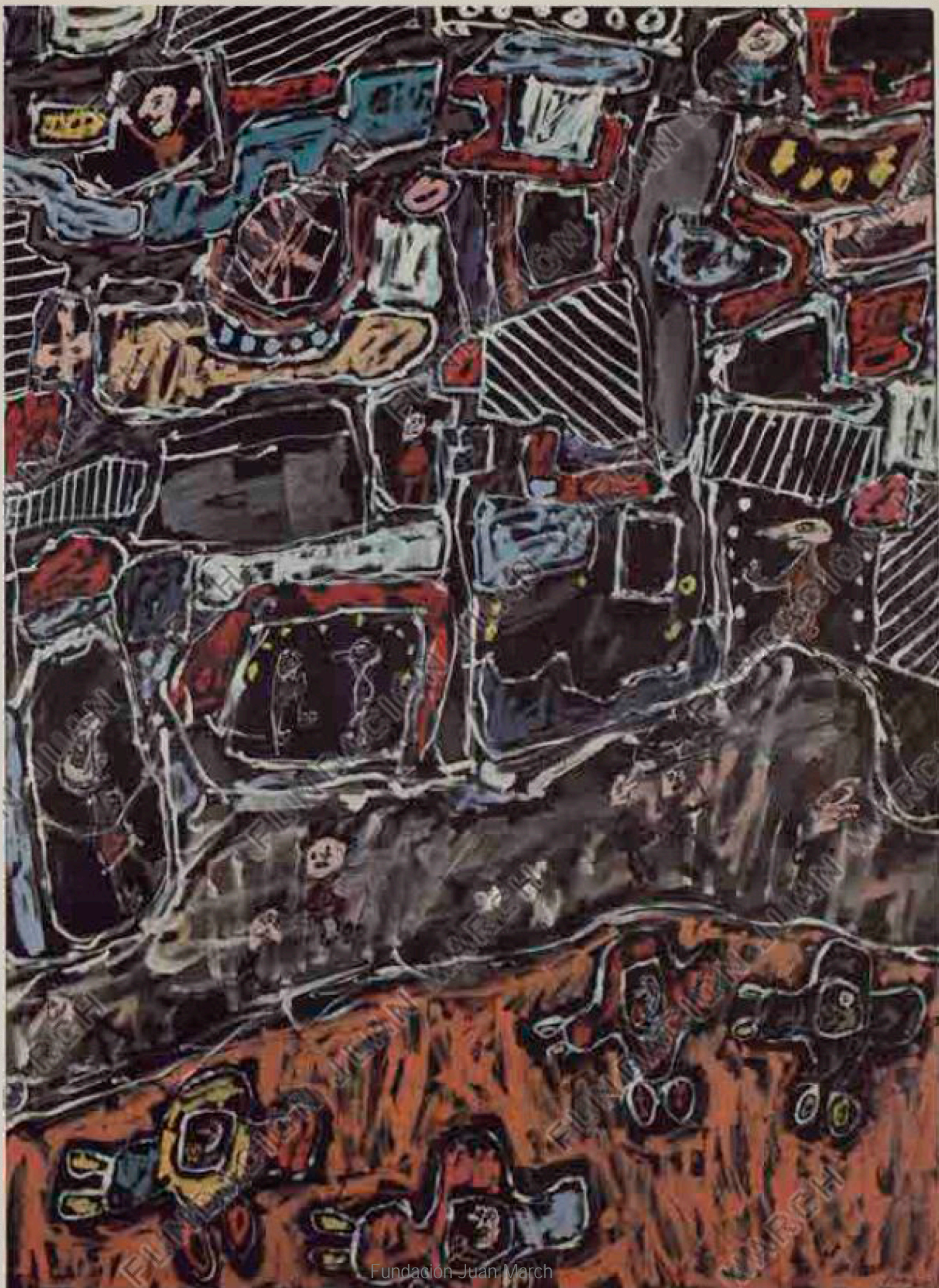
Como ya he dicho, la pintura es más capaz que las palabras para expresar el pensamiento en sus diferentes estadios, incluidos los más bajos (aquellos en los que el pensamiento acaba de nacer): los grados subterráneos de las llamaradas mentales.



