

ra
sa
ce
ce

pintura: la visión integral

paternosto

© de este catálogo	guillermo de osma galería
© del texto	josé maría parreño
© fotografía	juanje blázquez
coordinación	josé ignacio abejón y miriam sainz de la maza
diseño del catálogo	césar parternosto y miriam sainz de la maza

CÉSAR PATERNOSTO

pintura: la visión integral


Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com • info@guillermodeosma.com

del 2 de febrero al 12 de marzo de 2010



1. Cuarteto: Rojo y Negro lateral, 2009. Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 170 x 200 cm (instalado)

LOS BORDES DEL CUADRADO o del rectángulo (que evocan la ventana o el espejo) constituyen la condición necesaria para la existencia del cuadro como tal. Señalan un recorte en el horizonte de las cosas que se abre a un espacio de otro tipo.

La mirada de Paternosto cae sobre el centro del lienzo como una gota de disolvente en agua grasa. Y la pintura escapa en todas direcciones. Se concentra en los bordes y pegada a ellos marca los límites, los subraya intermitentemente con gruesas bandas de color.

Estos bordes son un requisito que en la pintura moderna ha tenido un carácter tan conceptual como pictórico. Porque la pintura acontecía en su interior, empujándose y empujando, como púgiles en el cuadrilátero o danzarines sobre el escenario. Lo importante sucedía ahí, dentro, y exceder los límites era sinónimo de derrota o error.

No siempre fue así. En los tiempos en que “se inventó” el cuadro, a lo largo de todo el siglo XVI, abundan los marcos pintados. Como si la pintura tuviera dificultades para establecer las fronteras con la realidad y necesitara redoblar su carácter ilusionista. Y encontramos también alacenas y puertas pintadas, que funcionan como encuadre, y tienen la misión de hacer realidad lo pintado, de dotarlo de verosimilitud.

Paternosto, al concentrar la pintura en los bordes, valga la contradicción, deja en medio un espacio en blanco, que sin embargo sigue siendo pintura. Centro huido, evaporado, centro como intervalo de silencio en lugar de como nota. Bien es verdad que lívido, bien es verdad que no más expresivo que una máscara mortuoria. Pero como ésta, cargado de presagios y memoria, de lo que fue y de lo que pudiera haber sido.

Cuadros con el centro vacío. Insistente y furiosamente vacío, encalado, como si estuviera castigado por su excesivo protagonismo.

Cuadros que son nietos de los de Mondrian, hijos de los de Barnett Newman. Con semejantes parientes no sorprende que en los cuadros de Paternosto la pintura haya hecho las maletas y se haya ido. Que abandone la escena o al menos su lugar preeminente. Culmina así la empresa que la familia emprendió muchos años antes. Pues una vez destrenzados los matices del color para quedarse con los hilos primeros, una vez reducida a plano la ilusión de volumen y a literalidad toda simbología, sólo quedaba ya empacar el pigmento de la forma más discreta y quedarse esperando en los bordes. En los bordes y, ya fuera de toda lógica –o no, dadas las imprudencias realizadas– rebasarlos y ocupar los cantos.

