

pintura, como lo demuestra el hecho de que el artista siempre trabaja en dos dimensiones, creando el plano, la planta; ya de un edificio, ya de una urbanización o de un artesonado. Las líneas de sus cuadros son también los límites de superficie que modulan el espacio y crean esculturas, como algunas realizadas por el pintor. Se trata de proyecciones de sus cuadros traducidas a un orden espacial. También podemos ver esto mismo en otro tipo de obras, como en el artesonado realizado para el coleccionista Huarte. En él, el pintor continúa y amplía la proyección de su modulación aplicada a la decoración de un techo. Se trata de un artesonado situado en un ámbito creado por una arquitectura actual. De primeras podría pensarse que entre ambos elementos se produciría la disyuntiva entre la solución tradicional de un artesonado y la modernidad de la arquitectura a la que iba destinado. Es cierto que esta solución enlaza con la tradición mudéjar. Sin embargo, no puede hablarse de una imitación de lo antiguo, sino de una reactualización de una forma decorativa válida para humanizar un espacio interior del edificio, haciéndolo más cálido y habitable. Con ello se desplaza la frialdad inherente a la construcción, en parte por el material empleado: la madera; en no menor grado, por la naturaleza y vida que rezuma el trazado de su estructura.

Interesa destacar el carácter de estas aplicaciones de la modulación ideada por Pablo Palazuelo. La pieza, especialmente cuando se trata de esculturas, está planeada con el método del arquitecto, con el fin de crear espacios habitables. Estos ámbitos, derivados de una realización pictórica, tienen un marcado sentido orgánico y una función de crear espacios habitables.

De estas esculturas difieren otras ejecutadas por el artista, que en vez de partir de una limitación de superficies surgen como una verdadera organización de volúmenes creada con el criterio estrictamente de escultor. El artista las ha concebido con el mismo orden y modulación con que realiza sus cuadros. El sentido es similar y tienen también una proyección en otras especialidades al poder ser aplicadas para la realización de obras de arquitectura.

Como puede desprenderse de lo dicho hasta aquí, el arte de Pablo Palazuelo es una constante preocupación por integrar especialidades, logrando una unidad que se presente como un conjunto armónico y orgánico de las mismas. Estas últimas esculturas a las que me he referido son verdaderos proyectos, en los que se sintetizan todas las aportaciones de la pintura, escultura y arquitectura que fueran realizadas de acuerdo con la modulación del artista. Por desgracia vivimos en un mundo en el que este tipo de creaciones son escasas o apenas si se han producido. Son muy pocas las manifestaciones de interés

responsables para una integración de las artes. Entre otras razones, porque lo que se ha pretendido siempre es una *adición* de especialidades, una acumulación de soluciones, en vez de crear algo que integrase, coordinase todos estos esfuerzos. Se evitaría así llegar a una suma de errores por partir de un falso principio: integrar es reunir.

La pintura de Palazuelo manifiesta la intención del artista de que esta integración se produzca. Al mismo tiempo muestra una serie de posibilidades de desarrollo ilimitado, un camino favorable a la integración de las artes mediante un módulo que las modifique, sin privarlas de aquello que las nutre y vivifica: su contacto con la vida. Su solución tiene un carácter plenamente integral frente a la propuesta de la simple suma o reunión bajo el común denominador de las artes plásticas. Sólo queda, aunque sea una paradoja decirlo, lo más fácil: poder realizarlo.

UNA PINTURA ORGÁNICA

La obra de Palazuelo se sitúa entre las tendencias racionales del arte contemporáneo como una actitud definidora de un nuevo humanismo frente a la frialdad del constructivismo inicial y del neoplasticismo. Existe en su pintura un deseo de partir de la vida, de humanizar la razón, de que sea el trabajo del hombre lo que palpita en cada uno de sus cuadros.

En líneas generales, la pintura de Palazuelo se corresponde, sin que esto suponga, ni mucho menos, el decir que este pintor participe en esta tendencia, con la postura mantenida por la arquitectura orgánica frente al racionalismo inicial. Frank Lloyd Wright, el arquitecto teórico, realizador y defensor del organicismo, proclamaba la necesidad «... de que la arquitectura reconozca su naturaleza, de que comprenda que deriva de la vida y que tiene como objeto la vida tal como hoy la vivimos, de que sea algo intensamente humano. Si vivimos con personalidad y con belleza, la arquitectura se convierte en la necesaria interpretación de nuestra vida...» (9). La cita bien podría ser aplicada a la pintura de Palazuelo. Partiendo de unas bases racionales, de un sistema y un orden rigurosos, el pintor dirige su atención a la vida para hacer del arte una manifestación que pueda ser integrada en ella. Palazuelo pertenece a ese grupo de artistas que, en lo que llevamos de la segunda mitad del siglo xx, se esfuerzan por definir un arte en el que se muestre una emoción racionalizada a la vez que la razón se halle humanizada.

