

**cabradeluna**



**cabradeluna**





MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL  
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA  
Área de Cultura, Turismo, Deportes y Educación

Francisco de la Torre Prados  
ALCALDE PRESIDENTE

Damián Caneda Morales  
TENIENTE DE ALCALDE DELEGADO DE CULTURA, TURISMO, DEPORTES Y EDUCACIÓN

Susana Martín Fernández  
DIRECTORA GENERAL DE CULTURA, DEPORTES Y EDUCACIÓN

# **cabradeluna**

11 JUL / 13 OCT 2013

MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL DE MÁLAGA  
SALAS DE LA CORACHA



Ayuntamiento de Málaga  
Área de Cultura



**9 PRESENTACIÓN**

**FOREWORDS**

FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS

**11 UNA MORADA Y UN NOMBRE**

A LOCAL HABITATION AND A NAME

JOSÉ M<sup>a</sup> LUNA AGUILAR

**15 A LA AURORA ALEGRÍA**

TOWARDS THE DAY, BREAKING IN JOY

FERNANDO HUICI MARCH

**29 MORE GEOMÉTRICO**

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

**43 LA HEREJÍA CROMÁTICA**

DE CABRA DE LUNA

CHROMATIC HERESY ACCORDING  
TO CABRA DE LUNA

JOSÉ MARÍA PARREÑO

**52 CATÁLOGO**

CATALOGUE



**FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS**  
Alcalde de Málaga / Mayor of Málaga

Desde hace años, las salas de la Coracha, anexas al Museo del Patrimonio Municipal, vienen recogiendo con atinado esmero la obra de destacados artistas malagueños que, de alguna manera, ven reconocida así por la ciudad su trayectoria y su dedicación a la labor creativa.

En esta ocasión, inmersos ya en el luminoso y cálido verano de la ciudad, es el momento de hacer este reconocimiento y, desde luego, de acercarnos mejor a la obra de José Manuel Cabra de Luna. Una labor, una dedicación —como se puede apreciar en esta muestra y en este catálogo que la acompaña—, callada pero intensa, apasionada.

Cabra de Luna lleva años entregado de una manera elegantemente silenciosa a la pintura. Para él “pintar es vivir. No un sustituto del vivir, sino vivir”. Apasionado lector, en especial de poesía y filosofía, su obra se ha movido siempre en el color. Un color que articula vibrante unas estructuras aparentemente racionales, pues, como buen conocedor y admirador del poeta José Ángel Valente, sabe que el acto de creación “se produce en un momento de hiperrazón, que es exactamente lo contrario a la carencia de ella”. A través de sus obras el artista no afirma, todo lo contrario se interroga y nos interroga. Nos plantea cuestiones consustanciales al propio acto creador, pero también cuestiones universales. Porque, como él mismo asevera: “me han servido las formas y los colores, más que las palabras, para ordenarme el mundo...El lenguaje pictórico es más libre; ya no tiene amo a quien servir”.

La obra de Cabra de Luna, plena de absoluta dedicación y honestidad creativa, ha estado siempre cercana a las *estéticas de la retracción*, se ha ido volviendo hondamente reflexiva. En su obra aún reside el misterio, ese matiz que diferencia a las obras de arte. Ese componente que dota de una pulsión subjetiva, palpitante, a una aparente formalidad objetiva.

Dejémonos pues, llevar por la emoción y disfrutemos de esta exposición, felicitando a quienes la han hecho posible, encabezados por el artista a quien no puedo dejar de agradecer también su constante implicación en todo cuanto pueda redundar en beneficio de la cultura en Málaga.

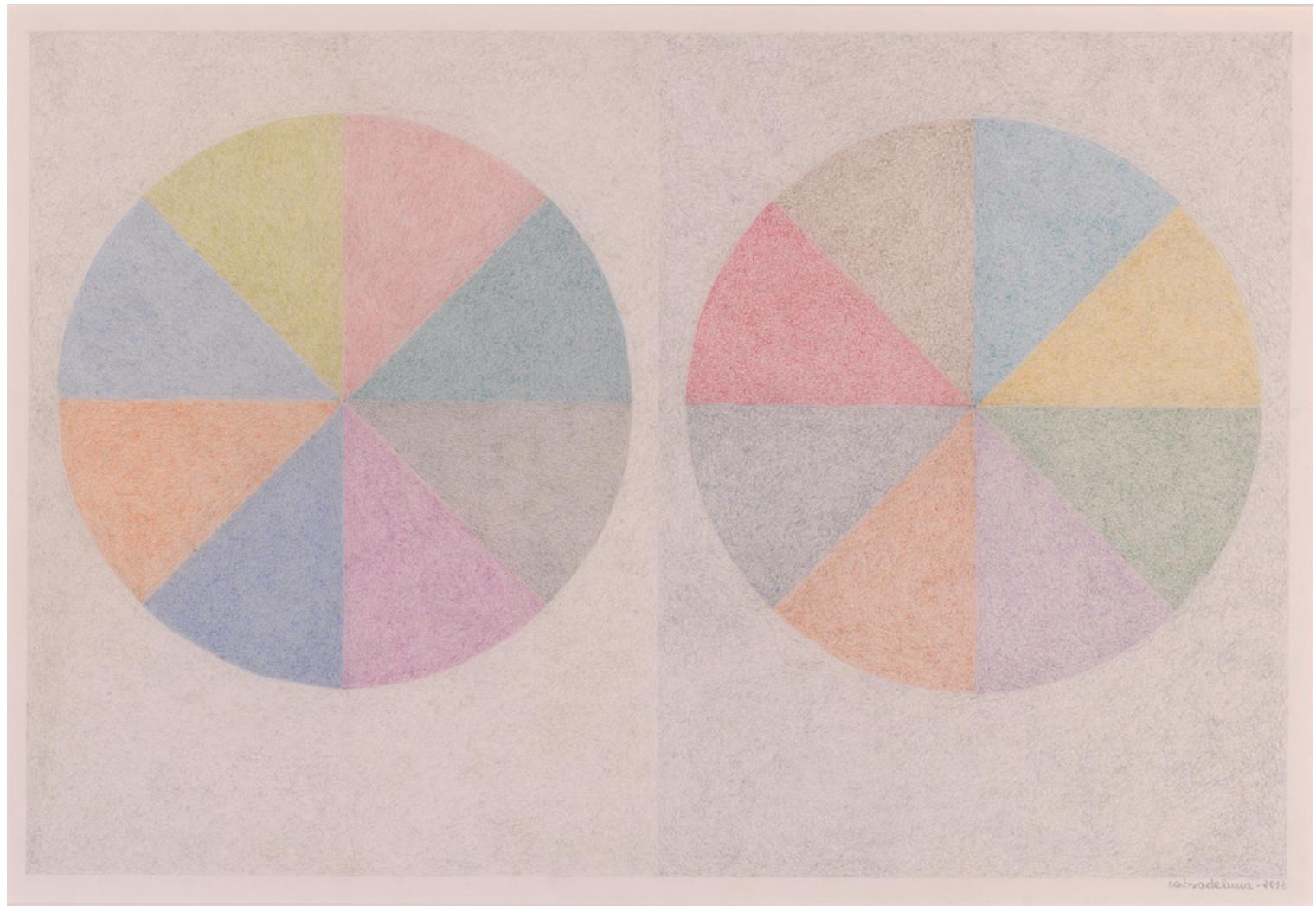
For some time now, the Coracha halls adjacent to the Municipal Museum of Heritage have been assiduously exhibiting the work of notable Málaga artists who, in one way or another, have witnessed both their *métier* and their dedication to creative works recognised by the city.

As the bright, warm summer falls on the city, now is the time to extend this acknowledgment and delve into the work of José Manuel Cabra de Luna. This drive, this dedication – as seen in this display and its accompanying catalogue – remains quiet, yet intense and passionate.

For years, Cabra de Luna has been labouring away at painting in elegant silence. For him, “painting is living. Not a substitute for living, but living itself.” Himself an ardent reader of mainly poetry and philosophy, his work has always moved in colour. A colour which vibrantly articulates seemingly rational structures since, as a studious expert in and admirer of the poet José Ángel Valente, he understands that the act of creation “takes place at a moment of hyper-reason, which is just the opposite of a lack of reason”. Through his works, the artist does not make declarations, but rather interrogates himself and interrogates us. He poses questions both inextricably woven into the creative act itself and those of a universal nature. For, as he himself asserts, “more than words, colours and forms have served to order my world. Graphic language is freer; it has no master to serve.”

Full of utter dedication and creative honesty, Cabra de Luna’s work has always been close to the *aesthetics of retraction*. Over time, it has been becoming deeply pensive. Still residing in his work in his work is *mystery*, that nuance which differentiates works of art, that trait which infuses a subjective, palpitating impulse into an apparently objective formality.

Let us take the opportunity to let ourselves be carried by the emotions and relish in this exhibition and thank those who have made it possible, particularly the artist himself, who I cannot thank enough for his constant engagement in any and all cultural matters which have a positive bearing on the city.



*Sin título*

Lápiz de color sobre papel /  
Colored pencils on paper  
30,2 x 45 cm. 2012

cabradeuua - 2012

## **UNA MORADA Y UN NOMBRE** **A LOCAL HABITATION AND A NAME**

JOSÉ M<sup>a</sup> LUNA AGUILAR

Si Maurice Denis afirmaba que un cuadro no es más que, y ante todo, *una ordenación de colores sobre un plano, para* José Manuel Cabra de Luna las formas y los colores le han servido, según sus propias palabras: “para ordenarme el mundo. Los colores —y las formas, pues entiendo que, en pintura, el color es una sutilísima variante de la forma— me resultan al mismo tiempo rotundos y ambiguos; en todo caso, más virginales. El lenguaje verbal está agotado, por su carga de falsedad y utilitarismo. El lenguaje pictórico es más libre; ya no tiene amos a quien servir”.

Y ordenarse el mundo, su mundo, es lo que viene intentando desde hace más de dos décadas. Más de veinte años de trabajo, de ordenación pero también de interrogación, de cuestionamiento, que se presentan hoy aquí, en estas salas de la antigua Coracha. No es baladí su afirmación sobre el agotamiento del lenguaje verbal, tanto más cuanto que viene de alguien tan influenciado por la poesía. No en balde, en otro tiempo se ha desempeñado como poeta en el sentido literario del término, mientras que ahora trabaja con la pintura, a través del color y la forma. Ergo, sigue siendo un poeta, porque la poesía sigue latiendo en cada uno de sus trabajos. En su obra, detrás de la geometría y el color, late aún el sentimiento, la sutil pasión de la belleza, el inquieto pálpito que se interroga y nos interroga. Nos hace partícipes de su intención de develar aquello que nos es vedado a la contemplación directa, superficial. Y es que, de alguna manera, él podría suscribir aquella afirmación de Van Doesburg: “nosotros, los abstractos, pintamos más en la mente que en el lienzo”.

De ese intento, de ese pálpito nos dan fe cerca de dos centenares de obras que se han reunido aquí. Pinturas de diversos formatos, grabados —de los que además es experto y avezado coleccionista—, goua-

Maurice Denis once held that a painting, before anything else, “is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order”. In José Manuel Cabra de Luna’s own words, forms and colours have served to “order my world. Colours – and forms, since I understand colour to be a highly subtle variety of form in painting – touch me as both emphatic and ambiguous...more virginal, in any case. Verbal language is exhausted due to its load of falseness and utilitarianism. Graphic language is freer; it has no master to serve.”

Ordering the world, his world, is what he has been doing for more than two decades. More than twenty years of labouring and of ordering, of interrogating and of questioning, are presented here today in the former Caracha halls. Hardly trifling, his declaration on the exhausted nature of verbal language comes from someone heavily influenced by poetry itself. It is in no way made in vain, since in the past he forged words as a poet, in the literal sense of the word, whereas now he works with paint through colour and form. Accordingly, he remains a poet, since poetry continues to palpitate in each of his works. Feeling still beats in his work behind the geometry and the colour, there where the subtle passion of beauty abides alongside the restless palpitation which questions itself and questions us. He draws us into his attempt to unveil everything which is out of reach from our direct, superficial contemplation. He could, in some way, stand behind Van Doesburg’s statement that “we, the abstract artists, paint more in the mind than on the canvas.”

The nearly two hundred works displayed here bear witness to this attempt, to this palpitation. There are paintings in various sizes, engravings (he is also an expert and seasoned collector in this), gouaches,



Piero della Francesca. *Madonna de Senigallia*. Óleo sobre tabla / Oil on board. 61 x 53,5 cm

ches, dibujos, libros de artista, proyectos para parques infantiles, para esculturas y joyas, a los que se suman dos *walldrawings*: dos pinturas murales sobre pared efímeras en su plasmación, pero duraderas en su conceptualización. Un guiño de admiración a uno de los más grandes artistas de la segunda mitad del siglo XX, Sol Lewitt, cuya obra bien conoce y con el que coincide en que la filosofía de este tipo de obras está dentro de ellas, porque no son, ni lo pretenden en ningún caso, la ilustración de ningún sistema filosófico.

Es, sin duda, la filosofía —junto con la ya mencionada poesía— la otra variable imprescindible de su obra artística, lo que no es más que decir de su propia vida. *Dios de Spinoza, único en mi interior. Dios necesario y geométrico, sin venas, sin humores, instalado arriba de la altura, ineludible, solo. Dios germinal, Dios vulva, inabarcable Dios de los cristales. Semilla de la nada, continente total. Velocidad extrema que se pierde en lo oscuro. Dios último, arrancado en el hueco de lo que se desvive*, afirma. No me extenderé aquí, pues lo hace mucho mejor, unas páginas más

drawings, artists' books, projects for children's parks, sculptures and even jewels, plus two wall drawings. The latter are two mural paintings on walls themselves fleeting in form but lasting in conceptualisation – a nod to one of the greatest artists of the second half of the 20th century, Sol Lewitt, whose work is well known to the artist and who shares the view that the philosophy of this kind of work is in the work itself, because they are not and do not in any case attempt to be the depiction of any philosophical system.

Undoubtedly, philosophy – along with poetry, as mentioned – is the other indispensable variable in his artistic work, to say nothing of his own life. *God of Spinoza, one alone on my inside. God, necessary and geometric, veinless, humourless, enthroned on the highest of highs, ineludible, alone. God, germinal. God vulva, reachless God of the glass. Seed of the nothing, continent in whole. Extreme speed losing itself in the dark. Ultimate God, ripped in the hollow of utmost devotion*, he declares. I will not go on and will defer instead to Fernando Huici's prowess in the following pages, as he insightfully and extensively discusses and details how Cabra de Luna has made *Spinoza's thought one of the cornerstones of his own intellectual and productive statement*. I will only mention how, among others (of such stature as St. John of the Cross and Ibn Gabirol, to cite just two close influences), Wittgenstein is no less esteemed and essential. As with the Austrian, our artist also views art as a lifestyle – or better yet, a way of life – a vehicle necessary to pass on ethical principles and loaded with an enormous formative and teaching capacity. Although it is true that Cabra de Luna gazes and paints, he also thinks.

This admiration for philosophers and poets extends beyond Lewitt and into a great many other creators whom he studies in depth and, in many cases, in a virtually direct fashion, since he is, as mentioned above, a cognizant and passionate art collector. Slowly, deliberately, without concessions and without pomp or circumstance (both of which are also lacking in his modus operandi), he has been amassing the works of his most appreciated authors. He engages with them;

adelante, Fernando Huici, quien señala y detalla más extensa y atinadamente como Cabra de Luna ha hecho del pensamiento de Spinoza *uno de los basamentos vertebrales de su propia articulación intelectual y vital*. Tan sólo señalar como, entre otros —no de rango menor tal que San Juan de la Cruz o Ibn Gabirol, por tan sólo citar dos de indudable cercanía—, Wittgenstein no le es menos querido y esencial. Al igual que para el austriaco, también para nuestro artista el arte es, además de una forma de vida —mejor, una forma de vivir—, un necesario vehículo de transmisión de principios éticos, cargado de una enorme capacidad formadora, didáctica. Aunque es verdad, que Cabra de Luna mira, pinta, pero también piensa.

Esta admiración por filósofos y poetas se extiende —además de al ya citado Lewitt— a muchos otros creadores a los que estudia bien a fondo, en muchos casos de una manera prácticamente directa, pues, queda dicho, es atinado y apasionado coleccionista de arte. Pausadamente, sin concesiones, sin alharacas —algo de lo que también está exenta su manera de proceder— ha ido haciéndose con obras de sus autores más apreciados. Con ellos convive, en ellos encuentra también inagotable aliento y referencia; a ellos tributa sinceros homenajes. Citaremos aquí sus delicadas y sentidas cajas homenaje a Agnès Martin o a Malevitch, por señalar algunas de sus más apreciadas entre las que se presentan en la exposición. Pero su atención, su admiración no se centra sólo en los artistas de las llamadas vanguardias del siglo XX, también se extiende a los grandes maestros de la pintura universal. No quiero dejar de mencionar otra de las obras expuestas —en lugar expresamente señalado—, el homenaje a la *Madonna de Senigallia* de Piero della Francesca (página 99). Se resumen en ella, o al menos eso creo, las esencias que definen y articulan su forma de entender la pintura, su modo de ver el arte, su manera de plantearse la vida. Color, línea y plano, forma, sintetizan, resumen, una vez destilada la esencia nodular del maestro florentino. Desaparecida la figura, la estructuración geométrica de los planos de color nos transmiten la serena vibración del viejo lienzo. Y es que, como es sabido, la abstracción pictórica no tiene necesariamente por qué ser ajena a lo referencial.



¿A dónde te has ido Agnès Martin? Acrílico sobre lienzo y madera policromada / Acrylic on canvas and polychrome wood. 35,7 x 30,2 x 10,9 cm. 2005

in them he also finds unending inspiration and solid ground. Among these are his delicate and moving boxes in honour of Agnès Martin or Malevitch, to name just some of his most appreciated works displayed in the exhibition. However, his attention and admiration do not only focus on the so-called avant-garde artists of the 20th century, but also touches the painting great masters of universal heritage. I dare not forget to mention another of the works displayed – the homage to Piero della Francesca's *Madonna di Senigallia* (page 99). This captures, or at least I believe it does, the essences which define and articulate his mode of understanding painting, his way of seeing art, his manner of facing life. Colour, line and plane, and form synthesise and summarise, once the nodular essence of the Florentine master has been distilled. With the figure gone, the geometric structuring of the planes of colour transmits the serene vibration of the old canvas. For it is no secret that graphic abstraction need not necessarily be removed from reference points.

Geometry and colour, plane and line are the result of a mode of being and existing, a soberly elegant

Geometría y color, plano y línea, forma, son la consecuencia de una forma de ser y estar, sobriamente elegante, sin aspavientos, que configuran a la persona y al artista, que se traduce y trasluce en toda su obra, porque el verdadero artista —a decir de Herbin— *sólo puede expresar su propia alma, pero cuanto más rica sea ésta, tanto más comunica con el alma del universo*. O como el mismo Cabra de Luna recordaba no hace mucho, en un revelador artículo, citando al propio Picasso: *La cualidad de un pintor depende de la cantidad de pasado que lleve consigo*. La geometría como medio para desentrañar aquello que ignoramos, para articular el universo; o al menos intentarlo. El color, al modo de Goethe, para buscar esa vibración que ha de conducirnos a la emoción. El mismo artista lo dice, al principio de estas líneas ha quedado escrito, el color como parte de la lógica del lenguaje.

En la obra de Cabra de Luna, plena de aparente y paradójica racionalidad, encontramos, pues, la emoción que distingue y diferencia a la obra de arte y, también, a la poesía. Porque, como afirma Steiner: “el arte y la poesía siempre darán a los universales una morada y un nombre”.

mode without corybantic theatricality, one which configures the person and the artist and is translated and shines throughout his work, for the true artist, in the words of Herbin, *can only express her own soul, which, the richer it grows, communicates all the more with the universe's soul*. Or as Cabra de Luna himself remembered not too long back in an enlightening article and citing Picasso himself, *the quality of a painter depends on the amount of past she carries with her*. Geometry becomes a means to unravel that which we do not know in order to articulate the universe, or at least try to. Colour, following Goethe, is for finding that vibration that is sure to lead us to emotion. The artist says so himself, as set in ink in the lines above – colour as a part of the logic of language.

In Cabra de Luna’s work, full of apparent and paradoxical rationality, we thus find the emotion which distinguishes and differentiates the work of art from poetry. For, as Steiner says, “art and poetry will always give to universals “a local habitation and a name.”

## A LA AURORA ALEGRÍA TOWARDS THE DAY, BREAKING IN JOY

FERNANDO HUICI MARCH

En otoño de 2002, el profesor Luís Ramos Marcín, especialista en la obra de Spinoza, publicó un interesante artículo en el que venía a plantear un análisis comparativo entre la singular concepción geométrica que fundamenta el desarrollo de la Ética del pensador holandés y la pulsión dionisíaca en que desemboca la estética “nietzsiana”. No es mi intención detallar el proceso argumental que lleva al autor a resolver positivamente la aparente contradicción entre ambas concepciones, que en definitiva viene a sustentarse en base muy semejante a lo formulado ya en 1970 por Gilles Deleuze en otro célebre texto sobre Spinoza, donde afirma: “La Ética es necesariamente una ética del gozo: sólo el gozo vale, sólo el gozo permanece, y nos acerca a la acción y a la beatitud de la acción. La pasión triste siempre pertenece a la impotencia. (...) Todo el recorrido de la Ética se realiza en la inmanencia; pero la inmanencia es el inconsciente mismo, y la conquista del inconsciente. El gozo ético es correlativo de la afirmación especulativa”.

E insisto, no me extenderé en lo formulado por Ramos Martín, pues demoraría en exceso el poder abordar al fin el tema de nuestro relato, pero sí creo pertinente rescatar el aforismo de Nietzsche que le sirve de punto de partida a su propia reflexión. Escrito hacia el arranque de la década de 1870, dice así: “La belleza y la sublimidad de una construcción del mundo (*alias filosofía*) deciden actualmente sobre su valor, es decir, es juzgada como arte. Su forma se modificará, probablemente! La rígida fórmula matemática (como en Spinoza), que causó una impresión tan tranquilizadora en Goethe, ya sólo tiene legitimidad como medio de expresión estética”.

Viene, en todo caso, este —un tanto prolífico, cierto, y por ello me disculpo— desgranar de citas erudititas, a cuenta precisamente del asunto que aquí

In autumn 2002, the Spinoza specialist Luís Ramos Marcín published an engaging article comparing the unique geometric conception which grounds Spinoza's *Ethics* to the Dionysian impulse resulting from Nietzsche's aesthetics. Here, my intention is not to track the line of reasoning which led him to positively resolve the apparent contradiction between both conceptions and which ultimately drew on another famous text on Spinoza from back in 1970, in which Gilles Deleuze declared, “The *Ethics* is necessarily an ethics of joy: only joy is worthwhile, only joy remains, bringing us near to action, and to the bliss of action. The sad passions always amount to impotence...The entire *Ethics* is a voyage in immanence; but immanence is the unconscious itself, and the conquest of the unconscious. Ethical joy is the correlate of speculative affirmation”.

As mentioned, I will abstain from delving into Ramos Marcín's position, as doing so would draw us further off topic; it does, however, seem apropos for me to recall one of Nietzsche's aphorisms, one which serves as springboard to Marcín's own reflection. Written at the start of the 1870s, it goes as follows: “The beauty and grandeur of an interpretation of the world (*alias philosophy*) is what is now decisive for its value, i.e. it is judged as art. Its form will probably change: the rigid mathematical formula (as in Spinoza) which had such a soothing influence on Goethe now remains justified only as an aesthetic means of expression”.

And now here I come – rambling verbosely along, I admit, and apologise for that – to unravel erudite quotations right at the point that most concerns us. The topic – none other than the cosmos of the visual artist José Manuel Cabra de Luna, an artist who, lest it be forgotten, has made Spinoza's thought one

nos ocupa y que no es otro que el cosmos de la obra plástica de José Manuel Cabra de Luna. Un artista que, conviene recordar, ha hecho del pensamiento de Spinoza uno de los basamentos vertebrales de su propia articulación intelectual y vital, así como de la geometría el canon de desarrollo definitivo de toda su apuesta pictórica, factores, ambos, bien lejos de resultar divergentes, en la medida en que el título original *in extenso de la opera magna “spinoziana”* no es otro, como sabemos, que *Ética demostrada según el orden geométrico*, geometría que, en rigor, viene a concretar la apelación al rigor matemático formulada por la cita de Nietzsche.

Justo en otro de los textos introductorios incorporados al presente catálogo, Fernando Castro encabeza su reflexión con una fragmento del propio Cabra de Luna, en el que éste último señala, como más adelante veremos, el sentido final que orienta esa senda emprendida, en origen, como indagación acerca de si era pertinente o posible formular algo nuevo en el seno una pintura de estirpe geométrica. Cuando yo mismo comenzaba a formarme, allá por el primer tercio de la década de 1970, en estas cuestiones artísticas que finalmente acabaron por centrar lo esencial de mi vida profesional, el discurso crítico e historiográfico en nuestro país, sesgado por el prestigio dominante de una cierto dogmatismo de izquierdas, englobaba toda interpretación de la abstracción secular de base geométrica, en su acepción más extensa, desde el suprematismo al neoplasticismo, del constructivismo o la Bauhaus al arte concreto, bajo la óptica de un fundamento de corte racionalista. Dicho sesgo, en el ámbito de la filosofía, tendría en aquellos años su equivalente en el imperio del neopositivismo, lo que, en ambos casos, habría de depararme más de una perplejidad.

Por centrarnos en los terrenos del arte, me referiré a un ejemplo ciertamente ilustrativo y, en no poca medida, esclarecedor en relación al tema de nuestro relato. Recuerdo, en tal sentido, lo extravagante que me resultaba, desde la obligada perspectiva del racionalismo, el episodio de la célebre ruptura entre Mondrian y Van Doesburg, donde el primero había considerado una traición intolerable el giro que su

of the cornerstones of his own intellectual and productive statement, ultimately taking geometry as the standard to implement his graphic impulse. Hardly divergent, both prove to be key factors, for as you will remember, the original title *in extensor* of Spinoza's *magnum opus* is none other than *Ethics Demonstrated in Geometrical Order*, a geometry which by all accounts provides firm ground for the call to mathematical rigour formulated in Nietzsche's quote.

In another of the introductory texts to this catalogue, Fernando Castro opens his reflection with a fragment taken from Cabra de Luna himself, in which the latter, as will be seen, discusses the final direction which acts as beacon for a course first undertaken as an inquiry into whether it was pertinent or even possible to express something new in geometric painting. Back in the first third of the 1970s, when I began my own training in these artistic questions (which ultimately ended up guiding the essential part of my professional career), our country's critical and historiographical discourse was biased by the overbearing prestige of a certain left-leaning dogmatism. Moreover, this encompassed any interpretation of secular, geometry-based abstraction, which was understood in the broadest sense, spanning from Suprematism to neoplasticism, from Constructivism or the Bauhaus to Concrete Art, all undergirded by a rationalist grounding. In philosophy, neopositivism's dominance would play counterpart to this bias. Both proved more than baffling to me.

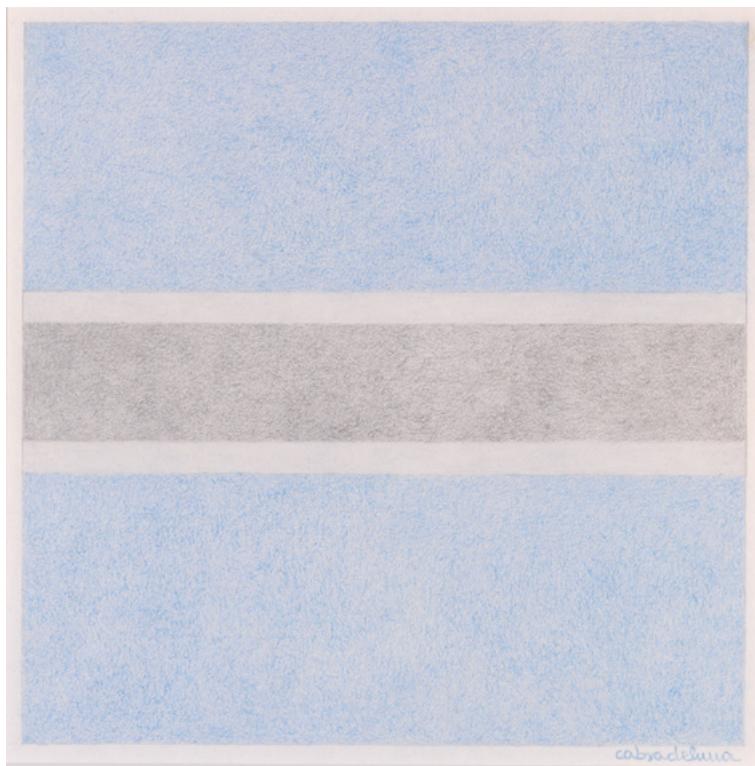
Moving into the world of art, there is highly illustrative example which in no small way sheds clarifying light on the topic at hand. As it goes, I remember how extravagant (from the inevitable position of rationalism) the episode of the famous rupture between Mondrian and Van Doesburg seemed to me. As you will remember, Van Doesburg considered his colleague's use of the canonical neoplastic orthogonality in his diagonal compositions to be an intolerable betrayal. Simply put, he could not understand how someone as great and of such crucial importance as Mondrian could make a *casus belli* out of something so seemingly trivial and extravagant. Nor was Mondrian alone, for he and others in the first

colega había dado a la canónica ortogonal neoplástica en sus composiciones de diagonales. Sencillamente no podía entender como una figura de la talla e importancia crucial de Mondrian podía hacer un *casus belli* de algo en apariencia tan trivial y extravagante. Y, como es obvio, no llegué a entenderlo al fin hasta tener noticia cabal del papel decisivo que, en su caso como en el resto de la primera generación de pioneros del tránsito a la abstracción que, como él mismo, Malevich, Kandinsky o Kukpa, entre otros, se habían formado todavía en el ambiente de los cenáculos simbolistas de finales del XIX, tendría una determinada corriente de pensamiento, muy en boga en la época, pero que hoy nos resulta sin duda un tanto excentrica. Me refiero, como es obvio, a esa pintoresca síntesis entre formulaciones místicas occidentales y orientales que compone el discurso de la teosofía de la célebre Mme Blavatsky —de quien Mondrian tenía, por cierto, un retrato fotográfico en lugar destacado de su estudio y cuyo ideario asimilaría, por vía más directa, a través de los escritos del matemático holandés y asimismo teósofo, Schoenmaekers— y que, a la par de las llamadas “formas del pensamiento” de Annie Besant y Charles W. Leadbeater y, ante todo, de las muy influyentes charlas sobre antroposofía dictadas por Rudolf Steiner, tendrían un enorme impacto en los círculos intelectuales europeos del anterior cambio de siglo, así como, en relación con lo que aquí nos importa, en el ideario artístico sobre el que se fundamenta el salto a la abstracción.

Rudolf Steiner, en concreto, conviene destacarlo, antes incluso de su destacada participación en la Sociedad Teosófica y de la posterior ruptura que le llevó a formular su ideario antroposófico, había sido el responsable de la edición canónica de la obra científica de Goethe. Y ese hecho tiene, curiosamente, particular enjundia en relación con el relato que venimos hilvanando. En un artículo publicado en 2011, Horst Lange, profesor de la Universidad de Arkansas, viene a insistir en la reconsideración, hoy ampliamente aceptada, del equívoco asociado a la antigua idea del supuesto desprecio de la figura de Spinoza por parte de la generación de pensadores idealistas del romanticismo germano. Y, de forma más concreta, Lange

generation of pioneers in the transition towards abstraction – such as Malevich, Kandinsky and Kukpa, among others – had still been trained in the midst of the symbolist coterie at the end of the 19<sup>th</sup> century. As is obvious, I did not finally reach an understanding of that fallout until I came to the full realisation of the decisive role played by a certain line of thought, one which was heavily in vogue at the time but which undoubtedly seems somewhat eccentric today. I am, of course, talking about this odd synthesis of Western and Eastern mystic formulations. Highly prevalent, these found their way into the discourse of the theosophy of the famous Mme Blavatsky (incidentally, Mondrian had a photo portrait of her fixed in a conspicuous place in his study), whose ideology he would more directly assimilate through the writings of the Dutch mathematician and also theosophist Schoenmaekers. This discourse, along with Annie Besant and Charles W. Leadbeater’s so-called “thought forms” and, above all, Rudolf Steiner’s highly influential lectures on anthroposophy, would have an huge impact on the European intellectual circles at the turn of the 19<sup>th</sup> century and, as regards the issue here, on the artistic ideology used as a launch pad into abstraction.

Particularly noteworthy is that Rudolf Steiner, even before his salient participation in the Theosophy Society and the subsequent rupture which led him to formulate his anthroposophic ideology, had been responsible for the publication of Goethe’s complete scientific works. Fortunately, this fact takes on greater importance when placed in the backdrop of this story I have been sketching. In an article published in 2011, University of Arkansas professor Horst Lange insisted on reconsidering the now widely-accepted mistake relating to the erstwhile idea of the flippancy with which German Romantic idealist thinkers supposedly treated the figure of Spinoza. More specifically and notwithstanding some one-off misinterpretations, Lange ends up highlighting the instrumental influence which Spinoza exercised over the genesis of Goethe’s scientific thought. Perhaps surprisingly, it is one of his main works which rather indirectly provides a decisive source for the theoretical articulation



*Sin título*  
Lápiz de color sobre papel /  
Colored pencils on paper  
23 x 23 cm

viene a destacar la influencia determinante que, no sin alguna malinterpretación puntual, Spinoza había de ejercer en la génesis del pensamiento científico de Goethe, una de cuyas obras principales, miren por dónde, es, de forma un tanto indirecta si se quiere, una de las fuentes decisivas de la articulación teórica que fundamenta la fase germinal de la abstracción. En rigor, dicha obra es el célebre *Tratado de los colores*, cuya redacción depararía a Goethe una formidable e histórica polémica con Newton, en torno a dicha cuestión.

Pues bien, como señala Lange, la *Ética* de Spinoza y, en particular, su concepción del tercer tipo de conocimiento que define como intuitivo, dejará una impronta decisiva en el pensamiento epistemológico que Goethe formulará en textos como *El proceso experimental como mediador entre sujeto y objeto* y que, invirtiendo en sentido ascendente lo que el filósofo holandés formula como descente desde la esencia a la sensación, articulará su apuesta por un modelo de ciencia de orden cualitativo, basada en la

which grounds the abstraction's germinal phase. This work: the famous *Theory of Colours*, which would pit Goethe against Newton in a formidable historical controversy regarding its contents.

Further, as Lange notes, Spinoza's *Ethics* and particularly his conception of the third kind of knowledge, which he defines as intuition, left an indelible mark on the epistemological thought which Goethe later formulated in texts such as *The Experiment as Mediator of Object and Subject*. However, Goethe inverted Spinoza's descending order from the essence to the sensation and, in his ascension, articulated his push for a qualitative model of science based on the primacy of visual perception or, if you will, of contemplation. Thus are the foundational parameters of *Theory of Colours*, which Goethe himself offers for the enlightenment of artists with respect to one of the essential tools in their creative practice. Regarding this work's final conclusions on the potential of the allegorical, symbolic or mystic use of colour, the author admits that it includes the possibility

primacía de la percepción visual o, si se quiere, de la contemplación. Y sobre tales parámetros se edifica el *Tratado de los colores*, que el propio Goethe destina al esclarecimiento de los artistas acerca de una de las herramientas esenciales de su práctica creativa. Obra, en torno a cuyas conclusiones finales, acerca del potencial de empleo alegórico, simbólico o místico del color, el autor admite que eso incluye la posibilidad de un uso de carácter trascendente, pero se niega a dar tal paso: “por no exponerse a acabar siendo sospechoso de librarse a ensueños fantástica”. Pero no excluye que otros, después de él, crucen dicho límite. Y justo eso es lo que hace Steiner en su edición crítica de la obra, al proclamar, en la nota que adjudica precisamente a ese fragmento, que en la dimensión simbólica se busca: “... un fenómeno sensible aislado que, en tanto que tal, expresa ya la *idea*”. A lo que añade: “Y verdaderamente, percibimos aquí lo infinito en lo finito.”

Justo así, aunque descrito un tanto a vuelo pluma, llegamos al punto germinal donde se configura el caldo de cultivo intelectual que impulsará a los Mondrian, Málevich o Kandinsky a buscar, más allá del velo de la apariencia sensible, una vía que les permitiera dar expresión y visibilidad a la entraña esencial del mundo. Y, por supuesto, esa indagación pionera de resonancia trascendente, que Sixten Ringbon diseciona ejemplarmente en su monografía en torno a la idea de *un cosmos sonoro*, se verá pronto desplazada por un segundo frente generacional de la abstracción protagonizada por artistas como Tatlin quien, tras contemplar en París la guitarra construida por Picasso, se distanciará del ideario suprematista, o el ya citado Van Doesburg, que, obviamente, ya no comulgaba con la pretensión de que la ortogonal neoplástica se ajustara, como pretendía Schoenmaekers, a la certeza revelada de la estructura íntima del Universo.

Se dirá el lector sin duda a estas alturas que, al igual que el perro que gira y gira sobre sí mismo antes de tumbarse, yo también, pese a lo prometido, sigo dando vueltas sin encarar al fin el toro que me ha tocado en suerte. Sin embargo todo lo anterior viene a cuento, y muy especialmente, de una premisa que

of a transcendental use, although he stops short of taking that step “to avoid being suspected of falling into fantastic reveries”. However, he does not prohibit others after him from crossing that border, and Steiner did just that in a note to his critical edition to the work, in which he declares that there is, in the symbolic dimension, a search for “an isolated phenomenon which, as such, now expresses the *idea*”, to which he goes on to add, “and verily, in it we perceive the infinite in the finite”.