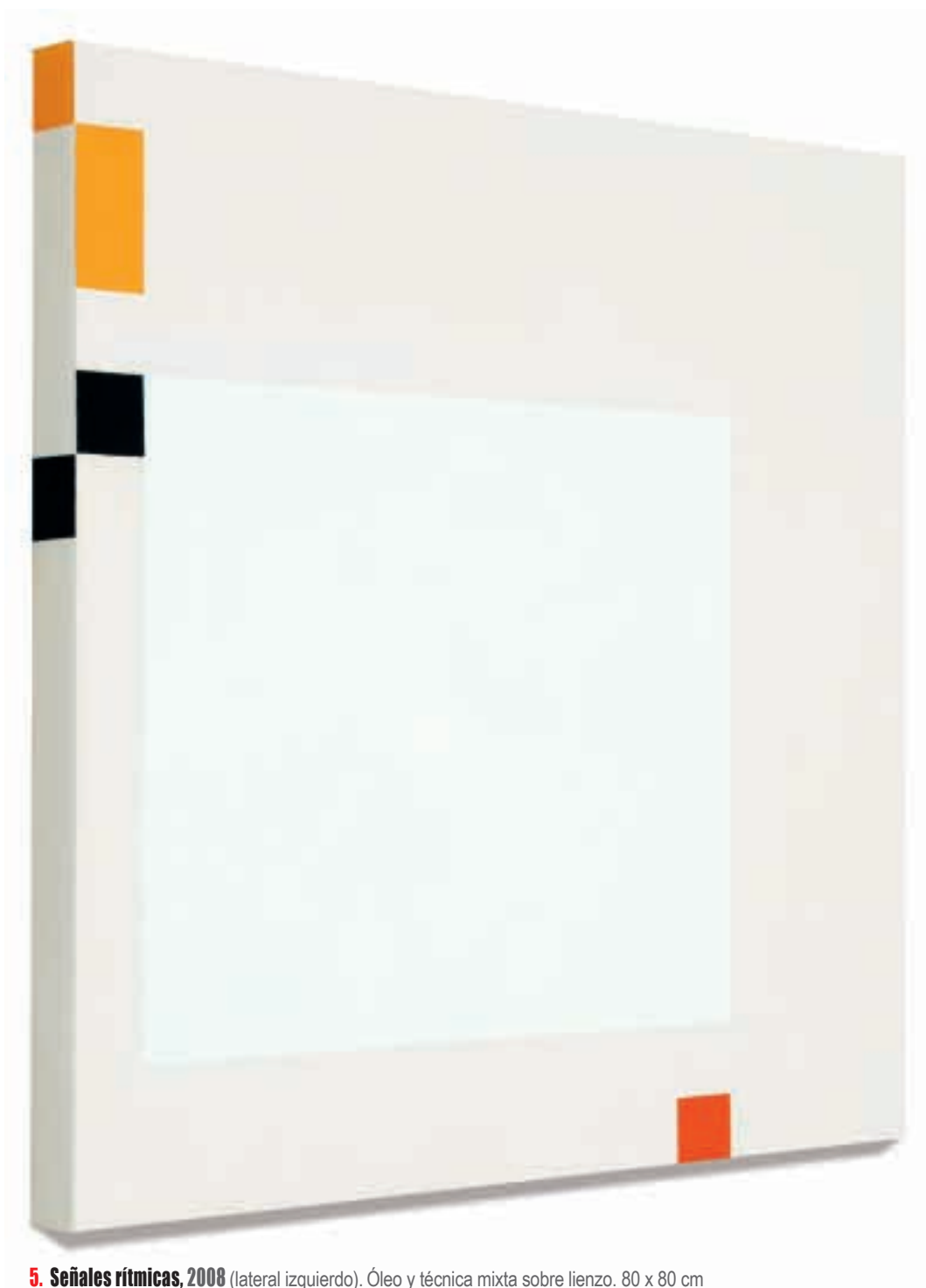
Si los bordes son, decíamos, un elemento metapictórico, los cantos son la miseria de la pintura. El sustento material prescindible del límite imprescindible del formato. Pero al pintarlos, lo que siempre fue objeto se ha convertido en cuadro. Aún es más, la mayor parte del cuadro está ahora en lo que antes era un enojoso rastro de realidad en la gran ficción de la pintura.

La rejilla del collage inaugural de Picasso sirvió para mostrar la planitud del cubismo. Frente a su alterada volumetría, la rejilla afirmaba: “todo lo demás está pintado, sólo yo soy real”. Paternosto, frente a todas las ilusiones espaciales de siglos de pintura confiere a sus cuadros una tercera dimensión real: todo espesor está pintado, sólo yo soy real.

