paternosto

Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. +34 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com

césar paternosto

césarpaternosto
obra reciente

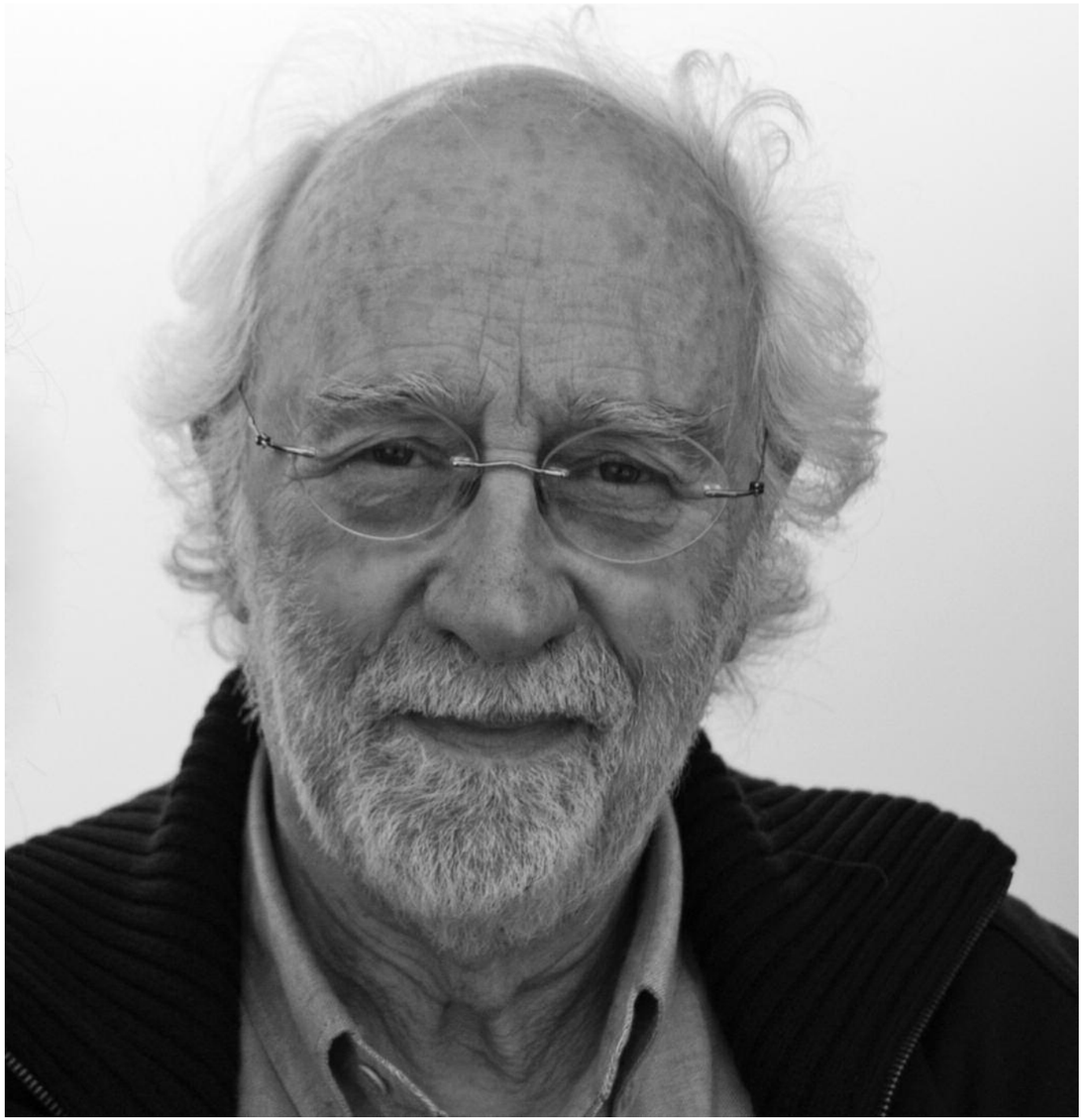
Guillermo de Osma Galería
Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
Tel. +34 91 435 59 36 · info@guillermodeosma.com

21 de noviembre de 2017 - 15 de enero de 2018

agradecimientos
Inmaculada González Chao

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería
© del texto: Lorea Rubio
© Fotografías: Fernando Maqueira · Inmaculada González Chao · Pedro Sánchez Tornero
Coordinación: José Ignacio Abeijón · Esther Merinero · Miriam Sainz de la Maza
Diseño: Miriam Sainz de la Maza
Impresión: Running Producción, S.A.
Depósito legal: M-30796-2017

cubierta *Tensiones lineales 2* (det.), 2017 [cat. no.5]



Foto_Pedro Sánchez Tornero

César Paternosto:
Pervivencia e infinitud de lo lineal

Lorea Rubio

EN 1979 BARBARA ROSE recogía un chiste que circulaba por los ambientes artísticos neoyorkinos, con respecto a la deriva que había tomado la pintura americana

Newman cerró la ventana,
Rothko bajó la persiana y
Reinhardt apagó la luz[1] .

