Cabra de Luna

Cabra de Luna

More geométrico

Cabra de Luna
More Geometrico

Del 27 de octubre
al 7 de diciembre
de 2010

Centro Cultural
Cortijo Miraflores

Avda. José Luis Morales y Marín, s/n
29601 - Marbella
Telf.: 952 901 793

AYUNTAMIENTO
Marbella
DELEGACIÓN DE CULTURA

CCCM
CENTRO CULTURAL
CORTIJO MIRAFLORES
MARBELLA

Nuestro agradecimiento por su colaboración en esta exposición a CASA DEL PINTOR

Cabra de Luna
More Geometrico

Del 27 de octubre
al 7 de diciembre
de 2010

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MARBELLA

ALCANDESA-PRESIDENTA

María Ángeles Muñoz Uriol

DELEGADA DE CULTURA Y ENSEÑANZA

Carmen Díaz García

CENTRO CULTURAL CORTIJO MIRAFLORES

DIRECTOR

Francisco de Asís López Serrano

EQUIPO

Marcel González Vázquez
María de la O Lavigne Ortega
Antonio Morillo García
Juan Galindo Luna

CATÁLOGO

TEXTOS

Fernando Castro Flórez

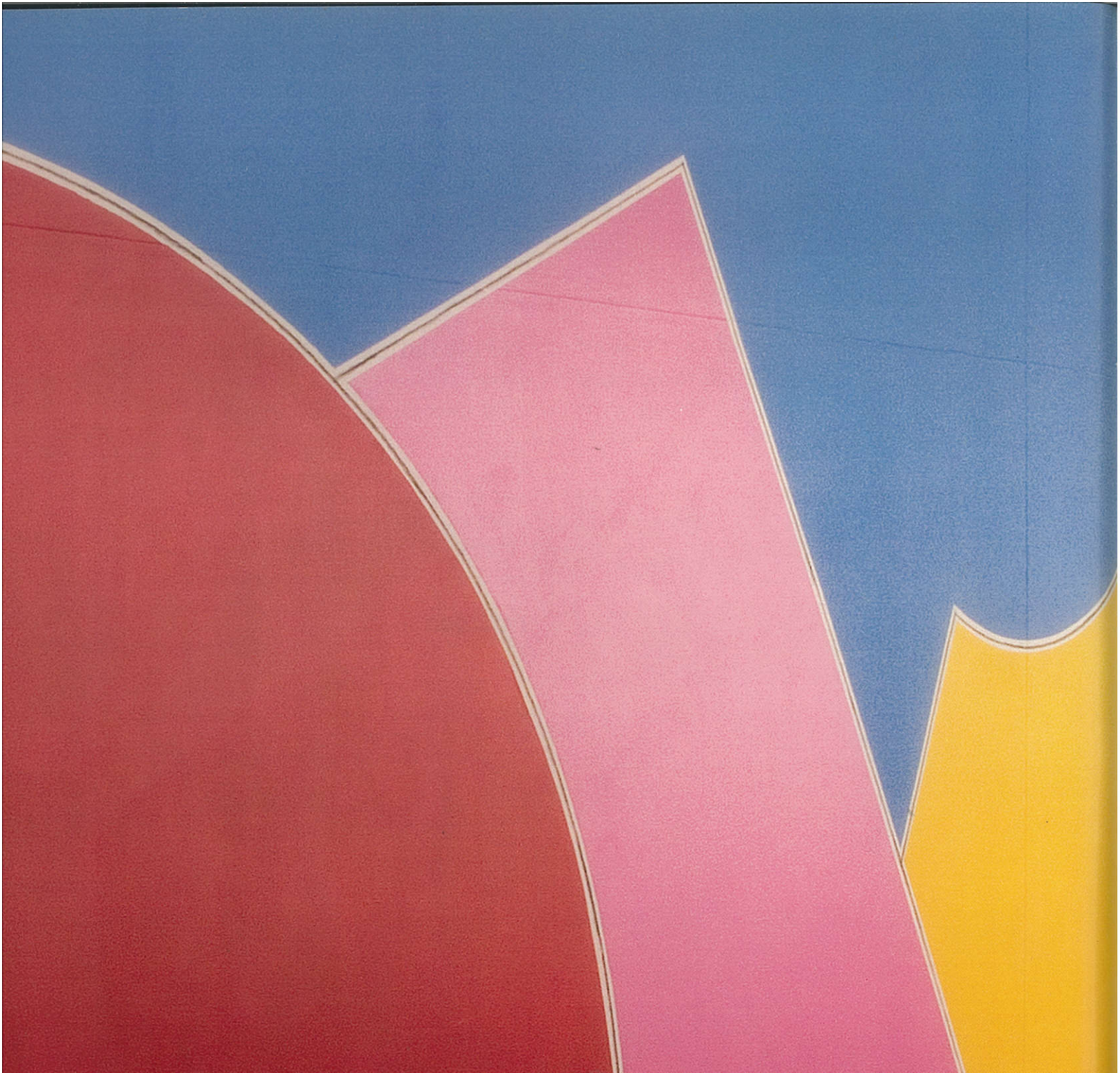
FOTOGRAFÍAS

Pedro R. Troyano
Cabra de Luna, en las marcadas con *.

COORDINACIÓN EXPOSICIÓN Y DISEÑO GRÁFICO:

José María Luna Aguilar

DEP. LEGAL: MA-2022-2010



Cabra de Luna

índice

More Geometrico 13

Varia 29

Serie 22.5 x 22.5 53

Pintando en el muro 117

More geométrico

[Una aproximación a la obra esencial
de José Manuel Cabra de Luna]

"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"[1].

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 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,

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.

con una *visión háptica*. No comparto, en ningún sentido, el discurso perogrullesco 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[2]; una "ironía debilitada" convierte a la experiencia artística en un *como sí* 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 si 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

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).

resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obra reales –si no más- como los objetos del 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"[3]. 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"[4]. 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"[5]. José Manuel Cabra de Luna, con absoluta dedicación y honestidad creativa, ha estado siempre cerca de

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 Trías: *Lógica del límite,* Ed. Destino, Barcelona, 1991, p. 244.

lo que llamaríamos las *estéticas de la retracción:* su obra se ha ido volviendo hondamente reflexiva. Obsesionado por la *formalización,* entronca con lo que Menna calificara 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 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[6]. 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*[7]. 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

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.

que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia[8]. 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"[9]. 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 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[10]. 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"[11]. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivan-

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.

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 "perché 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).

do 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"[12]. 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 llamara la *factura* como un elemento estético primordial de la pintura, esto es, por generar una *sensación material*[13]. 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[14]. *Der liebe Gott steckt im Detail* ("El buen Dios habita en el detalle"). Este deseo de fijeza o e exactitud es, valga la paradoja, un impulso al desplazamiento permanente[15].

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 Didi-Huberman: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas,* Ed. Abada, Madrid, 2009, p. 445).

"El alma humana ha perdido su música –la música, es decir, el quedar grabada en el alma la inmutable impracticabilidad del origen"[16]. 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 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"[17]. 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 reduccionisma, 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

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, Barclona, 1982, p. 72.

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 politonalidad"[18]. 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 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[19]. 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 aparece el ritmo espiritual que invada cielo y tierra". El ritmo es la sucesión ordenada de elementos bien construidos[20]. Mondrian pensaba que las disonancias, los claroscuros, las profundidades

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".

que la nostalgia, el deseo y la espera producen continuamente en el tiempo de la vida solamente discurrente, no serán nunca completamente eliminados, pero si dominados en la construcción plástica completamente equilibrado. Tanto en la obra gráfica como en los delicados libros de artistas, 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 irradia el ojo del sol"). Malevitch profetizó que las cosas "han desaparecido como humo". Y, sin embargo, tras esa disolución iconoclasta[21] 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 roma del vacío. "El vacío no existe [...]. Un vacío "vacío" es impensable: es pura nadería y ganas de hablar. El vacío es una plenitud que se otorga"[22]. 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.

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

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 haga el punto de dejar oír su silencio creador original"[23]. Sin duda, Cabra de Luna conoce esas 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[24].

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

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 Mattisse, 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).

a sus leyes retóricas, 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[25]. Más allá de la determinación culpabilizadora del ornamento (introducida especialmente por al 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

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.

en la época de su reproductibilidad técnica, lo "aurático"[26]. Si se ha entregado a la estampa de forma absorvente 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 *site-specific*. En sus piezas de formato cuadrado insiste, con maestría, en su estilística que 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"[27]. 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"[28] 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 suspenso 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

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.

aportado por el acontecimiento"[29]. José Manuel Cabra 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 "interminable". El arte es, valga esta simplificación, una suerte de aspiración imposible[30]: una búsqueda de lo que Lessíng llamara 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 sería 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 excelso es tan difícil como raro"[31].

Fernando Castro Flórez

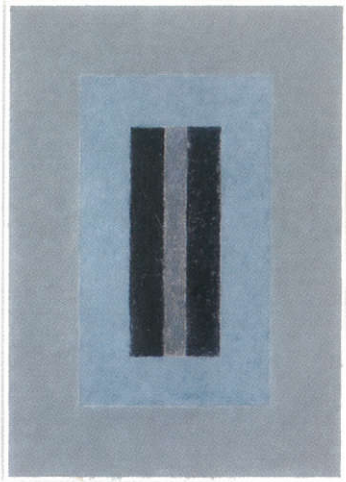
29 Jean-Francois Lyotard: "Lo sublime y la vanguardia" en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 97.