And here, although the route has been made somewhat on the fly, we reach the germinal point which sees the configuration of the intellectual breeding ground that will drive Mondrian, Málevich and Kandinsky to search beyond the veil of sensible appearance, a mode that will enable them to express and make the world’s essential viscera visible. As it stands, this pioneering, transcendentally-resonant inquiry, which Sixten Ringbon dissects in exemplary fashion in his treatise on the idea of a *resonant cosmos*, will soon find itself replaced by a second generation of abstraction headed by artists such as Tatlin who, after viewing Picasso’s guitar in Paris, will distance themselves from the Suprematist ideology or Van Doesburg, who obviously no longer held the pretension, as Schoenmaekers had sought, that orthogonal neoplastics fit the revealed certainty of the Universe’s intimate structure.

At this point, you will surely say that I, in spite of my promises, am chasing my tail and am turn, turn, turning endlessly to avoid facing the bull which fate has dealt me. However, the foregoing is highly pertinent to a premise I must make clear before facing the trail blazed by Cabra de Luna’s art: that although it is true that, barring a few marginal exceptions, the historical process of abstraction soon left behind this mysticist animus which was entangled in its first roots, much of what gestated in that breeding ground remained in one of the significant courses of its subsequent evolution, and even remains to the present day. Such is the case, for instance, with the notion of synesthesia and its mutual movement between the plastic and the musical. This subsists in Cage, no less, and even in the methodological codes themselves of

debía dejar clara antes de enfrentar el surco trazado por la trayectoria plástica de Cabra de Luna. A saber, que aún siendo cierto que el devenir histórico de la abstracción dejó pronto atrás, salvo excepciones muy marginales, ese aliento místicoide que entreveraba sus primeras raíces, no todo lo gestado en aquel caldo de cultivo ha sido excluido, ni mucho menos, de una de las vías sustanciales de su devenir ulterior, incluso hasta el presente. Es el caso, por ejemplo, de la noción de sinestesia y su mutua traslación entre lo plástico y lo musical. Algo que subsiste en Cage, nada menos. O incluso de los propios códigos metodológicos de la antroposofía de Steiner que Beuys se apropiará como paráfrasis simbólica y andamiaje de su ritual chamánico. Pero es sobre todo la concepción de una práctica artística concebida a modo de senda iniciática, en pos de un conocimiento, si quieren, por supuesto ya no estrictamente religioso o místico, pero incuestionablemente de orden espiritual. Algo que reivindican en la abstracción, de forma bien explícita, figuras de la talla de Agnes Martin. O a la que no son, en definitiva, en modo alguno, ajenos referentes como Rothko o el mismo Sol LeWitt. Y, por supuesto, sin la que tampoco cabe entender cabalmente la búsqueda asumida por José Manuel Cabra de Luna, tal y como él mismo deja explícito en la cita, que anteriormente anunciaba y que concreto aquí: "La obra de arte geométrica sigue siendo posible, en cuanto sea fruto del muy inestable equilibrio de lo poético: el que consigue desvelar el misterio, hacerlo aparecer, mostrarlo, allí donde sólo había rigor y exactitud; es decir, demasiada claridad".

Tal como se desprende del balance antológico que recrea en esta muestra casi dos décadas del hacer de nuestro artista, Cabra de Luna ha explorado a lo largo de ese tiempo vías e inflexiones extraordinariamente diversas dentro de las coordinadas expresivas de un léxico edificado sobre la doble primacía de la geometría y el color. Bien que buena parte de sus composiciones sean radicalmente abstractas, esto es, sin referente alguno externo a su propia codificación formal, no por ello su obra se atiene, en modo alguno, con rigor militante a esa pulsión anicónica. Abundan, por el contrario, las piezas o series en las que brota

Steiner's anthroposophy, which Beuys appropriated as a symbolic paraphrase and took as foundation for his shamanic ritual. More than anything else, though, it is the conception of an artistic practice conceived of as a path of initiation in the pursuit of knowledge, a knowledge which is surely no longer strictly religious or mystical, but which nevertheless retains an unquestionably spiritual nature. Such was highly and explicitly pushed for in abstraction by figures such as Agnes Martin. Nor are standard bearers the likes of Rothko or Sol LeWitt himself removed from such a conception. This must be taken into account to fully understand the quest on which José Manuel Cabra de Luna set off, as he himself makes patently clear below, in the quotation which I mentioned above: "Geometric artwork remains possible, insofar as it is the fruit of a highly instable balance of poetics – that which manages to unveil the mystery, to make it appear, to show it where once there was only rigour and exactness, where there was, in other words, too much clarity."

As witnessed by this anthology, which covers nearly two decades of the artist's work, Cabra de Luna has continually explored extraordinarily diverse paths and inflections through the expressive coordinates of a vocabulary built on the dual primacy of geometry and colour. Although a large portion of his compositions are radically abstract – that is, they lack references external to their own formal codification – his work does not by any means militantly abides by this aniconic impulse. On the contrary, it abounds with pieces or series sprouting with the resonance of some kind of image. Such happens in those works which meld a unique pop-based inflection into their geometric diction, as in the graphic cycle in which he appropriates the vocabulary of the conventional diagrams of traffic signs or, frequently in his objects, as a part of a found object – in the line of a ready-made – teasing out an industrial spring used for vehicle suspension to transmute it into a play toy in a children's park. In fact, the aftermath of an image literally becomes clearer in these staged boxes where, unlike the anachronising lyric scent wafting from a figure such as Cornell, Cabra de Luna pays homage

la resonancia de algún tipo de imagen. Así, por ejemplo, en aquellas propuestas que integran a su dicción geométrica una singular inflexión de raíz pop, tal y como ocurre en el ciclo pictórico en el que se apropiá del léxico de los diagramas convencionales de las señales de tráfico o con frecuencia en su producción objetual, ya sea cuando parte de un elemento encontrado —casi a modo de un *ready made*— aumentando de escala el resorte industrial de un mecanismo de suspensión para transmutarlo en elemento de juego para un proyecto de parque infantil. De hecho, el rastro de una imagen se hace literalmente más explícito en esas cajitas escénicas donde, lejos del lírico aroma anacronizante de un Cornell, rinde homenaje a determinados paradigmas de la vanguardia. Pero dentro de esa deriva objetual, puede darse también otro tipo de incursión de orden y sentido muy distintos que, eludiendo la mimesis, viene a proponer una muy singular relectura de uno de los recursos vertebrales dentro de la estirpe de la representación pictórica. Me refiero, claro está, a esa suerte de instalación que superpone cuatro versiones en distinto color de una estructura troquelada en metal que reproduce un diagrama lineal distintivo de algunas de sus composiciones pictóricas, sobre la mancha azarosa de otros tantos campos cromáticos ejecutados sobre el propio muro. Variación modular que en rigor reformula a mi entender, desde la sintaxis estricta de geometría y color, el arquetipo de interacción dialéctica entre fondo y figura.

En todo caso, dentro de la producción de Cabra de Luna, tanto en la pintura como en la obra sobre papel, son recurrentes los referentes y apelaciones de carácter cultista, ya sea que aludan a pensadores y poetas esenciales o, con idéntica frecuencia, a grandes maestros de la plástica. Entre estos últimos, bastantes homenajes se asocian a figuras de la abstracción, ya sea en los casos que remiten al hacer de Diebenkorn o del ya mencionado Sol LeWitt, ya en el de esa singular encrucijada emblemática que las estampas de la serie *Sonia* conforman a partir de pautas ornamentales de la tradición arquitectónica y las modulaciones de pulsión infinita de Delaunay y la columna de Brancusi. Sin embargo, no faltan tam-

to certain avant-garde paradigms. However, another kind of incursion may be given within this objectual drift, an incursion of a very different order and meaning, one which avoids mimesis and comes to propose a highly unique re-reading of one of the core resources in the lineage of graphic representation. As may be inferred, I am referring to that work which superimposes four, different-coloured versions of a die-cast metal structure itself reproducing a distinctive, linear diagram of some of his graphic compositions onto the vagrant spot of an equal number of chromatic fields executed on the wall itself. This is, in short, a modular variation which to my mind reformulates the archetype of dialectic interaction between background and figure from the strict vocabulary of geometry and colour.

In any case, both Cabra de Luna's paintings and work on paper are filled with references and allusions of a learned nature, whether they suggest essential thinkers and poets or, with equal frequency, the grand masters of the plastic arts. Among in the latter, numerous homages are made to the figures of abstraction, as in those cases which hark back to the work of Diebenkorn or Sol LeWitt, or in the case of that unique emblematic crossroads formed by the *Sonia* series prints based on ornamental, architecturally-driven guidelines and the modulations of the infinite impulse of Delaunay and Brancusi's Column. Notwithstanding, there is no loss either of references to figurative icons such as in the screen prints of the views of Mount Fuji he dedicated to Morandi or to Hokusai. In my opinion, this play undoubtedly reaches a watermark of most sophisticated and cutting intensity in the large fabric which distils the enigmatic and expressive, moving recesses of Piero della Francesca's *Madonna di Senigallia* to its purest structural and chromatic essence.

Looking beyond the body of work inspired by a rapt admiration for the great legacy of painting, Cabra de Luna's production also includes other pieces whose iconic germ are clearly associated with the contemplation of the sensible world. This finds its way into the mediation of the artifice of a Kyoto garden, in the stripped-down cadence of his aquatints of

co aquellos que apelan a iconos de estirpe figurativa como en las serigrafías que dedicó a Morandi o al Hokusai de las vistas del Monte Fuji. Pero donde ese juego alcanza, a mi entender, un límite de intensidad más sofisticado e incisivo es, sin lugar a dudas, en la gran tela donde viene a destilar, hasta su más pura esencia estructural y cromática, la enigmática y conmovedora entraña expresiva de *La virgen del coral* de Piero de la Francesca.

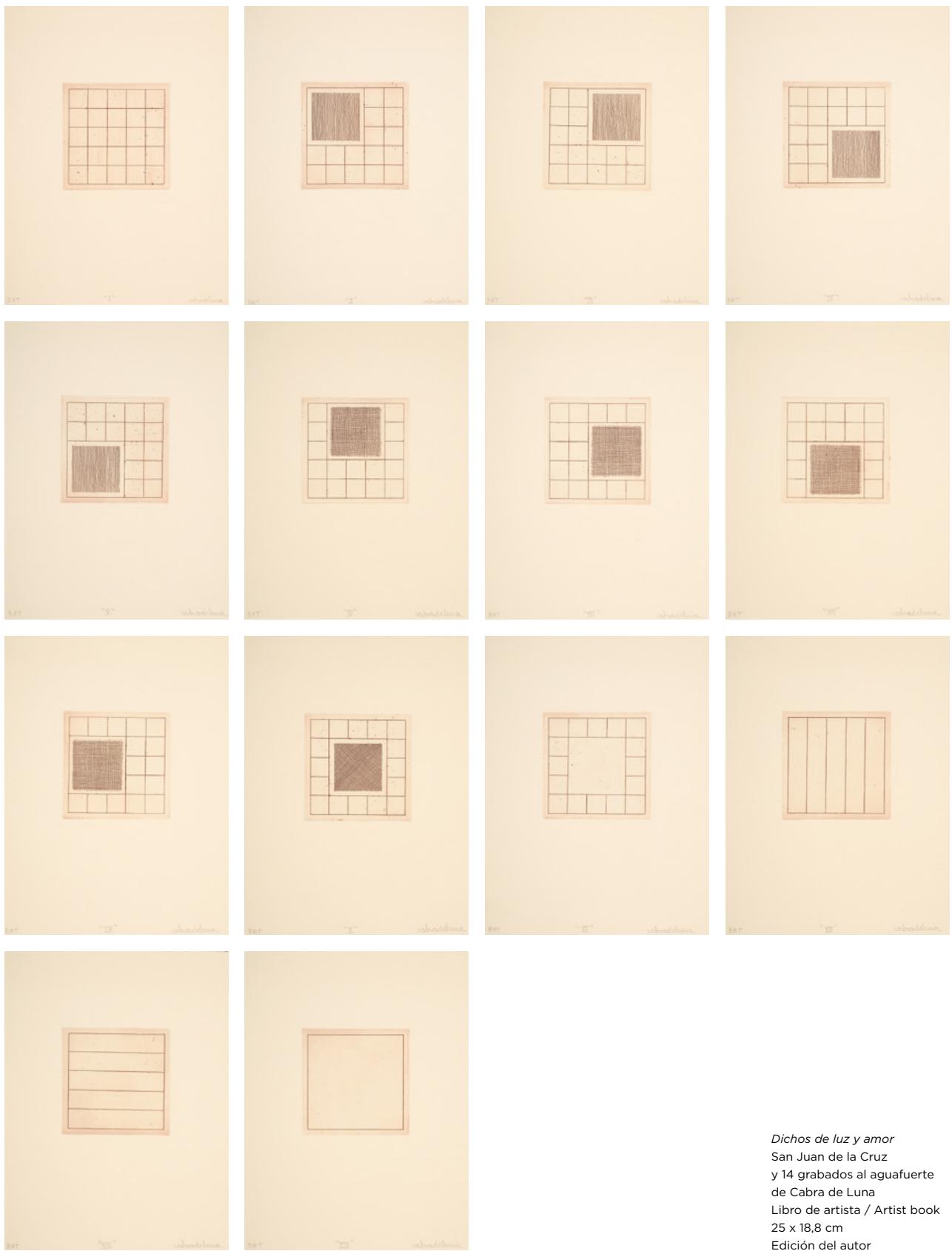
Aún así, más allá del sector de obras inspiradas por la admiración ensimismada en el gran legado de la pintura, cabe entresacar en la producción de Cabra de Luna otras piezas cuyo germen icónico se asocia ya de forma explícita a la contemplación del mundo sensible. Como ocurre, bien que bajo la mediación todavía del artificio de un jardín de Kioto, en la despojada cadencia de sus aguatintas de *empalizadas*, pero ya de modo inmediato en la bulliciosa expansión de segmentos que evocan una nube de insectos o la agitada copa de un árbol. Incluso ese diálogo con la realidad sensible puede llegar casi a la estilizada frontera de un quintaesenciado rumor naturalista en las *persianas* que ilustran un poemario en prosa del propio artista.

Caigo en la cuenta, en este punto, de que en los últimos párrafos, junto a los ejemplos asociados a la pintura o a la producción objetual de Cabra de Luna se han ido entrelazando, con toda naturalidad, otros procedentes de esa muy notable y enfática dedicación que el artista ha volcado en el campo de la obra gráfica. Y, en relación con ello, creo obligado introducir aquí algunas puntualizaciones. En primer lugar, y quizás ante todo, que no se trata, como el mismo autor se ocupa de argumentar en el texto del que procede la cita anteriormente incluida en nuestro relato, en modo alguno de una deriva marginal o de rango inferior en el marco de su producción. Bien al contrario, sus estampas rozan a menudo la excelencia de ese salto al vacío que implica alcanzar una composición de la más frágil y etérea simplicidad aparente que esconde una génesis de una endiablada complejidad técnica. De hecho, para mí, en la ascética desnudez y la supuesta renuncia al color —afirmación esta última que, sé por experiencia, resulta siempre

fences, or immediately in the bustling expansion of segments which evoke a cloud of insects or a tree's shivering crown. This dialogue with sensible reality even nestles its way into the razor's edge of a naturalist murmur-cum-quintessence in the *shutters* depicting the artist's own prose poetics.

At this point, I realise that the preceding paragraphs naturally include, alongside examples relating to Cabra de Luna's painting or objects, an amalgam of other examples arising from the outstanding and emphatic dedication the artist has poured into his graphic work. And in this regard, it seems fitting that I make some clarifications. First and perhaps most importantly, it is hardly some sideways drift or inferior stain in the framework of his production, as he himself argues in the text that follows the aforementioned quotation. Conversely, his prints often border on the excellence inherent to that leap of faith which leads to a composition of the most seemingly graceful and ethereal simplicity, one which cloaks a dizzyingly technically complex genesis. In fact, for me, one of the indisputable summits of Cabra de Luna's visual poetics is situated at the ascetic nudity and supposed abandonment of colour (such an assumption, I know from experience, always ends up being mistaken) in the engravings of St. John of the Cross's *Sayings of Light and Love*. This follows a path parallel to another book, where the dialogue of aquatint and the great Alfonso Canales' poem *Gran fuga* exhibit the most eloquent and habile skill within the synesthetic drive permeating a substantial portion of the artist's syntax. As such, the full and incisive immersion in the engraving affords him a sophisticated strategy for the instrumental development of seriation, a tool which dilutes, in poetics, the devotional spectrum of the single work of art into an unending, expansive sequence of polyphonic modulations.

There is another, final issue linked to the absence of hierarchical distinctions among techniques, supports and formats, an issue that his conception of engraving champions with respect to the whole of his work. Bear my ironic appropriation of, at least here, the sure truth that "size doesn't matter". That is, that the cogency and scope of a work does not depend



Dichos de luz y amor  
San Juan de la Cruz  
y 14 grabados al aguafuerte  
de Cabra de Luna  
Libro de artista / Artist book  
25 x 18,8 cm  
Edición del autor

equívoca—los grabados del libro de los “Dichos de luz y amor” de San Juan de la Cruz, se sitúa incluso una de las cumbres incontestables de la poética visual de Cabra de Luna. Como, en idéntica medida, otro libro, en el diálogo de la aguatinta y el poema *Gran fuga* del gran Alfonso Canales, obtiene la destreza más elocuente y certera dentro de esa pulsión sinestésica que impregna un sector sustancial de la sintaxis de nuestro artista. Al modo en que, la entera e incisiva inmersión en el grabado le ha propiciado una tan sofisticada estrategia de desarrollo instrumental de la seriación, herramienta que, en la órbita de las poéticas, diluye el espectro devocional de la obra única, en una inagotable secuencia expansiva de modulaciones polifónicas.

Y un último factor importante vinculado a la ausencia de distinciones jerárquicas entre técnicas, soportes y formatos que su concepción del grabado viene a reivindicar con relación al conjunto de la obra. Se trata, si me permiten la apropiación irónica del tópico que en este caso estaba cantado, del hecho cierto —aquí, al menos— de que “el tamaño no importa”. Que la contundencia y alcance de una obra no depende de las dimensiones —al igual, claro, que ni del tipo de soporte o la técnica empleada— en que esté formulada. O, lo que viene a ser lo mismo, que su escala es indiferente y sólo viene determinada por el resultado estratégico que cada ocasión determine. Y, en definitiva, que la esencia de la obra seguirá siendo en rigor indistintamente la misma, sea cual sea la escala que en un determinado contexto se le confiera. Viene esto a cuento de una pieza que da en origen lugar, en 1999, a la aguatinta *Alfabeto III*, y que en el marco de esta muestra reencontrará el visitante, por utilizar una expresión propia del campo musical, “en versión extendida”, para adaptarse a las proporciones del espacio escénico en el que se inscribe, en el mural que preside el gran ámbito central en la planta que da inicio al recorrido expositivo. Y no se equivoquen, en un proceso análogo al de los *wall drawings* de Sol Lewitt, la versión del 91, en modo alguno es boceto del mural de 2013, pero la obra no se reduce tampoco, como a menudo pretende la ortodoxia conceptual, a la *idea*, ajena al trazado y color que en cada caso la concretan.

on the dimensions (or on the kind of support or technique employed) in which it is formulated. In even other words, its scale is indifferent and is only determined by the strategic result imposed by a certain context. The essence of a work will continue to be strictly, indistinctly the same regardless of the scale to which it is conferred in a certain context. Relevant to this is a piece which gave rise to the 1999 aquatint *Alfabeto III*, which visitors will find in this display in an “extended version”, to borrow a phrase from music, as it fits itself to the proportions of the stage in which it is inscribed, on the wall dominating the large central area of the floor that marks the start of the exhibition’s route. Worth remembering, though, is that the ’91 version, in a similar process to Sol Lewitt’s wall drawings, is in a certain way a draft for the 2013 wall, although it cannot be reduced, as conceptual orthodoxy so often attempts, to the *idea*, far removed from the outline and colour which in each case bring it into concrete form.

Looking back on this nascent process of conception – which has ultimately become an introductory text – and viewing a wide selection of reproductions of his works, I was soon struck by the disconcerting sensation that a significant part of José Manuel Cabra de Luna’s creative work reminded me of the innocent, bristling aesthetics often associated with the circus. At first, the idea seemed more than ludicrous to me. And so, when I visited the artist’s studio in Málaga a few days later, I had to build myself up a bit before offhandedly confessing to him that, to me, some of his work suggested a certain link with this cosmos of the circus, a link I then intuitively extended into the sphere of traditional festivals. To my surprise, he hardly rejected my observation, and although he might not have been aware of it at that time, it seemed fitting to him. Naturally, this gave me much to think about.

It is common knowledge that both the circus and popular celebrations are subjects covered by the plastic arts, which, in spite of the aforementioned historical examples, we tend to associate mainly with early avant-garde movements. In Cabra de Luna’s work, the intuition of such a link as the one on which

*Sin título*  
Pintura mural /  
Wall painting  
Centro Cultural Cortijo  
Miraflorres, Marbella  
Obra efímera  
380 x 1300 cm  
2010



Anticipando ya, todavía en fase muy temprana, el proceso de concepción de lo que finalmente ha resultado ser este texto introductorio, y mientras contemplaba una amplia selección de reproducciones de sus obras, me asaltó de pronto la desconcertante sensación de que, al menos un sector significativo del trabajo creativo de José Manuel Cabra de Luna venía a recordarme, de modo un tanto desconcertante, la estética candorosa y chispeante que asociamos al mundo del circo. La idea en un principio me pareció más que disparatada. Por eso cuando, a los pocos días, visité el estudio malagueño del artista, hube de armarme de valor antes de confesarle, como de pasada, que parte de su obra me sugería algún nexo con ese cosmos circense, lo que extendí intuitivamente en aquel momento también a la esfera de las fiestas tradicionales. Para mi sorpresa, lejos de rechazar dicha afirmación, y aunque puede que no fuera él mismo consciente hasta entonces, le pareció oportuna. Lo que por mi parte, como es lógico, había de darme mucho que pensar.

Como es sabido, ni el circo ni las fiestas populares son temas ajenos al mundo de la plástica, cosa que, a pesar de los ejemplos históricos anteriores, tendemos a asociar principalmente con las vanguardias.

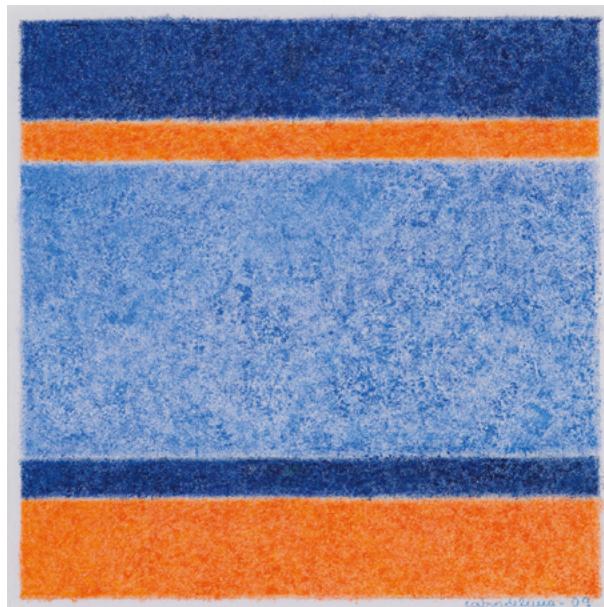
I have been insisting somewhat disconcerted me, for much as one could initially attempt to associate it with the use of some of his own formal elements, such as stars, circles or sequences of elemental geometric bodies, and with certain chromatic ranges, it did not seem to me to respond to such an immediate and clear appellative will.

But then I realised the important role that defending popular and festive motifs played in the framework of the Generation of '27. I realised how closely this factor had been associated with what has been called *La España clara* (*the clear Spain*), as reflected in Juan Ramón's famous article in *Gazeta Literaria*, in which the poet rails with vehement ire against his erstwhile consorts Alberti and Maruja Mallo for having abandoned the bright, joyful cosmos of sailors and night-time fairs in order to let themselves be dragged by the lugubrious, tenebrous and excremental undertow of their then-inchoate surrealist development. I immediately associated this with the tight, adamantine link that the idea of the clear Spain, the antithesis to the black bile which in our cultural heritage feeds the "ninety-eightist melancholy", shares with two enterprises with modernising bents which would leave such a prolific and decisive footprint.

días tempranas. En el caso de la obra de Cabra de Luna, la intuición de un vínculo tal, que, como vengo insistiendo, me desconcertaba un tanto, por más que de entrada se pudiera intentar asociar al empleo de algún que otro elemento formal muy suyo, como las estrellas, círculos o secuencias de cuerpos geométricos elementales, y a ciertas gamas cromáticas, no me pareciera que respondiera a una voluntad de apelación tan inmediata y explícita.

Hasta que caí en la cuenta del importante papel que, como es sabido, la reivindicación de lo popular y lo festivo tuvo en el marco generacional del 27, y cómo ese factor estaba estrechamente asociado a lo que se ha dado en llamar *la España clara*, tal y como queda reflejado en el muy célebre artículo de Juan Ramón en la *Gazeta Literaria*, en el que el poeta arremete con furibunda ira contra sus anteriormente gratos Alberti y Maruja Mallo, por haber estos abandonado el cosmos luminoso y alegre de marineros y verbenas, para dejarse arrastrar al lúgubre reverso tenebroso y excrementicio de su entonces incipiente etapa surrealizante. Hecho que asocié de inmediato al estrecho e inquebrantable vínculo que la idea de *España clara*, como antagónica de la negra bilis que nutre en nuestra estirpe cultural a la melancolía “noventayochista”, mantiene con dos empresas de afán modernizador que tan fecunda y decisiva huella habían de dejar en nuestro país, en el tránsito hacia XX y en su primer tercio. Ambas asocian su raíz germinal, además, a Málaga. Me refiero, como pueden suponer, a la Institución Libre de Enseñanza impulsada por Francisco Giner de los Ríos y a su satélite de la Residencia de Estudiantes, que emprendería su singladura legendaria de anteguerra bajo la tutela de Alberto Giménez Fraud. Sobre ambas hemos hablando, de hecho, largo y tendido Cabra de Luna y yo en estos últimos años, y los dos nos reconocemos deudores de la exigente claridad de su legado en nuestra propia articulación intelectual.

De ahí que, en consecuencia, en nada me sorprenda, a la postre, que ese mismo aliento nutra, aún de modo inconsciente, la etérea ligereza y audacia constructiva de las composiciones de nuestro artista, como la alegre efusividad de su paleta e interaccio-



*Sin título*. Acrílico sobre papel / Acrylic on paper. 22,5 x 22,5 cm

on our country in the transition to the 20<sup>th</sup> century and the first third thereof. Both, as the case were, initially sprouted in Málaga. As you might have gathered, I am referring to the *Institución Libre de Enseñanza* advanced by Francisco Giner de los Ríos and to its satellite the *Residencia de Estudiantes*, which would launch its legendary pre-war march under the tutelage of Alberto Giménez Fraud. In recent years, Cabra de Luna and I have spoken at length about both of them, and we acknowledge our debt to for the demanding clarity of their legacy in our own intellectual articulation.

As such, in the end it surprises me little that this same animus feeds, albeit unconsciously, the ethereal lightness and constructive audacity of the artist's compositions as well as the ebullient joy of his palette and interactions with colour. It hardly seems unfitting for me to associate this spirit and these traits with that *ethical joy* which Deleuze attributes to Spinoza and for which the latter found himself arguing from the clarity of a luminous, geometric path. Besides, Cabra de Luna himself dedicated a moving and insightful commentary to the Dutch thinker's greatest work: “vain pretension, marvellous monument to the human aspiration to know-love by intelligence.”

nes de color. Espíritu y rasgos que en nada me parece impropio asociar por igual a aquella *ética del gozo* que Deleuze atribuye a Spinoza y que este último había de argumentar en base a la claridad de un luminoso trazado geométrico. Por cierto, el propio Cabra de Luna dedicó a la obra mayor del pensador holandés un comentario emotivo y preciso: "vana pretensión, maravilloso monumento a la aspiración humana del conocer-amar por la inteligencia". Y desde la ambivalencia de esa reserva explícita que sus palabras asumen frente al insondable anhelo de conocimiento, también su pintura ha acabado por atreverse indagar, con el curso del tiempo, un cierto confín melancólico que, como todo abismo sin fondo, nos enfrenta a un vértigo de orden mayor.

Al igual que toda verdadera frontera, se dibuja justo desde la contemplación de un centro, fija y desnuda la mirada, tratando de excavar —vana pretensión— en la entraña de la luz tan celebrada por Goethe, cegado por una claridad en demasía, el oscuro enigma que allí nos acecha. Creador autodicta, Cabra de Luna, como en definitiva cualquier verdadero artista de raza, debe idear para ello sus propias armas, la técnica —vaporosa en el acrílico, ingravido temblor laberíntico con el lápiz— que impone tan inalcanzable caza. Viene haciéndolo además en estos últimos años, como quien dice, en un palmo de terreno, el parco formato de los papeles con los que arranca, hacia 2007, la magistral *Suite 22'5 x 22'5*. Pocas veces su obra había alzado el vuelo con tan poco, en concentración tan extrema, pero tampoco hasta ahora había llegado tan lejos, arrastrándonos en pos de un misterio esquivo. En alas apenas, al igual que siempre, de color y geometría. También a la autoría de Spinoza se atribuyó durante largo tiempo un brevísimamente y delicioso tratado con el título de *Cálculo algebraico del arco iris*. Hoy en día ese texto se considera anónimo. Pero no dejaremos, convendrás lector, que a estas alturas un detalle tan nimio nos amargue la fiesta.

And arising from the ambivalence of this clear reserve which his words take on in the face of the impenetrable yearning for knowledge, his painting also ends up daring, over time, to dive into a certain melancholic limit which, like any bottomless pit, dizzies us into a much greater vertigo.

Just like every true border, it is drawn right from the contemplation of a centre, with a fixed, bare gaze, attempting to dig— the vain pretension – inside that light so celebrated by Goethe, blinded by too much clarity, the dark enigma that stalks us there. The self-taught creator Cabra de Luna, like any true pure-bred artist, must fashion his own arms, his own technique – vaporous in his acrylics with the weightless, labyrinthine tremble of his pencil – this imposition of such an impossible hunt prey. This, though, is just what he has been doing in recent years, and he has since 2007 been doing so, if you will, within the space of an inch, in the economical format of the paper bearing the masterful *Suite 22'5 x 22'5*. Rarely had his work been lifted to such heights with so little, with such pinpoint concentration, but then, neither had he gone so far, towing us along in search of an elusive mystery. On slight wings, as always, of colour and geometry. For a long time, it was Spinoza who was the author a brief and exquisite tract entitled *Algebraic Calculation of the Rainbow*. Today the text is considered anonymous. But, you will agree, such a minor detail should hardly ruin the party.



*Collège de France*  
Acrílico sobre papel / Acrylic on paper  
Tríptico 46,6 x 97,5 cm

## MORE GEOMÉTRICO

Una aproximación a la obra esencial de José Manuel Cabra de Luna  
An approach to the essential works of José Manuel Cabra de Luna

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

"La obra de arte geométrica sigue siendo posible, en cuanto sea fruto del muy inestable equilibrio de lo poético: el que consigue desvelar el misterio, hacerlo aparecer, mostrarlo, allí donde sólo había rigor y exactitud; es decir, demasiada claridad."<sup>1</sup>

El *literalismo* hegemónico (esa estética de la banalidad solidaria con la espectacularización mediática) ha arrojado a algunas prácticas artísticas a una zona de sombra en la que la decepción no tiene que ser, necesariamente, moneda común. La "corrección" del dispositivo fotográfico (transformado en un lugar de sedimentación brillante y, en muchos casos, meramente efectista) y la preocupación por lo *instalativo* están afectando, profundamente, a la práctica de la pintura sin que juzgue, ni mucho menos, que haya algo así como un *dominio esencial*. Lo que es evidente es que la canonización del *principio collage* ha propiciado la contemporánea fascinación objetual, así como cierta desconfianza, cuando no animadversión, hacia la concepción del cuadro como *planitud radical*. Falta la tensión que uniría lo fragmentario con una totalidad (utópica), quedándose el imaginario preso de lo deshilachado, esto es, de las ocurrencias, de los aforismos, de una parquedad incapaz de apostar por lo "épico". Por otro lado, la experiencia *contemplativa* está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de las estrategias teóricas contemporáneas, lo que de suyo supone un desmantelamiento de aquello

"Geometric artwork remains possible, as long as it is the fruit of the highly unstable equilibrium of the poetic: one which is able to unravel the mystery, make it appear, show it, there where there was only rigor and accuracy; that is to say too much clarity."

The hegemonic literalism (that aesthetic of banality that supports media spectacularization) has thrown some artistic practices into a shaded area in which deception need not necessarily be common currency. The "accuracy" of the photographic device (transformed into a glossy sedimentation area and, in many cases, merely for the impact) and the concern for *installation art* are profoundly affecting the practice of painting, without, and far from, even considering that there could be such a thing as an *essential domain*. What is clear is that the canonization of the *collage principle* has contributed to the contemporary fascination with objects as well as also some mistrust, if not hostility, towards the conception of a painting as *radical flatness*. A lack of tension that would unite fragments into a (utopian) totality, thus, leaving the collective imagination overwhelmed by the frayed parts, that is, by occurrences, aphorisms, and a scarcity unable to back the "epic". On the other hand, the contemplative experience is undergoing a fierce attack by contemporary theoretical strategies, which is in itself a dismantling of that which it etymologically describes in the last instance, the textualization or, even better the "interpretosis" produces a blind-

---

NOTA DE LECTURA. Este texto fue escrito por Fernando Castro Flórez con ocasión de una exposición de Cabra de Luna que tuvo lugar en Marbella. La agudeza de sus reflexiones y la hondura de visión sobre las obra allí expuestas, muchas de las cuales forman también parte de esta exposición, han aconsejado su inclusión en este catálogo.

---

READER'S NOTE. This text was written by Fernando Castro Flórez on the occasion of an exhibition of Cabra de Luna in Marbella. It is the sharpness of his reflections and the depth of his view on the works exhibited, many of which form a part of this exhibition, which led to their inclusion in this catalogue.

que etimológicamente designa; en última instancia la textualización o, mejor, la interpretosis produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que *no hay nada que ver*. La cultura de la “percepción distraída” acepta a regañadientes la demanda de pausa implícita en la lógica de la pintura, ese enfrentarse con un territorio exclusivamente desde la distancia, con una *visión haptica*. No comparto, en ningún sentido, el discurso pero grulloso sobre la “muerte de la pintura” o la “desaparición de la escultura”, incapaz de analizar las condiciones de una “clausura” en la que intervienen, entre otras cosas, aspectos epistemológicos determinantes. Con todo, no podemos sustraernos a la *conciencia del final* (consumada también en la metafísica o, incluso, en las concepciones emancipatorias de la política) de la pintura o de la escultura, como un dato revelador del tiempo de la *tematización* de lo artístico, cuando las claves curatoriales establecen, impunemente, sus reglas y, por supuesto, sus gustos. En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó *prácticas de negación*, esto es, aquel “travestimiento” del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la *torpeza deliberada* y, por supuesto, a una celebración de lo insignificante<sup>2</sup>; una “ironía debilitada” convierte a la experiencia artística en un *como si* que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así a *propósito*. Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la *impotencia*, eso sí, camuflada con una habilidad extraordinaria.

Claude Lévi-Strauss señala que un carácter propio de la pintura no figurativa consiste en una exploración metodológica de la contingencia de ejecución, que se pretende convertir en el pretexto o en la ocasión externa del cuadro: “La pintura no figurativa adopta “maneras” a guisa de “temas”, pretende dar una representación concreta de las condiciones formales de toda pintura. De esto resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obra reales —si no más— como los objetos del

ness or reveals, almost cynically, that *there is nothing to see*. The culture of “distracted perception” reluctantly accepts the need for the serenity implicit in the logic of painting, the confrontation with a territory exclusively from a distance, with a haptic vision. I do not share, in any sense, the platitudinous discourse about the “death of painting” or “the disappearance of sculpture” incapable of analyzing the conditions for a “closure” which involves, among other things, determining epistemological aspects. We cannot escape the awareness (*fait accompli* in metaphysics or even in emancipatory conceptions of politics) of the demise of painting and sculpture, as a revealing data of the time of thematization of the artistic, when the curatorial codes state, with impunity, their rules and, of course, tastes. In contemporary times it has become a rhetorical pathos which Timothy Clark called *practices of denial* that is, that “transfiguration” of the creative process which turned into a defence of *deliberate clumsiness* and, of course, a celebration of the insignificant<sup>2</sup>; a “weakened irony” that converts artistic experience into an *as if*, thus avoiding any responsibility: although the work is finally a shameful botched work, it can be justified saying it was done *on purpose*. It has started to become a moral obligation to call things by their name and, in that way, we have to understand that many of the creative speculations around us reflect, without further ado, the *impotence* now, of course, camouflaged with extraordinary ability.