Era un modo irónico de dar carpetazo a una tendencia que había venido desarrollándose desde los años cuarenta y que, pese a suponer una amalgama heterogénea de diversas soluciones tanto formales como discursivas, se agrupó bajo el nombre de *Expresionismo Abstracto*[2], aunque a lo largo de su historia aparecieron otros nombres que atendían a las diversas corrientes que podían encontrarse en la pintura moderna americana y los distinguían entre sí: *Action Painting*, acuñado por Harold Rosenberg para designar a los artistas de mayor carga gestual y procesual o *Color-Field* para agrupar a otros que, como Rothko, Newman o Clifford Still incidían en campos cromáticos ausentes de representación figurativa.

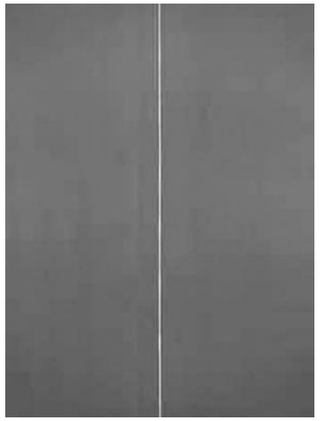
Pero, si en efecto tomamos este lapso de la pintura americana como una ventana, y los elementos sobre el soporte como el mecanismo que permite su manipulación, la obra de César Paternosto se configura como una nueva apertura. Una ventana que, en esta ocasión se abre hacia las raíces mismas del lenguaje abstracto americano: el sur del continente y sus representaciones, antiguas, telúricas e infinitas. Unas redes lineales devenidas en trama y urdimbre que entretejen tiempo y espacio, que ubican al hombre en un lugar opuesto a ese no-lugar primordial, al tiempo racional y concreto, pero también mágico e inconsútil.

Nadie entre aquí que no sepa geometría

Se diría que se ha asumido, en términos generales, la abstracción como una prerrogativa del arte a partir del siglo XX. Si tratásemos de hacer un ejercicio memorístico y pensar en una abstracción anterior al arte de vanguardia puede suceder que acudan a nosotros dos conceptos: el círculo de Giotto y las decoraciones de lo que la historia del arte ha categorizado como artes decorativas (dicho casi siempre como algo peyorativo, arrastrando aún una concepción clásica en cuanto a la jerarquía de las artes). Pero lo cierto es que la abstracción, tiene un largo recorrido en el Arte.

[1] Rose, B. (1986) *American Painting: the 20th century*. Nueva York: Rizzoli International

[2] Robert Coates fue el primero en hablar de *Expresionismo Abstracto* en un artículo publicado el 30 de marzo de 1946 en *The New Yorker*



Be I, Barnet Newman, 1949

El episodio de Giotto, narrado por Vasari, cuenta como el Papa Bonifacio VIII, enterado de la fama que había adquirido el pintor tras sus frescos en el Camposanto de Pisa, quiso encargarle unas nuevas pinturas para la Basílica de San Pedro. Para cerciorarse de que esta maestría fuese tal, envió a uno de sus cortesanos a visitar el taller del pintor con el encargo de llevarle una obra que diese cuenta de su buen hacer. El artista florentino trazó un círculo rojo sobre el papel y lo entregó al, suponemos estupefacto, oficial que preguntó consternado si eso era lo único que debía entregar al Papa.

Lo que subyace aquí es la preeminencia de la técnica sobre el motivo. Haya sucedido tal como lo narra Vasari o no, únicamente expone la importancia de la capacidad de hacer, no la importancia de lo hecho. Aquí la geometría y más aún, lo abstracto solo tienen relevancia mirados tras la óptica aristotélica: el círculo de Giotto es importante puesto que en potencia puede transformarse en una obra maestra figurativa. Pero la geometría ha estado siempre presente en la pintura, Apollinaire la consideraba *la regla misma de la pintura*[3]. A un nivel estrictamente formal, las retículas empleadas por los pintores clásicos para la construcción de las escenas figurativas aparecen ahora depuradas, sacadas de su labor como esqueleto vertebrador y convertidas en el sujeto activo de la obra contemporánea. El paso de los siglos ha realizado una labor de decapado, eliminando lo superfluo en su búsqueda de aquello que es la esencia misma de la pintura.

