



PALAZUELO

Caligrafías musicales

CEART ♦ FUENLABRADA ♦ SALA A ♦
DEL 9 DE MAYO AL 25 DE AGOSTO DE 2013

MACA ♦ ALICANTE ♦
DEL 13 DE SEPTIEMBRE AL 8 DE DICIEMBRE DE 2013

CRÉDITOS

PALAZUELO ♦ Caligrafías
musicales

EXPOSICIÓN

ORGANIZA

♦ **CEART**, Centro de Arte Tomás y Valiente, Patronato Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Fuenlabrada

♦ **MACA**, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante

COMISARIADO ♦ Alicia Ventura ♦ Rosa M^a Castells

COORDINACIÓN GENERAL ♦ Ana Moreno ♦ Antón Pardo

COORDINACIÓN CEART, FUENLABRADA ♦ Equipo del CEART

COORDINACIÓN MACA, ALICANTE ♦ Catalina Bornand ♦ Gloria Amores

DISEÑO DE EXPOSICIÓN ♦ Alicia Ventura ♦ Rosa M^a Castells

TRANSPORTE Y MONTAJE ♦ Inteart, Integral Art and Development

SEGUROS ♦ Axa-Art / GDS, “la Caixa”

CATÁLOGO

EDITA ♦ Patronato Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Fuenlabrada ♦ Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Alicante

COORDINACIÓN ♦ CEART ♦ MACA

TEXTOS ♦ Alicia Ventura ♦ Gonzalo Sotelo ♦ Inés Mogollón ♦ Alfonso de la Torre ♦ Rosa M^a Castells

TRADUCCIÓN ♦ DIKTA, traducciones

FOTOGRAFÍAS DE PALAZUELO ♦ © Fundación Palazuelo, Madrid

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS ♦ © Gert Voor in't Holt, ARTIUM ♦ © Archivo fotográfico C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid ♦ © Archivo fotográfico Colección Fundación “la Caixa” ♦ © Pototo

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN ♦ CAROAL, SL

CUBIERTA ♦ EL NÚMERO Y LAS AGUAS IV ♦ 1978 ♦ Óleo sobre lienzo ♦ 222 x 166 cm ♦ Fundación Azcona

ISBN ♦ 84-695-7692-5

DEPÓSITO LEGAL ♦ M-15860-2013

AGRADECIMIENTOS

Especialmente a la Fundación Palazuelo y a José Spiteri su presidente por el entusiasmo que desde el principio mostró en esta exposición y su incondicional apoyo. A todas las instituciones y coleccionistas que generosamente han cedido sus obras. A algunas personas que han sido indispensables para la consecución de esta exposición: Ladislao Azcona, Manuel Borja-Villael, Nimfa Bisbe, Bertomeu Marí, Cristina Fontaneda, Daniel Castillejos, Manuel Fontán del Junco, Juan Antonio Álvarez Reyes, María Corral, Francisco Baena, Ernesto Ventós, Cristina Agapito, Alfonso de la Torre, Carmen Fernández, Antonio Franco, Jaime Sordo, Adolfo Cayón, Pilar Serra, Javier Vega de Seoane, José María de Francisco Guinea, José María Viñuela, Jorge Pallarés y a la Asociación de coleccionistas 9915.

A todos ellos, y a todas las personas que han preferido mantener el anonimato nuestro más sincero agradecimiento.

Sonia Castedo
Mayorress of Alicante

In the early months of 2012 we had the opportunity to enjoy the work of Antoni Tàpies, an essential artist in the history of the 20th century. Now, and once again thanks to the collaboration agreement between Fuenlabrada and Alicante City Halls, we can experience the work of another of last century's key figures in Spanish art: Pablo Palazuelo, *the poet of geometry*. Both artists share a transcendental vision of art that brings them in touch with the spectator and evidences their *true* modernity.

This exhibition entitled *Palazuelo. Caligrafías musicales* [Palazuelo. Musical Calligraphies], shows a selection of the artist's work that is related to music, conceived as a representation of rhythms, silences and cadences; a pictorial sign language in the form of geometric calligraphy. Palazuelo was one of the artists who had the greatest influence on the pictorial career of Eusebio Sempere. They coincided in Paris, in the early 1950s, thanks to a scholarship they had been awarded to study painting. They both stayed at the Colegio de España in Paris and had similar plastic concerns and interests. They both shared the same sources of inspiration, their passion for Kandinsky and the admiration they felt for Paul Klee, always anxious to find their own path in the intricate, arduous and magical world of art. The two of them opted for geometric abstraction, each one creating his own particular universe and taking part in many joint events.

The exhibition can be viewed in the CEART, the "Tomás y Valiente" Art Centre attached to the Fuenlabrada Cultural Trust and subsequently in the MACA, the Alicante Contemporary Art Museum, thanks to the endeavours of the City Hall Department of Culture. And as is essential in home-produced exhibitions, the curatorship, choice of works and the edition of the texts and teaching-learning materials is of the highest level in order to provide the spectator who is willing to penetrate and understand the work of this great artist, key in the development of abstraction, a close-up experience. Likewise, the loan of works from institutions, museums and private collections has been fundamental, and we would like to thank them for their generosity, as well as the Palazuelo Foundation for its unconditional support.

We are proud to be able to continue with this dual exhibition and pedagogical project, the aim of which is to explore the works of different artists and aspects of the *Colección de Arte Siglo XX* [20th Century Art Collection], the origin of the Alicante Contemporary Art Museum, to thus fulfil Sempere's wish when he donated his collection to the City of Alicante: to know and understand the multiple artistic trends that developed throughout that fruitful period.

En los primeros meses de 2012 tuvimos la oportunidad de disfrutar de la obra de Antoni Tàpies, un artista fundamental en la historia del siglo XX. Ahora, y gracias de nuevo a la colaboración establecida entre el Ayuntamiento de Fuenlabrada y el Ayuntamiento de Alicante, nos acercamos a la obra de otra de las figuras claves del arte español del pasado siglo. Pablo Palazuelo, *el poeta de la geometría*. A ambos artistas les une una visión trascendental del arte que los aproxima al espectador y evidencia su *verdadera* modernidad.

Esta exposición titulada *Palazuelo. Caligrafías musicales*, muestra una selección de la obra del artista relacionada con la música, concebida como una representación de ritmos, silencios y cadencias; un lenguaje pictórico de signos en forma de caligrafía geométrica. Palazuelo fue uno de los artistas que más influyeron en la trayectoria pictórica de Eusebio Sempere. Coincidieron en París, en los primeros años de la década de los 50 del pasado siglo, gracias a la beca que les había sido concedida para estudiar pintura. Ambos se alojaban en el Colegio de España en París y tenían inquietudes e intereses plásticos similares. Ambos bebieron de las mismas fuentes, su pasión por Kandinsky o la admiración que sentían por Paul Klee, siempre ansiosos de encontrar su propio camino en el intrincado, arduo y mágico mundo del arte. Los dos se decantaron por la abstracción geométrica, creando cada uno de ellos su universo particular y participando de muchos elementos comunes.

La exposición podrá verse en el CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente dependiente del Patronato de Cultura de Fuenlabrada y posteriormente en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, gracias al esfuerzo realizado por la Concejalía de Cultura. Y como ya viene a ser algo esencial en las exposiciones de producción propia, se ha realizado un esmerado trabajo de comisariado, selección de obras, edición de textos y didáctico con el fin de acercar la obra de este gran artista español, clave en el desarrollo de la abstracción, al espectador que esté dispuesto a penetrar en ella y comprenderla. Igualmente ha sido fundamental, el préstamo de las obras procedente de instituciones, museos y coleccionistas particulares a quien agradecemos su generosidad así como el apoyo incondicional de la Fundación Palazuelo.

Nos sentimos orgullosos de poder continuar con este doble proyecto: expositivo y pedagógico, cuyo objetivo es ahondar en la obra de los diferentes artistas y aspectos de la *Colección de Arte Siglo XX*, origen del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, para así cumplir con el deseo de Sempere al donar su Colección a la ciudad de Alicante: conocer y entender las múltiples tendencias artísticas que se desarrollaron a lo largo de esa fructífera época.

Sonia Castedo
Alcaldesa de Alicante



Manuel Robles
Mayor of Fuenlabrada



The “Tomás y Valiente” Art Centre, CEART, is an artistic crossroads, a space open to different trends, sensitivities and forms of creation. It is also a creative space in itself, where exhibitions acquire a sense of their own, which fosters dialogue between the work of art and a broad and varied audience.

On this occasion, the CEART is hosting the work of Pablo Palazuelo, one of the great figures in Spanish art during the second half of the 20th century. It is an exhibition in which the pictures draw their inspiration directly from musical language, creating singular visual scores, converting the magic and mystery of music into matter.

The works making up this exhibition belong to different public and private collections. Their confluence in this project, entitled “Pablo Palazuelo, caligrafías musicales” [Pablo Palazuelo, musical calligraphies], will offer us a first-hand opportunity to get to know the peculiar vision and perception that characterises this artist.

I warmly invite you to take this trip through art. It is a further opportunity for us, with our participation, to continue making Fuenlabrada a city where Culture is always at the forefront.

El Centro de Arte “Tomás y Valiente”, CEART, es un cruce de caminos artísticos, un espacio abierto a diferentes tendencias, sensibilidades y formas de creación. Es también un espacio creativo en sí mismo, donde las exposiciones adquieren un sentido propio que favorece el diálogo entre la obra de arte y un público amplio y heterogéneo.

En esta ocasión, el CEART acoge la obra de una de las grandes figuras del arte español de la segunda mitad del siglo XX, Pablo Palazuelo. Se trata de una exposición donde la obra pictórica se inspira directamente en el lenguaje musical, creando singulares partituras visuales, convirtiendo en materia la magia y el misterio de la música.

Las obras que componen esta exposición forman parte de diferentes colecciones públicas y privadas. Su confluencia en este proyecto denominado “Pablo Palazuelo, caligrafías musicales”, nos va a permitir conocer de cerca la peculiar visión y percepción que caracteriza a este artista.

Les invito de manera especial a realizar este viaje a través del arte. Es una nueva oportunidad para que sigamos haciendo de Fuenlabrada, con nuestra participación, una ciudad donde la Cultura sólo se escribe con mayúsculas.

Manuel Robles
Alcalde de Fuenlabrada

MANAGEMENT AND DISSEMINATION OF PALAZUELO'S LEGACY

José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo
*President of the Palazuelo
Foundation*

The new exhibition *Palazuelo: Caligrafías Musicales* [Palazuelo: Musical Calligraphies] offers the Pablo Palazuelo Foundation, which I am honoured to chair, an extraordinary opportunity to collaborate in the dissemination of his work, a task that is part of our remit.

Our institution, created while the painter was still alive, currently performs a dual active function, which involves both the conservation and the dissemination of the resources bequeathed by the artist. A website has been set up to act as an institutional letter of presentation and a resource for consultation, representing an online threshold from which users may come into contact with his artistic production.

Although Palazuelo did not keep a large volume of his finished work, he zealously conserved a huge number of partial drawings and sketches that illustrate his solitary work process. Accompanied by oil paintings, gouaches, final drawings, models and sculptures, this tiny fraction of his long-lived production documents the multiple facets Palazuelo approached.

Kept in folders, these graphic holdings have been catalogued and digitised since 2007 in order to have an operable inventory when it comes to enabling work and research with the legion of work on paper that Palazuelo left upon his death. Hence, it has been possible to reach agreements with a number of exhibitions to reveal aspects that had, on occasions, been hitherto unheard-of, such as the relationship between plastic and musical work seen in this event.

In parallel to the conservation and loan of these holdings, the Foundation also conserves photograph archives and texts on Palazuelo, which have served to illustrate his intense life and have raised his profile internationally. In addition to his relevant pictorial and sculptural work, his manuscripts reveal aspects on which he based his coherent theoretical discourse.

In this exhibition, we have contributed to illustrating a trajectory which goes from the suspicion of the potential melodic translation of Palazuelo's graphic lexicon, reflected in his works from the 1940s, to the audio culmination represented by the record entitled *Le nombre et les eaux*, a geometric project edited in 1986 that became a kind of life process, encompassing the approaches that structured his thought.

Hence, our institution is deeply grateful for the opportunity afforded by the Tomás y Valiente Art Centre in Fuenlabrada and the Alicante Contemporary Art Museum to disseminate an important themed exhibition of the legacy we conserve.

Con motivo de la nueva exposición *Palazuelo: Caligrafías musicales*, se brinda a la Fundación Pablo Palazuelo, que tengo el honor de presidir, una extraordinaria ocasión para colaborar en la divulgación de su trabajo, labor que actualmente desarrollamos.

Nuestra institución –creada en vida del pintor madrileño–, desempeña actualmente una doble función activa que cumple tanto con la conservación como con la difusión de los fondos legados por el artista. Como carta de presentación institucional y consulta también se ha habilitado una página en la Red que conforma un umbral virtual desde el que poder asomarse a su producción artística.

Aunque Palazuelo no guardó un volumen importante de obra terminada, atesoró celosamente una ingente cantidad de dibujos parciales y bocetos que ilustran su solitario proceso de trabajo. Acompañados de óleos, gouaches, dibujos finales, maquetas y esculturas, esta sensible fracción de su longeva producción documenta las múltiples facetas abordadas por Palazuelo.

Guardados en carpetas, estos fondos gráficos han sido catalogados y digitalizados desde 2007 para poder contar con un inventariado operativo a la hora de posibilitar el trabajo de investigación con la legión de obra sobre papel legada por Palazuelo. De esta manera, se han podido establecer acuerdos con diversas exposiciones para desvelar aspectos en ocasiones inéditos, como la relación entre la obra plástica y musical presente en esta muestra.

Paralelamente a la conservación y préstamo de estos fondos, la Fundación también atesora archivos fotográficos y textos de Palazuelo que han servido para ilustrar una vida intensa que ha dotado a su figura de una proyección internacional. Además de su relevante obra pictórica y escultórica, sus manuscritos revelan aspectos en los que se cimienta su coherente discurso teórico.

En esta exposición, hemos contribuido a ilustrar una trayectoria que discurre desde la sospecha de la potencial traducción melódica del léxico gráfico de Palazuelo, reflejado en sus obras de los años cuarenta, hasta la culminación sonora del disco *Le nombre et les eaux*, publicado en 1986. Un proyecto geométrico que se convirtió en una suerte de proceso vital que abarcó los planteamientos que estructuraban su pensamiento.

Por este motivo, agradecemos profundamente desde nuestra institución la oportunidad ofrecida por el Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada y el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante para difundir una importante muestra temática del legado que conservamos.

GESTIÓN Y DIFUSIÓN DEL LEGADO DE PALAZUELO

José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo
*Presidente de la Fundación
Palazuelo*

TEXTOS



PABLO PALAZUELO

13 rue Saint Jacques, circa 1954

Fotografía: Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo

DRAWING MUSIC SCORES. SYMPHONY IN FOUR MOVEMENTS

Alicia Ventura

“Music is a kind of geometry.”

Pablo Palazuelo to Kevin Power, in Pablo Palazuelo, *Geometría y Visión*.

PRELUDE.

In any respectable composition, in the early bars the musician offers a brief, but convincing summary of what will occur during the piece. The introduction places us on the ground, in the time, the circumstances and the atmosphere in which the piece is developed.

Some time ago now, when I was curating what would be the last exhibition of Antoni Tàpies during his lifetime, the Tomás y Valiente Art Centre invited me to present a project on Palazuelo. Such was my surprise, as an art historian and musician, to be able to work on such an exciting topic, to which I had devoted some academic papers during my time at university. The participation by the Alicante Contemporary Art Museum, run by the enthusiastic and professional Rosa Castells, enabled Rosa to also take part in it.

At the same time as numerous persons and institutions contributed to making the exhibition possible¹, the scholars invited to form part of this publication engrossed further still the huge bibliography on Pablo Palazuelo’s life and work. The texts accompanying this edition are assuredly a source of new contributions that will explore the artist’s life and his immense creative world.

The place I would like my text to take is that of background music accompanying the narrative, tying together the different aspects of this exhibition project. It is, in fact, a very similar role that musicality plays in Pablo Palazuelo’s work, in the pieces in this exhibition: a presence that in some periods and at some times becomes central and explicit, but which remains a constant source of reference in any event. Hence, some of the works selected for the exhibition clearly aspire to manifest themselves as pictorial-musical notation. Others, which lack this explicit intention, enable us, however, to contemplate how musical language underpins the entire career of this creator from Madrid as a common denominator.

The constant presence of music as a reference point for pictorial creation and as an agent for transforming language is an element that brings Palazuelo’s work closer to that of some of the most outstanding artists of the historical vanguard. Thus, for example, in the correspondence between Wassily Kandinsky and Arnold Schoenberg, one of the great musical figures of that time, both would refer to the idea of an inner need for expression through art. Paul Klee, for his part, stood out for his painting’s highly explicit concomitance with models for composing polyphonic music. It is the case of perception of colour as a quality whose capacity of suggestion to the senses proves similar to him to sound, also finding parallelisms between the relationships between height and duration and the chiaroscuro and the line.

¹ It would be remiss of me not to mention the laudable work that the Palazuelo Foundation is performing and its Chairman, José Rodríguez-Spiteri, whom I wish to thank personally for his total involvement in this exhibition. One of the supports the artist has undoubtedly had and still has is his family, and the care with which they administer his legacy. Nor can I leave out the generosity of Lalo Azcona, when lending us one of the magnificent representations of *El número y las aguas* for this exhibition. I could indeed name many people who have unselfishly contributed to this project: private collectors, museums, colleagues from the art world and admirers like me of these series by the master Pablo Palazuelo, but the anecdotes arising out of this would be a topic for another kind of book.

“La música es una forma de la geometría.”

Pablo Palazuelo a Kevin Power, en Pablo Palazuelo, *Geometría y Visión*.

PRELUDIO.

En toda composición que se precie el músico nos muestra en los primeros compases un breve pero contundente resumen de lo que se sucederá a lo largo de la composición. La introducción nos sitúa en el terreno, la época, las circunstancias y el ambiente en que se desarrollará la pieza.

Hace ya algún tiempo, cuando me encontraba realizando el que sería el último comisariado en vida de Antoni Tàpies, el Centro de Arte Tomas y Valiente me invitó a presentar un proyecto sobre Palazuelo. Cuál fue mi sorpresa, como historiadora del arte y músico al poder trabajar en un tema tan apasionante, al que ya había dedicado algún trabajo académico durante mi etapa de formación universitaria. La adhesión al proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, dirigido por la entusiasta y profesional Rosa Castells, hizo posible que Rosa se incorporase al proyecto.

Al mismo tiempo que numerosas personas e instituciones contribuían a hacer posible la exposición¹, los estudiosos invitados a formar parte de esta publicación enriquecían, más aún, la ingente bibliografía sobre la vida y obra de Pablo Palazuelo. Los textos que acompañan esta edición son sin duda una fuente de nuevos aportes que ahondarán en el inmenso mundo creativo y vital del artista.

El lugar que me gustaría ocupar con mi texto es el de una música de fondo que acompaña a la narración, hilando los distintos aspectos del proyecto expositivo. Es, en realidad, un rol muy similar al que juega la misma musicalidad en la obra de Pablo Palazuelo y en las piezas de esta muestra: una presencia que en algunos períodos y momentos se vuelve central y explícita, pero que permanece en todo caso como un referente constante. Así, algunas de las obras seleccionadas para la exposición tienen una clara aspiración a manifestarse como notación pictórico-musical. Otras, que carecen de esta intención explícita, nos permiten sin embargo contemplar cómo el lenguaje musical subyace a toda la trayectoria del creador madrileño como un elemento común denominador.

La presencia constante de la música como referente de la creación pictórica y agente de transformación del lenguaje es un elemento que avecina la obra de Palazuelo a la de algunos de los más destacados artistas de las vanguardias históricas. Así, por ejemplo, en la correspondencia entre Wassily Kandinsky y Arnold Schoenberg, una de las grandes figuras musicales de la época, ambos harán referencia a la idea de una necesidad interior de expresar a través del arte. Paul Klee, por su parte, destacaba por la muy explícita concomitancia de su pintura con modelos de composición musical polifónicos. Es el caso de la percepción del color como una calidad cuya capacidad de sugestión sensible le resulta asimilable al sonido,

¹ No puedo no mencionar la encomiable labor que está realizando la Fundación Palazuelo y su presidente, Jose Rodríguez Spiteri, al que quiero agradecer personalmente su total involucración con esta muestra. Sin duda uno de los apoyos que ha tenido y tiene el artista es su familia y el cuidado con el que administran su legado. Tampoco puedo aquí omitir la generosidad de Lalo Azcona al prestarnos una de las magníficas representaciones de *El número y las aguas* para esta exposición. Podría, de hecho, nombrar a muchas personas han contribuido desinteresadamente a este proyecto: coleccionistas particulares, museos, compañeros del mundo del arte apasionados, como yo, por estas series del maestro Pablo Palazuelo, pero las anécdotas que de ahí surgirían serían tema para otro tipo de libro.

DIBUJAR PARTITURAS. SINFONÍA EN CUATRO MOVIMIENTOS

Alicia Ventura

However, other articles in this publication already address in depth the relationship these two artists had with music, as well as the echoes of all of this in Palazuelo himself. Hence, here I prefer to focus not so much on the relationships of the latter with the former, on the echoes, similarities and connections, but on the Madrid artist’s unmistakable uniqueness.

An exceptional artist on the Spanish abstract art scene, Palazuelo moved away from the general trends in which the other artists of his generation were enwrapped, more interested in substantial or gestural abstraction. His works respond to a very personal geometric-type conception, which is characterised by a highly refined technique and an admirable sense of colour, and which finds the ultimate sense of a work of art in the number, in the shape and in their intimate structure, with systems of proportion and correspondences.

FIRST MOVEMENT.

As is widely known, it would be in the mid 1970s, upon moving to Monroy castle, when Palazuelo devoted himself to seriously exploring the parallelism between graphic signs and music, and above all, the possibility of transcribing the latter through a geometric code.²

Musicality had, however, already emerged in some of the author’s previous works. In the words of Palazuelo himself: “Since my early years in Paris, I had done some drawings which insinuated musical notations to me once they were finished. They were spontaneous drawings, composed with no preconceived musical idea. After contemplating them, I wrote at the foot of some of them: ‘*Sobre el pentagrama*’ (On the Stave)”. Therefore, as I already mentioned, some of the pieces we have included in the exhibition present an unsought musicality, which is not for this any less evident. The pieces from *Cosas olvidadas* and *Sobre el pentagrama* recall either musical studies or early sketches of composers, or alternatively, precious miniatures conserved in the depths of monasteries and musical archives.

Meanwhile, it was in series like *Monroy* or *Coro* in his plastic art that the artist began to insinuate a movement of sinuous shapes. The geometric labyrinths that structure these compositions configure a rhythm of great expressive fluidity. Concurrently, the use of masses of colours (the use of reds, blues, yellows or greens have a fundamental importance for experiencing the painting in these series) flood the space with a hitherto unheard-of musicality.

Palazuelo was interested in the spatial issue and the role of colour to enhance the material nature of space. For the artist, colour had a musical quality and beauty bordering on emotion.

In a letter to Claude Esteban, Pablo Palazuelo explained how “... in Spanish, there is a saying that ‘everything depends on the colour of the glass through which you look’. The colour or stain, that which impregnates and conditions our view, can make us see very different and opposing things, both on the straight line or the curve, whereby (and thus) they can be used at certain times to express specific

² Due to its very nature, this text does not discuss Pablo Palazuelo’s career in strict chronological order. For a chronological approach, there is no better reference than the text prepared by Rosa María Castells for this same publication.

encontrando también paralelismos entre las relaciones de altura y duración y los valores del claroscuro y la línea.

Sin embargo, otros artículos de esta publicación ya abordan de forma generosa la relación de estos dos artistas con la música, así como las resonancias de todo ello en el propio Palazuelo. Por ello, preferiré centrarme aquí no tanto en las relaciones de éste con aquellos, en los ecos, similitudes y filiaciones, sino en la unicidad inconfundible del artista madrileño.

Artista excepcional dentro del panorama del arte abstracto español, Palazuelo se aparta de las tendencias generales en las que se inscriben el resto de los artistas de su generación, más interesados en la abstracción matérica o gestual. Su obra responde a una concepción de tipo geométrico muy personal que se caracteriza por una depuradísima técnica y un admirable sentido del color, y que encuentra el sentido último de la obra de arte en el número, en la forma y en su estructura íntima, con sus sistemas de proporciones y de correspondencias.

PRIMER MOVIMIENTO.

Como es sabido, será a mediados de los años setenta, al instalarse en el castillo de Monroy, cuando Palazuelo se dedique a investigar seriamente sobre el paralelismo entre los signos gráficos y la música, y sobre la posibilidad de transcribir esta a través de un código geométrico.²

Sin embargo, la musicalidad había emergido ya en obras anteriores del autor. En palabras del propio Palazuelo: “Ya desde mis primeros años en Paris hice algunos dibujos que me sugerían notaciones musicales después de realizados. Se trataba de dibujos espontáneos, compuestos sin ninguna idea musical preconcebida. Después de contemplarlos, escribí al pie de algunos: ‘Sobre el pentagrama’”. De este modo, como ya adelantaba, algunas de las piezas que recogemos en la muestra presentan una musicalidad no buscada pero no por ello menos evidente. Las piezas de *Cosas olvidadas* o *Sobre el pentagrama* recuerdan bien estudios musicales o primeros bocetos de compositores, bien miniaturas preciosistas guardadas en recónditos monasterios y archivos musicales.

Mientras, a partir de series como *Monroy* o *Coro*, en la plástica del artista comienza a insinuarse un movimiento de formas sinuosas. Los laberintos geométricos que estructuran las composiciones configuran un ritmo de gran fluidez expresiva. Mientras, el uso de masas de colores (el empleo de los rojos, los azules, los amarillos o los verdes tienen una importancia fundamental para la vivencia del cuadro en estas series) inundan de una musicalidad inédita el espacio.

A Palazuelo le interesa la cuestión espacial, y el rol del color como refuerzo de la materialidad del espacio. Para el artista, el color tiene una calidad musical y una belleza que linda con la emoción.

En una carta a Claude Esteban, explicaba Pablo Palazuelo cómo “... [s]e dice en castellano que ‘todo depende del color del cristal con que se mira’. El color o tintura, aquello

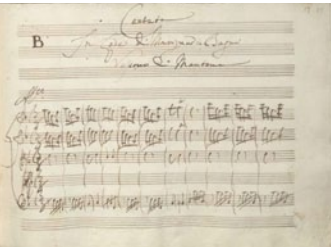
² Por su misma naturaleza, este texto no recorre de manera estrictamente cronológica la trayectoria de Pablo Palazuelo. Para un recorrido cronológico qué mejor referencia que el texto elaborado por Rosa M^a Castells para esta misma publicación.



[Sobre el pentagrama. Lápiz sobre papel vegetal. 29,5 x 50 cm.]

[Sobre el pentagrama. Pencil on tracing paper. 29.5 x 50 cm.]

Fundación Pablo Palazuelo.



Fotografía de un documento original de Vivaldi, con dos sonatas desconocidas que poseen los elementos técnicos que usa el compositor en *Las cuatro estaciones*.

Photograph of an original document by Vivaldi, with two unknown sonatas possessing the technical elements employed by the composer of *The Four Seasons*.



Copia de la partitura de *La gran fuga* de Ludwig van Beethoven

Copy of the score of *La Grosse Fuge* by Ludwig van Beethoven

things, given that they can express everything. But nevertheless, at the end of a time, the harmonious exaltation in fertile progression that ‘transfigures’, or the inharmonious exaltation in sterile regression that ‘disfigures’; both will be shed to be reabsorbed with the powers they provide in the pure, new potentiality” (De la Torre et al., 2012).

Alternatively, works like *Automnes* or *Alborada* could also be clear precedents of rhythm, temporary space and their meaning for Palazuelo. He would later resume these questions in his artistic practice, as we can see in this same exhibition through his *Sydus* series.

Again, concerning colour, it seems interesting to me to bring up the reflections of one of the artists which whom Palazuelo is necessarily compared: Wassily Kandinsky, for whose complex piece, *Sonorité jaune* he was invited to design the scenery in 1954. In one of those fruitful conversations with Kevin Power, the artist in person told us about this particularly interesting episode in his career: “Madame Kandinsky wanted to stage Kandinsky’s work *Yellow Sonority* (which had been translated into French) for a festival. I had just received the Kandinsky Prize. She liked my work and wanted me to do the scenery for this project. The work was literally a jigsaw puzzle. I did a dozen backdrops, but nothing that I really liked (...). There were figures in motion and robotic figures. It belonged to a period in which Kandinsky was in Germany greatly influenced by Schoenberg (...), and he aimed to bring together all these elements, such as theosophy, the spiritual, atonal music and the simultaneity of music and colours. (...) In the end, it was impossible to do” (Power, 1995).

Palazuelo’s thought and poetry of colour also echo Johannes Itten’s research. In 1913, at the age of 25, Itten came into contact with Adolf Holzel in Stuttgart and became familiar with colour theory. He studied the theories of Goethe, Runge, Betzold and Cheveruel, and his research soon led him to formulate his own theory. Firstly, he was interested in the relationships existing between music and colour, and by studying the resonance of colours, he headed towards abstraction (Itten, 1973). Itten’s thought would be disseminated through his teaching work at the Bauhaus, and some of his ideas are echoed in Palazuelo’s chromatism.

The leap from an interest in the sensorial effects of colour to research into the possibilities of pictorial-musical notation, was, we know (thanks to John Cage, for example), more immediate than it might have seemed (Cage, 1997). In a choir or an orchestra, music is the outcome of joining several voices or sounds and performing a composition. Voices have different tessitura or colours. High tessitura in reds or yellows, light, clear colours become intermixed with strong, deep colours. Sopranos and tenors confront basses and contraltos. Violins and flutes dialogue with cellos. Sinuous, harmonious rhythms mingle with uncomfortable interruptions, syncopations and counter-rhythms.

The currents of present research into neuroaesthetics are today attempting to systematically establish links between music and painting, based on some general questions: Is there a specific neuronal correlate between music and painting? Are there universals in music and painting that provoke certain responses in spectators? Is the possible phenomenon of the evocation between painting and music justified from a physiological viewpoint? This is naturally not the place to answer these

que impregna y condiciona nuestra visión puede hacernos ver cosas muy diferentes y opuestas tanto en la línea recta como en la línea curva, a las cuales (y de este modo) se las puede hacer servir en determinados momentos para expresar determinadas cosas, puesto que ellas pueden expresarlo todo. Pero sea como sea, al final de un tiempo, la exaltación armónica en progresión fecunda que ‘trasfigura’, o la exaltación inarmónica en regresión estéril que ‘desfigura’; se verterán ambas para ser reabsorbidas con las potencias que aportan, en la pura y nueva potencialidad” (De la Torre et al., 2012).

Por otra parte, obras como *Automnes* o *Alborada* podrían conformar también claros precedentes del ritmo, espacio temporal y su significado en Palazuelo. Retomará más tarde estas cuestiones en su práctica artística, como puede contemplarse en esta misma exposición a través de la serie *Sydus*.

En relación de nuevo con el color, me parece interesante traer a colación las reflexiones de uno de los artistas con los que necesariamente se confronta Palazuelo: Wassily Kandinsky, para cuya compleja pieza *Sonorité jaune* fue invitado a diseñar los decorados en 1954. En una de las fructuosas conversaciones con Kevin Power, el artista en persona nos relata este episodio, particularmente interesante en su trayectoria: “Madame Kandinsky quería poner en escena para un festival la obra Sonoridad Amarilla de Kandinsky, que había sido traducida al francés. Yo acababa de recibir el premio Kandinsky. A ella le gustaba mi trabajo y quiso que hiciera los decorados para esta obra. La obra era literalmente un rompecabezas. Hice una docena de telones de fondo pero no salió nada que realmente me gustara (...). Había figuras en movimiento y figuras robóticas. Pertenecía a la época en que Kandinsky estaba en Alemania muy influido por Schoenberg (...) y pretendía reunir todos estos elementos como la teosofía, lo espiritual, la música atonal y la simultaneidad de la música y los colores. (...) [A]l final no se pudo realizar” (Power, 1995).

En el pensamiento y la poética palazueliana del color también resuena la investigación de Johannes Itten. Itten entra en relación en 1913, con 25 años, con Adolfo Holzel en Stuttgart y se familiariza con la teoría del color. Estudia las teorías de Goethe, de Runge, de Betzold y de Chevreul, y sus investigaciones pronto le conducen a formular su propia teoría. En primer lugar se interesa por las relaciones existentes entre la música y el color y, a través del estudio de la resonancia de los colores, se encamina hacia la abstracción (Itten, 1973). El pensamiento de Itten se difundiría a través de su labor docente en la Bauhaus, y algunas de sus ideas encuentran eco en el cromatismo de Palazuelo.

El salto desde el interés por los efectos sensoriales del color hasta la investigación de las posibilidades de la notación pictórico-musical es, lo sabemos gracias, por ejemplo, a John Cage, más inmediato de lo que podría parecer (Cage, 1997). En un coro u orquesta, la música es el resultado de juntar varias voces o sonidos e interpretar una composición. Las voces tienen diferentes tesituras o colores. Tesituras agudas de colores rojos o amarillos, colores claros y limpios, se hibridan con colores fuertes, hondos, graves. Sopranos y tenores se enfrentan a bajos y contraltos. Violines y flautas dialogan con violonchelos. Ritmos sinuosos y armónicos hibridan con interrupciones incómodas, síncopas y ritmos en contra.

