

GALERÍA FREIJO

www.galeriafreijo.com

General Castaños 7 – 1º Izq., 28004, Madrid.

Tel: 913103070 frejofineart@gmail.com

* S/T. 2014

Lamina de aluminio de 3mm., cortada con laser, tensada y pintada.
55 x 55 cm.

tensión/forma

Juan Cuenca

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE

2014

PRÓLOGO

Después de casi 5 años y casi 20 exposiciones, todavía recuerdo como ayer la primera exposición de Germán Cueto, el escultor estridentista mexicano. Después de un lustro de camino recorrido, donde hemos tenido más alegrías que sinsabores, queremos en ésta ocasión presentar la obra del gran artista, arquitecto y diseñador, Juan Cuenca.

Cuenca al igual que Cueto, los dos a través de la escultura, han querido cambiar el mundo que les rodeaba, el impulso de la filosofía Bauhaus, está todavía latente en la obra de estos artistas. Unos haciendo ruido; con estridencia y otros de una manera más sutil, con un suave murmullo. Cuenca es definitivamente elegante, la sutileza con la que trabaja nos recuerda al movimiento de las aves en vuelo, aquellas que planean buscando el vuelo perfecto, aquél que se daría sin ningún esfuerzo, planeando eternamente.

Planear eternamente, que descripción tan adecuada para tantos momentos de la existencia humana, pero no pensemos en elucubrar, dejémos eso para los surrealistas, y tampoco pensemos en maquinari, dejémoslo para los futuristas mejor pensemos en algo más simple, más abstracto, como el horizonte, el plano de planos, aquél que de este a oeste, o viceversa, desafía la propia curvatura de la tierra, haciéndonos creer en la línea recta. El plano horizontal no existiría de no ser por el sol, que lo recorre todos los días de una punta a otra del horizonte.

La arquitectura solar nació en la Grecia Clásica al igual que nació la Bauhaus en Alemania, simplemente por una necesidad. La necesidad de acercar las nuevas ideas, ideas sencillas que aporten comodidad y belleza, que nos hagan sentir y vivir mejor.

La necesidad de vivir en un entorno agradable, para ello se construía en Grecia, y se sigue haciendo, en una trama de calles orientadas de este a oeste. Hablamos pues de Arquitectura Solar. Otra consecuencia de la arquitectura solar en la antigua Grecia, es el diseño de los edificios, en concreto la proporción del pórtico, ello unido a las casas con el diseño de patio central, hacen que las casas disfruten de temperaturas más frescas.

Plinio bautizó como *heliocaminus* (homo de sol), su habitación favorita, se decía que tenía agujeros en las paredes, en dichos agujeros penetraba el sol, además estaban tapados con cristales o micas de colores, servían como una calefacción solar, calentaban la estancia.

Séneca señala en una carta del año 65, *“ciertos inventos han tenido lugar recientemente; el empleo de paneles de ventana que permiten el paso de la luz a través de un material transparente es uno de ellos”*.

Juan Cuenca a lo largo de su obra nos ofrece la arquitectura del alma, nos ofrece el sentir de Bauhaus, nos ofrece lo que yo llamaría “arquitectura solar contemporánea”, sutil, boreal, como el horizonte, como el plano, pero con la intranquilidad latente que hay en el que sabe que no existe la verdadera línea recta.

Manuel Glez. Freijo

57 años
después
del 57

Miguel Cereceda

1.- Sobre el plano

Se trata tal vez tan sólo de una hoja en blanco. Mera superficie de inscripción: *tabula rasa*. Se trata sin duda de un primer principio, de un arte que no es que quiera hacer *tabula rasa* con todo lo anterior, sino más bien de un arte que quiere establecer por sí mismo sus propios primeros principios. El plano no es en rigor más que un mero *punto de partida*: la hoja en blanco, la superficie de inscripción sobre la que el artista en general —y no sólo el arquitecto— trabaja. Pero es cierto que también el plano aparece así como el primer soporte material de la idea. No en vano, la *tabula rasa* es la imagen misma de la mente en blanco, de la mente antes de recibir ningún tipo de información. Fue Aristóteles el que estableció, en el *De Anima*¹, el principio de que la mente humana es *tan quam tabula rasa* (“como una tablilla en la que nada hay escrito”), antes de recibir las primeras ideas.

Como primer principio de inscripción la hoja en blanco reviste entonces la apariencia de un primer principio absoluto. Antes de que hubiera ideas ya estaba allí la superficie de inscripción. La hoja en blanco es entonces no sólo el principio de posibilidad de las ideas, sino también la base de su verdadera realidad. Imagen misma de una subjetividad pura (sin afectos, sin conceptos, sin perceptos), la hoja en blanco se nos muestra entonces también como pura objetividad: lo que hay, antes de lo que hay. La mera posibilidad del ser dado de lo dado. Substancia entonces y sujeto. Carente de sentimientos y emociones es el principio absoluto del arte y de la creación.

Por eso no tiene razón Kandinsky cuando, en su brillantísimo análisis de los elementos fundamentales de la creación plástica, *Punto y línea sobre el plano*, comienza, como los géometras, por el punto. El punto es sin duda un primer principio, pero es ya un principio ideal. Su propia ausencia de dimensiones así lo demuestra. Kandinsky sin embargo no se deja engañar, y pone claramente los puntos sobre las íes. El punto por el que él empieza ni siquiera es el punto gráfico, sino el punto de la conversación y el punto de la escritura. Se trata de un punto sonoro y musical. Un punto que marca las pausas y los silencios, así como los golpes de ritmo. Pero el punto gráfico sin embargo necesita de una superficie de inscripción, necesita del plano para existir. Por eso de algún modo el plano es ontológicamente previo a toda inscripción que sobre él se haga. Previo al punto y a la línea. Primer principio de la creación.

1 Aristóteles, *De Anima*, III 4, 429b

2.- Sobre el espacio

Juan Cuenca no estuvo allí. En la primera exposición fundacional del Equipo 57, en París, en el café Le Rond Point, Juan Cuenca todavía no formaba parte del Equipo. Tampoco estuvo presente en la segunda exposición que, al mes siguiente, se hizo en la galería parisina de Denise René. Él no podía suscribir por tanto los puntos del primer manifiesto del Equipo.

La primera exposición del Equipo 57 en que Juan Cuenca participa es la de la Sala Negra del Paseo de Recoletos de Madrid, en noviembre de 1957. En consecuencia, el primer manifiesto del Equipo que él comparte y firma es el titulado "Interactividad del espacio plástico (I)". Llama poderosamente la atención la diferencia radical entre estos dos manifiestos. Mientras que el primero es puramente doctrinario, típicamente engagé («Contra los salones "capillas", los marchantes aprovechados, los premios organizados y las críticas superficiales»), el segundo trata, por el contrario, de establecer una serie de principios de la creación plástica.