La pintura tiene una doble ventaja sobre el lenguaje de las palabras. En primer lugar, evoca los objetos con mayor fuerza y los acerca en mayor medida. En segundo lugar, abre a la danza interna del espíritu del pintor unas puertas más amplias. Estas dos propiedades de la pintura hacen de ella un maravilloso instrumento para provocar el pensamiento o, dicho de otra manera, la clarividencia. La convierten también en un maravilloso instrumento para exteriorizar esa clarividencia y nos permite compartirla con el pintor.

La pintura, al utilizar esos dos potentes medios, puede iluminar el mundo con sus magníficos descubrimientos. Y puede dotar al hombre de nuevos mitos y nuevas místicas revelando, en número infinito, aspectos insospechados de las cosas y de los valores que no se conocían.

Creo que hay aquí, para los artistas, una tarea mucho más apasionante que la de fabricar conjuntos de formas y de colores que agraden a los ojos.



*Los dibujos, a los que di el nombre de Paisajes Castellanos – me sugieren la seca Castilla, que por otra parte no conozco– son negros sobre papel amarillo, tan sólo el cielo está pintado de azul, y de vez en cuando cuelga de él una nube. Las figuras que aparecen están matizadas en blanco o azul y rojo.

En los últimos, y también más numerosos dibujos, aparece el azul y el rojo equilibradamente en el paisaje y en las figuras. Son éstos los lugares tricolores. El último de estos dibujos data del 31 de abril. Posteriormente no he realizado ninguno de este tipo, ni lo haré ya más. El episodio está cerrado. En estos momentos se están llevando a cabo las ampliaciones sobre el lienzo y todas ellas estarán terminadas para las Navidades.

Al igual que todos mis anteriores trabajos del ciclo de Hourloupe (y principalmente aquellos que pertenecen al Ballet Coucou Bazar), estos cuadros representan una red de líneas erráticas que pueden sugerir todo tipo de imágenes posibles. Se trata de representaciones de comarcas y paisajes. Al menos, para mí poseen esa fuerza. No sé lo que pasará con otros espectadores. Naturalmente, todo depende del estado de ánimo de cada uno. Soy consciente de lo ambiguo de estos trabajos. Pero me gusta que las obras de arte sean ambiguas. Y tampoco me importa llevarlo al extremo. La ambigüedad de estos cuadros reside en la incómoda inseguridad que plantea el adscribirlos a un plano puramente espiritual e inmaterial o, por el contrario, al del mundo representado, real, físico. Hablo de incomodidad, puesto que ello no asusta tanto como la confusión entre lo imaginario y lo real, y la idea de que todo lo que tenemos por real pueda ser solamente imaginario. Pero, finalmente, uno ha de enfrentarse con ello. Así sucede a lo largo del ciclo de Hourloupe. Mediante la reproducción de un marco tradicional, rectangular (con un ciclo como punto de referencia y una parte superior y otra inferior) que en nuestra cultura está tan íntimamente ligada con la representación del mundo físico considerado como real, quizás salte a la vista de forma indirecta la identificación de este mundo físico con aquel de los desvaríos efímeros.

* De una carta de Jean Dubuffet a Claude Renard, 24 de octubre de 1974.