(9) Citado por BRUNO ZEVO: *Historia de la arquitectura moderna*. 3.^a ed. Buenos Aires, 1959; p. 450.

La obra de este pintor es, en este sentido, lo suficientemente significativa para definir la labor de un artista cuyo centro es el equilibrio del hombre y cuyo alcance sea el de humanizar el medio en que se desarrolla nuestra vida.

VÍCTOR NIETO ALCAIDE
«Las Antillas»
LOS PEÑASCALES (TORRELODONES)
MADRID

APENDICE

A continuación se publican algunos textos originales de Pablo Palazuelo referentes a conceptos en que se funda su pintura. Su lectura es útil para alcanzar un conocimiento completo de la apoyatura ideológica de su obra. También se publican dos poemas inéditos del pintor y algunas citas de libros recogidas en sus papeles que presentan cierta relación con la orientación de su arte. Se trata de 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.

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 EURYTHMIA para designar un encadenamiento feliz de proporciones; es decir, una simetría o conmodulación que produce un efecto no solamente harmónico, sino también sinfónico, orgánico.

SIMETRIA

Simetría, según Vitrubio, es la commensurabilidad 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 eurythmia.

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.

II

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. Librairie de L'Université. Ginebra).

III

LOS REINOS

*Extrema
pulsante
iridiscente
radiante
fuente*

*Extrema
pulsante
oscura
simiente*

(1961).

METAL

*Salta aún
astringente
oscuro
ardor*

*Vibra aún
cristalina
sonora
contracción*

(1961).

SINTESIS BIOGRAFICA

Nace en Madrid en 1916

1933-36. Estudios de arquitectura en Inglaterra.

1940. Empieza a pintar. Obras figurativas neocubistas. Influencia de Klee.

1945. *La joven escuela madrileña*, Galería Buchholz, Madrid.

- 1947-48. Publica sus primeros dibujos abstractos.
Segunda exposición *Joven escuela madrileña*, Buchholz, Madrid.
Cuatro pintores de hoy, Librería Pórtico, Zaragoza.
1948. Beca del Gobierno francés.
Viaje a París, donde reside hasta 1960.
Primeras obras abstractas expuestas:
Salon de Mai, Musée d'Art Moderne, París.
Galerie Denise Renée, París.
Mains Eblouies, Galerie Maeght, París.
1949. *Salon de Mai*, Musée d'Art Moderne, París.
Mains Eblouies, Galerie Maeght, París.
1950. *Salon de Mai*, Musée d'Art Moderne, París.
Art. Club, Viena, Museo de Toronto.
Mains Eblouies, Galerie Maeght, París.
1951. *Tendances*, Galerie Maeght, París.
1952. Musée de Zurich.
Tendances, Galerie Maeght, París.
Rythmes et Couleurs, Musée de Lausanne (Prix Kandinsky).
1953. Primeras realizaciones definitivas de la concepción geométrica personal.
1954. *Tendance actuelle de l'Ecole de París*, Musée de Berne.
Younger European Painters, Guggenheim Museum, New York.
1955. Primera exposición individual, Galerie Maeght, París.
Du futurisme à l'Art. Abstrait, Musée de Lausanne.
Carnegie International, Pittsburgh.
1956. *Art Abstrait*, Galerie Beyeler, Basel.
1958. Segunda exposición individual, Galerie Maeght, París.
Carnegie International, Pittsburgh.
V Premio Carnegie.
Art et Nature, Kunst und Naturform, Musée de Zurich.
1959. *Blanco y Negro*, Galería Darro, Madrid.
Trece pintores españoles actuales, Museo de Artes Decorativas, París.
1960. *Thompson Collection*, de Pittsburgh, Musée de Zurich.
1961. Carnegie International, Pittsburgh.
The American Federation of Art.
1963. Tercera exposición individual, Galerie Maeght, París.
1964. Fondation Maeght, Musée de Saint Paul de Vence.
Biennale de Menton.
Carnegie International, Pittsburgh.
Poetes, Peintres et Sculpteurs, Galerie Maeght, París.
1966. *Salon de Mai*, Musée d'Art Moderne, París.
Musée Fondation Maeght, Saint Paul de Vence.
Galería Juana Mordó, Madrid.
Biennale de Menton (fuera de concurso).
Bibliothèque Nationale, París, Cabinet des Estampes (aguafuertes y litos).

Colecciones

Museo de Arte Moderno, París. Museo de Zurich, Museo Cuggenheim,
New York. Carnigie, Pittsburgh.
Museo Fondation Maeght, Museo de Río de Janeiro.
Museo de Cuenca.

Colecciones particulares

Didisheim, Lausanne. Vlauzart, Zurich, Zumsteg, Zurich. Heer, Zurich.
Graindorde, Liege. Thompson, Pittsburgh, Beyeler, Basel, Mc. Roberts
and Tunnard, Londres. Juana Mordó, Madrid. Fernando Zobel, Madrid.
Juan Huarte, Madrid. Ruiz de la Prada, Madrid.