Es cierto que no hay que olvidar que, mientras que el primero se publica en París, donde no hay problemas de libertad de expresión, el segundo se publica en Madrid, donde primaba la censura y la represión política. Pero también es cierto que el segundo manifiesto se ocupa más bien de establecer una serie de principios fundamentales de la creación plástica. Y a este respecto sorprende la extraordinaria afinidad y convergencia que este segundo manifiesto presenta con el llamado "Propósito experimental" de Jorge Oteiza, proyecto constructivo por el que el artista ganó el primer premio de escultura de la Bienal Internacional de Sao Paolo ese mismo año. Así, mientras que Oteiza trata de trabajar con el vacío, más que con la masa, y trata de encontrar una unidad básica de la creación, a la que él denomina "unidad Malevitch", a la vez que rechaza claramente el cinetismo, para introducir el dinamismo en escultura; es posible encontrar igualmente estos tres puntos en el segundo manifiesto del Equipo 57. También en este segundo manifiesto se considera que "el vacío puede adquirir carácter formal" y, al igual que en el caso de Oteiza, se rechaza el cinetismo, a favor del dinamismo "La cinética — se dice — no tiene valor espacial, no es producto de un espacio activo". Sin embargo, allí la unidad espacial que constituía el vacío, "se convierte en espacio activo, en espacio-presencia".¹

1 Equipo 57, "Interactividad del espacio plástico I", publicado en francés y en español, con motivo de la exposición en la Sala Negra, Madrid, 1957; reimpresso en el catálogo de la exposición Equipo 57, MNCARS, Madrid, 1993, pp. 157-161.

Por ello hay una diferencia fundamental entre estos dos procedimientos. Diferencia sobre la que ya Valeriano Bozal llamó la atención en su excelente Historia de la pintura y la escultura españolas del s. XX:

La liviandad de la Unidad Malevitch reside en su carencia de connotaciones figurativas e ilusionistas, pero también en su carencia (pretensión al menos) de connotaciones expresivo sentimentales y simbólicas — como las que eran propias de Kandinsky y Mondrian—. Malevitch ha intentado una formalidad pura, libre, sin ataduras ni referencias de ningún tipo. Sólo desde esta pureza es posible empezar a construir un lenguaje plástico estricto. Oteiza trata de hacerlo en el espacio y con el espacio, no en la superficie y con la superficie (motivos gráficos de superficie)¹

Por el contrario, el manifiesto del Equipo 57 se ciñe estricta y rigurosamente a la superficie. “Nosotros rechazamos el vacío creado por una forma flotante, por la imposibilidad de interactuarse dos elementos de distinta naturaleza”². Tal como demuestran los dibujos que en ese manifiesto se publican, ellos hacen de la superficie su punto de partida inicial. Su tabula rasa. Punto de partida entonces. Punto redondo.

3.- Contra el arte peluquero y contra el arte pastelero

Que el principio inaugural de todo esto tenga su origen mítico en el café del punto redondo no deja de tener entonces su ironía. En este café un arte políticamente comprometido decide establecer sus primeros principios para cambiar el mundo. ¿Pero cómo puede hacer el arte para cambiar el mundo?

El Equipo 57 se articula como un grupo de artistas típicamente izquierdista. Se hacen llamar “equipo”, trabajan en equipo, discuten colectivamente la creación y la producción de la obra, firman colectivamente, repudian explícitamente los elementos individuales de la creación, los contenidos espirituales y los rasgos expresionistas y, por último, se distancian críticamente de los marchantes, las galerías, los concursos y los museos. ¿Pero cómo hacen para transformar el mundo?

1 Valeriano Bozal, Pintura y escultura españolas del s. XX (1939-1990), Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXXVII, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 266-268.

2 Equipo 57, op. cit., id.

“El trabajo en equipo —escribían en 1960— (...) utiliza la plástica, el cuadro, la escultura como un medio de investigación que tiene por finalidad llegar a soluciones prácticas aplicables a los objetos de uso diario, a la urbanización”¹

La idea general entonces es la de tratar de convertir la idea del arte, pensado ya no como producción elitista de objetos fetichizados, sino como una investigación de formas capaz de descubrir prácticas aplicables tanto a la construcción y al urbanismo, como a los objetos de la vida cotidiana. La idea general es entonces la de pensar el arte desde el punto de vista del diseño.

A veces se pierde y se vuelve confuso el sentido social y político del diseño. El diseño es una producción masiva y más barata de objetos para el consumo popular. Es cierto que el diseño no transforma la estructura general de la propiedad ni las reglas del mercado, aunque hace más accesibles los bienes y productos a un mayor número de individuos. Optimiza recursos, abarata los costes, racionaliza la producción. Pero en este sentido muestra también la ambigüedad de sus compromisos. Aparece como una herramienta al servicio de la producción industrial y de la expansión mundial del mercado, o como un medio de masificación de mercancías, que las hace accesibles a más gente.

Pero en los años cincuenta aquellas patologías no eran del todo evidentes y todavía era posible creer en los ideales constructivos de un Rodchenko o en los ideales sociales de la producción artístico-industrial de un Walter Gropius. La ventaja que tenían los constructivistas rusos y los grandes maestros de la Bauhaus es que al menos no sometían toda la producción experimental a las ciegas exigencias de la producción industrial ni a la mera propaganda ideológico-política de las consignas del partido.

A esta doble actividad artístico creativa, abierta a los problemas de la producción industrial y del diseño, pero también decididamente experimental, es a la que parece consagrarse finalmente el trabajo de Juan Cuenca. En ello su actitud, cincuenta y siete años después de la fundación del Equipo 57, sigue siendo absolutamente coherente.

1 Equipo 57, “Idea y plan”, Acento Cultural, nº 8, Madrid, mayo-junio de 1960; reimpresso en el catálogo de la exposición Equipo 57, cit., p. 175.

Contra el irracionalismo de la creación emocional y de la mera intuición, característica del informalismo de los años cincuenta, los normativistas proclamaron una creación racional, basada en conceptos, experiencias y discusiones. Contra el arte peluquero y el arte pastelero defendieron un arte objetivamente comprometido con los principios de la creación, capaz también de llevarse a la vida cotidiana, en forma de diseño o en forma de arquitectura y urbanismo.