Claude Levi-Strauss points out that a property of non-figurative painting consists of a methodological exploration of the contingency of execution which is intended to become the pretext or in the external reason for the painting: “The non-figurative painting adopts “ways” under the guise of “themes”, the intention of which is to provide a concrete representation of the formal conditions of painting. Paradoxically, this means that non-figurative painting does not create, as it believes, real works of art -if not more so- as objects of the physical world, but rather realistic imitations of nonexistent models. It is a school of academic painting in which each artist strives to represent how his paintings would be executed if, by chance, he

mundo físico, sino imitaciones realistas de modelos inexistentes. Es una escuela de pintura académica, en la que cada artista se afana en representar la manera como ejecutaría sus cuadros si, por casualidad, los pintase<sup>3</sup>. Es manifiesto que algunos prejuicios “estéticos” le impiden al antropólogo entender que la abstracción no se afana, necesariamente, en pos de una *normatividad* ni, evidentemente, descansa en la ausencia de una figura que, oblicuamente, reaparecería como “modelo”. Por otro lado, en el *Tratado del signo visual*, el Groupe M apunta, tomando en consideración los ejemplos de las obras de Kandinsky, Mondrian y Van der Leck, que el mensaje abstracto final deriva, en todos los casos, “de una obra figurativa por un proceso de estilización”<sup>4</sup>. No cabe duda de que esa consideración precedente es un *tópico* extremadamente erróneo, dado que no hay ninguna necesidad evolutiva, histórica o causal entre figuración y abstracción, como si ésta se legitimara, de algún modo, en aquella. Antes al contrario, lo abstracto tiene que ver con un determinado periplo mental (*diferente a lo mimético*), un itinerario inmaterial inciso en la psique emotiva. Sabemos que el arte del siglo XX ha evolucionado en una dirección tal que ya no es posible encontrar en sus creaciones las formas del consuelo y de reconciliación con la ruina que anteriormente nos prometía; una nueva intensidad aparece precisamente cuando las imágenes ingresan en un *grado cero*, en una vía ascética, en la que son ejemplares las composiciones musicales de Webern, basada en la unidad mínima de oposición entre sonido y silencio o el repliegue pictórico de Malevitch, la aspiración *liminar* de su “blanco sobre blanco”<sup>5</sup>. José Manuel Cabra de Luna, con absoluta dedicación y honestidad creativa, ha estado siempre cerca de lo que llamaríamos las *estéticas de la retracción*: su obra se ha ido volviendo hondamente reflexiva. Obsesionado por la *formalización*, entraña con lo que Menna calificaría como *opción analítica en el arte moderno*. La idea de Malevitch de caminar en la dirección marcada por la supremacía de la sensibilidad pura es uno de los desafíos más importantes lanzados por las poéticas de vanguardia, un cauce en el cual el arte óptico explota la falibilidad del ojo, plantea interrogantes en

or she painted anything.”<sup>3</sup> “It is clear that some “aesthetic” prejudices prevent the anthropologist from understanding that abstraction does not necessarily strive towards normativity, nor, obviously, does it lie in the absence of a figure which, obliquely, reappears as a “model”. Moreover, in *The visual sign treaty*, Groupe M points out, taking into account the examples of the works of Kandinsky, Mondrian and Van der Leck, that the final abstract message derives, in all cases, from “a figurative work by a process of stylization”.<sup>4</sup> There is no doubt that this precedent consideration is a completely inaccurate commonplace since there is no evolutionary, historical or causal necessity between figuration and abstraction, as if the latter were legitimized, somehow, in the former. On the contrary, the abstract relates to a particular mental journey (different to the mimetic), an intangible itinerary engraved in the emotive psyche. We know that twentieth century art has evolved in a direction such a way that forms of consolation and reconciliation with the ruin, earlier promised in its creations, cannot be found anymore; a new intensity appears precisely when the images reach degree zero, in an ascetic way, of which Webern’s musical compositions are models based on the smallest unit of opposition of sound and silence or Malevich’s pictorial unfolding, preliminary aspiration of his “white on white”.<sup>5</sup> José Manuel Cabra de Luna’s absolute dedication and honest creativity has always been to what we could call aesthetics of retraction: his work has become deeply reflective. Obsessed by the *formalization*, there is a connection with that which Menna qualifies as an *analytical option* in modern art. Malevich’s idea of moving in the direction set by the supremacy of pure sensibility is one of the most important challenges set by avant-garde poetics, a channel in which optical art can take advantage of the eye’s fallibility, raises questions on the limits of perception. That “cult of the eclipse” does not inevitably propel us towards nihilism, and equally, Cabra de Luna’s pleasure for the material does not totally commit him to minimalism, which has been analyzed by Wollheim as the making of a work of art, allowing the materials to be themselves, and in which the ele-

el límite de la percepción. Aquel “culto al eclipse” no impulsa, inevitablemente, al nihilismo, de la misma forma que el *placer de la materia* no le compromete a Cabra de Luna, totalmente, con el minimalismo, analizado por Wollheim como un hacer la obra de arte *dejando ser a los materiales*, en el que elementos de decisión y desmontaje toman una nueva preeminencia, junto al sentimiento de esterilidad o retórica de la devastación<sup>6</sup>. Con todo, es evidente que algunos aspectos de la minimalización están asimilados, lúcidamente, por este artista que tiene conciencia de que las estructuras seriales supusieron un mazazo para la gestualidad abstracta dominante, así como un “colapso de la historia del arte”, el rasgo de la *dislocación* que ha hecho que tengamos que plantearnos en este fin de siglo, una y otra vez, la pregunta por el *lugar de la obra de arte*<sup>7</sup>. Rosalind E. Krauss considera el minimalismo, mas que una ruptura del decurso histórico, como el cumplimiento del desarrollo de la escultura moderna desde Rodin, que coincidiría con la cristalización de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en la que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia<sup>8</sup>. En los procesos de minimalización se produce una *mise en abyme* del imaginario (desarrollo máximo del manierismo como amor por las metamorfosis) y, simultáneamente, una cristalización de las formas, cuestiones decisivas en la estética de José Manuel Cabra de Luna. Este creador recurre, a su manera, a la forma reticulada. La cuadrícula, con su ausencia de jerarquía y de centro, enfatiza su carácter antirreferencial, haciéndose evidente su hostilidad frente a lo narrativo. “Esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual: el resultado es el silencio”<sup>9</sup>. La retícula es, aunque no suela reconocerse, una *representación de la superficie pictórica*, en la que, en cierto sentido, se produce una veladura de la misma, al afianzarse la repetición.

Para Italo Calvino, en sus famosas *Seis propuestas para el próximo milenio*, la *exactitud* quiere decir

ments of decision and dismantling take on a new pre-eminence along with the feeling of sterility or rhetoric of the devastation.<sup>6</sup> However, it is clear that some aspects of minimalization have been assimilated, lucidly, by this artist who is aware that serial structures represented a huge blow to the dominant abstract gestures and a “collapsing of the history of art”, the characteristic dislocation which has made us ask ourselves at the end of this century, over and again, what place artwork indeed has.<sup>7</sup> Rosalind E. Krauss considers minimalism to be more than a ruptured course of history, viewing it as the fulfilment of the development of modern sculpture from Rodin, which coincides with the crystallization of two schools of thought: phenomenology and structural linguistics, for which meaning depends on the manner in which any form of being contains latent experience of its opposite, the simultaneity that always carries an implicit experience of a sequence.<sup>8</sup> A *mise en abyme* of the imaginary occurs during the minimalization processes (the maximum development of mannerism as a love of metamorphosis) and, simultaneously, a crystallization of forms, key issues in José Manuel Cabra de Luna’s aesthetics. This creator resorts, in his own way, to the grid structure. The grid, with its absence of hierarchy and centre, emphasizes its non-referential character, thus making its hostility towards narrative evident. “This structure, impermeable to both time and circumstance, does not allow language to penetrate the visual domain: the result is silence.”<sup>9</sup> The grid is, although not recognized as such, a representation of the pictorial surface area on which, in a certain sense, a glaze of itself is produced, as repetition consolidates.

For Italo Calvino, in his famous *Six Memos for the Next Millennium*, accuracy means three things above all: a well-defined and calculated project design, the conjuring of sharp, incisive and memorable images and the most accurate as possible language in as much as a form of expression of the nuances of thought and imagination<sup>10</sup>. We could think that accuracy is related, although it seems paradoxical, with indeterminacy but also with the conviction, mysticism that “the good God is in the detail”.<sup>11</sup> Understanding

sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación<sup>10</sup>. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”<sup>11</sup>. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediablemente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”<sup>12</sup>. En buena medida, la exactitud sitúa la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo. Las obras de José Manuel Cabra de Luna están construidas con una pasión extrema por la exactitud, sin ocultar los anudamientos problemáticos, las paradojas consustanciales a la creación. Hay en este creador una preocupación constante por la matización y el misterio, por lo que Tarabukin llamará la *factura* como un elemento estético primordial de la pintura, esto es, por generar una *sensación material*<sup>13</sup>. José Manuel Cabra de Luna atraído, como le gusta decir, por la “geometría más radical” oscila entre los momentos de placer cromático y el desnudamiento, esto es, el barroquismo y la esencialidad<sup>14</sup>. *Der liebe Gott steckt im Detail* (“El buen Dios habita en el detalle”). Este deseo de fijeza o de exactitud es, valga la paradoja, un impulso al desplazamiento permanente<sup>15</sup>.

“El alma humana ha perdido su música —la música— es decir, el quedar grabada en el alma la inmutable impracticabilidad del origen”<sup>16</sup>. Sin duda, la obra de José Manuel Cabra de Luna puede entenderse como una *variación* de formas en la que interviene tanto la música cuanto el sentimiento (espacial) del

the accuracy may force oneself to speak of infinity and the cosmos, and thereafter leading to Flaubertian delirium. Calvino indicates that accuracy is a game of order and disorder, a crystallization that can be determined by that which Piaget called the *order of noise*: “the universe falls apart in a cloud of heat and inevitably plunges into a whirlwind of entropy, but within this irreversible process there may be zones of order, portions of existence tending towards a form, vantage points from which apparently a plan, a perspective can be perceived”.<sup>12</sup> To a large extent, accuracy situates the depth at surface level, makes the structure visible, the work of art’s skin becomes a mirror facing itself. José Manuel Cabra de Luna’s works are built with an extreme passion for accuracy, without hiding the problematic ties, the paradoxes consubstantial to creation. This creator is continuously concerned about nuance and mystery, which Tarabukin described as *faktura* as a primary aesthetic element of painting, that is, to generate a material feeling<sup>13</sup>. Attracted by, as he likes to call it, “the most radical geometry”, José Manuel Cabra de Luna swings between moments of chromatic pleasure and stripping, that is, between baroqueism and essentiality.<sup>14</sup> *Der liebe Gott steckt im Detail* (“The good God inhabits the detail”). This desire for stability or exactness is, forgive the paradox, an impulse towards permanent movement.<sup>15</sup>

“The human soul has lost its music- music, that is to say, the engraving in the soul of the immutable impracticability of the origin.”<sup>16</sup> Undoubtedly, José Manuel Cabra de Luna’s work can be understood as a *variation* of forms which involved music as much as the (spatial) feeling of colour. Since Pythagorean thinking, at the dawn of philosophical speculation, a passion for proportion and harmony arose, a tradition that is based on the idea of *rhythm*. Steiner pointed out that in literary tradition there are three modes of assertion which testify an alleged transcendence in the fabric of the universe: light, music and silence, which mystics call a “fortunate defeat” since these show the (absent) presence of God. Several poets recognize that music is the most profound and numinous code, that language, when truly grasped, aspires to the condition of music; by a gradual relaxation or transcendence of

color. Desde el pensamiento pitagórico, en los albores de la especulación filosófica, surge una pasión por la proporción y la armonía, una tradición que se funda sobre la idea del *ritmo*. Steiner ha señalado que en la tradición literaria se establecen tres modalidades de afirmación que dan prueba de una presunta trascendencia en la fábrica del universo: la luz, la música y el silencio, forma de lo que los místicos llaman una “derrota dichosa”, puesto que manifiestan la presencia (ausente) de Dios. Son muchos los poetas que reconocen que la música es el código más profundo y numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música; por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que, en principio proporcionaría la música: “es en la música donde el poeta espera la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente”<sup>17</sup>. La idea de una *musicalidad cósmica* se encuentra en poemas modernos como *Himnos a la noche* de Novalis, los *Sonetos a Orfeo* de Rilke o los *Cuatro Cuartetos* de T.S. Eliot, de la misma forma que en la pintura de Paul Klee se prolonga esa mística del acorde. Hay en las obras de Cabra de Luna, con toda su abstracción reduccionista, un cierto barroquismo que puede comprenderse desde la tematización que hace Deleuze del *pliegue*, esas series divergentes que trazan senderos siempre bifurcantes: mundo de capturas más que de clausuras. El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el barroco y luego la disipación de la tonalidad en el Neobarroco: “de la clausura armónica a la abertura de una politonialidad”<sup>18</sup>. Esta polifonía de polifonías propia de esta razón barroca, transhistórica, no lleva a caer en la ilusión, ni intentar salir de ella, sino a la tendencia a realizar algo en la ilusión misma, comunicándole una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas o fragmentos una unidad colectiva. Cada *mónada*, al expresar el mundo entero, lo incluye en

its own forms, the poem strives to escape from the linear, denotative, certainly logical confines, from the linguistic syntax so it can reach the simultaneity, the immediacy and formal freedom that, in principle, music would provide: “it is in music where the poet expects the solution to the paradox of a creative act of its own creator, marked by the shape of his spirit and yet infinitely renewed in every listener”<sup>17</sup>. The idea of a *cosmic musicality* can be found in modern poems such as *Hymns to the Night* by Novalis, the *Sonnets to Orpheus* by Rilke or the *Four Quartets* of T.S. Eliot, in the same way as in the paintings of Paul Klee the mystic of chord continues. Despite the reductionist abstraction in Cabra de Luna’s works, there is certain baroque that can be understood from Deleuze’s tematization of *fold*, those divergent series that trace ever-bifurcating paths: a world of captures, more than closures. The musical model is the one which best allows the rise of the baroque harmony and then the dissipation of tonality in the neo-baroque “from the harmonic closure to the opening of polytonality”<sup>18</sup> to be understood. This polyphony of polyphonies typical of the baroque reason, transhistoric, does not lead one to fall into the illusion or attempt to get out of it, but rather to the tendency to make something of the illusion itself, communicating a spiritual presence that transforms pieces or fragments back into a collective unit. Each *monad*, when expressing the entire world, includes it in the form of countless minor perceptions or responses to stimuli, the presence of the world being finally a result stalking the subject or rather its inquisitiveness.

Cabra de Luna tries to go, via a mathematical and geometrical approach, towards achieving balance.<sup>19</sup> His aesthetic is not merely the continuation of Pythagoreanism, it assumes a decidedly modern condition, which is, redefining issues of abstraction and concrete art. The great abstraction is *conatus* of the invisible in the limits of representation: all symmetric rigidity dissolves into abstract mathematical balance. As an old Taoist text reminds us, *peaceful peace* is not real peace: “Only when peace is in motion can it make the spiritual rhythm that invades heaven and earth appear”. Rhythm is the orderly succession of well-constructed elements.<sup>20</sup> Mondrian thought that

forma de una infinidad de pequeñas percepciones o respuestas a estímulos, siendo finalmente la presencia del mundo un resultado del estar al acecho del sujeto o, mejor, de su *inquietud*.

Cabra de Luna trata de ir, a través de la matematización y de la geometría, hasta la consecución del equilibrio<sup>19</sup>. Su estética no es meramente la continuación del pitagorismo sino que asume una condición decididamente moderna, esto es, replantea las cuestiones de la abstracción y del arte concreto. La gran abstracción es el *conatus* de lo invisible en los límites de la representación: toda rigidez simétrica se disuelve en el abstracto equilibrio matemático. El sosiego, nos recuerda un viejo texto taoísta, en sosiego no es el verdadero sosiego: “Solamente cuando existe *sosiego en movimiento*, puede aparecer el ritmo espiritual que invada cielo y tierra”. El ritmo es la sucesión ordenada de elementos bien construidos<sup>20</sup>. Mondrian pensaba que las disonancias, los claroscuros, las profundidades que la nostalgia, el deseo y la espera producen continuamente en el tiempo de la vida solamente discurrente, no serán nunca completamente eliminados, pero sí dominados en la construcción plástica completamente equilibrada. Tanto en la obra gráfica como en los delicados libros de artista, en los cuadros morosamente ejecutados o en los murales que está realizando, a la manera de los de Sol LeWitt o David Tremlett, siempre hay en Cabra de Luna un ritmo musical, una gran capacidad para combinar el dibujo más leve y geométrico con los colores cálidos. El juego más serio es de sombra y luz, noche y destello solar, tal y como escuchamos a Wotan en la cuarta escena de *El oro del Rin*: “aubendlich der Sonne Auge” (“con colores de la noche se irradió el ojo del sol”). Malevitch profetizó que las cosas “han desaparecido como humo”. Y, sin embargo, tras esa disolución iconoclasta<sup>21</sup> seguimos fascinados por las cosas o, mejor, por la capacidad que el ser humano tiene para dotarlas de sentido. La acción humana abre los lugares, la obra de arte (valga la tonalidad heideggeriana) es una puesta en obra de la verdad, un espaciamiento que nos lleva lejos de la idea romana del vacío. “El vacío no existe [...]. Un vacío “vacío” es impensable: es pura nadería y ganas de hablar. El vacío es una

the dissonances, the chiaroscuro and the depths that are continuously produced by nostalgia, desire and hope in a merely passing through lifetime will never be completely erased, they will, however, be dominated in completely balanced art works. In his graphic works as well as in his delicate artists' books, in morosely executed paintings or in the murals he's making, as in the way of Sol LeWitt and David Tremlett, in Cabra de Luna's works there is always musical rhythm to be found, in his amazing ability to combine sketches and geometric drawings with warm colours. The most serious set is shade and light, night and a glimmer of sunlight, just like we hear Wotan in the fourth scene of *Das Rheingold*, “aubendlich der Sonne Auge” (At evening the eye of the sun shines). Malevich prophesied that things “have disappeared like smoke”. And yet, after this iconoclastic dissolution,<sup>21</sup> we are still fascinated by things, or rather by the capacity human beings have to give them meaning. Human action unveils places, the work of art (forgive me for the Heideggerian tone) is an act of truth, a spacing that distances us from the raw notion of the vacuum. “Emptiness does not exist [...]. An empty “void” is unthinkable; it is pure nothingness and the desire to talk. Vacuum is an awarded fullness.”<sup>22</sup> It seems like we cannot escape from the essence of man as the boundary in which the One and the Infinite are mixed as a crack from which things spring forth precariously and ephemerally. Abstract beauty does not exist outside of us, it drives us to a mundane location, that is a radicalization of the earth's passion, to go beyond the technical mastery of the world, as Heidegger suggested intending to achieve, as Cabra de Luna also intends, so that geometric may be a path of poetry.

In his Journal in mid-1824, Delacroix spoke of “the silent power of painting”, of the need for “cheerful dirtiness” which fuels the desire to paint and to spread “a good, oily and thick colour on a brownish-grey or red canvas”. A type of art that could be understood, as Gilpin does, as “the intellect's rest”, that is, assuming the sublime emotion and, from this ecstatic delight, the understanding that something happens there that precludes any discourse or, at least, leads to the delib-

plenitud que se otorga”<sup>22</sup>. Parece como si no pudiéramos huir de la esencia del hombre como frontera en el que se mezclan el Uno y el Infinito como hendidura en la que brotan precaria y efímeramente las cosas. La belleza abstracta no existe fuera de nosotros, nos impulsa a una localización mundana, esto es a una radicalización de la *pasión de la tierra*, a ir más allá del dominio técnico del mundo, como propusiera Heidegger para conseguir, como también pretende Cabra de Luna, que lo geométrico sea cauce de la poesía.

Delacroix hablaba, en su *Diario* a mediados de 1824, del “silencioso poder de la pintura”, de la necesidad de la “alegre suciedad” que anima el deseo de pintar y de las ganas de extender “sobre un lienzo pardo o rojo un buen color, graso y espeso”. Un arte que podría entenderse, a la manera de Gilpin, como el “descanso del intelecto”, esto es, asumiendo la emoción sublime y, a partir de ese deleite extático, comprender que ahí sucede algo que imposibilita cualquier discurso o, por lo menos, lleva al olvido deliberada de todo afán de inteligibilidad. La misteriosa presencia del cuadro es la de algo que, como establece el *dictum* horaciano, es semejante a la pintura, sin embargo no sólo guarda silencio sino que parece impedir la consecución de un “sentido” verbal último. La obra de arte nos atrapa tanto en su impresión total cuanto por esos detalles que, en el cuadro, son el emblema del proceso “a través del cual la pintura alcanza su colmo hasta el punto de dejar oír su silencio creador original”<sup>23</sup>. Sin duda, Cabra de Luna conoce ese deseo de extender la pintura porque él es un amante absoluto del color y así ha realizado una suite gráfica sobre el siguiente aforismo de Elías Canetti: “Sólo por los colores merecería la pena vivir eternamente”. El color sostenido, en el caso de este artista malagueño, por una geometría casual, es propiamente un arte de organizar el pensamiento mientras se hace otra cosa, dibujos de teléfono que geometrizan una suerte de vivencia del vacío<sup>24</sup>.

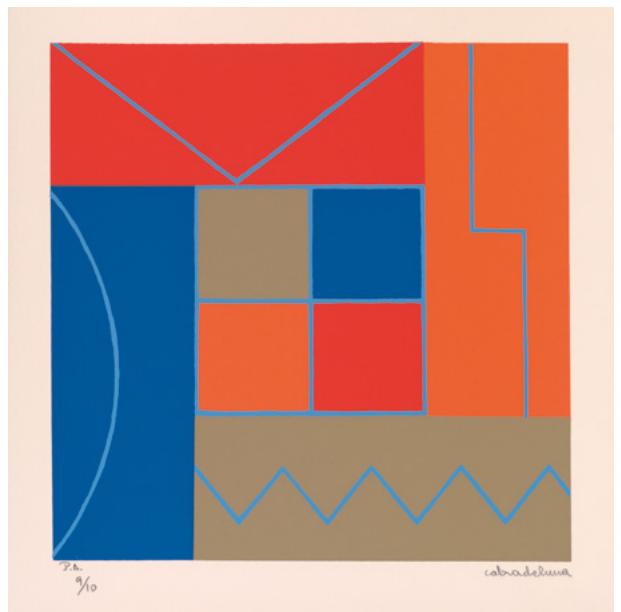
La teoría ha sido capaz de revalorizar la apariencia, algo extraordinariamente importante en la obra de José Manuel Cabra de Luna, ya sea porque el inconsciente, como anteriormente indiqué, está considerado como lenguaje, sometido a sus leyes re-

erate abandonment of all effort for intelligibility. The mysterious presence of the painting is that of something which, as established in the Horatian dictum, is similar to painting, however, it is not only silent but also seems to impede the achievement of a final verbal “sense”. The artwork captures us both in terms of the overall impression as well as in those details which are emblematic in the process of the painting “through which the painting reaches its peak, to the point of letting its original founding silence to be heard.”<sup>23</sup> Undoubtedly, Cabra de Luna understands this desire to spread the paint because he is an absolute lover of colour and thus created a graphics suite based on the following aphorism by Elias Canetti: “It’s worth living eternally if only for colours”. The colour supported by a causal geometry, in the case of this artist from Málaga, is in itself an art of organizing thought while doing something else, drawings scribbled during phone calls that geometrize a kind of living within a vacuum experience.<sup>24</sup>

The theory has been able to reassess the appearance, something extraordinarily important in the work of José Manuel Cabra de Luna, whether this is because the unconscious, as I previously indicated, is considered to be a language, one that is subject to its rhetoric laws, its codes and violations and the attention is focused on signifiers, creators of an effect (shift of meaning and manifest materiality of dream) or even the essence of the work is considered an absence, the metaphor of a bottomless sign, being in this case, that distance from meaning to which the symbolic process refers. Deep down, the *hierarchy* in which the ornament is located is characteristic of the metaphysical distinction between substance and accident. Faced with Gombrich’s idea that there is an art that you look at and pay attention to, and other creative expressions, the decorative ones, which would only be the object of a lateral view, it can be hypothesized that a large number of contemporary artistic art precisely consists of the fact that they place the focal point of perception in the centre, which usually remains in the *margins*. We can understand the ornament as a *gift*: the self opening of significance, gratuitous and trivial reality, immoderate.<sup>25</sup> Beyond the

tóricas, a sus códigos y transgresiones y la atención se presta a los significantes, creadores de un efecto (deriva del sentido y materialidad manifiesta del sueño) o bien el fondo de la obra se considera como una ausencia, la metáfora de un signo sin fondo, siendo, en este caso, esa lejanía del significado lo que el proceso simbólico designa. En el fondo, la jerarquía en la que se localiza el ornamento es propia de la diferenciación metafísica entre sustancia y accidente. Frente a la idea de Gombrich de que hay un arte que se mira y presta atención y otras manifestaciones creativas, las decorativas, que serían objeto sólo de una mirada lateral, se puede formular la hipótesis de que un gran número de manifestaciones artísticas determinantes del arte contemporáneo consisten precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus márgenes. Podemos comprender el ornamento como *don*: abrirse misma de la significación, realidad gratuita y sin fondo, excesiva<sup>25</sup>. Más allá de la determinación culpabilizadora del ornamento (introducida especialmente por la arquitectura moderna) conviene recordar que Worringer señaló que la sujeción ornamental a la ley orgánica, incluso en su representación abstracta, nos impresiona más suavemente puesto que se haya íntimamente vinculada con nuestros sentimientos vitales: la regularidad va despertando la proyección sentimental. En cercanía al minimalismo, pero sin caer en un proceder repetitivo de tipo ortodoxo, Cabra de Luna desea lo *consistente*, quiere volcar sus obsesiones en los ritmos cromáticos, hace que del reduccionismo surja algo muy denso.

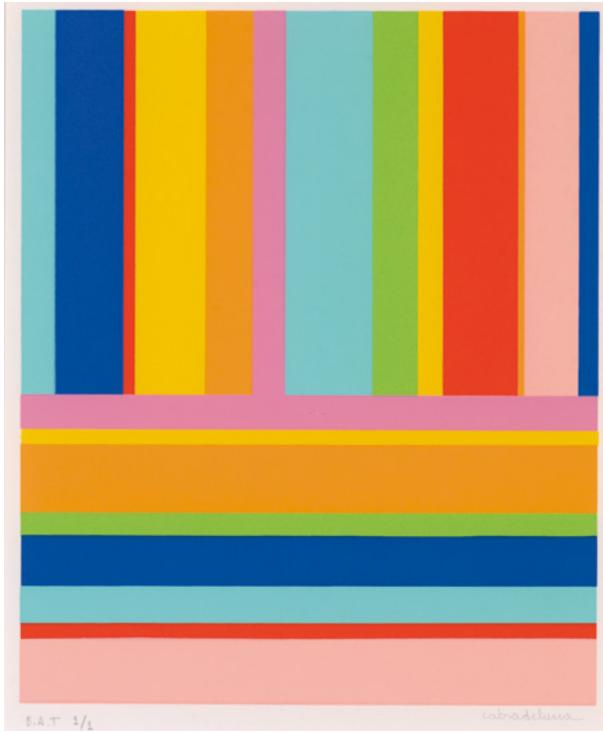
Hay en la obra gráfica de Cabra de Luna un intento de hacer que surja, más allá de las famosas consideraciones benjaminianas sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, lo “aurático”<sup>26</sup>. Si se ha entregado a la estampa de forma absorbente también ha sido capaz de regresar a la obra única como demuestran los magníficos cuadros que presenta en esta exposición que realiza en el “Cortijo Miraflores” de Marbella con visiones estelares, homenajes nada literales a la escritura de Nicolás Gómez Dávila o un mural efímero *sitespecific*. En sus piezas de formato cuadrado insiste, con maestría, en su estilística que



*Spinoza IV*. Serigrafía / Serigraph. 28,3 x 27,5 cm. Edición de Galería La Caja Negra, Madrid

determination to blame the ornament, (particularly introduced by modern architecture), it is wise to remember that Worringer indicated that subjecting the ornamental to organic law, even in its abstract representation, makes a softer impression since it has been intimately linked with our vital feelings: regularity awakens emotional projection. In proximity to minimalism, but without falling into orthodox-style repetitive conduct, Cabra de Luna strives for *consistency*; he wants to turn his obsessions into chromatic rhythms thus making something very dense come out of reductionism.

In Cabra de Luna’s graphic works there is an attempt, one that goes beyond Benjamin’s famous considerations about works of art in the age of mechanical reproduction, to make the “auratic” appear.<sup>26</sup> If he has been completely absorbed in graphic work, he has also been able to return to the unique work as seen in the magnificent paintings displayed in this exhibition held in the “Cortijo Miraflores”, Marbella, with stellar views, completely non-literary tributes to the writing of Nicolás Gómez Dávila, or a site-specific ephemeral mural. Within the square format of his pieces, he masterfully insists on his style which combines geometric severity and chromatic serenity. This lover of Japa-



Glenn Gould interpreta a Bach. Serigrafía / Serigraph. 30 x 25 cm (mancha). Edición Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella

combina severidad geométrica y serenidad cromática. Este amante de los jardines zen japoneses conoce pero rechaza la versión irónica de la geometría o “política” que aparece a partir de Peter Halley y de sus epígonos *neo-geo*; para Cabra de Luna no se trata de esquematizar el *poder* o de jugar con dobles sentidos, sino tratar de retomar la geometría como el camino de lo esencial: “una vía de austeridad extrema en la que el único objetivo es el color y a veces ni eso”<sup>27</sup>. Ahí, en ese proceso pictórico esencial, se encuentra el silencio y el vacío. Puede que la vida no sea más que la historia de un espejo que se retuerce, “llevando, como un castigo, a la soledad y al bosque de la noche, donde somos un recuerdo de nosotros mismos temblando en la mano”<sup>28</sup> y, por ello, el artista tenga que prestar testimonio de lo indeterminado; a la eventualidad de que nada suceda se asocia a menudo la sensación de angustia, “pero el suspense también puede estar acompañado por el placer, por ejemplo, el de acoger lo desconocido, e incluso, para hablar como Baruch Spinoza, de alegría, la que procura el aumento de ser aportado por el acontecimiento”<sup>29</sup>. José Manuel Ca-

nese Zen gardens knows but rejects the ironic version of geometry or “politics” that appears after Peter Halley and his neo-geo epigone for Cabra de Luna, it is not about schematizing power or play with double meanings, but rather trying to take up geometry again essentially as the pathway to the essential: “a way of extreme austerity in which the only objective is colour and sometimes not even that”.<sup>27</sup> In this essential pictorial process, silence and emptiness can be found. Life may not be more than the story of a mirror that distorts, “leading to, as a punishment, to loneliness and to the forest of night, where we are a memory of ourselves trembling in a hand”<sup>28</sup> and thus the artist has to give evidence of the indeterminate; the eventuality that nothing happens is often associated with the feeling of anguish, “but suspense can also be accompanied by pleasure, for example, that of accommodating the unknown, and even speaking like Baruch Spinoza, of joy, that provided by the increase of being contributed by the event”<sup>29</sup>.

José Manuel Cabra de Luna dedicated a series of prints to Spinoza in which the centre had an attracting presence. He knew perfectly well that any attempt to explain *more geometrico* our existence would be doomed to be “endless”. Art is, forgive this simplification, a kind of impossible aspiration<sup>30</sup>: a search for what Lessing called the *pregnant moment*, but it is also a glimmer of the magic that ends up rushing into the abyss where remembering and forgetting seem to be the same. Those colours that would be a promise of (eternal) happiness are delimited but struggling to transform themselves, musically, into an unknown rhythm, into something else. Cabra de Luna’s plastic metamorphoses are, in many ways, the self-portrait of a poet imaginary who is willing to see the unprecedented to listen to the unexpected, to enjoy these variations (Glenn Gould at the piano obsessed with the Goldberg Variations) that have joined us in times of insomnia. There is no doubt about it: “excellence” is as difficult as it is weird”.<sup>31</sup>

1 José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa”(In praise of engraving) in *Cabra de Luna. Graphic work 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Museum of

bra de Luna dedicó una serie de grabados a Spinoza en los que el centro tenía una presencia atrayente. Sabía, de sobra, que todo intento de explicar nuestra existencia *more geométrico* está condenado a ser “in-terminable”. El arte es, valga esta simplificación, una suerte de aspiración imposible<sup>30</sup>: una búsqueda de lo que Lessing llamaría el *instante preñado* pero también un parpadeo en el que lo mágico termina por precipitarse en el abismo donde recuerdo y olvido parecen lo mismo. Aquellos colores que serían una *promesa de (eterna) felicidad* están delimitados pero pugnan por transformarse, musicalmente, en un ritmo desconocido, en otra cosa. Las metamorfosis plásticas de Cabra de Luna son, en muchos sentidos, el autorretrato de un imaginario poético que está dispuesto a ver lo inaudito, a escuchar lo imprevisto, a gozar de esas *variaciones* (Glenn Gould obsesionado al piano con las *Variaciones Goldberg*) que nos acompañan en el tiempo del insomnio. No cabe duda, “todo lo excelsio es tan difícil como raro”<sup>31</sup>.

1 José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa” en *Cabra de luna. Obra gráfica 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2001.

2 Clark defendía, abiertamente, una pintura que surgía de la incompetencia: “las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen lo suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

3 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 54.

4 Groupe M: *Tratado del signo visual*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

5 Cfr. Eugenio Trias: *Lógica del límite*, Ed. Destino, Barcelona, 1991, p. 244.

6 Cfr. Richard Wollheim: “Minimal Art” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.

7 Ese es el eje problemático de la importante conversación entre Catherine David y Paul Virilio, cfr. *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.

8 Cfr. Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 4-5. sobre la relación del minimalismo con la fenomenología, vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994. Uno de los ensayos críticos esenciales sobre el sustrato teórico del minimalismo es el de Hal Foster: “Lo esencial del minimalismo” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp. 99-121.

Contemporary Spanish Engravings and Graphic Arts, Marbella, 2001.

2 Clark was an advocate of art created out of incompetence: “deliberate displays of painterly awkwardness or facility in kinds of painting that were not supposed to be worth perfecting. The use of degenerate or trivial or “inartistic” materials. Denial of full conscious control over the artefact; automatic or aleatory ways of doing things. A taste for the margins and vestiges of social life; a wish to celebrate the “insignificant” or disreputable in modernity. The rejection or parody of painting’s narrative conventions. The false reproduction of painting’s established genres. The parody of previous powerful style”. (Timothy Clark quoted in Brandon Taylor, *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 200, p.116).

3 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje (The Savage Mind)*, Ed Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 54.

4 Groupe M: *Visual Sign Treaty*, Ed Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

5 C.f. Eugenio Trias: *Lógica del límite (Limit Logic)*, Ed Destino, Barcelona, 1991, p. 244.

6 C.f. Richard Wollheim: “Minimal Art” in *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.

7 This is the core problem of the important conversation between Catherine David and Oaul Virilio, c.f. *Colisiones (Collisions)*, Arteleku, San Sebastian, 1995, pp. 51-53.

8 C.f. Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, p 4-5. Regarding the relationship between minimalism and phenomenology, vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo (The history of the cube)*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994. One of the main critical essays on theoretical foundation of minimalism is by Hal Foster: “*The Crux of Minimalism*” in *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastian, 1996, pp. 99-121.

9 Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” (The Originality of the Avant-Garde: a postmodern repetition) in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación (Art after modernism. Rethinking representation)*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.

10 C.f. Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio. (Six Memos for the Next Millennium)* Ed. Siruela, Madrid, 1989, pp. 71-72.

11 “Le bon Dieu est dans le détail”. This statement of Flaubert's I would explain, in light of the philosophy of, Giordano Bruno, that great visionary cosmologist, who sees the universe as infinite and composed of innumerable worlds but who cannot call it “totally infinite”, because each of these worlds is finite; God, on the other hand, is totally infinite “perché tutto lui è in tutto il mondo, ed in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente” (the whole of Him is in whole world in the world and in each of its parts infinitely and totally). (Italo Calvino: (*Six Memos for the Next Millennium*), Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 83).

12 Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio (Six Memos for the Next Millennium)*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

13 “As far as colour is concerned, we have seen that the modern painter is distinguished by the reverence he professes for his materials up to the point that when he is working with colours, he tries to produce a material sensation while at the same time producing a chromatic sensation.” (Tarabukin: *El último cuadro (The last painting)*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 133).

14 “The appearance of this stripping has never been casual; it has coincided with his inherent spiritual moments and a certain capacity for intensity of vision, of concentration in elementary shapes.” (José Manuel Cabra: “Elogio de la estampa”(In praise of engraving) in *Cabra de Luna. Graphic work 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Museum of Contemporary Spanish Engravings and Printing), Marbella, 2001).

15 “[...] the detail concerns the movements and shifting of a desire that has no name: not so much a “meticulous conscience”,

**9** Rosalind E. Krauss: "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.

**10** Cfr. Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, pp. 71-72.

**11** "La afirmación de Flaubert, "Le bon Dieu est dans le détail", la explicaría yo a la luz de la filosofía de Giordano Bruno, gran cosmólogo visionario que ve el universo infinito y compuesto de mundos innumerables, pero no puede decir que sea "totalmente infinito" porque cada uno de esos mundos es finito; "totalmente infinito", en cambio, es Dios "porché tutto lui è in tutto il mondo, ed in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente" [porque todo él está en todo el mundo y en cada una de sus partes infinita y totalmente]" (Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 83).

**12** Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

**13** "En lo que respecta al color hemos visto que el pintor moderno se distingue por la especial reverencia que profesa a sus materiales, hasta el punto de que cuando está trabajando con colores procura producir con ellos una sensación material al mismo tiempo que la propia sensación cromática" (Tarabukin: *El último cuadro*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 133).