Y parece mentira que esta innovación genial ya la intuyeran los apolillados académicos franceses. En el *Dictionnaire des Arts et des Sciences* de la Academia Francesa publicado en 1694, “tableau” era tanto la “obra de pintura sobre una tabla de madera, cobre o sobre tela” como “en la base de una puerta o de una ventana, la parte del espesor del muro que aparece tras el umbral”. Así pues, el hueco no sólo vale para atravesar la pared y ofrecer a la vista el otro lado, sino también para hacer accesible el espesor del muro y convertir su interior en exterior.

Si recordamos la metáfora de Alberti del cuadro como ventana, yo aconsejaría a los espectadores, como se hacía en los trenes de antaño, que “no asomen la cabeza por la ventanilla” y en cambio se fijen en los bordes, porque ahora esa zona anónima y estéril es tan o más interesante que el paisaje que se ve al otro lado.

Encuentro asombroso que la pintura todavía nos depare sorpresas y que un cuadro pueda seguir siendo más que un cuadro.



5. Señales rítmicas, 2008 (lateral izquierdo). Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 80 x 80 cm

EN MAYO DE 2002 comencé a trabajar en bocetos para la serie que denominé *Marginalidad y desplazamientos*: bandas negras realizadas sobre fondo blanco, que fueron mis primeras obras en esta restringida gama. Las bandas se adhieren al perímetro de la tela, pero ocasionalmente se fraccionan, reapareciendo en el costado de la tela. Lo cual, como se observará, es una manera de sintetizar mi vieja aspiración a que la pintura sea leída en su *integridad objetual*. Cuarenta años