4.- Idea y plan

Con independencia de que, como arquitecto y como artista, no es ajeno a los problemas generales del espacio, sin duda el plano es, en esta exposición, el material de trabajo de Juan Cuenca. Lejos de dejarse angustiar por la superficie vacía de la hoja en blanco, el artista ataca el plano como la condición de posibilidad de toda creación. Creación en la que, sin trampa ni cartón, la superficie genera su propia profundidad, genera el volumen y genera las formas en el espacio. Juan Cuenca no se limita tan sólo a inscribir, trazar o dibujar grafismos. De hecho la exploración gráfica del plano es una tarea que aquí se nos da ya por resuelta. Lo que aquí se aborda como problema es más bien el desarrollo enigmático del plano en las tres dimensiones.

Planificar es trabajar sobre el plano, y esto es característicamente lo que hacen el arquitecto, el diseñador y el urbanista. Proyectar y construir no son sino formas espaciales derivadas a partir del plano. La proyección no se da en el vacío. Necesita una pantalla. El proyecto exige y presupone el plano. Antes de proyectar hay que planificar. Planificar es entonces jugar con el plano y sobre el plano.

La profundidad y el volumen aparecen en el plano por un doble efecto. En primer lugar, a consecuencia del corte o de la incisión. En segundo lugar, como efecto de la curvatura o del plegamiento.

Sin lugar a dudas el corte tiene en la historia del arte un nombre propio. Con una simple incisión sobre el lienzo, Lucio Fontana consiguió poner de relieve no sólo que el cuadro no se limitaba a ser una mera superficie de colores dispuestos en cierto orden, sino sobre todo que, detrás del lienzo había algo que podía ser mostrado. De hecho, no sólo mostró lo que había más allá de la pintura, sino que consiguió demostrar también que el lienzo era una unidad espacial y que el arte seguía más allá del cuadro.

Juan Cuenca trabaja el corte en un sentido doble. El más elemental consiste en dibujar una figura sobre el plano y recortarla, de modo que de inmediato el plano abre su volumen y su profundidad, su anverso y su reverso. El artista acentúa este volumen y esta profundidad curvando el plano, y manteniendo esta curvatura gracias a un tensor. Las propias formas del corte a veces son curvas y sinuosas, y a veces son rectas y angulares.

El segundo consiste en aprovechar la incisión para introducir el volumen y el espacio tridimensional, en el propio plano, a través del pliegue. Al cortar un ángulo sobre el plano, ya se puede introducir un pliegue, y con él el volumen y la profundidad. Juan Cuenca trabaja así formas geométricas puras, de superficies con relieve.

Los dos procedimientos básicos son la curvatura y el pliegue. Al curvar un plano, ya entramos de inmediato en las tres dimensiones. De modo prodigioso, se rompe el espacio ideal de la geometría plana y entramos en el espacio real de la plástica y el diseño. A diferencia del pliegue o de la mera doblez, la curvatura no introduce líneas rígidas o marcadas en la forma del plano. Esta curvatura puede ser tal que el plano vuelva a unirse consigo mismo, creando un cilindro o, si lo alargamos más, una banda continua o, incluso, lo que es más prodigioso, una banda de Möbius.

5.- Lo barroco

En 1957 escribe Max Bill con fascinación acerca de sus experiencias formales con una superficie curvada sobre sí misma, cortada aparentemente por dos líneas paralelas y compuesta, como toda superficie, de dos caras que resulta sin embargo sorprendentemente generada por una sola línea y compuesta por una única superficie: la cinta de Möbius. “El aspecto extraordinario de este cuerpo consiste, sin embargo, en el hecho de que esta nueva superficie, generadora de espacio, tiene una única cara y que las dos líneas aparentemente paralelas son en realidad una única línea y, por consiguiente, una línea que corre paralela a sí misma”¹

1 Max Bill, *Konkrete Kunst*, Zürich, 1960, p. 27; citado por Ángel Luis Pérez Villén, *Equipo 57*, Diputación Provincial de Córdoba, 1984, p. 20.

La banda de Möbius es así una creación sorprendente, que parece el producto de una geometría imaginaria, y que sin embargo genera un espacio real. Un espacio real fascinante, con el que pueden construirse formas prodigiosas. Juan Cuenca se cuida de señalarme que, sin embargo, las formas sinuosas que él compone no son estrictamente Möbius. Presentan ciertamente la misma propiedad de tener una única superficie, pero no han sido trazadas con una única línea, sino con dos paralelas.

Pero antes de llegar a esta complejidad formal e intelectual del plano, el artista explora sistemática y ordenadamente, las otras posibilidades del pliegue y de la curvatura. Lo sorprendente de estas experiencias es ver la facilidad con que, a partir del plano, surgen formas posibles que inequívocamente van recorriendo las distintas artes del diseño: la pintura, la escultura y la arquitectura. La mera incisión sobre el plano ya introduce la apariencia gráfica del dibujo sobre la superficie, característica de la pintura. La curvatura del plano ya genera el volumen y la profundidad propios de la escultura. El prodigio de la arquitectura aparece por último en el juego múltiple del plano, dinamizado por los distintos pliegues. La sorpresa surge incluso cuando comprobamos que las meras formas curvadas, sujetadas por tensores, se convierten en dispositivos musicales. Aunque la música no está aquí explícitamente convocada, sin embargo sorprendentemente también aparece.

En la línea de Deleuze, el pliegue sobre el plano ha sido interpretado por Simón Marchán como un principio constructivo característico del Barroco ¹

Y es ciertamente posible percibir en las sinuosas curvas de algunas de las esculturas de Juan Cuenca, en especial de aquellas más complejas, desarrolladas a partir de la reflexión sobre la banda de Möbius, un principio compositivo característicamente barroco. Esta evolución es también sorprendente, porque si algo caracteriza el principio constructivo de Juan Cuenca es sobre todo su racionalismo. Un racionalismo que, a pesar de su apariencia como normativo y clasicista, es sin embargo también la línea de pensamiento característica del s. XVII: el siglo del Barroco; el siglo de Descartes y de Leibniz.

¹ Simón Marchán Fiz, "El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia", en el catálogo de la exposición Equipo 57, MNCARS, cit., p. 43.

Eugenio D'Ors trató de interpretar lo barroco, en su oposición al clasicismo, como una especie de "gravitación". Frente a la distinción que caracterizaba el clasicismo como formas que pesan y el Barroco como formas que vuelan, sugirió considerar el desplazamiento característico de cada época, de unas artes por otras:

Así, en las épocas de clasicismo, la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica; y la escultura, arquitectónica. Recíprocamente, en las épocas de tendencia barroca, la gravitación se produce en sentido inverso: el arquitecto es quien se hace escultor; la escultura pinta; la pintura y la poesía revisten las formas dinámicas propias de la música¹.