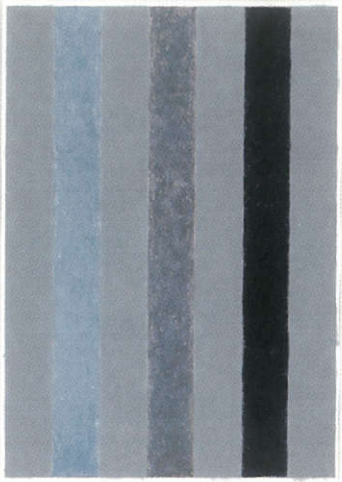
30 "Quizá, el destino de los escritores y artistas *modernos*, de los realmente buenos, no sólo es ser conscientes constantemente de sus aspiraciones imposibles, sino también convertirlas, de alguna manera en el punto de partida de sus obras" (Matti Megged: *Diálogo en el vacío y otros escritos*, Ed.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

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

Varia

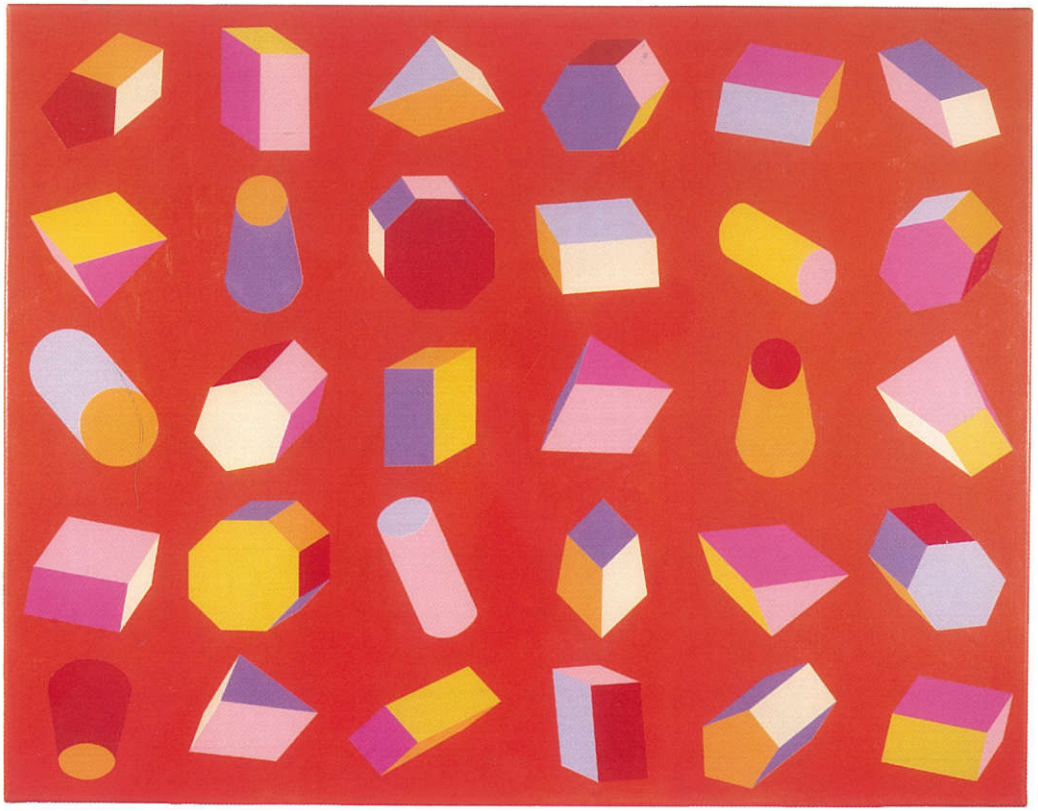
Triptico: "Homenaje a Nicolas Gómez Dávila"
Acrílico sobre papel
46,5 x 32,8 cms, cada pieza



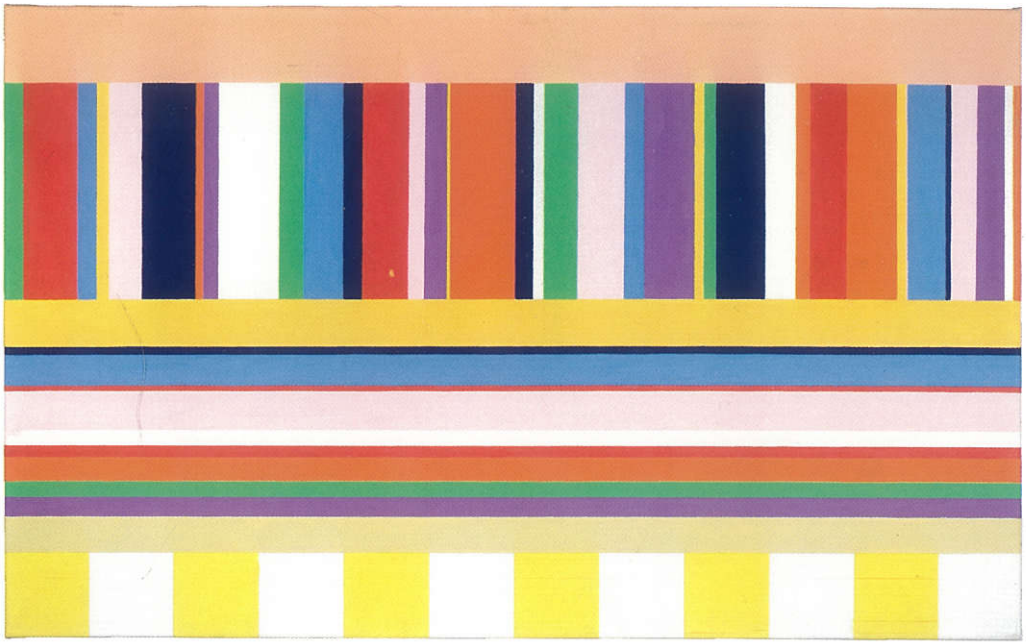


Triptico: "Collège de France"
Acrílico sobre papel
46,6 x 32,5 cms, cada pieza

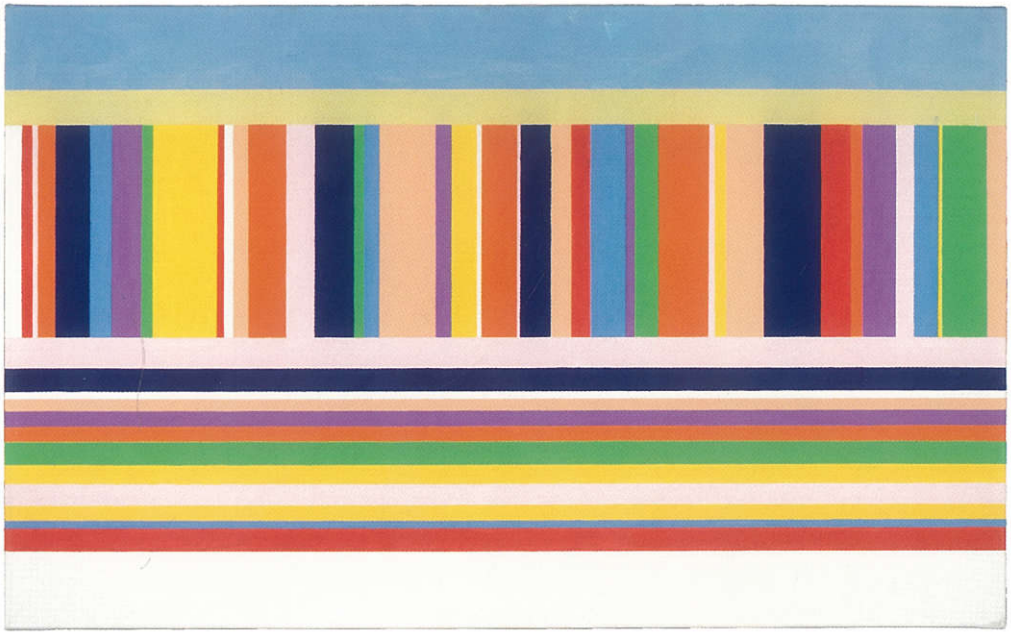
"Espacio III"
Acrílico sobre lienzo
89 x 114 cms



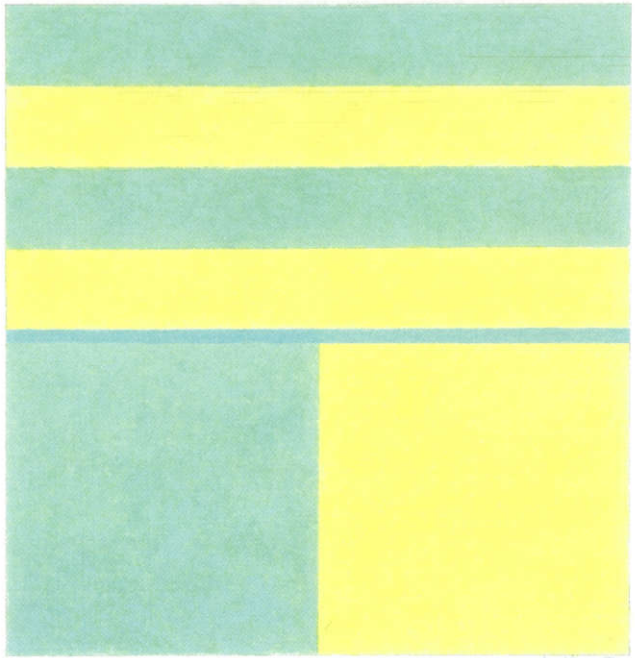
"Variación Goldberg nº 2"
Acrílico sobre papel montado en bastidor
81 x 130 cms