Seguramente los amantes de la pintura se lamenten de no encontrar aquí rastro alguno del trazo, de la sorpresa de la pincelada y de la improvisación, algo a lo que hasta hace poco tiempo se le ha dado tanto valor. Hasta el punto de que muchos confunden por completo el sentido de la pintura con todos esos accidentes de ejecución, en los que se quiere en todo momento descubrir la mano del autor. No hay ninguna "firma" en este caso. Tan sólo pinceladas impersonales, coloraciones planas. Un regusto atemporal e incorpóreo, tal y como corresponde a los paisajes de un reino de los sueños, donde la carne no ejerce ningún dominio. Por lo tanto, convoco a los "gourmets" de exquisitos bocados pictóricos a un banquete que probablemente les frustrará. Pero les ruego que consideren lo siguiente: los pasos hacia delante casi siempre se pagan con la renuncia a aquello que hasta entonces se consideraba como indispensable. La renuncia y el empobrecimiento son caminos en los que yo creo. No niego, sin embargo, que la pérdida resulta dura, que uno se resigna a ella con el corazón destrozado cuando no se sabe qué es lo que ocupará su lugar: e incluso cuando se sabe. Pero sin despedirse de aquello que uno ama, sin partir hacia horizontes totalmente nuevos, sólo cabe esperar deterioro y extinción.





*Pienso que la obra de arte es, a la vez, mucho más y mucho menos de lo que comúnmente se cree. Es mucho más, en el sentido de que muchas personas apenas si esperan que sobrepase el efecto de un añadido ornamental que entre por los ojos. Yo espero mucho más que eso, puesto que deseo que proporcione una verdadera iluminación a mi espíritu; espero que modifique profundamente mi manera de mirar todas las cosas. Me parece que sería muy poco pedir que el arte se dirigiese a los ojos o, digámoslo de otra manera, que diese sólo placer a los sentidos. El arte que se destina a los sentidos no me interesa. El único que me importa es el que apunta al espíritu.

Las pinturas de "L'Hourloupe" no se basan en absoluto en las relaciones entre el hombre y la ciudad. La de "Paris-Circus" sí, pero las de "L'Hourloupe", no. Las de "L'Hourloupe" no tratan de la ciudad, sino de cosas muy diferentes. Contienen un plano mental irrealista y demencial, y en lo relativo a referencias y sugerencias, contienen lugares completamente indeterminados, tanto de la ciudad como del campo como de cualesquiera otros lugares. (Pueden percibirse, incluso, ambigüedades entre esos diferentes registros.)



Y ello es así porque, por esencia, el arte es novedad. También deben ser novedad las visiones que sobre el arte se tengan. Para la creación de arte no hay más que un régimen saludable: el de la revolución permanente. Diré de pasada que no creo que, en el pasado, hayamos sido muy mimados a este respecto. Al menos hasta nuestro siglo, que muestra más gusto que los precedentes por la invención de juegos nuevos (aunque se inclina, me parece, a llevarlos demasiado lejos y a incluirlos con demasiada precipitación en el rango de las obligaciones y los ritos impuestos).

Debemos esperar que el arte nos saque de nuestros contornos habituales; que saque las puertas de sus goznes; que, sobre nuestro ser y nuestras posiciones, nos revele cosas y aspectos realmente inesperados, realmente insólitos. La función del artista es, capitalmente, la de un inventor.



El mérito de un cuadro reside todo él en que arrastre al observador a un mundo de prodigios en el que los objetos representados o sugeridos aparezcan con aspecto desacomunado, pero plausible e irrefutable, de forma que se tenga el sentimiento de que, por primera vez, se les ve con su verdadero aspecto y como si hasta entonces se les hubiese percibido entre sombras. Sólo ahora, y debido a esta explicación, se les ve fuertemente iluminados. Es como si, de golpe y por virtud mágica, apareciesen dotados de lenguaje y tan desasosegantes y apasionantes como un perro que hablase.

Esto es así, hasta el punto de que un encuentro tan turbador habitará ya para siempre el pensamiento del que haya llegado a concebirlo. A partir de ese día, ya no podrá enfrentarse con objetos de la misma naturaleza que los plasmados en las pinturas sin recordar haber visto una vez esos objetos que hablaban. Por eso mismo los verá de muy otra manera.

Ese es el efecto de encantamiento que produce un cuadro logrado; por ello, la posesión de un cuadro puede resultar tan apasionante como tener en casa un perro que hablase.