Por el otro lado, tenemos la cuestión de lo decorativo como categoría menor. Hay un concepto en la historia del arte que siempre ha llamado mi atención, por ser una de sus implicaciones teóricas más consolidadas y categóricas: la prefiguración. Se emplea de forma sistemática cada vez que se descubre en una cultura situada en los márgenes de la historiografía del arte el empleo normativo y cronológicamente anterior de elementos, composiciones y lenguajes que en el arte occidental tardarán aún largo tiempo en aparecer. Ocurre en la misma historia de Europa con algunas de las abstracciones lineales de las cerámicas áticas, pero también con el arte de la máscara africana cuando sea pasada por el filtro de la vanguardia, con el arte oceánico que fascinó a Kandinsky y Marc y que fue recogido en el célebre *Almanaque* de Der Blaue Reiter y ocurrirá también en América.

El observador occidental no deja de sorprenderse al encontrar ciertos motivos abstractos en el arte antiguo, especialmente cuando éste procede de una cultura configurada en el imaginario occidental como parte de la otredad.

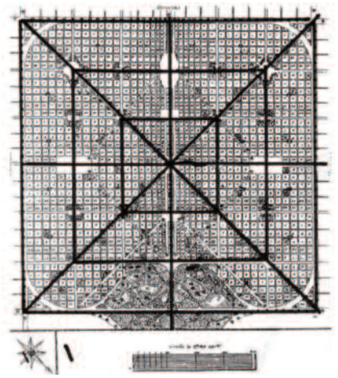
Esta sorpresa nace, como decíamos anteriormente, de la asunción de la abstracción (geométrica o no) como una de las prerrogativas del arte occidental contemporáneo. Hay una tensión muy característica en la idea

[3] Apollinaire, G. (1913) "Los pintores Cubistas" p. 65. En: González, A,; Calvo Serraller, F y Marchán, S. (1999). *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945.* Madrid: Istmo

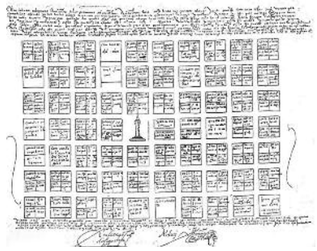
Ánfora del Dipilón, c. 750 a.C.

[4] Torres García, J. (1930) "Querer construir" p. 278. En: González, A,; Calvo Serraller, F y Marchán, S. (1999). *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945.* Madrid: Istmo

[5] Benjamin, W. (2012) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot p. 30



Planta ciudad de La Plata, 1886



Primera Traza de Córdoba, Argentina, Súarez de Figueroa, 1577

que portamos del arte abstracto y especialmente de su vertiente geométrica y es que aún nos resistimos, en cierto modo, a sentirla como sujeto de la construcción gramatical de la obra, debido a que en nuestro acervo cultural, lo geométrico ha sido siempre un aditamento, un ornato, al sujeto primordial de la producción plástica. En España hay un ejemplo paradigmático de ello, que se repite de modo sistemático incluso en ambientes académicos; nuestra visión del arte islámico está sesgada por la percepción jerárquica que ha transmitido la historia del arte como disciplina académica. En las facultades de arte continúa estudiándose la obra islámica atendiendo a tres categorías predominantes en cuanto a su *decoración*. Los elementos naturales, geométricos y caligráficos de la obra islámica son analizados al margen del total, cuando en ella es imposible desligarlos de la propia producción, puesto que no son un aditamento, si no sujetos activos que configuran el artefacto final. Se trata de una cuestión de síntesis de la construcción de la obra, cosa que tenían ya meridianamente clara los artistas de Stijl y del Arte Concreto; Torres García lo explicaba del siguiente modo:

> *Cuanto más grande sea el espíritu de síntesis del que diseña, nos dará una imagen construida. Los diseños de todos los pueblos primitivos, negros, aztecas etc..., son un bello ejemplo. Ese mismo espíritu de síntesis es el que está llamado a realizar la construcción total de un cuadro, de una escultura y a determinar las proporciones en la arquitectura. Y sólo este espíritu hace que la obra sea concebida en su totalidad, en un solo orden, en la unidad*[4].