**14** "La aparición de esta desnudez nunca ha sido casual en mi obra; se ha correspondido con momentos espirituales que le son propios y con una cierta capacidad de intensidad de la visión, de concentración en las formas elementales" (José Manuel Cabra de Luna: "Elogio de la estampa" en *Cabra de Luna. Obra gráfica 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2001).

**15** "[...] el detalle concierne a los movimientos o a los desplazamientos de un deseo que no tiene nombre: no tanto una "conciencia minuciosa", pues, cuanto un *inconsciente maligno* siempre presto a alojarse allá donde no se le buscaba" (Georges DidiHuberman: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*, Ed. Abada, Madrid, 2009, p. 445).

**16** Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 74.

**17** George Steiner: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1982, p. 72.

**18** Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 108.

**19** "Todo trabajo productivo matemático (como para Broch, toda composición musical creativa) apuntan a la *inventio* de nuevos elementos formales, buscan, bajo el estímulo de una necesidad autónoma, nuevas combinaciones o "constelaciones de equilibrio". Esto acontece bajo el signo de "una superación del tiempo directo e inmediatamente experimentado", aquellos *cristales* de equilibrio que, de cuando en cuando, se crean, no son producidos según una concatenación o sucesión temporal; la creación matemática (o musical) no hace más que reflejar, *especular*, una parte de la multiplicidad de los mundos posibles, en la inagotabilidad de sus nexos" (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, pp. 247-248).

**20** "El ritmo del arte —apunta Mondrian— no conoce la *repetición* que caracteriza a lo individual. [...] El arte abstracto-real debe transformar la simetría en equilibrio, y debe hacerlo por medio de una continua oposición de posiciones y medidas, con la expresión plástica de la *relación* que transforma una cosa en su opuesto".

**21** "Iconoclastico es el inicio solamente, el "antiguo pacto" en base al cual "los pintores deben expulsar al sujeto y a las cosas";

but rather an unconscious evil always ready to settle where it would not be searched for". (Georges Didi Huberman: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*) (*The surviving image. History of art and time of phantoms*), Ed. Abada, Madrid, 2009, p. 445.

**16** Giorgio Agamben: *Idea de la prosa: (The Idea of Prose)*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 74.

**17** George Steiner. *Language and Silence. Essays on literature, language, and the Inhuman*. Ed. Gedisa, Barcelona 1982 p. 72.

**18** Giles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el barroco (The fold: Leibniz and baroque)*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 108.

**19** "All productive mathematical works (for Broch, every creative musical composition) indicate the *inventio* of new formal elements and search, under the stimulus of an autonomous need, new combinations or "constellations of equilibrium". This occurs under the sign of "transcending direct and immediately felt time, "those crystals of equilibrium which are occasionally created, are not produced according to a temporary concatenation or succession; the mathematical (or musical) creation does nothing but reflect, mirror a part of its multiplicity of possible worlds, in the inexhaustibility of its nexus". (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley (Icons of the law)*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, pp. 247-248).

**20** "The rhythm of art -Mondrian points out- does not know the *repetition* that characterizes the individual. [...] Real-abstract should transform symmetry into equilibrium, and should do this by means of a continual opposition of positions and measurements, with the artistic expression of the *relation* that transforms one thing into its opposite."

**21** The Iconoclastic is only the beginning of the "old covenant" rules, according to which, painters should expel the subject and the objects. However, it is not this dissolution, this "release" what represents in itself the problem in the painting: on the ruins of the significance, essence and destination of things, on the ruins of the well-founded Earth, it is here where the world of pure form is theorized, one absolutely free of any sentimental "Einfühlung", as well as of every automatic-unconscious element, every equivocal evocativeness. (Massimo Cacciari: *Ícones de la Ley (Icons of the Law)* Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 240).

**22** Felix Duque: *El mundo por de dentro. (The world from inside). On ontotechnology of everyday life*. Ed Serbal, Barcelona, 1995, p. 96.

**23** Daniel Arasse: *El detalle. (Detail). Para una historia cercana de la pintura (For a recent history of painting)* Ed. Abada, Madrid, 2008, p. 382.

**24** Cabra de Luna talks about the moment in which he creates the suite centered on Canetti's chromatic passion as a reintroduction of the colours of Matisse, Sonia Delaunay, Piero Dorazio or Ellsworth Kelly: "My forms- which logically- had by chance appeared in a "scribble made during a telephone call" (dividing the space into cells and within those cells, subdividing their interior space with simple geometric shapes), became filled with light, thus changing its artistic being on contact with other forms-colour, interacting with in a composition that I like to see as dynamic, because for me colour used in this way, with absolutely complete freedom, it's alive and makes us alive". (José Manuel Cabra de Luna: "Elogio de la estampa"(In praise of engraving) in *Cabra de Luna. Graphic work 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Museum of Contemporary Spanish Engravings and Graphic Arts, Marbella, 2001).

**25** This is suggested by Gianni Carchia: "L'ornamento come dono" in *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milan, 1987, pp. 69-78.

**26** "Often I have asked myself if engraving is a work of art capable of having an aura. [...] I believe that in a graphic work (which exhibits multiplicity as one of its features) there is a type of aura which is very different to the type found in a unique work of art, but one that is also different to the "cold" (or nonexistent,

pero no es esta disolución, esta “liberación” lo que constituye en sí el problema del cuadro: sobre las ruinas del significado, de la esencia y de la destinación de las cosas, sobre las ruinas de la bien fundada Tierra, aquí se teoriza el mundo puro de la forma, absolutamente exento de cualquier sentimental “Einfühlung”, así como de todo elemento automático-inconsciente, de toda equívoca evocatividad” (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 240).

**22** Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 96.

**23** Daniel Arasse: *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Ed. Abada, Madrid, 2008, p. 382.

**24** Cabra de Luna habla del momento en el que hace la suite en torno a la pasión cromática de Canetti como un retomar los colores de Matisse, Sonia Delaunay Piero Dorazio o Ellsworth Nelly: “Mis formas, que —lógicamente— habían aparecido de manera casual en un “dibujo de teléfono” (ese dividir el espacio en celdillas y dentro de ellas subdividir su espacio interior con formas geométricas simples), se iban llenando de luz y, con ello, alterando su ser plástico al contacto con otras formas-color, interactuando en una composición que quiero ver dinámica, porque para mí el color así usado, con la más plena libertad, está vivo y nos hace vivir” (José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa” en *Cabra de Luna. Obra gráfica 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2001).

**25** Es algo que plantea Gianni Carchia: “L’ornamento come dono” en *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milán, 1987, pp. 69-78.

**26** “Muchas veces me he preguntado si la estampa es obra capaz de aura. [...] Creo que en la obra gráfica (que ostenta la multiplicidad como una de sus características) existe un tipo de aura muy distinto al de la obra única, pero también diferente de la “fría” (o inexistente, como se quiera) del cine o de la obra conceptual. La estampa será múltiple, pero siempre es original (no es reproducción de una obra anterior). En la estampa no hay copia” (José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa” en *Cabra de Luna. Obra gráfica 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2001).

**27** José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa” en *Cabra de Luna. Obra gráfica 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2001.

**28** Leopoldo María Panero: *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993, pp. 161-162.

**29** Jean-Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 97.

**30** “Quizá, el destino de los escritores y artistas modernos, de los realmente buenos, no sólo es ser conscientes constantemente de sus aspiraciones imposibles, sino también convertirlas, de alguna manera en el punto de partida de sus obras” (Matti Megged: *Diálogo en el vacío y otros escritos*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2009, p. 126).

**31** Baruch Spinoza: *Ética demostrada según el orden geométrico*, Ed. Nacional, Madrid, 1980, p. 392.

call it what you will) one found in cinema or in conceptual works of art. An engraving will have many facets but will always be original (it is not the reproduction of a previous work of art): In graphic work there is no copy.” (José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa”(In praise of engraving) in *Cabra de Luna. Graphic work 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Museum of Contemporary Spanish Engravings and Graphic Arts, Marbella, 2001).

**27** José Manuel Cabra de Luna: “Elogio de la estampa” (*In praise of engraving*) in *Cabra de Luna. Graphic work 1997-2000*, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Museum of Contemporary Spanish Engravings and Graphic Arts, Marbella, 2001).

**28** Leopoldo María Panero: *Y la luz no es nuestra* (*And the light isn't ours*), Ed. Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993, pp. 161-162.

**29** Jean-Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” (*The sublime and the avant-garde*) in *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. (The inhuman. Talks on time)*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 97.

**30** “Maybe, the destiny for modern writers and artists, truly talented ones, is not only to be constantly conscious of their impossible aspirations, but rather to also convert them some way into the starting point of their works of art.” Matti Megged: *Diálogo en el vacío y otros escritos* (*Dialogue in emptiness and other writings*) Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2009, p. 126).

**31** Baruch Spinoza: *Ética demostrada según el orden geométrico* (*Ethics demonstrated in geometrical order*), Ed. Nacional, Madrid, 1980, p. 392.



El Jardín de Heráclito  
Grabado al aguafuerte y aguatinta /  
Etching and aquatint print  
35,6 x 60,4 cm (mancha)  
Edición de Fundación Málaga  
y Calcografía Nacional

"el jardín de Heráclito"

cabraldelema

## LA HEREJÍA CROMÁTICA DE CABRA DE LUNA CHROMATIC HERESY ACCORDING TO CABRA DE LUNA

JOSÉ MARÍA PARREÑO

I

Leí con cuentahílos las 90 apretadas páginas y las 385 notas que obstruyen el eruditísimo artículo de los profesores Vilella y Barreda<sup>1</sup> cuyo título es un trabalenguas: “¿Cánones del Concilio de Elvira o cánones Pseudoliberritanos?” y no encontré mención alguna. Tampoco, naturalmente, en el texto oficial del Concilio, celebrado alrededor del año 300 en Granada. Al que fuera el primer Concilio celebrado en España (en la Hispania Bética de entonces) se le recuerda, sobre todo, porque entre sus 81 cánones disciplinares está la ley eclesiástica más antigua concerniente al celibato del clero. También se establecía la institución de las vírgenes consagradas, la reprensión de la usura y el alejamiento de los cristianos de otras comunidades y de sus tentaciones (se prohibió asistir a carreras de cuadrigas). Todo muy detallado, pero de la denominada “Secta Cromática” ni palabra. La única pista es, en el canon 42, la prohibición expresa de utilizar imágenes en las iglesias: “Las iglesias no han de hospedar imágenes, para que estas no se conviertan en objeto de culto y adoración”. No deja de ser sorprendente que la preocupación por mantener puro el culto, para que se realice, como dijo Cristo, «en Espíritu y Verdad», origen de todo el movimiento iconoclasta, sea el mismo impulso que llevó a la vanguardia abstracta de las primeras décadas del siglo XX, a suprematistas y constructivistas, a abolir toda representación. Una búsqueda de la pureza pictórica, desembarazándose de las anécdotas y condicionamientos de la representación, que ha pervivido a

I

I carefully examined the 90 tightly-bound pages and 385 notes that are an obstruction to the highly erudite article by professors Vilella and Barreda,<sup>1</sup> which is entitled like a tongue twister: “the Canons of the Synod of Elvira or Pseudoliberritanian Canons?” with no mention whatsoever of it. Nor, moreover, in the official document of the Council, held around AD 300 in Granada, promoted by the renowned Osio de Cordoba and attended by St. Patrick, Bishop of Malaga. The first Council held in Spain (then called Hispania Baetica), was remembered, above all, because among its 81 disciplinary canons, it is the oldest church law concerning the celibacy of the clergy. The institution of consecrated virgins was also established, the rebuke of usury and the distancing of the Christians from other communities and their temptations (attendance of chariot races was forbidden). All very detailed, but there wasn't even a mention of the so-called “Chromatic Sect”. The only clue is in canon 42, the express prohibition of the usage of pictures in churches: “Churches must not display pictures, so that they do not become the object of worship and adoration”. It is astonishing that the concern to maintain pure worship, which is to be carried out according to Christ's words, “in Spirit and in Truth”, and which is at the origin of the entire iconoclastic movement, is the same motivation that led to the abstract Avant-garde of the early decades of the twentieth century, suprematists and constructivists, and the abolition of all representation thereof; a pictorial quest for purity, one which purges itself of the an-

---

NOTA DE LECTURA. Este texto fue escrito por Jose María Parreño para un catálogo razonado de la obra gráfica de Cabra de Luna en fase de publicación. La belleza del texto, su luminosidad y mirada poética nos han movido a incluirlo en este catálogo.

---

READER'S NOTE. This text was written by José María Parreño for a catalogue raisonné of Cabra de Luna's graphic work, which is to be published. The beauty of the text, its luminosity and poetic insight have moved us to include it in this catalogue.

lo largo de las diferentes manifestaciones del arte moderno, casi de la misma manera que en la historia de la heterodoxia religiosa. Sabemos también que muchos de los protagonistas de la investigación abstracta, desde Mondrian a Klein, estuvieron ligados a algún tipo de búsqueda espiritual.

Las palabras de un rey o de un príncipe de la Iglesia sujetan a los hombres como si fueran cepos de hierro. Y así trastornan sus destinos. En este caso, la frase del mencionado canon 42, redactada en un latín raído por el uso, movió con fuerza la fe o la rabia de un grupo de fieles. No sólo quitaron al Crucificado de los altares, sino que partieron a hachazos los retablos y hasta arrastraron con bueyes pilares y lápidas que estaban labrados con imágenes. Al margen de estas bandas de fanáticos o, mejor dicho, en el centro de su propio centro, un grupo de devotos elaboró la doctrina herética. La resumiré en pocas palabras. Los "Cromáticos", como se les denomina en un texto de la época, abominaron de las imágenes. Comprendieron que generan particularidad, frustración, conflicto; que alientan la ilusión de preservar algo del paso del tiempo, y que distraen letalmente de la Última Verdad. Como cristianos, además, la representación realista era una parodia llena de soberbia de la Obra del único Creador, por lo que sus ejecutores rozaban la profanación. Pero, ciertamente, esto explica sólo la mitad de su pensamiento. La otra mitad procede del neoplatonismo: la Divinidad es Pura Luz (siglos después escribiría no lejos de allí Abenarabi: "El último velo de Dios es la Luz"). El hombre no puede contemplarla ni acaso concebirla. Pero sí que puede acercarse hasta su manifestación más inmediata: la descomposición del haz de luz a través de un prisma, o de una gota de agua, en los colores del arco iris. Y eso fueron los Cromáticos, adoradores de colores puros. Lo que sabemos de su liturgia es que veneraban rectángulos de polen y bandejas de leche; que rezaban al verde, al blanco o al azul; que instruían a sus adeptos diciéndoles: "Enamoraos de lo que no tiene forma". Todo ello terminó por acarrear a "la maldita secta de los cromáticos, urdidores de una pureza blasfema", un Decreto de Excomunión que empieza con las palabras antedichas. De sus templos, asombrosamente,

ecdotes and constraints of representation and which has survived throughout the different manifestations of modern art in almost the same way as in the history of religious heterodoxy. We also know that many of the protagonists of research into the abstract research, from Mondrian to Klein, were linked to some kind spiritual pursuit.

The words of a king or a prince of the Church restrain men like iron shackles. And so disrupt their destinies. In this case, the terms of the aforementioned canon 42, written in a type of Latin which deteriorated through use, forcefully shook the faith or fury of a group of believers. They didn't just remove crucifixes from the altars; they also smashed up altar-pieces with axes and even dragged away with oxen the pillars and gravestones engraved with images. Apart from these groups of fanatics or, rather, in the centre of their own centre, a group of devotees drew up the heretical doctrine. I will summarize it briefly: The "Chromatics", as they are referred to in a text of that epoch, despised images. They understood that they generated peculiarities, frustration, conflict; thus feeding the desire to preserve something of the passing of time and that lethally distracts them from the Ultimate Truth. As Christians, moreover, the realist representation was a pride-filled parody of the unique Creator's work, therefore, its executors were verging on profanity. But certainly, this only explains half of their way of thinking. The other half comes from Neoplatonism: Divinity is Pure Light (Centuries later, not far from there, Abenarabi wrote: "God's last shroud is Light"). Man cannot contemplate or maybe even conceive it. But it can, however, get closer to its most immediate manifestation: the decomposition of light through a prism, or a drop of water, in the colours of the rainbow. And this is what Chromatics were: worshippers of pure colours. What we know from their liturgy is that they worshiped pollen boxes and trays of milk; that they prayed to green, white or blue; that they instructed their followers saying: "Fall in love with what is formless". This eventually lead to "the cursed sect of the chromatics, contrivers of a blasphemous purity" a Decree of Excommunication which begins with the aforementioned words.

quedaba un resto aún en 1838, cuando tropieza con él George Borrow, en su viaje por España vendiendo la Biblia protestante. Esta es su descripción: "El santuario es en realidad un pasillo ancho y de nuestra altura, excavado en la roca, al final del cual, al poco de entrar, se vislumbra una luz. Tras recorrer quizá veinte pasos, ya ves que en la pared lisa del fondo se extiende de lado a lado una estrecha banda horizontal, de más de un metro y medio por un palmo de alto, que perfora la roca y está orientada de manera que no se vea a su través otra cosa que el cielo. Aquel día cegador de verano la extraña ventana parecía un lingote transparente de azul". Quemados sus escritos y derrumbado el santuario próximo a Coria, al que se refería Borrow, de los Cromáticos no ha quedado nada. Las palabras de San Juan Damasceno, que en un principio utilizaron de escudo, no evitaron su aniquilación: «Yo no venero la materia, sino al Creador de la materia que se ha hecho materia a causa mía; que aceptó habitar en la materia y con la materia ha obrado mi salvación... Yo honro y trato con veneración también a toda la otra materia a través de la cual dicha salvación me ha venido...». Unas frases que casi dos mil años después, resuenan en otras: "El arte monocromo tiene dos orígenes, el místico y el concreto. Su evolución en el siglo XX ilustra la división entre la búsqueda espiritual de una experiencia transcendental y el deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta y no como ilusión"<sup>2</sup>. Dos tendencias que se unen en las primeras pinturas monocromas de Malevitch, realizadas en vísperas de la Revolución rusa (*Cuadrado rojo*, 1915), y en las inmediatamente posteriores de Rodchenko (el tríptico *Tablas rasas, Rojo puro, amarillo puro, azul puro*, 1925).

## II

El afán de traducir, o relacionar el color con otros lenguajes ha tenido diversos capítulos. Newton, en su *Tratado de Óptica* (1701) realiza uno de los primeros intentos de conciliar racionalmente la gama de los sonidos y la de los colores, construyendo un espectro cromático en forma de círculo en que los colores

Surprisingly, even in 1838, a relic of their temples remained, one which George Borrow stumbles across on his trip to Spain to sell Protestant bibles. This is his description: "The sanctuary is in fact a wide passage, the height of a man, carved into the rock, and at the end of which, soon after entering, a light can be made out. After walking maybe twenty steps, you see that on the smooth back wall lays from side to side a narrow horizontal band of more than a metre which has been cut into the rock and is oriented in such a way that you cannot see anything through it except the sky. That blinding summer day the strange window looked like a translucent blue lingot". There is nothing left of the chromatics: documents were burned and the sanctuary near to Coria, to which Borrow refers, torn down. The words of St. John of Damascus, which were originally used as a shield did not prevent their annihilation: "I do not worship matter; I worship the Creator of matter who became matter for my sake, who willed to take His abode in matter; who worked out my salvation through matter...I salute all remaining matter with reverence...Through it my salvation has come to me." A few phrases that almost two thousand years later resonate in others: "Monochrome art has two origins, the mystic and concrete. Its evolution in the twentieth century illustrates the division between the spiritual quest of a transcendental experience and the desire to emphasize the physical presence of the object as a concrete reality and not as an illusion."<sup>2</sup> Two trends that come together in the early monochrome paintings of Malevich, created on the eve of the Russian Revolution (*Red Square*, 1915), and in Rodchenko's works immediately afterwards (the triptych *Blank canvases, pure red colour, pure yellow colour, pure blue colour*, 1925).

## II

The desire to translate, or relate colour with other languages has had many chapters. Newton, in his *Treatise on Light* (1701) carried out one of the first attempts to rationally reconcile the range of sounds and colours, building a colour spectrum in a circle in which the colours flow like musical notes. Later Euler,

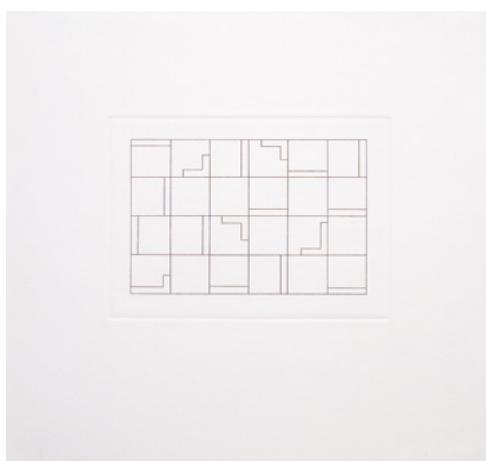
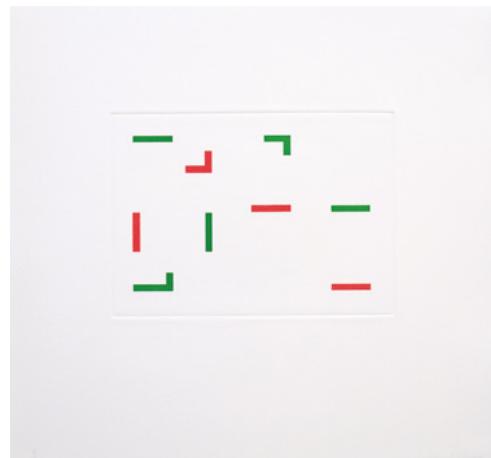
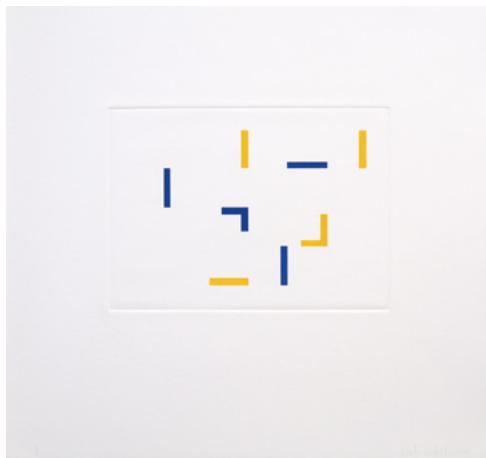
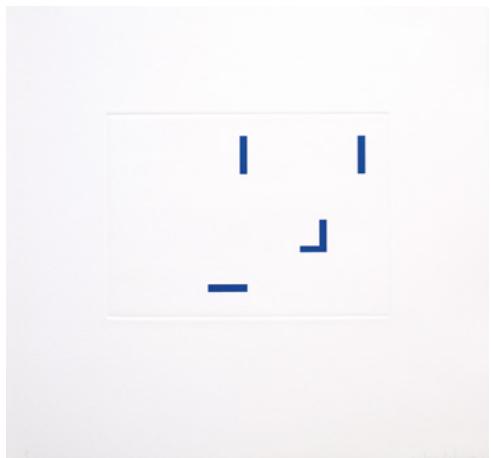
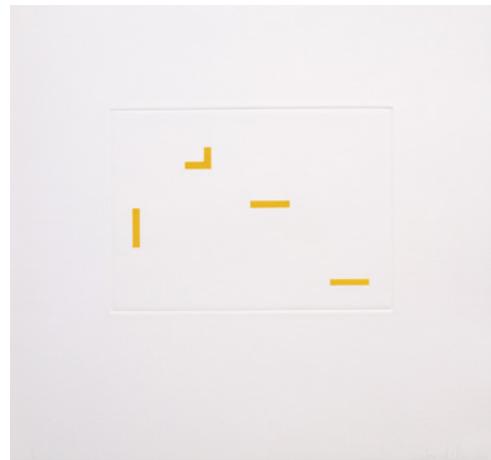
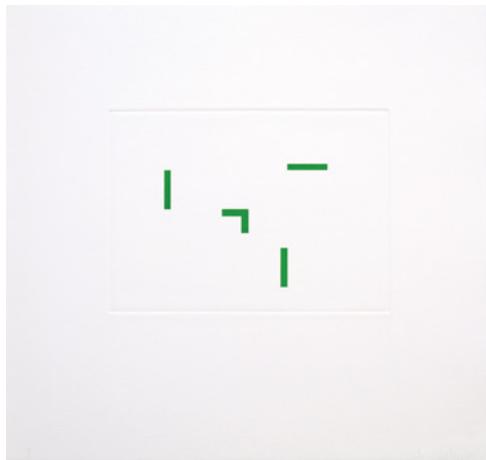
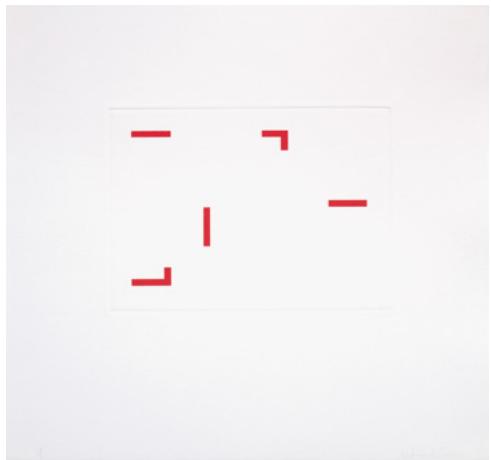
circulan como las octavas. Tiempo después Euler, en sus *Cartas a una Princesa de Alemania* (1761) confirma que sonido y color se transmiten ambos por vibraciones, unas en el aire y otras en la luz, de modo que con receptores adecuados podrían intercambiarse sus percepciones. Ya lo había intuido el sacerdote Louis Bertrand Castell, que a finales del siglo XVIII construyó un Clavicordio Ocular (cuyas teclas activaban delgadas telas teñidas, que al pasar ante una llama proyectaban luz coloreada). El Fotófono, del propio Graham Bell, el Fonóromo, de Louis Favre (el primero en hablar de una “música de los colores”), el Piano Optofónico, de Vladimir Baranov-Rossine, amigo de los Delaunay y, finalmente, el Teclado Iluminado (coloreado) del compositor ruso Scarabin (1872-1915), que presumía de oído óptico, y la hermosa pintura musical de Ciurlionis (1875-1911) son otros tantos intentos de verificar o plasmar la analogía intuida entre pintura y música. Si bien estas investigaciones pseudo científicas no tuvieron importantes consecuencias en el ámbito de la música, sucedió todo lo contrario respecto de la pintura. Fueron el preámbulo inmediato de la aparición de la abstracción pictórica, uno de cuyos orígenes es, desde luego, musical. Pues la música ofrece el modelo, la equivalencia perfecta de ese “pintar sin tema” que pretendía Kandinsky.

Sin embargo, la abstracción geométrica, el llamado “arte objetivo”, no es propiamente musical. Ni tampoco puede explicarse como una consecuencia del cubismo. Mondrian, por ejemplo, se inspiró más bien en las retículas de la arquitectura de su tiempo (Lloyd Wright) y en la decoración del último art nouveau, donde la cuadrícula se ofrecía en múltiples variantes<sup>3</sup>. Es en ese ámbito de objetividad y geometría en el que se desarrolla de forma más plena la posibilidad de crear un lenguaje universal mediante el color.

Por su parte, Cabra de Luna practica una fórmula que sintetiza lo constructivo y lo musical (¿no es la música una suerte de arquitectura sonora y la arquitectura una música espacial?). Mientras que lo constructivo es predominante en obras como *Jardín de Heráclito* (2007) y *Beckett* (2007), su desarrollo en la serie con que ilustra *Gran Fuga*, el libro de Alfonso Canales, asume ya un carácter musical. Las

in his *Letters to a Princess of Germany* (1761) confirms that sound and colour are both transmitted by vibrations, the former in the air and the latter in the light, in such a way that with the help of suitable receptors their perceptions could be interchangeable. The priest, Louis Bertrand Castell, who at the end of the XVII century built an Ocular Harpsichord (the keys of which activated thin dyed fabrics which projected coloured light when passed in front of a flame) had already guessed it. Graham Bell's own Photophone, Louis Favre's Phonochrome (the first person to speak of a “colours' music”), the Optophonic Piano, invented by Vladimir Baranov-Rossine, a friend of the Delaunays and, finally, the Russian composer Scarabin's (coloured) Illuminated Keyboard (1872-1915), which boasted of an optical ear, along with Ciurlionis's beautiful musical painting (1875-1911) are other numerous attempts to verify or capture the sensed analogy between painting and music. Although these pseudo-scientific investigations did not have important consequences in the music field, the opposite happened as far as painting was concerned. They were the immediate preamble to the appearance of pictorial abstraction, one of whose origins is certainly musical. Therefore, music provides the model, the perfect equivalence of «painting without a theme» that Kandinsky pursued. However, geometric abstraction, the so-called “objective art” is not, strictly speaking, musical. Nor can it be explained as a consequence of cubism. Mondrian, for example, was more inspired by the architectural grids of his time (Lloyd Wright) and the latest art nouveau décor in which several variations of grids were present.<sup>3</sup> It is this area of objectivity and geometry in which the possibility of creating a universal language by means of colour can be fully developed.

Cabra de Luna, for his part, uses a formula which synthesizes the structural and music (Is music not a kind of sonorous architecture and architecture spatial music?) While the structural is predominant in his works such as *Jardín de Heráclito* (Heraclito's garden)(2007) and Beckett (2007), its development in the series which illustrates Alfonso Canales' book *Gran Fuga* (Great Fugue) already assumes a musical



*Gran Fuga*  
Poema de Alfonso Canales  
y 8 grabados al aguatinta de Cabra de Luna  
Libro de artista / Artist book  
35.5 x 37 cm. Edición del autor



A Gadamer, nº 5. Aguafuerte y aguatinta / Etching and aquatint.  
Libro de artista / Artist book. Serie de cinco grabados. 46 x 38 cm.  
Edición del autor

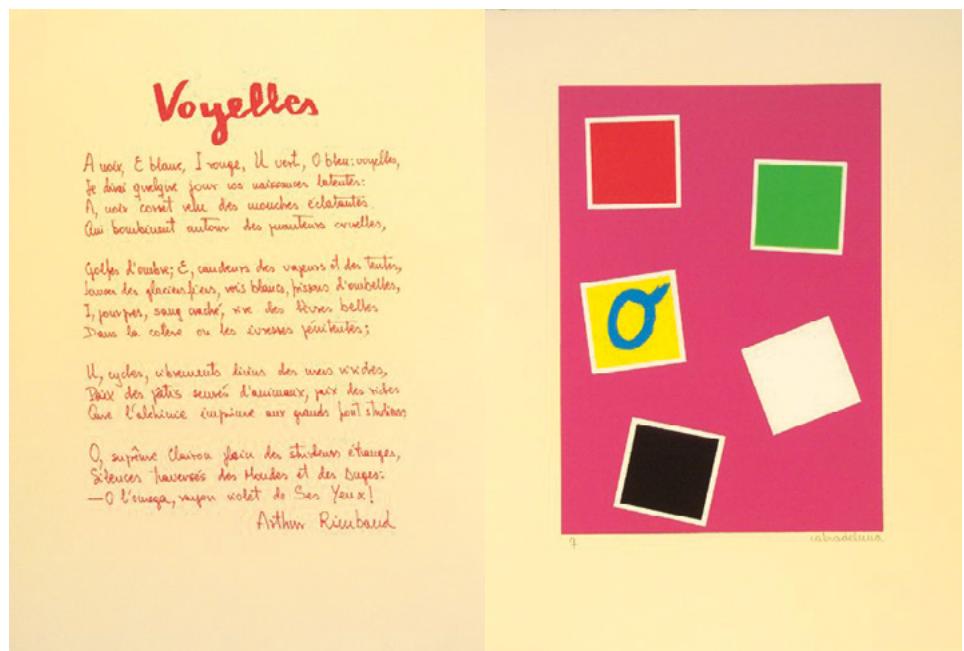
variaciones de forma y color sobre una plantilla básica tienen mucho de variaciones sobre una melodía continuada. Invitación a la sinestesia generalizada, a leer con las manos y escuchar con los ojos. Cabra de Luna trabaja a partir del estremecedor poema de Alfonso Canales, que toma su título de la famosa obra de Beethoven. Los cuatro instrumentos toman cuerpo en cuatro colores, que por separado en las primeras planchas esbozan estructuras inconexas. Poco a poco van compenetrándose unos con otros hasta, finalmente, organizarse por completo en una figura que es el sentido total de la obra. Aun con este origen musical, el componente constructivo es muy potente; como sucediera con los cuadros del mismo Mondrian, aquí los trazos de la composición parecen un juego cuyas piezas fueran los límites mismos del soporte y así parece como si el marco se hubiera hecho añicos y los ángulos y fragmentos desperdigados sobre el papel fueran ruinas de la arquitectura del color. Por su parte, en los distintos aguafuertes y aguatintas de la Suite Gadamer, es una misma estructura compositiva.

character. Variations in shape and colour over a basic template share a lot with variations on a continuous melody. An invitation to generalized synesthesia, one to read with your hands and listen to with your eyes. Cabra de Luna works from the chilling poem by Alfonso Canales, which takes its title from Beethoven's famous composition. The four instruments take the shape of four colours which, separately on the first sheet, outline unconnected structures. They gradually blend into each other until they are finally completely arranged forming a figure which is the whole meaning of the work of art. Even with this musical origin, the structural component is very powerful, as indeed happened with the Mondrian paintings; here the composition's lines seem to be a game; the pieces themselves forming the limits of the frame, therefore, it looks as if the frame had been shattered and the angles and the fragments scattered on the paper were ruins of the architecture of colour. Meanwhile, in the various etchings and aquatints of *Gadamer Suite*, it is the same compositional structure, with a marked organic character (ductwork, cracked surface); which changes its tonality in a seasonal or archetypal sense. But again it is musical, it is the same melody interpreted in different scales.

### III

There is a Jewish myth about the language of Paradise. According to the myth, Adam and Eve knew the natural language at that time, the world's mother language. A language, on the one hand, performative, i.e. a language in which verbs automatically became its realization, and on the other hand, a language which calls things by their real names. Their inherent names, the verbal shadow cast on reality. It goes without saying that this language was lost after the expulsion from Eden. And yet it is, however, one of those trails that leads to the lost unity of the world, a time when all of its elements were interwoven. According to the correspondence theory, formulated in modern times by Baudelaire, although its origins can be traced to Paracelsus or even longer ago, in Hindu metaphysics, all entities in the cosmos are interre-

Voyelles  
 Poema de Arthur Rimbaud  
 Libro de artista / Artist book  
 Serigrafía / Serigraph  
 Edición del autor



va, de marcado carácter orgánico (red de conductos, superficie agrietada), la que va cambiando de tonalidad, con un sentido si se quiere estacional o arquetípico. Pero otra vez musical, es una misma melodía que se interpreta en las distintas escalas.

### III

Hay un mito judío sobre la lengua del Paraíso. Según él, Adán y Eva conocían entonces el lenguaje natural, la lengua materna del mundo. Un lenguaje, por un lado, performativo, es decir, en el que los verbos se convertían automáticamente en su realización, y por otro lado, un lenguaje que llamaba las cosas por su nombre verdadero. Sus nombres inherentes, la sombra verbal que arroja lo real. Ese lenguaje, no hay ni que decirlo, se perdió con la expulsión del Edén. Y sin embargo, es uno de esos rastros que conducen a la perdida unidad del mundo, cuando todos sus elementos estaban entrelazados en una red. Según la Teoría de las Correspondencias, formulada en la modernidad por Baudelaire, aunque su origen puede remontarse a Paracelso o más atrás, a la metafísica hinduista, todos los entes del cosmos están interre-

lated. They attract or reject each other according to their likes and dislikes, but in any case, some things “speak” of others. So then, everything is convertible into anything and the world is organized into constellations of metaphors, which are the foundations of a universal symbolism.

Rimbaud’s famous sonnet, *Vowels* is a perfect example of this system of associations. But the symbolic can hardly be legislated, and by that I mean that the connections between letters and colours that the poet enunciates are not universally valid (we could formulate others).

Cabra de Luna has developed a rigorous method of composition to simultaneously preserve the unity of vocal groups and also their radical uniqueness. Thus, he keeps a structure immovable while changing the positions and colours of the letters. The reader will observe that the play of colour and geometry produces perplexing optical illusions.

### IV

I have left the oldest works for last, the serigraphs entitled “Homage to Mantegna I and II, and Medieval”.

lacionados. Se atraen o se rechazan según sus simpatías o antipatías, pero en todo caso, unas cosas “hablan” de otras. Así pues, todo es convertible en todo y el mundo se ordena en constelaciones de metáforas, que son el fundamento de un simbolismo universal. El famoso *Soneto a las Vocales* de Rimbaud es un ejemplo perfecto de ese sistema de asociaciones. Pero difícilmente puede legislarse lo simbólico, y con esto quiero decir que las correspondencias entre letras y colores que enuncia el poeta no son de validez universal (nosotros podríamos formular otras).

Cabra de Luna ha concebido un método de composición riguroso para, al mismo tiempo, mantener la unidad del conjunto de las vocales y también su radical singularidad. Así pues, mantiene una estructura inamovible, mientras cambia las posiciones y colores de las letras. El lector comprobará que el juego de color y geometría produce efectos ópticos desconcertantes.