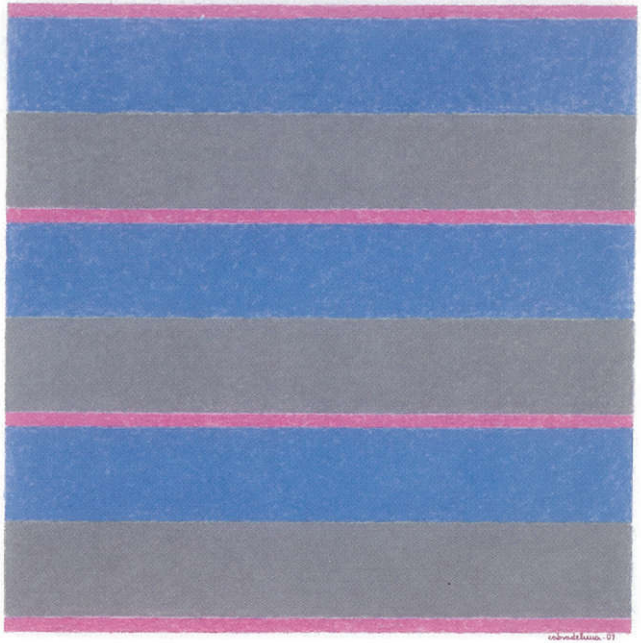
"Variación Goldberg nº 3"
Acrílico sobre papel montado en bastidor
81 x 130 cms



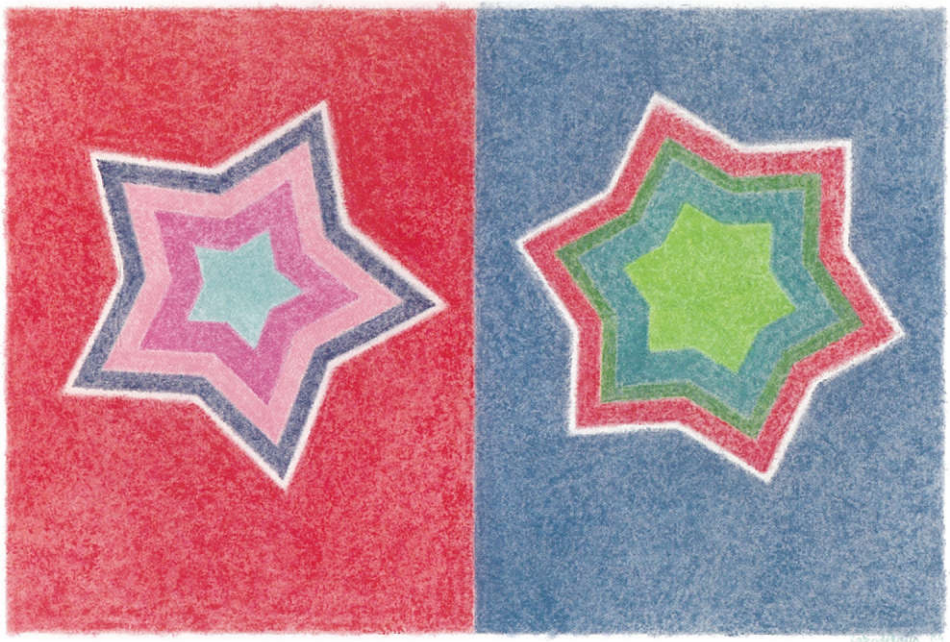
S/T
Acrílico sobre papel
49,5 x 49,5 cms



S/T
Acrílico sobre papel
49,5 x 49,5 cms

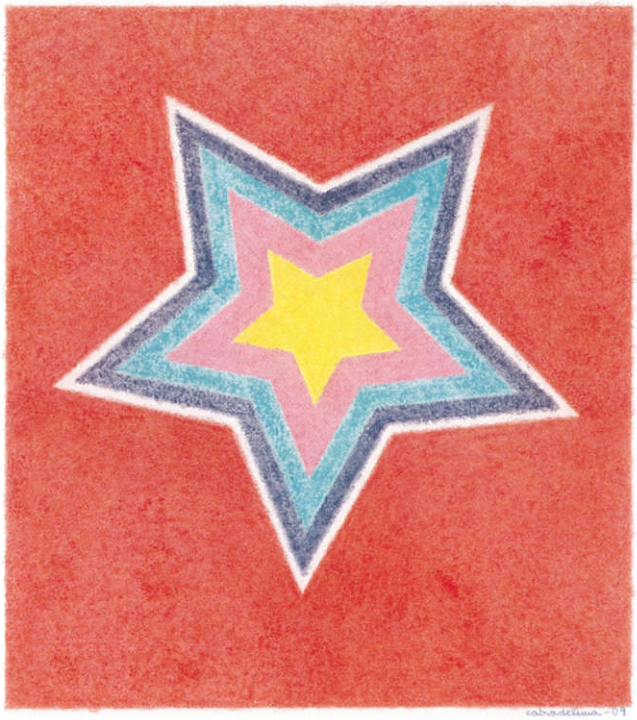

colorwalkaway - 01

"Dos estrellas"
Acrílico sobre papel
40 x 59,5 cms



"Cielo nocturno con cinco estrellas"
Acrílico sobre papel
48 x 40 cms

"Estrella en cielo rojo"
Acrílico sobre papel
44.8 x 34,8 cms

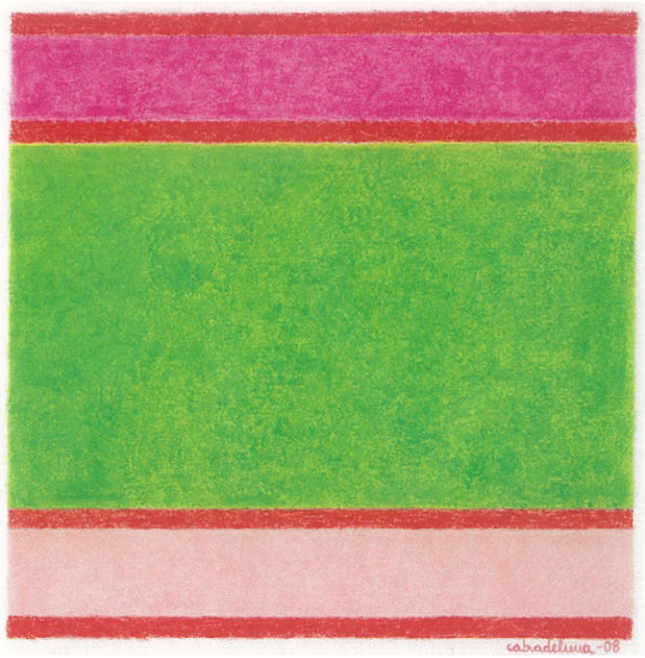

cabradelima-09

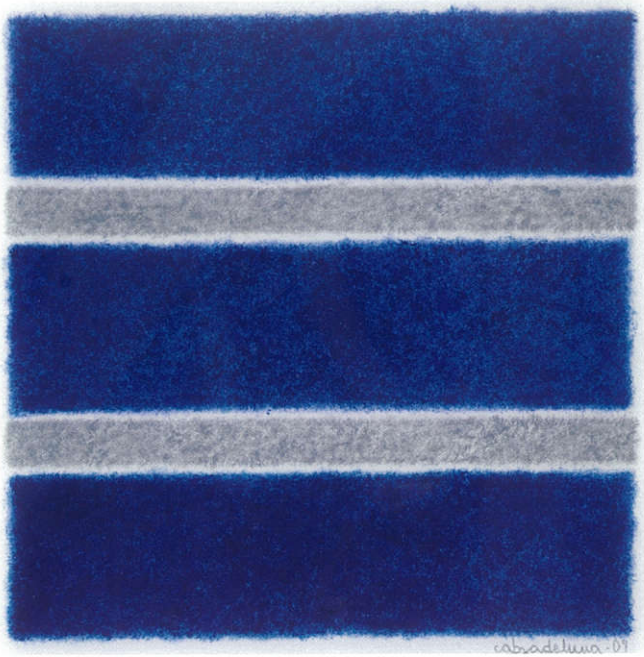
"Cinco estrellas en cielo claro"
Acrílico sobre papel
45 x 39,8 cms