Yo no sé si en el caso de Juan Cuenca se produce un desplazamiento de la escultura hacia la arquitectura o, por el contrario, de la arquitectura hacia la escultura. No sabría decir por ello si es barroco o clasicista. Tampoco sé si este tipo de consideraciones estilísticas resultan luego fértiles en algún sentido, cuando un concepto como el de "barroco" se vuelve tan elástico que sirve tanto para una cosa como para su contraria. Pero es cierto en cualquier caso que, si como también quiere Eugenio D'Ors, "toda sensibilidad barroca tiende al patetismo"², puede afirmarse claramente, sin temor a equivocarse, que el elemento emocional o patético no forma parte en modo alguno de su mundo de preocupaciones.

Por más que sus esculturas nos aparezcan bellas y nos resulten seductoras y fascinantes, los problemas con los que se enfrentan son los problemas constructivos y formales del diseño y de la arquitectura, en los que la idea sigue comprometida todavía con la posibilidad de transformar el mundo.

1 Eugenio D'Ors, *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 83.

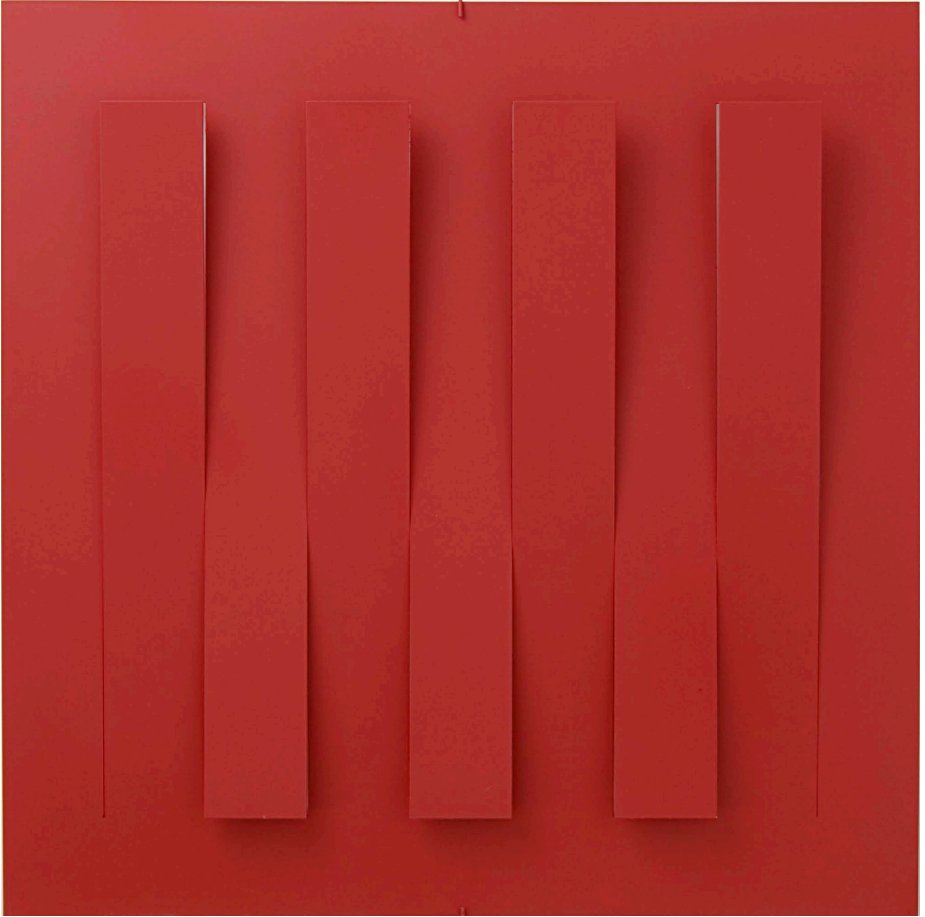
2 Id.

OBRAS
EN
EXPOSICIÓN

S/T. 2014

Lamina de aluminio de 3mm., cortada
con laser, tensada y pintada.

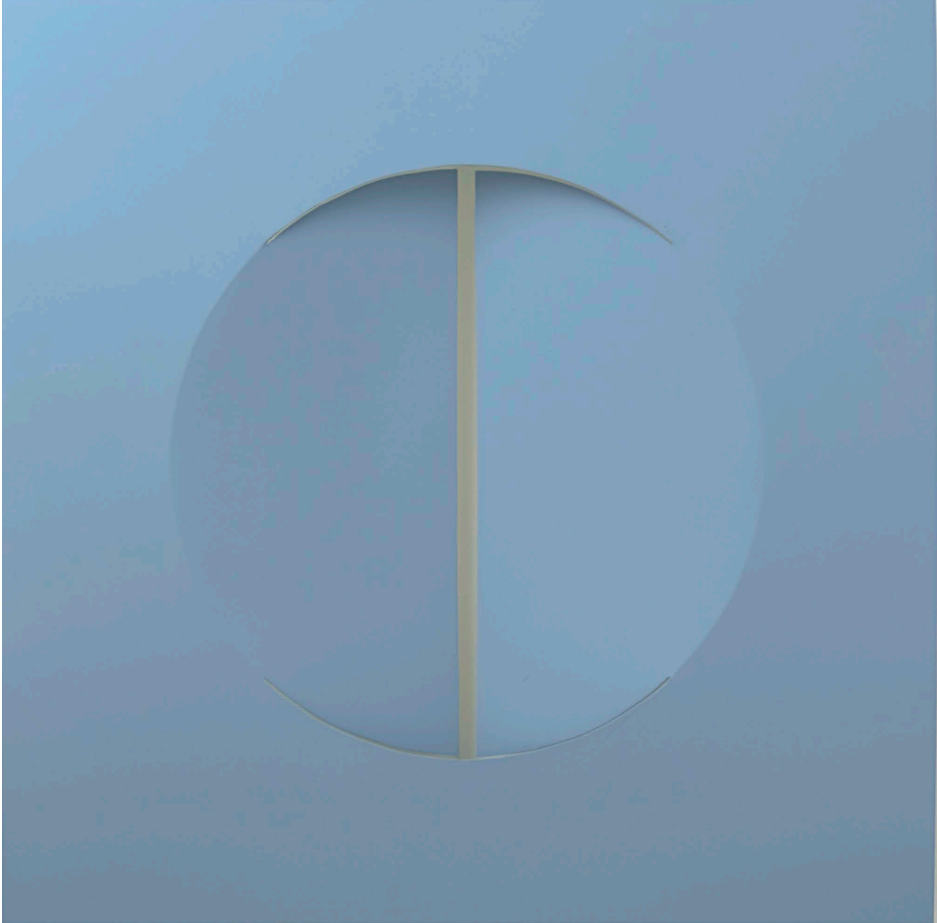
55 x 55 cm.