#### IV

He dejado para el final las obras más antiguas, las serigrafías tituladas *Homenaje a Mantegna I y II*, y *Medieval*. Las tres constituyen combinaciones muy contundentes de estructura y color. Juegan con la posibilidad de cifrar en una imagen abstracta algo tan concreto como el trabajo de un pintor renacentista, o una época histórica. La pintura abstracta, que surgió para aludir a aquello que no se podía representar, que estaba más allá de lo que podía verse con los ojos, se emplea aquí en un sentido paradójico: mostrar sintéticamente que trenzado con lo visible hay hebras que no lo son. Que Mantegna se puede enunciar a través de tondos de puro azul o rojo cercados por un aro cromático, como si de una pupila omnisciente se tratara, o de un oculus abierto al cielo y al fuego. La relación entre esta imagen y el pintor es para nosotros tan arbitraria como la relación entre el rojo y la i en el soneto de Rimbaud. Y sin embargo la tensión entre ambos polos hace que salten chispas de nuestra imaginación. Igualmente, *Medieval* compendia la retórica geométrica de los blasones, reducida a su alfabeto simbólico elemental, donde



*Medieval*. Serigrafía / Serigraph. 91 x 65 cm.  
Edición de Galería Estiarte, Madrid

The three form very strong combinations in structure and colour. They play with the ability to encrypt something as concrete as the work of a Renaissance painter, or a historical period, in an abstract image. Abstract painting, which came about in order to allude to something which could not be represented, something which was beyond what could be seen with one's eyes, is used here in a paradoxical sense, synthetically revealing that there are visible elements interwoven with those which are not. Mantegna might be able to be enunciated through pure blue or red roundels surrounded by a chromatic ring, as if it were an omniscient pupil, or an oculus open to the sky and fire. For us, the relationship between this image and the painter is as arbitrary as that between the colour red and the *i* in Rimbaud's sonnet. Yet despite this, the tension between the two poles sparks our imagination. Likewise, Medieval summarized the geometric rhetoric of crests, reducing it to its elemen-

cada color no es sólo un color: gules, azur, sinople, sable... ni cada forma geométrica una forma: escudos partidos, cortados, tronchados o tajados... según se dice en su precisa terminología. Rehacer ese simbolismo, convertirlo en recurso gráfico es una idea ciertamente rara. Pero ya vimos que de la herejía de los Cromáticos se perdió el rastro en la Baja Andalucía. Casos como este de Cabra de Luna me hacen pensar que tal vez quede, lo sepan a o no, continuadores de ese hermoso y desesperado culto al color. Lo decía él mismo en su primera exposición, allá por 1998, citando a Elias Canetti: "Sólo por los colores merecería la pena vivir eternamente".

Pues ahí lo tienen.

---

1 *Augustinianum* nº 46 (2006), pp. 285-373

2 Rose, B.: "Monocromos y modernidad", en *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible* (2005) p 161.

3 Así lo plantea Guillermo Solana en *Op Cit* p 18

tal symbolic alphabet, where each colour is not just a colour: gules, azure, vert, sable ... and geometric shapes are not just shapes: Shields or "coats of arms" that have been divided party per fess, party per pale, party per bend and party per bend sinister...according to the precise heraldic terms. Redoing this symbolism, converting it into a graphic resource is certainly a strange idea. But we have already seen that the trail of the Chromatic's heresy was lost in Lower Andalusia. Cases like this one by Cabra de Luna make me think that maybe, whether they know it or not, some followers of this beautiful and desperate cult of colour still exist. Or perhaps this luminous form of devotion will grant the mysterious gifts that have been bestowed upon our artist? He himself said in his first exhibition in 1998, quoting Elias Canetti: "It's worth living eternally if only for colours". There you have it.

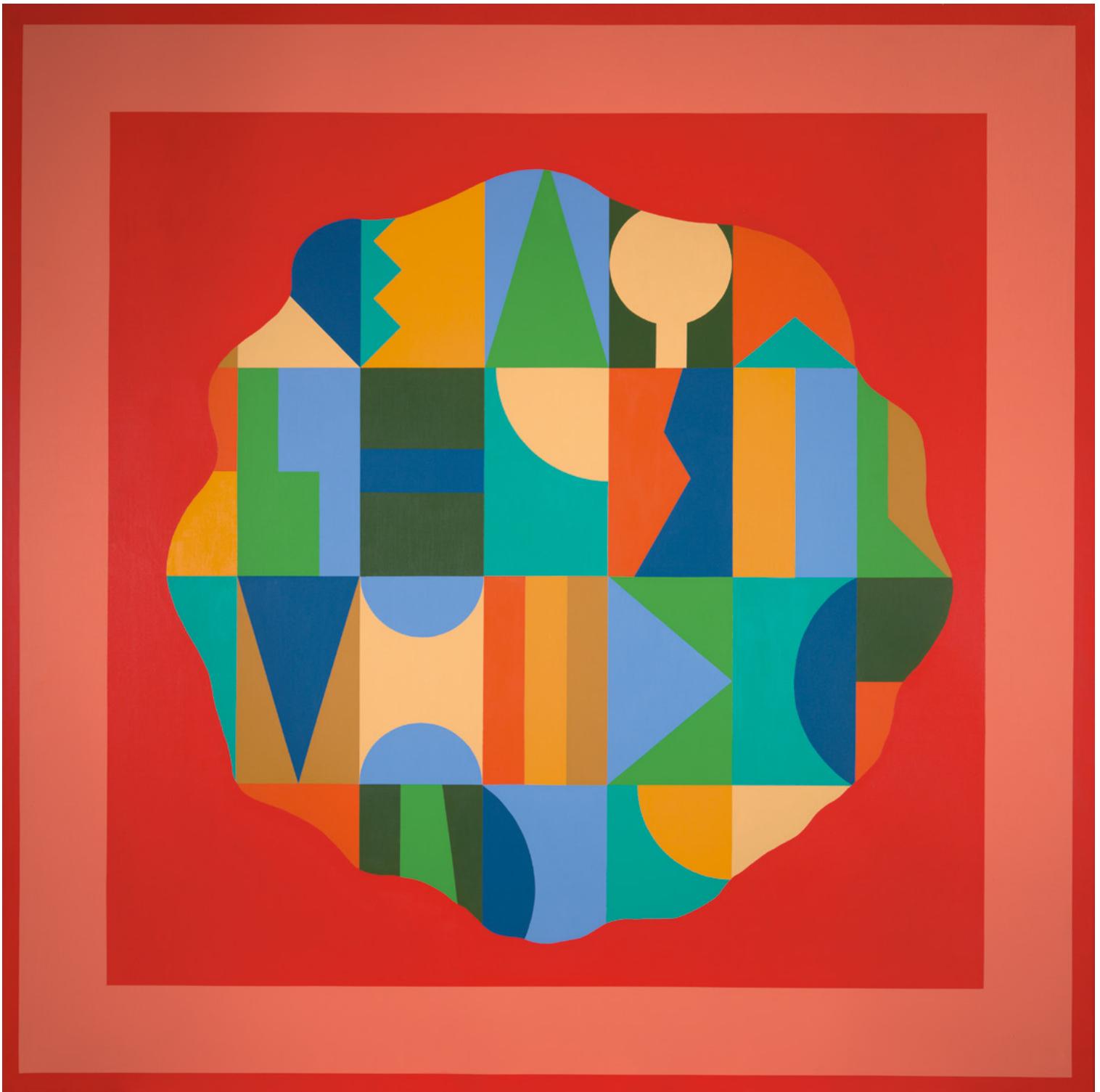
---

1 *Augustinianum* nº 46 (2006), pages 285-373.

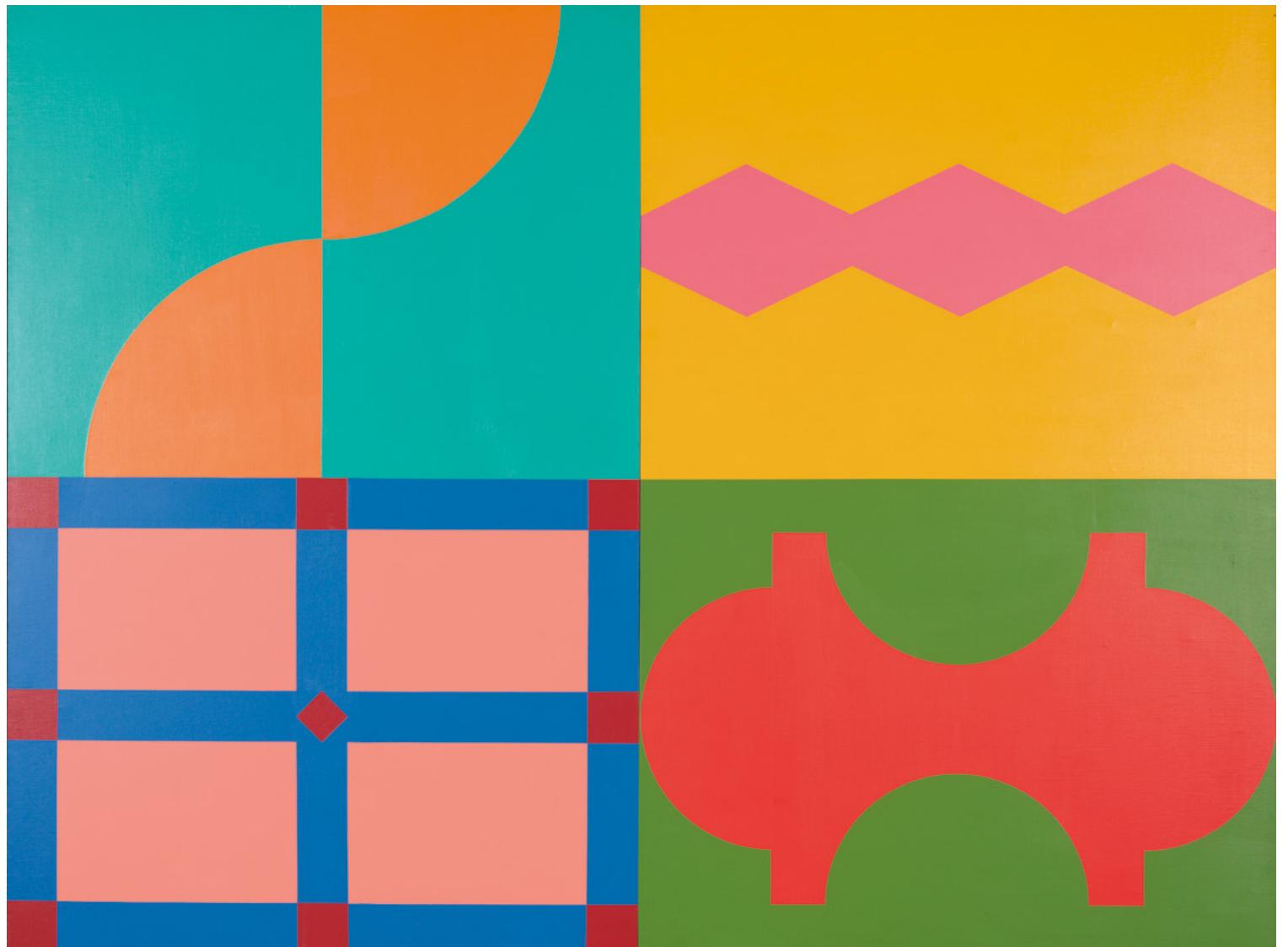
2 Rose. B.: "Monocromos y modernidad", in *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible* (2005) p161.

3 As suggested by Guillermo Solana in *Op Cit* p 18.







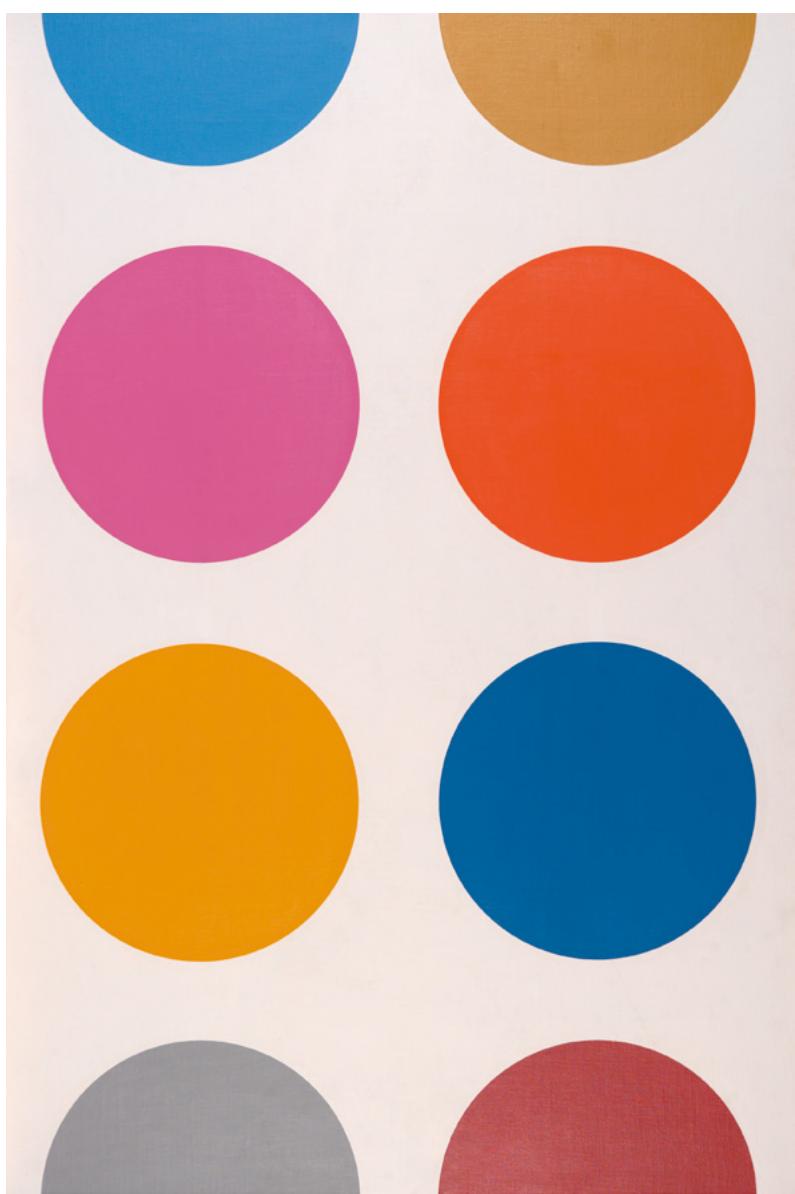
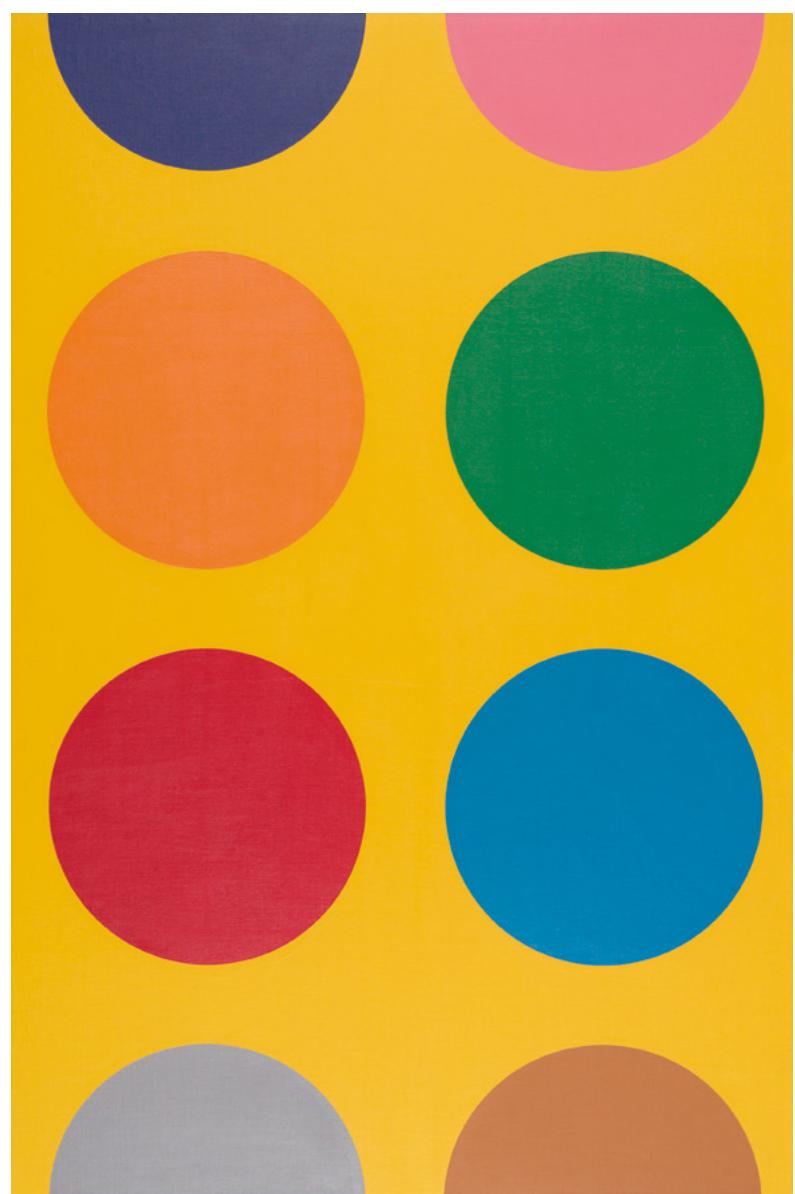








**Triptico** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 100 x 300 cm (100 c.u.)





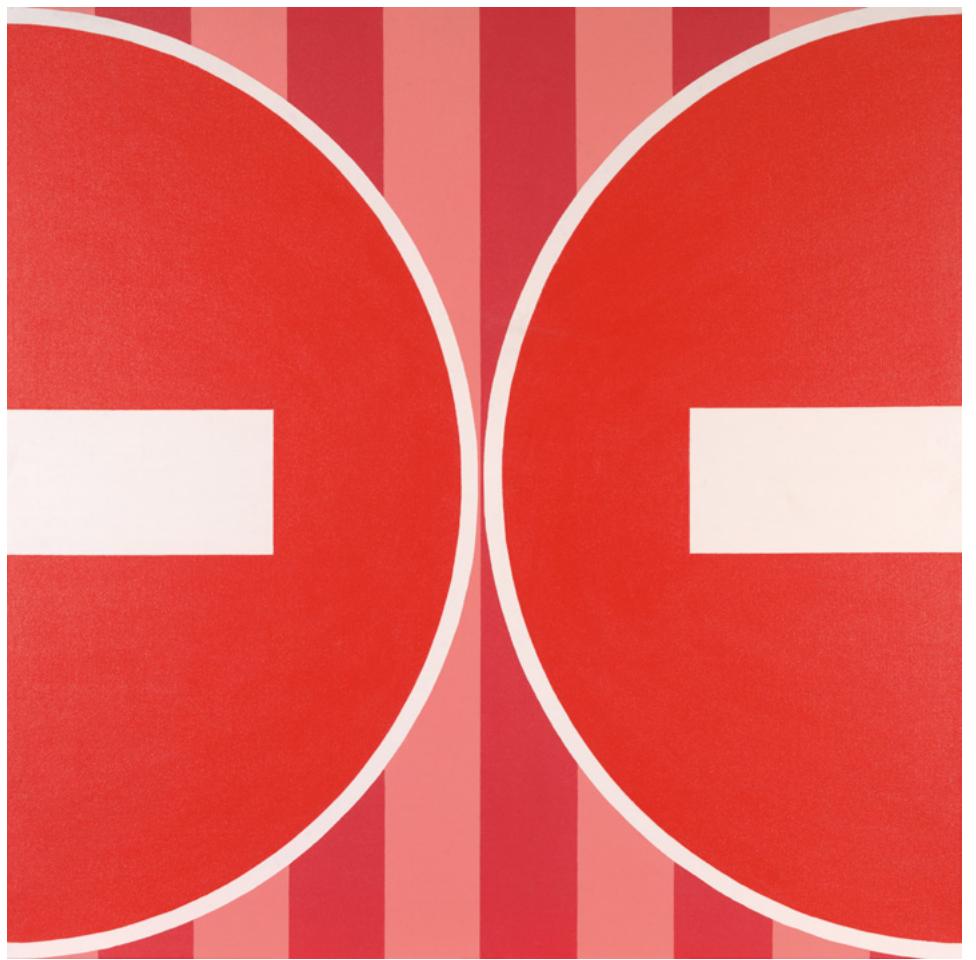
**Suite Los Perfumes (Giorgio y su hermano pasean por Beverly Hills)** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 100 x 100 cm 1992



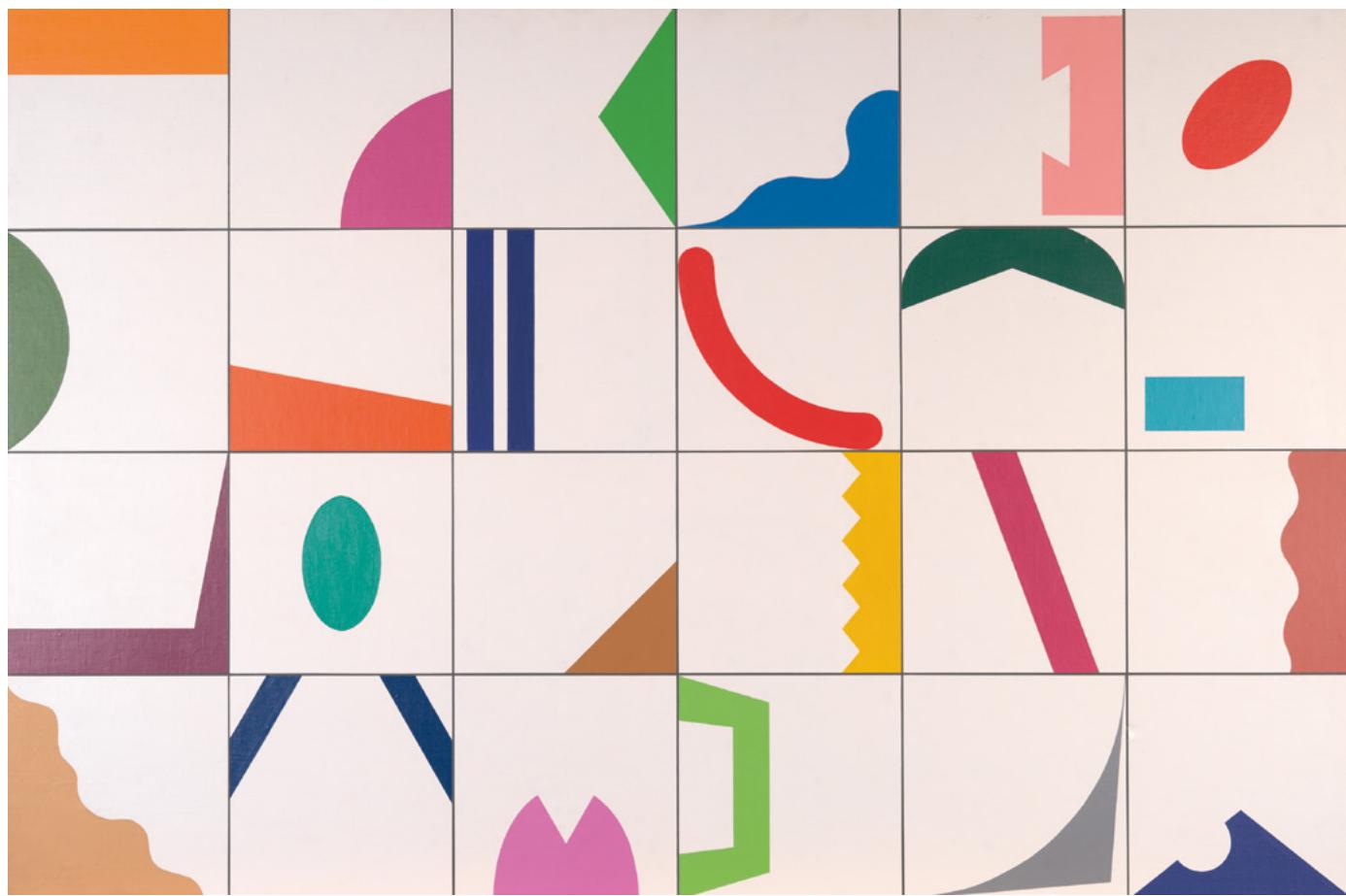
**Suite Los Perfumes (Para él, para ella). Un homenaje a Carolina Herrera** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 100 x 75 cm 1992



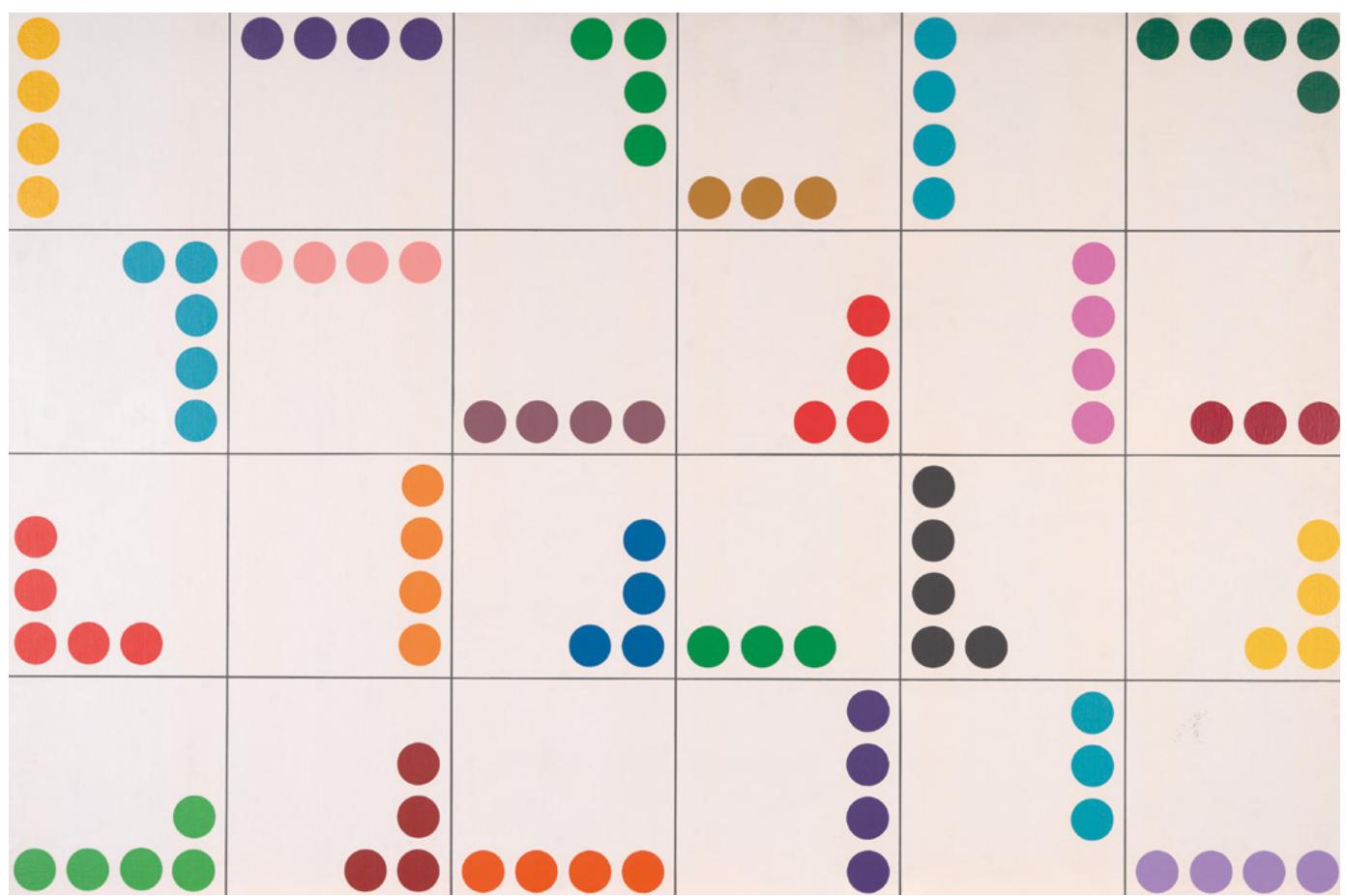
**Gran Mandala (Suite Tráfico, nº7)** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 75 x 75 cm 1992



**Suite Tráfico, nº11** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 75 x 75 cm 1992

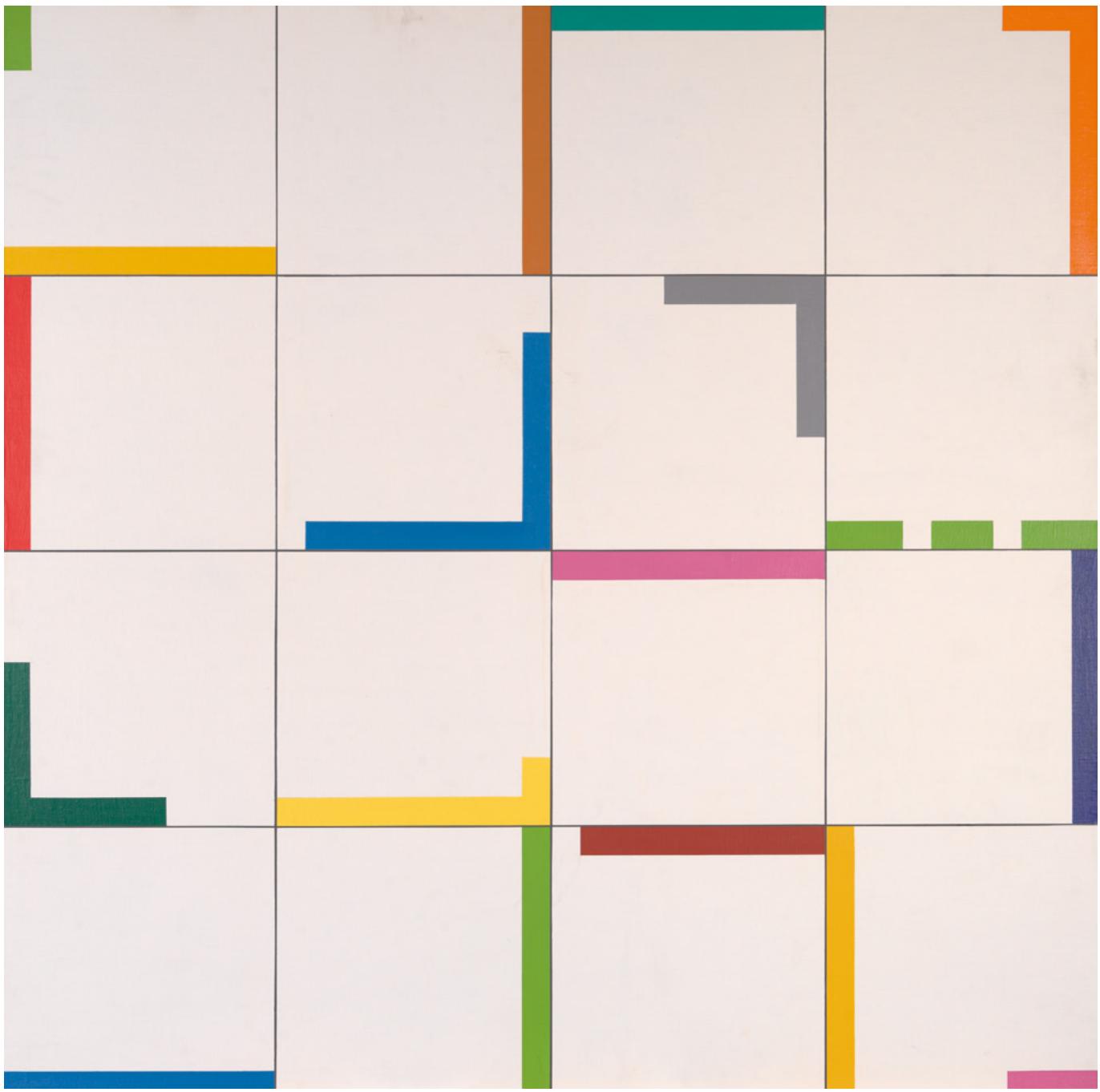


**Sin título** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 100 x 150 cm



**Sin título** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 100 x 150 cm



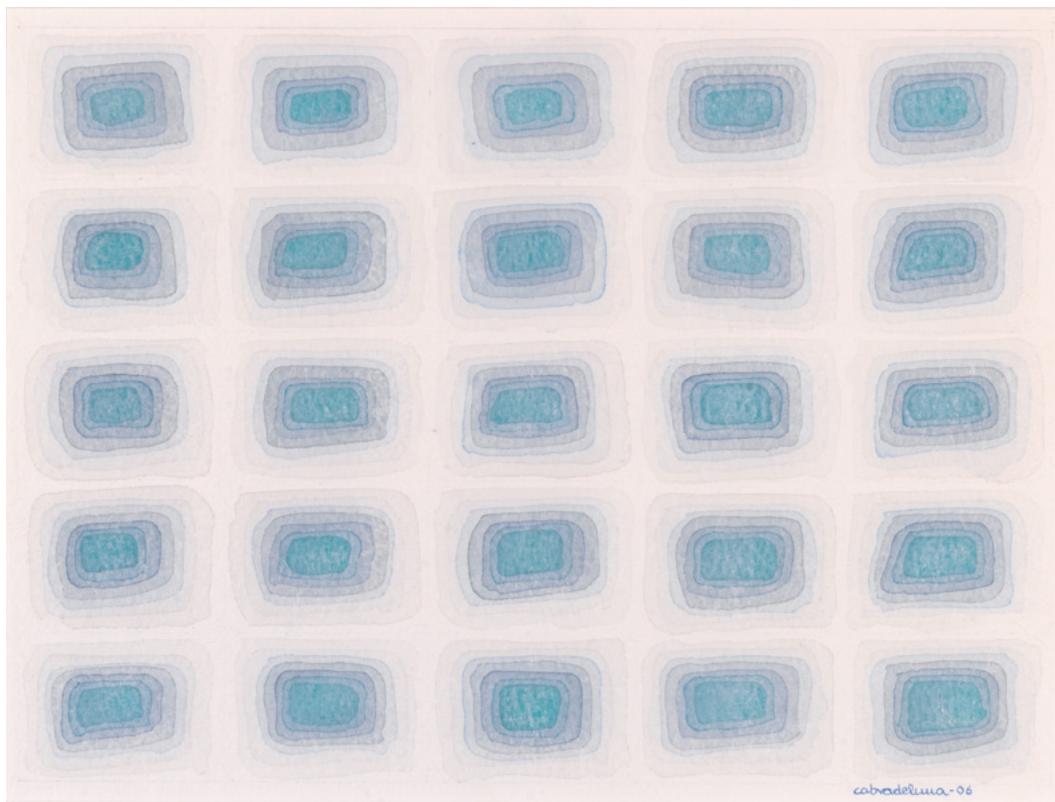




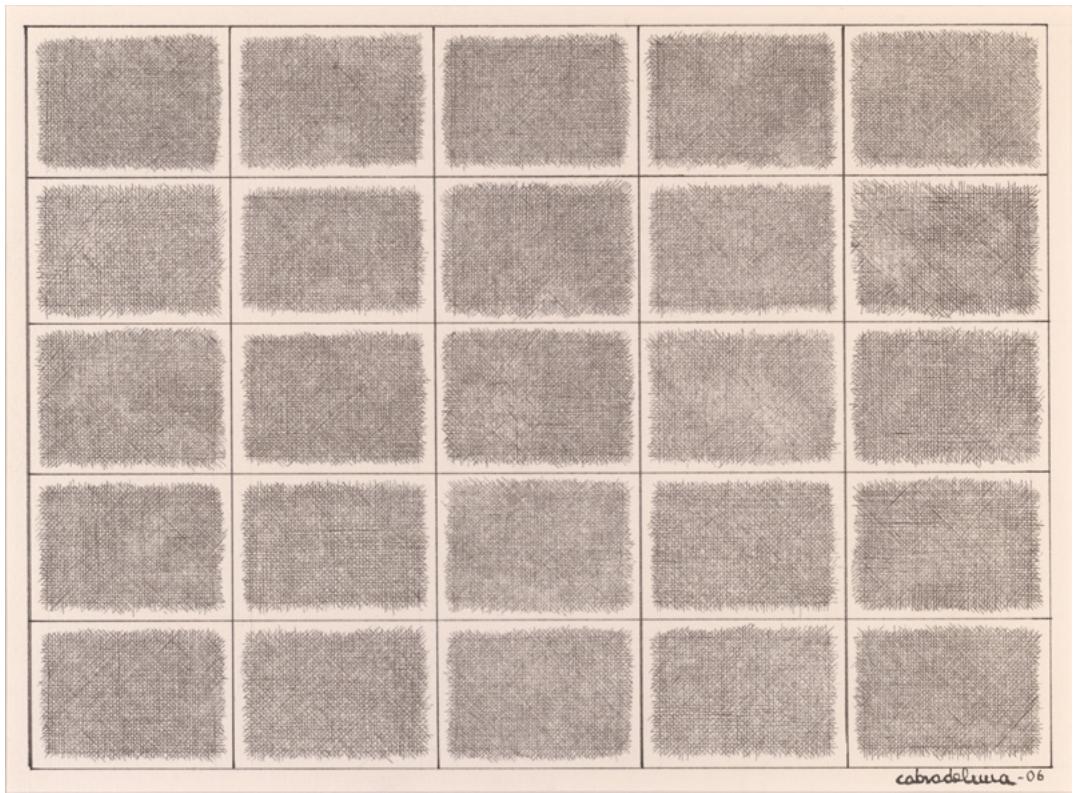
**Variación Goldberg nº2** Pintura vinílica sobre papel / Vinyl paint on paper 81 x 130 cm