Corrientes actuales de la investigación en neuroestética tratan de establecer hoy de forma sistemática las vinculaciones entre música y pintura a partir de algunas

questions in the depth they require, but we can advance that research shows that both chords and sounds, like brush strokes or graphical compositions, have explicit elements, which in turn make up concepts like speed, dynamics, density, tessitura and rhythm (De Juan, 2010).

They are not, in actual fact, conclusions so distant from those that would be reached, not from the postulates of science, but rather from those of artistic creation by different European vanguard movements that were relating musical and plastic languages. These, through correspondences of sound and colour, time and space and through perceptive equivalences and sensorial equivalences, focused on the creation of visual music without sound.

We can cite movements such as *orphism* or *musicalism*, the discursive driftings towards a synthetic art, and names such as Henry Valensi, Robert Delaunay and the aforementioned Wassily Kandinsky. They all tended to create a “transdisciplinary relationship (rather than an interdisciplinary one) between music and art in all that which structurally binds them in a shared vocabulary, in order to reflect either the sound-visual rhythm of life or the universal harmony” (Molina, 2006). Miguel Molina reminds us that in Spain, there is no artistic movement which similarly explores the parallelism between music and image, with the exception of the interest for the noise-image binomial shown by the Catalan vibrationist movement.

Hence, Pablo Palazuelo would be the first reference in Spanish art to make musicality an essential linchpin in his painting: either, as we shall see below, seeking explicit analogies, or alternatively by transferring such musical concepts as order to the pictorial plane. On this matter, Palazuelo wrote: “The most elementary concept of order is that of sequence or succession. Starting from this simple idea of order, one can manage to conceive or discover more subtle or complex orders, or what is the same, increasingly more subtle and complex structures. These structures come one from another, like overlays of innumerable wrappings, which are transparent because they come parentally, one from another” (Bonell, 2006).

SECOND MOVEMENT

Clear and more evident would be Palazuelo’s intention of evoking musicality in his work in subsequent series like *Cantoral* or *El número y las aguas*, presented in the Maeght gallery in 1978. It was as of these series when the artist’s aspiration began to crystallise.

Cantoral is made up of a series of drawings and gouaches that explore the possibility of a new musical notation, clearly illustrating the thesis of the exhibition we are presenting here. A *cantoral* (or choirbook) is, generally speaking, a large choirbook, the pages (generally of parchment) of which usually contain the psalms and antiphonies sung in the choir, with their musical notes.

In the words of the artist himself, “Cantoral was the expression of what I then believed and still believe possible. I saw the parallelism between graphic signs and music, because I thought that music could be graphically transcribed through drawings”. Palazuelo explained how he intended, in this series, to configure space

cuestiones generales: ¿Existe un correlato neuronal músico-pictórico determinado? ¿Existen unos universales en la música y la pintura que provocan determinadas respuestas en los espectadores? ¿Está justificado, desde el punto de vista fisiológico, el posible fenómeno de la evocación entre la pintura y la música? No es, naturalmente, este el espacio en que responder estos interrogantes con la amplitud que merecería, pero puede adelantarse que la investigación demuestra que tanto los acordes y los sonidos como las pinceladas o las composiciones gráficas tienen explícitos elementos que a su vez conforman conceptos como velocidad, dinámica, densidad, tesitura, ritmo (De Juan, 2010).

No son, en realidad, conclusiones tan alejadas de aquellas a las que llegarán, no ya desde los postulados de la ciencia, sino desde los de la creación artística diferentes movimientos de vanguardia europeos que relacionan el lenguaje musical y la plástica. Estos, mediante correspondencias de sonido y color, tiempo y espacio, y a través de afinidades perceptivas y equivalencias sensoriales, se orientan a la creación de una música visual sin sonidos.

Podemos citar aquí movimientos como el *orfismo* o el *musicalismo*, las derivas discursivas hacia un arte sintético, y nombres como los de Henry Valensi, Robert Delaunay o el ya referido Vassily Kandinsky. Todos tienden a la creación de una “relación transdisciplinar (más que interdisciplinar) entre música y arte en todo aquello que las une estructuralmente en su vocabulario común, para reflejar ya sea el ritmo sonoro-visual de la vida o la armonía universal” (Molina, 2006). No encontramos en España, nos recuerda Miguel Molina, un movimiento artístico que explore de manera análoga el paralelismo entre música e imagen, con la excepción del interés por el binomio ruido-imagen que muestra el movimiento vibracionista catalán.

Pablo Palazuelo será pues el primer referente del arte español que haga de la musicalidad un eje fundamental de su pintura. Bien, como veremos a continuación, buscando analogías de manera explícita, bien mediante la traslación al terreno de lo pictórico de conceptos tan musicales como el del orden. Escribe a propósito Palazuelo: “El concepto más elemental de orden es el de secuencia o sucesión. Partiendo de esta simple idea de orden se puede llegar a la concepción o descubrimiento de órdenes más sutiles y complejos, o lo que es lo mismo, de estructuras cada vez más sutiles y complejas. Estas estructuras proceden unas de otras como una superposición de envolturas innumerables, las cuales por proceder parentalmente unas de otras son transparentes” (Bonell, 2006).

SEGUNDO MOVIMIENTO

Más clara y evidente será la intención de Palazuelo de evocar en su trabajo la musicalidad en series posteriores como *Cantoral* o *El número y las aguas*, presentada en la Galería Maeght en 1978. Es a partir de estas series cuando la aspiración del artista comienza a cristalizar.

Cantoral se compone de una serie de dibujos y gouaches que exploran la posibilidad de una nueva notación musical, ilustrando claramente la tesis expositiva que aquí presentamos. Un cantoral es, por lo general, un libro grande de coro, en cuyas hojas, generalmente de pergamino, están escritos los salmos y antífonas que se cantan en el coro, con sus notas musicales.

“rhythmically, measuring it according to tempo. Space-tempo is the bearer of the painting, and also of music and its notation” (Bonell, 2006).

Precisely in this series of works, it would be the time dimension that took on transcendental importance. For Palazuelo, “It is the duration of the present which makes life possible and it is the now (...) which goes with us, through the infinite present, the present always fruit and seed” (Palazuelo, 1995).

Palazuelo’s interest in the duration of the present undoubtedly comes from one of his most favourite of the great theorists, David Bohm, a physicist and philosopher, who made important contributions to the fields of quantum mechanics and the theory of relativity. The Madrid artist read and translated the American author, including passages so meaningful for the questions we are addressing, including this which Pedro Ordóñez shrewdly underlines (Ordóñez, 2012): “(...) the order of succession is the fact from which the idea of time and also order or orders of duration begin. Time is (...) a way of thinking. Without thinking, time does not exist” (Jaruta et al., 1998).

There existed in Palazuelo the awareness of the eternal inscribed in the present. In other words, past and present and their future come together in each instant of time and form a succession of nows. This time dimension took on a broad and very visual graphic dimension in the artist, with clear references to musical notation, feasible to be read pictorially by the spectator.

Stravinsky, who undoubtedly inhabited a similar landscape to Palazuelo, shared some ideas about music, order and temporariness. The Russian musician declared he valued “music for its basic powerlessness to express anything. (...) The phenomenon of music responds to the unique purpose of establishing an order in things, including, above all, an order between man and time” (Stravinsky, 2005). Creation therefore becomes necessary and exclusively a construction, rejecting the emotion and the passion of romanticism and demanding the playful element of musical creation.

Would these works by Palazuelo be mere notations lacking in feeling? We can resoundingly state that they are. The same as happened with certain works in Russian music, the Spanish artist undertook these pictorial compositions under parameters of coldness.

His graphic representations of music recall the Aquitaine and Catalan schools of the 11th and 12th centuries, when there was still no linear reference in music. The pentagram would not appear until years later, preceded by the tetragram in the 13th century. In the musical choirbooks, the performer began with some prior knowledge of the language and a tradition of oral performance, and their formal execution was passed on from master to disciple. In these paintings, white graphic signs would be inscribed on a black background. It was the crowning moment in Gregorian music.

Another relevant series in this respect, also present in the exhibition, is *De Música*, a graphic work in which we see the first indications of Palazuelo introducing verticality into his work. The same series combines works that refer in their musical notations to his first *Cantorales* with other pieces more strongly tied to later series like *Arran* or *Vinculum amoris*.

En palabras del propio artista “*Cantoral* era la expresión de lo que yo entonces creía y aún sigo creyendo posible. Veía el paralelismo entre los signos gráficos y la música, porque pensaba que la música se podía transcribir gráficamente por medio de dibujos“. Explica Palazuelo cómo pretendía configurar en esta serie el espacio “rítmicamente, midiéndolo según el tiempo. El espacio-tiempo es portador de la pintura, y también de la música y de su notación” (Bonell, 2006).

Precisamente, en esta serie de obras será la dimensión temporal la que adquiriera una importancia trascendental. Para Palazuelo, “es la duración del presente lo que hace posible la vida, y es el a-hora (...) lo que va con nosotros, por el presente sin término, el presente siempre fruto y semilla” (Palazuelo, 1995).

El interés de Palazuelo por la cuestión de la duración del presente proviene sin duda de uno de sus grandes teóricos de cabecera David Bohm, físico y filosofo, de importantes contribuciones en los ámbitos de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad. El artista madrileño leyó y tradujo al autor norteamericano, incluyendo paisajes tan significativos para las cuestiones que nos ocupan como este, que destaca agudamente Pedro Ordoñez (Ordóñez, 2012): “(...) el orden de sucesión es el hecho del cual parte la idea del tiempo y también el orden u órdenes de duración. El tiempo es (...) una forma de pensar. Sin pensamiento no existe tiempo” (Jaruta et al., 1998).

Existe en Palazuelo la conciencia de lo eterno inscrito en el presente. Es decir, pasado y presente y su proyección futura confluyen en cada instante del tiempo y conforman una sucesión de ahora. Esta dimensión temporal adquiere en el artista una dimensión grafica amplia y muy visual, con claras referencias a la notación musical, factible de ser leída pictóricamente por el espectador.

Stravinsky, que habitó sin duda un paisaje común a Palazuelo, compartía con él algunas ideas sobre la música, el orden y la temporalidad. Afirmaba el músico ruso valorar “la música por su esencial impotencia para expresar cosa alguna. (...) [E]l fenómeno de la música responde al único fin de instaurar un orden en las cosas, incluido, sobre todo, un orden entre el hombre y el tiempo” (Stravinsky, 2005). La creación se traduce así por tanto necesaria y exclusivamente en una construcción, rechazando de este modo la emoción y la pasión del romanticismo y reivindicando el elemento lúdico de la creación musical.

¿Serán entonces estas obras de Palazuelo meras notaciones carentes de sentimientos? Podemos afirmar rotundamente que sí. Al igual que sucediera con ciertas obras del músico ruso, el artista español realiza estas composiciones pictóricas bajo parámetros de frialdad.

Sus representaciones gráficas musicales recuerdan a las escuelas aquitana y catalana de los siglos XI y XII, cuando no existe todavía en música referencia lineal. El pentagrama no aparecerá hasta años más tarde, precedido por el tetragrama en el siglo XIII. En los cantorales musicales el intérprete partía de unos conocimientos previos del lenguaje y una tradición oral interpretativa y su ejecución formal se trasladaba de maestro a discípulo. Sobre fondo negro se inscribirán en estos cuadros signos gráficos de color blanco conformados de forma horizontal. Es el culmen de la música gregoriana.



Partitura de canto gregoriano
Score of Gregorian chant



Antonio Vivaldi. Il gran mogul
Antonio Vivaldi. Il gran mogul

THIRD MOVEMENT

At the end of the 1970s, Pablo Palazuelo began the series of pictures entitled *El número y las aguas*. It comprises 19 pictures that the artist would produce between 1978 and 1993, a large majority of which are included in the exhibition.

The series is full of signs that make up a new musical language, which are reigned by syncopated rhythms. Linear or broken rhythms, silences, abrupt syncopations, which would inspire the Belgian composer Frederic Nyst to undertake the musical translation of the series, concluding in 1987, with the publication of a record. Palazuelo, painter of music scores, was thus presented, with the possibility of seeing his creations read and performed.

As we know, Nyst recorded music with electro-acoustic tools, designed by his master, Iannis Xenakis. The process was carried out by the so-called UPIC (Unité Polyagogique Informatique), an instrument designed by Xenakis in 1977, which read any kind of graphic stroke and literally translated it into electronic sound stimuli. The work was carried out in the Study Centre for Mathematics and Automated Music in Paris, and was presented at the Lille Music Festival.

The UPIC enabled parameters defining sound to be drawn on a graphic table. Once transferred into numbers, these drawings entered the memory of the system's computer. Hence, it was possible to enter period shapes and sound coverings into the memory, which configured a menu and allowed a music page to be opened, on which sound arcs could be drawn.

The goal to be attained, the musician and the artist would explain, was to apprehend and encipher a musical discourse that surged forth from Palazuelo's *aguas*, and to make it explicit. The aim, Nyst added, was to develop a musical discourse based "on the signs of that work, to organise the segments in time, to add the composer's algorithms to those of the painter" (Palazuelo and Nyst, 1986).

In the series *El número y las aguas*, the very title is indicative of another central element that had erupted in the artist's poetry: numbers. In a brief text for the March Foundation, Chema de Francisco describes Palazuelo's conviction that "everything in nature is made of numbers, scientific and mystical, mathematical and musical, tangent and transcendental, human and cosmic, which follows the watertight maxim "as what is above is thus below", in search of the magical reconciliation of opposites. For Palazuelo, everything is made up of number relationships, and it is the proportions of the number and their constant variation, the soul of everything that exists in nature".

Otra serie relevante a este respecto y presente en la muestra es *De música*, obra gráfica en la que ya se muestran los primeros apuntes de la introducción de la verticalidad en la obra de Palazuelo. En la misma serie se combinan obras que remiten en sus notaciones musicales a sus primeros cantorales, con otras piezas más vinculadas a posteriores series, como *Arran* o *Vinculum amoris*.

TERCER MOVIMIENTO.

A finales de los años setenta, Pablo Palazuelo comienza la serie pictórica *El número y las aguas*. Se trata de 19 cuadros que el artista realizará entre los años 1978 y 1993, de los que en la muestra se recoge una gran mayoría.

La serie está llena de signos que conforman un nuevo lenguaje musical, en donde reinan los ritmos sincopados. Ritmos lineales, quebrados, silencios, síncopas atropelladas, que inspirarían al compositor belga Frederic Nyst a realizar la traslación musical de la serie, que concluirá en 1986 con la edición de un trabajo discográfico. Se presenta así la posibilidad para Palazuelo, pintor de partituras, de ver una de sus creaciones leída e interpretada.

Como es sabido, Nyst graba la música con las herramientas electroacústicas ideadas por su maestro Iannis Xenakis. El proceso se realiza a través del trabajo que le permite el denominado UPIC, Unite Polyagogique Informatique, un instrumento diseñado por Xenakis en 1977 que permitía leer cualquier tipo de trazo gráfico y lo traducía literalmente en estímulos sonoros electrónicos. El trabajo se realiza en el Centro de Estudios de Matemáticas y Automatismo Musical de París y se presenta en el Festival de Música de Lille.

El UPIC permite dibujar sobre una mesa gráfica parámetros que definen un sonido. Una vez pasados a números, estos dibujos entran en la memoria del ordenador del sistema. De esta manera se puede introducir en la memoria formas de periodos y cubiertas de sonidos, que componen un menú y permiten la apertura de una página musical sobre la que se pueden dibujar los arcos de sonido.

La meta a alcanzar, explicarán el músico y el artista, es aprehender, codificar y explicitar un discurso musical que surge de las *aguas* palazuelianas. El objetivo, añade Nyst, es desarrollar un discurso musical basándose "en los signos de esa obra, organizar los segmentos en el tiempo, añadir los algoritmos del compositor a los del pintor" (Palazuelo y Nyst, 1986).

En la serie *El número y las aguas* emerge también, ya desde el título, otro elemento central en la poética del artista: el número. Describe Chema de Francisco en un breve texto para la Fundación March la convicción de Palazuelo de "que todo en la naturaleza está hecho de número, científico y místico, matemático y musical, tangente y trascendente, humano y cósmico que atiende a la máxima hermética, 'como lo que está arriba así está abajo', en busca de la mágica reconciliación de opuestos. Para Palazuelo todo está constituido por relaciones de número, y son las proporciones del número y su constante variar, el alma de todo lo existente en la naturaleza".

FINALE.

It would be at the beginning of the 1990s when Palazuelo's works would begin to be marked by verticality: *Nigredo*, *Arran*, *Viculum Amoris*, *Virtus Martin* and *Silvarum*, present in this exhibition. They also evidence a close relationship between concepts like energy, vibration and rhythm. The pieces again sustain an evident internal time dimension, in which the line is clearly a breeding element.

Decisively influenced by Kandinsky and Klee, Palazuelo's work acquired a character that is essentially temporal. Painting to be interpreted or painting as a symbolic representation of sound: rhythm, sequence, fullness, vacuum, tension, calm, rhythm. The work functioned for Palazuelo like a script in which the graphemes behaved like musical signs, and the transcription depended on their structural charge.

The verticality of the works determined the sonority and the composition of the pictures. Thus, series with similar pictorial-musical graphics were produced, in which the changing factor would be the background, the colour. Always from the musical perspective, we could say that here Palazuelo was performing variations on the same theme.

At the same time, the use of heterophony is tangible in these works. The resource, customary in western music only as of the 20th century, consists of overlaying a number of aspects of the same melodic line. Different versions of the same are thus produced simultaneously, a plurality of different voices without necessarily a common tonality, but based on the same theme. Is this not what happens in works like *Viculum amoris* o *Silva*?

And taking a further step forward (a somewhat imaginative step perhaps), why not talk about fugue in Palazuelo's work? The fugue necessarily includes a theme and a counter-theme; the tonal plane consists of an exposition theme-response which goes from the tonic to the dominant, after a diversion which leads to the intermediate tone, and so on successively.

When Klee took the fugue as his model, it was most likely not to graphically compose a fugue in the musical sense of the word, but rather to find once again in the picture a certain kind of returns, of repetitions and variations which are the basis of fugue language. We now observe *Sydus* and we wonder if it is not pertinent to talk about fugue when referring to Palazuelo.

One last recommendation: listen to the *Goldberg Variations* performed by Andrés Schiff and then read these pages again.

BIBLIOGRAPHY

Javier Arnaldo et al. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Thyssen-Bornemisza Foundation Collection, 2003.

Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.). *Historia de la música*. Madrid: Espasa, 1997.

Carmen Bonell. *La geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo*. Murcia: CENDEAC, 2006.

FINALE.

Será a comienzos de la década de los noventa cuando surjan trabajos palazuelianos marcados por la verticalidad: *Nigredo*, *Arran*, *Viculum Amoris*, *Virtus Martin* o *Silvarum*, presentes en esta exposición. En ellos existe además una estrecha relación entre conceptos como energía, vibración y ritmo. Las piezas se sustentan de nuevo en una clara dimensión temporal interna, en la que la línea es claramente un elemento engendrador.

Influida decisivamente por Kandinsky y Klee, la obra de Palazuelo adquiere un carácter esencialmente temporal. Pintura para ser interpretada o pintura como representación simbólica del sonido: ritmo, secuencia, plenitud, vacío, tensión, calma, ritmo. La obra funciona para Palazuelo como una partitura, en la que las grafías se comportan como signos musicales y la transcripción pende de su carga estructural.

La verticalidad de las obras determina la sonoridad y la composición de los cuadros. Se dan de este modo series de similar grafismo pictórico-musical, en donde el factor cambiante será el fondo, el color. Siempre desde una perspectiva musical, podríamos decir que Palazuelo ejecuta aquí variaciones sobre un mismo tema.

Al mismo tiempo, el empleo de la heterofonía es palpable en estas obras. El recurso, habitual en la música occidental solo a partir del siglo XX, consiste en superponer varios aspectos de una misma línea melódica. Simultáneamente se ofrecen así versiones diferentes de esta, una pluralidad de voces distintas sin que necesariamente haya una tonalidad común, pero a partir del mismo tema. ¿No es acaso esto lo que ocurre en obras como *Viculum amoris* o *Silva*?

Y, dando un paso más hacia adelante (un paso quizás algo imaginativo), por qué no hablar de fuga en la obra de Palazuelo. La fuga comporta necesariamente un tema y un contra-tema; el plano tonal consiste en una exposición tema-respuesta que va de la tónica a la dominante, después un divertimento que conduce al tono intermedio y así sucesivamente.

Cuando Klee toma la fuga como modelo no es, con toda seguridad, para componer gráficamente una fuga, en el sentido musical del término, sino más bien para reencontrar en el cuadro un cierto tipo de retornos, de repeticiones y de variaciones que son la base del lenguaje fugado. Observemos ahora *Sydus*, y planteémonos si no es pertinente hablar de fuga a propósito de Palazuelo.

Una última recomendación: escuchen las *Variaciones Goldberg*, interpretadas por Andrés Schiff, y vuelvan a leer estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

Javier Arnaldo et al. *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.

Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.). *Historia de la música*. Madrid: Espasa, 1997.

Carmen Bonell. *La geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo*. Murcia: CENDEAC, 2006.

John Cage. Color y cultura: *la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1997.

Octavio de Juan Ayala. *La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos* [Unpublished Ph.D. dissertation]. Murcia: University of Murcia, 2010.

Octavio de Juan Ayala. *¿Beethoven y Goya en tu cerebro? Pictomusicadelfia para todos*. Murcia: Ed. Octavio de Juan, 2012.

Alfonso de la Torre et al. *Pablo Palazuelo. La línea que sueña*. Madrid: Fernández-Braso Gallery, 2012.

Francisco Jarauta et al. Pablo Palazuelo. Escritos, conversaciones. Murcia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1998.

Johannes Itten. *Art de la couleur: Approche subjective et description objective de l'art*. Paris: Dessain et Tolra, 1973.

Javier Maderuelo. *Palazuelo. Línea y plano en el espacio*. Palma de Mallorca: Banca March, 2012.

Antonio Martín Araguz (ed.). *Neuroestética*. Madrid: SANED, 2010.

Miguel Molina. “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española”, *I Muestra de arte sonoro español*. Lucena: Sensxperiment, 2006.

Pedro Ordóñez Eslava. “Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo”, *Arte, individuo y sociedad*, vol. 24, No. 1, 2012.

Marisa Oropesa and Gonzalo Sotelo. Pablo Palazuelo. *Inédito. La colección del artista*. Valladolid: Valladolid City Hall, 2012.

Pablo Palazuelo. “La visión. El tiempo”, *Palazuelo*. Madrid/Valencia: MNCARS/IVAM, 1995.

Juan March Foundation et al. *Pablo Palazuelo. París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*. Madrid: Juan March Foundation, 2010.

Pablo Palazuelo and Frederic Nyst. “El número y las aguas”, *El Paseante*, No. 4, 1986.

Kevin Power. *Pablo Palazuelo, Geometría y Visión*. Granada: Granada Provincial Council, 1995.

Gonzalo Sotelo Calvillo. “Co-herencia del dibujo arquitectónico en la obra de Pablo Palazuelo”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, No.16, 2010.

Igor Stravinsky. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Alba, 2005.

John Cage. Color y cultura: *la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1997.

Octavio de Juan Ayala. *La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos* [Tesis doctoral inédita]. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

Octavio de Juan Ayala. *¿Beethoven y Goya en tu cerebro? Pictomusicadelfia para todos*. Murcia: Ed. Octavio de Juan, 2012.

Alfonso de la Torre et al. *Pablo Palazuelo. La línea que sueña*. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2012.

Francisco Jarauta et al. Pablo Palazuelo. Escritos, conversaciones. Murcia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1998.

Johannes Itten. *Art de la couleur: Approche subjective et description objective de l'art*. Paris: Dessain et Tolra, 1973.

Javier Maderuelo. *Palazuelo. Línea y plano en el espacio*. Palma de Mallorca: Banca March, 2012.

Antonio Martín Araguz (ed.). *Neuroestética*. Madrid: SANED, 2010.

Miguel Molina. “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española”, *I Muestra de arte sonoro español*. Lucena: Sensxperiment, 2006.

Pedro Ordóñez Eslava. “Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo”, *Arte, individuo y sociedad*, vol. 24, nº 1, 2012.

Marisa Oropesa y Gonzalo Sotelo. Pablo Palazuelo. *Inédito. La colección del artista*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2012.

Pablo Palazuelo. “La visión. El tiempo”, *Palazuelo*. Madrid/Valencia: MNCARS/IVAM, 1995.

Fundación Juan March et al. *Pablo Palazuelo. París, 13 Rue Saint Jacques (1948-1968)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010.

Pablo Palazuelo y Frederic Nyst. “El número y las aguas”, *El Paseante*, nº 4, 1986.

Kevin Power. *Pablo Palazuelo, Geometría y Visión*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.

Gonzalo Sotelo Calvillo. “Co-herencia del dibujo arquitectónico en la obra de Pablo Palazuelo”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 16, 2010.

Igor Stravinsky. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Alba, 2005.

PABLO PALAZUELO:
THE SILENT PRAYER

[SILENCE AND WRITING IN
PARIS, CIRCA 1950s]

Alfonso de la Torre

(...) *a manner of silent sound.*¹

Pablo Palazuelo, 1953.

Es bajo la progresión rítmica del tiempo como nacen las formas [It is under the rhythmic progression of time that shapes are born].²

Luc Benoist, annotated by Pablo Palazuelo in his “Cuaderno de Paris” (unpublished). 1953.

LOS CUADERNOS DE PARIS (THE PARIS PAPERS) – A DARK KINGDOM OF
VIBRATIONS

Coinciding with Wassily Kandinsky’s studies for “La Sonorité Jaune” in 1953, Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-Galapagar, 2007) began writing what have come to be known as his “Cuadernos de Paris”³. The mid 1950s seem to have been a crucial time⁴ in Palazuelo’s developmental process, an intense period in which he conceived great works like “Festivo”, “Gris” or “Losange” (1953), all presided over by the spirit of orthodox geometry, which owes its being to the collision of forces praised by Malevitch. In these unpublished *papers*, he interweaves his own interests in plastic creation with an untiring curiosity for all realms of knowledge. Writing then in his new Paris studio, far from the previous hustle and bustle of the Cité Universitaire, unbearable for his work, which required concentration. It enabled him to consolidate ideas by means of annotations in English, French and Spanish, created in what would be his true workshop, a tiny dwelling lent to him by Aimé and Marguerite Maeght, a reflection concentrated in its “*tour*”⁵, not far from the other tower, the enigmatic *Tour de Saint-Jacques*, an erected watchtower and symbol of knowledge since medieval times, a relic of the street on the Way of St. James, in the studio that is located on the fourth floor of number 13 of the street of the same name, opposite the church of Saint-Severin, where we have so often imagined a reddish space, tireless study time caressing shapes and knowledge, invaded by the drunkenness of the search for knowledge, illuminated by the temple’s stained glass windows. It would no longer be necessary to lock himself inside his studio amid the school hullabaloo⁶ to symbolically find calm, because in Saint-Jacques, he could now write incessantly: rough copies of his thoughts or poems, quotes from other artists, small drawings or diagrams, dances of verses, a kind of logbook of that time, showing both the variety of his reading and his vast knowledge and the singular way in which he broached such a conscientious task; a true example of the construction of his own, complex knowledge, addressing a task not just of passive reading, rather a task of recompiling original publications, exemplary excerpts, forgotten texts, many of which were unattainable during the training of other

¹ Pablo Palazuelo, “Cuadernos de Paris” (1953-1962). Unpublished.

² Luc Benoist, annotated by Pablo Palazuelo in Ibid.

³ They have been referenced in: Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)”, Juan March Foundation and Jorge Oteiza Museum Foundation, Madrid-Alzuza, 2009-2010. The matter is also quoted in: Alfonso de la Torre, “Arde la tierra en el agua oscura. En torno a unos poemas inéditos de Pablo Palazuelo”, “Turia” magazine, No. 103, Teruel, June-October 2012, pp. 81-91.

⁴ In the same year, the Guggenheim Museum in New York invited him to take part in an exhibition involving ten other young European painters. The Solomon R. Guggenheim Museum, *Younger European Painters-A Selection* (Willi Baumeister, Giuseppe Capogrossi, Jean Degottex, Simon Häntai, Charles Lapicque, Marc Mendelson, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Raoul Ubac, Maria Helena Vieira da Silva), New York, 2 December 1953 - 21 February 1954.

⁵ “De ma tour” (1952) will be the title given to a work from this time.

⁶ Francisco Farreras, “Memorias. De ayer y de hoy” (unpublished), Madrid, 1993, p. 89.

(...) *a manner of silent sound.*¹

Pablo Palazuelo, 1953.

*Es bajo la progresión rítmica del tiempo como nacen las formas.*²

Luc Benoist, anotado por Pablo Palazuelo en su “Cuaderno de Paris” (inédito). 1953.

LOS CUADERNOS DE PARIS-REINO OSCURO DE LAS VIBRACIONES

Coincidiendo con la realización de los estudios para “La Sonorité Jaune” de Wassily Kandinsky, en el año 1953, Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-Galapagar, 2007) inició la escritura de lo que se han conocido como los “Cuadernos de Paris”³. Mediada la década de los cincuenta, ese parece ser un tiempo crucial⁴ en el devenir intelectual de Palazuelo, intensa época de concepción de grandes cuadros como “Festivo”, “Gris” o “Losange” (1953), presididos todos por el espíritu de una geometría ortodoxa, deudora de la colisión de fuerzas elogiada por Malevitch. En estos inéditos *Cuadernos* se entrecruzan los intereses propios de la creación plástica con una infatigable curiosidad por todas las materias del saber. Escritura, ya en su nuevo estudio parisino, -alejado del bullicio anterior de la Cité Universitaire, insoportable para su concentrado quehacer-, que le sirve para fijar ideas mediante anotaciones en inglés, francés o español, realizadas en el que será su taller verdadero, una pequeña vivienda prestada por el matrimonio Aimé y Marguerite Maeght, -reflexión concentrada en su “*tour*”⁵ no lejos de la otra Torre, la enigmática de Saint-Jacques, atalaya erigida y símbolo del saber desde el Medievo, vestigio de la calle del Camino de Santiago-, en el estudio que se eleva en un cuarto piso del trece de la *rue* del mismo nombre, frente a la iglesia de Saint-Severin, donde tantas veces imaginamos un espacio rojizo, tiempo de inagotable estudio acariciando formas y conocimientos, invadido por la ebriedad de la búsqueda del saber, estancia al anochecer iluminada por las vidrieras del templo. Ya no será preciso echar las cuatro vueltas a la llave de su estudio en la algarabía del Colegio⁶ para, simbólicamente, lograr la calma, pues ahora, en Saint-Jacques, podrá escribir sin cesar: borradores de pensamientos o poemas, citas a otros artistas, pequeños dibujos o diagramas, baile de los versos, una suerte de cuaderno de bitácora de ese tiempo, muestra tanto de la variedad de sus lecturas y gran conocimiento, como de una singular forma de abordar éste tal una tarea concienzuda, un verdadero ejemplo de la construcción de un saber propio y complejo encarando una labor no tan sólo de pasiva lectura, antes bien un quehacer de recopilación de publicaciones originales, fragmentos ejemplares, textos olvidados, muchos de ellos inalcanzables en la

¹ Pablo Palazuelo, “Cuadernos de Paris” (1953-1962). Inédito.

² Luc Benoist, anotado por Pablo Palazuelo en Ibid.

³ Han sido referidos en: Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)”, Fundación Juan March y Fundación Museo Jorge Oteiza, Madrid-Alzuza, 2009-2010. El asunto está también citado en: Alfonso de la Torre, “Arde la tierra en el agua oscura. En torno a unos poemas inéditos de Pablo Palazuelo”, Revista “Turia”, nº 103, Teruel, Junio-Octubre 2012, pp. 81-91.

⁴ Es el mismo año en el que el Museo Guggenheim de Nueva York le invita a exponer en una muestra en la que participan otros diez jóvenes pintores europeos. The Solomon R. Guggenheim Museum, *Younger European Painters-A Selection* (Willi Baumeister, Giuseppe Capogrossi, Jean Degottex, Simon Häntai, Charles Lapicque, Marc Mendelson, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Raoul Ubac, Maria Helena Vieira da Silva), New York, 2 Diciembre 1953-21 Febrero 1954.

⁵ “De ma tour” (1952), titulará una obra de este tiempo.

⁶ Francisco Farreras, “Memorias. De ayer y de hoy” (inédito), Madrid, 1993, p. 89.

PABLO PALAZUELO:
LA ORACIÓN
SILENCIOSA

[SILENCIO Y ESCRITURA EN
PARIS, CIRCA LOS AÑOS
CINCUENTA]

Alfonso de la Torre

artists who had been trapped in the Spain of that period, in that time of dearth and suffering⁷.