Creo que es eso básicamente lo que espero de una obra de arte: la conmovedora huella directa del pensamiento y de la vida que nos puede ofrecer. Una especie de fotograma, una obra que nos da, del hombre, lo que el nido del pájaro o del ratón, o la tela de la araña, nos dan de sus autores.



Hay una cosa segura, y es que un cuadro me interesa en la medida en que consigo alumbrar en él una cierta llama que puede llamarse (y aquí entra el problema de entenderse respecto al contenido de las palabras) vida, presencia, existencia o realidad.

Hágase el cuadro de golpe, de un solo impulso. Nada, pues, de añadiduras ni de retoques, de la misma manera que no se harían con una cerámica ya fría. Hay que dejarlo con todos los defectos y todo lo que no se haya puesto.

Ni la mínima intención de humor en mis trabajos. Nunca la menor tendencia de irrisión. Lo grotesco y lo trivial aparecen en ellos como instrumentos de una mayor tensión por lo ceremonial, el cual pretende alcanzar un plano en el que las nociones de lo grotesco y lo trivial pierden todo sentido y llegan a su abolición. En mis obras, lo grotesco no es ni burlado ni celebrado, sino negado. Me empeño en constituir un terreno en el que las ideas de bello y feo, de sublime y de innoble, de trágico y de gozoso, no ocupen lugar alguno en absoluto.

El arte es un juego: el juego del espíritu. El más alto juego del hombre.

Una canción mal entonada por una muchacha mientras limpia la escalera me llega más al fondo que una cantata bien construida. A cada cual su gusto. Me gustan las pequeñas dosis. Me gusta también lo embrionario, lo mal acabado, lo imperfecto, lo mezclado. Los diamantes, como más me gustan, es en bruto, rodeados de ganga. Y con defectos.

Para mí, la fascinación es la clave del arte. Y debo decir que creo igualmente –entre paréntesis– que la fascinación es la clave de los gustos, los deseos, las aspiraciones y, por consecuencia, de la vida. Y no sólo en el hombre, sino también en los animales.



*Me dicen – en relación con estas pinturas– que algunos especialistas y supuestos expertos se quejan de que no hayan sido ejecutadas por mi propia mano. Creo que es una objeción simplona. Las técnicas que yo haya escogido para llevar a cabo mis obras son asunto que sólo a mí compete. Una obra no debe ser juzgada por las técnicas que emplee, sino por lo que es. No debe ser vista más que en función de su impacto y de su lenguaje; el resto es anecdótico, fetichismo de especialistas que no tiene nada que ver con la naturaleza de la obra.

Deberían haber imaginado que, de haber creído yo que el calco hubiese ganado al ser realizado por mí mismo, así lo habría hecho. Mis razones tendré cuando no he procedido de tal manera. Estas razones residen en que – al contrario de mis obras anteriores– éstas de ahora no precisan efectos autográficos. Se aplican, por el contrario, a excluirlos. Las pinturas que presento pretenden lograr un efecto de impasibilidad y de impersonalidad. Un efecto – diría– de ausencia.

He empleado, para obtenerlas, un proyector que las ha agrandado. Los originales los realicé de forma cursiva con un rotulador. El calco mediante el pincel, con gran cuidado, de la imagen agrandada, produce el resultado de unas pinturas de carácter particularísimo, que choca por lo insólito y anormal. Esto es evidente, pues si el movimiento de los trazos se hubiese improvisado directamente sobre la tela, el efecto no hubiese sido el mismo que el que ahora puede apreciarse.