Así las obras de Paternosto, aparecen despojadas de toda anécdota aunando la concepción geométrica lineal y recogiendo el testigo de las abstracciones amerindias, configurando un tramado unitario en el que no hay elementos superfluos y cuyo aura emana resonancias primordiales. Una trama que, en palabras de Benjamin,

> *aúna tiempo y espacio y supone la aparición irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pueda hallarse*[5].

La ausencia de narración figurativa en una producción pictórica continúa dificultando nuestra valoración de la obra, por cuanto ésta carece de un lugar reconocible en tiempo y espacio al que asirnos y en el que ubicarnos de manera segura, y esta visión se va acusando más cuánto mayor grado de geometrización presenta. Esta extrañeza está especialmente presente en la mirada europea, no nos es tan ajena la abstracción lírica y orgánica, puesto que nuestra propia manera de vivir, en ciudades cuyo crecimiento no se debe a una trama organizada y rectilínea, han configurado en nosotros una predisposición, una querencia por la línea curva, como si se tratase de una resonancia interna, una vibración en la que coexisten el pasado y el presente.

En sus *Meditaciones sobre la técnica*, Ortega reflexiona sobre cómo los avances técnicos hicieron posible, o más bien, continúan haciendo posible la permanencia del hombre en el mundo. En este sentido, ante el súbito terror al espacio abierto, un lugar abrupto que sobrepasa al hombre por cuanto tiene de hostil, llevó de manera paulatina a la construcción. Construimos para resguardarnos y sustraernos al temor del espacio abierto, creamos un mundo dual, una suerte de exterior-interior, una ordenación del espacio salvaje mediante estructuras intrínsecamente humanas. El cuadrado, forma totalizadora y polisémica ha estado siempre presente en nuestras construcciones. Ya los augures romanos parcelaban un cuadrado del espacio celeste y en su proyección en la tierra levantaban el templo. Así *templum* se convierte en la materialización de lo intangible en el espacio racional. Lo mismo ha pasado con el trazado urbano, las plazas y la planta de las ciudades, en las que está muy presente la estructura cuadrada. En América esta querencia por el cuadrado cobra una especial dimensión, no solo las ciudades trazadas *ex novo* emplearán una retícula cuadrangular, sino que en las arquitecturas de los pueblos originarios de América estas estructuras se repiten como patrones en una tela. En este sentido, César Paternosto es un oriundo del cuadrado. Su ciudad de origen, La Plata, se eleva al mundo en un trazado cuadrado, regular y utópico, que trata de mantener vivo el viejo anhelo de la ciudad ideal. Borges ejemplificaba esta pervivencia de los lenguajes urbanos en nosotros:

Las calles de Buenos Aires
ya son entraña de mi alma.

Variación versus Serie

Trio # 20, 2013, óleo sobre lienzo, 141 x 156 cm (instalado)

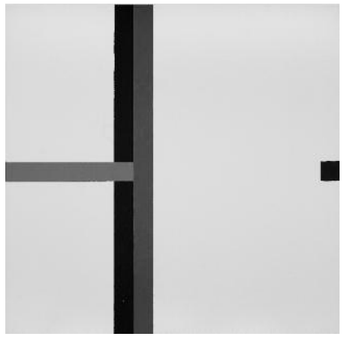
Quizá por la deriva formalista del mundo en que vivimos, por nuestra tendencia hacia lo científico como paradigma de lo unívoco, tendemos a agrupar aquellos elementos que presentar similitudes formales bajo el nombre de *series*. “Tensiones lineales”, “Espacios asimétricos” y las delicadas “Construcciones en papel” que aquí se presentan tienen mayor sentido cuando las pensamos en clave de *variación* al modo musical. Al igual que en las variaciones musicales, la obra de Paternosto se compone de un número indeterminado de piezas basadas en el mismo tema, pero cuyas modificaciones intrínsecas componen una sutil melodía. En cada variación, Paternosto dispone una secuencia de elementos que se interrelacionan entre sí, girando y evolucionando sistemáticamente en el entorno del cuadrado. Cuadrado de resonancias americanas y antiguas, émulo de la plaza del Templo del Sol de Ollantaytambo y del esqueleto que vertebra la grandiosidad de Machu-Picchu. Si las obras fuesen una partitura musical que pudiese ejecutarse, su escala sería la pentatónica. Esta escala, presente en músicas orientales, pero también en la tradición andina, se caracteriza por una ausencia jerárquica. Si parangonamos

ambas artes, la música occidental, con sus cadencias y su narración se encontraría entonces en la misma situación que la pintura de caballete, encerrada en el marco y limitada por su propia narración. Hay un inicio y un final dentro de un límite establecido, bien por el propio fin de la partitura o bien por el propio espacio pictórico, agotado por el marco. Paternosto demostró ya en los años 70 cómo sus abstracciones geométricas podían trascender el espacio frontal -que siempre había sido la cara visible de la pintura-, para ubicarse más allá del límite y desplazarse hacia los cantos en el mismo sentido que la música pentatónica, con sus cinco tonos equidistantes entre sí, puede mantenerse oscilando hacia el infinito.