S/T. 2014

Lamina de aluminio de 1 mm., cortada con laser,
plegada, curvada y pintada.

55 x 55 cm.



Eclipse . 2014

Lamina de aluminio de 1 mm., cortada con laser,
plegada, curvada y pintada.

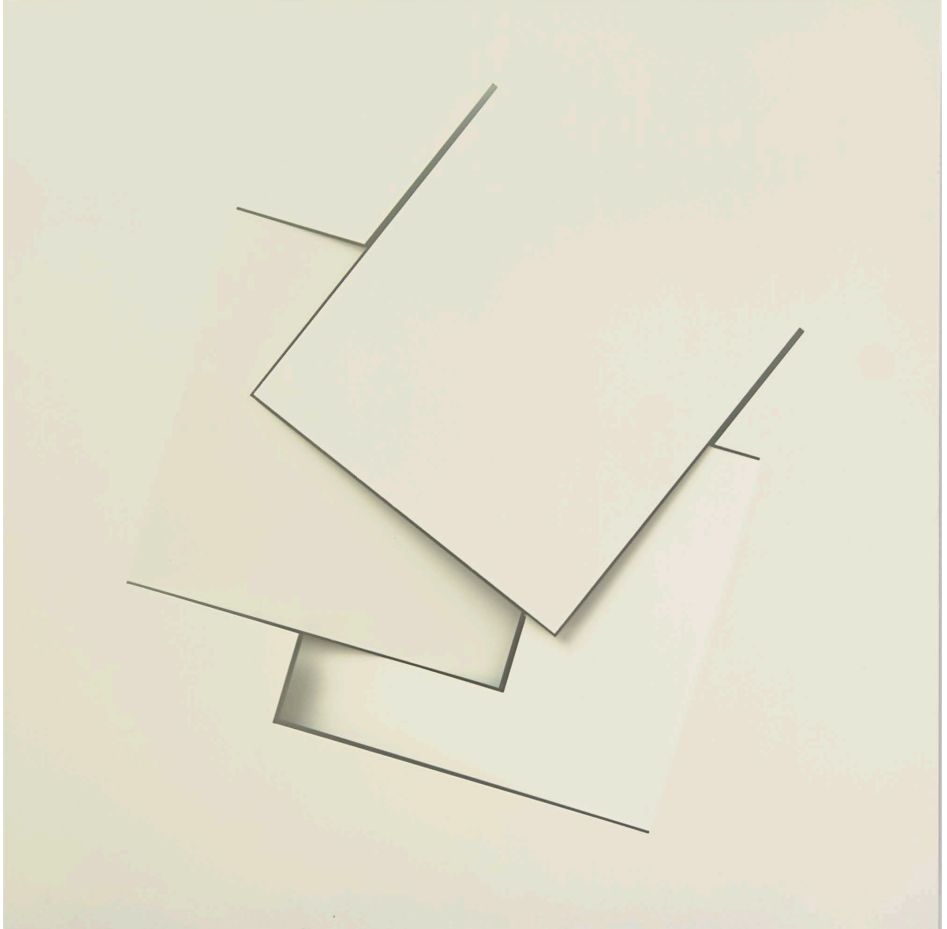
55 x 55 cm.



S/T. 2014

Lamina de aluminio de 3mm., cortada con laser,
plegada y pintada.

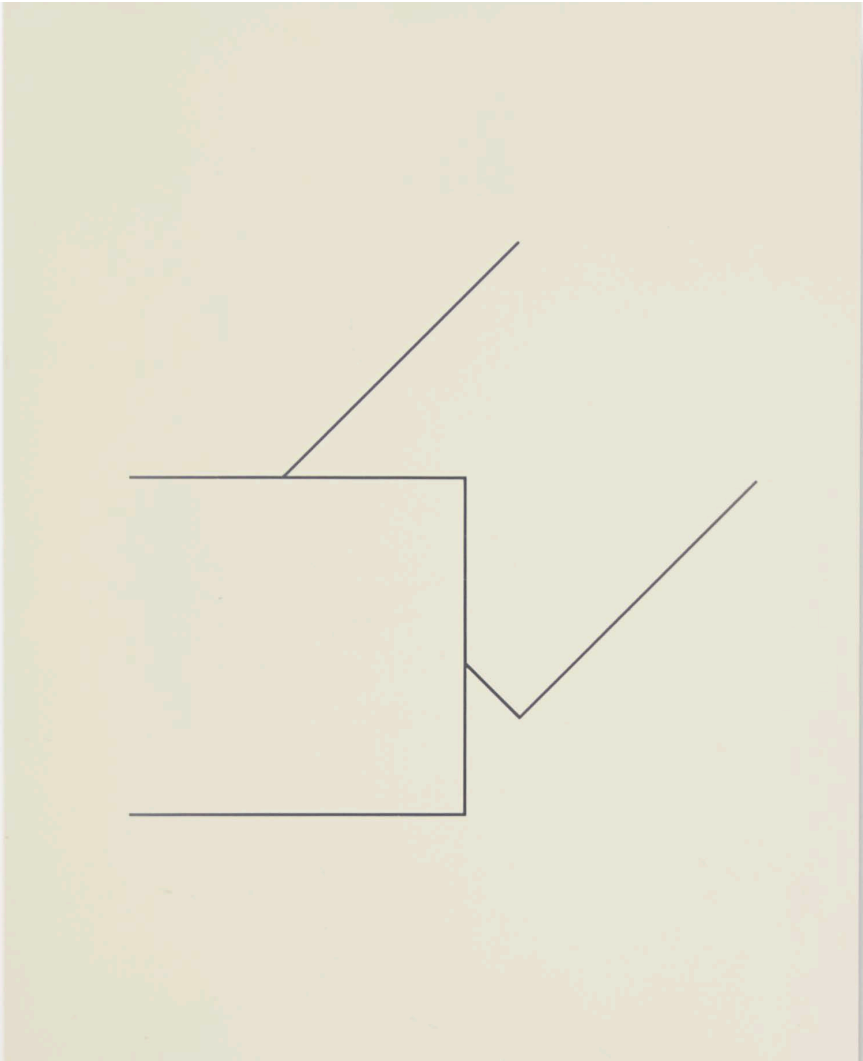
55 x 55 cm.



S/T. 2014

Lamina de aluminio de 2 mm., cortada con laser y
pintada.