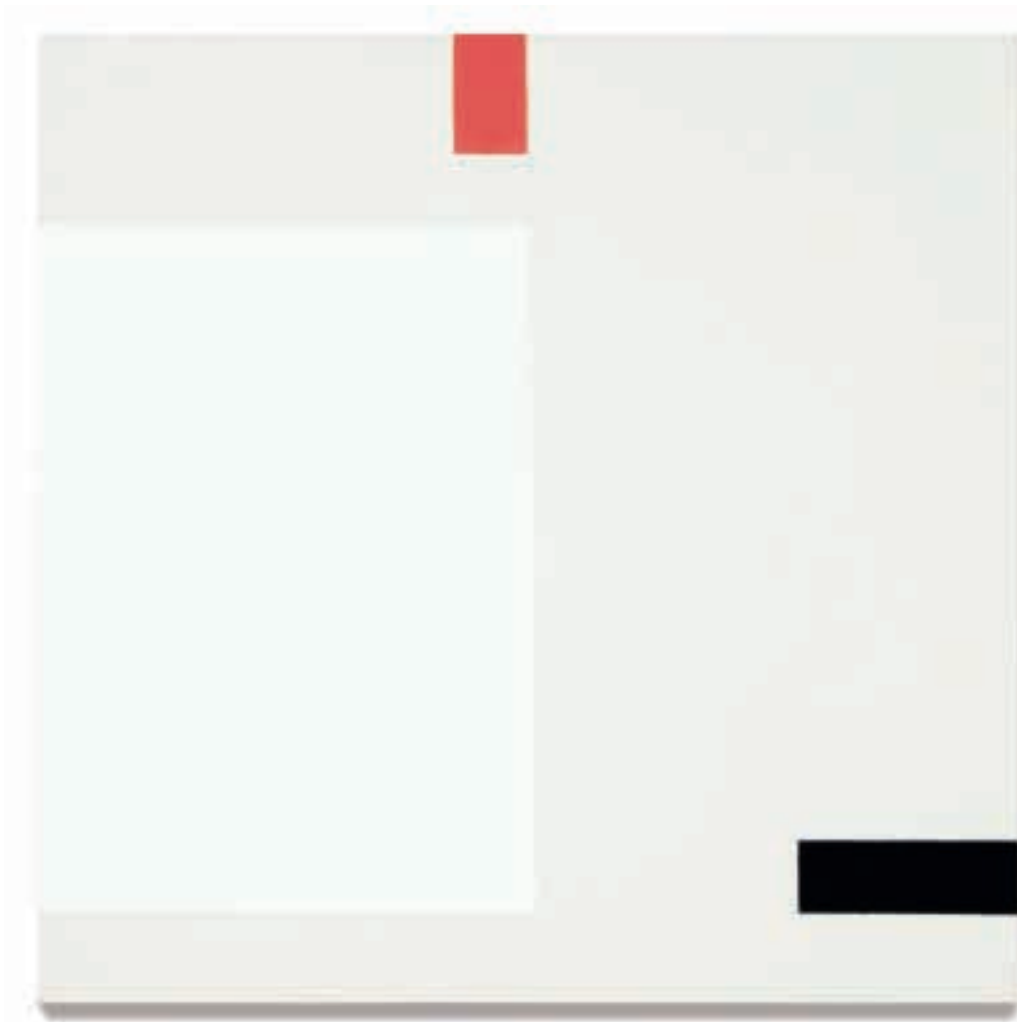


5. Señales rítmicas, 2008

atrás (1969), cuando vaciaba la superficie frontal del cuadro, obligaba al espectador a buscar ‘lo pintado’ sólo en los cantos. Ahora hay una imagen frontal, pero el espectador(a) que venza el hábito convencional de mirar la pintura de frente, es recompensado porque ha de obtener “más”: lo pintado en los cantos *amplía* la imagen, la completa.

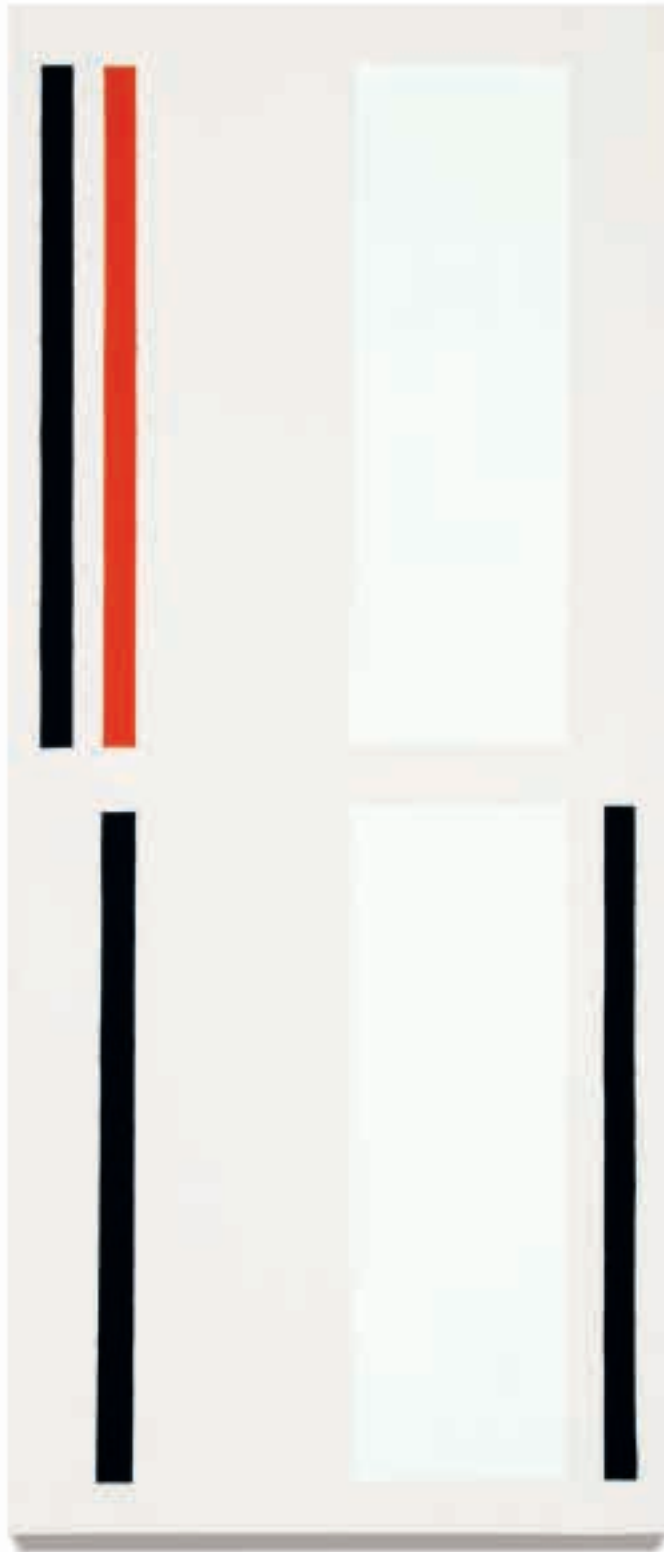
Pronto agregué bandas rojas a ese esquema original de negro sobre blanco. Si bien en lo superficial había una inmediata referencia a Mondrian, o quizás mejor a Malevich, yo percibía que en esa elección de colores había un elemento latente que no podía discernir muy bien.