Esta relación entre pintura y música se ve reforzada por el empleo de una paleta no-cromática, en el sentido en que prescinde de la gradación tonal entre los colores para delimitarse. La forma se configura exclusivamente mediante las fronteras entre los espacios cromáticos, donde comienza uno y termina el otro. Las líneas son así una sedimentación, un límite generador de movimiento, de espacios asimétricos y de tensiones en el seno de una forma que, en su perfección matemática refuerza el efecto y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. El color puro y plano elude los procesos evocativos para trasmutarse en un ritmo que guía nuestra mirada y nos invita a llevar a cabo nuestros propios desplazamientos. Como la música invita al baile, “Tensiones lineales” y “Espacios asimétricos” nos exigen hacer de nuestra experiencia estética, tradicionalmente contemplativa, una experiencia corporal.

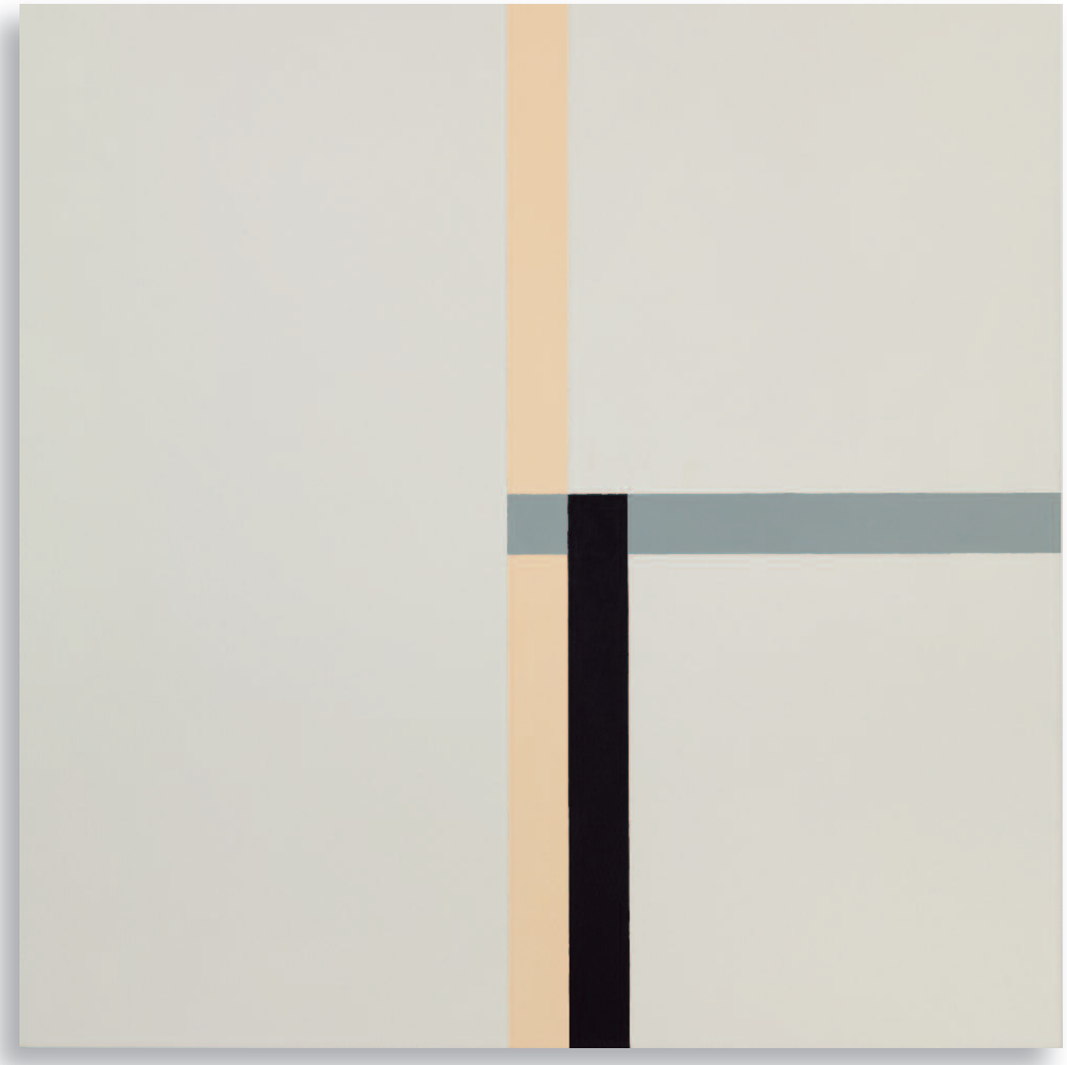
En sus construcciones de papel, Paternosto juega con los mismos valores, añadiendo además la tridimensionalidad como una nueva variable sobre las anteriores estrictamente pictóricas. Esta elevación de la fina lámina de papel crea dos nuevos espacios, dicotómicos por cuanto su naturaleza es puramente física pero también conceptual. El papel se eleva y genera un nuevo plano, una nueva ordenación espacial, pero su sombra arroja sobre el fondo una nueva parcela cromática. Esta sombra viene a incidir y redundar en esa necesidad de mirar la obra desde diferentes puntos. Recuperando así en cierta manera los postulados del arte relacional, que necesitan del espectador para completar el proceso, la obra se nos mostrará nueva cada vez que la observemos desde un nuevo ángulo o bajo una nueva luz.