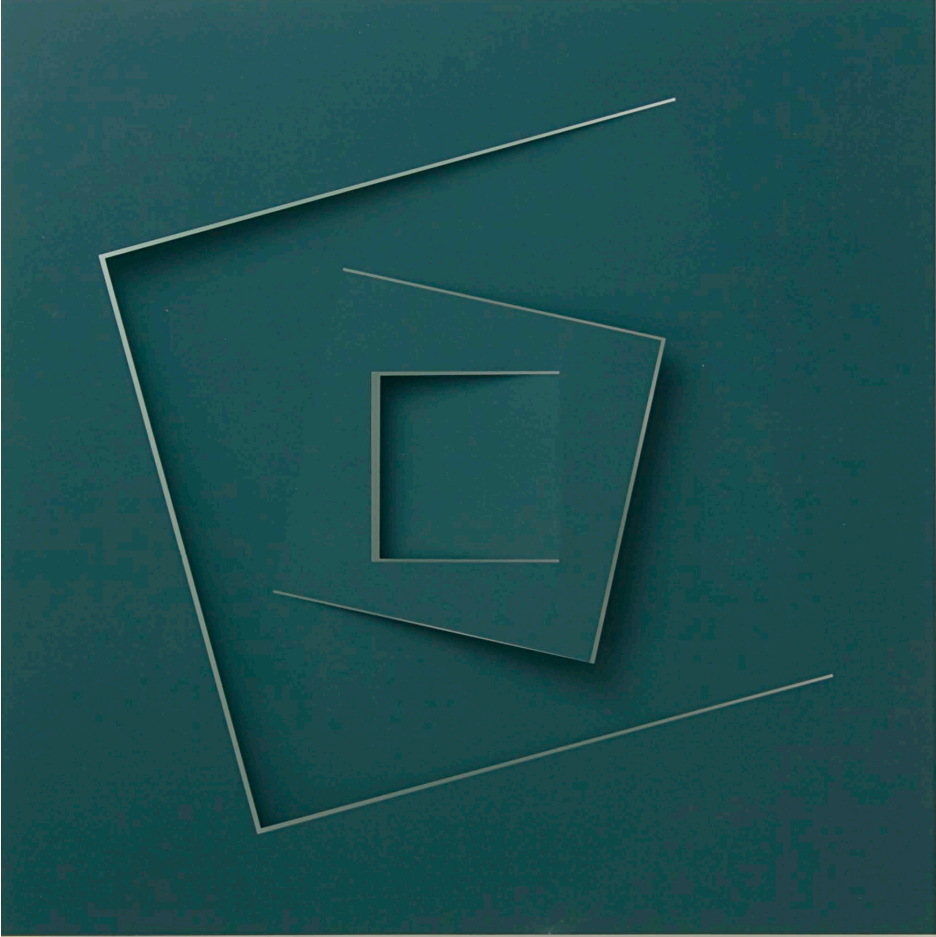
55 x 41 cm.



S/T. 2014

Lamina de aluminio de 3mm., cortada con laser,
plegada y pintada.

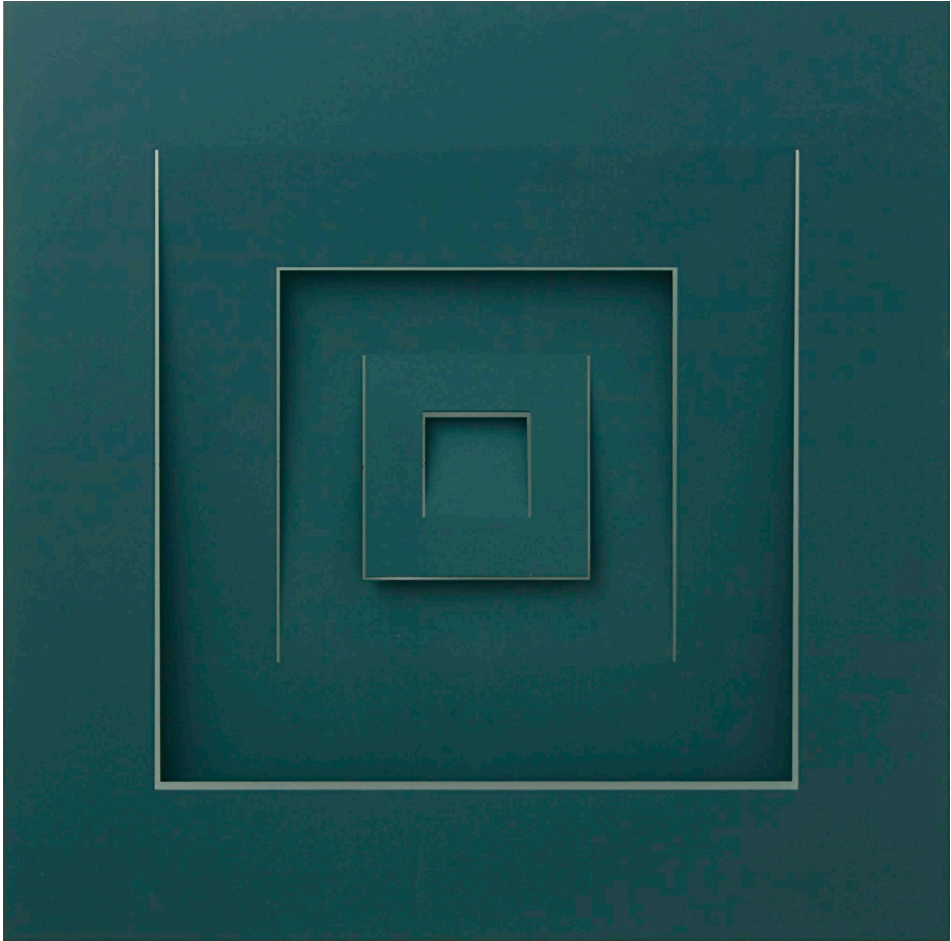
55 x 55 cm.



Infinito. 2014

Lamina de aluminio de 3mm., cortada con laser,
plegada y pintada.