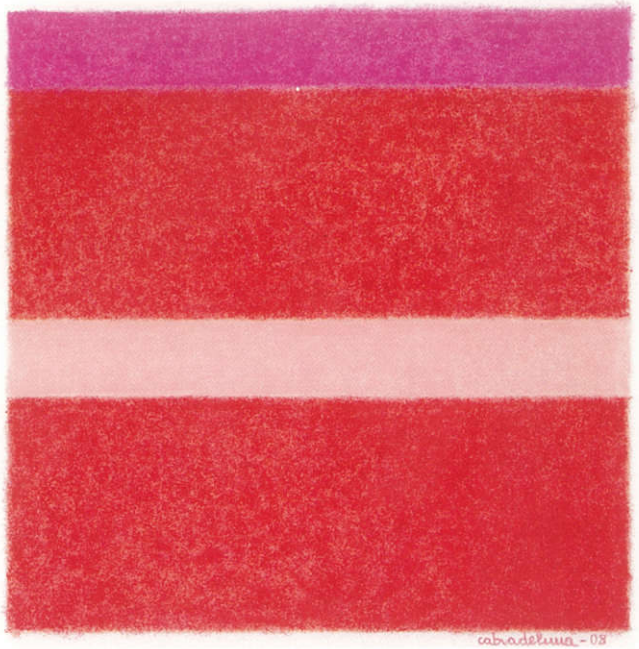
carnalebua '09

Suite 22,5 x 22,5
31 piezas

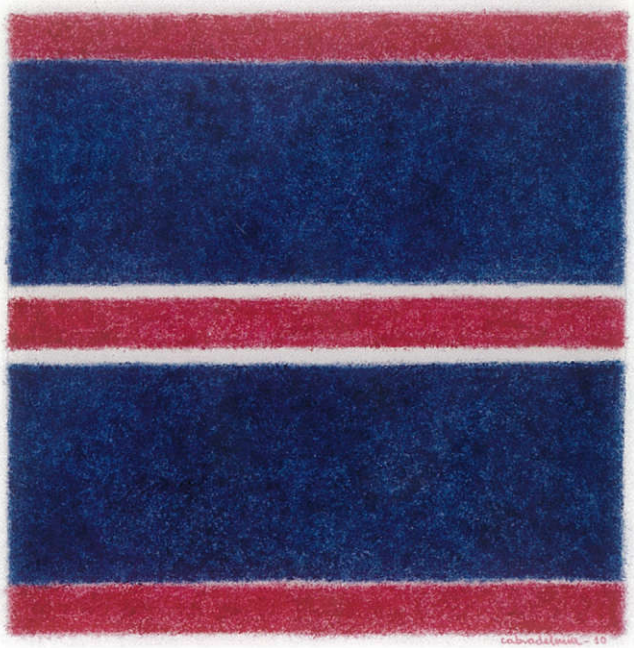
Acrílico sobre papel

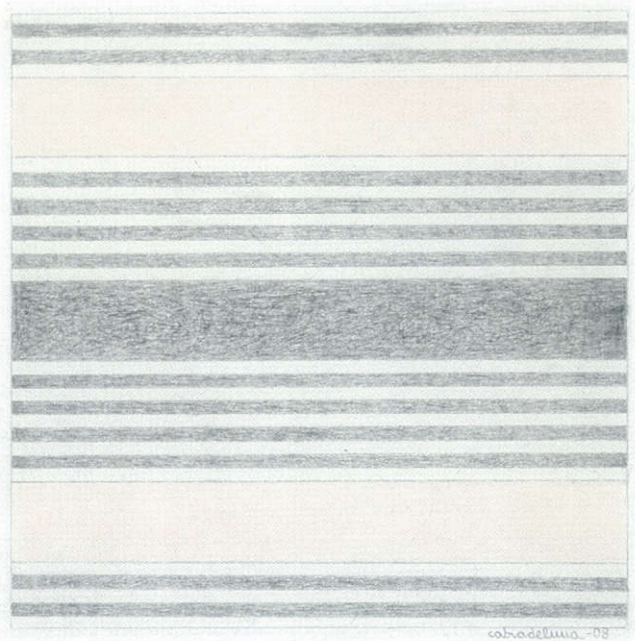

cabadeluna_-08

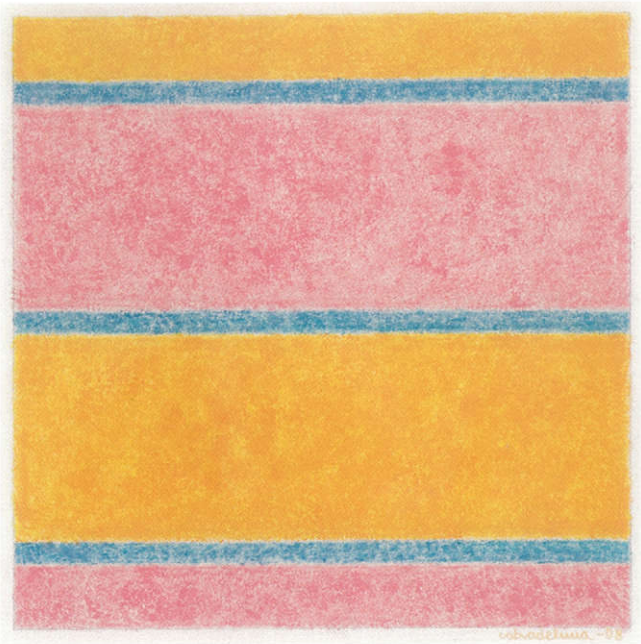

cabradeluna·09

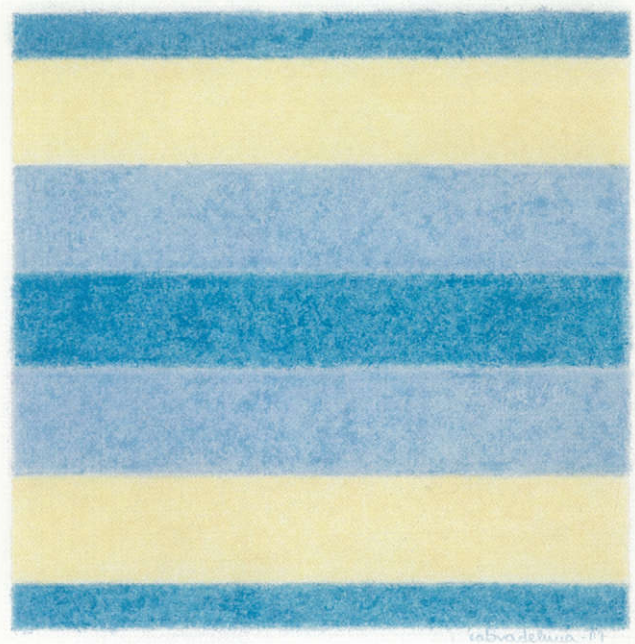

cabradeluna - 08

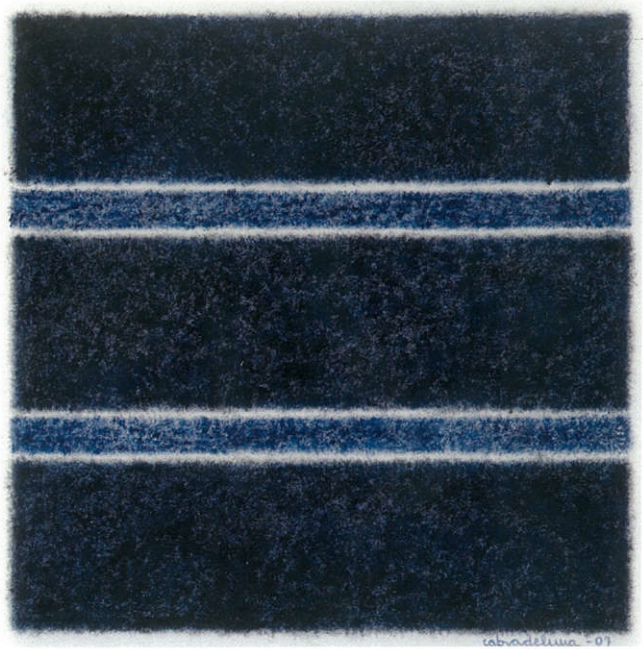
cabradeluna-08

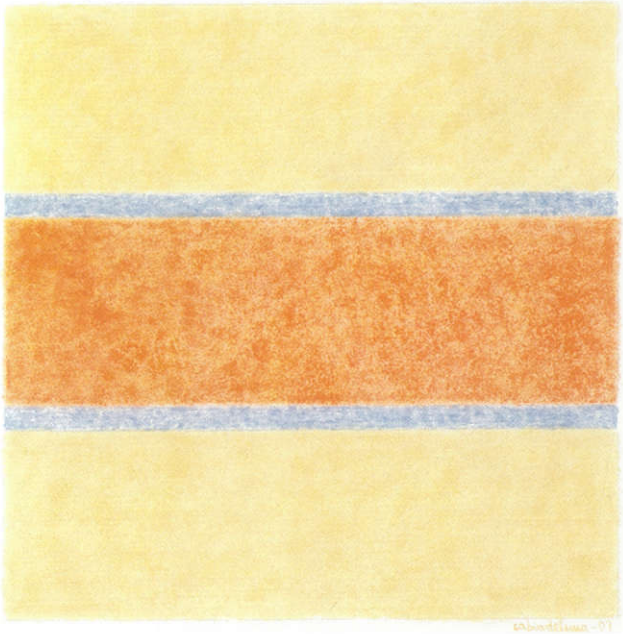

cabrodelmar - 10


cabradeluna_-08


cobradeluna_-08

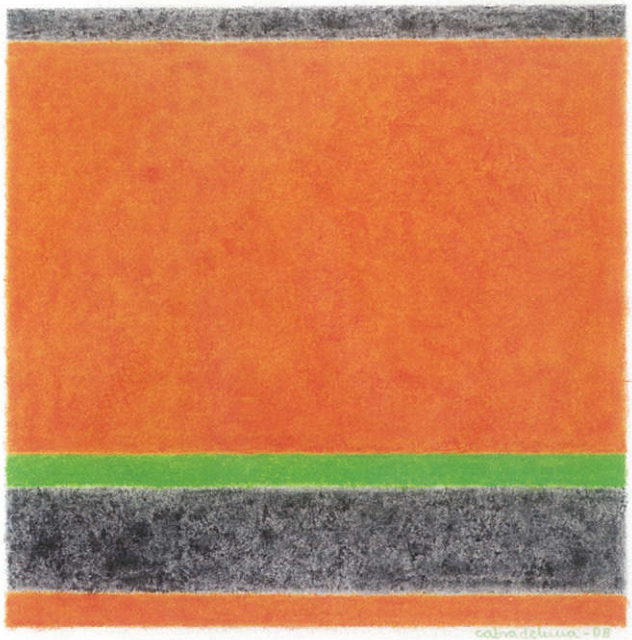

cobra deluna - 14

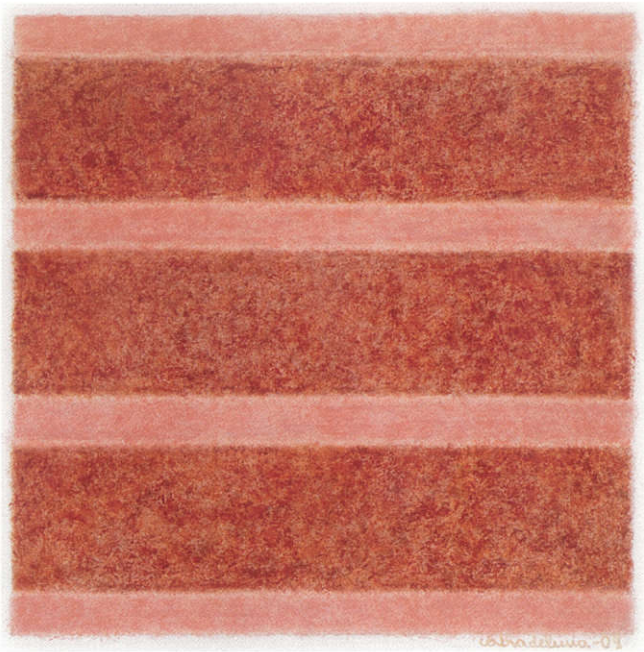