La abstracción de Paternosto no debería ser mirada como una experiencia límite en la pintura, cuestión que siempre permanece en el fondo de las consideraciones al respecto de los artistas abstractos, sino como una apertura en la ventana con vistas a los lenguajes universales del arte, que vienen vertebrando nuestra experiencia desde tiempos remotos y que ahora aparecen renovados, exultantes y con pleno derecho como protagonistas indiscutibles de la obra ■



Tensiones lineales | Espacios asimétricos 9, 2017

1_**Tensiones lineales | Espacios simétricos_** 2017. Óleo sobre lienzo. 140 x 140 cm



2_**Tensiones lineales | Espacios simétricos 2**_ 2017. Óleo sobre lienzo. 140 x 140 cm

3_**Tensiones lineales | Espacios asimétricos 6**_ 2017. Óleo sobre lienzo. 140 x 140 cm

4_**Tensiones lineales | Espacios asimétricos 7_** 2017. Óleo sobre lienzo. 140 x 140 cm

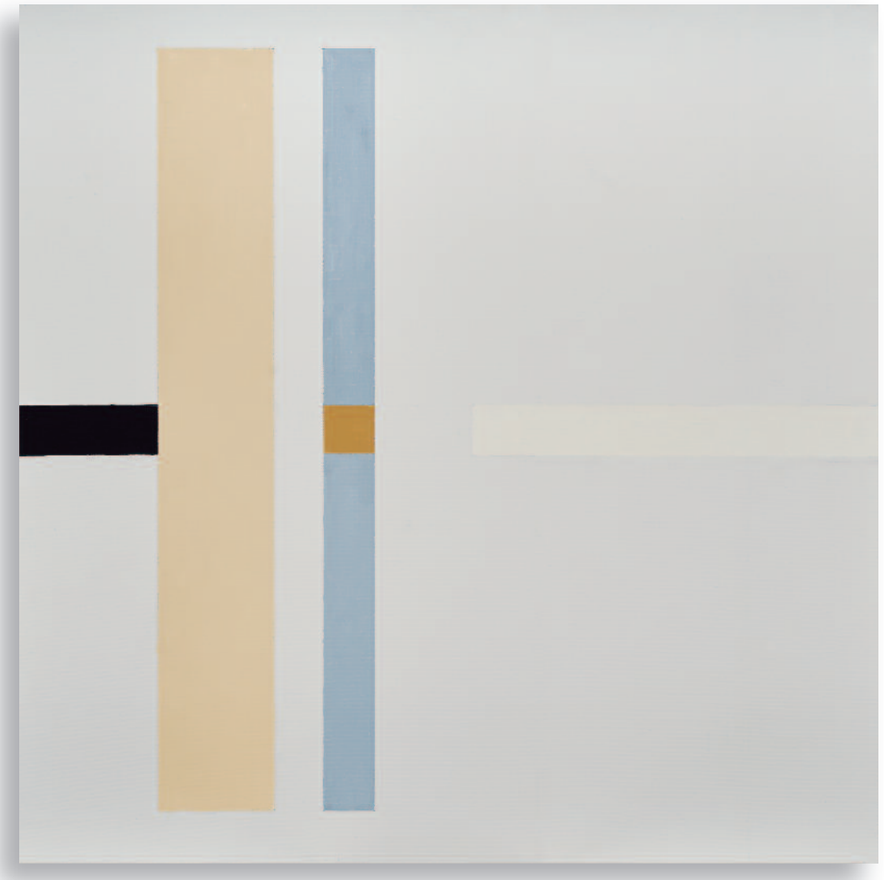
5_**Tensiones lineales 2_** 2017. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm

6_**Tensiones lineales 4**_ 2017. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm

7_**Tensiones lineales | Espacios asimétricos 2**_ 2017. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm

8_**Tensiones lineales | Espacios asimétricos 9_** 2017. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm

9_**Tensiones lineales | Espacios asimétricos 10_** 2017. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm



10_**Espacios asimétricos 3**_ 2016. Óleo sobre lienzo. 60 x 60 cm

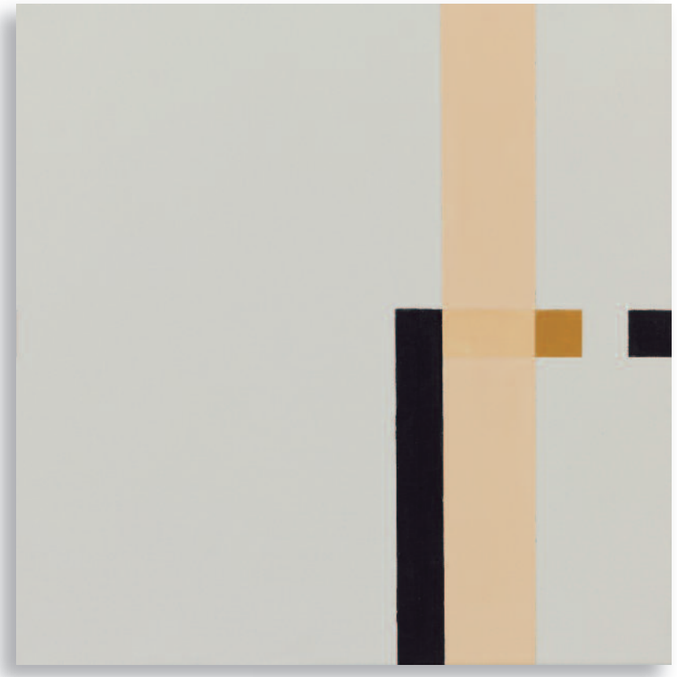
11_**Espacios asimétricos 9**_ 2017. Óleo sobre lienzo. 60 x 60 cm

12_**Espacios asimétricos 10**_ 2017. Óleo sobre lienzo. 60 x 60 cm

13_**Tensiones lineales 8**_ 2017
Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm

14_**Tensiones lineales 11**_ 2017
Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm

15_**Tensiones lineales | Espacios asimétricos 8_** 2017. Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm

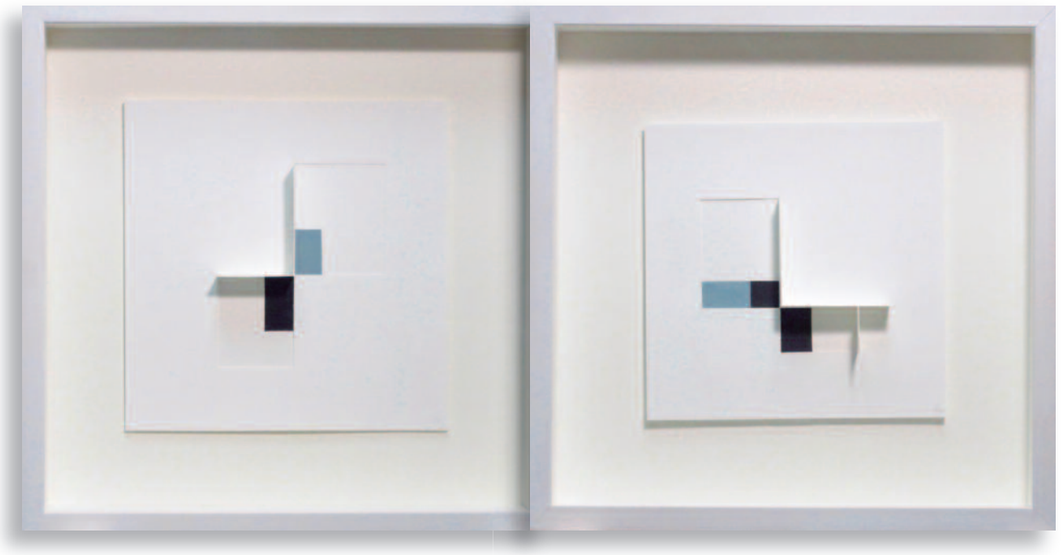


16_**Espacios asimétricos 11_** 2017
Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm

17_**Espacios asimétricos 12_** 2017
Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm

18_**Construcción en papel # 20_** 2016
Témpera sobre papel. 45 x 45 x 7 cm (enmarcada)

19_**Construcción en papel # 21_** 2016
Témpera sobre papel. 42 x 42 x 7 cm (enmarcada)



20_**Construcción en papel # 22_** 2016
Témpera sobre papel. 42 x 42 x 7 cm (enmarcada)

21_**Construcción en papel # 23_** 2016
Témpera sobre papel. 45 x 45 x 7 cm (enmarcada)

Foto_Inmaculada González Chao

César Paternosto

(La Plata, Argentina, 1931)

Pintor, escultor e investigador teórico que vivió en Nueva York desde 1967 hasta 2004. Actualmente reside en Segovia, España.

En su ya dilatada carrera ha realizado exposiciones individuales en Buenos Aires, Nueva York, París, Tokio, Caracas, Madrid, São Paulo, entre las que se destaca la retrospectiva parcial (1969-1980) realizada en 1981 en la Americas Society de Nueva York. La muestra antológica en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 2004) fue su primera exposición en España. Sus más recientes muestras individuales han sido *Pintura: la visión integral,* en la Galería Guillermo de Osma en 2010, año en que fue convocado por el Arq. Rafael Moneo a realizar *La llegada,* una intervención pictórica en el Nuevo Vestíbulo de Llegadas del AVE, Atocha, Madrid. En 2012 montó las muestras *Painting as Object: The Lateral Expansion. Recent Works,* en Cecilia de Torres Ltd., Nueva York y *Painting & Architecture,* Durban-Segnini Gallery, Miami. En 2015 expuso en la Galerie Denise René, Rive Gauche, Paris; en la Dan Galeria, São Paulo y en la Galería MC/MC, Buenos Aires y en 2017 realiza la exposición *Hacia una pintura objetual* en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Entre las más importantes exposiciones colectivas en las que ha sido incluida su obra se encuentran: *El Taller Torres García y su Legado,* inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991 (itinerante); *America, Bride of the Sun,* Museo Real de Bellas Artes, Amberes, 1992; *Latin American Artists of the 20th Century,* Museum of Modern Art, Nueva York, 1993; *Extreme Abstraction,* Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 2005; *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975,* National Academy Museum, Nueva York, 2007 (itinerante); *Forma, línea, gesto, escritura,* MuVIM (Museo de la Imagen y la Modernidad) Valencia, 2008; *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica, 1934-1973,* Fundación Juan March, Madrid, 2011; en 2013 participó en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; en *Order, Chaos and the Space Between. Contemporary Latin American Art from the Diane and Bruce Halle Collection,* Phoenix Art Museum, Phoenix y en *Moving: Norman Foster on Art,* Carré d'Art, Nîmes; y en 2016 en *1957-1975*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Su pintura se halla en colecciones públicas y privadas tales como el Museum of Modern Art y Guggenheim Museum de Nueva York; Museum of Fine Arts, Boston; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; LACMA, Los Angeles County Museum; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Alemania; Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; y en las colecciones de la Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, Patricia Phelps Cisneros y Norman Foster.

Fue premiado con una Beca Guggenheim en 1972. En 2007 recibió el Premio de Pintura "Francisco de Goya" de la Villa de Madrid.

En 1989 se publica su libro *Piedra abstracta, la escultura inca: una visión contemporánea* (Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires) y en 1996 aparece su versión inglesa: *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art,* en traducción de Esther Allen (University of Texas Press, Austin).

Fue comisario de la exposición *Abstraction: The Amerindian Paradigm,* que se inauguró en 2001 en el Palais des Beaux-Arts, Bruselas y que viaja luego al IVAM Centre Julio González, Valencia. Escribe el ensayo principal y compila el catálogo, con contribuciones de Lucy R. Lippard, Mary Frame, Cecilia de Torres y Valentín Ferdinán ■

César Paternosto:
Pervivencia e
infinitud de lo lineal 5
Lorea Rubio

catálogo de obra 11

biografía 29

Foto_Pedro Sánchez Tornero

se acabó de imprimir
este catálogo

césar paternosto
obra reciente

el diez de noviembre
festividad de
san león magno
en los talleres de
running producción
MADRID MMXVII