It is in this multidisciplinary encounter of writing and thought where physicists, esoteric scholars, thinkers, novelists and poets come before art theorists, and to whose annotations little attention is paid. Hence, Bataille, Benoist, Jung and Milosz, and certain voices from the East, are some of the recognisable sources that give rise to excerpts that he carefully transcribes or alternatively translates. Serene night and echoing solitude, in the style of Juan de la Cruz, recalling one of his drawings from the time (“Les nuits et les levants de l’aurore” [1951]), which mirror some of his first ontological intuitions and poems, in which it was usual to find reflections on the act of creation and often related to musical forms or shapes. A key idea in *Palazuelan* thought was thus announced, noted early in his first pages: The rhythm of time is what builds shapes, in an intuition also revealed by Paul Klee: The complexity of thought will grant the source of shapes, these arising from multiple notions. In 1958, Palazuelo would precisely entitle one of his paintings “Imagination du temps”, seemingly recalling the writings of David Bohm – thought belongs to the order of time: time is thought, everything is dominated by time, it being possible to assign the “times” of colour to this same chapter: “Temps blanc”, “Temps bleu”, “Temps rouge” (1958) or “Temps clair” (1959). The titles of his paintings, with an air of rhythm, musical form, prosecutors of a moving relationship between shapes and time, will arise throughout his career. Let us recall some of them, which are highly explicit: “Tempo” (1960), “Danza” (1968) or “Canto” (1978), would seem to be a true application of time structures, rhythms tied to painting. Space, mysterious, is an ocean of energy sources, Palazuelo would recall thirty years later⁸. Cadence and time as a generator of shapes was an evocative quote by the writer and art historian⁹ Luc Benoist, in whom Palazuelo was interested because they shared a certain spiritual affinity, not so much for his specialisation in art theory as for what he knew about Eastern metaphysics and esoterics, as well as the analysis of the symbolic components of creation. In the end, this question, of rhythm as a key element distilled from Jung-like psychic energy, as we shall see in the texts that accompany us, is primordial in Palazuelo’s work, often reflecting on particular details¹⁰, a meditation of intense intellectual order, but which the artist taints with the vibration of a very special poetic twilight, as we have said before¹¹: “the report groans in pain” Palazuelo would underline¹². He would express much the same decades later: “on many occasions when I am working, I feel like I am listening. Thinking it through, I believe it is not merely a personal illusion, but rather an experience or feeling deeply rooted in man. In the books of prophets of many

7 Antonio Saura, “Viola y Oniro”, “Cuadernos Guadalupe”, No. 31, Madrid, 1987, p. 6.

8 Miguel Fernández-Braso, “El espacio de Palazuelo-En el taller”, “Guadalupe”, year VI, No. 56, Madrid, 1/1981, p. 40. He will reiterate it to: Francisco Calvo Serraller, “Cuando trabajo, me parece que estoy escuchando...” [When I work, it feels as if I am listening...], “El País”, “Artes”, year IV, No. 121, Madrid, 6/3/1982, p. 3: “siento el espacio como un océano ilimitado de energía” [I feel space as an unlimited ocean of energy].

9 Luc Benoist (1893-1890). Follower of the thinker René Guenon.

10 “Use of the concept of rhythm, in what refers to esoteric phenomena (creations or perceptions) situated in space and which belong to the arts in time, comes from way back. Due to the primordial role the study of musical harmony had on the development of Greek mathematics and philosophy (Pythagoreanism that influenced and inspired Plato’s aesthetics), and in view of the symphonic, harmonic Cosmos theory, on which these two disciplines are founded, their conception of the plastic arts was governed by analogies and precepts belonging to music. Vitruvius places great emphasis on these analogies and uses the term EURYTHMY to designate a happy concatenation of proportions; i.e. a symmetry or conmodulation which produces not only a harmonic effect, but one that is also symphonic and organic.” Pablo Palazuelo: “Ritmo, Simetría y Mimesis”. In: Victor Nieto Alcaide, “Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento”, Cuadernos Hispanoamericanos, No. 215, Madrid, 1967, p. 283.

11 We are referring to Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: poesía crepuscular (circa 1953)”, in “Pablo Palazuelo: Paris, 13 Rue Saint Jacques (1948-1968)”, op. cit. pp. 112-113.

12 “De la noche II. El sol no desciende al horizonte. / Donde surge la fuente. / En los últimos confines. / La informe gime doliente” [Of the night II. The sun does not go down to the horizon. / Where the fountain gushes. / In the furthest confines. / The report groans in pain. From the aforesaid “Cuadernos de Paris” (1953-1962).

formación de otros artistas que habían quedado varados en la España de la época, en aquel tiempo de cardo y ceniza⁷.

Es este un encuentro escritural multidisciplinar con el pensamiento donde están antes los físicos, esotéricos, pensadores, novelistas o poetas, que los teóricos del arte, poco transitados en sus anotaciones. Así, Bataille, Benoist, Jung o Milosz o ciertas voces de Oriente, son algunas de esas fuentes reconocibles que dan origen a fragmentos que transcribe cuidadosamente o bien traduce. Noche sosegada y soledad sonora, a lo Juan de la Cruz, recordando uno de los dibujos de este tiempo (“Les nuits et les levants de l’aurore” [1951]), allí tendrán forma definitiva algunas de sus primeras intuiciones ontológicas y poemas, siendo usuales las reflexiones en torno al acto creativo y frecuente su puesta en relación con formas o cuestiones musicales. Anunciándose entonces una idea capital del pensamiento *palazuelino*, anotada temprana en primeras hojas: el ritmo del tiempo es el constructor de las formas, en una intuición revelada también por Paul Klee: la complejidad del pensamiento otorgará la fuente de las formas, surgidas estas desde múltiples principios. “Imagination du temps”, titulará precisamente Palazuelo uno de sus cuadros de 1958, pareciere que recordando los escritos de David Bohm, -el pensamiento pertenece al orden del tiempo: el tiempo es pensamiento, todo lo domina el tiempo-, pudiendo adscribir a este mismo capítulo las pinturas de “tiempos” de colores: “Temps blanc”, “Temps bleu”, “Temps rouge” (1958) o “Temps clair” (1959). Los títulos de sus pinturas con aire de ritmo, de forma musical, prosecutors de una conmovedora relación entre formas y tiempo, surgirán durante toda su trayectoria. Recordémoslo, pues algunos son explícitos: “Tempo” (1960), “Danza” (1968) o “Canto” (1978), pareciere que verdadera aplicación a la pintura de estructuras temporales, ritmos al cabo. El espacio, misterio, es un océano de energías, rememoraré Palazuelo treinta años después⁸. Cadencia y tiempo como generador de formas, era cita en el Cuaderno evocadora de un escritor e historiador del arte⁹, Luc Benoist, quien interesaba a Palazuelo por una cierta afinidad espiritual, no tanto por su especialización en la teoría artística como por sus saberes en torno a la metafísica oriental o el esoterismo y análisis de los componentes simbólicos de la creación. Al cabo esta cuestión, la del ritmo como elemento capital destilado de la *jungiana* energía psíquica, como se verá en los textos que nos acompañan, es central en el quehacer *palazuelino*, reflexionando sobre el particular con frecuencia¹⁰, una meditación de intenso orden intelectual pero que el artista tiñe con la vibración de una especial luz poética muy crepuscular, como ya hemos escrito otras veces¹¹: “la informe gime doliente” subrayará Palazuelo¹². Lo expresará décadas después, casi en el mismo sentido: “en muchas ocasiones, cuando estoy trabajando, tengo la sensación de estar escuchando. Pensándolo bien, creo que

7 Antonio Saura, “Viola y Oniro”, “Cuadernos Guadalupe”, nº 31, Madrid, 1987, p. 6.

8 Miguel Fernández-Braso, “El espacio de Palazuelo-En el taller”, “Guadalupe”, año VI, nº 56, Madrid, 1/1981, p. 40. Lo reiterará a: Francisco Calvo Serraller, “Cuando trabajo, me parece que estoy escuchando...”, “El País”, “Artes”, año IV, nº 121, Madrid, 6/III/1982, p. 3: “siento el espacio como un océano ilimitado de energía”.

9 Luc Benoist (1893-1890). Seguidor del pensamiento de René Guenon.

10 “El empleo del concepto de ritmo, en lo que se refiere a los fenómenos estéticos (creaciones o percepciones) situados en el espacio y que pertenece a las artes en el tiempo, viene de muy lejos. A causa del papel primordial que tuvo el estudio de la armonía musical en el desarrollo de la Matemática y Filosofía griegas (pitagóricos que influenciaron e inspiraron la estética platónica), y en virtud de la teoría sinfónica, armónica del Cosmos, en la cual estas dos disciplinas se fundaban, su concepción de las artes plásticas estaba gobernada por analogías y preceptos pertenecientes a la música. Vitruvio insiste mucho sobre estas analogías y emplea el término EURITMIA para designar un encadenamiento feliz de proporciones; es decir, una simetría o conmodulación que produce un efecto no solamente armónico, sino también sinfónico, orgánico”. Pablo Palazuelo: “Ritmo, Simetría y Mimesis”. En: Victor Nieto Alcaide, “Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 215, Madrid, 1967, p. 283.

11 Nos referimos a Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: poesía crepuscular (circa 1953)”, en “Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)”, op. cit. pp. 112-113.

12 “De la noche II. El sol no desciende al horizonte. / Donde surge la fuente. / En los últimos confines. / La informe gime doliente”. De los citados “Cuadernos de Paris” (1953-1962).

religions, in their myths, we almost always come up against the topic of the *original sound*. In tantrism, for instance, sound is the foundation, the underpinning of forms; it is a sound that clots the form. In the Gospel of St. John, the *verb* (the sound) is in the beginning. There has therefore existed a conscious unity between what sounds and what is form. “If you hear with your sight and you see with your hearing, you are on the right road”, a Zen master once said. Hence, from the very beginning there has been a feeling of a universal, rhythmic and formational sound. I believe that what one sees and what one hears are two different, but very closely related aspects of one and the same thing, and for that very reason I believe the silenced music and the sonorous solitude that St. John of the Cross talked about really do exist”¹³.

The years of the “Cuadernos de Paris” are early times in the work of a young artist who arrived there longing for Oxford, another free city. That was where *Paul* Palazuelo studied; he, who after three years in that English city learning about that country’s life and customs, visiting Cambridge, experienced the crudeness of war and civil disaster. This was followed by his time as a young painter in the Madrid school, where he immediately decided to leave Spain in 1948, for a long period of time. Let us think that when he finally arrives back here, almost in the 1970s, almost 60 years old, his return reminds one of that of the poet we frequently quote: Coming back does not always mean returning. He returned to Madrid to suffer another kind of isolation, that of being an acknowledged painter surrounded by the aura of having exhibited in the Maeght, one of the most prestigious galleries of the time, having met the great artists of those key years, including Joan Miró¹⁴, Braque, Giacometti and Chagall¹⁵, among others. There was a slight age difference, some ten years, with the artists of the generation whose work had wide repercussions in the 1950s, the “El Paso” artists, or those forming groups around the museum that would be built in Cuenca, but in the end, as Ortega would reflect, another generation. Hence it is understandable that his work was classified as that of an extraordinary artist more on the fringe, “celle d’un outsider”¹⁶, as Françoise Choay, a great expert in Hispanic art, would write in 1959.

His years in Paris, key to his training as an artist, submitted to such a productive isolation, were the times of his fundamental encounter with Bernard Dorival¹⁷, a lover of Spanish culture and his first support in the French capital, who invited him to the “Salon de Mai”, a true coming out in the new cultural life which was emerging in France. He, introduced him to the Maeghts (husband and wife), converting himself into his true discoverer before Paris’ artistic society. Bernard, son of the musician

no se trata de una mera ilusión personal, sino de una experiencia o sentir enraizado en el hombre. En los libros proféticos de muchas religiones, en sus mitos, casi siempre nos encontramos con el tema del *sonido original*. En el tantrismo, por ejemplo, el sonido es la fundación, el cimiento de las formas; es un sonido el que coagula la forma. En el Evangelio de San Juan, el *verbo* (el sonido) está en el principio. Existe, pues, una unidad presentida desde siempre entre lo que suena y lo que es forma. ‘Si oyes con la vista y ves con el oído, estás en el camino cierto’, dice un maestro zen. Se manifiesta, pues, desde los orígenes el sentimiento de un sonar universal rítmico y formante. Creo que lo que se ve y se oye son dos aspectos diferentes, pero muy cercanos, de una misma cosa, y, por eso mismo, creo que existe una música callada y una soledad sonora de las que nos habla san Juan de la Cruz”¹³.

Los años de los “Cuadernos de Paris” son tiempos tempranos en el quehacer de un joven artista allí llegado añorando otra ciudad libre, Oxford. Allí realizó sus estudios *Paul* Palazuelo quien, tras tres años en la localidad inglesa conociendo de cerca la vida y costumbres de ese país, frecuentando Cambridge, pasa por la crudeza de la guerra y desastre civil, prosiguiendo a ésta la época de joven pintor de la escuela madrileña, decidiendo alejarse de inmediato, 1948, durante un largo lapso de tiempo de España. Pensemos que cuando aquí llegue definitivamente, casi en los setenta, cuasi sexagenario, su vuelta nos hace recordar aquello del poeta, que citamos a menudo: volver no siempre significa regreso. Retorna a Madrid para padecer otro aislamiento, el de ser un pintor reconocido rodeado por el aura de haber expuesto en Maeght, una de las galerías más prestigiosas de ese tiempo, habiendo tratado a los grandes artistas de aquellos años capitales, entre otros a Joan Miró¹⁴, Braque, Giacometti o Chagall¹⁵. Con una diferencia de edad leve, un decenio, con los artistas de la generación cuyo trabajo tuvo amplia repercusión en los años cincuenta, los artistas de “El Paso” o los agrupados en torno al Museo que se elevaría en Cuenca, pero al cabo ya, como reflexionara Ortega, otra generación. Así se comprende que su obra fuese calificada como la de un artista extraordinario mas al margen, “celle d’un outsider”¹⁶, escribiría en 1959 Françoise Choay, gran conocedora del arte hispano.

Los años de Paris, capitales para su formación como artista, sometido a un aislamiento tan feraz, son tiempos del fundamental encuentro con Bernard Dorival¹⁷, amante de la cultura española y su primer apoyo en la capital francesa, quien le invite a los “Salon de Mai”, auténtica puesta de largo de la nueva vida cultural que asoma en Francia, presentándole al matrimonio Maeght y convirtiéndose en su verdadero descubridor ante la sociedad artística parisina. Bernard, hijo del músico

13 Pablo Palazuelo to Francisco Calvo Serraller, “Cuando trabajo, me parece que estoy escuchando...”, [When I am working, I feel like I am listening...] op. cit.

14 Palazuelo met Joan Miró in Paris in 1951, and maintained a good friendship that could have had an influence on some of the Madrid artist’s drawings. That year, Miró visited the *Tendances* exhibition at the Maeght, which included works by Palazuelo, as described in a letter from the artist’s archive. Miró indicated that in his creations he had found “all the Spanish racial force – Zurburán’s austerity and (sic.) the asceticism of the mystics, with their glimmers of sensitivity and that in a universal sense, of course”. Correspondence. Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) to Pablo Palazuelo on 31/10/1951. In the Palazuelo Foundation archive. There is, furthermore, another letter from Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona, 5/5/1953) and a postcard (Tarragona, not dated). The matter is discussed in: Alfonso de la Torre: “Pablo Palazuelo. La imaginación introvertida”, in “Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)”, See also, Ibid: “Madrid-Paris-Madrid” (p. 202), which refers to Palazuelo’s visit to Miró’s exhibition at the Maeght (1953) or the frequent ones of both, for example, the Dubuffet exhibition in Paris (1954). Ibid. p. 214.

15 Ibid. P.202. In addition to the former, we can also mention: Adami, Alechinsky, Bazaine, Brancusi, Klein, Poliakoff, Soulages, De Staël and Vasarely.

16 Françoise Choay, “Treize peintres espagnols”, “France Observateur”, No. 476, Paris, 18/6/1959.

17 Bernard Dorival (1914-2003), was a historian and art critic who received a scholarship from the Casa de Velázquez in Madrid in 1939. He was a collaborator at the French Institute in Barcelona (1940), where he learned Spanish. Appointed curator of the Musée National d’Art Moderne in 1941, together with Jean Cassou, a Hispanic studies scholar and collaborator at said museum, he is considered responsible for the contemporary collections at Paris’ museums. One of his best known works in Spain was the co-ordination of: “Los pintores célebres” (Éditions d’Art Lucien Mazenod, Paris, 1948 & 1955. Published in Spain with the translation of Juan-Eduardo Cirlot, by Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1963).

13 Pablo Palazuelo a Francisco Calvo Serraller, “Cuando trabajo, me parece que estoy escuchando...”, op. cit.

14 Palazuelo conoció a Joan Miró en Paris en 1951, manteniendo una buena amistad que pudo influir en ciertos dibujos del madrileño. Ese año Miró visitó la exposición *Tendances* de Maeght, que incluía obras de Palazuelo, como refleja una carta conservada en el archivo del artista. Miró señala había encontrado en sus creaciones “toda la fuerza racial española-austeridad de Zurbarán i (sic.) ascetismo de los místicos, con sus destellos de sensibilidad y eso en sentido universal, claro está”. Correspondencia. Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) a Pablo Palazuelo de 31/X/1951. En archivo de la Fundación Palazuelo. Hay, además, otra carta de Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona, 5/V/1953) y una tarjeta postal (Tarragona s/f). El asunto está tratado en: Alfonso de la Torre: “Pablo Palazuelo. La imaginación introvertida”, en “Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)”, op. cit. p. 20. Vid. también, Ibid: “Madrid-Paris-Madrid” (p. 202), que refiere la visita de Palazuelo a la exposición de Miró en Maeght (1953) o los frecuentes entrambos, por ejemplo con ocasión de la exposición de Dubuffet en Paris (1954). Ibid. p. 214.

15 Ibid. p. 202. A los anteriores podemos añadir: Adami, Alechinsky, Bazaine, Brancusi, Klein, Poliakoff, Soulages, De Staël o Vasarely.

16 Françoise Choay, “Treize peintres espagnols”, “France Observateur”, nº 476, Paris, 18/VI/1959.

17 Bernard Dorival (1914-2003), fue historiador y crítico de arte, becado por la Casa de Velázquez de Madrid (1939) colaborando con el Instituto Francés en Barcelona (1940) donde aprendió español. Nombrado conservador del Musée National d’Art Moderne en 1941 se le considera, junto al hispanista y colaborador de dicho museo Jean Cassou, responsable de las colecciones contemporáneas en los museos parisinos. Una de sus obras más conocidas en España fue la coordinación de: “Los pintores célebres” (Éditions d’Art Lucien Mazenod, Paris, 1948 & 1955. Publicado en nuestro país, con traducción de Juan-Eduardo Cirlot, por la Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1963).

André Dorival, would write the first critique on Palazuelo in 1949, underlining early and with a keen eye the musical air inherent to his work. “avec la précision des mesures et des rythmes, sur laquelle se fonde leur composition, la rigueur artistique avec la musicalité, la plénitude picturale avec ce je ne sais quoi d’humain qui ne dépasse la plastique que parce qu’il s’y enracine et qui en constitue le suprême épanouissement”¹⁸. In view of the above, it seems reasonable that he was at that time invited by Guy Wheelen to take part in an exhibition in Lucerne, the title of which referred precisely to rhythms and colours¹⁹, where he presented a picture of silent forms, a painstaking work, as can be seen in the photographs that were in Palazuelo’s studio in Villaines-sous-Bois²⁰, a slow *tempo* creator that was his unmis-takable hallmark, produced in a faraway place where he was eventually able to work in peace²¹. The painting entitled “Dans le Carré” or “Composición” (1951), currently in the Kunsthaus in Zurich, from Gustav Zumsteg’s collection which we shall refer to later on, is a highly purist work, a delicate example of constriction of means, synthesised on slightly moving planes. This would fit the highly musical description that Seuphor made that year of the work of Palazuelo the harmonist: “Ligne et plan, musique à deux mains, volontairement réduite à deux doigts. Le plus grand handicap pour un artiste est sa richesse. La conquête de la personnalité commence par le refus de presque tout pour trouver l’essentiel, le rare, soi”²². An example of art that is “sévère dans un art qui se voudrait léger, grave et ponctué dans une composition qui essaie les apparences de la facilité, Palazuelo est un harmoniste qui ne laisse subsister de ses luttes intérieures que la victoire finale”²³.

And the truth is that mentions of its musical likeness sweep through the entire bibliography on Palazuelo from the very early days. In 1955, Georges Limbour would refer to the air of variation that runs through his work and which would precisely give name to one of his key paintings of that time, then forming part of the Guggenheim collection in New York²⁴: “Cette forme est entraînée dans un mouvement de variations, prise dans un rythme (...). C’est le même élément que sur la nappe, mais au gré d’un autre rythme et passant par des métamorphoses. (...) D’un autre côté, dès sa jeunesse il était attiré par l’art arabe: les variations, les complaints, les longues chansons des arabesques et formes pures l’encharmaient”²⁵. Louis-Paul Favre, who awarded him the title of “the gentleman of solitude”, would also mention the rhym-ing heavens where his artistic and ascetic dimension took place²⁶. It was his “qualities of light”, that Claude Esteban would mention referring to Palazuelo in his merciless

André Dorival, escribirá en 1949 la primera crítica sobre Palazuelo, subrayando temprano con perspicacia un aire musical inherente a su quehacer: “avec la précision des mesures et des rythmes, sur laquelle se fonde leur composition, la rigueur artistique avec la musicalité, la plénitude picturale avec ce je ne sais quoi d’humain qui ne dépasse la plastique que parce qu’il s’y enracine et qui en constitue le suprême épanouissement”¹⁸. Visto lo anterior, parece razonable que fuera invitado en ese tiempo por Guy Wheelen a participar en Lausana en una exposición cuyo título refería, precisamente, ritmos y colores¹⁹, donde presentó un cuadro de silenciosas formas, de laboriosísima elaboración, según se ve en las fotografías existentes en el estudio de Palazuelo en Villaines-sous-Bois²⁰, *tempo* creador lento que era marca inconfundible de la casa, desarrollado en un apartado lugar en el que, al fin, era posible trabajar en paz²¹. El cuadro, titulado “Dans le Carré” (o) “Composición” (1951), actualmente en la Kunsthaus de Zurich, procedente de la colección de Gustav Zumsteg que luego citaremos, es una pintura muy purista, delicado ejemplo de constricción de medios sintetizado en unos planos en leve movimiento que se ajustaría a la descripción, muy musical, que hizo Seuphor aquel año de la obra del armonista Palazuelo: “Ligne et plan, musique à deux mains, volontairement réduite à deux doigts. Le plus grand handicap pour un artiste est sa richesse. La conquête de la personnalité commence par le refus de presque tout pour trouver l’essentiel, le rare, soi”²². Ejemplo de un arte “sévère dans un art qui se voudrait léger, grave et ponctué dans une composition qui essaie les apparences de la facilité, Palazuelo est un harmoniste qui ne laisse subsister de ses luttes intérieures que la victoire finale”²³.

Y es que las menciones a lo musical barrerán desde temprano la bibliografía *pala-zuelina*. Georges Limbour referirá en 1955 el aire de variación que recorre su obra y que, justamente, dará título a uno de sus cuadros capitales de ese tiempo ingresado entonces en la colección del Guggenheim neoyorquino²⁴: “Cette forme est entraînée dans un mouvement de variations, prise dans un rythme (...). C’est le même élément que sur la nappe, mais au gré d’un autre rythme et passant par des métamorphoses. (...) D’un autre côté, dès sa jeunesse il était attiré par l’art arabe: les variations, les complaints, les longues chansons des arabesques et formes pures l’encharmaient”²⁵. O que Louis-Paul Favre, quien le otorgara el título de “el caballero de la soledad”, mencionara los cielos ritmados donde tiene lugar la dimensión como artista de este solitario y asceta²⁶. Eran las “calidades de luz”, que Claude Esteban referirá a Palazue-

18 Bernard Dorival, “Palazuelo”, in “Les mains éblouies”, “Derrière le miroir”, No. 22, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, Paris, 4/10/1949, s/p. p. 3.

19 Musée Cantonal des Beaux-Arts, *Rythmes et couleurs*, Lausanne, 20 June-14 September 1952.

20 In 1951, Palazuelo would temporarily reside in Villaines-sous-Bois, a small town some thirty kilometres north of Paris. Returning at the end of that year to the Colegio de España, in 1954 the Maeghts provided him with a new studio in this city and mentioned in this text, at number thirteen Rue Saint-Jacques, not far from the Sorbonne University. He would remain in Paris until the late 1960s, although he would occasionally return to Spain for increasingly longer stays, which would become final towards 1968.

21 “La calma y el silencio son completos, algunos empezamos una nueva etapa de nuestra vida, de trabajo en paz. Dios nos ayude”. [The calm and silence are complete, some of us are beginning a new stage in our lives, our work, in peace. God help us.] An excerpt by Palazuelos on his stay at Villaines. Unpublished. Courtesy of the Pablo Palazuelo Foundation.

22 Michel Seuphor, Il n’y a pas de repos, in “Tendance”, “Derrière le miroir”, No. 50, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, Paris, 10/1952, s/p. p. 5.

23 Ibid.

24 “Variations” (1951). Oil on canvas. 80.9 x 143.2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (53.1377).

25 Georges Limbour, “Empedocle chez Palazuelo”; in Palazuelo, “Derrière le miroir”, No. 73, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, 2-3/1955 (central pamphlet).

26 “Espagnol de Madrid, son regard poursuivant la flèche de Saint-Séverin, ordonne et ordonnant dans son atelier de la rue Saint-Jacques, Palazuelo s’inspire de Hölderlin, organise et prolonge son œuvre dans les ciels rythmés dont il fait ses dimensions”. Louis-Paul Favre, “Palazuelo. Chevalier de la solitude”, “Combat-Le journal de Paris”, No. 3327, Paris, 14/3/1955, p. 7. On the qualifier of being solitary and ascetic, see: Louis Paul Favre and C. Rivière, “Question de forme”, “Le Monde”, Paris, 7/4/1958, s/p.

18 Bernard Dorival, “Palazuelo”, en “Les mains éblouies”, “Derrière le miroir”, nº 22, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, Paris, 4/X/1949, s/p. p. 3.

19 Musée Cantonal des Beaux-Arts, *Rythmes et couleurs*, Lausanne, 20 Junio-14 Septiembre 1952.

20 Palazuelo residirá temporalmente, durante el año 1951, en Villaines-sous-Bois, pequeña localidad sita a unos treinta kilómetros al norte de París. Retornado a finales de ese año al Colegio de España, en 1954 el matrimonio Maeght le facilita un nuevo estudio en esta ciudad, citado en este mismo texto, en el número trece de la rue Saint-Jacques, no lejos de la Universidad de la Sorbonne. En París permanecerá hasta finales de los años sesenta, aunque vuelve ocasionalmente a España, en estancias cada vez más prolongadas que se convertirán en definitiva hacia 1968.

21 “La calma y el silencio son completos, algunos empezamos una nueva etapa de nuestra vida, de trabajo en paz. Dios nos ayude”. Fragmento de texto de Palazuelo sobre su estancia en Villaines. Inédito. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

22 Michel Seuphor, Il n’y a pas de repos, en “Tendance”, “Derrière le miroir”, nº 50, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, Paris, X/1952, s/p. p. 5.

23 Ibid.

24 “Variations” (1951). Óleo sobre lienzo. 80,9 x 143,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (53.1377).

25 Georges Limbour, “Empedocle chez Palazuelo”; en Palazuelo, “Derrière le miroir”, nº 73, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, II-III/1955 (cuadernillo central).

26 “Espagnol de Madrid, son regard poursuivant la flèche de Saint-Séverin, ordonne et ordonnant dans son atelier de la rue Saint-Jacques, Palazuelo s’inspire de Hölderlin, organise et prolonge son œuvre dans les ciels rythmés dont il fait ses dimensions”. Louis-Paul Favre, “Palazuelo. Chevalier de la solitude”, “Combat-Le journal de Paris”, nº 3327, Paris, 14/III/1955, p. 7. Sobre el calificativo de solitario y asceta, vid : Louis Paul Favre y C. Rivière, “Question de forme”, “Le Monde”, Paris, 7/IV/1958, s/p.

monologue, in the well-known book published in 1980, which revealed that we know of as the work of the invisible²⁷.

About the strange poet O. V. Milosz²⁸, Palazuelo would note down in the Cuaderno de Paris: “Le mouvement n’est pas la translation inconcevable d’un lieu vers un lieu mais la métamorphose intelligible d’un état dans un état...c’est se mouvoir certes pour l’action mais aussi bien par delà l’action, pour le rythme”. This was praise for the rhythm that rings out in Palazuelo’s dark kingdom of vibrations²⁹, a ghostly agitation. Annotated Pythagorean and kabbalistic reflections, they would almost seem like prayers, revolving around the importance of the mystic figure in “Tetractys”: container of the forms, inexhaustible source of unity, root of the creation that flows, symbol of unity and pure harmony: “harmonie pure- Ensemble des quatre nombres dont les rapports représentent les accords musicaux essentiels (chant des sirènes) (traduction Jamblique)”. Vision of proportions and numbers, indeed of order, as if distilled from the secret harmony of the universe. Rhythm as the essence of an unchanging substance that it was up to the artist to represent and, after tribute to the compared shapes in essential musical chords, the early verses Palazuelo composed in his tower of Saint-Jaques were not strange; they were suggestive of eurythmics, the repetition plus the sound that has ceased, in the end the intensity of a silence, which leads us to think about Cage, perhaps the unknown musician who Palazuelo met with Kelly in Paris, in the university hustle and bustle of 1949: “Harmonie. / Repetition immobile, / annulation du temps!”, or alternatively this other notation: “Cesó todo sonido. / En la vasta superficie / tus ojos llenos de amor. / Escuchaban / las formas del nuevo ser” [All sound ceased. / On the vast surface / your eyes full of love. / They were listening to / the new forms of being.] Solitude or echoing imagination, as we have already remarked and as Max Holzer recalled³⁰, are the years of his paintings entitled “Solitudes” (1955-1956): “Several ordinary measures had been me other, and I thought there had been a manner of silent sound”³¹.

Measures or proportions that make him someone else, fertile muteness, and it is at this point that the figure of Paul Klee fits in; he was perhaps the 20th century artist most strongly bonded with music shapes; he was also a musician and whose example, personal and as a creator of mysterious shapes, was the true epicentre around which the beginning of the post-war language of painting began its renewal, on almost a worldwide level. From an early admiration, in the case of Spain, this largely arose in the heart of the artistic community and took several directions, but the key focal point was Eduardo Westerdahl and his encounter with a trio of artists: Willi Baumeister, Will Faber and Mathias Goeritz, drivers of forward-thinking adventures in the post-war modernity and very knowledgeable about and disseminators of the work of the painter from Berne. Let us not spurn the idea that the recovery of his figure was an issue of international scope at that time, after his death in June 1940 and, in the special exhibi-

lo en monólogo inmisericorde, en el conocido libro editado en 1980, revelador de eso que conocemos como el trabajo de lo visible²⁷.

Del extraño poeta O. V. Milosz²⁸ anotará Palazuelo en el Cuaderno de Paris: “Le mouvement n’est pas la translation inconcevable d’un lieu vers un lieu mais la métamorphose intelligible d’un état dans un état...c’est se mouvoir certes pour l’action mais aussi bien par delà l’action, pour le rythme”. Elogio del ritmo que ausculta el *palazuelino* reino oscuro de las vibraciones²⁹, la agitación espectral. Reflexiones pitagóricas y de la cábala anotadas, pareciere casi plegarias, en torno a la importancia de la mística figura del “Tetractys”: contenedor de las formas, fuente inagotable de la unidad, raíz de la creación que fluye, símbolo de la unidad y de la pura armonía: “harmonie pure- Ensemble des quatre nombres dont les rapports représentent les accords musicaux essentiels (chant des sirènes) (traduction Jamblique)”. Visión de las proporciones y de los números, del orden al cabo, como destilado de la armonía secreta del universo. Ritmo como esencia de una substancia inmutable que al artista tocaba representar y, tras el elogio de las formas comparadas en los acordes musicales esenciales, no son extraños los tempranos versos compuestos por Palazuelo en su torre de Saint-Jacques, sugeridores de la euritmia, de la repetición mas también del sonido que ha cesado, al cabo de la intensidad de un silencio que nos hace pensar en Cage, quizás el desconocido músico a quien Palazuelo encontró con Kelly en Paris en el bullicio universitario de 1949: “Harmonie. / Repetition immobile, / annulation du temps !”, o bien esta otra anotación: “Cesó todo sonido. / En la vasta superficie / tus ojos llenos de amor. / Escuchaban / las formas del nuevo ser”. Soledad o imaginación sonora, ya dijimos y lo recordaba Max Holzer³⁰, son los años de sus cuadros titulados “Solitudes” (1955-1956): “Several ordinary measures had been me other, and I thought there had been a manner of silent sound”³¹.