Leyendo a John Gage –*Color and Meaning: Art, Science and Symbolism* (Color y significado: arte, ciencia y simbolismo), de 1999– encontré una muy aguda observación: “Rojo, amarillo y azul no constituyen la única tríada primaria, ni tampoco la más privilegiada. El conjunto de negro, blanco y rojo, una agrupación mucho más antigua y universal, ha adquirido recientemente



6. Señales: Negro y Rojo, 2009. Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 80 x 80 cm

un interés prominente en los estudios antropológicos del lenguaje, principalmente en conexión con las culturas no-europeas, donde las categorías de colores más tempranas eran la de luz y oscuridad, seguidas, casi universalmente de un término para 'rojo'”. Así, esta puntualización del sentido semántico que la antigua tríada de blanco, negro y rojo tenía en contextos culturales ajenos a nuestra tradición, venía a dilucidar esa indefinible resonancia que tenían estos trabajos



7. Segmentos, 1, 2009. Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 122 x 52 cm

y que, hasta entonces, se me escapaba. Y que me demostraba, una vez más cómo, aun de una manera inconsciente o instintiva, la práctica abstracta nos lleva al encuentro con el *otro*.

*



4. Encuentro, 4, 2009. Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 120 x 120 cm

Plinio (*Historia Natural*), sostenía que la paleta tanto de Apeles como de sus contemporáneos de la Grecia clásica se limitaba a cuatro colores: blanco, negro, rojo y amarillo. Y que esa noble y austera gama era el privilegio de todo artista de una mentalidad sobria. Lo curioso es que la evidencia arqueológica nos dice que los griegos disponían de un mayor número de pigmentos, —como lo testimonian los restos de la arquitectura y la escultura— y no precisamente la pintura de Apeles, porque ésta no ha sobrevivido.

Tanto Gage, en la obra citada más arriba, como Philip Ball (*La invención del color*) sugieren que Plinio estaba tratando de establecer una correlación de índole metafísica de estos cuatro colores “primarios” con los cuatro elementos aristotélicos, tierra, aire, fuego, agua. Observamos por lo tanto aquí un temprano indicio, dentro de la tradición occidental, de interpretar el color en