El calco de la imagen proyectada, empleando un pincel, es un trabajo que no deja lugar alguno para la invención, únicamente requiere paciencia y minuciosidad. Pretender que lo hubiese hecho yo mismo habría dado el resultado de desnaturalizar el significado de la obra, puesto que hubiese inducido al espectador a buscar en ella algún efecto de improvisación directa, que es precisamente lo que yo he querido excluir. Diré aún más: lo importante, lo capital, consistía en reforzar el efecto de impasibilidad e impersonalidad antes mencionado; lo importante residía, precisamente, en que no apareciese rastro de mi mano. Ahí se encuentra un resorte principal de la técnica empleada y del efecto buscado. No hay que decir, naturalmente,

que esta técnica de proyección agrandada, con participación de una mano extraña, es válida para las pinturas concebidas expresamente de esta manera, pero no para otras. En este caso concreto, es la única técnica legítima y que se adapte perfectamente. Para las obras de otra clase, su empleo produciría una disminución, una alteración. Cuando es consciente, esta técnica, por el contrario, produce un reforzamiento.

Las pinturas que ahora presento las he concebido para ser ejecutadas en dos estadios sucesivos, y es importante que así se perciba al verlas.

Puede ocurrir que algunas personas, condicionadas por costumbres y tradiciones, se extrañen por unas pinturas que – al contrario de lo que normalmente se persigue– busquen un resultado antiautográfico, despersonalizado. Yo creo que, para desembocar en una obra actuante, todos los procedimientos son buenos. Que la obra final sea actuante es, en definitiva, la única cosa que cuenta. ¡Al diablo los demás criterios! Estas pinturas se sitúan al margen de las normas. Lo inadecuado es aplicarles los criterios de la norma.



Biografía

- 1901 Nace el 31 de julio en El Havre, en una familia de vinateros.
- 1908-18 Estudia en El Havre.
- 1916 Se matricula al mismo tiempo en la Ecole des Beaux-Arts en El Havre.
- 1918 En septiembre viaja a París, con el propósito de convertirse en pintor. Asiste a las clases de pintura en la Académie Julian, que abandona seis meses más tarde. Trabaja en los campos de la literatura, la lingüística y la música.
- 1919 Conoce a Suzanne Valadon, Raoul Dufy, Max Jacob, Charles Albert Cingria y posteriormente a Fernand Léger.
- 1923 Viaja a Italia y cumple el servicio militar.
- 1924 Abandona la pintura hasta 1933. Se establece en Buenos Aires, donde trabaja como dibujante técnico en una empresa de calefacciones.
- 1925 Regresa a El Havre y entra en el negocio paterno de vinos.
- 1930 Crea un almacén de vinos al por mayor en Bercy (París).
- 1933 Vuelve de forma pasajera a la pintura y a la creación de máscaras y marionetas.
- 1937 Se casa con Emilie Carlu ("Lili"), a quien había conocido en 1935. Abandona nuevamente la pintura y se dedica exclusivamente al negocio de vinos.