cabradellina - 07

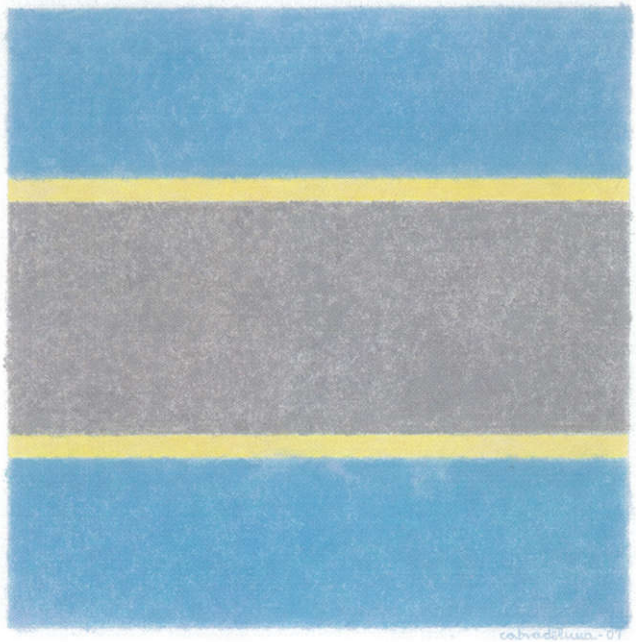


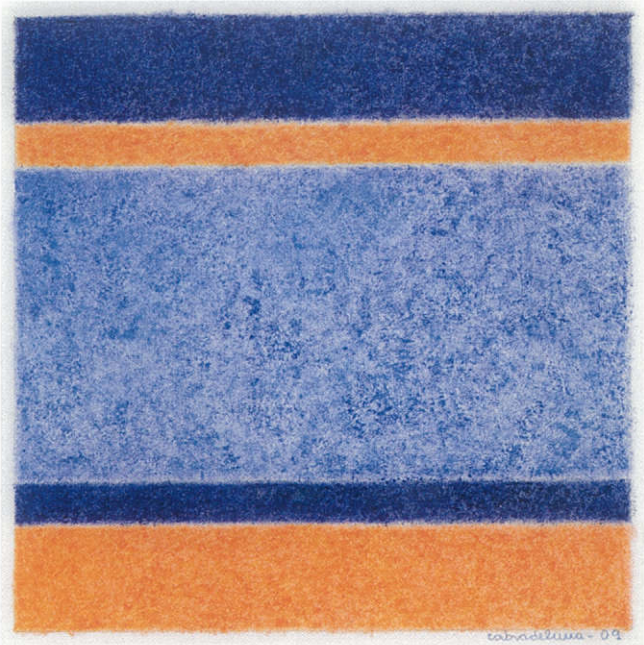
cabodeluna -08

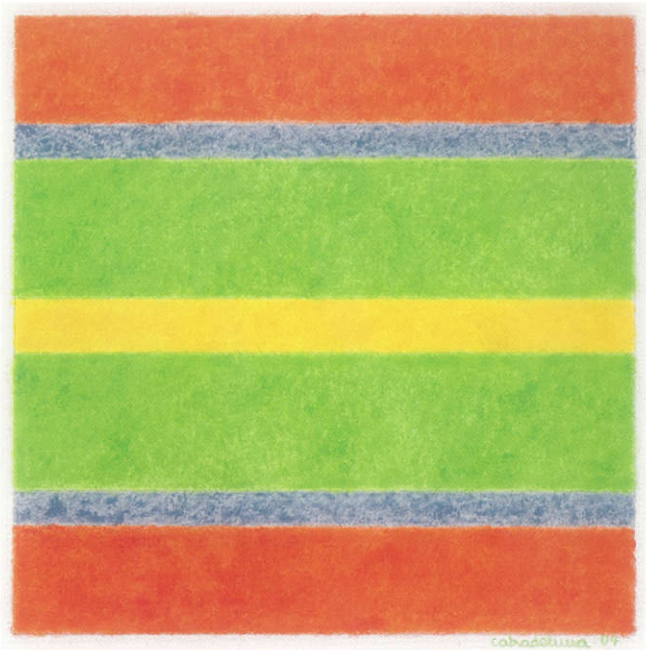
cabodeluna-07

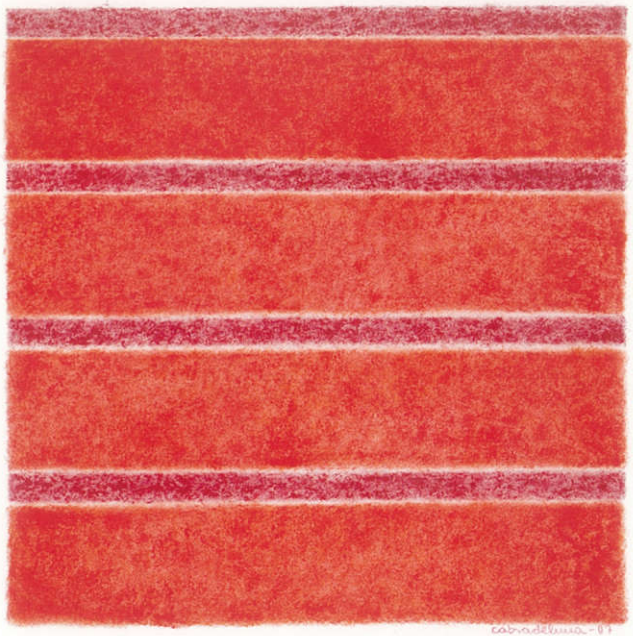

cabradeluna-08

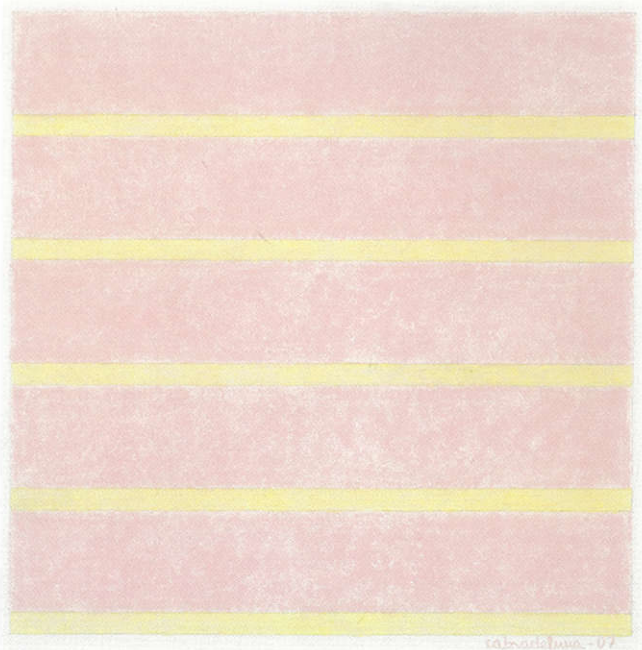


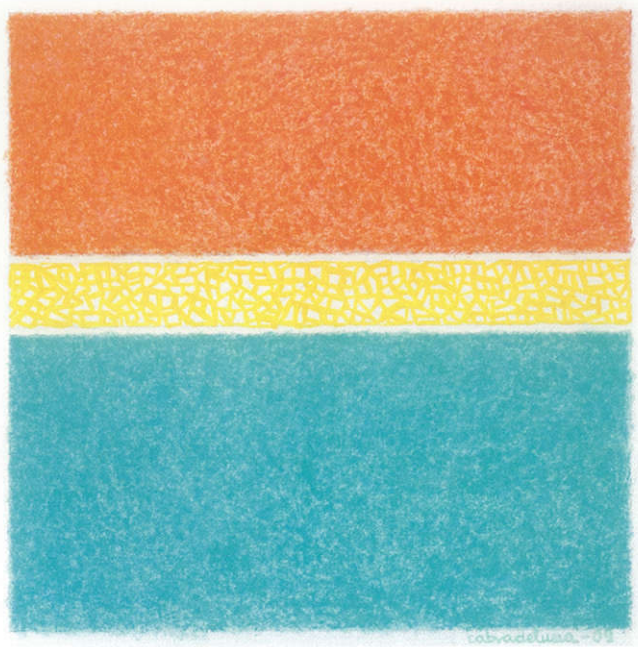

cabradeluna-07

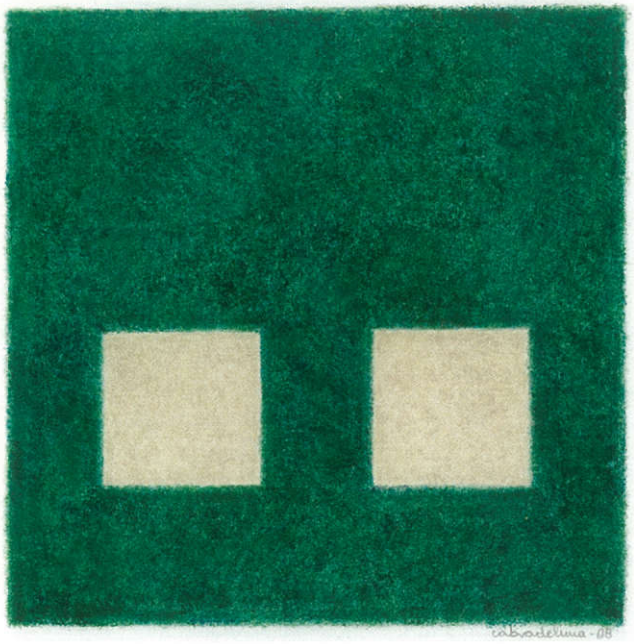

cabradeluna - 09

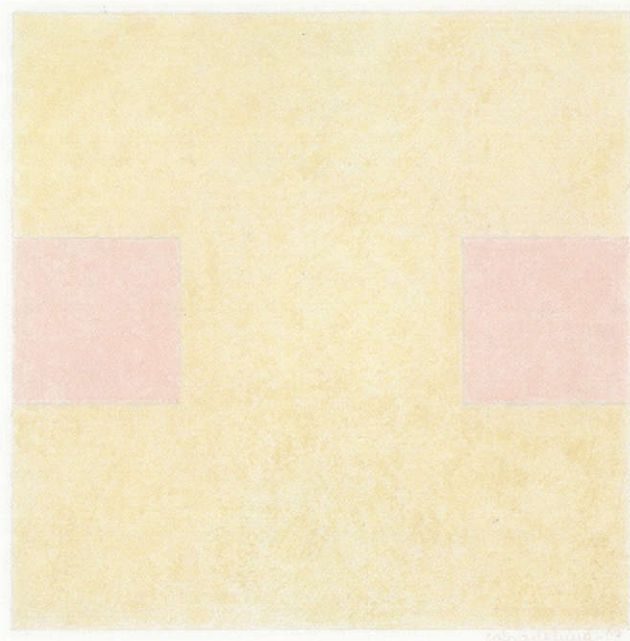

cabadehuva 1/4

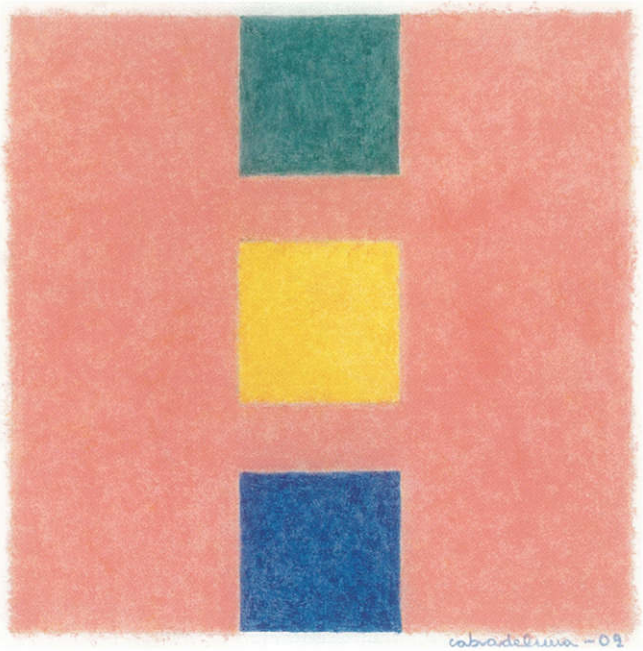

cabradelima-01

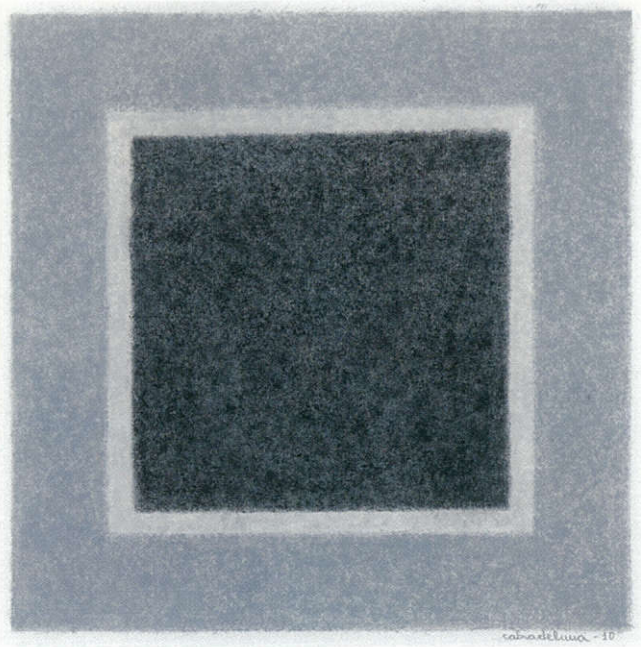