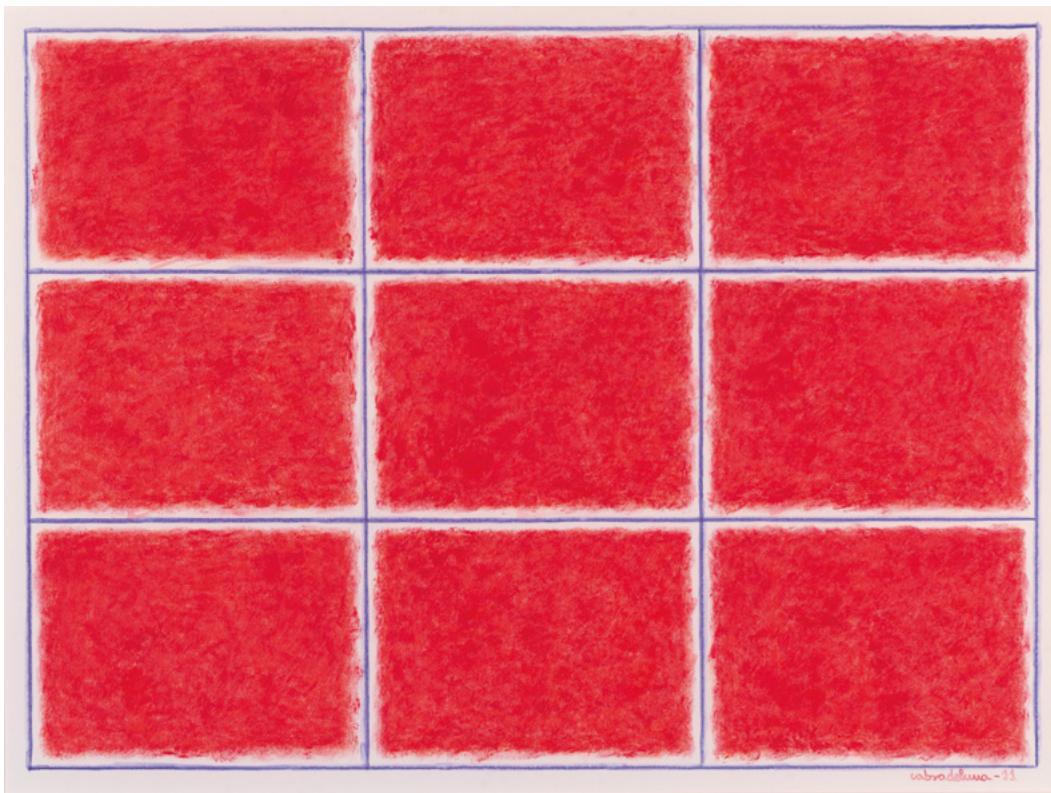
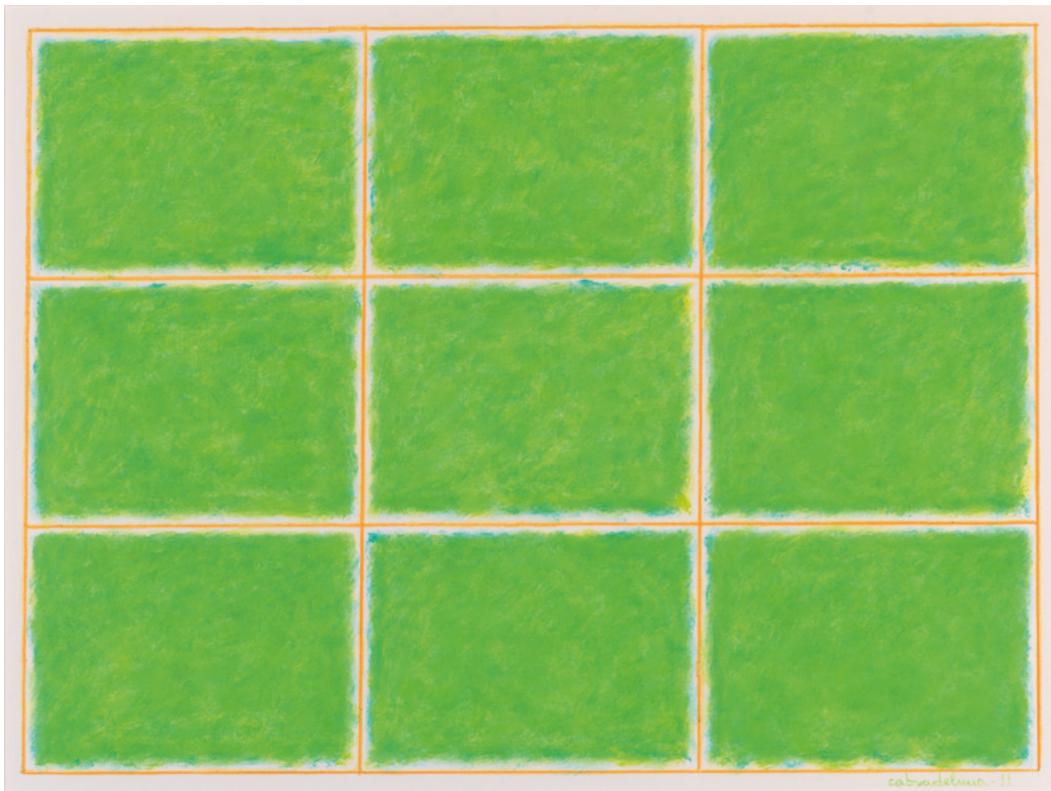
**Variación Goldberg nº3** Pintura vinílica sobre papel / Vinyl paint on paper 81 x 130 cm



cabreadeluna-06



**Sin título** Tinta china sobre papel / Indian ink on paper 20 x 27,3 cm

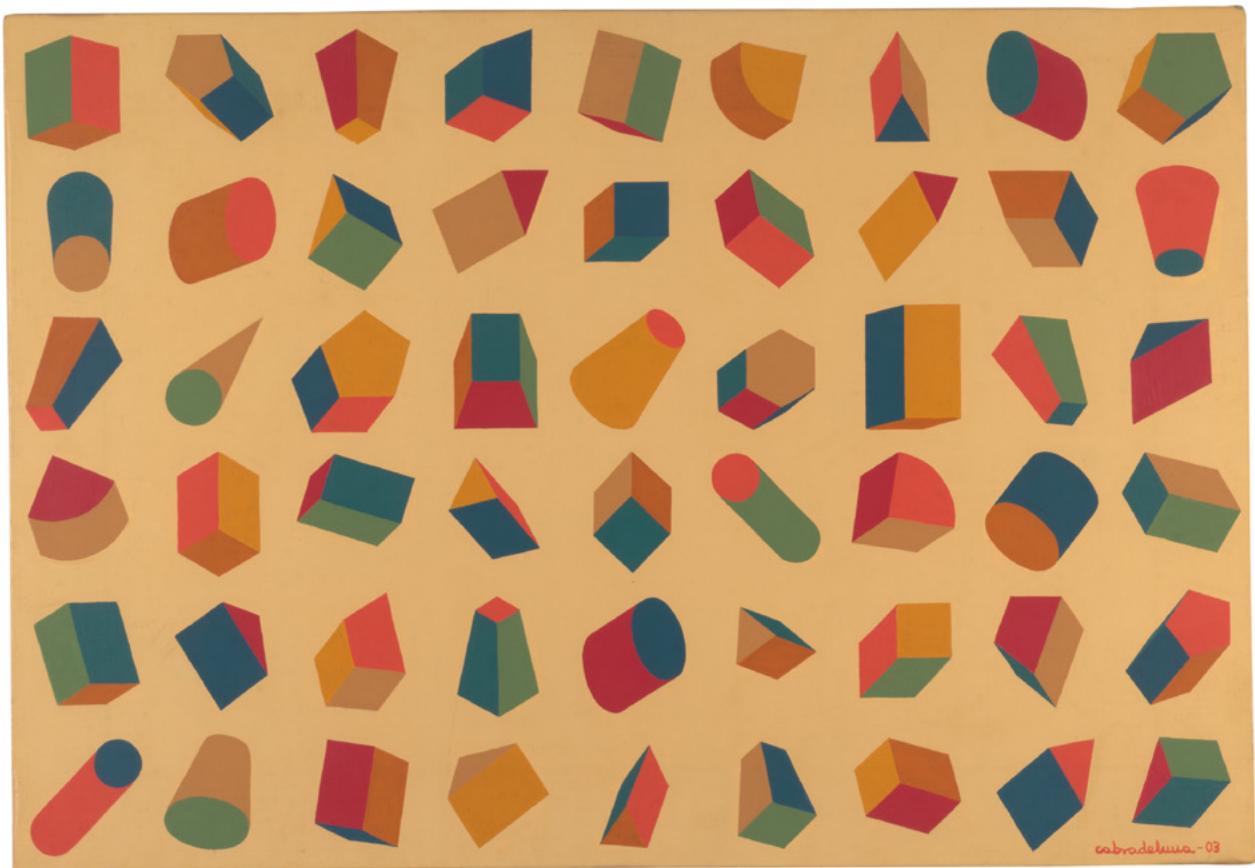




cabocodelma-011

**A Matisse III** Acrílico sobre papel / Acrylic on paper 36,4 x 50,4 cm 2011



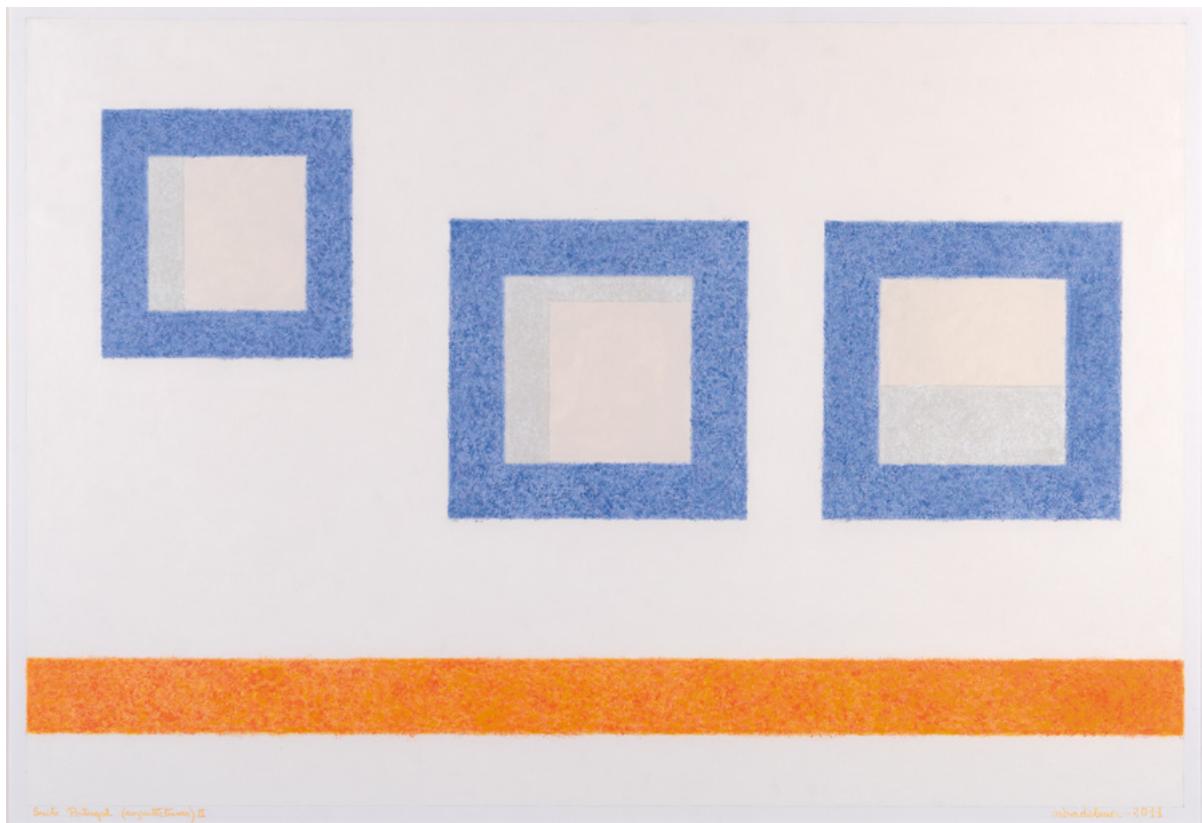
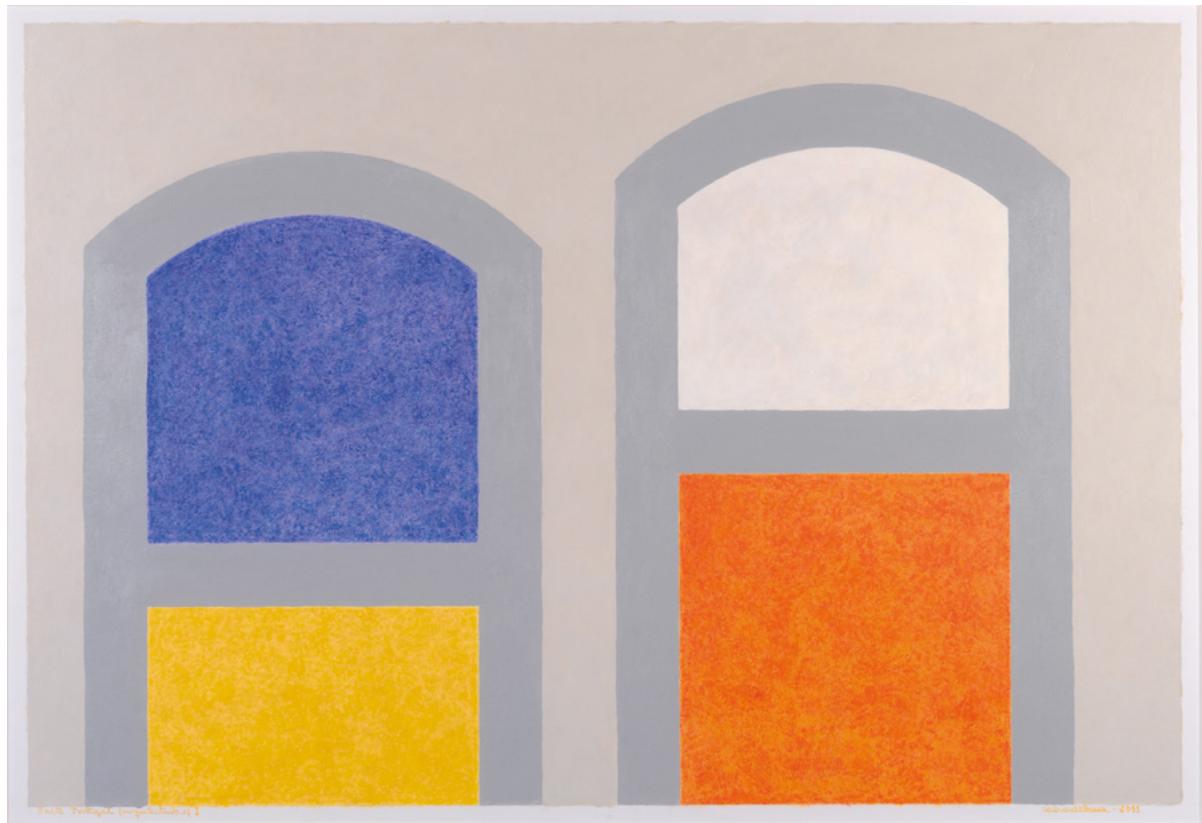


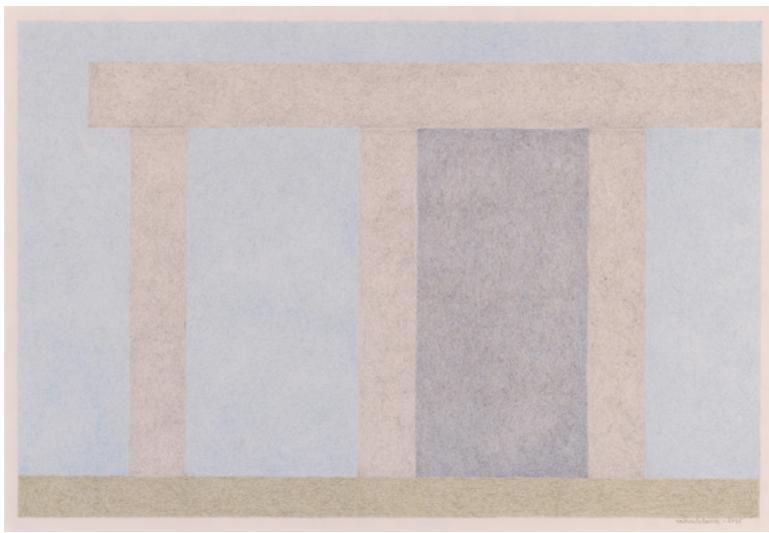
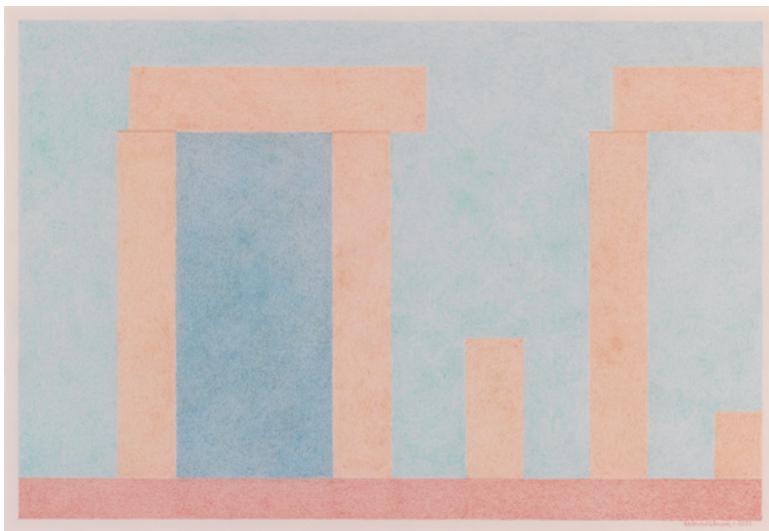
cabradelmao - 03



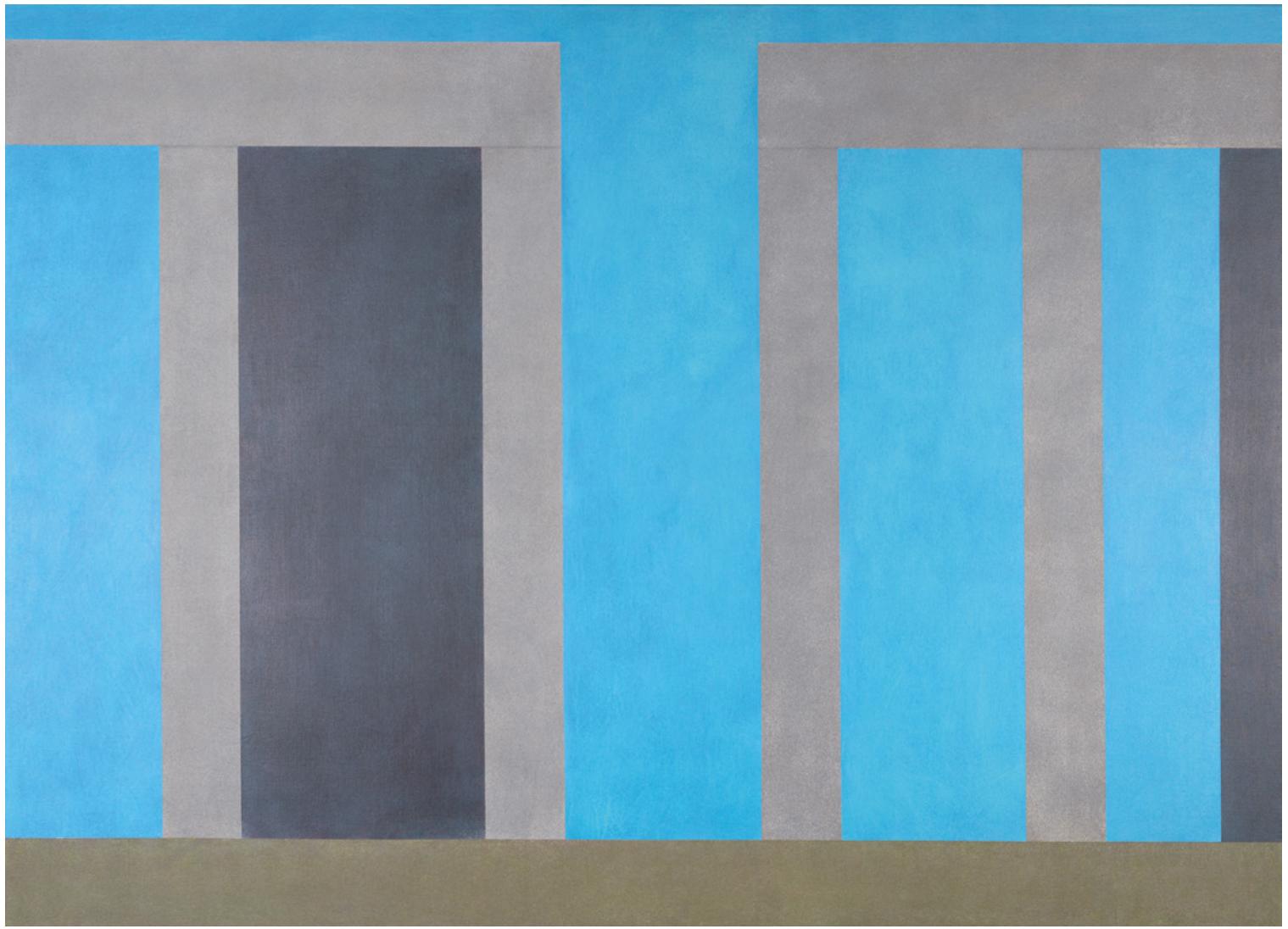






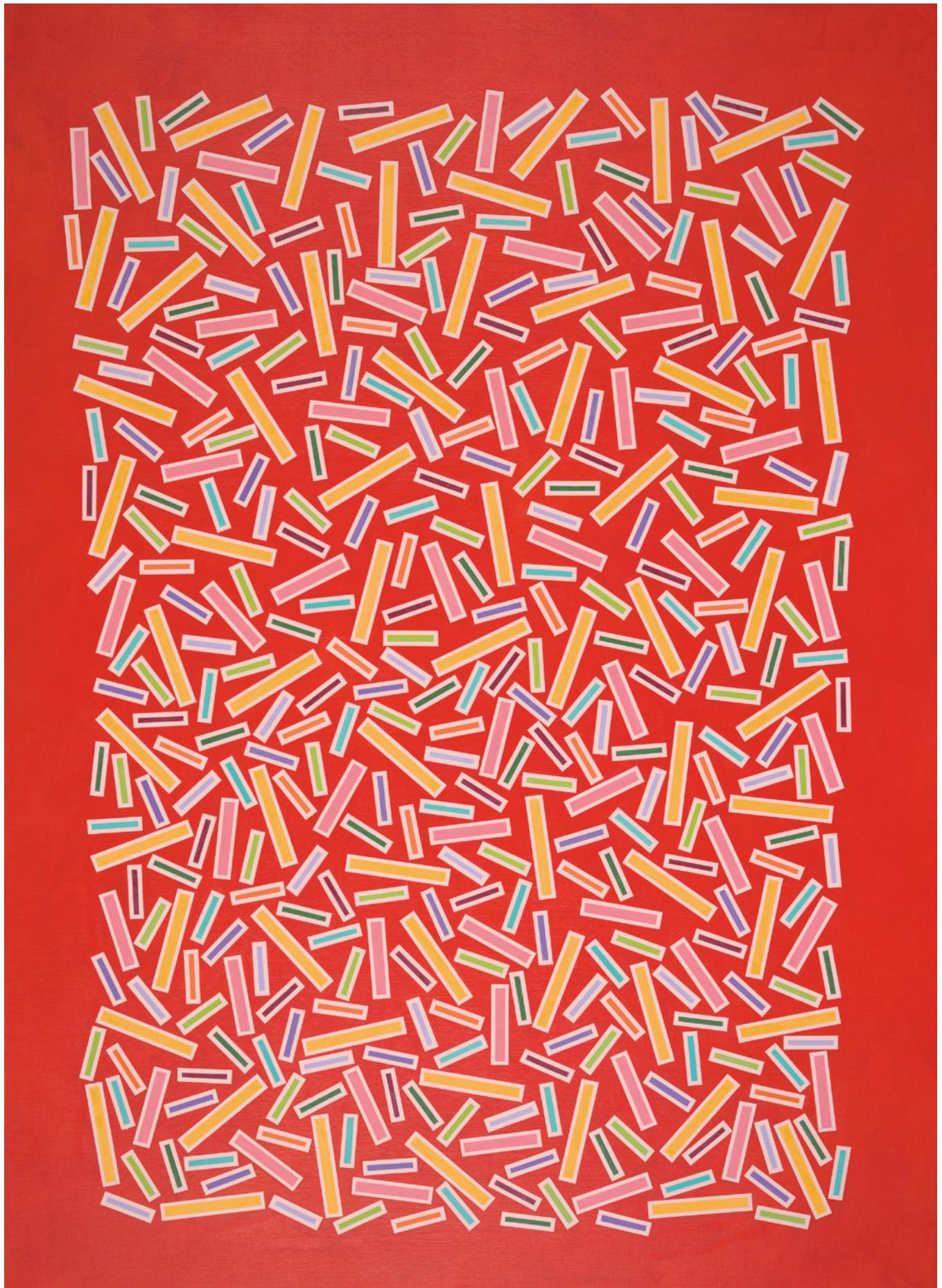


**Templo II, III y I** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 30 x 45 cm 2012-2013

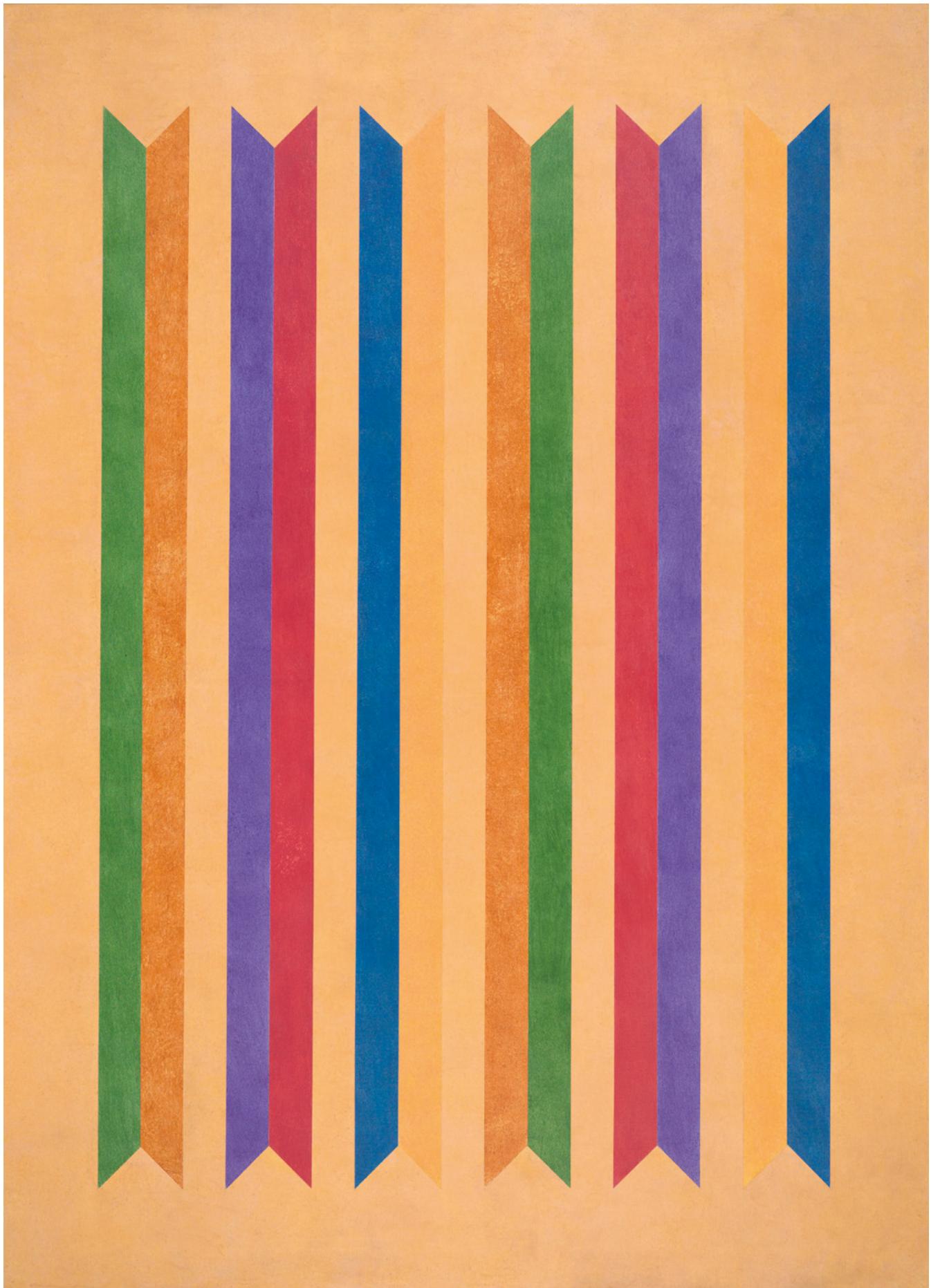


**Templo** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 160 x 190 cm



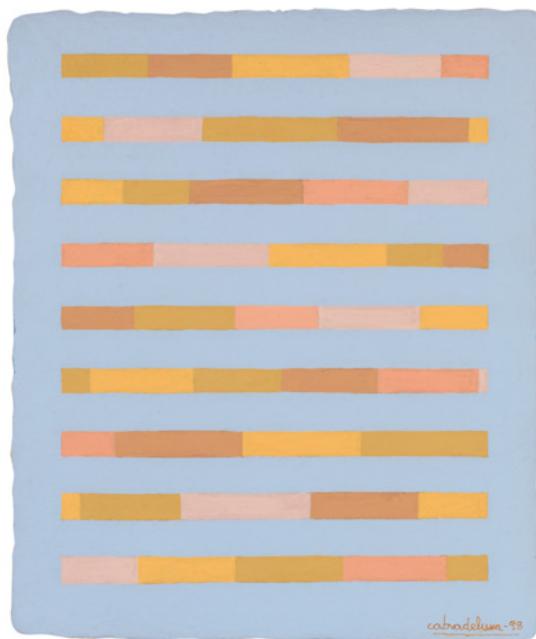




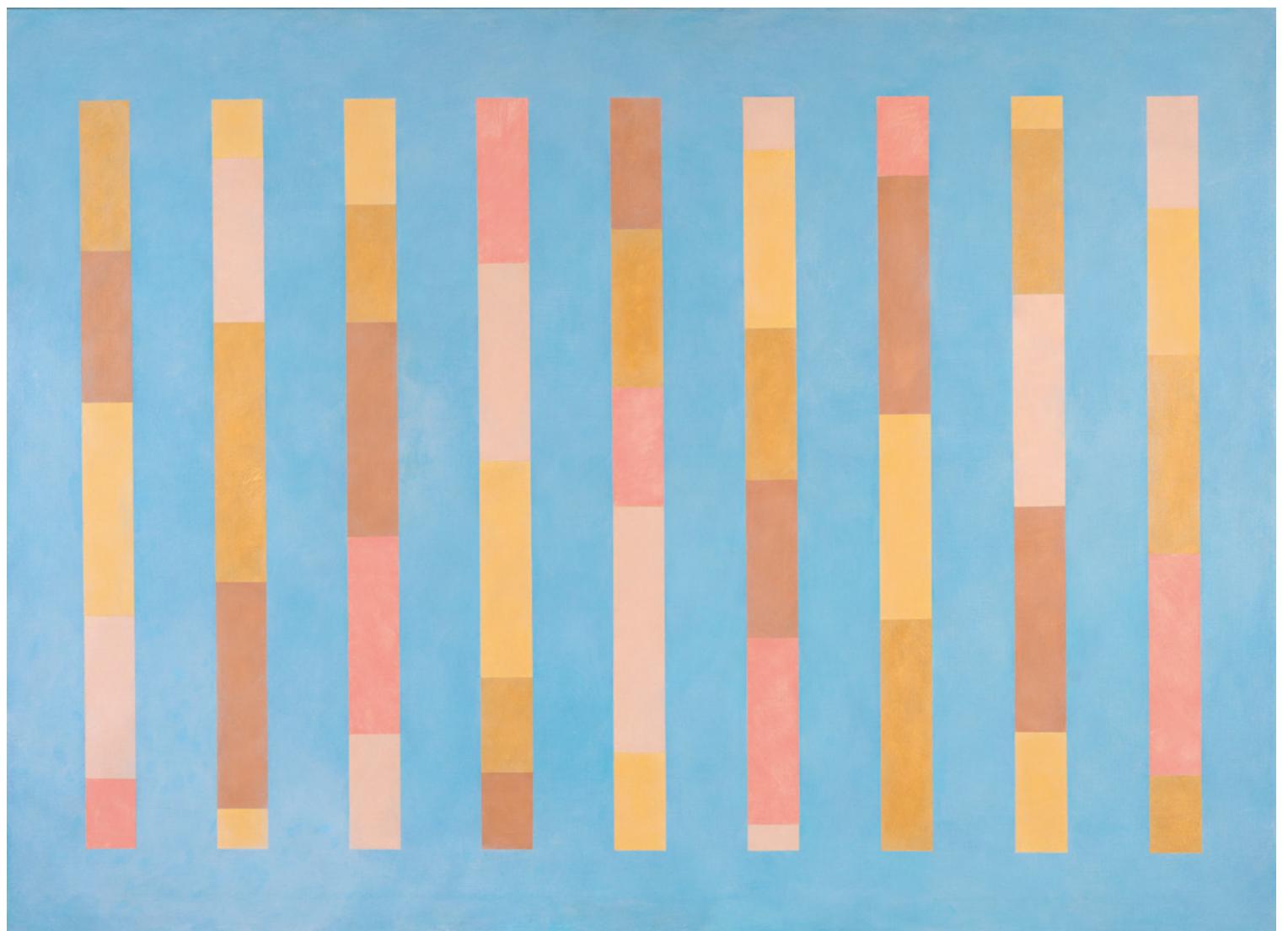




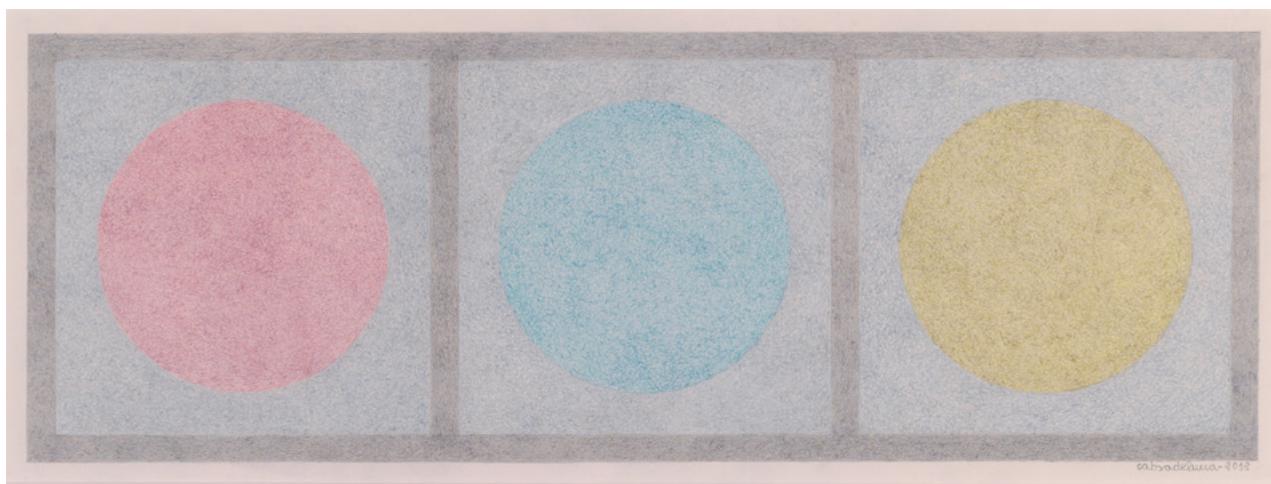




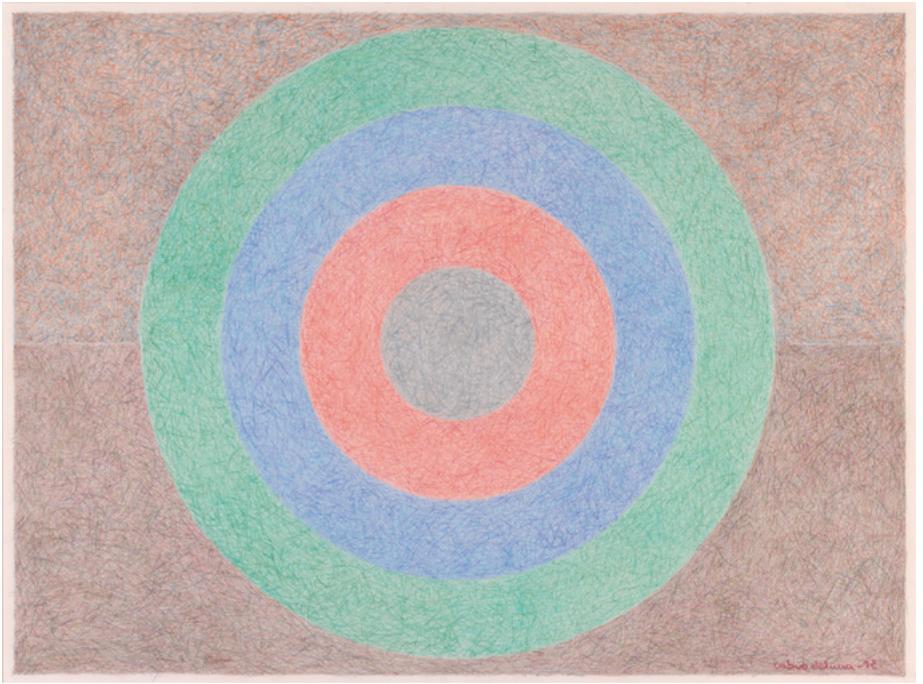
*cabradolum-98*



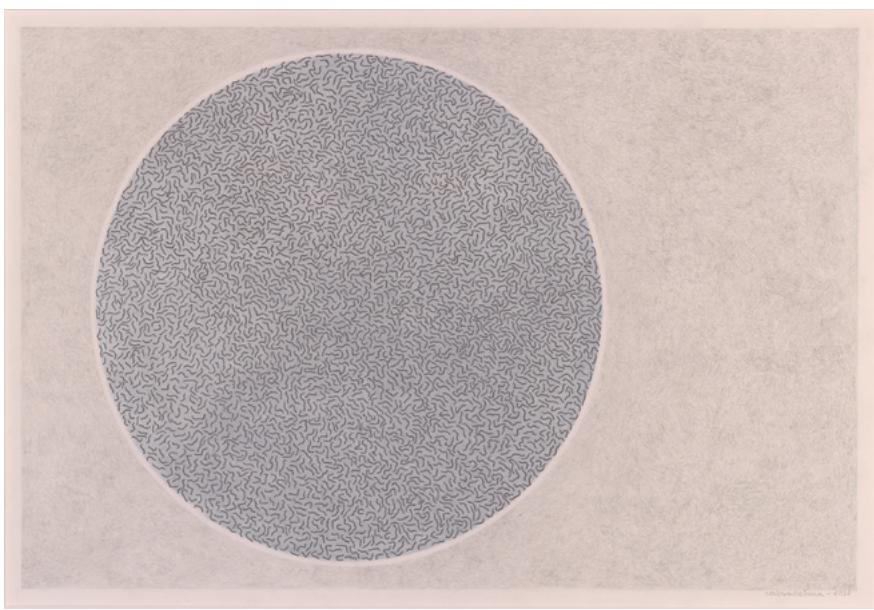
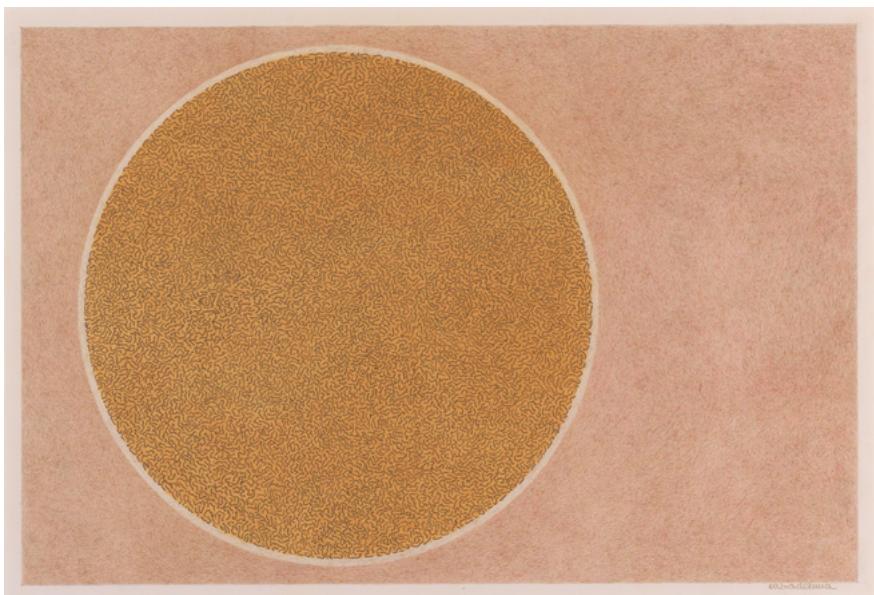
**Sin título** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 143 x 195 cm