- 1939-40 Cumple el servicio militar en el servicio meteorológico.
- 1942 Arrienda (y vende en 1947) su negocio y se consagra definitivamente a las actividades artísticas.
- 1944 Primera exposición en la Galerie René Drouin, a la que siguen violentas protestas, pero también algunas críticas entusiastas.
- 1946 Publicación de una colección de textos bajo el título de "Prospectus aux amateurs en tout genre" en la editorial Gallimard.
- 1947 Primera exposición en la Pierre Matisse Gallery, de Nueva York.
- 1947-49 Vive durante tres largas temporadas en el Sahara. Primera exposición en los Estados Unidos, en las galerías de Pierre Matisse de Nueva York y Chicago. Edita una colección de obras de enfermos mentales, para cuyos trabajos acuña el concepto de "Art Brut". Publicación del escrito "L'Art Brut préféré aux arts culturels".
- 1951-52 Vive desde noviembre de 1951 hasta abril de 1952 en Nueva York y trabaja en la serie de cuadros "Sols et Terrains".
- 1954 Primera exposición retrospectiva en el Cercle Volnay de París.
- 1955 Se establece en Venecia, donde hasta 1961 trabaja durante varios meses del año.
- 1958 Instala un taller propio para la impresión de su serie litográfica "Les Phénomènes".
- 1959 Primera exposición en la Galerie Daniel Cordier, de París.
- 1960 Exposiciones retrospectivas en Hannover (Kestner-Gesellschaft), Zurich (Kunsthaus) y París (Musée des Arts Décoratifs). Experimentos musicales, en parte en colaboración con Asger Jorn.
- 1962 Exposición retrospectiva en el Modern Art Museum de Nueva York. Comienza a trabajar en el ciclo "Hourloupe".
- 1964 Primera exposición de los cuadros de "Hourloupe" en el Palazzo Grassi de Venecia.
- 1965 Exposiciones en la Galerie Beyeler, de Basilea, y en la Galerie Jeanne Bucher, de París.
- 1966 Exposiciones retrospectivas en Londres (Tate Gallery), Amsterdam (Stedelijk Museum). Comienza a trabajar en esculturas de styropor y poliéster.
- 1967 Publicación de los escritos "Prospectus et tous écrits suivants" en dos tomos en la editorial Gallimard. Comienza a trabajar en proyectos arquitectónicos.
- 1968 Exposiciones en la Galerie Beyeler, de Basilea, The Pace Gallery, de Nueva York, y en la Galerie Jeanne Bucher, de París.
- 1969 Trabaja en los dos proyectos monumentales "Groupe de quatre arbres" para Nueva York y "Villa Falbala" para su finca en Périgny, junto a París.
- 1970 Exposición de dibujos en el Kunstmuseum de Basilea y del ciclo "Hourloupe" en el Basler Kunstverein.
- 1972 Finaliza el "Groupe de quatre arbres" en el Chase Manhattan Plaza de Nueva York.
- 1973 Exposiciones retrospectivas en Nueva York (Guggenheim Museum) y en París (Grand Palais) con representaciones del cuadro móvil "Coucou Bazar".
- 1975 Exposiciones en el Centre National d'Art Contemporain de París, y en la Galerie Beyeler, de Basilea.
- 1976 Exposiciones en el Musée des Arts Décoratifs, París y en la Fundación Juan March, Madrid.