cabrera luna - 07

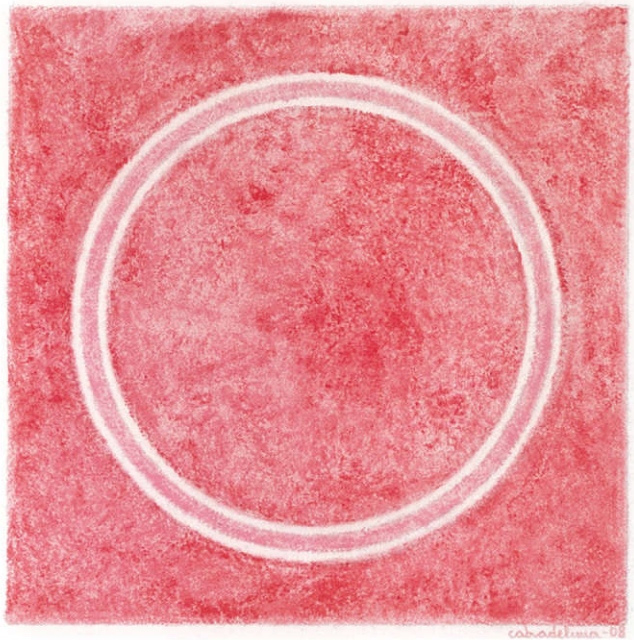


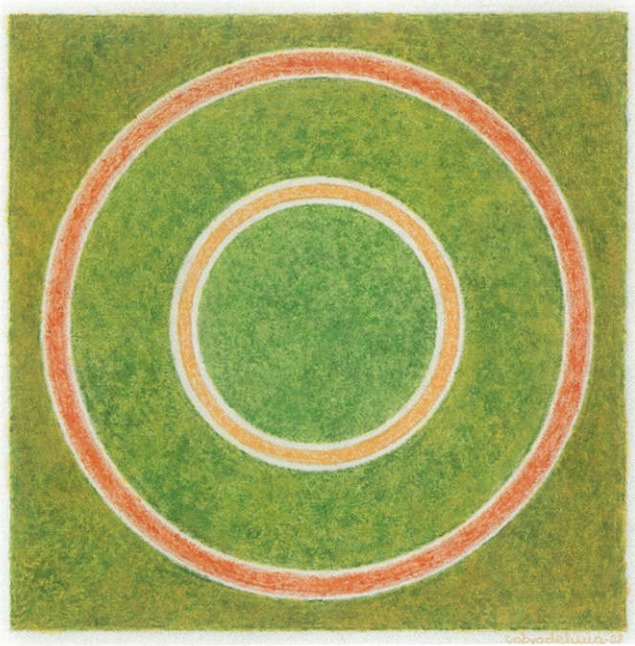

cabrabellima-08

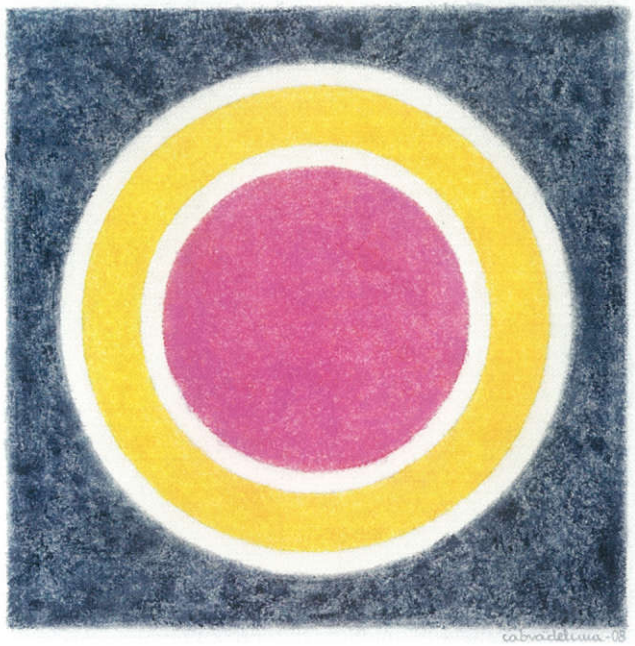


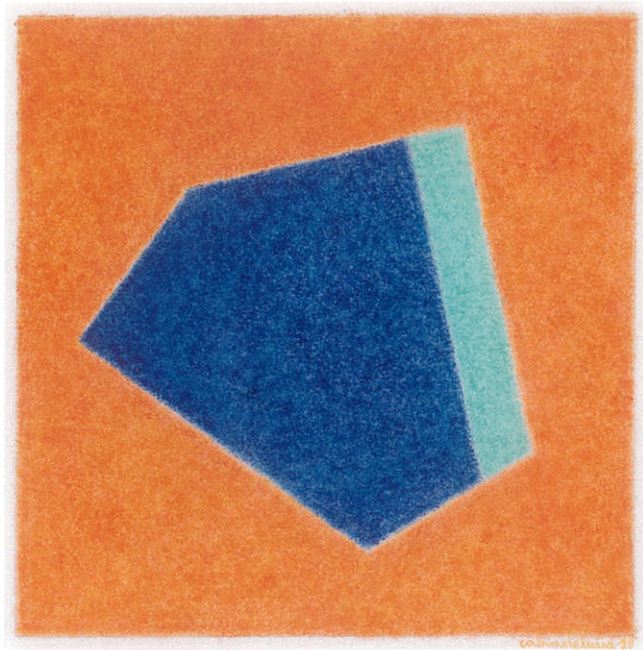

cabradeluna - 02


sabadelima - 10


cabadelima-08


cabodehuis-03


cabradeluna-18

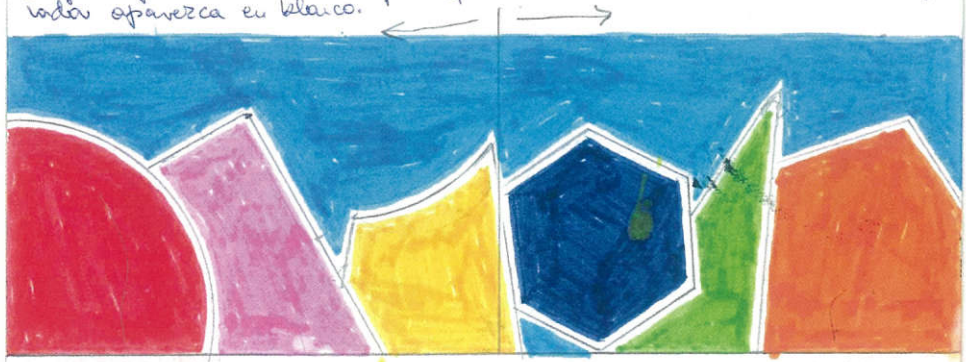


Pintando en el muro

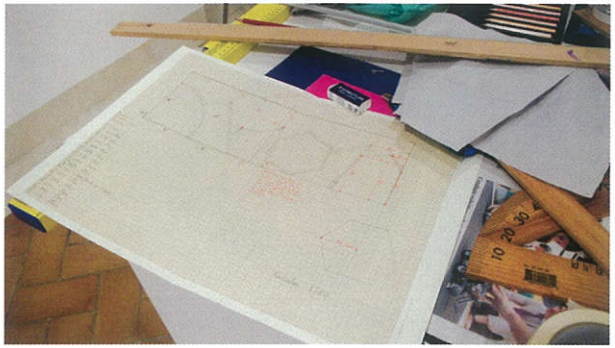
HAN COLABORADO CON EL AUTOR EN LA REALIZACIÓN DEL MURAL:

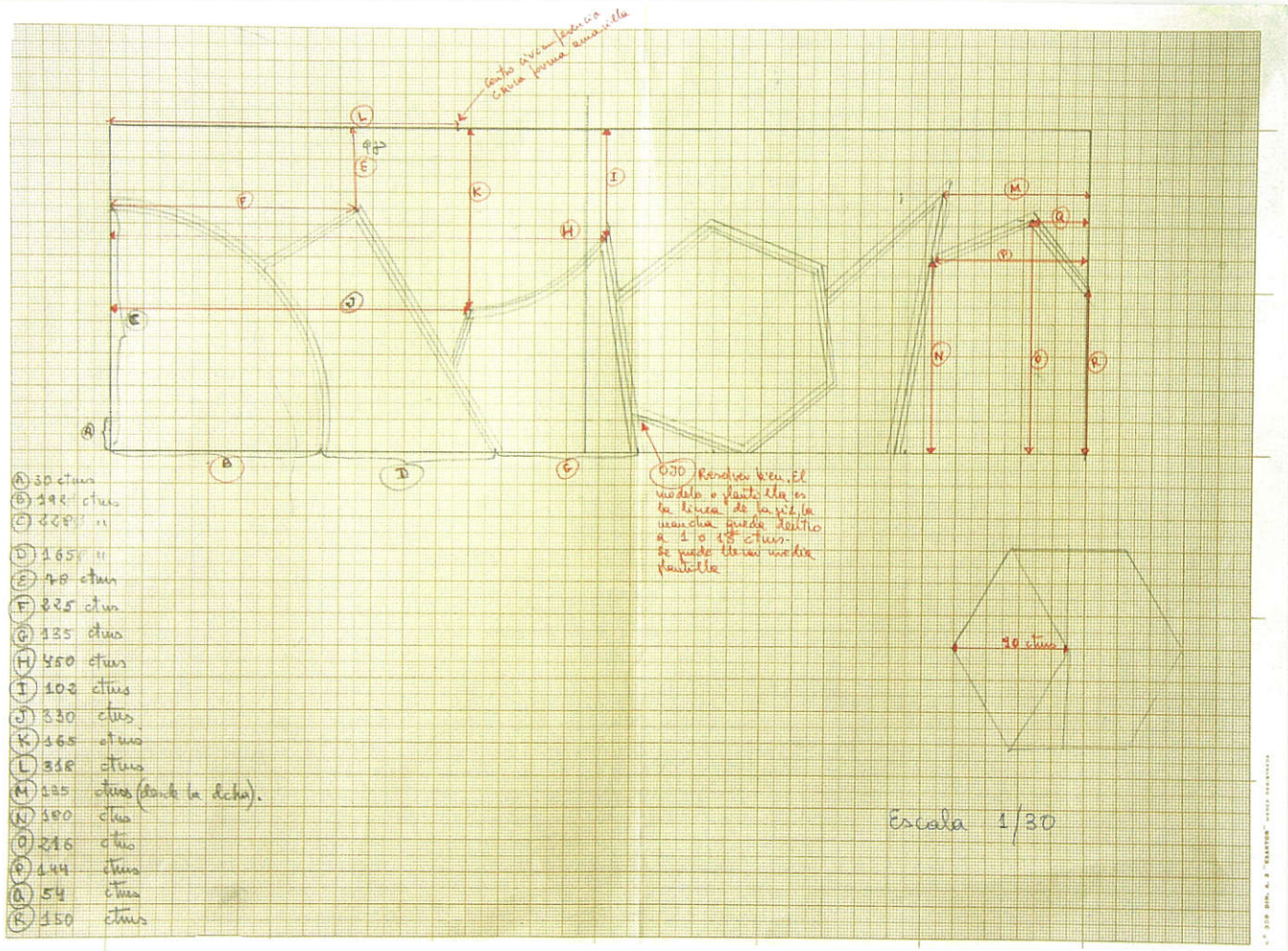
José Manuel Cabra Apalategui
Nadia Díaz Alcaide
Antonio García Troyano