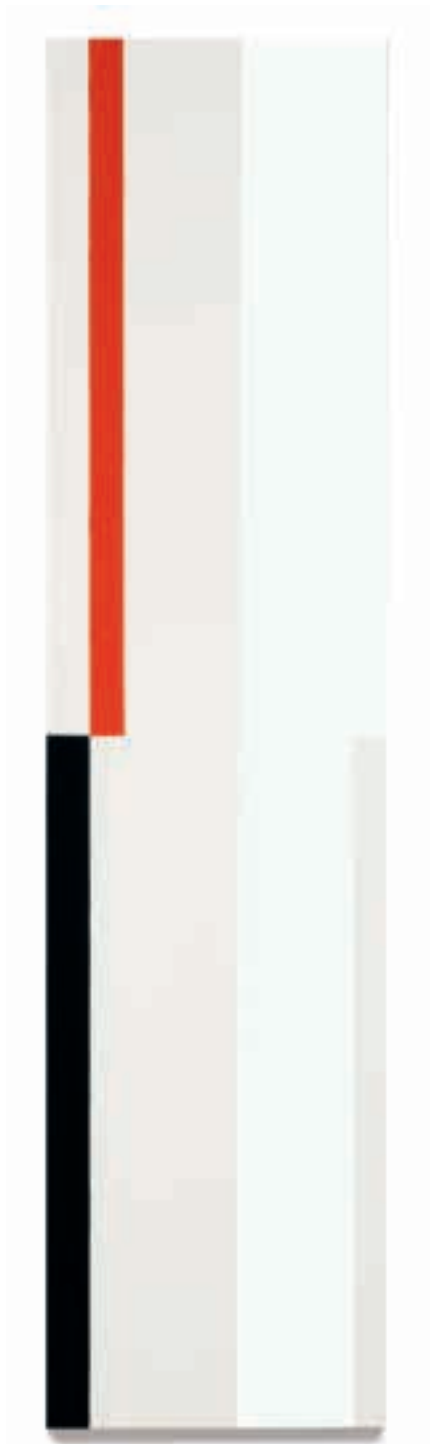
relación al contexto cultural, es decir, una búsqueda de significados. Porque, como dice Gage: “[en el arte] es inevitable que la observación del color sea también una interpretación [...] y que, así como el espacio o la fisiognomía, tiene también una historia.” ■



3. Encuentro, 2009. Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 150 x 150 cm (lateral izquierdo)



3. Encuentro, 2009.



8. Vertical, 1, 2009. Óleo y técnica mixta sobre lienzo. 143 x 35 cm

César Paternosto

[La Plata, Argentina, 1931]

Pintor, escultor y teórico, vivió en Nueva York desde 1967 hasta 2004.

Actualmente reside en Segovia, España.

Ha expuesto individualmente en la Galerie Denise René (Düsseldorf, 1972; Nueva York, 1973 y 1976; París, 1974); en la Fuji TV Gallery (Tokio, 1982). Una retrospectiva parcial (1969-1980) se realizó en Americas Society (Nueva York, 1981). Recientes exposiciones individuales han sido: la muestra antológica en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 2004); Dan Galeria, (São Paulo, 2005); Guillermo de Osma (Madrid, 2006); Manuel Ojeda (Gran Canaria, 2006); Artur Ramón Contemporani (Barcelona, 2007); Jorge Mara-La Ruche (Buenos Aires, 2008); Durban-Segnini (Miami, 2008).

Importantes exposiciones colectivas en las que ha sido incluida su obra: *El Taller Torres García y su Legado*, inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1991, itinerante); *América, Novia del Sol*, Museo Real de Amberes, Bélgica (1992); *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1993; en *Next to Nothing: Minimalist Works in the Albright-Knox Art Gallery Collection*, Buffalo, NY y *Art construit, art cinétique d'Amérique Latine*, Galerie Denise René, París, ambas en 1999; en *Extreme Abstraction*, en la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, 2005; en *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975*, National Academy Museum, New York, (itinerante); *Short Distance to Now*, Galerie Kienzle & Gmeiner (Berlín) y Galerie Thomas Flor, (Düsseldorf), todas en 2007; *Forma, línea, gesto, escritura*, MuVIM (Museo de la Imagen y la Modernidad) Valencia (2008).

Su pintura se encuentra en fondos públicos y privados tales como el Museo de Arte Moderno y Museo Guggenheim de Nueva York; Museum of Fine Arts, Boston; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY; Jack S. Blanton Museum, University of Texas; Museum of Fine Arts, Houston; Joseph H. Hirshhorn Museum, Washington D.C.; Cisneros Fontanals Art Foundation, CIFO, Miami, Fla. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia; Kunstmuseum Bern, Suiza; Etzold Collection, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Alemania; Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Colección Patricia Phelps de Cisneros, Caracas y Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid.