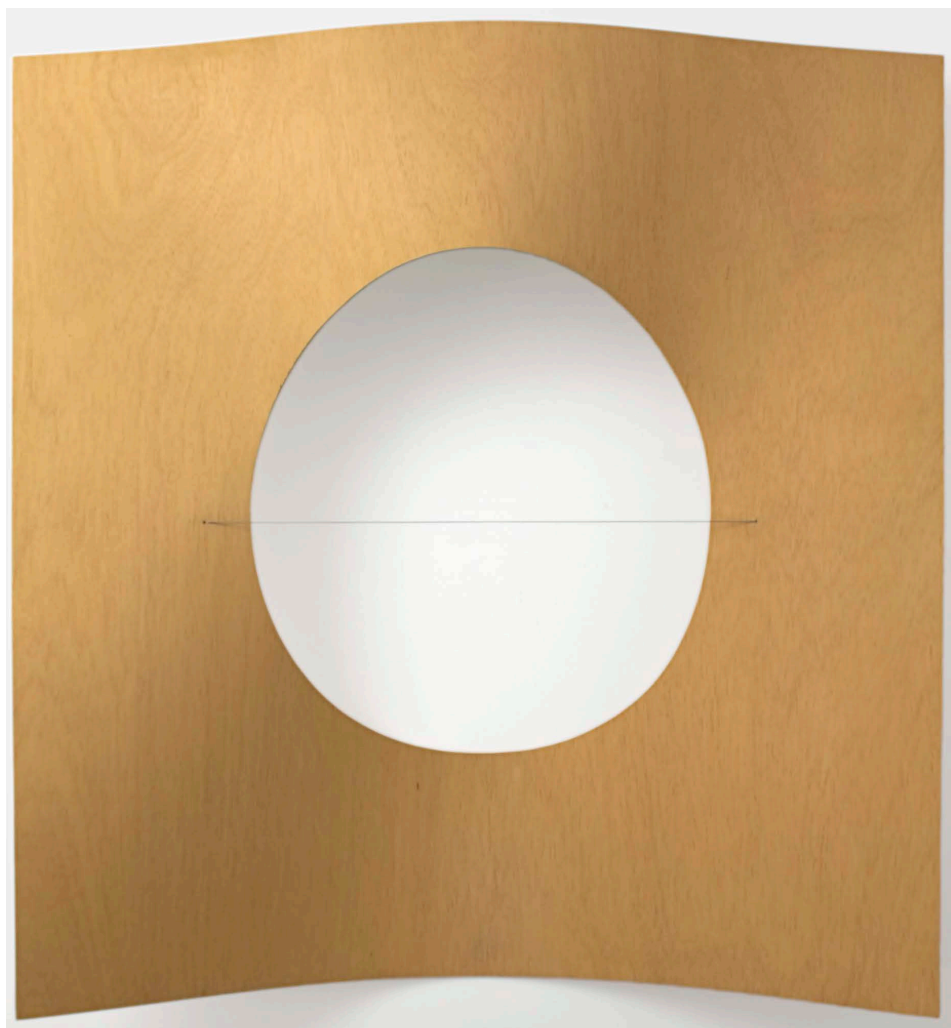
55 x 55 cm.



S/T. 2006 - 2014

Madera laminada, tensada y pintada al óleo.

120 x 120 cm.



S/T. 2014

Madera laminada, tensada y pintada al óleo.

120 x 120 cm.



S/T. 2014

Lámina de plástico tensada.

Caja de madera pintada con acrílico.

45 x 45 cm.



S/T. 2014

Lámina de plástico tensada.

Caja de madera pintada con acrílico.

45 x 45 cm.



Moebius3. 2013

Chapa de acero inoxidable. Tratamiento de silicato
de aluminio proyectado.

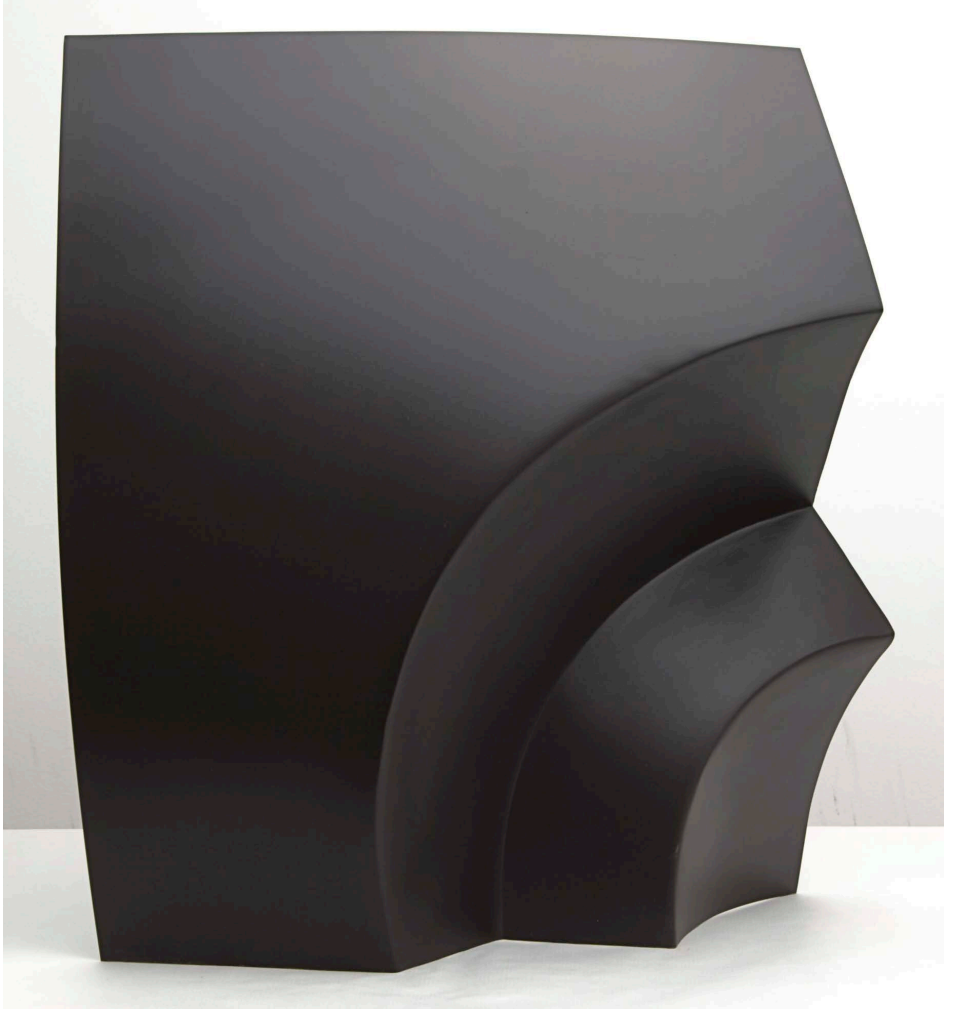
32 x 40 x 24 cm.



S/T. 2014

Chapa plegada de zinc con tratamiento industrial.

46 x 39,5 x 20,5 cm.



S/T. 2013

Chapa plegada de zinc con tratamiento industrial.