Juan Miguel Medina Manzano
Gemma Ramírez Ramírez
Modesto Torres Castillo

Dimensión real (aprox.) 3 X 9 metros.
Escala 1/60
Preparar fondo con blanco para que luzcan los colores y el borde separador aparezca en blanco.

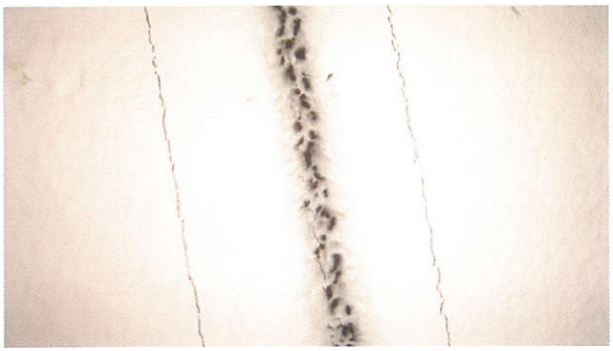


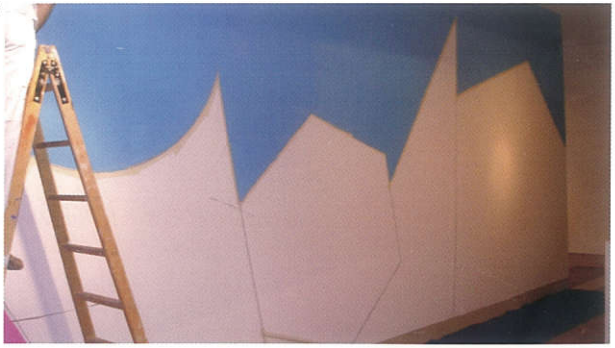
Proyecto para mural (wall drawing) en Marbella, "Castillo de Miraflores. La línea negra que da la forma es de lapiz acuarelable (se le da agua para difuminarlo) y las separaciones a ella (creación del espacio en blanco) se hace a mano (que reverbere)