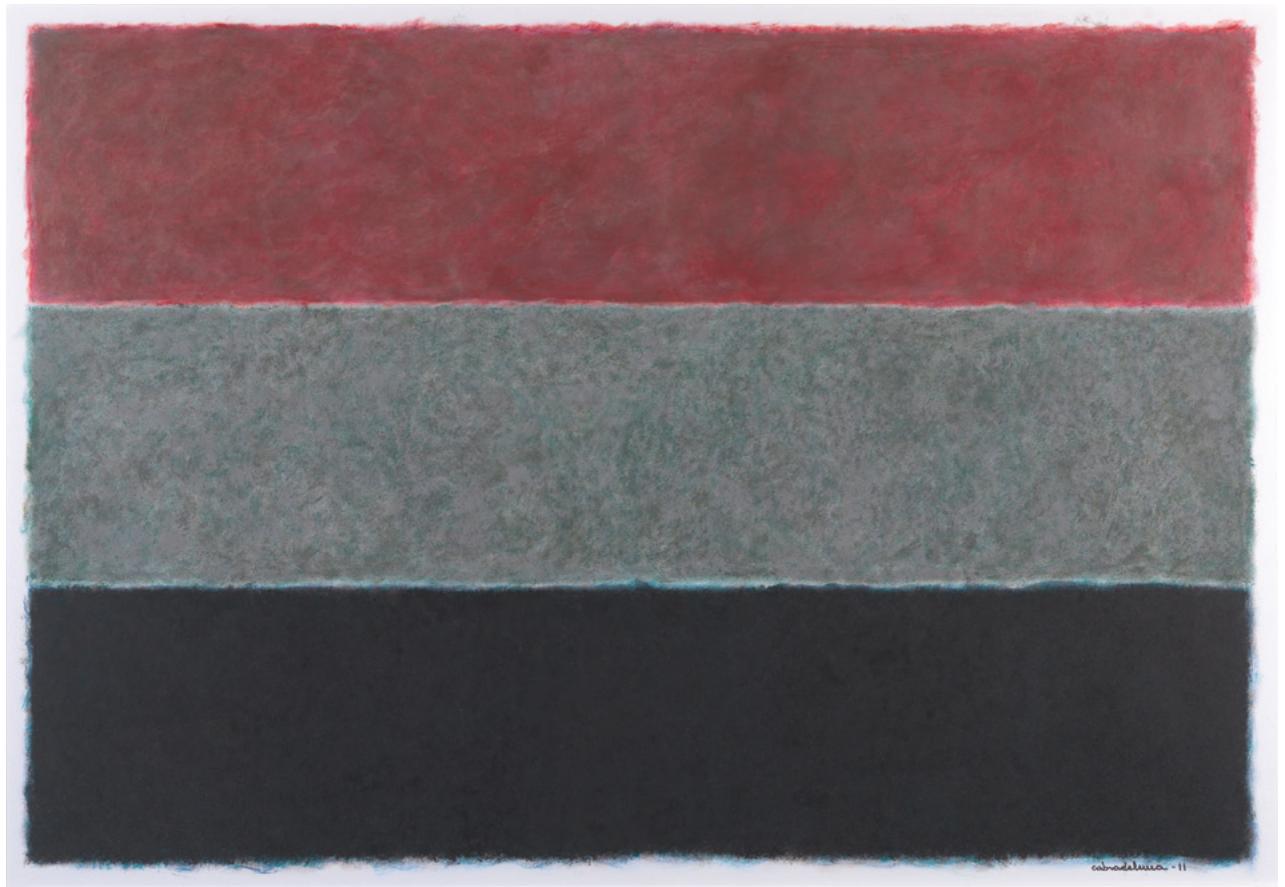
**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 15,5 x 45 cm 2012



**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 29 x 39 cm 2012



**Sin título** Lápiz de color, pastel y tinta china sobre papel / Colored pencils, pastel and indian ink on paper 30 x 45 cm 2012



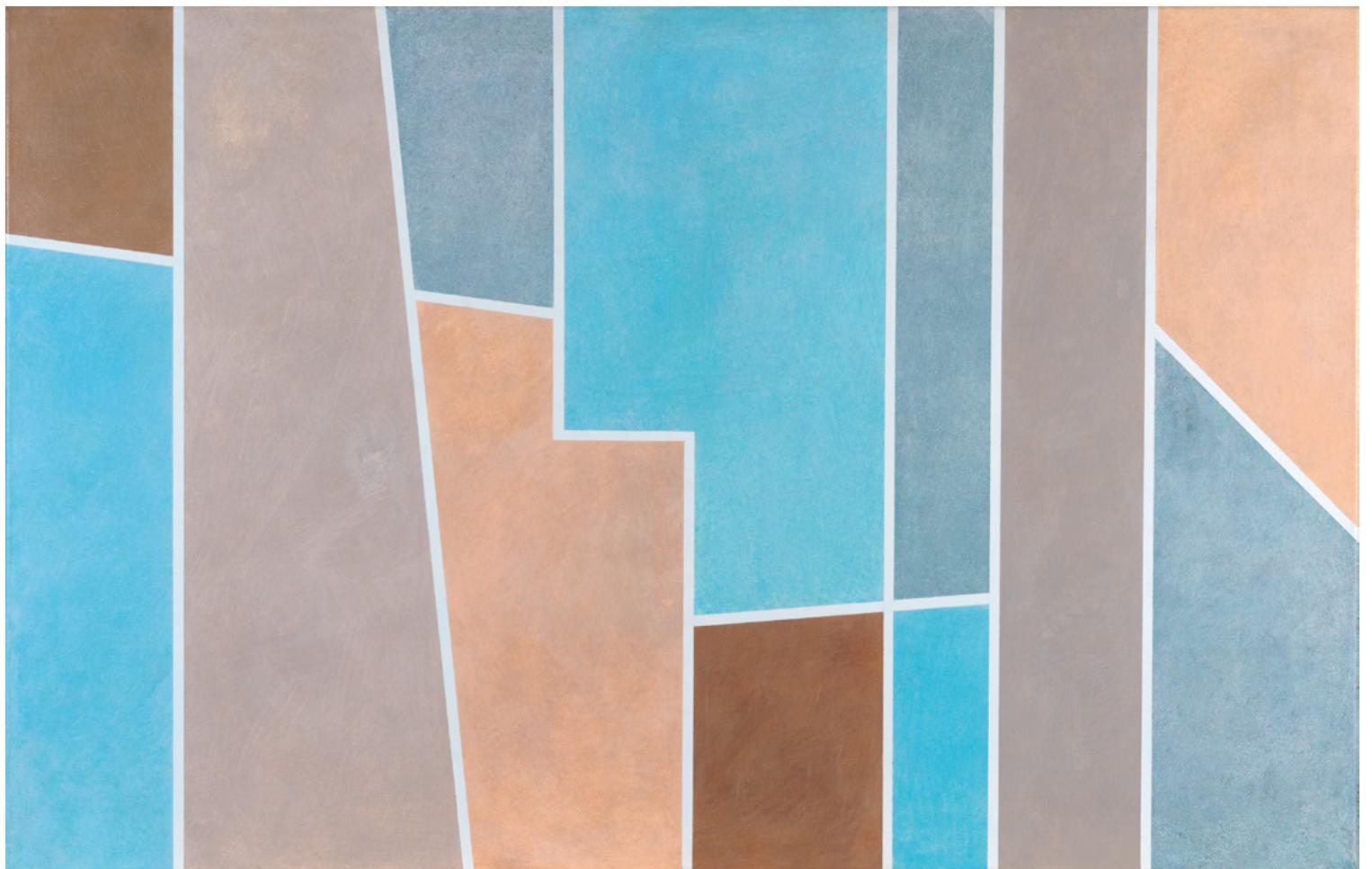
**Sin título** Acrílico sobre papel / Acrylic on paper 65 x 94 cm 2011





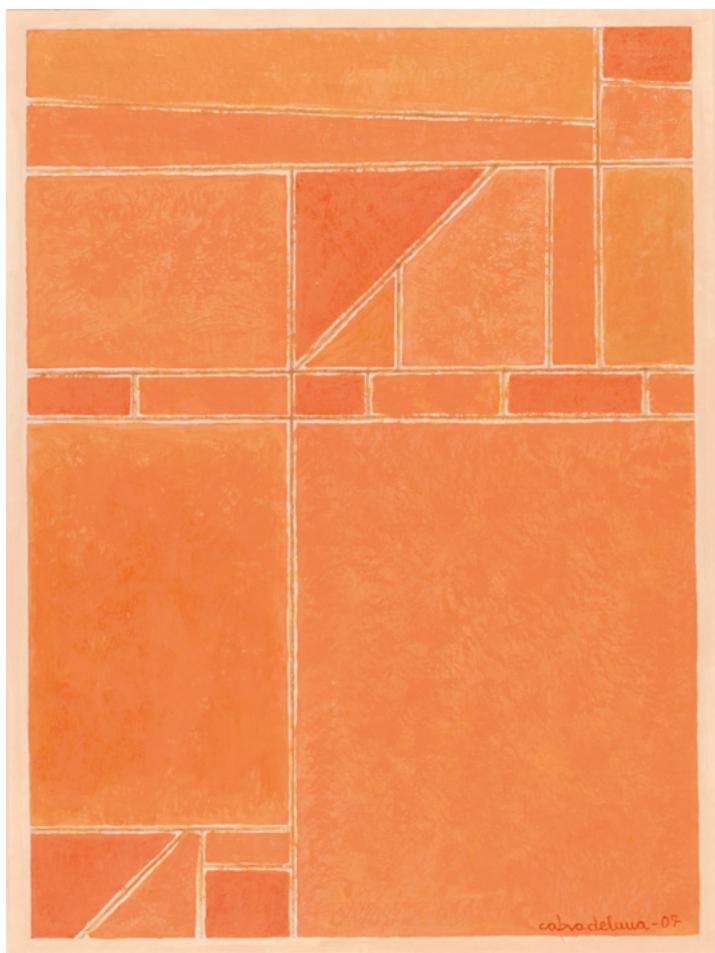
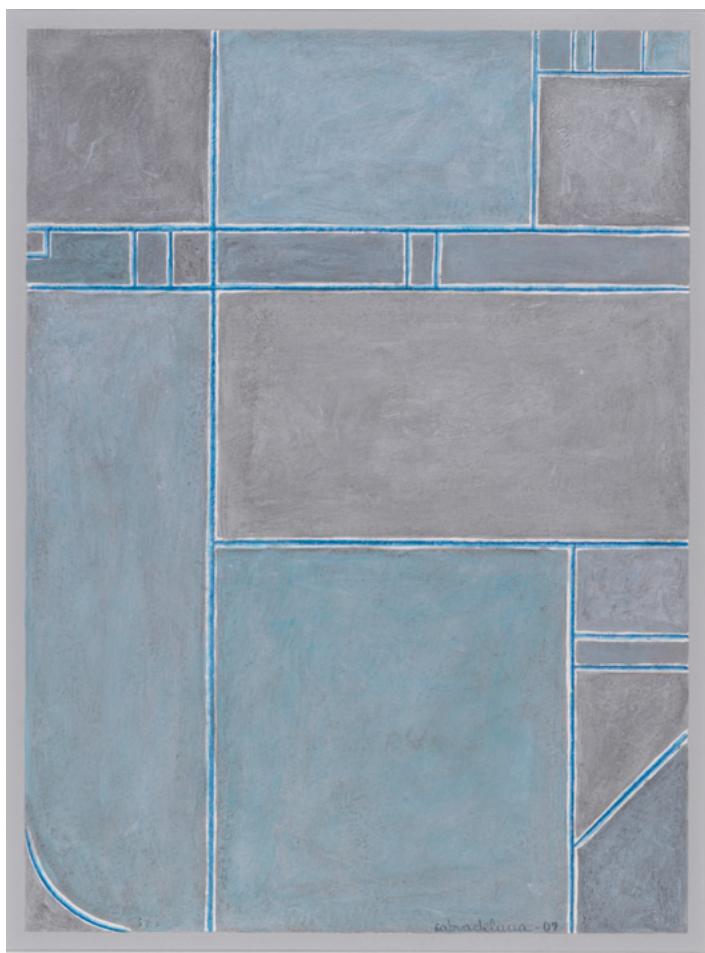
carondeluna - 11



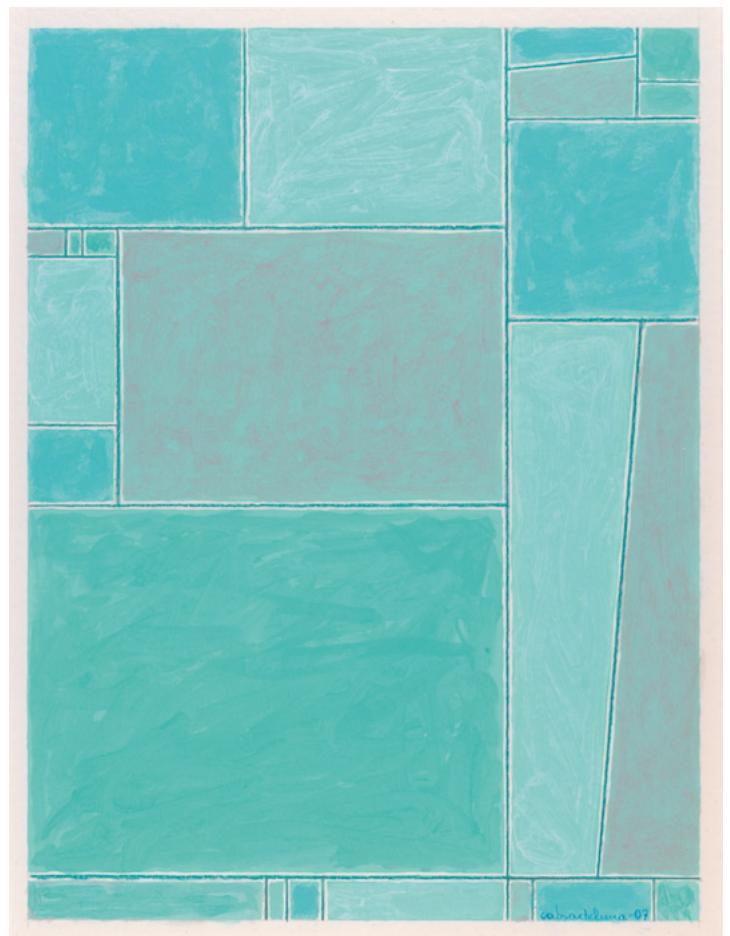
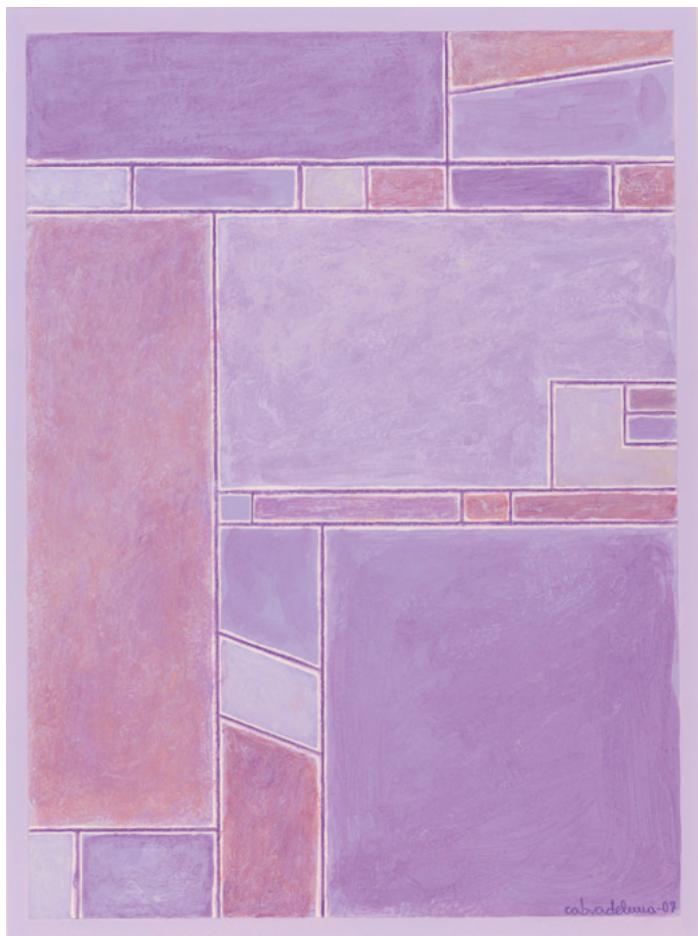




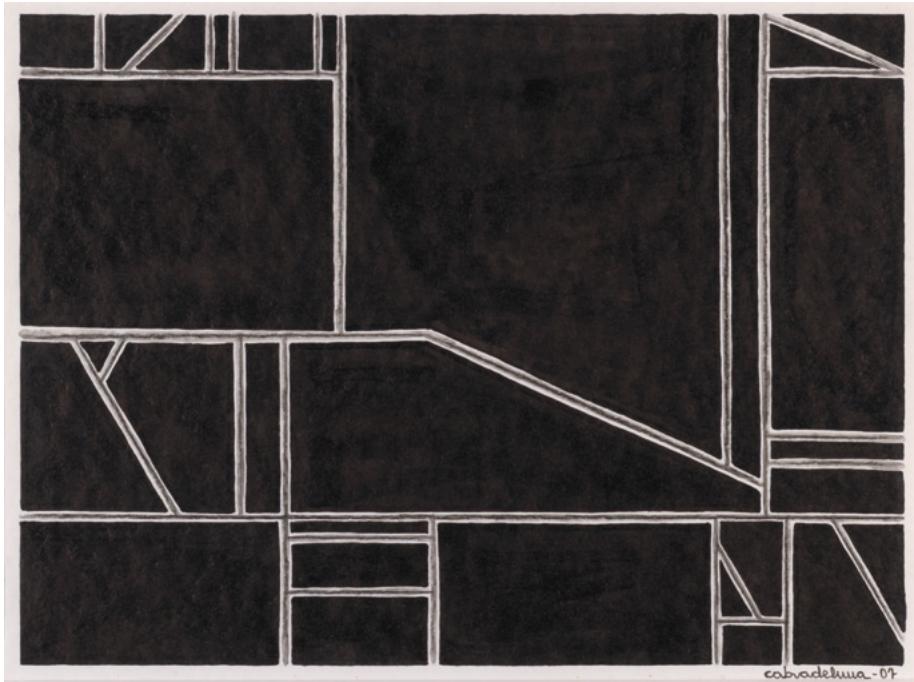




**Sin título** Acrílico y acuarela sobre papel / Acrylic and watercolor on paper 30,5 x 23,2 cm 2007



**Sin título** Acrílico y acuarela sobre papel / Acrylic and watercolor on paper 31,7 x 23,4 cm 35,6 x 26,8 cm 2007

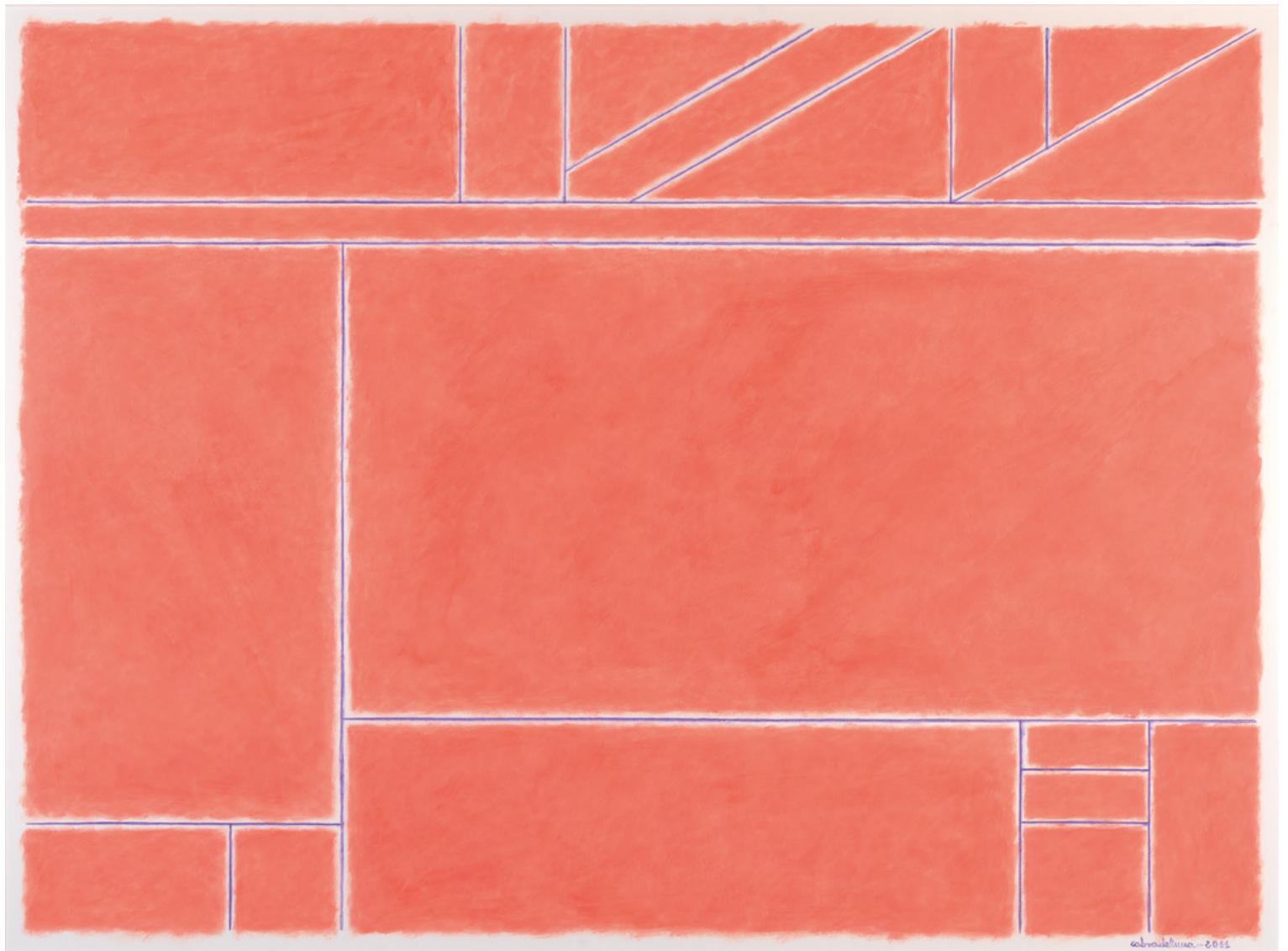


**Sin título** Acuarela y tinta china sobre papel / Watercolor and Indian ink on paper 22 x 29,9 cm 2007

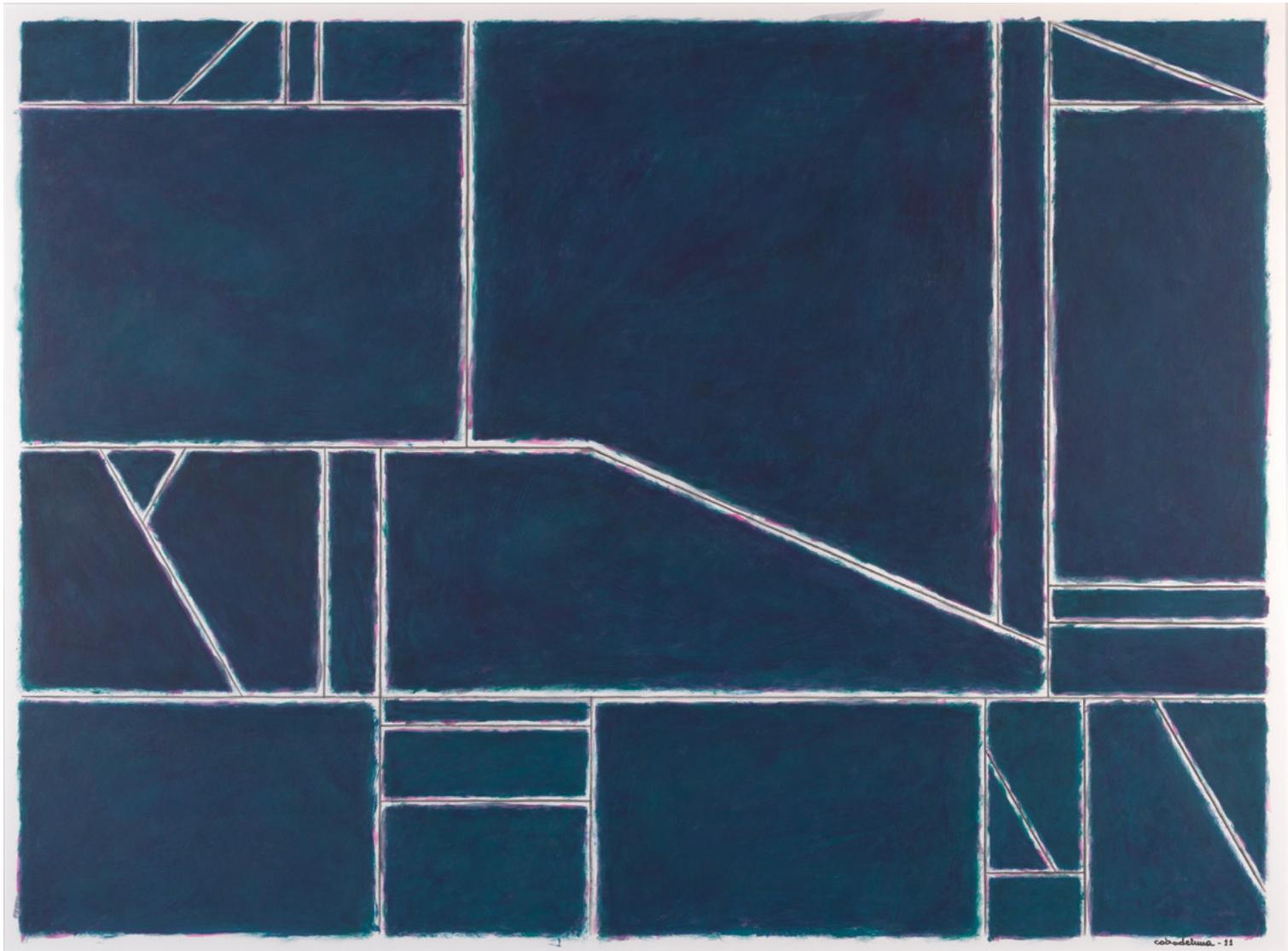


**Sin título** Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas 35 x 35 cm 2007





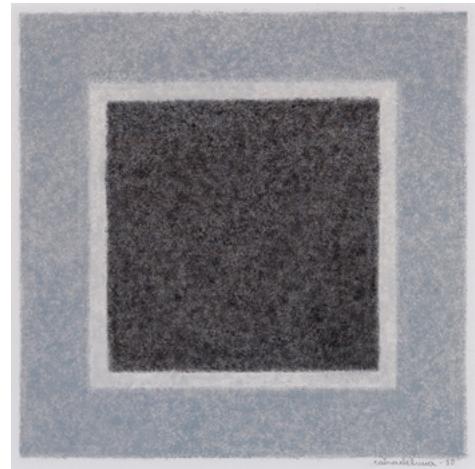






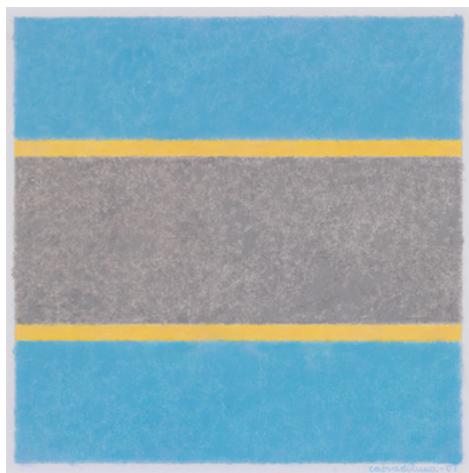
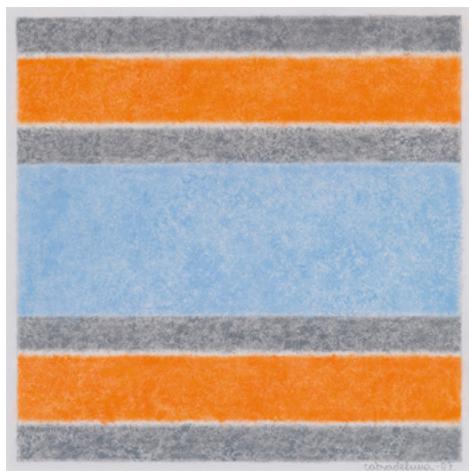
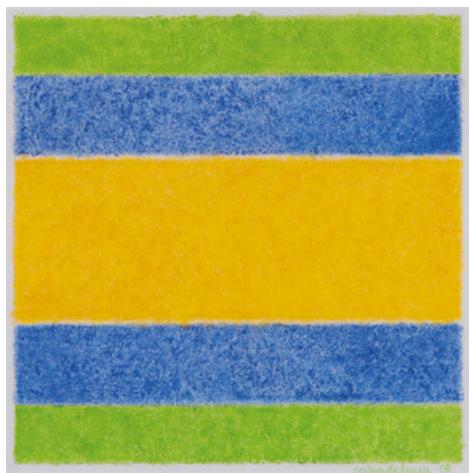


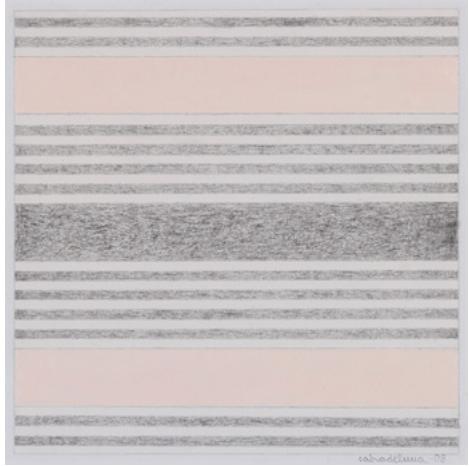
cabralmura - 2011

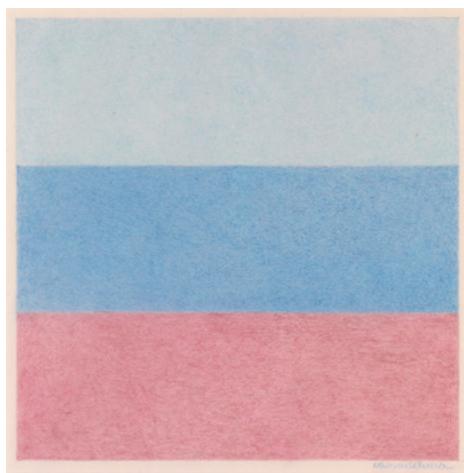


**Sin título** Acrílico sobre papel / Acrylic on paper 22,5 x 22,5 cm

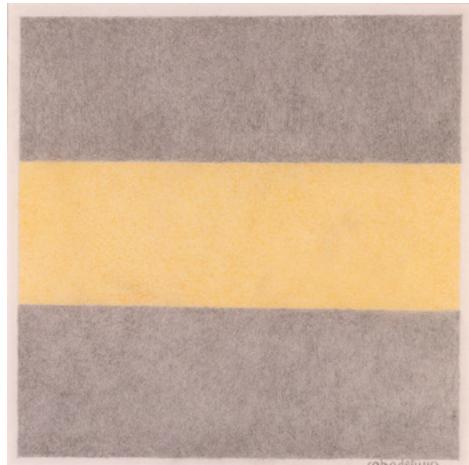
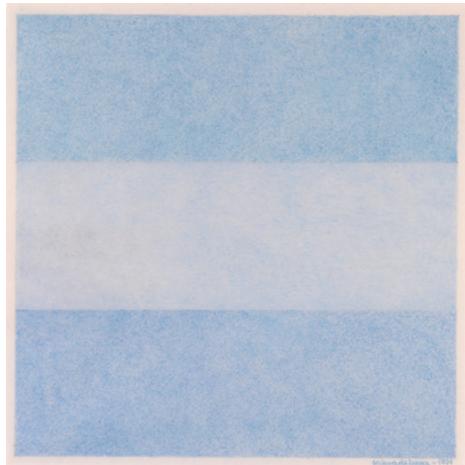
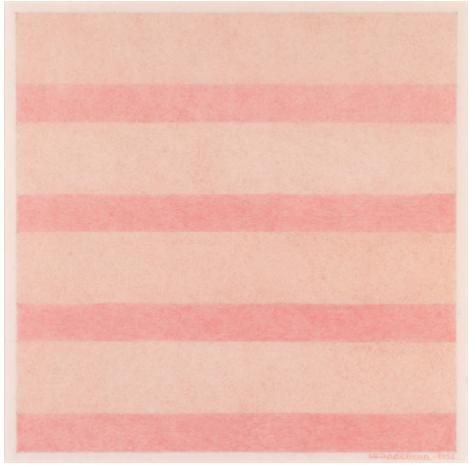