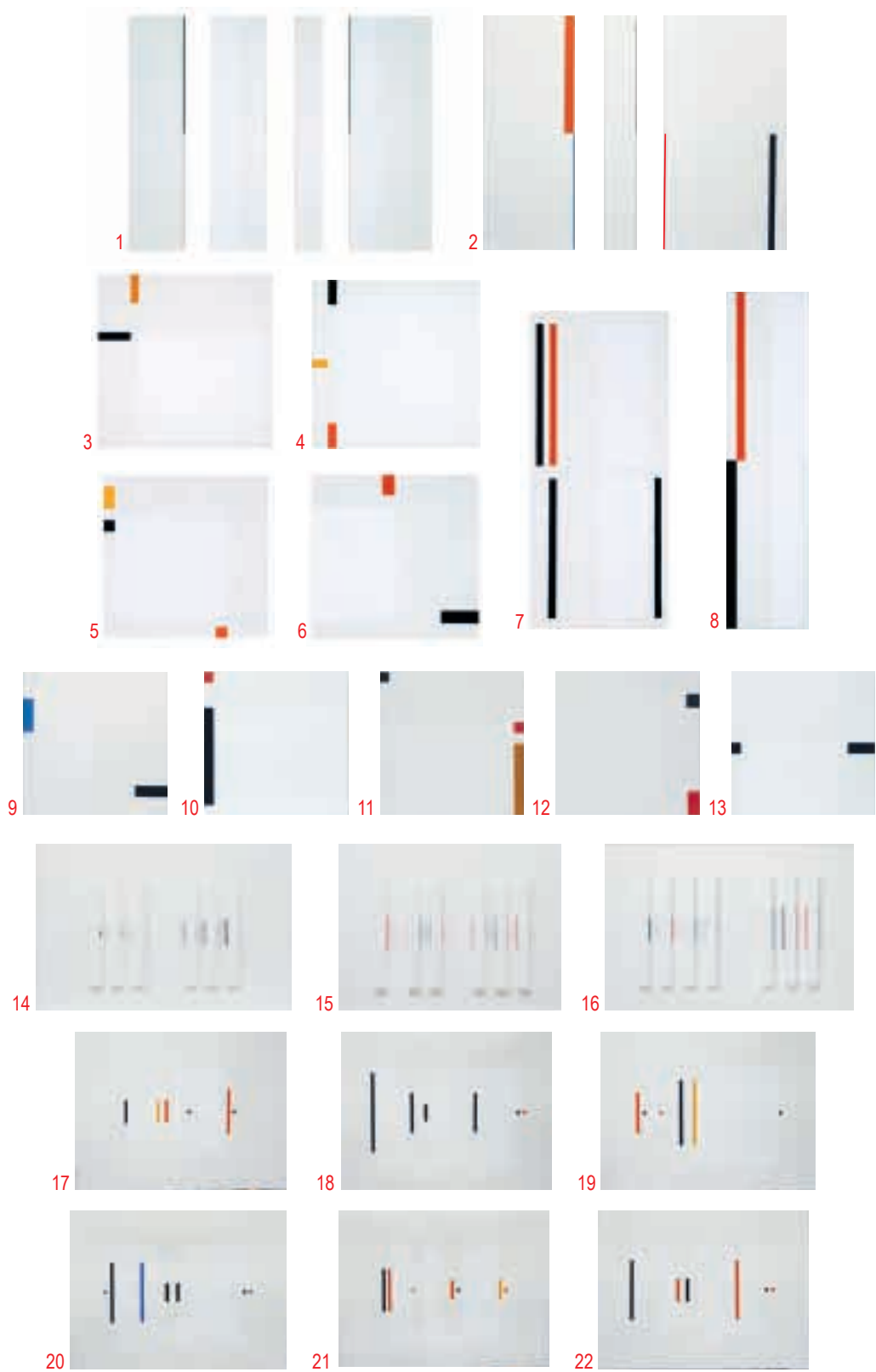
En 1972 fue premiado con una Beca Guggenheim; también ha recibido becas de la Pollock-Krasner Foundation (1990) y la Gottlieb Foundation (1991). En 2007 recibió el Premio de Pintura "Francisco de Goya" de la Villa de Madrid, por la exposición *Marginalidades, desplazamientos y ritmos*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2006.