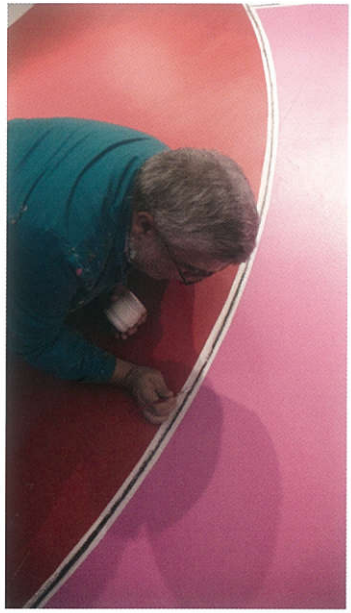


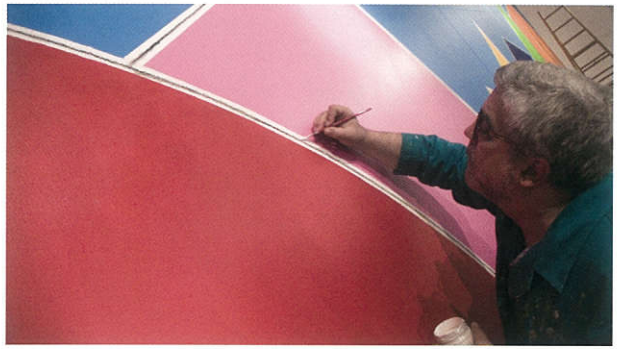


(A) 30 ctms
(B) 192 ctms
(C) 228 "
(D) 165 "
(E) 70 ctms
(F) 225 ctms
(G) 135 ctms
(H) 450 ctms
(I) 102 ctms
(J) 330 ctms
(K) 165 ctms
(L) 318 ctms
(M) 135 ctms (desde la dcha).
(N) 180 ctms
(O) 216 ctms
(P) 144 ctms
(Q) 54 ctms
(R) 150 ctms









BREVE APUNTE BIOGRÁFICO ARTÍSTICO DE JOSE MANUEL CABRA DE LUNA

Nace en Málaga en 1949. Vice en su ciudad natal donde ejerce la profesión de abogado al tiempo que desarrolla su trabajo como pintor y grabador.

Su obra gráfica supera el centenar, habiendo realizado cuatro libros de artista de edición limitada: El titulado "persianas", con ocho litografías y textos del propio autor. "Vocales" sobre el poema del mismo título de Arthur Rimbaud y que contiene seis serigrafías. "Gran Fuga", con poema del mismo título de Alfonso Canales y ocho aguatintas y "Dichos de luz y amor", con textos de San Juan de la Cruz y catorce aguafuertes.

Su obra, siempre fiel a una línea geométrica, ha ido evolucionando desde el gran formato en lienzo hasta el desarrollo de "suites" que se desenvuelven en acrílicos sobre papel en pequeño formato, que alterna con pinturas (muchas de ellas efímeras) sobre la pared y que alcanzan formatos de grandes dimensiones.

Un primer uso del color plano ha ido evolucionando hacia la utilización de una textura "titilante" que confiere a las superficies pintadas un aspecto de una cierta ternura plástica, a su entender superadora de la rigidez y la ortodoxia minimalista.

Cabra de Luna es autor de diferentes libros de poesía, como "Vuelos" (dividido en dos poemarios diferenciados: "Motivos y comentarios en torno a la Lex Flavia" y "De los que frecuentan las alturas"). "Elogios y denuestos"; "Las palabras del agua" y "S".

Asimismo ejerce la crítica de arte habiendo realizado un extenso estudio sobre la obra de Enrique Brinkmann y sobre las obras de Manuel Barbadillo y

Francisco Peinado, así como fue comisario y autor del catálogo de la primera exposición que realizara en Málaga, su tierra natal, el pintor Daniel Quintero. Es miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

La obra de José Manuel Cabra de Luna está representada en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, CAC Málaga, Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM) y en la Calcografía Nacional.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1997 Exposición en la Galería La Buena Estrella.

1997 Con la Galería Estiarte, de Madrid, presenta en la Feria Internacional del Grabado, ESTAMPA, la suite de dieciocho serigrafías "Solo por los colores merecería la pena vivir eternamente"; aforismo de Elías Canetti.

1998 Presenta diferentes grabados en la Feria ESTAMPA con las Galerías Estiarte y La Caja Negra.

1998 En la Galería Marín Galy, de Málaga, presenta una muestra retrospectiva de su obra gráfica.

1999 Exposición en la Galería "La Sala de arte", Nerja, dependiente del Ayuntamiento de la ciudad.

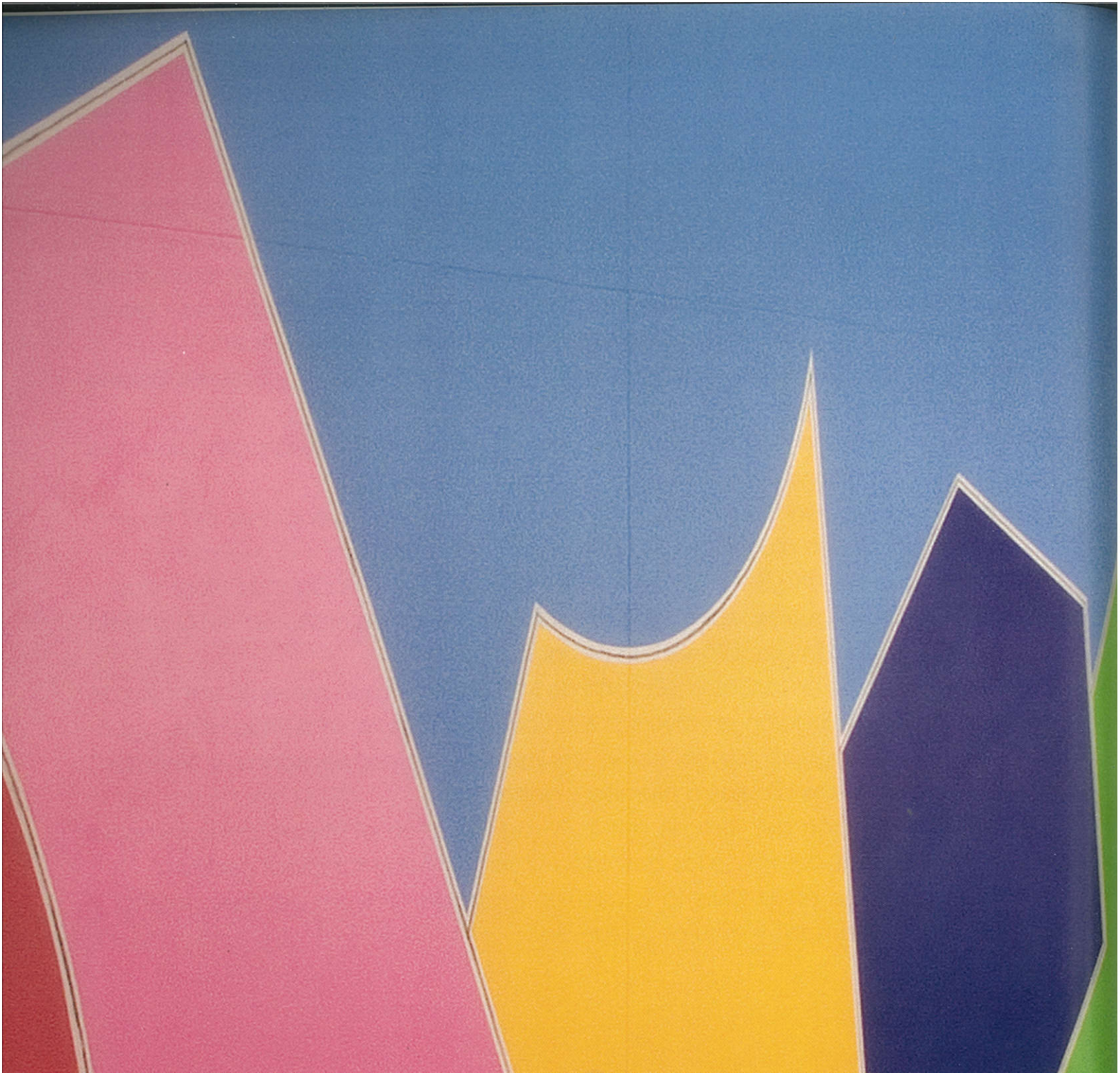
2000 Con la Galería Estiarte presenta en la Feria ESTAMPA algunas xilografías.

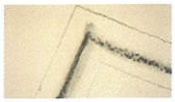
2001 Exposición retrospectiva de toda su obra gráfica en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.

2003 Exposición en la Galería Estiarte de Madrid, en la que presentó trabajos de nueva realización en diversas técnicas como serigrafías, litografías, aguafuertes y aguatintas; así como los libros de artista "persianas" y "Vocales", más diversos dibujos a plumilla y acuarelas.

2009 Presentación del libro de artista "Gran Fuga" en el Museo del Patrimonio Municipal, dentro de las actividades del Instituto Municipal del Libro.

2009 Exposición en la Galería y taller de grabado Gravura del libro anterior y otras estampas y dibujos a plumilla.





El presente catálogo de la
exposición *More Geométrico* a
celebrar en la sala de exposiciones
del Centro Cultural Cortijo Miraflores,
de Marbella, se terminó de imprimir
en los talleres de Imprenta Montes,
Málaga, el 25 de octubre de 2010
festividad de San Crispín.

Queda totalmente prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este catálogo sin autorización expresa de autores y editor.