Unas medidas o proporciones que le hacen *otro*, fértil mudez y, en este punto, es donde encaja la figura de Paul Klee, quizás el artista del siglo veinte con mayor vinculación con las formas musicales, músico él también y cuyo ejemplo, personal y como creador de misteriosas formas, fue el verdadero eje en torno al que versó el inicio de la renovación del lenguaje de la pintura de la postguerra, casi a nivel planetario. Desde una admiración temprana, en el caso español surgida principalmente en el seno de la comunidad artística y sucedida en diversas direcciones, pero cuyo eje capital fue Eduardo Westerdahl y su encuentro con una tríada de artistas: Willi Baumeister, Will Faber y Mathias Goeritz, impulsores de adelantadas aventuras de la modernidad en la postguerra y buenos conocedores -y difusores- del quehacer del pintor de Berna. Tampoco debemos desdeñar que la recuperación de su figura fue una cuestión de dimensión internacional en ese tiempo, tras su muerte en junio de 1940 y tuvo en la sala especial que le dedicó la *24 Biennale di Venecia* (1948) uno de sus puntos de inflexión, como también lo sería la exposición sobre su obra celebrada en Paris ese año planetariamente *kleeiano*, si pensamos en su extensión

27 “Habría que aplicar también a los pintores, escultores, músicos, cuyas obras nos solicitan, lo que Bachelard dijo a propósito de ciertas ‘calidades de luz’ (...)” [What Bachelard said about certain “qualities of light” would also have to be applied to painters, sculptors, musicians whose works we are requested.] Claude Esteban and Pablo Palazuelo, “Palazuelo”, Editions Maeght, Paris, 1980, see. pp. 14 to 23. Spanish version of “Ediciones 62”, Barcelona, pp. 41-77. On the quote, See: Alfonso de la Torre, “Le travail du visible/La heredad de los signos, Université de la Sorbonne, Paris, 2011-2013.

28 Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939), a Lithuanian poet in the French language, and researcher in alchemy.

29 “Sueños del agua” (1962): “Reino oscuro de la profundidad / nunca alcanzada / de las vibraciones / de las uniones sin fin / de las metamorfosis” [Dark kingdom of the deep / never reached / of vibrations / of endless unions / of metamorphoses.] From the aforementioned, “Cuadernos de Paris” (1953-1962).

30 Max Hölzer, “Imaginación sonora”, “Cuaderno Palazuelo”, “Revista de Occidente”, Third period, No. 7, Madrid, 5/1976, pp. 49-51.

31 Ibid.

27 “Habría que aplicar también a los pintores, escultores, músicos, cuyas obras nos solicitan, lo que Bachelard dijo a propósito de ciertas ‘calidades de luz’ (...)”. Claude Esteban y Pablo Palazuelo, “Palazuelo”, Editions Maeght, Paris, 1980, vid. pp. 14 a 23. Versión española de “Ediciones 62”, Barcelona, pp. 41-77. Sobre la cita, Vid.: Alfonso de la Torre, “Le travail du visible/La heredad de los signos, Université de la Sorbonne, Paris, 2011-2013.

28 Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939), poeta lituano en lengua francesa, indagador de cuestiones alquímicas.

29 “Sueños del agua” (1962): “Reino oscuro de la profundidad / nunca alcanzada / de las vibraciones / de las uniones sin fin / de las metamorfosis”. De los citados “Cuadernos de Paris” (1953-1962).

30 Max Hölzer, “Imaginación sonora”, “Cuaderno Palazuelo”, “Revista de Occidente”, Tercera época, nº 7, Madrid, VI/1976, pp. 49-51.

31 Ibid.

tion devoted to him by *24 Biennale di Venecia* (1948), it had one of its points of inflection, as likewise would be the exhibition of his work held in Paris that planetary year of Klee’s, if we consider its spread towards North American abstract expressionism, as Clement Greenberg³² underlined. How peculiar that this artist who heaped praise on practising creative parsimony from “the highest towers of silence”³³, contained and not in favour of rhetoric, would, from the beginning, lend himself to the works of young artists, his works occupying library shelves and fulfilling what Douglas Cooper augured in 1949: His art would be a source of influences for the next one hundred years³⁴.

At the beginning of 1948, when he was about to leave for Paris, Palazuelo was interviewed for the first time in his career³⁵, the artist’s intentions being prophesies of his work in the extreme, and referring then to music when he alluded to some mysterious “chords” in his work, also defending imagination, an underground task and praising the nobility of shapes. Referring to the aforementioned presence of intense cadences: “I never use a model because the world from which I take the components of my pictures is not visual, but rather imaginative. It is an underground task: it is necessary to bring things up to the surface. I never know what the painting is going to be like once finished. I see this little by little (...) very specific and noble shapes assist me, powerful and strange chords. I undoubtedly have more feeling for the great contemporary masters - Juan Gris, Picasso, Braque and the mysterious Paul Klee, because I believe it is they who represent the expression of our time.”

There was no room for doubt: the work of the painter from Berne represented the origin of Palazuelo’s encounter with the enigmatic plastic forms that would occupy him during his stay in Paris, particularly between 1948 and 1950, not forgetting that Paul Klee and music, the study of the interrelationship between musical and plastic forms, the meeting of the two, was at the heart of his reflection. Some of the titles Palazuelo gave to his works of those years have extraordinary musical resonances: “Fougue” and “Nocturno” (1949), “Variations” (1951), and “Accord Noir” (1957) are just some examples. In his paintings of that time, there is a permanent air of musical spelling, of exploration into the previously mentioned translation of time elements into shapes.

Pablo Palazuelo thus travelled to Paris in 1948³⁶ in search of Klee³⁷, a creator that the Madrid painter had “met” sifting through books on the shelves of his first gallery in the Madrid of the 1940s, the gallery at Buchholz’s bookshop, where our artist would begin to show in his first exhibitions as a painter of the so-called “joven escuela madrileña” [young Madrid school]³⁸. Klee had been “the strongest emotion (...) since I began to paint”³⁹. In our artistic historiography, we have already referred to the key

32 Clement Greenberg, “Joan Miró”, Quadrangle Press, New York, 1948. Cf. Also regarding his influence on the Paris school: Bernard Dorival, “Los pintores célebres”, op. cit. “Miró, Paul Klee, sobre todo, me parecen ser los antepasados que esos pintores pueden invocar” [Miró, Paul Klee, above all, seem to me to be the ancestors that those painters can invoke], Ibid. p. 24.

33 J. V. Manuel (Viola), “Paul Klee”, “La Main à plume”, Paris, 5/1941, p. 11. The question is addressed in: Alfonso de la Torre, “Negra leche del alba. Manuel Viola. Recopilación de escritos”, Fernando Fernán-Gómez Editor, Madrid, 2013.

34 Douglas Cooper, “Paul Klee”, The Penguin Modern Painters, Middlesex, 1949, p. 14: “Klee’s work, and especially his writings (...) will be a rich source for discovering many qualities that must go to form the new artistic synthesis, the art of the next hundred years (...)”.

35 Mariano Rodríguez de Rivas, “El pintor pinta”, “Arriba”, Sección “Noche y día”, Madrid, 6/1/1948.

36 “(...) el misterioso Paul Klee (que representa) la expresión de nuestro tiempo” [(...) the mysterious Paul Klee (who represents) the expression of our time]. Mariano Rodríguez de Rivas, “El pintor pinta”, “Arriba”, Section “Noche y día”, Madrid, 6/1/1948.

37 The matter is addressed in the exhibition: Juan March Foundation and the Jorge Oteiza Museum Foundation, *Pablo Palazuelo*. Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)”, op. cit. pp. 2010-2011.

38 Buchholz Gallery, *La joven escuela madrileña*, Madrid, 21 November-15 December 1945.

39 “He caused a deep impression on me; perhaps it was the strongest emotion I had felt since I began painting. His interest in geometry intrigued me; his perception of the way geometry is present in nature rendered into poems: Those lines and colours that dream (...) it is his relationship with the energy in nature that attracts me the most in Klee’s work. His landscapes, the fantastic cities and ruins, the phantasmagoric characters, his lines and colours: everything is in a state

hacia el expresionismo abstracto norteamericano, tal subrayó Clement Greenberg³². Qué singular que este artista elogiador de la parsimonia creadora, ejerciente desde “las más altas torres del silencio”³³, contenido y anti-retórico, sirviera de inicio al quehacer de los jóvenes artistas, ocupando sus libros los anaqueles de las bibliotecas y cumpliéndose el vaticinio escrito por Douglas Cooper en 1949: su arte sería fuente de influencias durante los siguientes cien años³⁴.

En el inicio del año 1948, a punto de partir para Paris, Palazuelo es entrevistado, por vez primera en su trayectoria³⁵, siendo las intenciones del artista en extremo presagiadoras de su quehacer y mencionando ya la música al aludir unos misteriosos “acordes” en su obra, también defensa de la imaginación, de una labor subterránea y elogio de la nobleza de las formas. Refiriendo la citada presencia de intensas cadencias: “nunca empleo modelo porque el mundo de donde extraigo los elementos de mis cuadros no es visual, sino imaginativo. Es una labor subterránea: hay que subir las cosas a la superficie. Nunca sé cómo va a ser el cuadro una vez terminado. Esto lo voy viendo poco a poco (...) me auxilian las formas muy concretas y nobles, los acordes potentes y extraños. Indudablemente siento mucho más a los grandes maestros contemporáneos, Juan Gris, Picasso, Braque y el misterioso Paul Klee, porque creo que son los que representan la expresión de nuestro tiempo”.

No había lugar a dudas: el quehacer del pintor de Berna supuso el origen del encuentro de Palazuelo con las enigmáticas formas plásticas que le ocuparían en su estadía parisina, en especial entre los años 1948 y 1950, no olvidando que Paul Klee y la música, el estudio de la interrelación entre las formas musicales y las plásticas, el encuentro entrambas, era el corazón de su reflexión. Algunos de los títulos que Palazuelo otorga a sus obras de esos años tienen extraordinarias resonancias musicales: “Fougue” o “Nocturno” (1949), “Variations” (1951), “Accord Noir” (1957) son ejemplos. En los cuadros de ese tiempo hay un permanente aire de grafía musical, de indagación en torno a la ya mencionada traslación de elementos temporales a las formas.

Pablo Palazuelo viajó pues a Paris en 1948³⁶ a la búsqueda de Klee³⁷, un creador que el madrileño había “conocido” entresacando libros de los anaqueles de su primera galería en el Madrid de los cuarenta, la del librero Buchholz, donde nuestro artista comenzara a realizar sus primeras exposiciones como pintor de la llamada “joven escuela madrileña”³⁸. Klee había sido “la emoción más fuerte (...) desde que empezara a pintar”³⁹. Ya se ha referido en nuestra historiografía artística la capital importancia,

32 Clement Greenberg, “Joan Miró”, Quadrangle Press, New York, 1948. Cf. También sobre la influencia en la escuela de Paris: Bernard Dorival, “Los pintores célebres”, op. cit. “Miró, Paul Klee, sobre todo, me parecen ser los antepasados que esos pintores pueden invocar”, Ibid. p. 24.

33 J. V. Manuel (Viola), “Paul Klee”, “La Main à plume”, Paris, V/1941, p. 11. El asunto está tratado en: Alfonso de la Torre, “Negra leche del alba. Manuel Viola. Recopilación de escritos”, Fernando Fernán-Gómez Editor, Madrid, 2013.

34 Douglas Cooper, “Paul Klee”, The Penguin Modern Painters, Middlesex, 1949, p. 14: “Klee’s work, and especially his writings (...) will be a rich source for discovering many qualities that must go to form the new artistic synthesis, the art of the next hundred years (...)”.

35 Mariano Rodríguez de Rivas, “El pintor pinta”, “Arriba”, Sección “Noche y día”, Madrid, 6/1/1948.

36 “(...) el misterioso Paul Klee (que representa) la expresión de nuestro tiempo”. Mariano Rodríguez de Rivas, “El pintor pinta”, “Arriba”, “Sección Noche y día”, Madrid, 6/1/1948.

37 El asunto está tratado en la exposición: Fundación Juan March y la Fundación Museo Jorge Oteiza, *Pablo Palazuelo. Paris, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)*, Madrid-Alzuza, 2010-2011.

38 Galería Buchholz, *La joven escuela madrileña*, Madrid, 21 Noviembre-15 Diciembre 1945.

39 “Me causó una profunda impresión, quizás fue la emoción más fuerte que yo había sentido desde que empezara a pintar. Me intrigaba su interés por la geometría, su percepción de las manifestaciones de la geometría en la naturaleza hechas poesías: esas líneas y colores que sueñan (...) es su relación con la energía en la naturaleza lo que más me atrae de la obra de Klee. Sus paisajes, las fantásticas ciudades y las ruinas, las personas fantasmagóricas, sus líneas y sus colores: todo se encuentra en un estado de máxima atención hacia la intensidad y la energía”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, “Geometría y visión”, Diputación de Granada, Granada, 1995, pp. 12-13.

importance that *Homenaje a Paul Klee* had due to its symbolic nature, and which Mathias Goeritz would sponsor with the help of Ángel Ferrant in the Palma Gallery in Madrid, “in veneration” of that artist during 1948⁴⁰ and its condensation in some lines by Palazuelo who, then in Paris, would write about some of Klee’s faraway splendours. According to a quote by the latter with a disturbed beat: “everyone should move to where his heartbeat sends him”⁴¹, a sort of praise of departure, the sine of the artists of his time. For the Madrid artist, access to Klee’s resources, later seen in Kahnweiler, was a key episode: “later I went to visit Kahnweiler, who took me to his gallery and showed me Klee’s works. These works were going to be a true revelation and influence for me”⁴². Furthermore, for Palazuelo, Klee represented the discovery of a key matter, the step between “symmetries or inert geometries” and the “living, more dynamic, more musical ones”⁴³.

And we are not only referring to the bibliographic link of this son of musicians⁴⁴ and husband of the pianist Lily Stumpf, who would receive Picasso at the piano⁴⁵, but also to the musical writing in Klee’s work, in particular since he attended the Bauhaus, something that is referred to in his well-known “Paul Klee, Cours du Bauhaus”⁴⁶. Klee and his constant research into the structures of musical language, that fertile country as Boulez would say⁴⁷, and its possible interrelationship with plastic shapes is something that would eventually reach a Palazuelo-like reflection with Frédéric Nyst, a meditation on the absolute energy distilled by shapes, as we are analysing in these very pages. Klee, the admirer of Casals⁴⁸, had been mentioned even back in the 1930’s as a favourite artist of the unique revolutionary *bailaor*, venerated by El Paso, Vicente Escudero⁴⁹. But it would be Westerdahl who would “import” him into our modernity, from the commotion that a Klee-type painting of musical resonances, seen in Berlin, would represent for him. On a trip to Europe between the summer and autumn of 1931, Westerdahl visited Germany and Dessau’s base in the Bauhaus “in the dying moments of its splendour”⁵⁰. His direct encounter with his work, the revelation, occurred

of utmost attention, paid towards intensity and energy.” Pablo Palazuelo to Kevin Power, “Geometría y visión”, Granada Provincial Council, Granada, 1995, pp. 12-13.

40 “Artistas Nuevos” Collection, Palma Gallery (Clan Bookshop), Printer: Gráficas Reunidas, Madrid, 11/1948. It was carried out in collaboration with the Paul Klee-Gesellschaft and H. Meyer-Benteli. The following text appears on page 2 of this publication: “In veneration of Paul Klee – Master of Contemporary Art, deceased in the year 1940, the following have collaborated on this book: Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas. Sigmund Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamin Palencia”. “Artistas Nuevos” was directed by Mathias Goeritz, Ángel Ferrant and Benjamin Palencia.

41 “Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist”, *Ibid.*, p. 18. Palazuelo wrote: “De la lejana región donde se elaboran los procesos últimos de la conciencia, nos llegan voces que nos hablan de esplendores...” [From the remote region where the last processes of conscience are undertaken, voices reach us that talk of splendours...] (*Ibid.* p. 7). This text would be illustrated with a drawing by Klee: “Wandernde Fische (Wandering fishes)” (1926).

42 Pablo Palazuelo to Kevin Power, op. cit. p. 13.

43 Pablo Palazuelo to Félix Guisasola, “Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos”, No. 44, Madrid, 4/1981. Reproduced in: Santiago Amón, “Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones”, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1998, p. 77-78. On this detail: “notaba que él podría ser el puente o el paso de esas simetrías o geometrías inertes para mí, a otras simetrías más *vitales*, más dinámicas, más *musicales*” [I noted that he could be the bridge or pass from those symmetries or inert geometries for me, to other more *living*, more dynamic, more *musical* ones] (italics by Palazuelo).

44 Paul Klee’s father was a music teacher at the Hofwil Teachers’ Training College in Berne, and his mother was a singer.

45 At the end of November 1937, at the advice of Kahnweiler and accompanied by Bernhard Geiser, also from Berne, Picasso visited Klee in his Berne studio, a meticulously organised place in which Lily was playing Bach. This was how Penrose narrated it, bringing together some of Picasso’s selective memoirs, decades later: “The studio was pleasant and, unlike Picasso’s, it was very tidy and meticulously organised. To Picasso it seemed more like a laboratory than a studio. Frau Klee entertained them performing Bach, and the two painters parted with their mutual esteem significantly raised”. Roland Penrose, “Picasso su vida y su obra”, Argos Vergara, Barcelona, 1981, pp. 277-278.

46 We are referring to the French version. In addition to this work, there is also: “Weimar 1921-1922. Contribution à la théorie de la forma picturale”, Les Musées de Strasbourg-Hazan, Paris, 2004. This topic is also addressed in the Juan March Foundation’s exhibition entitled: *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*, Madrid, **22 March-30 June 2013**.

47 Pierre Boulez (Paule Thévenin), “Le pays fertile. Paul Klee”, Editions Gallimard, Paris, 1989

48 “597] Casals played in the 5th symphonic concerto; he is one of the world’s most marvellous musicians ever. The sound of his cello is moving nostalgia. His phrasing has no limits”. Paul Klee, “Diarios 1898/1918” (edited and prologue written by Felix Klee), Era Library, Major Series, Mexico, 1970, pp. 201-202.

49 Juan G. Olmedilla, “Vicente Escudero”, “Crónica”, No. 24, Madrid, 27/4/1930, p. 21.

50 See: “El caso ‘bauhaus’ en Alemania y su cierre en 1932”, “gaceta de arte”, No. 30, Santa Cruz de Tenerife, p. 3.

por su carácter simbólico, del *Homenaje a Paul Klee* que promueve Mathias Goeritz con ayuda de Ángel Ferrant en la madrileña galería Palma, “en veneración” de ese artista, durante el año 1948⁴⁰ y su condensación unas líneas de Palazuelo quien, ya en Paris, escribiría sobre lejanos esplendores *kleeianos*. Y cita de este último con latido de trastierro: “cada uno debe moverse hacia donde el latido de su corazón le impulse”⁴¹, al modo de un elogio del partir, sino de los artistas de su tiempo. Para el artista madrileño el acceso a los fondos de Klee, vistos luego en Kahnweiler, fue un episodio capital: “más tarde fui a visitar a Kahnweiler, que me llevó a su galería y me enseñó los fondos de Klee. Estos fondos iban a suponer una auténtica revelación e influencia para mí”⁴². Además Klee representaba para Palazuelo el hallazgo de una asunto capital, el paso entre las “simetrías o geometrías inertes” y las “vitales, más dinámicas, más musicales”⁴³.

Y no nos referimos tan sólo a la vinculación biográfica de este hijo de músicos⁴⁴ y marido de la pianista Lily Stumpf, quien recibiera a Picasso al piano⁴⁵, sino también a la escritura musical de la obra de Klee, en especial desde su presencia en la Bauhaus, algo que está referido en su conocido “Paul Klee, Cours du Bauhaus”⁴⁶. Klee y su constante investigación de las estructuras del lenguaje musical, ese país fértil que dijera Boulez⁴⁷, y su posible interrelación con las formas plásticas es algo que, al cabo, como se analiza en las páginas que nos acompañan, acabaría llegando hasta la reflexión *palazuelina* con Frédéric Nyst, una meditación en torno a la energía absoluta destilada por las formas. Klee, el admirador de Casals⁴⁸, había sido citado ya en los años treinta como artista favorito del impar bailaor vanguardista, venerado por El Paso, Vicente Escudero⁴⁹. Pero será Westerdahl quien lo “importe” hacia nuestra modernidad, precisamente desde la conmoción que le supuso una pintura *kleeiana* de resonancias musicales, vista en Berlín. En un viaje a Europa entre el verano y otoño de 1931, Westerdahl visita Alemania y la sede de Dessau de la Bauhaus “en las postrimerías de su esplendor”⁵⁰. El encuentro directo con su obra, la revelación, se produjo en la Nationalgalerie de Berlin al contemplar la muy musical pintura “Das

40 Colección “Artistas Nuevos”, Galería Palma (Librería Clan), Impreso en Gráficas Reunidas, Madrid, XI/1948. Fue realizado con la colaboración de la Paul Klee-Gesellschaft y H. Meyer-Benteli. En la p. 2 de esta publicación consta el siguiente texto: “En veneración a Paul Klee-Maestro del Arte Contemporáneo muerto en el año mil novecientos cuarenta han colaborado en este libro. Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas. Sigmund Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamin Palencia”. “Artistas Nuevos” estaba dirigida por Mathias Goeritz, Ángel Ferrant y Benjamin Palencia.

41 “Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist”, *Ibid.*, p. 18. Palazuelo escribió: “De la lejana región donde se elaboran los procesos últimos de la conciencia, nos llegan voces que nos hablan de esplendores...” (*Ibid.* p. 7). Ese texto sería ilustrado con un dibujo de Klee: “Wandernde Fische (Peces caminantes)” (1926).

42 Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 13.

43 Pablo Palazuelo a Félix Guisasola, “Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos”, nº 44, Madrid, IV/1981. Reproducido en: Santiago Amón, “Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones”, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1998, pp. 77-78. Sobre el particular: “notaba que él podría ser el puente o el paso de esas simetrías o geometrías inertes para mí, a otras simetrías más *vitales*, más dinámicas, más *musicales*” (la cursiva es de Palazuelo).

44 El padre de Paul Klee era profesor de música en el Instituto de formación de profesores de Hofwil en Berna y su madre cantante.

45 Al final de noviembre de 1937 Picasso, aconsejado por Kahnweiler y acompañado del también bernés Bernhard Geiser, visitó a Klee en su estudio de Berna, espacio meticulosamente organizado en el que Lily interpreta a Bach. Así lo narraría Penrose, recogiendo el selectivo recuerdo de Picasso décadas después: “El estudio era agradable y, a diferencia del de Picasso, estaba muy ordenado y meticulosamente organizado. A Picasso le pareció un laboratorio más que un estudio. Frau Klee los agasajó interpretando a Bach y ambos pintores se separaron viendo enormemente acrecentada su estima mutua”. Roland Penrose, “Picasso su vida y su obra”, Argos Vergara, Barcelona, 1981, pp. 277-278.

46 Tratamos la versión francesa. A este título se añade: “Weimar 1921-1922. Contribution à la théorie de la forma picturale”, Les Musées de Strasbourg-Hazan, Paris, 2004. También sobre este particular versa la exposición de la Fundación Juan March, *Paul Klee. Maestro de la Bauhaus*, Madrid, 22 Marzo-30 Junio 2013.

47 Pierre Boulez (Paule Thévenin), “Le pays fertile. Paul Klee”, Editions Gallimard, Paris, 1989

48 “597] En el quinto concierto sinfónico tocó Casals, uno de los músicos más maravillosos que ha habido en el mundo. El sonido de su cello es de una conmovedora nostalgia. Su fraseo no tiene límites”. Paul Klee, “Diarios 1898/1918” (editados y prologados por Felix Klee), Biblioteca Era, Serie Mayor, México, 1970, pp. 201-202.

49 Juan G. Olmedilla, “Vicente Escudero”, “Crónica”, nº 24, Madrid, 27/IV/1930, p. 21.

50 Vid.: “el caso ‘bauhaus’ en alemania y su cierre en 1932”, “gaceta de arte”, nº 30, Santa Cruz de Tenerife, p. 3.

at the Nationalgalerie in Berlin, when he contemplated the very musical painting entitled “Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber”⁵¹, thus certifying the Canarian critic’s admiration for “pure painters”⁵², which were what Klee and Kandinsky were for Westerdahl, as an emblem of the so-called *revolución espiritual* or spiritual revolution⁵³. Precisely when he returned to Spain, his first article in the “gaceta de arte”⁵⁴ enabled him to monographically discuss the work of Paul Klee, using the ambivalence of a musical term in his title: “paul klee: fugas de lo real” [paul klee: fugues/flights from reality]⁵⁵, clearly referring to its importance in the formation of the art of his time and in critical periods, because “art –he proclaimed reviewing Klee- continues to be spirit”⁵⁶. Eventually, the majority of Klee’s courses delivered at the Bauhaus were aimed at studying rhythms, their representation and their concomitance between plastic art and music; there are many reflections on this question included in the notes which exist. At the same time, he proposed some of the most thought-provoking assertions about the art of our time: in thought, there are different unknown regions revealing intermediate kingdoms, where there are other laws for which new symbols need to be found to reach what Klee called cosmic space⁵⁷.

ELLSWORTH KELLY-PABLO PALAZUELO AND JOHN CAGE: AN ATTRACTIVE PARISIAN HYPOTHESIS

One of the friendships Palazuelo forged at the time of his arrival in Paris was with the North American painter Elsworth Kelly. In turn, two musicians met Kelly during his time in that city. One of them was Alain Naudé, a pianist originally from South Africa, whom he got to know fleetingly. He was an artist who favoured monochrome work and was linked to Georges Koskas’s circle, whose work was exhibited with that of Kelly and Palazuelo in “Tendances” in 1952⁵⁸, within what we could, in simple terms, call pre-minimalism, revealed through some titles of their works shown: “Blanc sur blanc” or “25 cercles en relief sur fond blanc” which would lead Seuphor to describe it as a “réduction à l’essentiel (...) sa pointe extrême de réserve et de dépouillement”⁵⁹.

But could Palazuelo have met John Cage in Paris?⁶⁰.

It cannot be ruled out and it is an attractive thesis for this article, given that Palazuelo emphasises the presence of a mysterious musician accompanying Kelly during his stay in the Colegio de España⁶¹. Cage, who was 37 years old at the time, and whose career

Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber”⁵¹, certificando así la admiración del crítico canario por “los pintores puros”⁵², que para Westerdahl representaban Klee y Kandinsky como emblema de la llamada “revolución espiritual”⁵³. Precisamente, cuando retorne a España, su primer artículo en “gaceta de arte”⁵⁴, le permite abordar monográficamente la obra de Paul Klee, utilizando en su título la ambivalencia de un término musical: “paul klee: fugas de lo real”⁵⁵, refiriendo con rotundidad su importancia en la formación del arte de su tiempo y, en especial, en periodos críticos, pues “el arte -sentenciaba revisando a Klee- sigue siendo espíritu”⁵⁶. Al cabo, buena parte de los Cursos *kleeianos* en la Bauhaus tuvieron por objeto el estudio de los ritmos, su representación y concomitancias entre plástica y música, siendo muchas las reflexiones sobre este particular plasmadas en los apuntes existentes, a la par que proponía algunos de los asertos más sugerentes del arte en nuestro tiempo: existen en el pensamiento distintas regiones, incógnitos y reveladores reinos intermedios, donde hay otras leyes, para las cuales correspondería encontrar nuevos símbolos para llegar a eso que Klee llamaba el espacio cósmico⁵⁷.

ELLSWORTH KELLY-PABLO PALAZUELO Y JOHN CAGE UNA ATRACTIVA HIPÓTESIS PARISINA

Una de las amistades de los tiempos de la llegada a París fue el pintor norteamericano Elsworth Kelly, a quien Palazuelo trató. A su vez, dos músicos encontró Kelly durante su tiempo en esa ciudad. Uno de ellos Alain Naudé, un pianista originario de Sudáfrica, al que conoció efímeramente. Artista elogiador de la monocromía, vinculado al círculo de Georges Koskas, cuya obra pudo verse, con la de Kelly y Palazuelo, en la exposición “Tendances” de 1952⁵⁸, dentro de eso que podríamos llamar simplificando, pre-minimalismo, revelado a través de algunos títulos de sus cuadros expuestos: “Blanc sur blanc” o “25 cercles en relief sur fond blanc” y que llevaría a Seuphor a calificarle de “réduction à l’essentiel (...) sa pointe extrême de réserve et de dépouillement”⁵⁹.

Mas, ¿pudo encontrarse Palazuelo con John Cage en París?⁶⁰.

No es descartable, y es una atractiva tesis para este escrito, puesto que Palazuelo subraya la presencia de un misterioso músico acompañando a Kelly, durante su estancia en el Colegio de España⁶¹. Cage, que contaba entonces treinta y siete años y cuya



Elsworth Kelly, París, 1949.

51 “(...) La revelación, la captación poética sería un pequeño óleo sobre tul de Paul Klee en la Galería Nacional de Berlín” [(...) The revelation, the poetic harvest would be a small oil painting by Paul Klee on tulle in the National Gallery in Berlin]. Eduardo Westerdahl, “Pequeña historia inédita de ‘gaceta de arte’”, “Fablas”, No. 68, 12/1976, p. 17-21. The work appears to be recalled in another of Westerdahl’s comments: “desde los mapas de rosas y azules de Paul Klee (...)” [from Paul Klee’s maps of pinks and blues (...)]. “Eduardo Westerdahl, croquis conciliador del arte puro y social”, “gaceta de arte”, No. 25, Santa Cruz de Tenerife, p. 25. On this particular topic, see: María Isabel Navarro, “Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris: correspondencia (1933-1983): una maquinaria de acción”, Cabildo Insular de Tenerife, 2005. The work Westerdahl was referring to is now in the MoMA in New York: Paul Klee, “Das vokaltuch der kammersängerin Rosa Silber (vocal fabric of the singer Rosa Silber)”, 1922. 62.3 x 52.1 cm. Nationalgalerie, Berlin. 1923 – 1937. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. Stanley Resor, 1955

52 Ibid. p. 24-25.

53 Ibid.

54 Directed by Westerdahl, it was published from February 1932 until it ceased activity in June 1936, after publishing thirty-eight editions. Here we respect the spelling of *gaceta de arte* and its use of lower case letters when mentioning this publication.

55 Published in edition 15 of the *gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife, 5/1933, p. 1.

56 Eduardo Westerdahl, “paul klee: fugas de lo real”, Ibid.

57 Paul Klee, “Cours du Bauhaus”. See notes 49-55, op. cit. pp. 79-85. The final quote, ibid. Note 64, p. 96.

58 Galerie Maeght, *Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé and Pablo Palazuelo)*, Paris, 17-30 October 1952.

59 Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, in “Tendance”, op. cit. s/p. p. 5.

60 “Musician and composer John Cage (...) was one of the many avant-garde artists that Kelly met in Paris in 1949”. Diane Waldman, “Elsworth Kelly”, in “Elsworth Kelly: A retrospective”, op. cit. p. 19.

61 Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: sueño, y exilio, de la línea”, Fernández-Braso Gallery, Madrid, 2011

51 “(...) La revelación, la captación poética sería un pequeño óleo sobre tul de Paul Klee en la Galería Nacional de Berlín”. Eduardo Westerdahl, “Pequeña historia inédita de ‘gaceta de arte’”, “Fablas”, nº 68, XII/1976, pp. 17-21. La obra parece ser recordada en otro comentario de Westerdahl: “desde los mapas de rosas y azules de Paul Klee (...)”. Eduardo Westerdahl, croquis conciliador del arte puro y social”, “gaceta de arte”, nº 25, Santa Cruz de Tenerife, p. 25. Sobre este particular vid.: María Isabel Navarro, “Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris: correspondencia (1933-1983): una maquinaria de acción”, Cabildo Insular de Tenerife, 2005. La obra que cita Westerdahl se encuentra ahora en el MoMA neoyorkino: Paul Klee, “Das vokaltuch der kammersängerin Rosa Silber-vocal fabric of the singer Rosa Silber- [La tesitura vocal de la cantante Rosa Silber]”, 1922. 62.3 x 52.1 cm. Nationalgalerie, Berlin. 1923 – 1937. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Mr. and Mrs. Stanley Resor, 1955

52 Ibid. pp. 24-25.

53 Ibid.

54 Dirigida por Westerdahl, fue publicada desde febrero de 1932, cesó su actividad en el mes de junio de 1936, tras la publicación de treinta y ocho números. Respetamos la grafía de *gaceta de arte* al aludiría y su uso frecuentado de la minúscula.

55 Publicado en el número 15 de *gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife, VI/1933, p. 1.

56 Eduardo Westerdahl, “paul klee: fugas de lo real”, Ibid.

57 Paul Klee, “Cours du Bauhaus”. Vid. apuntes 49-55, op. cit. pp. 79-85. La cita final Ibid. Apunte 64, p. 96.

58 Galerie Maeght, *Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo)*, Paris, 17-30 Octubre 1952.

59 Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, en “Tendance”, op. cit. s/p. p. 5.

60 “Musician and composer John Cage (...) was one of the many avant-garde artists that Kelly met in Paris in 1949”. Diane Waldman, “Elsworth Kelly”, en “Elsworth Kelly: A retrospective”, op. cit. p. 19.