Catálogo

Pinturas, gouaches y dibujos

- 1 Mujer peinándose, 1945
Oleo sobre lienzo
81 x 65 cm.



- 2 Hombre lamiendo el clavel, 1945
Gouache y óleo
27 x 22 cm.



- 3 Zurcidora de calcetín, 1945
Oleo sobre lienzo
73 x 60 cm.



- 4 Ha quitado los *nails*, 1947
Oleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



- 5 Cuerpo de dama, 1950
Oleo sobre lienzo
116 x 88,5 cm.



6 Viajero extraviado, 1950
Oleo sobre lienzo
130 x 195 cm.



7 Caballero de la rosa, 1951
Oleo sobre lienzo
92 x 73 cm.



8 Paisaje de lo informe, 1952
Haut pâte sobre isorel
91,5 x 122 cm.



9 El geomántico, 1952
Oleo sobre *isorel*
130 x 195 cm.



10 El violinista, 1953
Oleo sobre lienzo
146 x 114 cm.



11 Desierto con nubes, 1954
Assemblage d'empreintes
46 x 60 cm.



12 Suelo fertilísimo, 1956
Oleo sobre lienzo y *assemblage*
156 x 117 cm.



13 Forma y disforma, 1956
Collage sobre lienzo
92 x 73 cm.



14 Huella XI, 1957
Tinta china
67 x 50 cm.



15 Despertar en el suelo, 1957
Assemblage d'empreintes
70 x 50 cm.



16 Huella VIII, 1957
Tinta china
66 x 50 cm.



17 Mar de barba, 1959
Oleo sobre lienzo
116 x 89 cm.



18 Rejilla 18, 1959
Oleo sobre papel
20 x 10,5 cm.



19 Topografía de recortes, 1959
Assemblage
70 x 91 cm.



20 Dama del tiroides rosa, 1959
Collage
68 x 48,5 cm.



21 Podrecimiento del sol, del cielo
y de la tierra, 1959
Elementos botánicos
67,5 x 51,5 cm.



22 Tierras estremeciéndose, 1959
Assemblage d'empreintes
58 x 51 cm.



23 Rostro de hombre arrugado, 1960
Tinta china y lavado
28 x 23 cm.



24 Personaje perorando, 1960
Tinta china y lavado
30 x 23 cm.



25 Lugar punteado, 1960
Tinta china
23 x 27 cm.



26 Lecho de bienestar, 1961
Tinta china
50 x 67 cm.



27 Paisaje terreno, 1962
Gouache
32,5 x 20,5 cm.



28 Paisaje urbano, 1962
Gouache sobre papel
50 x 33 cm.



29 Continuum de ciudad, 1962
Gouache sobre lienzo
130 x 293 cm.



30 Personaje de "Leyendas" 1962
Gouache
67 x 53 cm.



31 Automóvil en la carretera negra,
1963
Oleo sobre lienzo
195 x 130 cm.



32 Ser y parecer, 1963
Oleo sobre lienzo
150 x 195 cm.



33 *Paris la fête*, 1963
Oleo sobre lienzo
194,5 × 148,5 cm.



34 *Rue Poisse*, 1963
Oleo sobre lienzo
195 × 130 cm.



35 *Perro y soldado*, 1964
Marker
42 × 34 cm.



36 *El aliviado*, 1964
Vinilo
67 × 100 cm.



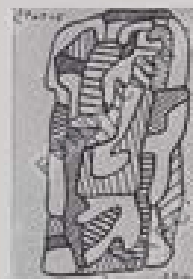
37 *Caminante. H. 19*, 1964
Dibujo al vinilo
100 × 67 cm.



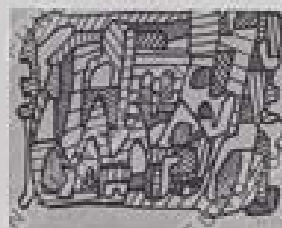
38 Vaca. H. 20, 1964
Dibujo al vinilo
100 x 67 cm.



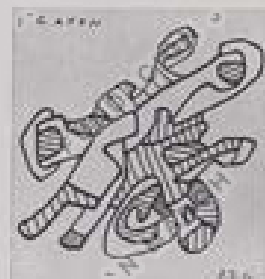
39 Estatua. H. 30, 1964
Marker
33,5 x 22,5 cm.



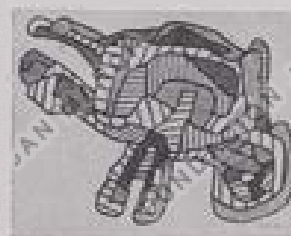
40 Catedral. H. 26, 1964
Marker
20,5 x 26,5 cm.



41 Cañón II. H. 34, 1964
Marker
25 x 22,5 cm.



42 Carretilla XII, 1964
Marker
21 x 27 cm.



43 Barco pesquero, 1964
Gouache
67 x 50 cm.



44 Taza de té II, 1965
Vinilo sobre lienzo
130 x 97 cm.



45 Número desarrollado del lavabo, 1965
Vinilo sobre lienzo
100 x 81 cm.



46 Personaje. EG 147, 1965
Vinilo
67 x 50 cm.



47 Personaje. M. 2, 1966
Marker
27 x 21 cm.



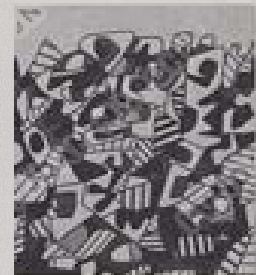
48 Villa 6, 1966
Marker
27 x 21 cm.



49 Rosa. P. 431, 1973
Marker recortado
33,5 x 20 cm.



50 Paisaje dramático, 1974
Pintura sobre lienzo
178 x 140 cm.



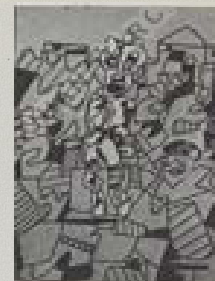
51 Caminatas por el campo, 1974
Pintura sobre lienzo
203 x 130 cm.