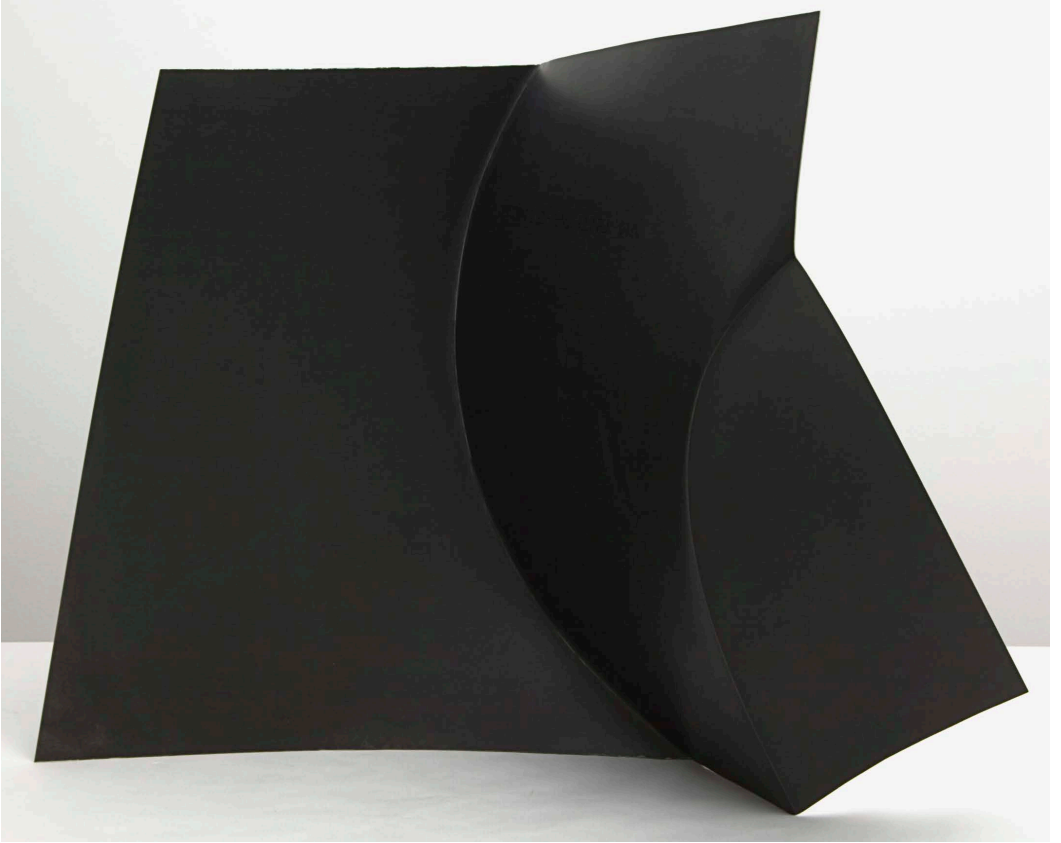
42 x 55 x 37 cm.



S/T. 2013

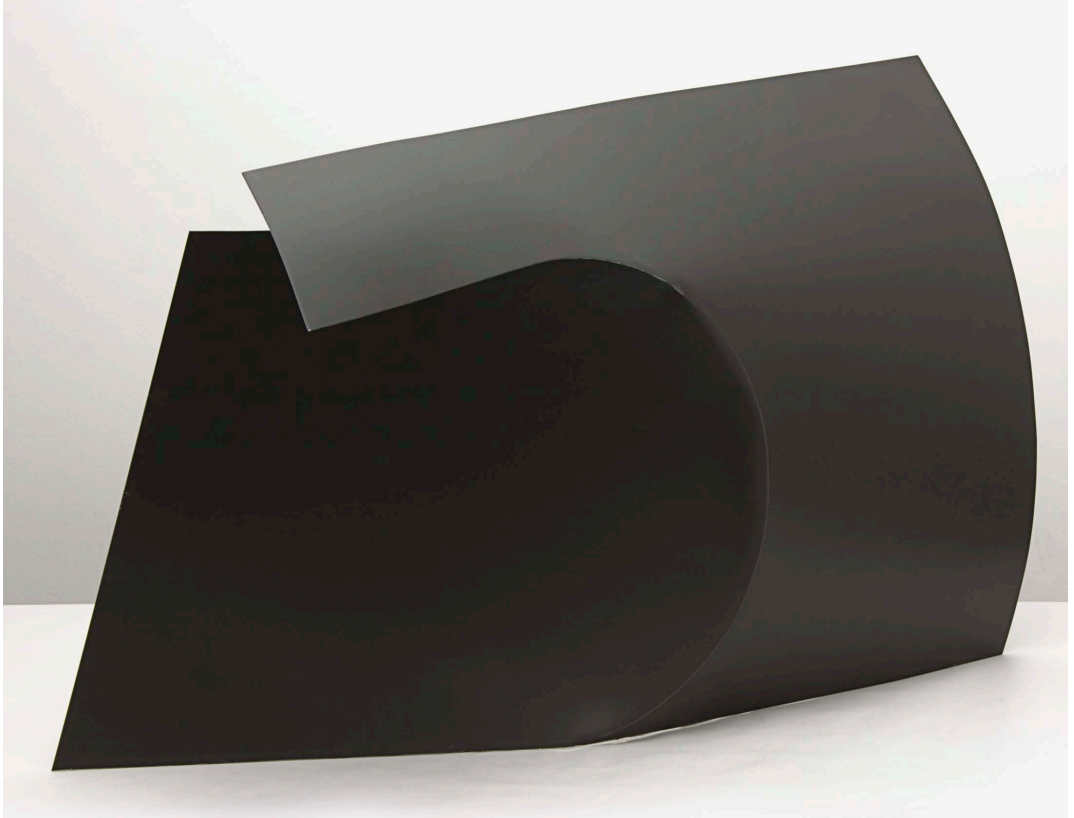
Chapa plegada de zinc con tratamiento industrial.

46 x 55 x 37 cm.



S/T. 2014

Chapa plegada de zinc con tratamiento industrial.
36,5 x 70 x 30 cm.



Futurismo. 2004 - 2013

Chapa plegada de zinc con tratamiento industrial.

63,5 x 77,5 x 23 cm.



ST. 2006.

Chapa de acero inoxidable cortada con láser y
tensada.

52 x 73 x 63 cm.



Objeto Cósmico. 2014.

Madera compensada y tensada. Pintura al óleo y
pan de plata oxidado.

86 x 110 x 100 cm.



Salomónico. 2013
Lámina de latón. Base de piedra negra de Córdoba.
171,5 x 13 x 6.cm.