61 Alfonso de la Torre, “Pablo Palazuelo: sueño, y exilio, de la línea”, Galería Fernández-Braso, Madrid, 2011

had begun to take off, coincided with Kelly in Paris in the summer of 1949⁶². It seems highly likely that he was “the someone else who was a musician”⁶³, that Palazuelo mentions, accompanying the U.S. artist on some days of his stay. The meeting between Kelly and Cage forged a great friendship between the two, evidenced in the correspondence that took place after their days in Paris. It is possible that that anonymity of the musician who accompanied Kelly is justified due to the passage of time and the youth of the painters; they were indeed young, almost unknown artists, seeking a new creative style in the stagnation of Paris’ university district, and Cage’s stay in Paris was limited to a couple of months, meeting Palazuelo just in that first stage of his trip, in the Colegio de España⁶⁴, just a few metres away from the United States College where Kelly was staying. As we know, Palazuelo was fluent in English after his years of studying at Oxford (1933-1936) and Kelly knew no French at all⁶⁵. The fact that Palazuelo introduced the American to the Maeghts, accompanied him on exhibition visits and often went to his studio is proof that the friendship between Palazuelo and Kelly was real and how intense it was, and that this was not the case of a casual or fleeting meeting. It is clear it was a fertile and exciting environment for artists coming from all over the world to the Paris of the 1950s, both students at l’École des Beaux Arts and also arriving there at the same time. When Palazuelo and Kelly showed their works in the Maeght Gallery in the exhibition entitled “Tendances” (1951)⁶⁶, the artist from Madrid had mentioned that he had observed how the American was in an extraordinary purging process, well-known because of the aforementioned visits to his workshop and describing his paintings with admiring accuracy: “the space being divided up into squares like those on a chessboard, by a splendid colourfulness and pure, clean, pretty materials”⁶⁷. Pablo was evidently referring to the chess-like paintings, Kelly’s very Klee-like “magic grids”, today brought together in the MoMA collection, including “Colors for a Large Wall” (1951)⁶⁸, this latter work being exhibited in “Tendances” at the Maeght (1952) or “Spectrum Colors Arranged by Chance II” (1951)⁶⁹. It is also mandatory to relate Kelly’s very narrow, vertical format works, “Pages from a Magazine” (1950), to others by the artist from Madrid from that same time and using a similar configuration. Also, on this point of the encounters with Kelly, we must mention the relationship they both had with the collector Gustav Zumsteg, the first owner of Palazuelo’s “Dans le carré” (1951) mentioned previously, who fascinated by Kelly’s “Meschers”, would commission him some of the textile

carrera comenzaba a despuntar, coincidió con Kelly en Paris en el verano de 1949⁶² y parece altamente probable fuera él “el otro que era músico”⁶³, cita Palazuelo, acompañando al artista estadounidense durante algunos días de su estancia. El encuentro entre Kelly y Cage creó entrambos una gran amistad, significada en la correspondencia existente tras los días de Paris. Es posible que la anonimia del músico que acompañaba a Kelly esté justificada por el paso del tiempo y la juventud de los pintores, al cabo eran jóvenes, casi desconocidos artistas, buscando un nuevo estilo creativo en el marasmo de la Ciudad Universitaria parisina y la estadía de Cage en Paris se limitó a un par de meses, hallándose Palazuelo justamente ese primer estío de su viaje, en el Colegio de España⁶⁴, a apenas metros del colegio estadounidense en el que se alojaba Kelly. Como es sabido, el inglés de Palazuelo era fluido, tras los años de realización de estudios en Oxford (1933-1936) y el francés de Kelly nulo⁶⁵. De la realidad de la amistad de Palazuelo y Kelly, y de su intensidad, muestra de que no estamos ante la narración de un mero encuentro casual o efímero, da fe que el primero había presentado al norteamericano a los Maeght, compartiendo visitas a exposiciones y frecuentado su estudio. Está claro que era un contexto fértil e ilusionante para los artistas llegados desde todo el mundo al Paris de los cincuenta, compartido entrambos, estudiantes en l’École des Beaux Arts, arribados también a la par a la misma. Cuando en la muestra de la galería Maeght titulada “Tendances” (1951) Palazuelo y Kelly⁶⁶ muestren sus obras, el madrileño había referido cómo había observado que el artista norteamericano se encontraba en un proceso de depuración extraordinario, bien conocido por las citadas visitas a su taller y describiendo con precisión admirativa sus pinturas: “la partición del espacio en cuadrados, como los de un ajedrez, por un colorido estupendo y una materia pura, limpia y bonita”⁶⁷. Pablo se estaba refiriendo, evidentemente, a las pinturas ajedrezadas, los muy *kleeianos* “cuadrados mágicos” de Kelly, hoy reunidos en la colección del MoMA tal a “Colors for a Large Wall” (1951)⁶⁸, este luego expuesto en “Tendances” de Maeght (1952) o “Spectrum Colors Arranged by Chance II” (1951)⁶⁹. Es obligado también relacionar obras de Kelly de estrechísimo formato vertical, “Pages from a Magazine” (1950), con otras de este mismo tiempo del artista madrileño, de configuración similar. También, en este punto de los encuentros con Kelly, hay que citar la relación de ambos con el coleccionista Gustav Zumsteg, el primer propietario del palazuelino “Dans le carré” (1951)

62 “En el verano de 1949, John Cage, que había viajado a Paris para entrevistarse con el compositor francés Pierre Boulez, conoció a Kelly y vio obras que eran ya, aunque de forma un tanto provisional, el principio de la transferencia indicial del objeto encontrado” [In the summer of 1949, John Cage, who had travelled to Paris to interview the French composer Pierre Boules, met Kelly and saw his works which were already, although somewhat provisionally, the beginning of the initial transfer of the object encountered]. Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, “Arte desde 1900”, Akal ediciones, Madrid, 2006. In addition to meeting Pierre Boulez, he also met with Pierre Schaeffer, performing “Sonatas and Interludes” in a composition course delivered by Olivier Messiaen at the Conservatoire de Paris. There appears to be documentary evidence that Cage was in Paris first in April 1949, returning in June and July that year, keeping frenetically active during that time. Housed, like Palazuelo, in the Cité Universitaire, Kelly remained in France from 1948 to 1954. His first abstract works were begun in May 1949.

63 “It could be said that Elsworth Kelly began with me, or more correctly, that I had something to do with his discovery. He was in the University District of Paris, in the United States College; on scholarship. There were loads of students in the restaurant, and one day Kelly was seated between Chillida and me. He was quite a character. He refused to learn French, so that day he was unable to communicate with the waiter. So I translated to the waiter. After that, we began to talk about what each one did. I was a painter; Chillida, a sculptor and there was even someone else who was a musician. He came to my studio to see my work and I went to his. He pleasantly surprised me. He was doing something very different from what he would go on to do later. His paintings were characterised by the space being divided up into squares like those on a chessboard, by a splendid colourfulness and pure, clean, pretty materials. I spoke to the director of the Maeght about this American painter. After seeing his work, they invited him to show in an exhibition of young artists that was held every autumn. An exhibition that was called *Tendances*. They bought pictures from him and he entered the Maeght Gallery. He was there for years and did several solo exhibitions until he went back to the United States, given that deep down he was still very American.” Pablo Palazuelo to Kevin Power, op. cit. p. 17.

64 Pablo Palazuelo lived in the College (9, Boulevard Jourdan) in the following periods: 1: 25/X/1948 to 28/X/1950; 2: 10/XII/1951 to 25/XII/1952; 3: 24/II/1953 to 13/XI/1953; 4: 20/II/1954 to 1/IV/1954.

65 Pablo Palazuelo to Kevin Power, op. cit. p. 17.

66 Kelly had been introduced to the neoplasticist theories and had met Jean Arp in 1950, as well as Brancusi, Calder, Magnelli, Picabia or Vantongerloo, among other artists with solo exhibitions in Paris in 1951.

67 Palazuelo to Kevin Power, op. cit.

68 1951. Oil on canvas, 64 panels, 240 x 240 cm. MoMA, Nueva York. 1067.1969.a-b.

69 1951. Collage of glued papers and pencil on paper, 97.2 x 97.2 cm. MoMA, Nueva York. 500.1997.

62 “En el verano de 1949, John Cage, que había viajado a Paris para entrevistarse con el compositor francés Pierre Boulez, conoció a Kelly y vio obras que eran ya, aunque de forma un tanto provisional, el principio de la transferencia indicial del objeto encontrado”. Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, “Arte desde 1900”, Akal ediciones, Madrid, 2006. Además de encontrarse con Pierre Boulez, lo hizo con Pierre Schaeffer interpretando “Sonatas and Interludes” en un curso de composición de Olivier Messiaen en el Conservatoire de Paris. Parece documentado que Cage estuvo en Paris primero en abril de 1949 retornando los meses de junio y julio de ese año manteniendo, durante ese tiempo, gran actividad. Alojado, como Palazuelo, en la Cité Universitaire, Kelly permaneció en Francia entre 1948 y 1954. Sus primeros trabajos abstractos se iniciaron en mayo de 1949.

63 “Podría decirse que Elsworth Kelly empezó conmigo, o mejor dicho que tuve algo que ver con su descubrimiento. Él estaba en la Ciudad Universitaria de Paris, en el Colegio de los Estados Unidos, con una beca. En el restaurante había montones de estudiantes y un día Kelly estaba sentado entre Chillida y yo. Era todo un personaje. Se negó a aprender francés, así que aquel día no podía entenderse con el camarero. Entonces yo le traduje al camarero. A partir de ahí empezamos a hablar de lo que era cada uno. Yo pintor, Chillida escultor, e incluso había otro que era músico. Vino a mi estudio a ver mi obra y yo fui al suyo. Me sorprendió positivamente. Hacía algo muy diferente a lo que iba a hacer luego. Los cuadros se caracterizaban por la partición del espacio en cuadrados como los de un ajedrez, por un colorido estupendo y una materia pura, limpia, y bonita. Le hablé al director de Maeght de este pintor norteamericano. Tras ver su obra le ofrecieron que expusiera en una muestra de artistas jóvenes que se celebraba todos los otoños. Una exposición que se llamaba *Tendances*. Le compraron cuadros y entró en la galería Maeght. Estuvo años allí e hizo varias exposiciones individuales hasta que se fue a los Estados Unidos, ya que en el fondo seguía siendo muy americano”. Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 17.

64 Pablo Palazuelo estuvo residiendo en el Colegio (9, boulevard Jourdan) los siguientes periodos: 1: 25/X/1948 al 28/X/1950; 2: 10/XII/1951 al 25/XI/1952; 3: 24/II/1953 al 13/XI/1953; 4: 20/II/1954 al 1/IV/1954.

65 Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 17.

66 Kelly había sido introducido a las teorías neoplasticistas y conocido en 1950 a Jean Arp, mas también a Brancusi, Calder, Magnelli, Picabia o Vantongerloo, entre otros artistas, y exponiendo individualmente en Paris en 1951.

67 Palazuelo a Kevin Power, op. cit.

68 1951. Óleo sobre lienzo, 64 paneles, 240 x 240 cm. MoMA, Nueva York. 1067.1969.a-b.

69 1951. Collage de papeles adheridos y lápiz sobre papel, 97.2 x 97.2 cm. MoMA, Nueva York. 500.1997.

designs of that time for his company, “Abraham and Company”. For some time, Paris’ critics would compare the two artists, treating them as a pair, perhaps due to certain concomitances in their ordered spirit. This is how Charles Estienne or Michel Seuphor would refer to them: “certes Palazuelo, et surtout Kelly, semblent protéger et presque cacher leur lyrisme sous la choix, la tenue et la rigueur des moyens plastiques (...) poussée obscure de cet art -expression des peintres jeunes encore mais déjà mûrs- vers une autonomie qui n’est ni refus ni séparation, mais reprise en mains, par les moyens propres de l’art, d’une réalité qui -et c’est tout le problème- a simplement mais grandiosement changé de place”⁷⁰. It therefore comes as no surprise that Seuphor should perceive the Mondrianesque affinities between the two, and when referring to Kelly would write that “comme chez Palazuelo, on voit que la patiente leçon de Mondrian porte ses fruits”⁷¹. Curiously his judgements evoked the “cleanness” that Palazuelo referred to: “l’art de Kelly est transparent et léger comme l’air matinal des cimes”⁷².

It is at this point that it proves disturbing to think that that encounter and the emergence of works by Palazuelo in the early 1950s, such as “Sobre el pentagrama”, appear to be exploring a new musical grapheme, new writings for cataloguing new sounds – something which Cage also practised, and augurings of his later work in 1953, in the aforementioned texts, on Kandinsky’s “La Sonorité Jaune”.

In short, Palazuelo practised the “challenge of the hullabaloo”, with which Broto illustated “al dictado de una música presente en su cerebro” [at the baton of a music present in his mind]⁷³. “Aquí, en el altivo campo de las ofrendas, Palazuelo despoja y reconoce las ardientes estrellas que florecen cuando toda escritura se apaga. Así es mi canto: ausencia” [Here is the haughty field of tributes, Palazuelo strips and acknowledges the burning stars that blossom when all writing is extinguished. Thus is my chant: absence], José Miguel Ullán⁷⁴, would write, seemingly recalling a part underlined by Palazuelo in a classic book by Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”⁷⁵. Not fond of annotations in the margins, we find a sentence highlighted by Kandinsky: “the most ordinary action affects us as something portentous and solemn, that is, as pure harmony, when its actual purpose is not revealed”⁷⁶. And at this point, we leave here mention of one of the first books that moved Palazuelo: “The Novices of Sais”, by Novalis⁷⁷.

And it seems thought-provoking in the extreme to reflect on works by Cage from the same year that Palazuelo went to Paris, like “Silent Prayer” (1948), a tribute to a spiritual silence, dumbness that almost constitutes the creator’s essence, and not even relating its title to some of Palazuelo’s works and writings: “cesó todo sonido” [All sound ceased]⁷⁸.

Duchampian air of Paris...

70 Charles Estienne, “L’art est une réalité”, in “Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff”, *Derrière le miroir*, No. 41, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, 10/1951, s/p, p. 5.

71 Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, in “Tendance”, op. cit. s/p. p. 5. Reproduced in: Michel Seuphor, “Dictionnaire de la Peinture Abstraite”, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1957. Spanish version by Ediciones Kapelusz, Buenos Aires, 1964, p. 233.

72 Ibid.

73 José Manuel Broto, “Un desafío a la algarabía”, in “Palazuelo”, “Descubrir el Arte”, No. 69, Madrid, 11/2004, p. 68

74 José Miguel Ullán, “Palazuelo/Intramuros”, “Guadalimar”, “Dossier Guadalimar” No. 18, Year III, No. 24, Madrid, 6/1977, p. 29.

75 The English version of which Palazuelo attained in 1950, evidenced by his writing on the first page of the book: “Paris 1950”. Wassily Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”, Wittenborn, Schultz Inc., New York, 1947 (“The documents of modern art” collection, directed by Robert Motherwell).

76 Wassily Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”, op. cit. p. 71.

77 The edition conserved in Palazuelo’s library is: NOVALIS, “The Novices of Sais”, Curt Valentin Ed., New York, 1949 (Preface by Stephen Spender. Translated from German by Ralph Manheim. Illustrated with sixty drawings by Paul Klee. Frontispiece by André Masson).

78 From the aforementioned, “Cuadernos de Paris” (1953-1962), op.cit.

que ya citamos, y quien encargara a Kelly, fascinado por sus “Meschers”, algunos de los diseños textiles de ese tiempo para su empresa, “Abraham and Company”. Durante algún tiempo la crítica parisina comparará a ambos artistas, tratándolos como un par, quizás por unas ciertas concomitancias en su espíritu ordenado. Así los referirán Charles Estienne o Michel Seuphor: “certes Palazuelo, et surtout Kelly, semblent protéger et presque cacher leur lyrisme sous la choix, la tenue et la rigueur des moyens plastiques (...) poussée obscure de cet art -expression des peintres jeunes encore mais déjà mûrs- vers une autonomie qui n’est ni refus ni séparation, mais reprise en mains, par les moyens propres de l’art, d’une réalité qui -et c’est tout le problème- a simplemente mais grandiosement changé de place”⁷⁰. No era entonces extraño que Seuphor percibiera las afinidades mondrianescas entrambos y refiriera escribiendo sobre Kelly que “comme chez Palazuelo, on voit que la patiente leçon de Mondrian porte ses fruits”⁷¹. Curiosamente sus juicios evocaban la “limpieza” que refería Palazuelo: “l’art de Kelly est transparent et léger comme l’air matinal des cimes”⁷².

Es en este punto en el que resulta inquietante pensar en ese encuentro y el surgimiento de obras de Palazuelo en los años más tempranos de los cincuenta como “Sobre el pentagrama”, pareciere indagadoras de una distinta grafía musical, nuevas escrituras para la catalogación de nuevos sonidos, -algo, también, que ejerció Cage- y vislumbadoras de su posterior trabajo de 1953, en los textos que acompañan referido, sobre la “La Sonorité Jaune” de Kandinsky.

En fin, Palazuelo ejerció el “desafío a la algarabía”, con que lo ilustró Broto, “al dictado de una música presente en su cerebro”⁷³. “Aquí, en el altivo campo de las ofrendas, Palazuelo despoja y reconoce las ardientes estrellas que florecen cuando toda escritura se apaga. Así es mi canto: ausencia”, escribirá José Miguel Ullán⁷⁴, pareciere recordando un subrayado de Palazuelo en un libro clásico de Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”⁷⁵. Poco amigo de anotaciones en los márgenes, encontramos una frase de Kandinsky resaltada: “the most ordinary action affects us as something portentous and solemn, that is, as pure harmony, when its actual purpose is not revealed”⁷⁶. Y, en este punto, aquí queda, la mención a uno de los primeros libros que conmocionó a Palazuelo: “Los discípulos en Sais”, de Novalis⁷⁷.

Y parece en extremo sugeridor reflexionar sobre obras de Cage del mismo año en que Palazuelo marcha a Paris, como “Silent Prayer” (1948), elogio de un silencio espiritual, mudez casi constituyente como la esencia del creador, y no poner en relación siquiera su título con algunas obras y escritos de Palazuelo: “cesó todo sonido”⁷⁸.

Duchampiano aire de Paris...

70 Charles Estienne, “L’art est une réalité”, en “Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff”, *Derrière le miroir*, n° 41, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, X/1951, s/p, p. 5.

71 Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, en “Tendance”, op. cit., s/p. p. 5. Reproducido en: Michel Seuphor, “Dictionnaire de la Peinture Abstraite”, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1957. Versión española de Ediciones Kapelusz, Buenos Aires, 1964, p. 233.

72 Ibid.

73 José Manuel Broto, “Un desafío a la algarabía”, en “Palazuelo”, “Descubrir el Arte”, N° 69, Madrid, XI/2004, p. 68

74 José Miguel Ullán, “Palazuelo/Intramuros”, “Guadalimar”, “Dossier Guadalimar” n° 18, Año III, n° 24, Madrid, VI/1977, p. 29.

75 Cuya version inglesa adquirió Palazuelo en 1950, como escribe en la primera página del libro: “Paris 1950”. Wassily Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”, Wittenborn, Schultz Inc., New York, 1947 (Colección “The documents of modern art”, dirigida por Robert Motherwell).

76 Wassily Kandinsky, “Concerning the spiritual in art”, op. cit. p. 71.

77 La edición conservada en la biblioteca de Palazuelo es: NOVALIS, “The Novices of Sais”, Curt Valentin Ed., New York, 1949 (Prefacio de Stephen Spender. Traducido del alemán por Ralph Manheim. Ilustrado con sesenta dibujos de Paul Klee. Frontispicio de André Masson).

78 De los citados “Cuadernos de Paris” (1953-1962), op. cit.

LOST IN TRANSLATION

Inés Mogollón
Musicologist

Poetry is what gets lost in translation.

Robert Frost.

The graphical representation of music, what we call a music score, is the sum of a system of signs and a convention regarding its interpretation; in other words, a code. The types of signs historically associated with musical notation span an infinite range. To name a few examples, here we shall discuss quironomy, the Greek alphabet, Byzantine phonetics, neume notation, diastematic notation, Aquitanian neumes, Franconian notation, black mensural notation, white notation, notation in figures, tablature notation, analogue graphemes, rhythm graphs, musicograms, numberphonies, pictographs, western classical notation and what now interests us most, the notation Adorno defines as pictorial music (Adorno, 2006, 638).

Despite such diversity, all these forms of musical writing have one thing in common: they are insufficient, inaccurate and imperfect translations. Their instructions merely provide guidance; their content is allusive.

To attempt to define music is, inevitably, to move on the periphery of music, since the transcription of a musical discourse is neither undifferentiated nor unspecified; it is strictly musical, yes, but open and connotative, in a broad sense, with wide margins for interpretation.

Always subsequent to the praxis, the musical discourse associated with this practice is recorded in an act that is contextualised and conditioned; indeed, transcribing music onto paper, regardless of the chosen code, is in itself an interpretation, a cultural construction, moulded around a compendium of decisions and priorities etched into the DNA of the hand that is doing the writing.

Any musical notation is ultimately a deduced chord, *musica ficta*. As Mahler repeatedly said, the score contains all but the most essential component; it is our willingness and capacity as performers that will condition whether it is performed correctly. Recordings are usually accused of being a way of limiting music, both in terms of performance and composition, but let us not be mistaken – a phonogram is dead tissue, an exercise in musical taxidermy, which only refers to a single object; a nominative, hermetic musical object.

To bring written music to life is to bring the music we treasure to the *here and now*. Musical imagination can only flourish as part of a constant process of re-creation and re-interpretation. At a different time, it is different music.

We should also bear in mind that the planning of a musical text and its corresponding symbols are mutually self-conditioning, thus leading us to conclude that a monosemous and denotational concept of the music sign would prove inoperative, as well as boring. Whilst there are new composition methods and techniques that require new forms of representation, any possibility of a musical notation with hegemonic meaningfulness will, in itself, be excluded.

Music is an act of communication, whereby the materialisation of sound depends on the receiver's capacity to accredit the code issued, which must be coherent with the intention behind the message. It is essentially a dialogue.

Poetry is what gets lost in translation.

Robert Frost.

La representación gráfica de la música, eso que llamamos partitura, es la suma de un sistema de signos y una convención sobre su interpretación, es decir, un código. La tipología sígnica asociada históricamente a la notación musical abarca un sinnúmero de variantes. Apuntando algunos ejemplos, mencionaremos aquí la quironomía, la alfabética griega, la fonética bizantina, la notación neumática, la diastemática, la aquitana, la franconiana, la notación mensural negra, la blanca, la notación en cifra, en tablatura, las grafías analógicas, las ritmografías, los musicogramas, la numerofónica, la pictográfica, la clásica occidental y la que ahora más nos interesa, aquella que Adorno define como música pictórica (Adorno, 2006, 638).

Pese a tanta diversidad, todas estas formas de escritura musical comparten una característica: son traducciones insuficientes, imprecisas e imperfectas. Sus instrucciones son sólo orientativas; su contenido, alusivo.

Pretender fijar la música es, irremediablemente, moverse en la periferia de la música, porque la transcripción de un discurso musical no es indiferenciada ni inespecífica, es estrictamente musical, sí, pero abierta y connotativa, de amplio sentido y holgados márgenes de interpretación.

Siempre posterior a la praxis, el asiento del discurso musical asociado a esa práctica es un acto contextualizado y condicionado; de hecho, transcribir música al papel, independientemente del código elegido, es, en sí mismo, una interpretación, una construcción cultural moldeada sobre una acumulación de decisiones y prioridades grabadas en el ADN de la mano que escribe.

Cualquier notación musical es, en última instancia, un bajo cifrado, música *ficta*, deducida. Tal como Mahler solía repetir, en la partitura está todo menos lo esencial; de nuestra disposición y capacidad como intérpretes dependerá su correcta realización. Se suele alegar que las grabaciones son una forma de limitar la música – tanto a nivel interpretativo como compositivo – pero no nos engañemos, un fonograma es tejido muerto, un ejercicio de taxidermia musical que sólo referencia un único objeto, un objeto musical nominativo y hermético.

Vivificar la música escrita es traer al *ahora* la música que atesoramos. La imaginación musical sólo puede prosperar en un proceso constante de re-creación y re-interpretación. Si es otro tiempo, es otra música.

También debemos tener en cuenta que la planificación de un texto musical y su correspondencia simbólica se condicionan de manera recíproca, de lo que se deriva que una concepción unívoca y denotativa del signo musical resultaría inoperante en cualquier caso además de aburrido. Mientras existan nuevos métodos de composición y técnicas que precisen nuevas formas de representación, cualquier posibilidad de una notación de significación hegemónica se excluirá por sí sola.

La música es un acto de comunicación, por lo que su materialización sonora depende de la capacidad del receptor para acreditar el código emitido y su consonancia con la intencionalidad del mensaje. Su condición primordial es de naturaleza dialógica.

LOST IN TRANSLATION

Inés Mogollón
Musicóloga

There is enough space between the score and the music for this mediator to draw on his competence and decipher, analyse and restore the sound to the text. Joan Elies Adell expresses it quite clearly:

The musicality of music is not a quality intrinsic to a text, but rather a quality that is the outcome of cognitive operations in the processes of reception, reading and interpretation. In this connection between a musical text and one's experience, in its conversion into a place where the subject recognises himself and seeks the keys through which his desire is to be mobilised, codes and structures are placed aside on the path which seeks a different critical depth (...). (Adell, 1997, 27).

Therefore, if musical notation is, by definition, open and inconclusive, a pictorial manifestation of artistic ambition, it may be at the same time a significant sound statement without having to be an executive score. If the potential for expression of this pictorial code aspires to be musical, it will be musically intelligible for a willing and trained receiver, who will perceive the code as understandable to his musical imagination, and hence material apt for conjugation. Kandinsky seems to have no doubts about this matter:

Through a development of these means of expression, together with the observer's perception capacity, in the future it will be possible to formulate increasingly more precise concepts. (Kandinsky, 1995, 27).

When the musical discourse comes from the outside, we rebuild it according to the indications. Always. This process should not surprise us, it is what we have been trained for in conservatories and universities, the same process we initiate when we improvise on a standard, develop a fugue around four given notes or roll out that aforementioned chord.

What is peculiar in the case of pictorial notation is that the semantic bridge between composer and receiver is articulated in favour of visual communication. In the transcoding of music/painting, we do not dispense with active listening, rather music reaches us as an emanation of the picture-score, which, as in the aforementioned cases, we tend to complete. Palazuelo expresses it as follows:

The eye, as the sight organ, is part of the overall activity of the soul; it looks, but its underlying intention, its purpose, is to "see" what the gaze cannot see. Looking must become contemplating in order for that which is knowledge to reach our vision (...). Vision is a state of awareness, an extreme state of attention, which, like careful listening, sees what the deeper body already knew. (Palazuelo, 1995, pp.17-19).

A classical and well-analysed example of this artifice is sound organisation through colour. As John Cage indicates in his classical treatise, in western culture, colour is so closely associated with music that we view said convergence as something natural (Cage, 1997, 227), not as a speculative proposal. Greek theorists already considered colour a property pertaining to sound and defined the musical scale (*genos*) developed by Arqitas of Tarento (ca. 400 B.C.) as chromatic because it "coloured" its two neighbouring scales, the diatonic scale (tones) and the enharmonic scale (quarter comma meantone). Likewise, in his *De Sensu et sensibili*,

Entre la partitura y la música queda espacio suficiente para este mediador que, desde su competencia, descifra, analiza y administra la restitución sonora del texto. Joan Elies Adell lo expresa con toda claridad:

La musicalidad de la música no es una cualidad intrínseca a un texto, sino una cualidad que es resultado de operaciones cognitivas del proceso de recepción, de la lectura, de la interpretación. En esta conexión entre el texto musical y su experiencia, en su conversión en lugar donde el sujeto se reconoce y busca las claves a cuyo través su deseo va a ser movilizado, los códigos y las estructuras se han quedado relegadas en el camino que busca una profundidad crítica diferente (...). (Adell, 1997, 27).

Por lo tanto, si la notación musical es por definición abierta e inconclusa, una manifestación pictórica de ambición artística puede ser a la vez un enunciado sonoro significativo sin tener que ser una partitura ejecutiva. Si el potencial expresivo de ese código pictórico anhela ser musical, será inteligible musicalmente para un receptor dispuesto y adiestrado, que advertirá el código como aprehensible para su imaginación musical y, en consecuencia, como material apto para su conjugación. Kandinsky no parece tener dudas al respecto:

Mediante un desarrollo de estos medios de expresión, así como de la capacidad perceptiva del observador, será posible en un futuro formular conceptos cada vez más precisos. (Kandinsky, 1995, 27).

Cuando el discurso musical viene de fuera, lo re-edificamos sobre indicios. Siempre. Este proceso no debería sorprendernos, es para lo que nos entrenan en los conservatorios y universidades, el mismo que ponemos en marcha cuando improvisamos sobre un estándar, desarrollamos una fuga sobre cuatro notas dadas o desplegamos ese bajo cifrado del que hablábamos arriba.

Lo particular en el caso de la notación pictórica, es que el puente semántico entre compositor y receptor se articula a favor de la comunicación visual. En la transcodificación música-pintura no se prescinde de la escucha activa, la música nos alcanza como una emanación del cuadro-partitura, emanación que, como en los casos citados, tendemos a completar. Palazuelo lo expresa así:

El ojo, como órgano de la vista es parte de la actividad total del alma; mira, pero su intención profunda, su finalidad, es 'ver' lo que no se puede ver con la mirada. Mirar debe convertirse en contemplar para poder llegar a la visión que es conocimiento (...). La visión es un estado de la conciencia, un estado extremo de la atención, la cual - como en una atenta escucha - ve lo que ya sabía el cuerpo profundo. (Palazuelo, 1995, pp.17-19).

Un ejemplo clásico y bien analizado de este artificio es la organización sonora a través del color. Como señala John Cage en su clásico tratado, en la cultura occidental, el color está tan profundamente asociado a la música que entendemos dicha convergencia como algo natural (Cage, 1997, 227), no como una propuesta especulativa. Ya los teóricos griegos consideraban el color una cualidad propia del sonido y definían la escala musical (*genos*) desarrollada por Arqitas de Tarento (ca. 400 a.C.) como cromática porque 'coloreaba' a sus dos escalas vecinas, la diatónica (tonos) y la

Aristotle puts taste for musical consonance on par with the preference for certain colours.

The fact is that since the seed of this fully authorised milestone was planted in the ground, discussions on the matter of colourism have been continuous, giving rise to numerous theoretical and practical approximations: Arcimboldi's greyscale, the studies by the mathematician Marin Mersenne, Louis Berrtrand Castel's ocular harpsichord that was of such interest to Rameau, the observations by Newton, Goethe, Musell or Suárez de Mendoza, through to analogies by Arthur Pope and the coloured keyboard of the mathematician Paul von Jankó.

Having reached this point, we should clarify that in these essays on chromatic hearing, music is merely alluded to. It is a secondary matter in the exploration of sound-colour. This is not an insignificant matter, rather it is the substantial difference between these dissertations on sensory condition and research into pictorial notation, as the inventors of said notation method process colour in a more complex way, as part of a code which in itself produces a grammar. Musicians who use pictorial notation do so to transliterate structures, shapes and compositional procedures through graphologies that direct us to specifically musical principles.

It is therefore interesting to note that many creators who use pictorial notation are trained or professional musicians, who know classical music syntax and how it is conventionally written. Let us begin with Matisse, a good violinist; Ciurlionis, a composer with a catalogue of over two hundred works, just like Morgan Russell, the founder of Synchronism; Paul Klee, also a violinist; Kandinsky, a cellist; Luigi Russolo, a composer; Mondrian, whose syncopated music scores were transcribed into music by Jakob van Domselear, just as Frédéric Nyst did with those of Palazuelo.

They are musicians who perform their trade, who consciously convert their pictorial production into a significant and functional sound code, which rationalises the plane, applying forms such as the fugue, the sonata, the concerto and procedures such as counterpoint, sequencing, variation, repetition, modulation and complex rhythms.

When Kandinsky writes in *Punto y línea sobre el plano* ('Point and Line to Plane') that a point is a short sound, and a line the trace the point leaves when it moves, the leap into a dynamic realm, or the tonal height of his works is reflected through the thickness of the line on the plane whereby thin lines correspond to high voices (violin, flute, piccolo) and broader lines to lower ones (bass or tuba), he is operating with an impeccable musical logic. When he identifies line repetitions with primary rhythms and compares them to the way the sound of a violin is reinforced by other violins; when he indicates that the gradation of sound intensity on a plane, from *pianissimo* to *fortissimo*, can be expressed through the line's increasing or decreasing acuteness, it is evident that he is establishing a notation, a protocol for interpreting symbols that enables his pictorial production to be effectively read, and hence listened to, like music. *Composition*, the title of many of his works, could not be more fitting.

This being the case, the second phase of the process of distinguishing between pictorial graphology and musical notation takes place in the 1960s, with the appearance of new dialects in contemporary classical music that give rise, as we indicated earlier, to new needs for expression and to the expansion of musical representation.

enarmónica (cuartos de tono). También Aristóteles en *De Sensu et sensibili* equipara el gusto por la consonancia musical con la preferencia por determinados colores.

Lo cierto es que desde que se hincó en tierra este miliario pleno de autoridad, el tráfico en torno al colorismo ha sido continuo, dando lugar a numerosas aproximaciones teóricas y prácticas: la escala de grises de Arcimboldo, los estudios del matemático Marin Mersenne, el clavecín ocular - que tanto interesaba a Rameau - de Louis Bertrand Castel, las observaciones de Newton, de Goethe, de Musell o de Suárez de Mendoza, pasando por las analogías establecidas por Arthur Pope hasta llegar al teclado coloreado del matemático Paul von Jankó.

Hemos de clarificar, llegados a este punto, que en estos ensayos sobre la audición cromática, la música sólo está presente por alusiones. Es un sujeto secundario en la exploración sonido-color. No es esta una cuestión de matiz, no: es la sustancial diferencia entre estas indagaciones de condición sensorial y la investigación en torno a la notación pictórica, porque los artífices de dicha forma de notación procesan el color de forma más compleja, como parte de un código que a su vez genera una gramática. Los músicos que utilizan la notación pictórica lo hacen para transliterar estructuras, formas y procedimientos compositivos a través de grafismos que nos derivan a principios específicamente musicales.