52 Paisaje castellano con dos
personajes, 1974
Pintura sobre lienzo
100 x 81 cm.



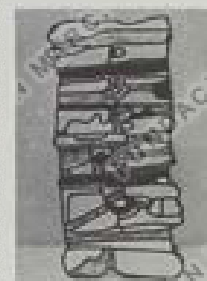
- 53 Territorio y campesino, 1974
Pintura sobre lienzo
180 x 130 cm.



- 54 Paracifra. L. 11, 1975
Pintura acrílica sobre papel
pegado sobre lienzo
65 x 92 cm.

Esculturas pintadas

- 55 Mueble con cajones, 1967
Transfert a poliéster
128 x 59 x 10 cm.



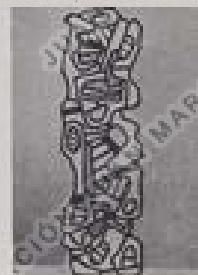
- 56 Figura sentada, 1967
Transfert a poliéster
153 x 50 x 50 cm.



- 57 Elemento azul XV, 1967
Transfert a poliéster
200 x 100 x 10 cm.



- 58 Personaje papudo, 1967
Transfert a poliéster
127 x 40 x 10 cm.



- 59 Viaje en pareja, 1968
Transfert a poliéster
64 x 54 x 35 cm.



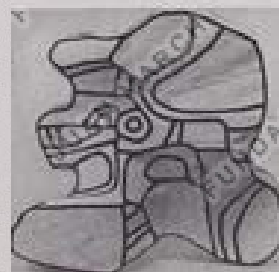
- 60 Barbudo con perro, 1968
Transfert a poliéster
127 x 85 x 47 cm.



- 61 El pastel, 1968
Epoxy pintado
21 x 48 x 48 cm.



- 62 Cometa cabeza de león, 1968
Epoxy pintado
180 x 185 x 52 cm.



63 Arbol azul, en despliegue, 1968
Epoxy pintado
68 x 47 x 44 cm.



64 Cometa digitada, 1969
Epoxy pintado
232 x 145 x 52 cm.



65 El matorral, 1969
Epoxy pintado
86 x 56 x 48 cm.



66 Figura votiva, 1969
Epoxy pintado
154 x 95 x 75 cm.



67 Torre con cifras, 1969
Epoxy pintado
175 x 85 x 85 cm.



68 El cerro de los dos árboles, 1970
Epoxy pintado
77 x 82 x 52 cm.



- 69 Taburete, 1970
Transfert a poliéster
67 x 52 x 62 cm.



- 70 Arbol de dos pisos, 1970
Epoxy pintado
91 x 60 x 54 cm.



- 71 Silla de dama, 1970
Epoxy pintado
86 x 56 x 48 cm.



- 72 Formas digitales y anteojos, 1971
Epoxy pintado
37 x 46 x 24,5 cm.



- 73 Botella en el mar, 1971
Epoxy pintado
63 x 78 x 71 cm.



74 El mirón, 1971
Practicable
186 x 73 cm.



75 El carcelero, 1972
Practicable
186 x 89 cm.



76 El lunático, 1972
Practicable
181 x 84 cm.



77 El buscagangas, 1973
Epoxy pintado
88 x 49 x 22 cm.



78 Mesa de colación, 1973
Epoxy pintado
60 x 72 cm.



79 *Le maitre d'hotel*, 1974
Recorte pintado
206 x 84 cm.



80 *Figura V*, 1974
Recorte pintado
95,5 x 109 cm.



81 *Figura VII*, 1974
Recorte pintado
98,5 x 113 cm.



82 *Figura XII*, 1974
Recorte pintado
132 x 68 cm.



83 *Figura XIV*, 1974
Recorte pintado
104 x 97 cm.