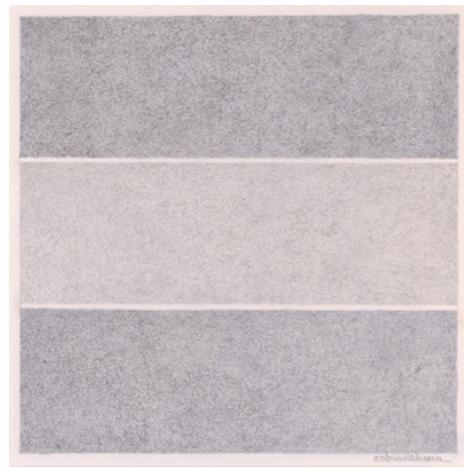
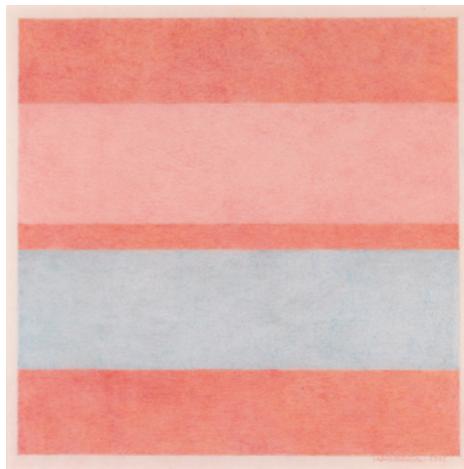




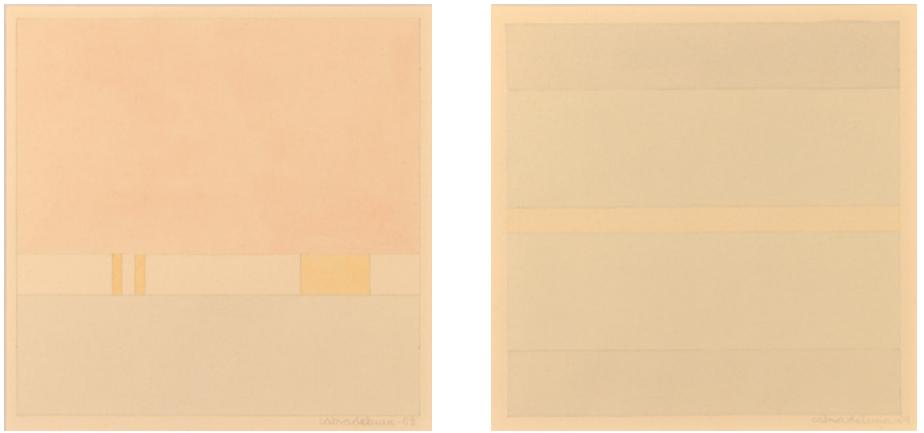


**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 23 x 23 cm





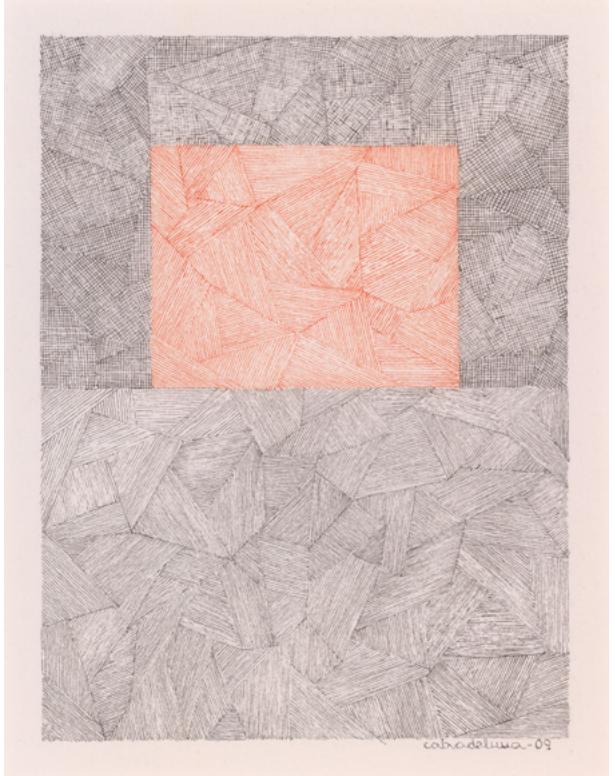
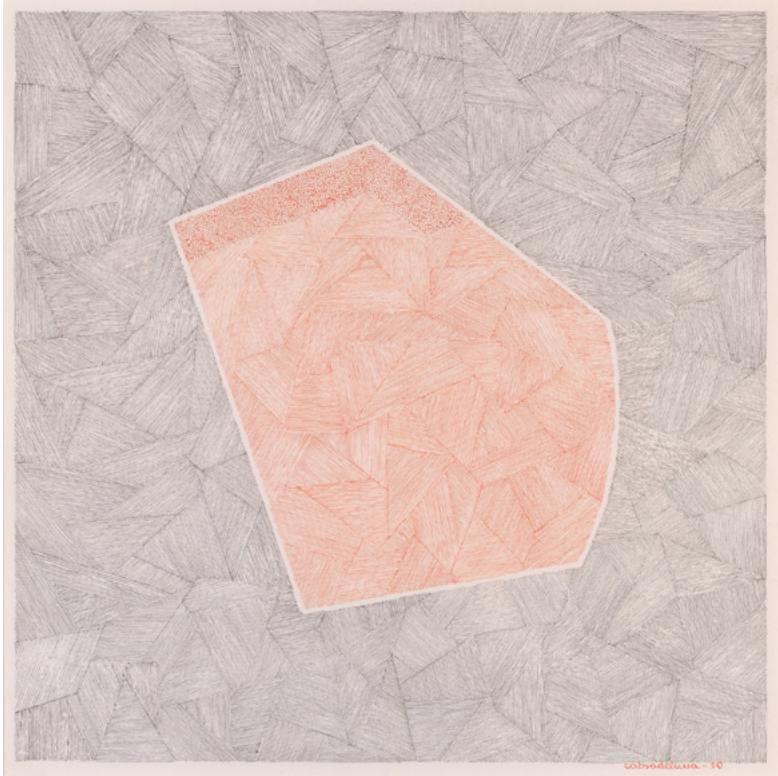
**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 25,4 x 25,4 cm 22,9 x 22,9 cm



**Sin título** Acuarela y lápiz sobre papel / Watercolor and pencil on paper 15 x 15 cm 14,5 x 14,5 cm









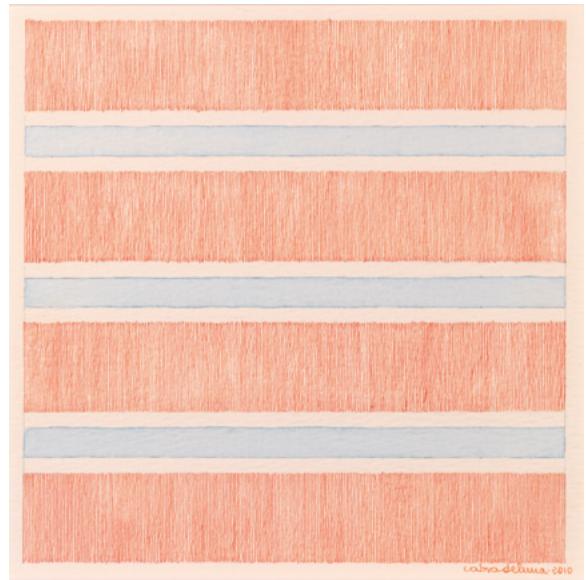
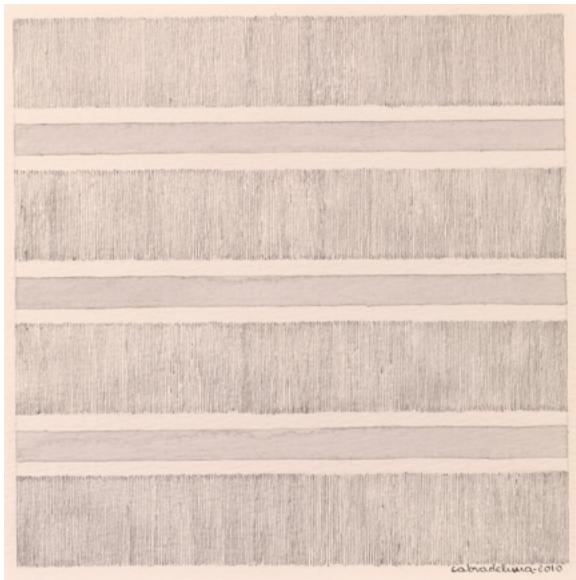
"una larga oración"

cobradeluna-09

**Una larga oración** Tinta china sobre papel / Indian ink on paper 35 x 26 cm 2007

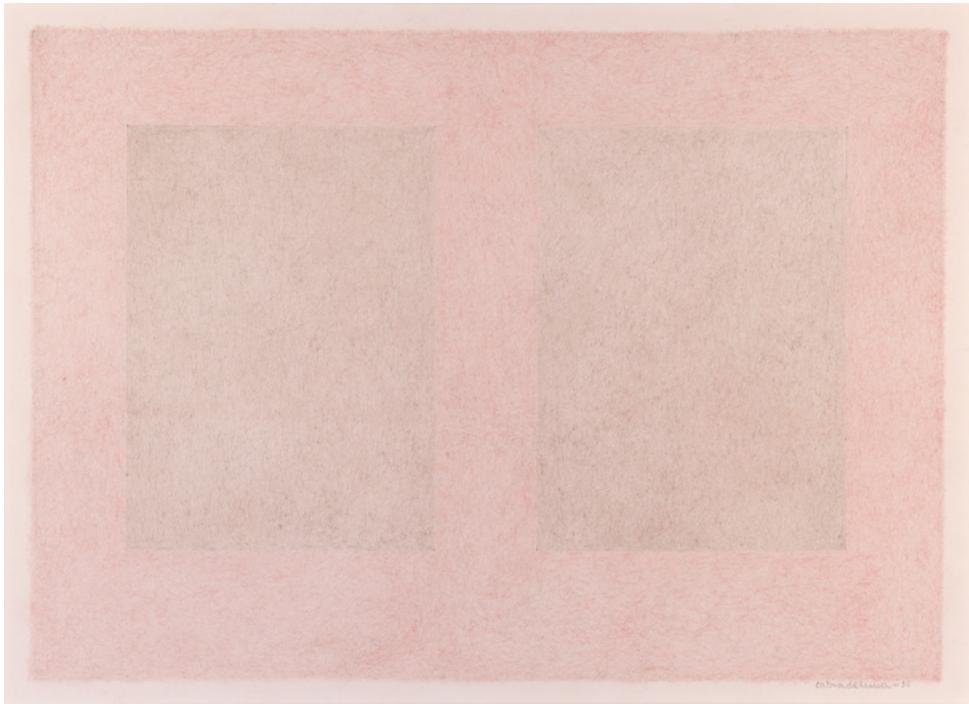


**Sin título** Tinta china sobre papel / Indian ink on paper 17,5 x 17,5 cm

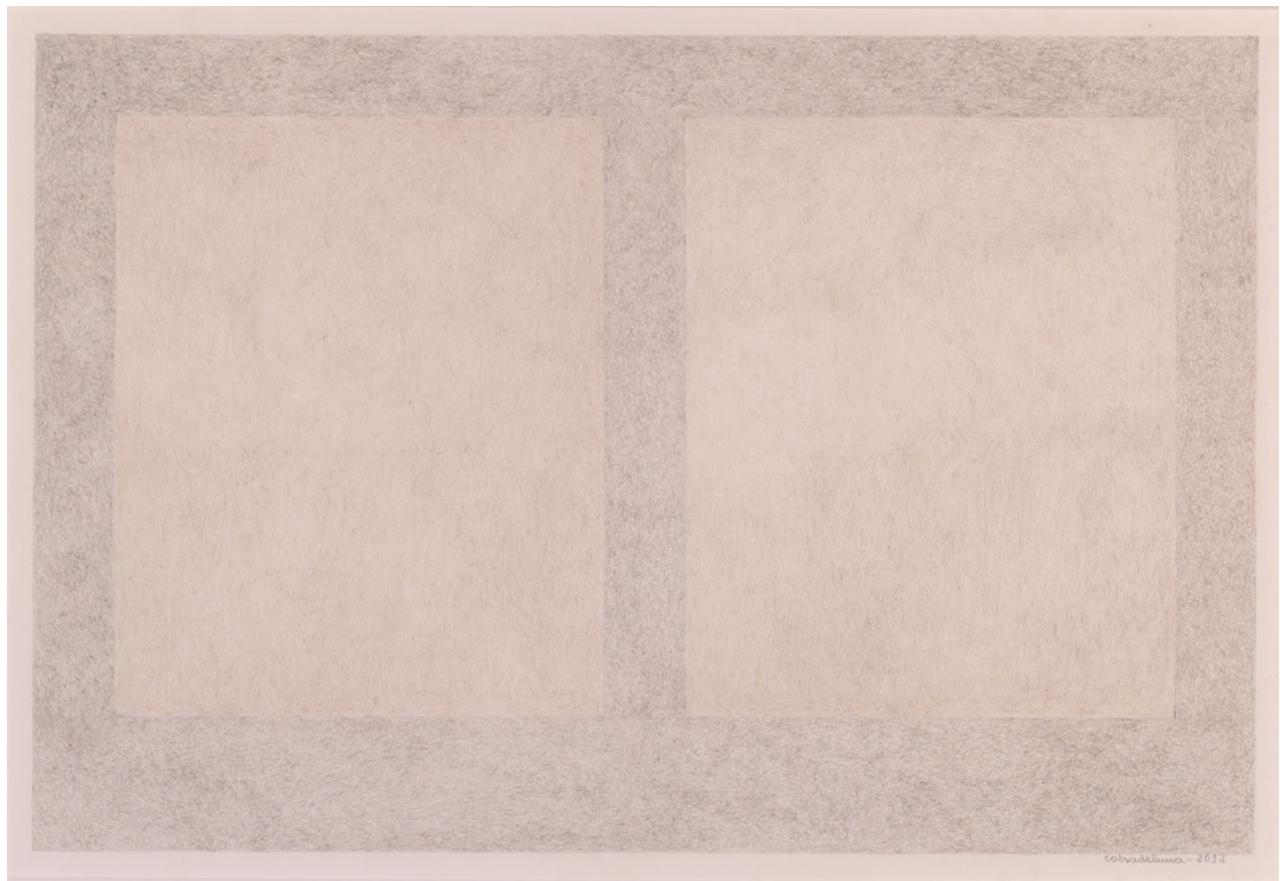


**Sin título** Acuarela y tinta china sobre papel / Watercolor and indian ink on paper 17,5 x 17,5 cm

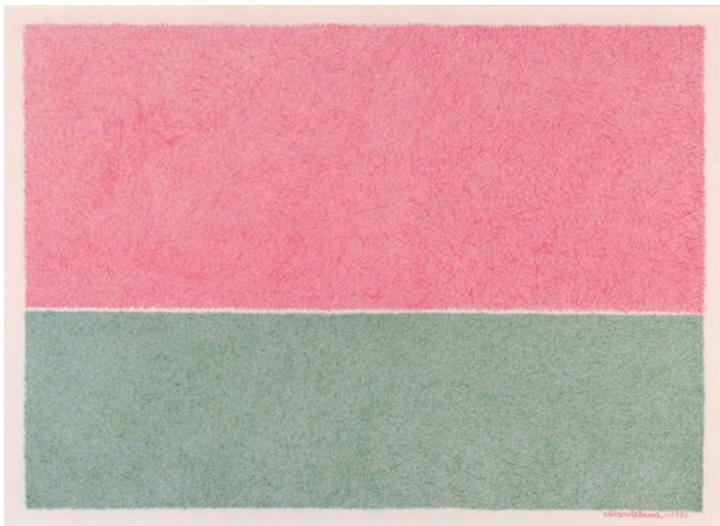
**Sin título** Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel / Watercolor, indian ink an pencil on paper 17,5 x 17,5 cm



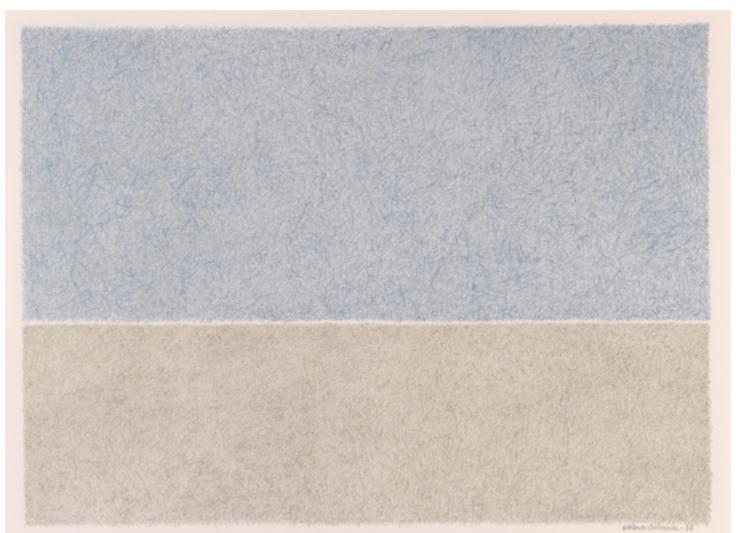
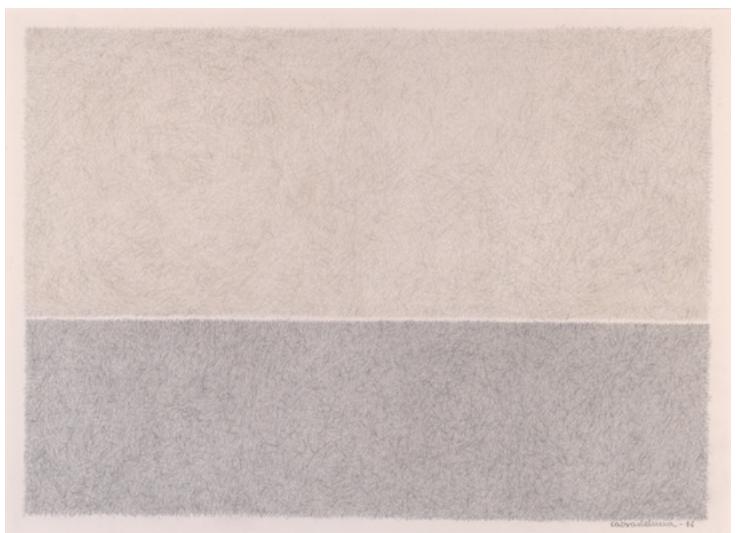
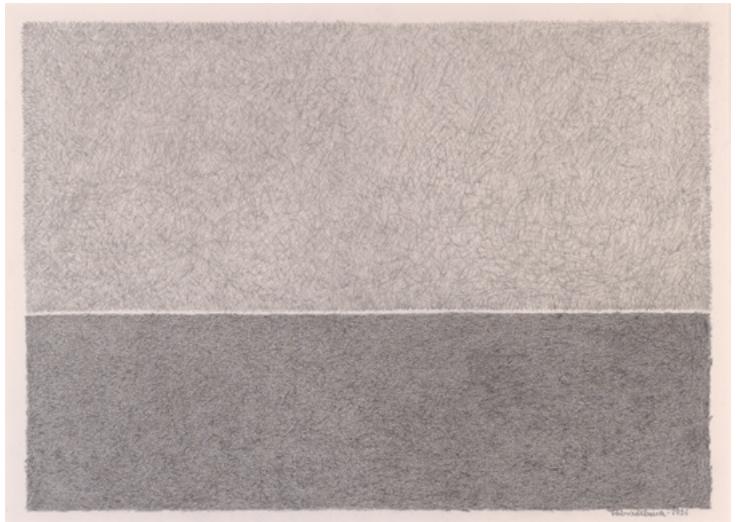
**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 25,3 x 35,4 cm 2012

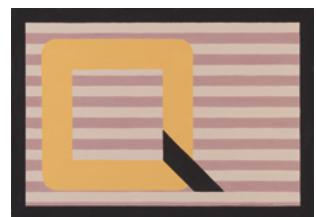
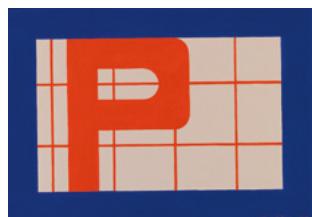
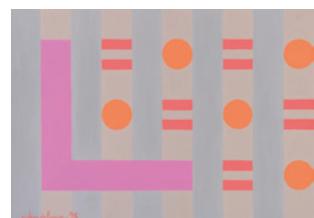


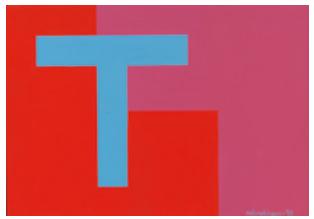
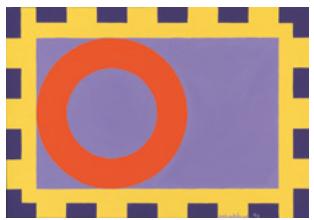
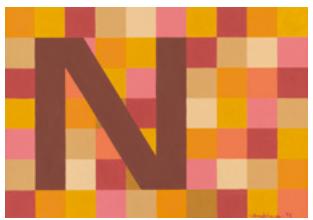
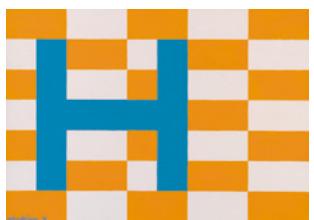
**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 30 x 45 cm 2012



**Sin título** Lápiz de color sobre papel / Colored pencils on paper 25,3 x 35,3 cm 2012



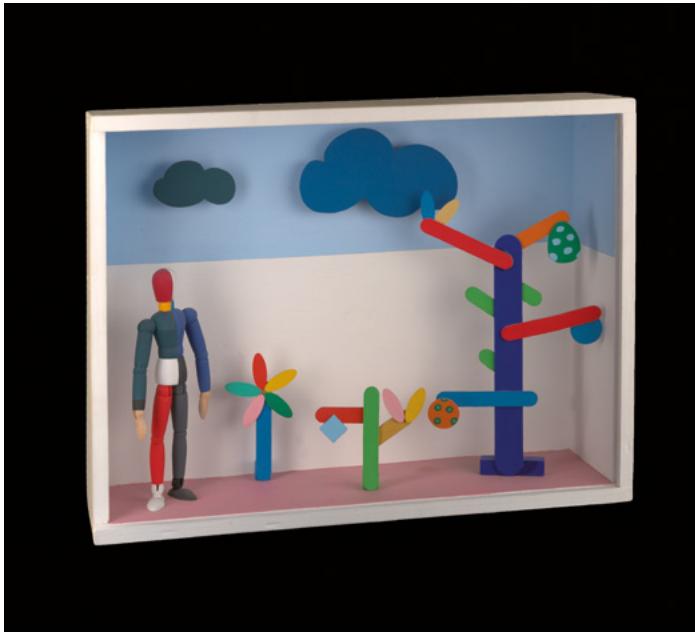






**Objeto para colgar** Forja sobre aluminio / Wrought iron on aluminium 51,8 x 43,7 cm 2003





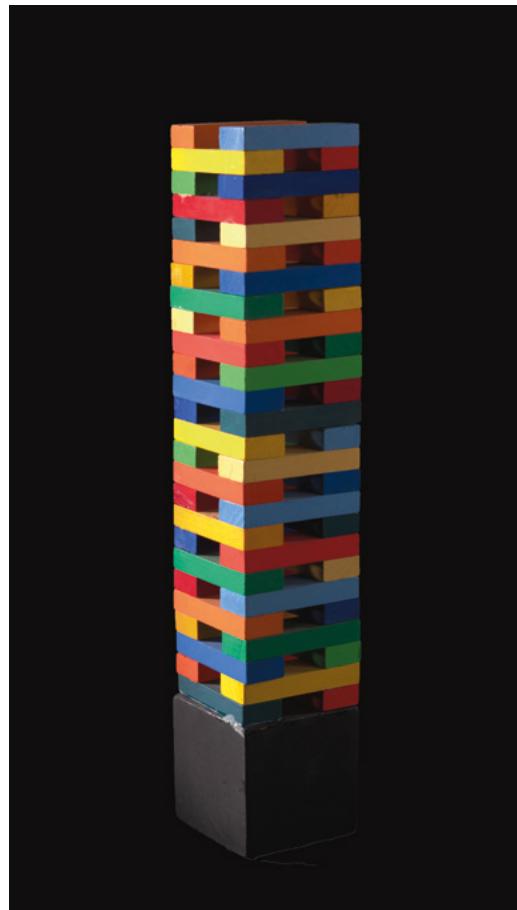
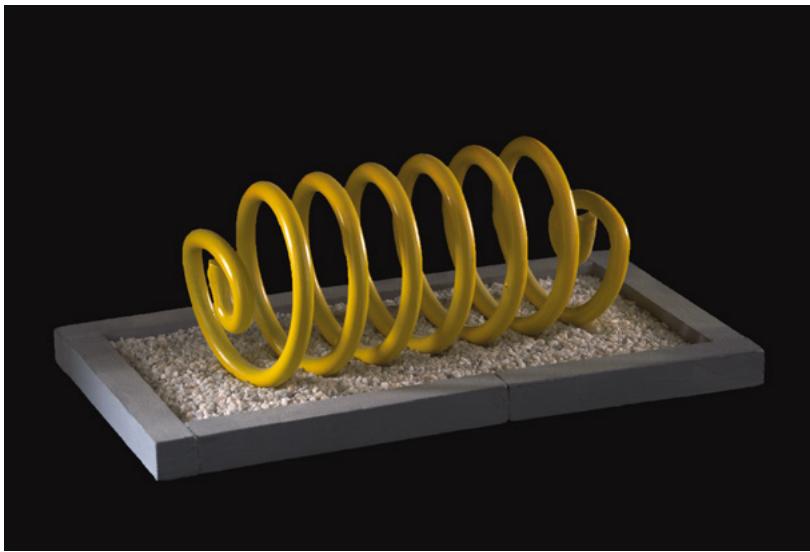
**Casimiro en su jardín** Madera policromada con acrílico / Acrylic polychrome wood 26 x 34,1 x 9,9 cm 2003

**Por la secreta escala (Un homenaje a San Juan de la Cruz)** Madera policromada / Polychrome wood 32,4 x 26,3 x 9,2 cm



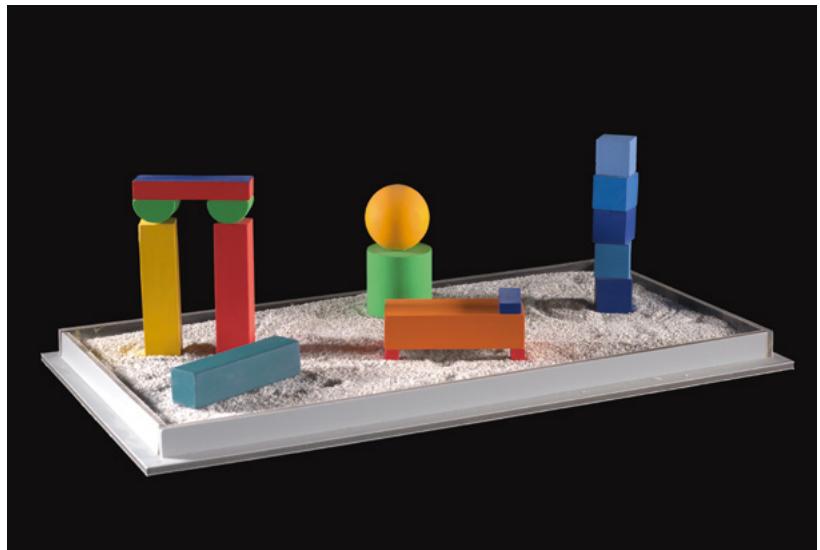
**Interior Suprematista (Homenaje a Malevich)** Madera policromada / Polychrome wood 30 x 35,4 x 10,9 cm 2003

**Un sueño metafísico (Homenaje a Giorgio de Chirico)** Acrílico sobre lienzo y madera policromada / Acrylic on canvas and polychrome wood 33,5 x 27,6 x 10,3 cm 2005



**Proyecto para parque infantil** Metal policromado / Polychrome metal 5 x 10,5 x 4,7 cm

**Proyecto de escultura (Columna del conocimiento)** Madera policromada / Polychrome wood 26,1 x 4,9 x 4,9 cm 2006



**Proyecto para parque infantil (consta de 16 obras)** Madera policromada con acrílico / Acrylic polychrome wood

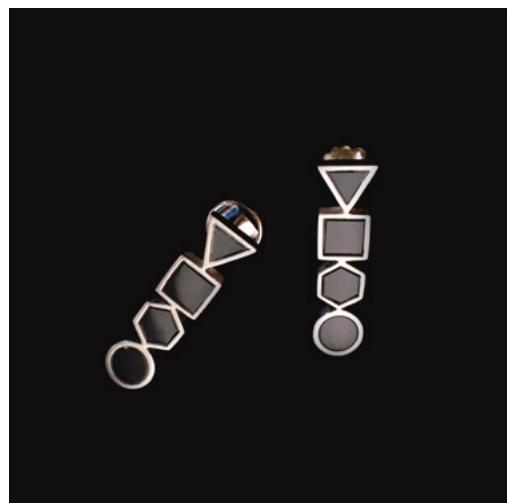
**Proyecto para parque infantil (consta de 5 obras)** Madera policromada con acrílico / Acrylic polychrome wood 2006

**Colgantes y pendientes**

Oro blanco y azabache / White gold and jet Diámetro del colgante 3,8 cm Pendientes 3,2 x 0,8 cm

Oro amarillo, hueso y azabache / Gold, bone and jet Diámetro del colgante 4,2 cm Diámetro de los pendientes 1,7 cm

Oro amarillo y hueso / Gold and bone Diámetro del colgante 4,2 cm Diámetro de los pendientes 1,8 cm



**Colgante** Bronce patinado / Patinated bronze 8 x 5,3 cm

**Colgante y pendientes** Oro amarillo / Gold Colgante 4,5 x 2,4 cm Pendientes 2,3 x 1,3 cm

**Colgante** Oro amarillo / Gold Diámetro 4,5 x 3,3 cm

**Gemelos** Oro amarillo / Gold 2 x 2,1 cm

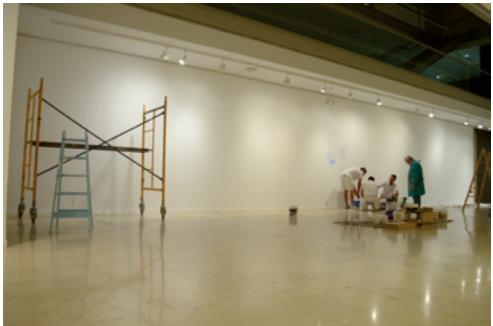
**Gargantilla con moneda antigua** Oro amarillo / Gold Diámetro del colgante 3,3 x 3,3 cm

**Gargantilla con medallón** Oro rojo / Rose gold Medidas del medallón 3,3 x 4,7 cm

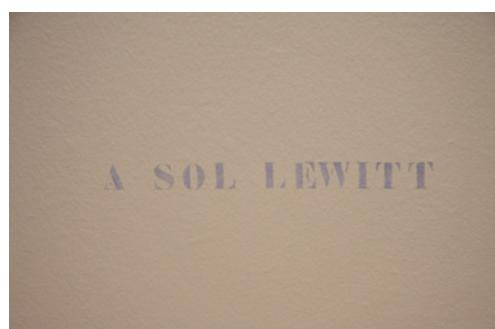
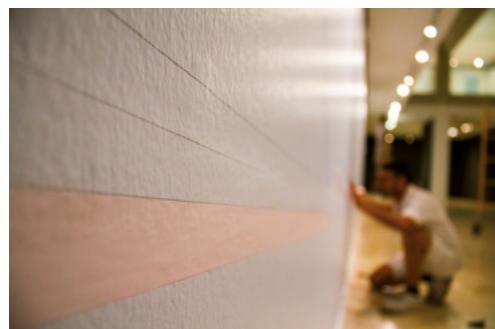


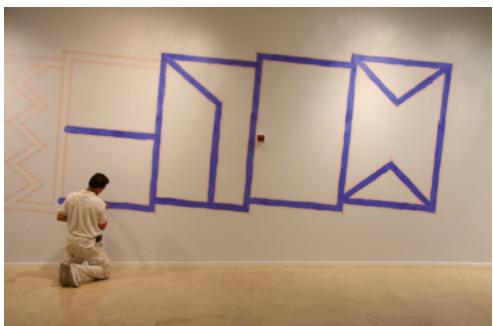


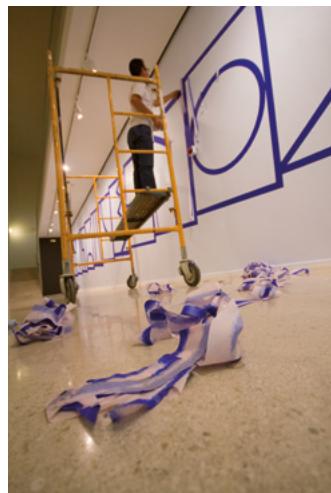














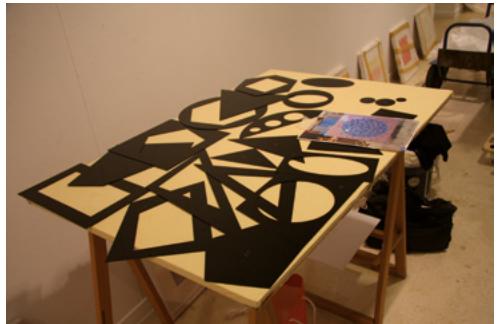


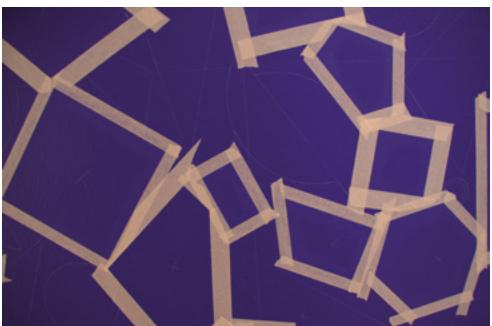
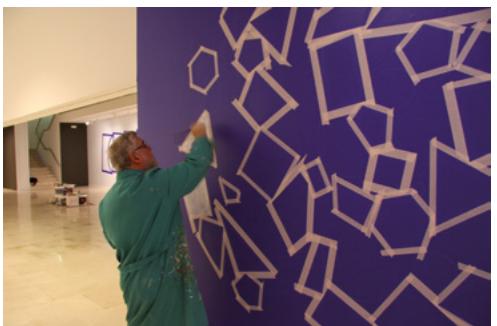
**Sin título** Pintura mural / Wall painting Acrílico Liquitex / Liquitex Acrylic 3,25 x 16,40 m



A SOL LEWITT















## **AGRADECIMIENTOS**

A José María Luna, comisario de la exposición que, con perspicaz hondura, ha sabido establecer un hilo conductor de mi propia tradición en el que me reconozco; al Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, representada en las figuras de Damián Caneda y Susana Martín, gentiles y acogedores; a Emilia del Amo, paciente coordinadora; a Laura Segura, diligente documentalista; a Oliver Brinkmann y Hansien Hellberg, antiguos y eficaces colaboradores; al pintor José Luís Gº Zurita y su equipo, por el entusiasmo puesto en la ejecución de los murales; a Pedro Troyano y su asistente Ana, por su empeño en alcanzar —y obtener— la perfección fotográfica; también a Ignacio del Río; a Antonio Herráiz y Fran Barrionuevo, quienes con su contención y finura habitual han compuesto un precioso catálogo; a Dalmacio Sos, por su incansable búsqueda de una elegante belleza al traducir a imágenes el esfuerzo colectivo de los murales; también a Antonio del Pozo; a los autores de los textos, José María Parreño, por su preclara sensibilidad; Fernando Flórez, por su rigurosa agudeza y Fernando Huici, con quien tanto convengo, por su afán de penetración en mi obra desde los abismos del pensamiento; a Jodie Upton y Brendan Burke, por sus precisas y bellas traducciones; a la Dirección y personal del MUPAM, que dieron toda clase de facilidades al instalar la exposición, de complejo montaje; al joyero Miguel Gómez Molina, por su generosidad.

Y, en fin, a mis propios hijos, Miguel y José Manuel; al primero, porque sin sus consejos, mediciones, diseño de plantillas y absoluto buen sentido no hubiesen podido ver la luz las obras murales concebidas y al segundo, porque, con constante generosidad, ha sabido encontrar siempre algún hueco en su escaso tiempo para revisar traducciones y confrontar ideas.

A todos ellos mi más profundo agradecimiento.



## EXPOSICIÓN

ORGANIZA  
Ayuntamiento de Málaga  
Área de Cultura

COMISARIO  
José María Luna Aguilar

ASISTENCIA TÉCNICA  
Laura Segura Ruiz

COORDINACIÓN  
Sección de Cultura  
Área de Cultura

MONTAJE Y TRANSPORTE  
Oliver Brinkmann  
Hansien Hellberg

ILUMINACIÓN  
Alfonso Serrano

PINTURA MURAL  
José Luis García Zurita  
Juan García Zurita  
Luis Jorquera  
Juan García Santana

ROTULACIÓN  
Grafismos Sur

SEGUROS  
Aon Risk Solutions



## CATÁLOGO

EDICIÓN  
Ayuntamiento de Málaga  
Área de Cultura

PRESENTACIÓN  
Francisco de la Torre Prados

TEXTOS  
Fernando Castro Flórez  
Fernando Huici March  
José María Luna Aguilar  
José María Parreño

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
Antonio Herráiz  
Fran Barrionuevo

FOTOGRAFÍAS  
Pedro Troyano  
Ignacio del Río  
(pp. 23, 48, 49 y 50)  
Dalmacio Sos / Antonio del Pozo  
(pp. 140-147)

TRADUCCIÓN  
Jodie Upton  
Brendan Burke

IMPRESIÓN  
Gráficas Urania

© de los textos, sus autores  
© de las fotografías, sus autores  
© de la presente edición,  
Ayuntamiento de Málaga,  
Área de Cultura

ISBN: 978-84-92633-59-3  
Depósito Legal: MA 1284-2013