En este sentido es interesante apuntar que muchos de los creadores que emplean la notación pictórica son músicos de formación o de oficio, conocedores de la sintaxis musical clásica y su redacción convencional. Empecemos por Matisse, buen violinista; Ciurlionis, compositor con un catálogo de más de doscientas obras, igual que Morgan Russell, autor de las sincronías. Paul Klee, también violinista; Kandinsky, violonchelista; Luigi Russolo, compositor; Mondrian, cuyas partituras pictóricas sincopadas Jakob van Domselear transcribió en música - tal como Frédéric Nyst hace con las de Palazuelo.

Son músicos que desempeñan su oficio, que, conscientemente, convierten su producción pictórica en un código sonoro significativo y funcional que racionaliza el plano aplicando formas como la fuga, la sonata, el concierto o procedimientos como el contrapunto, la secuenciación, la variación, la repetición, la modulación o los ritmos complejos.

Cuando Kandinsky escribe en *Punto y línea sobre el plano* que un punto es un sonido corto, y una línea la traza que deja el punto al moverse - el salto a lo dinámico -, o que la altura tonal en sus obras se refleja a través del grosor de la línea en el plano de forma que líneas delgadas corresponden a voces agudas - violín, flauta, piccolo - y líneas más anchas a las graves - contrabajo o la tuba -, está operando con una impecable lógica musical. Cuando identifica repeticiones de líneas con ritmos primarios y las compara con el modo en que el sonido de un violín es reforzado por otros violines; cuando señala que en un plano la gradación de intensidad del sonido, desde el *pianissimo* al *fortissimo*, puede expresarse a través de la agudeza creciente o decreciente de la línea, es evidente que está estableciendo una notación, un protocolo de interpretación simbólico que facilita que su producción pictórica pueda ser efectivamente leída - y por lo tanto escuchada - como música. El título de muchas de sus obras, *Composición*, no puede ser más adecuado.

The new tone universes provided by the advances in technology, in turn linked to experimental discourses, suffer because classical notation is insufficient to reflect their compositional ambitions.

This phenomenon sets music notation free, spawning new material recording systems and new musical calligraphies, some an offshoot of traditional notations, others with no basis whatsoever, but in both favouring visuality; a directed visuality, one loaded with intention, in detriment to classic parameters, timbre, intensity and tone, which are going to be dampened in favour of a communication that is not necessarily executive.

They still act as signs, as they refer to something different from themselves. They are those sign systems that are not general, not widely accepted, whereby each school or even each composer articulates their own calligraphy in accordance with their particular needs for expression. Nevertheless, and in any event, they still act as signs, as they refer to something different from themselves. The score thus moves away from the dominant discourse and becomes loaded with artistic values that are not merely musical, to produce a hybrid that accentuates pictorial and sensorial aspects. Musicology has christened this phenomenon “musical graphology” (Dibelius, 2005, 284).

The School of Indetermination, headed by John Cage, best develops this method, working on personal calligraphies with random semanticity, posing a challenge for the performer’s imagination. This is a revolutionary act which subverts the established order, an act through which the individual takes on a new system of symbolic relationships with the world around him. It is a world in a permanent state of flux and transformation; a world of diffuse logics.

The materials thus produced are of undeniable plastic beauty, such as Earle Browne’s score entitled *December 1952, Projection 1* for cello (1950) by Morton Feldman; the notations (which have been exhibited in important venues such as the D’Orsay Museum) of the painter and composer Sylvano Bussotti, as well as his *Siciliano* (1962) and *Pièces de Chair II* (1970) and Mestres Quadreny’s *L’Estro Aleatorio* series (1973-78). One of the best references is undoubtedly the essential work by Cage and Alison Knowles, *Notations* (1969), which brings together graphic music scores by two hundred and sixty-nine composers.

From a historical perspective, the plastic art produced by Pablo Palazuelo (1915-2007) lies within this context, for its generational, technical and aesthetic affinity. Palazuelo nourishes his plastic metabolism with musical notation right from the start of his production, whereby back in his early years in Paris at the end of the 1940s, through to his latest works, synthesised at the beginning of the 21st century, he includes the most evident music platform into his works, as we see in *Sobre el pentagrama* (1950) and in his ink on card *Sin título* (1953), both present in this exhibition.

Theory and constructive references are also easily deducible; the proof lies in the studies and models designed to illustrate Kandinsky’s *Sonorité jaune* (1954); the care taken in Paul Klee’s work, as mirrored in the exceedingly beautify *Sur Noir* (1949), a true reflection of *Alter Klang* (1925); Klee’s graphic score, which Benet Casablanca put into music with *Impromptu para orquesta*. (2007).

Bien. La segunda fase en este proceso de identificación entre grafía pictórica y notación musical tiene lugar en la década de los sesenta del siglo XX, con la aparición de nuevos dialectos en la música clásica contemporánea, dialectos que dan lugar, como señalábamos al principio, a nuevas necesidades expresivas y a la expansión de la representación musical.

Los nuevos universos tímbricos propiciados por los avances tecnológicos, a su vez ligados a discursos experimentales, se resienten de la insuficiencia de la notación clásica para reflejar sus ambiciones composicionales.

Este fenómeno libera la notación musical, surgen nuevos sistemas de registro material y nuevas caligrafías musicales, en ocasiones derivadas de las tradicionales, en otras sin antecedente alguno, pero en ambos casos favorecen la visualidad – una visualidad dirigida, cargada de intención - en detrimento de parámetros clásicos – timbre, intensidad, tono - que van a ser amortiguados a favor de una comunicación no necesariamente ejecutiva.

Tienen aún una carga sónica pues referencian algo diferente a ellos mismos. Son estos sistemas de signos no generales, no consensuados, de forma que cada escuela o incluso cada compositor articula su propia caligrafía dependiendo de sus necesidades expresivas. Eso sí, en todo caso tienen aún una carga sónica pues referencian algo diferente a ellos mismos. La partitura se aleja así del discurso dominante y se carga de valores artísticos no solo musicales en una hibridación producto de la acentuación de lo pictórico, de lo sensorial. Un fenómeno que la musicología ha bautizado como “grafismo musical” (Dibelius, 2005, 284).

La Indeterminación, con John Cage a la cabeza, es la escuela que mejor desarrolla este método, trabajando sobre caligrafías personales de semanticidad aleatoria, un desafío para la imaginación del intérprete. Es este un acto revolucionario, que subvierte el canon establecido, un acto a través del cual el individuo asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo que le rodea. Un mundo en permanente estado de cambio y transformación. Un mundo de lógicas difusas.

Los materiales así generados son de una belleza plástica incuestionable, como la partitura titulada *December 1952* de Earle Brown o *Projection 1* para violonchelo (1950) de Morton Feldman, o las anotaciones del pintor - ha expuesto en importantes museos, como el D’Orsay - y compositor Sylvano Bussotti y su *Siciliano* (1962) o *Pièces de Chair II* (1970) o el ciclo *L’Estro Aleatorio* (1973-78) de Mestres Quadreny. Sin duda, una de las mejores referencias es el imprescindible *Notations* (1969), una colección recopilada por Cage y Alison Knowles que recoge partituras gráficas de doscientos sesenta y nueve compositores.

La producción plástica de Pablo Palazuelo (1915-2007) se sitúa, desde una perspectiva histórica, en este contexto por afinidad generacional, técnica y estética. Palazuelo alimenta su metabolismo plástico con la notación musical desde el kilómetro cero de su producción, de forma que ya desde sus primeros años en París a finales de los años cuarenta hasta sus últimas piezas, sintetizadas a comienzos del siglo XXI, incorpora a sus obras la plataforma musical más evidente, como vemos en *Sobre el pentagrama* (1950) y en la tinta sobre cartulina *Sin título* (1953) ambas presentes en esta muestra.

But let us listen to Palazuelo:

Then, beginning in my early years in Paris, I did some drawings which insinuated musical notations to me once they were finished. They were spontaneous drawings, composed with no preconceived musical idea. After contemplating them, I wrote beneath some of them: ‘Sobre el pentagrama’ (On the Stave). (Palazuelo, Power, 1995, 60).

This musical identity will be permanently embedded in Palazuelo’s work, and if we wish to reliably explore his production, it is essential that we include said component when observing and analysing his work.

In the 1970s, Palazuelo’s production was fertile from a musical viewpoint; we find the *De música* (1978), *Cantoral* (1978), *Canto* (1978) and *Coro* (1973) series, in addition to the first instalments of the *El número y las Aguas* series, all of which are represented in this exhibition. To contemplate them is to contemplate a treatise on codicology, to practise a paradoxical musical palaeography that leans towards the future. The mention of medieval neume notations in *De música* and *Cantoral* is evident.

In said notations, which we read in a succession of horizontal planes, the neumes drawn on the liturgical text only vaguely indicate the melody line. They show the melodic relief, how the chant line rises and falls, but without requiring the exact interval, because he had no interest in doing so. They only aimed to colour the text, to facilitate its memorisation, just as we do with multiplication tables. Each sign represents a sound or group of sounds that have to be articulated according to the ups-and-downs of the text. It is a notation, like most, that is emphatic in nature, and which is transformed into a mnemonic aid.

If we now turn our attention back to Palazuelo’s pictorial scores, we can contemplate a similar notation exercise: horizontal lines with signs at different heights, but linked by subtle rhythmic inflections. It is impossible not to discern its music, not to hear it.

In 1978, I did a series of drawings and gouaches, thinking much more consciously of the possibility of a music notation. Those works, entitled “Cantoral”, were the expression of what I then believed and still believe possible. I saw the parallelism between graphic signs and music because I thought that music could be graphically transcribed through drawings. In the Cantorales I aim to configure space rhythmically, measuring it according to time; space-time is the bearer of the painting and also of music and its notation. (Bonell, 2006, 60, 156).

In *Coro* (1973) and *Coro II* (1978), the musical texture is different, in compact but adapted blocks which suggest the division and the interaction of voices and colours; Palazuelo guides us:

The feeling of musicality during the evolution of a line. The surprise which the song of one colour produces beside another, both imagined. (Bonell, 2006, 131).

Reflecting on the *El número y las aguas* series, Palazuelo synthesises our discourse around the musical activation of the receiver before his pictorial scripts and his particular semiology:

Las referencias a nivel teórico y constructivo también son fácilmente deducibles, las pruebas son los estudios y maquetas diseñados para ilustrar *Sonorité jaune* (1954) de Kandinsky o su detenimiento en la obra de Paul Klee, como queda reflejado en la hermosísima *Sur Noir* (1949) tan pegada a *Alter Klang* (1925) partitura gráfica de Klee a la que Benet Casablanca puso en música con *Impromptu para orquesta* (2007).

Pero escuchemos a Palazuelo:

Ya desde mis primeros años en Paris hice algunos dibujos que me sugerían notaciones musicales después de realizados. Se trataba de dibujos espontáneos, compuestos sin ninguna idea musical preconcebida. Después de contemplarlos, escribí al pie de algunos: ‘Sobre el pentagrama’. (Palazuelo, Power, 1995, 60).

Esta identidad musical se instalará de forma permanente en la obra de Palazuelo y si queremos penetrar su producción con solvencia, es imprescindible la incorporación de dicho componente a la observación y análisis de su obra.

En la década de los setenta, la producción de Palazuelo es musicalmente feraz; encontramos las series – todas representadas en esta exposición - *De música* (1978), *Cantoral* (1978) *Canto* (1978) y *Coro* (1973), además de las primeras entregas del ciclo *El número y las Aguas*. Contemplarlas es contemplar un tratado de codicología, practicar una paradójica paleografía musical que tiende al futuro. La mención a las notaciones neumáticas medievales, en *De música* y *Cantoral*, es patente.

En dichas notaciones, que leemos en una sucesión de planos horizontales, los neumas dibujados sobre el texto litúrgico solo indican la línea melódica de un modo vago. Muestran el relieve melódico, cómo la línea de canto sube o baja, pero no precisan el intervalo exacto porque no era su interés hacerlo. Sólo pretendían colorear el texto, facilitar su memorización, tal como hacemos con la tabla de multiplicar. Cada signo representa un sonido o grupo de sonidos que han de articularse en función de los accidentes del texto. Es una notación – como casi todas – de carácter enfático que se resuelve en apoyo nemotécnico.

Si ahora volvemos nuestra atención a las partituras pictóricas de Palazuelo, contemplamos un ejercicio de anotación similar: líneas horizontales de signos a diferentes alturas pero enlazadas por sutiles inflexiones rítmicas. Es imposible no aventurar su música, no escucharla.

En 1978 hice una serie de dibujos y gouaches pensando mucho más conscientemente en la posibilidad de una notación musical. Aquellas obras, tituladas ‘Cantoral’, eran la expresión de lo que yo entonces creía y aún sigo creyendo posible. Veía el paralelismo entre los signos gráficos y la música porque pensaba que la música se podría transcribir gráficamente por medio de dibujos. En los cantorales pretendo configurar el espacio rítmicamente, midiéndolo según el tiempo; el espacio- tiempo es portador de la pintura y también de la música, de su notación. (Bonell, 2006, 60, 156).

El caso de *Coro* (1973) y *Coro II* (1978), la textura musical es diferente, en bloques compactos pero adaptados que sugieren la división y la interacción de las voces, de los colores; Palazuelo nos guía:

The image drawn is an independent set of signs that has its own internal dynamics ruled by a global, meaningful coherence, which constitutes a system possessing its own semiology. The work thus drawn and structured is a living organism, given that it potentially has the capacity to accept outside intervention (manipulation), which can activate its inner dynamism in order for the latter to develop continuous transformation processes, metamorphosis (...) The score entitles “El número y las aguas” is a structure, a continuous geometric drawing conceived as an open system. This geometric body encompasses a perceivable multiplicity in its singleness. (Jarauta et al., 1998, 79-80).

As Pedro Ordóñez Eslava indicates in his magnificent article, the development of this series implies for the painter the option of effectively exploring in greater depth the possibility of conceiving his graphic gesture as an object susceptible to being read, executed and interpreted in the form of sounds, i.e. understanding his plastic production as a music score. (Ordoñez Eslava, 2012, 129)

REFERENCES:

Arnaldo, J. et al. (2003). *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Exhibition catalogue, Madrid, Thyssen-Bornemisza Collection Foundation.

Adorno, T. W. (2006). *Escritos musicales I–III*. Madrid. Ediciones Akal.

Adell, J. L. (1997). Música i simulacre a l’era digital. *L’imaginari social en la cultura de masses*. Lleida: Pagés Editors.

Bonell, C. (2006). *La geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo*. Murcia: CENDEAC.

Cage, J. (1993). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.

Dibelius, U. (2005). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal Música.

Kandinsky V. (1995). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Colección Labor.

Ordóñez Eslava, P. (2012). Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo. *Arte, individuo y sociedad*, 24 (1).

Power, K. (2005). Pablo Palazuelo. La imaginación activa. *Pablo Palazuelo: 1995-2005*. Exhibition catalogue, Madrid, MNCARS.

Villa Rojo, J. (1995). *Notación y grafía musical en el s. XX*. Madrid: Iberautor.

El sentimiento de musicalidad durante la evolución de la línea. La sorpresa que produce el cantar de un color al lado de otro, ambos imaginados. (Bonell, 2006, 131).

Reflexionando sobre el ciclo *El número y las aguas*, Palazuelo sintetiza nuestro discurso acerca de la activación musical del receptor ante sus partituras pictóricas y su particular semiología:

La imagen dibujada es un conjunto autónomo de signos que tiene su propia dinámica interna, regida por una coherencia global y significativa, que constituye un sistema que posee su propia semiología. La obra dibujada y así estructurada es un organismo viviente, puesto que contiene en potencia la capacidad de admitir una intervención exterior - una manipulación- la cual puede activar su dinamismo interno a fin de que éste desarrolle procesos de transformación continua, metamorfosis (...) La partitura de ‘El número y las aguas’ es una estructura, un dibujo geométrico continuo y concebido como un sistema abierto. Este cuerpo geométrico engloba en su unidad una multiplicidad perceptible. (Jarauta et al., 1998, 79-80).

El desarrollo de este ciclo supone para el pintor, como señala Pedro Ordóñez Eslava en un magnífico artículo, la posibilidad de ahondar de forma efectiva en la posibilidad de concebir su gesto gráfico como un objeto susceptible de ser leído, ejecutado, interpretado en forma de sonidos, es decir, tomar su producción plástica como una partitura musical. (Ordoñez Eslava, 2012, 129).

REFERENCIAS:

Arnaldo, J. et al. (2003). *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Catálogo de exposición, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Adorno, T. W. (2006). *Escritos musicales I–III*. Madrid. Ediciones Akal.

Adell, J. L. (1997). Música i simulacre a l’era digital. *L’imaginari social en la cultura de masses*. Lleida: Pagés Editors.

Bonell, C. (2006). *La geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo*. Murcia: CENDEAC.

Cage, J. (1993). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.

Dibelius, U. (2005). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal Música.

Kandinsky V. (1995). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Colección Labor.

Ordóñez Eslava, P. (2012). Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo. *Arte, individuo y sociedad*, 24 (1).

Power, K. (2005). Pablo Palazuelo. La imaginación activa. *Pablo Palazuelo: 1995-2005*. Catálogo de exposición, Madrid, MNCARS.

Villa Rojo, J. (1995). *Notación y grafía musical en el s. XX*. Madrid: Iberautor.

GEOMETRIC SYMPHONIES

Gonzalo Sotelo

Music is in our origin, it is vibration, energy that flows filling and coagulating all the world’s spaces. Music is the set of signals, minimal signs, “ends”, first and last encodings of the universe. What do these signs mean? Nothing, everything and/or whatever one wants, according to one’s deciphering capacity, to one’s capacity for analysis and synthesis.¹

Through his work, Palazuelo forged a relationship between sight and hearing, a connection between painting and music, where shapes were sounds. During the cataloguing task carried out during more than three years for the Pablo Palazuelo Foundation, this link not only became evident in his graphic work, but also in the multitude of texts the Madrid artist left after his death. Palazuelo highlighted the words of Carlyle, who established a correspondence between music and nature, when he stated “*if you look deeply enough, you can see a musical shape, the heart of nature is all music, if you could only reach it*”². Within his syncretic thought, a school of thought that reconciled Eastern mysticism with Western thought, it is possible to describe a genealogy which related the mystical vision of Sufism to the ideas of melodic and numerical harmony of Greek thinkers like Pythagoras or Plato. In music, the metric would retain a constant value, despite its formal diversity. Heraclitus defined harmony as the concealed concord of opposing tensions, also understood as *logos*, where proportion corresponded to numerical harmony, the *Nomoi*.

Palazuelo affirmed that music was made up of a complex function of sonorities, which complied with the four characteristics of sound: timbre, pitch, intensity and duration. He defined timbre as the colour of sound, differentiating each instrument made up by a periodic symbol, an aspect which aligned him with Kandinsky’s approaches, as he illustrated in his studies for the scenery of *Une Sonorité Jaune* (1954). He marked each period by a wave shape which characterised its timbre. “*Sound is therefore nothing more than a repetition of said wave shape. But music is “alive”, its timbre evolves over time*”³. Hence, its colour also varies.

Of the manuscripts addressing musical aspects found in said foundation’s archives, it should be emphasised that the texts the painter drafted after reading essays by Daniel Charles, George Steiner and Edward Rothstein are particularly worthy of mention. Despite not having discovered texts by composers, in order to complete his melodic vision, he also referred to a variety of works by Xenakis and Nyst, found on the shelves of Palazuelo’s library.

When commenting on the book by the musicologist Daniel Charles, the painter from Madrid found there were great parallels between the graphic world of a plastic artistic and scores from the field of music. His reflections were crystallised in his texts *Música* and *Sobre la partitura* (S.f.). He explained therein that drawing or the drawn image, independent of the representation of external experiences, “*becomes a ‘complete’, independent system of signs, which possesses its own laws or “semiology”. It becomes possible to manipulate this system by superposition, juxtaposition, transformation and permutations (metamorphosis), which authorises the formation of groups and classes*”⁴. With this description, he was clearly approaching the transformations that Palazuelo implemented to achieve the evolution of his plastic series,

¹ Translation from: Palazuelo and Esteban 1980. *Palazuelo*. París: Maeght, p. 129.

² Translation from: Palazuelo, Pablo, S.f. *Texto Museo de Bilbao*. Kevin Power. Unpublished manuscript, p.1.

³ Translation from: Palazuelo, Pablo, S.f. *Música*. Características de los sonidos musicales. Unpublished manuscript, p.2.

⁴ Translation from: Palazuelo, Pablo, S.f. *Daniel Charles*. *Notas: Música*. Unpublished manuscript, p.1.

La música está en el origen, es vibración, energía que fluye llenando y coagulando todos los espacios del mundo. La música es el conjunto de señales, de signos mínimos, “extremos”, primeros y últimos “cifrajes” del universo. ¿Qué significan estos signos? Nada, todo, y/o lo que se quiera, según la capacidad de descifrar, de la capacidad de análisis y de síntesis.¹

Palazuelo establecía una interrelación entre vista y oído a través de su trabajo, una conexión entre pintura y música, donde las formas fuesen sonidos. Durante el trabajo de catalogación realizado para la Fundación Pablo Palazuelo durante más de tres años este enlace no sólo se hizo evidente en la obra gráfica sino también en los abundantes textos que legó el autor madrileño. Palazuelo destacaba las palabras de Carlyle, quien establecía una correspondencia entre música y naturaleza, cuando afirmaba “*si ves lo suficientemente profundo, ves de una forma musical, el corazón de la naturaleza es todo música, si pudieras alcanzarlo*”². Dentro de su pensamiento sincrético, –conciliador del misticismo oriental con el pensamiento occidental–, podría describirse una genealogía que emparentaría la visión mística de la música del sufismo con las ideas de la armonía melódica y numérica de pensadores griegos como Pitágoras o Platón. En la música, la medida conservaría un valor constante, a pesar de su diversidad formal. Heráclito definía la armonía como la oculta concordia de las tensiones opuestas, también entendida como *logos*, donde la proporción correspondería a la armonía numeral, el *Nomoi*.

Palazuelo sostenía que la música se hallaba constituida por una función compleja de sonoridades, que obedecerían a cuatro características del sonido: timbre, altura, intensidad y duración. Definía el timbre como el color del sonido, diferenciando cada instrumento conformado por una señal periódica, un aspecto que le aproximaba a los planteamientos de Kandinsky, como ilustró en sus estudios para los decorados de *Une Sonorité Jaune* (1954). Determinaba cada periodo por una forma de onda que caracterizaba su timbre. “*El sonido por lo tanto no es más que una repetición de dicha forma de onda. Pero la música «vive», su timbre evoluciona con el tiempo*”³. Por consiguiente su color también varía.

De los manuscritos hallados adscritos al ámbito musical en los archivos de la citada Fundación, cabe destacar los textos que el pintor elaboró a partir de la lectura de los ensayos de Daniel Charles, George Steiner y Edward Rothstein. A pesar de no haber descubierto textos de compositores, para completar su visión melódica también acudió a diversos trabajos publicados por Xenakis y Nyst, encontrados entre los anaqueles de la biblioteca de Palazuelo.

Al comentar el libro del musicólogo Daniel Charles, el pintor madrileño encontraba un gran paralelismo entre el mundo gráfico de un artista plástico y las partituras del ámbito musical. Sus reflexiones cristalizaron en sus textos *Música* y *Sobre la partitura* (S.f.). En ellos explicaba que el dibujo o la imagen dibujada, autónoma de la representación de las apariencias externas, “*deviene un sistema de signos «completo», independiente, y que posee sus leyes propias «semiología». Este sistema se hace manipulable por superposición, juxtaposición, transformaciones y permutaciones (metamorfosis) que autorizan la formación de grupos y clases*”⁴. Con esta descripción,

¹ Palazuelo y Esteban 1980. *Palazuelo*. París: Maeght, p. 129.

² Palazuelo, Pablo, S.f. *Texto Museo de Bilbao*. Kevin Power. Manuscrito inédito, p.1.

³ Palazuelo, Pablo, S.f. *Música*. Características de los sonidos musicales. Manuscrito inédito, p.2.

⁴ Palazuelo, Pablo, S.f. *Daniel Charles*. *Notas: Música*. Manuscrito inédito, p.1.

SINFONÍAS GEOMÉTRICAS

Gonzalo Sotelo

within a structure, a geometric continuum. A system that operates under its own laws, where the drawing has become an instrument for processing information. He therefore found similarities between the work of a musician, a painter and a sculptor. The script became a spatial structure which is involved as a vehicle of communication, a new writing, both on the graphic plane and on that of the ideal music concept.

These same theories are redefined in the second text, *Sobre la partitura, where he stated that the system of signs made up a drawn body, an incarnate organism, a presence*. The system was understood as a living shape, which on being fertilised and possessing a dynamic latent energy, could be activated to render a metamorphosis, through external intervention. With these principles he explained his singular vision of the series that configured and ordered his work: *“This means the shape is ‘living’, given that it presupposes the formation of families and line-ages or lineages”*⁵. He found great similitude between the open structures of music scores, which contained a latent multiplicity.

Also noteworthy are the mentions of George Steiner’s work, which stated that music, understood as energy, relates us to life’s energy. He assigned the artist a secondary role, after the original mystery for employing formal, selected and recombined imaginations from the world’s storage room. He commented on the existence of an “otherness”, which he defined as *“an always renewed relic of the original moment”*⁶, which in today’s cosmological science corresponds to background radiation. He situated this element in the unconscious, known as *Daimon*, and it was presented as a strange mechanism that guided the artist’s hand. It would be a collaborative presence, situated beyond the creator’s authority and conception; his essay would express his bid for transcendence.

In a new writing, Palazuelo extended Steiner’s affirmations about music, sustaining that music, like dance, belonged to man’s primordial impulse. He defined the arts as manifestations of life that are capable of transporting use to unexplored places. In antiquity, primitive man discovered both psychic energy and the means to employ it and contemplate it. He presented music as the vibration of air, a physical and psychic sound energy where the mysteries of the transformation from physical to psychic energy would take place. He likewise established a relationship between mathematics and music by framing the latter within the fundamental arts, which are rhythmic and have numbers as their soul. He awarded imagination an important role, one which *“traces the dynamic cell of signs that represented sounds, a cell that is going to develop and form graphical structures ranging in complexity, the variations of which can come to be uncountable”*⁷. Although neither music nor language would have limits, sound energy would be measured by means of a number. The French writer affirmed that the need for music originated in the vacuum, a place that is really found in the fullness of energy, as the physicist David Bohm sustained.

Likewise, Steiner considered transformation and renovation to be on a par with one another, while curiosity fostered self-imitation through the rhythmic comprehension of the structure. A formal structure that would gradually reveal successive latent and

se aproximaba claramente a las transformaciones que Palazuelo operaba para lograr la evolución de sus series plásticas, dentro de una estructura, un *continuum* geométrico. Un sistema que opera según sus propias leyes, donde el dibujo se ha convertido en un instrumento para el tratamiento de la información. Por tanto, encontraba una similitud entre la labor del músico, el pintor y el escultor. La partitura se convertía en una estructura espacial que interviene como vehículo de comunicación, una escritura nueva, tanto en el plano gráfico como en el del concepto de la idea musical.

Estas mismas teorías son redefinidas en el segundo texto –*Sobre la partitura*– donde afirmaba que el sistema de signos conformaba un cuerpo dibujado, un organismo encarnado, una presencia. El sistema era entendido como una forma viva, al ser fecundado y poseedor de una energía dinámica latente que puede ser activada para producir su metamorfosis, mediante una intervención exterior. Con estos principios explicaba su singular visión de las series que configuran y ordenan su obra: *“Esto significa un «vivir» de la forma, puesto que presupone la formación de las familias y linea-jes o linajes”*⁵. Hallaba gran semejanza en las estructuras abiertas de las partituras, contenedoras de una multiplicidad latente.

También destacan las menciones a la obra de George Steiner, quien afirmaba que la música –entendida como energía–, nos relaciona con la energía de la vida. Asignaba al artista un papel secundario, tras el misterio original para emplear las imaginaciones formales, seleccionadas y recombinadas desde el almacén del mundo. Comentaba la existencia de una “otredad”, que definía como *“un vestigio siempre renovado del momento original”*⁶, que en la ciencia cosmológica actual puede hallarse su correspondencia en la radiación de fondo. Situaba este elemento en el inconsciente, denominado *Daimon*, y era presentado como un mecanismo extraño que guiaría la mano del artista. Se trataría de una presencia colaboradora situada más allá de la autoridad y concepción del artífice; su ensayo recogía una apuesta por la trascendencia.

En un nuevo escrito, Palazuelo ampliaba las afirmaciones de Steiner acerca de la música, al sostener que tanto la música como la danza pertenecían al impulso primordial del ser humano. Definía a las artes como manifestaciones de la vida que son capaces de transportarnos hasta los lugares inexplorados. En la antigüedad el hombre primitivo descubrió tanto la existencia de la energía psíquica como los medios para emplearla y contemplarla. Presentaba la música como vibración del aire, una energía sonora física y psíquica donde se producirían los misterios de la transformación de las energías físicas en psíquicas. Así mismo establecía una relación entre las matemáticas y la música, al encuadrar a ésta dentro de las artes fundamentales, las cuales son rítmicas y cuya alma es el número. Destinaba un importante papel a la imaginación, la cual *“traza la célula dinámica de signos que representan los sonidos, célula que va desarrollándose y formando estructuras gráficas de diversa complejidad cuyas variaciones pueden llegar a ser incontables”*⁷. Aunque ni la música ni el lenguaje poseerían límites, la energía sonora se mediría por medio del número. El escritor francés afirmaba que la necesidad de música se originaba en el vacío, lugar que realmente se halla en plenitud de energía, como sostenía el físico David Bohm.

⁵ Translation from: Palazuelo, Pablo, S.f. *Charles G. Sobre la partitura*. Unpublished manuscript, p.2.

⁶ Translation from: Palazuelo, Pablo, 1998. *G. Steiner. Presencias Reales*. Unpublished manuscript drafted on 9/08/98 in la Perelada, Galapagar, P.4.

⁷ Translation from: Palazuelo, Pablo, 1998. *G. Steiner. Erratas n°6. Comentario I*. Unpublished manuscript drafted on 08/10/98 in la Perelada, Galapagar, p.7.

⁵ Palazuelo, Pablo, S.f. *Charles G. Sobre la partitura*. Manuscrito inédito, p.2.

⁶ Palazuelo, Pablo, 1998. *G. Steiner. Presencias Reales*. Manuscrito inédito redactado el 9/8/98 en la Peraleda, Galapagar, p.4.

⁷ Palazuelo, Pablo, 1998. *G. Steiner. Erratas n°6. Comentario I*. Manuscrito inédito redactado el 8/10/98 en la Peraleda, Galapagar, p.7.

potential shapes, bonding the implicit signs in the shapes. He thus established that the heart of all things would be configured by inexhaustible shapes. When the tale returned to the field of music, the French author acknowledged in the latter a power over psyche: “*It is music that can invade and govern the human psyche with a force of penetration comparable only to that of narcotics or a trance*”⁸. With these words he was indicating that music’s modulations and tones could stimulate certain moods or emotions. He placed music as defiant before any analytical or empirical field, awarding it powers not human in origin.

To explore the diverse aspects of music and their relationship with the mathematical world in greater depth, Palazuelo resorted to guidance from the critic Edward Rothstein. In his writing entitled *Música y matemáticas* (1995), the painter established a brief history of the achievement of an ideal state, freed of any practical questions. He deemed that musical emancipation was achieved in the 18th century, through the work of Bach, Mozart and Haydn, who began to explore the ideal shape. A century later, it would be achieved in mathematics through Euclidean geometries. This enabled the configuration of pure mathematics, invented by an imagination unshackled in its search for truth and beauty. The affinity between the two spheres commenced, however, with Pythagoras, going back to the 6th century B.C. This Greek philosopher set the bases of harmony, understanding music as numbers that became audible. Since then, Western civilisation has seen a variety of relationships between mathematics and music, for which he cites Euclid and Bach, Kepler and Schoenberg, configuring a Pythagorean brotherhood. In his text *Emblems of mind* (1995), Rothstein revealed the close correspondence between mathematics and music. He established an algebraic topology, a geometric game, filled with homeomorphisms. He defined mathematics and music as paradigms of the mind’s ascent from the world of appearances to the world of essences. Both would constitute mental emblems for achieving true knowledge.

With the graphic field, the Madrid painter established a parallelism between his musical vocation and the road taken in the sphere of sculpture, given that he produced a first piece that he called *Sobre el Pentagrama* (1949-50), after which there was a long wait until he came to consolidate this new path.