Ha documentado fotográficamente y estudiado los sitios arqueológicos de Perú, Bolivia y México y dictado cursos sobre los sistemas simbólicos abstractos de la América antigua. Su libro *Piedra abstracta-La escultura inca: una visión contemporánea* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1989), fue traducido al inglés como *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art* (University of Texas Press, 1996).

Fue comisario de las exposiciones *North and South Connected: An Abstraction of the Americas*, Cecilia de Torres Ltd., Nueva York (1998) y *Abstracción: El paradigma amerindio*, inaugurada en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas (2001), que viajó luego al I.V.A.M., Instituto Valenciano de Arte Moderno.



[Foto: I. González Chao]



Pintura

- 1. Cuarteto: Rojo y Negro lateral**, 2009
óleo y técnica mixta sobre lienzo
cuatro paneles; 170 x 200 cm (instalado)
- 2. Trío: La Nota Azul**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
tres paneles; 170 x 200 cm (instalado)
- 3. Encuentro**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
150 x 150 cm
- 4. Encuentro, 4**, 2009
óleo y técnica mixta sobre lienzo
120 x 120 cm
- 5. Señales rítmicas**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
80 x 80 cm
- 6. Señales: Negro y Rojo**, 2009
óleo y técnica mixta sobre lienzo
80 x 80 cm
- 7. Segmentos, 1**, 2009
óleo y técnica mixta sobre lienzo
122 x 52 cm
- 8. Vertical, 1**, 2009
óleo y técnica mixta sobre lienzo
143 x 35 cm
- 9. Señales: Azul y Negro**, 2009
óleo y técnica mixta sobre lienzo
60 x 60 cm
- 10. Sin título (08.45)**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
40 x 40 cm
- 11. Sin título (08.46)**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
40 x 40 cm
- 12. Sin título (09.07)**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
40,6 x 40,6 cm
- 13. Sin título (09.08)**, 2008
óleo y técnica mixta sobre lienzo
40,6 x 40,6 cm

Obra en papel

- 14. Conjuntos, progresiones**, 2008
témpera sobre papel plegado
65 x 100 cm
- 15. Progresión**, 2009
témpera sobre papel plegado
65 x 100 cm
- 16. Conjuntos, 5**, 2009
témpera sobre papel plegado
65 x 110 cm
- 17. Deconstrucciones, 4**, 2009
témpera y gesso sobre papel
56 x 76 cm
- 18. Deconstrucciones, 9**, 2009
témpera y gesso sobre papel
56 x 76 cm
- 19. Deconstrucciones, 11**, 2009
témpera y gesso sobre papel
56 x 76 cm
- 20. Deconstrucciones, 12**, 2009
témpera y gesso sobre papel
56 x 76 cm
- 21. Deconstrucciones, 15**, 2009
témpera y gesso sobre papel
56 x 76 cm
- 22. Deconstrucciones, 16**, 2009
témpera y gesso sobre papel
56 x 76 cm
- 23-30. Maquettes**, 2008-9
témpera sobre papel montado sobre cartón pluma
máx. 24 x 24 cm



Se acabó de imprimir este catálogo
César Paternosto
pintura: la visión integral
el 20 de enero de 2010,
festividad de S. Sebastián,
en los talleres de ARTEGRAF
MADRID



Guillermo de Osma

GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

TEL. + 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com