Even in my early years in Paris I did some drawings which insinuated musical notations to me once they were finished. They were spontaneous drawings, composed with no preconceived musical idea. After contemplating them, I wrote at the foot of some of them: *Sobre el Pentagrama*. One of these drawings is reproduced in Maeght’s monography (París, 1980).⁹

In a short text written in the latter years of his life, Palazuelo recovered the memory of this work, created in the university district of Paris. It represents one of the few writings in which he described a production process, which showed a distinct reference to active imagination and automatic writing, similar to that experienced by Yeats in *A Vision* (1925) when he stated: “*On the little office table under the window looking over the park, I am spontaneously doing a drawing in pencil; swiftly and with certainty, with no prior vision, uncalculated; with no doubt and just a minor correction,*

Así mismo, Steiner equiparaba transformación con renovación; mientras la curiosidad propiciaba la autoimitación, a través de la comprensión rítmica de la estructura. Una estructura formal que iría revelando las sucesivas formas latentes y potenciales, ligando los signos implícitos en las formas. Por tanto, establecía que las formas inagotables configurarían el corazón de todas las cosas. Cuando el relato volvía al terreno de la música, el autor francés concedía a ésta un poder sobre la psique: “*Es la música la que puede invadir y regir la psique humana con una fuerza de penetración comparable sólo tal vez a la de los narcóticos o el trance*”⁸. Con sus palabras señalaba que las modulaciones y tonalidades musicales podrían estimular ciertos estados de ánimo o emociones. Situaba a la música desafiante ante cualquier ámbito analítico o empírico, confiriéndole unos poderes de origen inhumano.

Para profundizar en los diversos aspectos musicales y su relación con el mundo matemático, Palazuelo se sirvió de la guía del crítico Edward Rothstein. En su escrito *Música y matemáticas* (1995) el pintor establecía una breve historia de la consecución de un estado ideal, liberado de cuestiones prácticas. Fijaba en el siglo XVIII el logro de esta música emancipada de la mano de Bach, Haydn y Mozart, quienes comenzaron a explorar la forma ideal. Un siglo más tarde lo conseguirían las matemáticas a través de las geometrías no euclídeas. Con ello configuraron una matemática pura, inventada por la imaginación liberada en su búsqueda de la verdad y belleza. Sin embargo, encontraba el comienzo de la afinidad entre ambos ámbitos en Pitágoras, remontándose hasta el siglo VI a. C. Este filósofo griego sentó las bases de la armonía, entendiendo la música como números que devenían audibles. Desde entonces encontraba en la civilización occidental diversas relaciones entre las matemáticas y la música, para lo cual citaba a Euclides y Bach, Kepler y Schoenberg, configurando una hermandad pitagórica. En el texto *Emblems of Mind* (1995), Rothstein revelaba la profunda correspondencia entre matemáticas y música. Establecía una topología algebraica, un juego geométrico preñado de homeomorfismos. Definía a matemática y música como paradigmas de la ascensión de la mente desde el mundo de las apariencias al mundo de las esencias. Ambas constituirían emblemas mentales para alcanzar el conocimiento verdadero.

Dentro del ámbito gráfico, el pintor madrileño establecía un paralelismo entre su vocación musical y el camino recorrido en el ámbito de la escultura, dado que realizó una primera pieza que tituló *Sobre el Pentagrama* (1949-50), produciéndose a continuación una dilatada espera hasta que esta nueva senda llegara a afianzarse.

Ya desde los primeros años en París hice algunos dibujos que me sugerían notaciones musicales después de realizados. Se trataba de dibujos muy espontáneos compuestos sin ninguna idea musical preconcebida. Después de contemplarlos escribí al pie de algunos «Sobre el pentagrama». Uno de estos dibujos está reproducido en la monografía de Maeght (París, 1980).⁹

En un breve texto redactado en los últimos años de su vida, Palazuelo recuperó el recuerdo de esta obra, realizada en la Ciudad Universitaria de París. Conforma uno de los escasos escritos en los que describía un proceso de realización, el cual mostraba una nítida referencia a la imaginación activa y a escritura automática, próxima a la experimentada por Yeats en *A Vision* (1925) al afirmar: “*Sobre la pequeña mesa de*

⁸ Translation from: Palazuelo, Pablo, S.f. *Música. G. Steiner*. Unpublished manuscript, p. 3.

⁹ Translation from: Palazuelo, Pablo y Power, Kevin, 1995. *Geometría y Visión. Una conversación con Kevin Power*. Granada: Provincial Council of Granada, p.60.

⁸ Palazuelo, Pablo, S.f. *Música. G. Steiner*. Manuscrito inédito, p. 3.

⁹ Palazuelo, Pablo y Power, Kevin, 1995. *Geometría y Visión. Una conversación con Kevin Power*. Granada: Diputación Provincial de Granada, p. 60.

it is soon finished, condensing its complexity”¹⁰. Indeed, he stated that it was not reused as a pattern for developing new pieces, descendents of the former, as he confessed to have done on numerous occasions based on other designs. He found in the complexity of the outcome, the swift and automatic procedure, the inkling of the vision of the thought of something remote, which was related to age-old human wisdom.

It would not be until the late 1970s that we would catch a glimpse of new musical references. Palazuelo again turned to the organising geometric designs he had found in 1953 so that their lines took on a layout structured at lightning speed. Fruit of combining several designs, he obtained the compositions of the *De Música* series, created in 1978. In the first two works of said family, both share the same generating process, but differ in subtle changes, something that can be clearly observed in their relationship with the constraints of the support medium. While *De Música I* (1978) unjoins the nexuses of the original layouts, extending them to the edge of the paper, in *De Música II* (1978) the complexity spreads over the drawn extension, in addition to interweaving the lines to imbue them with continuity. This sequence makes up a kind of Ariadne’s thread which acts as guide inside the formal labyrinth that is rolled out. In the same way that the degree of complexity rose exponentially in the various versions of this family, the next leap occurred in parallel with the series entitled *Cantoral* (1978). The initial designs began based on the evolution of the layouts of the *De Música* family, to attempt to get much closer to melodic notation, as the artist himself indicated.

Much later, in 1978 I did a series of drawings and gouaches thinking much more consciously of the possibility of a music notation. Those works, entitled *Cantoral*, were the expression of what I then believed and still believe possible. I saw the parallelism between graphic signs and music because I thought that music could be graphically transcribed through drawings.”¹¹

In the *Cantoral* (1978) family, he attempted to configure space rhythmically, adopting time as another dimension of space, given that the two are mutually self-penetrating. The itinerary of this new series began with the linear layout of *Primer cantoral I* (1978) and evolved by filling in areas in the following versions until there were only laconic spaces of modulated intersection in the *Segundo cantoral* (1978).

The simplest signs acted as a generatrix for the other elements, where the number would intervene in the enciphering and deciphering, while man would be a resonator. Ergo created the drawing *El número y las aguas* in 1978, the title of which refers to the *logos* (number) which orders the primordial and chaotic waters. “*The score of ‘El número y las aguas’ is a structure, a continuous geometric drawing conceived as an ‘open system’*”, but he also indicated that “*if the manipulation does not conform and is not integrated with the coherent, general dynamism of the structure, it will be impossible to activate the different possibilities of the ‘latent vitality’ in it*”.¹²

The search for a new graphic coding for music led him to the texts by the composer and architect Iannis Xenakis, intrigued by the geometric constellations that were

despacho debajo de la ventana sobre el parque, realizo un dibujo a lápiz espontáneamente; con una gran rapidez y seguridad, sin una visión previa, sin cálculo; sin dudas y con solo una mínima corrección queda terminado en muy poco tiempo, condensando su complejidad”¹⁰. De hecho, afirmaba que no fue reutilizado como pauta para desarrollar nuevas piezas, descendientes de aquella, como confesaba haber realizado en múltiples ocasiones a partir de otros diseños. Encontraba en la complejidad del resultado, el procedimiento rápido y automático el atisbo de la visión del pensamiento de algo remoto, que emparentaba con la milenaria sabiduría humana.

Habría de esperar hasta los últimos años de la década de los setenta para poder vislumbrar nuevas referencias musicales. Palazuelo volvió a acudir a los trazados geométricos organizadores que había hallado en 1953 para que sus líneas describieran un trazado relampagueante estructurado. A resultas de combinar varios diseños obtuvo las composiciones de la serie *De Música*, elaboradas en 1978. En las dos primeras piezas de dicha familia, ambas obras comparten el mismo proceso generador, pero difieren en sutiles cambios, algo que puede observarse nítidamente en su relación con los límites del soporte. Mientras *De Música I* (1978) desune las uniones de los trazados originales, prolongándolos hasta el borde del papel, en *De Música II* (1978) la complejidad se expande sobre la extensión dibujada, además de entrelazar las líneas para conferirles continuidad. Con esta secuencia se conforma una suerte de *hilo de Ariadna* que orienta dentro del laberinto formal desplegado. De la misma manera que el grado de complejidad aumentaba exponencialmente en las diversas versiones de esta familia, el siguiente salto se produjo en paralelo con la serie titulada *Cantoral* (1978). Los diseños iniciales arrancaron a partir de la evolución de los trazados de la familia *De Música*, para tratar de aproximarse aún con mayor cercanía a la notación melódica, como el propio autor indicaba.

Mucho más tarde, en 1978, hice una serie de dibujos y gouaches pensando mucho más conscientemente en la posibilidad de una notación musical. Aquellas obras, tituladas *Cantoral*, eran la expresión de lo que yo entonces creía y aún sigo creyendo posible. Veía el paralelismo entre los signos gráficos y la música porque pensaba que la música se podía transcribir gráficamente por medio de dibujos.”¹¹

En la familia de obras *Cantoral* (1978), trataba de configurar el espacio rítmicamente, adoptando el tiempo como una dimensión más del espacio, ya que ambos se interpenetran. La trayectoria de esta nueva serie comenzó en el trazado lineal de *Primer cantoral I* (1978), y evolucionó con el relleno de superficies en las versiones siguientes, hasta quedarse únicamente con los lacónicos espacios de intersección modulados en el *Segundo cantoral* (1978).

Los signos más sencillos servían de generatriz de los demás elementos, donde el número operaría en el cifrado y descifrado, mientras el hombre ocuparía una función de resonador. Ergo en 1978 realizó el dibujo de *El número y las aguas*, cuyo título hace referencia al *logos* – número – que ordena las aguas primordiales y caóticas. “*La partitura de El número y las aguas es una estructura, un dibujo geométrico continuo y concebido como un «sistema abierto»*”, pero también advertía que “*si la manipulación no se conforma y no se integra con el dinamismo coherente y general de la estructura, le será imposible activar en ella las diferentes posibilidades de su «vitalidad latente»*”.¹²

¹⁰ Translation from: Palazuelo, Pablo, 2001. *Comunicado I*. Unpublished manuscript written on 6/4/01, p.1.

¹¹ Translation from: Palazuelo and Power, 1995. Op. cit., p. 60.

¹² Translation from: Palazuelo, Pablo, 1982. *El número y las aguas [Music Score]*. Written in Paris, August 1982. Published in Palazuelo, Pablo, 1995. 1995. *Palazuelo*. Madrid, Valencia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 22.

¹⁰ Palazuelo, Pablo, 2001. *Comunicado I*. Manuscrito inédito redactado el 6/4/01, p.1.

¹¹ Palazuelo and Power, 1995. Op. cit., p. 60.

¹² Palazuelo, Pablo, 1982. *El número y las aguas [Partitura musical]*. Escrito realizado en París, agosto de 1982. Publicado en Palazuelo, Pablo, 1995. 1995. *Palazuelo*. Madrid, Valencia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 22.

deciphered by computer to produce a tune and his approaches to work. Through his productions, Palazuelo discovered the work with computers being undertaken by the CEMAMu (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales), attached to the UPIC (Unité Polyagogique Informatique) composition machine. Instruments which broadened his expectations, to the point that he found it more feasible to translate some of his pieces into a musical score. In the information he obtained about the computing process, moreover, he discovered mechanisms similar to those obtained in his work, with a great variety of similar solutions that obeyed the very laws of composition, following a time order approaching that of his formal *families*. It did not aim to replace the composer, but rather it was a tool that allowed a new language to be implemented that met composition requirements, once the input parameters had been set. An interactive system was thus established that allowed the audible results to be verified from what was written down in order to be able make practically simultaneous transformations.

Palazuelo subsequently contacted the Belgian composer Frédéric Nyst through the Maeght Gallery, with whom he undertook the project of transforming the linear signs from the drawing entitled *El número de la aguas* (1978) into a music score. Nyst had worked with a research group directed by Xenakis and he showed an interest in Palazuelo's drawings. The signs in the drawing were personalised by the parameters of the period and the sound coverage produced by an electronic pencil on system of axes that indicated the relationship between pitch and time. In the next phase, a computer converted the drawing into audible waves within a work that was undertaken in the CEMAMu.

It could therefore be said that the UPIC allowed musical compositions to be laid out graphically. In the early trials, Nyst expressed his lack of confidence as they pressed on into an enterprise that he called an adventure, although he shared Palazuelo's fascination for numbers and his same desire to formalise his work, for which they tried to bring their respective syntaxes closer together. For this undertaking they recruited the collaboration of the painter Laurie Dietz, who broke down the original drawing to achieve the maximum number of trajectories possible with a global algorithm until she achieved some one hundred variations. Each segment of the highlighted signs was extended horizontally, in the same dimension as that already drawn. The shaded areas thus formalised sound arcs through successive transformations, where each sign would constitute a sound block. The final sound translation was produced through recording the voice of the singer Yumi Nara, to subsequently transform its periodic forms through a numerical calculation.

An excerpt of the resulting composition was presented at the Lille Festival in November 1980, almost seven years prior to the final publication of the record *Le nombre et les eaux*, homonym of the initial drawing. The final version was published in 1986 in a limited edition performed by its authors. In listening to this melody, the Madrid painter found echoes of his work resounding among the notes.

When I listened to the result of our joint work for the first time, I was highly surprised because at the beginning of the work you hear a kind of cloud of sound that brings me back very vague memories, but which certainly have something to do with some aspect of my work, although I am unable to clarify what.¹³

¹³ Translation from: Palazuelo, Pablo, 1990. *"La co-herencia en la estructura geométrica"*. Notes written in Madrid in April 1990 for the lecture given at La Caixa, Barcelona on 20 April 1990, reproduced in Palazuelo, 1998. *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Yerba, p. 99 & 100.

La búsqueda de una nueva codificación gráfica para la música le condujo hasta los textos del compositor y arquitecto Iannis Xenakis, intrigado por las constelaciones geométricas que eran descodificadas informáticamente para generar una melodía y sus planteamientos de trabajo. A través de sus realizaciones, Palazuelo descubrió el trabajo con los ordenadores desarrollados en el CEMAMu (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales), adscrito a la máquina de composición UPIC (Unité Polyagogique Informatique). Unos instrumentos que ampliaban sus expectativas, hasta encontrar más factible la traducción de alguna de sus piezas a una partitura musical. Además, en la información que obtenía acerca del proceso de computación descubría mecanismos similares a los obtenidos en su obra, con multiplicidad de soluciones semejantes que obedecen a las mismas leyes de composición, siguiendo un orden temporal próximo al de sus *familias* formales. No se trataría de un sustituto del compositor, sino de una herramienta que permitía implementar un nuevo lenguaje adecuado a las necesidades de composición, una vez fijados los parámetros de entrada. De esta manera se establecía un sistema interactivo que permitía comprobar los resultados audibles a partir de lo escrito para realizar correcciones o transformaciones prácticamente simultáneas.

Posteriormente Palazuelo contactó con el compositor belga Frédéric Nyst a través de la Galería Maeght, con quien desarrolló el proyecto de transformar los signos lineares del dibujo *El número y las aguas* (1978) en partitura musical. Nyst había trabajado con el grupo de investigación dirigido por Xenakis y se mostró interesado por los dibujos de Palazuelo. Los signos del dibujo fueron personalizados por los parámetros del periodo y la cobertura del sonido, y realizados por un lápiz eléctrico sobre un sistema de ejes que indicaban la relación altura-tiempo. En la siguiente fase, un ordenador convertía el dibujo en ondas audibles, dentro de un trabajo que se realizó en el CEMAMu.

Por tanto se podría decir que la UPIC permite trazar gráficamente composiciones musicales. Durante los primeros ensayos, Nyst expresaba su desconfianza a medida que se adentraba en una empresa que calificaba de aventura, aunque compartía con Palazuelo la fascinación por los números e idéntico deseo por formalizar su trabajo, por lo que trataron de aproximar sus respectivas sintaxis. Para este cometido, contaron con la colaboración de la pintora Laurie Dietz, quien descompuso el dibujo original para alcanzar el máximo número de trayectos posibles dentro de un algoritmo global hasta lograr un centenar de variaciones. Posteriormente se prolongaron horizontalmente cada segmento de los signos resaltados, en una dimensión igual a la ya dibujada. De esta manera las zonas sombreadas formalizaban arcos sonoros mediante sucesivas transformaciones, donde cada signo constituiría un bloque sonoro. La traslación sonora final se produjo mediante la grabación de la voz de la cantante Yumi Nara para, posteriormente, transformar sus formas periódicas mediante cálculo numérico.

Un fragmento de la composición resultante fue presentado en el Festival de Lille en noviembre de 1980, casi siete años antes de la publicación definitiva del disco *Le nombre et les eaux*, homónimo del dibujo inicial. La versión definitiva fue publicada en 1986 en una edición limitada realizada por los propios autores. El pintor madrileño encontraba en la audición de esta melodía ecos de su obra resonando entre las notas.

Cuando escuché por primera vez el resultado de nuestro trabajo en común quedé muy sorprendido porque en el comienzo de la obra se oye una especie de nube

Palazuelo used the outlines received from Nyst to configure the drawings that illustrated the cover and the inside of the record; in the early phases he resorted to superimposing different sheets, using the transparency of tracing paper to achieve complex compositions. However, the influence of producing the record did not end here, but rather leapt to other contemporary works. From the transformations effected on the selections of signs to establish blocks of sound, legible patterns for the computer, Palazuelo also decided to establish a composition of linear groupings which evolved once again. He altered the direction to vertical, whilst the degree of complexity became inflationary, in order to produce the *Silva Sylvarum* (1986-1992) family. His relations with the music sphere were not only tied so directly to the final sound outcome, but they were also transferred into the work process. Hence Palazuelo indicated that in the *Diferencias* (1987) family, the methods employed by 17th and 18th century musicians were graphically implemented when undertaking the metamorphosis of his work. This was similar to the variations of Johann Sebastian Bach (his favourite musician, as he confessed) or those of Johann Gottlieb Goldberg. He declared this parallelism by stating:

Everything does not end either so near or so soon and although there are forms that are lost, energies that are exhausted, life and its forms are endless. Like a musical theme that turns into another, which in turn comes from itself, like a waterfall, like the pump of musical octaves in which each note would give birth to a new octave.¹⁴

There are, however, works given titles with an unmistakable musical aroma like *Concierto* (1992), which should not be interpreted literally, given that it houses no explicit graphic representation of music. The artist himself sustained: “*I do not think about painting music but rather about ‘drawing scores’, and I do not agree with the musical reading or musical interpretation of a plastic work*”.¹⁵ In this work, it is possible to trace solutions evolved from compositions like *Sylvarum III* (1987), but adopting the chromatic values he was experimenting with five years later in pieces like *La tarde* (1993). If we observe the general layout, it is also feasible to find an approximation in the column ordering of *Miniscrit* (1990), on which a variety of superimpositions have been made, which lead to the resulting complexity.

Likewise, he made reference to John Cage’s five systems for representing a score for piano as the archetype of music, when he cited the *Concierto para piano y orquesta* (1957-58) as the key work in the period of indetermination. He also mentioned the *Variaciones para Orquesta Opus 31* (1926-1928) by Arnold Schönberg, where he found the following manipulations were used: “*admission, fragmentation, integration and transposition*”¹⁶. These operations, for their part, were susceptible to being used both in painting and in sculpture. In turn, the Viennese composer defended aesthetics based on the inspiration that led to forms arising from an unconscious logic, a new thought tied to the active imagination which stood out in Palazuelo.

Despite not considering himself a composer, Palazuelo aimed to explore the potentiality that resided inside the structures he drew, systems that behaved like languages, to take them to a musical transcription. If we observe the development process behind his works most intimately related to the sphere of music, we could

sonora que me trae recuerdos muy imprecisos, pero que tienen ciertamente algo que ver –aunque no me sea posible aclararlo– con algún aspecto de mi trabajo.¹³

Palazuelo se sirvió de los esquemas recibidos de Nyst para configurar los dibujos que ilustraron la portada e interior del disco, en sus primeras fases acudió a superponer distintas hojas empleando la transparencia del papel vegetal hasta obtener complejas composiciones. Sin embargo, la influencia de la producción del disco no acabó aquí, sino que saltó hasta otras obras coetáneas. A partir de las transformaciones operadas sobre las selecciones de signos para establecer bloques sonoros, patrones legibles para el ordenador, Palazuelo también decidió establecer una composición de agrupaciones lineares que evolucionaron de nuevo. Se varió la direccionalidad hasta la vertical, mientras el grado de complejidad se tornaba inflacionista, para generar la familia *Silva Sylvarum* (1986-1992). Las relaciones con el ámbito musical no sólo se encontraron engarzadas tan directamente con un resultado final sonoro, sino que también se trasladaron al proceso de trabajo. De esta manera, Palazuelo explicaba que en la familia *Diferencias* (1987) se materializaban gráficamente los métodos operados por los músicos de los siglos XVII y XVIII al realizar las metamorfosis sobre su obra. Similar a las variaciones de Johann Sebastian Bach –su músico preferido, según confesaba– o de Johann Gottlieb Goldberg. Sostenía este paralelismo al afirmar:

Todo no termina ni tan cerca ni tan pronto y aunque existen formas que se pierden, energías que se agotan, la vida y sus formas no tiene fin. Como un tema musical que pasa a otro que a su vez procede de sí mismo, como la cascada, como el surtidor de octavas musicales en las cuales cada nota daría nacimiento a una nueva octava.¹⁴

No obstante, también existen títulos de obras con un inequívoco aroma musical como *Concierto* (1992) que no deberían interpretarse literalmente, dado que en ellas no habita una representación gráfica musical de manera explícita. El propio artista sostenía: “*No pienso en pintar música sino en «dibujar partituras», y que no estoy de acuerdo con la lectura musical o la interpretación musical de la obra plástica*”.¹⁵ En esta obra, es posible rastrear soluciones evolucionadas a partir de composiciones como *Sylvarum III* (1987), pero adoptando los valores cromáticos que experimentaba cinco años después en piezas como *La tarde* (1993). Si se observa su disposición general también es factible encontrar una proximidad a las ordenaciones en columna de *Miniscrit* (1990) sobre las que se han operado diversas superposiciones que desembocan en la complejidad resultante.

Así mismo, hacía referencia a los cinco sistemas de representación para la partitura de piano de John Cage como arquetipo de la música, al citar como obra clave del periodo de indeterminación el *Concierto para piano y orquesta* (1957-58). También mencionaba las *Variaciones para Orquesta Opus 31* (1926-1928) de Arnold Schönberg, donde hallaba el empleo de las siguientes manipulaciones: “*admisión, fragmentación, integración y trasposición*”¹⁶. Operaciones susceptibles de ser empleadas a su vez tanto en pintura como en escultura. A su vez, el compositor vienés defendía una estética fundamentada en la inspiración que conducía a formas procedentes de una lógica inconsciente, un pensamiento nuevamente ligado a la imaginación activa que destacaba Palazuelo.

¹³ Palazuelo, Pablo, 1990. “*La co-herencia en la estructura geométrica*”. Apuntes redactados en Madrid durante abril de 1990 para la conferencia impartida en La Caixa, Barcelona 20 de abril de 1990, recogido en Palazuelo, 1998. *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Yerba, pp. 99, 100.

¹⁴ Palazuelo, Pablo en Palazuelo y Esteban, 1980. *Palazuelo*. París: Maeght, p. 134.

¹⁵ Palazuelo, Pablo y Guisasola, Félix, 1981. “*Conversación con Palazuelo*”. Madrid: Q Revista del CSCAE número 44, p. 25.

¹⁶ Palazuelo, Pablo, 1984. Grabación de la *clase de Pablo Palazuelo del día 25 de mayo de 1984*. Escrito mecanografiado que contiene la transcripción de la clase impartida en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, pp. 3, 4.

trace a path that advances on a par with the evolution of music notation itself. In the same way that Palazuelo pursued the possibility that a series of his drawings could be performed musically, the layouts used since *Sobre el Pentagrama* (1949-1950) appear similar to the neume writing employed in Gregorian chant in the 9th and 10th centuries. The signs traced by Palazuelo evolved towards square shapes and eventually become groups of diagonal corners, like those in *Cantoral* (1978). These transformations are similar to the leap taken in graphic music in the Catalan notation schools during the 13th and 14th centuries.

A type of notation that also acted as a geometric reference for laying out openings in façades in a number of projects designed by Iannis Xenakis and Le Corbusier, until the creation of the so-called “*estolastic*” configuration. It subsequently gave rise to rhythmic wave-like panels of glass or, as the Swiss architect called them, “*musical screens of glass*”. This compositional resource was governed by the *Modulor* patterns to resolve transparent enclosure walls. It could be possible to set up an equivalence between modulations resulting from geometric networks and the orderly layout of standardised signs in the heart of a pentagram; a frontier situation between architecture and music, which is exemplified by the collaboration between Le Corbusier and Xenakis. Therefore, Palazuelo’s reading and knowledge of the texts of these two creators would also bring him to these nebulous limits between disciplines. If during his years at the Colegio de España he had lived near Le Corbusier’s Swiss College (1930-32), Palazuelo could also have verified the results of his partnership with Xenakis in the undulating panels of the Casa de Brasil (1958) in Paris’ university district.

To lay the foundations of his thought, the painter eventually resorted to Theodor Adorno’s text entitled *Música y técnica* (1970), grouped within his musical writings. It addressed musical narrative as a communication procedure, both on the graphic plane and on the plane of musical ideas, which can be considered works of art in themselves. With the knowledge of the coherence or algorithm that governs them, the structure can be manipulated to obtain new results. It would therefore be an open structure in which both the performer and the audience take on relevance.

It is not possible to hear how a particular complex composition may sound. The painter’s imagination and the composer-musician’s imagination are different, or at least their ways of acting are different. The free and sentimental performances produced by the impact that a plastic work can cause have nothing to do with the conversion or translation of some plastic elements into a suitable notation.¹⁷

Palazuelo took notice of instinct, which triggered an inner need, an intense listening, an auditive vision similar to that defended by Taoist thinkers who tried to decipher understood phenomena as the mysterious germination of latent potential shapes. Although the artist died in 2007, the melody contained in his graphic work continues to echo through the attentive gaze of those who contemplate his works.

¹⁷ Translation from: Palazuelo, Pablo, 1991. *Entrevista con Pablo Palazuelo*. Carried out by Francisco Calvo Serraller and published in the catalogue of the monographic exhibition held that same year in the Soledad Lorenzo Gallery in Madrid, p.8

A pesar de no considerarse un compositor, Palazuelo trataba de explorar la potencialidad que habitaba en el interior de las estructuras que dibujaba, sistemas que se comportan como lenguajes, para llevarlas hasta una transcripción musical. Si se observa el proceso de desarrollo de sus obras más íntimamente relacionadas con el ámbito de la música, se podría trazar una senda que avanza paralela a la evolución de la propia notación musical. Al igual que Palazuelo perseguía la posibilidad de que una serie de sus dibujos pudieran ser interpretados musicalmente, las trazas empleadas desde *Sobre el Pentagrama* (1949-50) parecen asemejarse a la escritura neumática empleadas en el canto gregoriano de los siglos IX y X. Los signos trazados por Palazuelo evolucionan hacia las formas cuadradas y finalmente devienen en agrupaciones de esquinas diagonales, como las presentes en *Cantoral* (1978). Estas transformaciones se asemejan al salto operado en la grafía musical de las escuelas notacionales catalanas durante los siglos XIII y XIV.

Un tipo de notación que también sirvió de referencia geométrica para disponer la composición de los huecos de fachada en diversos proyectos realizados por Iannis Xenakis y Le Corbusier, hasta conformar la denominada configuración “*estolástica*”. Posteriormente desembocó en los rítmicos paneles ondulatorios de vidrio o, como las denominaba el arquitecto suizo, “*pantallas musicales de vidrio*”. Un recurso compositivo regido por las pautas del *Modulor* para solucionar paños de cerramiento transparentes. Se podría establecer una equivalencia entre las modulaciones derivadas de estas redes geométricas y la disposición ordenada de los signos normalizados en el seno de un pentagrama. Una situación fronteriza entre arquitectura y música que ejemplariza la colaboración entre Le Corbusier y Xenakis. Por lo tanto, la lectura y conocimiento de los textos de ambos autores que realizó Palazuelo también le aproximaría a estos límites difusos interdisciplinares. Si durante los años de estancia en el Colegio de España había residido próximo al Colegio Suizo (1930-32) de Le Corbusier, Palazuelo también pudo comprobar los resultados de su alianza con Xenakis en los paneles ondulatorios de la Casa de Brasil (1958) dentro de la Ciudad Universitaria de París.

Para asentar la base teórica de su pensamiento, el pintor finalmente acudió hasta los textos de Theodor Adorno titulados *Música y técnica* (1970), y agrupados dentro de sus escritos musicales. Trataba la narración musical como procedimiento comunicativo, tanto en el plano gráfico como en el de las ideas musicales, que pueden ser concebidas como obras de arte en sí. Con el conocimiento de la coherencia o algoritmo que la rige, se podría manipular la estructura hasta obtener nuevos resultados. Por tanto, se trataría de una estructura abierta en la que cobran importancia tanto el intérprete como el público.

No es posible oír cómo pueda sonar una determinada composición compleja. La imaginación del pintor y la imaginación del músico compositor son diferentes, o, por lo menos, son diferentes sus formas de actuar. Las interpretaciones libres y sentimentales producidas por el impacto que pueda causar una obra plástica no tienen nada que ver con la conversión o traducción de unos elementos plásticos en una notación adecuada.¹⁷

Palazuelo fijaba en el instinto el detonante de una necesidad interior, una intensa escucha, una visión auditiva semejante a la defendida por los pensadores taoístas que trataba de descifrar fenómenos entendidos como la misteriosa germinación de las potenciales formas latentes. Aunque el artista falleció en 2007, la melodía contenida en su obra gráfica continúa resonando a través de la visión atenta de quienes contemplan su trabajo.

¹⁷ Palazuelo, Pablo, 1991. *Entrevista con Pablo Palazuelo*. Realizada por Francisco Calvo Serraller y publicada en el catálogo de la exposición monográfica celebrada el mismo año en la galería Soledad Lorenzo de Madrid, p. 8.

PABLO PALAZUELO.
SILENT MUSIC AND
ECHOING SOLITUDE

Rosa M^a Castells

Pablo Palazuelo is undoubtedly one of the key figures in Spanish art from the second half of the twentieth century. In testimony to this, his work has received prizes¹ on numerous occasions and also studied and documented in important exhibitions that have been a constant throughout the artist’s career². His thought has found its way into significant critical papers, published texts, writings and conversations³ which have made a fundamental contribution to the knowledge and recognition of his work: Either by period, by series, by family, by technique, support media or materials; anthologies or retrospectives, in museums, art centres or galleries, exhibitions that have revealed the artist’s plenitude and his *proceso de trabajo* or work process.

To consider a new exhibition of Palazuelo’s work involved taking untrodden paths which came to complement the study of his work. It was now two years ago, whilst we were preparing the exhibition entitled *Tàpies frente a Tàpies*⁴ on the work of the Catalan artist⁵-, when the idea arose of reflecting on the musicality in Palazuelo’s painting, going beyond the biased references that critics had been making since the early part of his career. Research into these relationships between music and painting uncovers a passionate, intimate dependency between Palazuelo’s plastic work and essential questions in music composition, such as rhythm, tempo, the fugue, intensity, vibration, chords, timbre or tone... and not only in those that actually appeared to be underpinned by music, musical calligraphies, signs, notations or scores, but also far off works that at the time initially had no musical intention. Palazuelo himself expressed it splendidly to Claude Esteban: “Music is in our origin, it is vibration, energy that flows filling and coagulating all the world’s spaces. Music is the set of signals, minimal signs, ends, first and last encodings of the universe”⁶ and that primitive music runs laterally through all his painting.

There thus underlies a close relationship between Palazuelo’s art work and the music that impregnated his vision and therefore his drawings, his gouaches, oil paintings, series and families, but also his writings, own, translated or annotated texts and research projects which pull science and art together, all in an effort to achieve *new*

PABLO PALAZUELO.
MÚSICA CALLADA Y
SOLEDAD SONORA

Rosa M^a Castells

No hay ninguna duda, Pablo Palazuelo es una de las figuras clave del arte español de la segunda mitad del siglo XX. Y por ello, su obra ha sido premiada¹ en múltiples ocasiones pero también estudiada y documentada en importantes exposiciones que han recorrido la trayectoria artística del artista². Su pensamiento ha sido vertido en significativos estudios críticos, edición de textos, escritos y conversaciones³ que han contribuido de manera esencial al conocimiento y reconocimiento de su obra: bien por periodos, por series, por familias, por técnicas, soportes o materiales, antológicas o retrospectivas, en museos, centros de arte o galerías, exposiciones que nos han desvelado la plenitud de un artista y su *proceso de trabajo*.

Plantear una nueva exposición de Palazuelo exigía recorrer caminos no transitados que vinieran a complementar el estudio de su obra. Fue hace ya dos años, -mientras preparábamos la exposición de *Dual-es, Tàpies frente a Tàpies*⁴ sobre la obra el artis-ta catalán⁵-, cuando surgió la idea de reflexionar sobre la musicalidad de la pintura de Palazuelo más allá de las referencias sesgadas que desde temprano advierten los críticos. La investigación de estas relaciones entre la música y la pintura nos descubrió una apasionada y estrecha dependencia de la obra plástica de Palazuelo y cuestiones esenciales en la composición musical como el ritmo, el tempo, la fuga, la intensidad, la vibración, los acordes, el timbre o el tono... y no sólo en aquellas obras que parecían realizadas tomando como excusa la música, las caligrafías musicales, los signos, notaciones o partituras, sino también en obras distantes en el tiempo que, en principio, no tenían intención musical. Lo expresa espléndidamente el propio Palazuelo a Claude Esteban: “La música está en el origen, es vibración, energía que fluye llenando y coagulando todos los espacios del mundo. La música es el conjunto de señales, de signos mínimos, extremos, primeros y últimos cifrajes del universo” ⁶ y esa música primigenia recorre transversalmente toda su pintura.

Subyace pues, una relación íntima entre el quehacer artístico de Palazuelo y la música que impregna su visión y por tanto, sus dibujos, gouaches, óleos, series y familias pero también escritos, textos propios, traducidos o anotados y proyectos de investigación que aúnan ciencia y arte, todo ello en un afán de conseguir *imágenes*

¹ The importance of Palazuelo's plastic work soon became apparent with him receiving the Kandinsky Prize in 1952 or the Carnegie Prize in 1952. In Spain he has received the Gold Medal for Fine Arts in 1982 and the Velázquez Plastic Arts Prize in 2004.

² Very important the exhibition organised at the MNCARS/IVAM in the mid 1990's curated by Marta González (*Palazuelo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, April-June de 1995; Valencia: IVAM, January-March 1996); that which was held in the MNCARS celebrating the Velázquez Prize in 2005 curated by Kevin Power (*Pablo Palazuelo: 1995-2005*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005), together with the essential exhibition held at the MACBA/Guggenheim in 2006 and 2007 curated by Manuel Borja-Villel and Teresa Grandas (*Palazuelo. Proceso de trabajo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani of Barcelona, December 2006-February 2007; Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, March-June 2007). Another extremely interesting reading is that presented by the Juan March Foundation in Palma, in the Abstract Art Museum in Cuenca and in the Jorge Oteiza Museum in Alzuza in 2009-2010 with the exhibition entitled *París, 13 rue Saint Jacques*, curated by Alfonso de la Torre on the work done by the artist while in Paris (*Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*. Madrid: Juan March Foundation, 2009). Very recent approaches have taken place in the Godia Foundation in Barcelona and the Pablo Gargallo Museum in Zaragoza in 2012 and part of this year, 2013, curated by Javier Maderuelo and which focused, above all, on Palazuelo's sculpture. (*Palazuelo. Línea y plano en el espacio*. Barcelona: Godia Foundation-Banca-March, 2012 and *Pablo Palazuelo Proceso de creación escultórica*. Zaragoza: Pablo Gargallo Museum-Banca March, 2013).

³ There are a great number of recompilations of texts by Palazuelo, a prolific writer and *poet of geometry*. Some of them are included in the catalogues of the exhibitions mentioned, but in addition, the following are also relevant: Palazuelo, Pablo. *Escritos. Conversaciones*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998. Together with Bonell, Carmen. *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2006.

⁴ The Tàpies exhibition curated by Alicia Ventura was possible thanks to the collaboration agreement between the CEART (Tomás y Valiente Art Centre, Fuenlabrada) and the MACA, (Alicante Contemporary Art Museum), a formula being repeated here. (*Dual-es, Tàpies frente a Tàpies*. Alicante: MACA, Alicante Contemporary Art Museum, January-April 2012; Fuenlabrada: CEART, Tomás y Valiente Art Centre, April-July 2012).

⁵ The relationship existing between Tàpies and Palazuelo's work is a curious one (and analysing it in hindsight, that is why I think we came to one from the other). Although the two artists express themselves in very different languages, both maintain a transcendental conception of art that places painting as the revealer of mysteries, a truth that *makes the invisible visible*.

⁶ Translation from: C. Esteban/P. Palazuelo. *Palazuelo*. París-Barcelona: Maeght, 1980, p.129. This was Palazuelo's first monography that was edited by the Maeght Gallery and which reproduces correspondence between the Hispanic studies scholar Claude Esteban and Palazuelo himself.

¹ La importancia del trabajo plástico de Palazuelo pronto se puso de manifiesto recibiendo premios internacionales como el Premio Kandinsky en 1952 o el Premio Carnegie en 1958. En España ha sido reconocido con la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 1982 o con el Premio Velázquez de Artes Plásticas de 2004.

² Muy importante la exposición realizada en el MNCARS/IVAM a mediados de los noventa comisariada por Marta González (*Palazuelo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, abril-junio de 1995; Valencia: IVAM, enero-marzo de 1996); la que tiene lugar en el MNCARS celebrando el Premio Velázquez en 2005 comisariada por Kevin Power (*Pablo Palazuelo: 1995-2005*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005), así como imprescindible la que tiene lugar en el MACBA/ Guggenheim en 2006 y 2007 comisariada por Manuel Borja-Villel y Teresa Grandas (*Palazuelo. Proceso de trabajo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, diciembre 2006-febrero 2007; Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, marzo-junio 2007). Otra lectura, extremadamente interesante es la que presenta la Fundación Juan March en Palma, en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y en el Museo Jorge Oteiza de Alzuza en 2009-2010 con la exposición París, 13 rue Saint Jacques comisariada por Alfonso de la Torre sobre la obra parisina del artista (*Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*. Madrid: Fundación Juan March, 2009). Muy recientes aproximaciones han tenido lugar en la Fundación Godia de Barcelona y en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza durante 2012 y parte de este 2013 comisariadas por Javier Maderuelo y centradas sobre todo en la escultura de Palazuelo. (*Palazuelo. Línea y plano en el espacio*. Barcelona: Fundación Godia-Banca March, 2012 y *Pablo Palazuelo. Proceso de creación escultórica*. Zaragoza: Museo Pablo Gargallo-Banca March, 2013).

³ Son muy numerosas las recopilaciones de textos de Palazuelo, prolífico escritor y *poeta de la geometría*. Algunos de ellos se recogen en los catálogos de las exposiciones mencionadas pero son relevantes además: Palazuelo, Pablo. *Escritos. Conversaciones*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998. Así como Bonell, Carmen. *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2006.

⁴ La exposición de Tàpies comisariada por Alicia Ventura fue posible gracias al convenio de colaboración entre el CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada y el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante que ahora repetimos. (*Dual-es, Tàpies frente a Tàpies*. Alicante: MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, enero-abril 2012; Fuenlabrada: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente, abril-julio 2012).

⁵ Es curiosa la relación que existe entre la obra de Tàpies y la de Palazuelo (y analizándola a posteriori por eso creo que llegamos de una a otra). Aunque ambos artistas se expresen en lenguajes muy diferentes, ambos mantienen una concepción trascendental de arte que sitúa a la pintura como reveladora de los misterios, una verdad que *hace visible lo invisible*.

⁶ C. Esteban/P. Palazuelo. *Palazuelo*. París-Barcelona: Maeght, 1980, p.129. Se trata de la primera monografía de Palazuelo que fue editada por la galería Maeght y donde se reproduce la correspondencia entre el hispanista Claude Esteban y el propio Palazuelo.

images as an *attraction he cannot evade*. If we consider the artist's words, he reveals that his very work process involves music: "On many occasions when I am working, I feel like I am listening. Thinking it through, I believe it is not merely a personal illusion, but rather an experience or feeling deeply rooted in man".⁷

Palazuelo was a man with vast intellectual interests and a well-grounded education in wide-ranging disciplines of knowledge, interested in ancient philosophy, mathematics and physics. He was also an admirer of Oriental thought and a scholar of artistic, philosophical or scientific writings which he even came to translate, leaving us a very interesting corpus of texts which perfectly illustrates the trails of a trajectory, sometimes intuitive but always right, that shaped his thoughts. A writer and a poet, he, Palazuelo, was to a large extent a theorist and he involved the artist's humanist conception like few artists of his generation.

When Calvo Serraller interrogated him insistently about the relationship music had with his work, but from inside it, this again gave rise to hermetic, ancient and Oriental thought and the artist resorted to "the prophetic books of many religions, (where) in their myths, we almost always come across the topic of the original sound. In tantra, for instance, sound is the foundation, the underpinning of shapes; it is a sound that clots the shape. In the Gospel of St. John, the *verb* (the sound) is in the beginning. There has therefore existed a conscious unity between what sounds and what is shape. "If you hear with your sight and you see with your hearing, you are on the right road", Master Zen says."

And Palazuelo concluded by stating resoundingly, but how true the poet is: "Hence, from the very beginning there has been a feeling of a universal, rhythmic and formational sound. I believe that what one sees and what one hears are two different but very closely related aspects of one and the same thing, and for that very reason I believe the *silenced music* and an *echoing solitude* that St. John of the Cross talked about really do exist".

(LIFE AND MUSICAL TRAJECTORY)

Pablo Palazuelo was born in Madrid on 8 October 1915. Since his childhood he was enthused by painting and drawing as his favourite entertainment. Palazuelo studied architecture in Madrid which he pursued in England from 1933 to 1936, both at the Royal Institute of British Architects in Oxford and at the School of Arts and Crafts in London, where he came into contact with the Abstraction Creation group made up of Victor Pasmore, Max Bill and Ben Nicholson. After the war ended, he devoted himself wholly to painting, being assisted by the teachings of the painter Vázquez Díaz who *during the winter came to teach me for a couple of hours in the mornings*. He truly had little training, the artist himself acknowledges: He was self-taught in all senses, in *the true senses*.⁸

nuevas como *atracción que no puede eludir*. Atendiendo a las palabras del artista, nos descubre que la música se encuentra en su propio proceso de trabajo: "En muchas ocasiones, cuando estoy trabajando, tengo la sensación de estar escuchando. Pensándolo bien, creo que no se trata de una mera ilusión personal, sino de una experiencia o sentir enraizado en el hombre" ⁷.

Palazuelo es un hombre de vastos intereses intelectuales y de sólida formación en diversas disciplinas del saber, interesado en la filosofía antigua, las matemáticas y la física. Es un apasionado igualmente del pensamiento oriental y un estudioso de los escritos de artistas, filósofos o científicos que llegó incluso a traducir, dejándonos un corpus de textos muy interesante que ilustra perfectamente las trazas de una trayectoria, a veces intuitiva pero siempre acertada, que da forma a sus pensamientos. Escritor y poeta, él mismo, Palazuelo era en buena medida un teórico y participa de una concepción humanista del artista como pocos artistas de su generación.

Cuando Calvo Serraller le interroga insistentemente sobre las relaciones que tiene la música con su obra, pero *desde el interior de ella*, surge de nuevo el pensamiento hermético, antiguo y oriental y el artista remite a "los libros proféticos de muchas religiones, (donde) en sus mitos, casi siempre nos encontramos con el tema del sonido original. En el tantrismo, por ejemplo, el sonido es la fundación, el cimiento de las formas; es un sonido el que coagula la forma. En el Evangelio de San Juan, el verbo (el sonido) está en el principio. Existe, pues, una unidad presentida desde siempre entre lo que suena y lo que es forma. 'Si oyes con la vista y ves con el oído, estás en el camino cierto', dice un maestro zen".

Y Palazuelo termina afirmando de forma rotunda pero cual verdadero poeta: "Se manifiesta, pues, desde los orígenes el sentimiento de un sonar universal rítmico y formante. Creo que lo que se ve y se oye son dos aspectos diferentes, pero muy cercanos, de una misma cosa, y, por eso mismo, creo que existe una *música callada* y una *soledad sonora* de las que nos habla San Juan de la Cruz".

(RECORRIDO VITAL Y MUSICAL)

Pablo Palazuelo nació el 8 de octubre de 1915 en Madrid. Aficionado desde la infancia a la pintura y el dibujo *como entretenimiento favorito*, Palazuelo emprendió estudios de arquitectura en Madrid que prosigue en Inglaterra entre 1933 y 1936, tanto en el Royal Institute of British Architects de Oxford como en la School of Arts and Crafts de Londres, donde tomó contacto con el grupo Abstraction Creation compuesto por Victor Pasmore, Max Bill y Ben Nicholson. Tras el final de la guerra se dedica por completo a la pintura siendo auxiliado por las enseñanzas del pintor Vázquez Díaz que *durante un invierno vino a enseñarme un par de horas por las mañanas*. Ciertamente se había formado poco, reconoce el propio artista: era autodidacta en todos los sentidos, en *los verdaderos sentidos*.⁸

⁷ Translation from: Calvo Serraller, F: "Pablo Palazuelo, medalla de oro de Bellas Artes", *El País*, 6 March 1982.

⁸ Translation from: *Palazuelo*, Radio Televisión Española, 1996. Script and direction by Paloma Chamorro. Text transcribed and published in *Palazuelo. Proceso de trabajo*. (Exhibition Catalogue) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Bilbao: Guggenheim Museum Bilbao, 2006, p.292.

⁷ Calvo Serraller, F: "Pablo Palazuelo, medalla de oro de Bellas Artes", *El País*, 6 de marzo de 1982.

⁸ *Palazuelo*, Radio Televisión Española, 1996. Guión y dirección de Paloma Chamorro. Texto transcrito y publicado en *Palazuelo. Proceso de trabajo*. (cat. Expo.) Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2006, p. 292.

PARIS, 1948-1968.

In 1948, Pablo Palazuelo obtained a scholarship from the French Institute and went to the capital of France where he remained for twenty years until 1968. The years spent in Paris were very important for his development and training as an artist.⁹ There he adopted for ever his peculiar abstract language and he built the grammar of all his subsequent creation. With the support of the Maeghts (husband and wife), in whose gallery he would show thereafter, Palazuelo discovered the work of other great artists, configured his own personal artistic career and attained international recognition.

Like a labyrinth, he walked in search of the exit or entry into himself.

The best Spanish art was in Paris. And not only the art of the so-called *Paris School*, but also that of a second generation, which, in the late 1940's and early 1950's landed in the French capital following the steps of the great masters: Picasso, Dalí, Miró, Julio González or Juan Gris.

During the first two years, he attained a reputation for *being a recluse* in the Colegio de España, where he coincided with other Spanish artists such as Eduardo Chillida, with whom he forged a deep friendship or with Eusebio Sempere,¹⁰ initially immerse in his aesthetic concern and who recalled that Palazuelo would not let him into his studio: “Palazuelo let no-one into his. He doesn't want anyone to see his works while he is going them”¹¹. The privacy with which he undertook his plastic research, together with the notable difference in age and the international success that he quickly obtained, placed him in Paris as an artist on the fringe, little fond of relationships, who nevertheless has a great influence on his closest friends. That nature of being an *outsider artist* pursued him like the singular feature of a character who “is introduced to us as a bachelor”¹² throughout his artistic career.

Paris was, however, a paradise for mingling with pioneers. “The atmosphere was exciting, provocative and lively. Something like a Renaissance of abstraction was taking place which included antagonistic trends giving rise to truly interesting controversies”¹³. There, Palazuelo met the Maeghts and from that time on showed in their gallery, forging friendships with artists of the calibre of Miró, Braque, Giacometti or Chagall. Important names come out of his words about those years in Paris that were exploring modernity: Poliakoff, Soulages, Alechinsky, Adami, Yves Klein, Mortensen, Kelly, Bram van Velde, De Stäel, Vasarely and other artists belonging to the cold abstraction group...

Palazuelo's early works in the French capital date from 1948-50. They are small oil paintings that have resisted the artist's terribly critical eye; he confessed to having destroyed some works from that period, and they now reveal a close relationship

⁹ An exceptional project brought about by the Juan March Foundation in an exhibition curated by Alfonso de la Torre. The catalogue published for the event is essential for getting to know the years Palazuelo spent in Paris.

¹⁰ The relationship between Eusebio Sempere and Pablo Palazuelo in Paris has not been thoroughly explored. Sempere went to Paris with a scholarship from the SEU in 1948 and remained there until 1960. He did effectively coincide with Palazuelo in the Colegio de España. His friendship was close and always in contact with the artist, they discover they shared interests, sometimes surprising ones, which are well worth a paper of their own.

¹¹ Translation from: Trapiello, Andrés. *Conversación con Eusebio Sempere*, Madrid: Ediciones Rayuela, 1977, p. 31-35.

¹² Translation from: Romero, Pedro G.: “Puesta en escena” in *Palazuelo. Proceso de trabajo. op. cit.*, p. 10.

¹³ About his stay in Paris and its influences, see Pablo Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*, Granada: Diputación de Granada, 1995, pp. 14-23.

París, 1948-1968.

En 1948, Pablo Palazuelo obtiene una beca del Instituto Francés y marcha a la capital francesa donde permanece instalado veinte años, hasta 1968. Los años de París fueron muy importantes en su desarrollo y formación como artista.⁹ Allí adoptó para siempre su peculiar lenguaje abstracto y construyó la gramática de toda su creación posterior. Al abrigo del matrimonio Maeght, en cuya galería expondría desde entonces, Palazuelo descubre la obra de grandes artistas, conforma su personal trayectoria artística y es reconocido internacionalmente.

Como un laberinto, andaba buscando la salida o la entrada hacia mí mismo

El mejor arte español estaba en París. Y no sólo el de la llamada *Escuela de París* sino el de una segunda generación que, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, aterrizó en la capital francesa siguiendo los pasos de los grandes maestros Picasso, Dalí, Miró, Julio González o Juan Gris.

Durante los dos primeros años se alojó *con fama de solitario* en el Colegio de España donde coincidió con otros artistas españoles como Eduardo Chillida a quien le une una profunda amistad o con Eusebio Sempere,¹⁰ inmerso inicialmente en la misma preocupación estética y que recuerda como Palazuelo impedía la entrada en su estudio: “Palazuelo no dejaba ni deja a nadie entrar en el suyo. No quiere que nadie vea sus obras cuando está realizándolas”¹¹. Lo celoso de su trabajo de investigación plástica unido a una notable diferencia de edad y el éxito internacional que pronto obtiene, le sitúan en París como un artista al margen, poco amigo de relaciones, que ejerce sin embargo, gran influencia sobre sus amigos más cercanos. Ese carácter de *artista outsider* le persigue como característica singular de un personaje que “se nos presenta con la forma del soltero”¹² a lo largo de su trayectoria artística.

París era sin embargo, el lugar soñado donde codearse con los pioneros. “El ambiente era apasionante, provocativo y animado. Tenía lugar algo parecido a un renacimiento de la abstracción que incluía tendencias antagónicas y originaba polémicas de verdadero interés”¹³. Palazuelo conoció allí al matrimonio Maeght y desde entonces expuso en su Galería, entablando amistad con artistas de la talla de Miró, Braque, Giacometti o Chagall. Surgen nombres importantes de sus palabras sobre aquellos años parisinos que recorren la modernidad: Poliakoff, Soulages, Alechinsky, Adami, Yves Klein, Mortensen, Kelly, Bram van Velde, De Stäel, Vasarely y otros artistas del grupo de la abstracción fría...

Los primeros trabajos de Palazuelo en la capital datan de 1948-50. Son pequeños óleos que han resistido el terrible ojo crítico del artista, que confiesa haber destruido algunos trabajos de esta época, y ya descubren una relación estrecha entre la

⁹ Excepcional proyecto el que materializa la Fundación Juan March en una exposición comisariada por Alfonso de la Torre. El catálogo publicado con motivo de la muestra es esencial para conocer los años transcurridos por Palazuelo en París.

¹⁰ No ha sido bien estudiada la relación entre Eusebio Sempere y Pablo Palazuelo en París. Sempere viaja a París con una beca del SEU en 1948 y allí permanece hasta 1960. Efectivamente coincide con Palazuelo en el Colegio de España. Su amistad es estrecha y siempre en contacto con el artista se descubren intereses comunes, a veces sorprendentes, que bien merecerían estudio aparte.

¹¹ Trapiello, Andrés. *Conversación con Eusebio Sempere*, Madrid: Ediciones Rayuela, 1977, pp.31-35.

¹² Romero, Pedro G.: “Puesta en escena” en *Palazuelo. Proceso de trabajo. op. cit.*, p. 10.

¹³ Sobre la estancia en París e influencias ver Pablo Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*, Granada: Diputación de Granada, 1995, pp. 14-23.

between painting and music, even if only in their titles: *Sur Noir, Fougue, Idée* or *Nocturno*. A relationship that Bernand Dorival noted in the first of the critiques of Palazuelo’s work, with a premonition worthy of admiration, analysing both the artist’s slow work process, one his hallmarks, and also more direct influences and interests, together with the rhythm and musicality that is perceived in his work: (Palazuelo) “He makes his first attempt a master stroke. Or perhaps not, because his fabrics are more and better than a master stroke, in which randomness and improvisation always find their place. They are works of love and zeal, worked on for months and months, with a passionate conscience, lucidness and a meticulous method, slow haste, infinite tenderness. Resumed twenty times over, without this giving them a tired and dead appearance; they are a merger of the precision of a very pure drawing with the continuous intensity of colour, the richness of the pasting, dense and light, transparent and compact, with the precision of rhythms, underpinning their composition, artistic rigour with musicality, pictorial plenitude with I don’t know what human aspect which only surpasses the plastic because therein his supreme development takes root and is built. A grammarian like Juan Gris and a poet like Miró, I am confident that one day Palazuelo will be among the best painters in a country that has given so many to its national art of the past and to French art of today”.¹⁴

A lucidness that can be extended to his work immediately after in 1951-1952, in which the artist waives almost everything, except for that innate musicality that emanates from his canvases and was also appreciated in its time by the critic Michel Seuphor: “Severe in an art that aims to be light, serious and an punctuated in a composition that gives the appearance of being easy. Palazuelo is a harmonist, none of whose internal struggles are revealed other than the final victory. Line and plane, two-handed music, voluntarily reduced to two fingers”¹⁵. The outcomes are larger and more complex oil paintings than those immediately preceding, such as *Composition (Dans le carré)* (Kunthaus Col., Zurich), *Variations* (Col. Solomon R. Guggenheim Museum, New York), or *Autonmes* (MNCARS Col., Madrid) and the *radiant geometry* of a work like *Alborada* (Col·lecció Art Contemporani Fundació La Caixa, Barcelona) for which, in turn, he did two preparatory drawings (today belonging to the Palazuelo Foundation, Madrid, deposited un the MACBA, Barcelona).

Cosas olvidadas

The artist has always defended the importance of drawing *la imaginación del hombre se plasma en el dibujo* [Man’s imagination is put down in drawing] and in consequence he conserved an inestimable collection of drawings on paper that have their own entity: “They were not the dispossessed relative of an impeccable painting, but rather the true territory where the rejoicing, the *fougue* of creative life stand up to be counted”.¹⁶

And this is evidenced in the set of works on paper so metaphorically named *Cosas olvidadas* [Forgotten things], (1949-1953), some of which are on show in this exhibi-

pintura y la música aunque solo sea en sus títulos: *Sur Noir, Fougue, Idée* o *Nocturno*. Relación que pone de manifiesto Bernand Dorival en la primera de las críticas que obtiene la obra de Palazuelo, con una premonición digna de admirar, analizando tanto el lento proceso de trabajo del artista que siempre le ha caracterizado, como sus influencias e intereses más directos, además del ritmo y la musicalidad que se advierte en su obra: (Palazuelo) “hace de su primer intento un golpe maestro. O quizá no, ya que sus telas son más y mejores que un golpe maestro, en que el azar y la improvisación encuentran siempre su lugar. Son obras de amor y fervor, trabajadas durante meses y meses, con una conciencia apasionada, una lucidez y un método meticuloso, una prisa lenta, una infinita ternura. Veinte veces retomadas, sin que por ello acusen un aspecto fatigado y muerto, en ellas se unen la exactitud de un dibujo muy puro con la intensidad continua del color, la riqueza del empastado, denso y ligero, transparente y compacto, con la precisión de los ritmos, en la que se fundamenta su composición, el rigor artístico con la musicalidad, la plenitud pictórica con no sé qué de humano que sólo sobrepasa la plástica porque en ella se arraiga y construye su supremo desarrollo. Gramático como Juan Gris y poeta como Miró, confío en que Palazuelo un día estará entre los mejores pintores de un país que tantos ha dado a su arte nacional del pasado y al arte francés actual”.¹⁴

Una lucidez que puede hacerse extensible a su obra inmediatamente posterior de 1951-1952 en la que el artista renuncia a casi todo, menos a esa musicalidad innata que se desprende de sus lienzos y que es apreciada en su tiempo también por el crítico Michel Seuphor: “Severo en un arte que pretende ser ligero, grave y puntuado en una composición que trata las apariencias de la facilidad. Palazuelo es un armonista que de sus luchas interiores no deja traslucir nada más que la victoria final. Línea y plano, música a dos manos, voluntariamente reducida a dos dedos”¹⁵. El resultado son óleos de mayor tamaño que los inmediatamente anteriores y más complejos como *Composition (Dans le carré)* (Col. Kunthaus, Zurich), *Variations* (Col. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York), o *Autonmes* (Col. MNCARS, Madrid) y la *geometría radiante* de una obra como *Alborada* (Col·lecció Art Contemporani Fundació La Caixa, Barcelona) para el cual realiza a su vez, dos dibujos preparatorios (hoy propiedad de la Fundación Palazuelo, Madrid, depositados en MACBA, Barcelona).

Cosas olvidadas

La importancia del dibujo, *-la imaginación del hombre se plasma en el dibujo-*, siempre ha sido defendida por el artista que conservó por ello, una inestimable colección de dibujos sobre papel que tienen entidad propia: “no eran el *familiar desheredado* de la impecable pintura sino más bien, el verdadero territorio en donde se pone en pie el alborozo, la *fougue* de la vida creativa”.¹⁶

Y así se pone de manifiesto en el conjunto de obras sobre papel denominado tan metafóricamente, *Cosas olvidadas*, (1949-1953), algunas de las cuales se muestran en esta exposición. Dibujos que surgen de una vorágine creativa que le lleva a em-

¹⁴ Translation from: Bernand Dorival, “Palazuelo”, in *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, no. 22, (Paris, 4.10.1949), Galerie Maeght, Editions Pierre a Feu, s.p. Reproduced in *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*. Madrid: Juan March Foundation, 2009, p. 196.

¹⁵ Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, in *Tendance, Derrière le miroir*, no. 50 (Paris, October 1952), Galerie Maeght, Editions Pierre a Feu, s.p. [p.5]. Te quote would be used by the author for the artist’s entry in Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1957, p. 233. Reproduced in *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*, *op.cit.*, p. 208.

¹⁶ Translation from: Torre, Alfonso de la: “Pablo Palazuelo: La imaginación introvertida”, in *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁴ Bernand Dorival, “Palazuelo”, in *Les Mains éblouies, Derrière le miroir*, n° 22, (Paris, 4.10.1949), Galerie Maeght, Editions Pierre a Feu, s.p. Reproducto en *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*. Madrid: Fundación Juan March, 2009, p. 196.

¹⁵ Michel Seuphor, “Il n’y a pas de repos”, en *Tendance, Derrière le miroir*, n° 50 (Paris, octubre de 1952), Galerie Maeght, Editions Pierre a Feu, s.p. [p.5]. La cita sería empleada por el autor para la entrada del artista en Michel Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1957, p. 233. Reproducto en *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*, *op.cit.*, p. 208.

¹⁶ Torre, Alfonso de la: “Pablo Palazuelo: La imaginación introvertida” en *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)*, *op. cit.*, 18.

tion. Drawings that arose in a creative whirl that led him to use any kind of paper: From a tablecloth, a napkin, tracing paper, fine, thick, card, obverse and reverse, which, as Palazuelo himself confesses, “So intrigued was I about everything that had to do with geometry. It was as if something was waving me insistently to come over. That thing didn’t leave me alone”.¹⁷

That *profound intrigue*¹⁸ that pursued him to the end of his creation, gave rise to these small Parisian drawings populated with signs by way of musical calligraphies written spontaneously, in the black and white of pencil lead or Indian ink and rarely with colour spread using gouache. Drawings made up of polygon shapes, simple in appearance, that *dance* over the surface and about which he confessed to Chillida: “I am getting very little out things right now. I work like a ox, drawings above all, as I am anticipating a great change, I need to go in more deeply, a much purer and more intense emotion, and there are times when I feel like I am running a fever and have the shivers when I have this premonition. I can’t get there for now, but it is there, I’m sure, otherwise I wouldn’t be feeling how I feel”.¹⁹

They are, therefore, early works, that feel obsessive and led him along the path of “music writing”, some of these so evident as that entitled *Sobre el pentagrama*, (1949-1950 Palazuelo Foundation, Madrid). A drawing framed within a frieze-vignette runs across with lines of different measurements that are arranged in vertical groups, evolving in their feeling of musicality and revealing new images to which the artist will return time and time again. “Then, since my early years in Paris I did some drawings which insinuated musical notations to me once they were finished. They were spontaneous drawings, composed with no preconceived musical idea. After contemplating them, I wrote at the foot of some of them *Sobre el pentagrama*”.²⁰ The drawing *Sin título*, 1953 (Private Collection, Barcelona) is equally significant; it is practically the same arrangement of straight, curved and broken lines at obtuse and acute angles, directly on the stave.

The whirlwind from which these small musical drawings seem to arise is in contrast to the *tempo lento* of his more elaborately fashioned paintings, always direct heirs of these sketches. It is in these where the artist evolves, where he experiences the mystery revealed as to an alchemist in the solitude and concentration of his studio: “It would seem that referring to the rhythms to which time dances, he had begun to guess this very early on, almost at the same time as he was conceiving his first drawings and he felt the shiver of the emergence of some powerful, strange shapes”.²¹

The creation of these unconventional signs on the pentagram, a kind of symbolic, musical notation, fell within a practice that became a tradition from the mid 1950’s as a compulsory thoroughfare for the most important composers of the 20th century.²² They were the musicians who painted scores, attracted by the plastic

plear cualquier tipo de papel: de mantel, servilleta, vegetal, fino, grueso, cartulinas, anversos y reversos, que recogen -como confiesa el propio Palazuelo-, “lo intrigado que andaba yo por todo lo que tenía que ver con la geometría. Era como si algo me estuviera haciendo señas muy insistentes para que me acercara. Aquello no me dejaba en paz”.¹⁷

De esa *profunda intriga*¹⁸ que le persigue hasta el final de su creación, nacen estos pequeños dibujos parisinos poblados de signos a modo de *caligrafías musicales* escritas desde la espontaneidad, en el blanco y negro del carbón de un lápiz o de la tinta china y pocas veces, con color extendido por medio del gouache. Dibujos compuestos con formas poligonales, simples en apariencia, que *bailan* sobre la superficie y sobre los que confiesa a Eduardo Chillida: “Le saco poco jugo a las cosas ahora. Trabajo como un negro, sobre todo dibujos, pues preveo un gran cambio, necesito entrar más profundamente, una emoción mucho más intensa y pura, y hay momentos que tengo como fiebre y escalofríos al presentirlo. Por ahora no llego, pero la cosa está ahí, estoy seguro, si no, no los sentiría como lo siento”.¹⁹

Se trata pues de obras tempranas, que se presienten obsesivas y que le conducen por el camino de la “escritura musical” alguna de ellas tan evidente como la titulada *Sobre el pentagrama*, 1949-1950 (Col. Fundación Palazuelo, Madrid). Dibujo enmarcado en un friso-viñeta recorrido por líneas de distintas medidas que se disponen en grupos verticales *evolucionando en su sentimiento de musicalidad* y desvelando imágenes nuevas sobre las que el artista volverá una y otra vez. “Ya desde mis primeros años en París hice algunos dibujos que me sugerían notaciones musicales después de realizados. Se trataba de dibujos muy espontáneos, compuestos sin ninguna idea musical preconcebida. Después de contemplarlos escribí al pie de algunos *Sobre el pentagrama*”.²⁰ Igualmente significativo es el dibujo *Sin título*, 1953 (Col. Particular, Barcelona), que dispone prácticamente los mismos grupos de líneas rectas, curvas y quebradas en ángulos obtusos o agudos, directamente en un papel pautado.

La vorágine de la que parecen surgir estos pequeños dibujos musicales contrasta con el *tempo lento* de sus pinturas más trabajadas, siempre herederas directas de estos bocetos. Es en ellos donde evoluciona el artista, donde experimenta en la soledad y concentración de su estudio el misterio revelado cual alquimista: “Parecería que refiriendo los ritmos con los que baila el tiempo, había comenzado a adivinarlo todo de un modo temprano, casi a la par que concebía sus primeros dibujos y presintiera el escalofrío del surgimiento de unas formas potentes y extrañas”.²¹

La creación de estos signos no convencionales sobre el pentagrama, una especie de notación musical simbólica, se encuadra dentro de una práctica que se convierte en tradición desde mediados de los cincuenta como paso obligado de los compositores más importantes del siglo XX.²² Son los músicos que pintan partituras atraídos por la

17 Translation from: Fernández Braso, Miguel: “Pablo Palazuelo en el taller”, Madrid: *Revista Guadalimar*, January 1981. The whole text is reproduced in *Palazuelo, la línea que sueña*, (Exhibition Catalogue), Madrid: Fernández-Braso, Art Gallery, December 2011-February 2012, p. 24.

18 See Corral, Pedro: “Pablo Palazuelo, ‘Pintar es peligroso’”, *ABC de las artes*, 5 November 1993, p. 38-39. The artist refers to it “Right now I have a drawing on a board, a drawing that intrigues me intensely, which has intrigued me for many months. I know that that drawing is going to generate new shapes, I don’t know which, and I am drawing out the wait to raise expectations. Discovering new shapes, this is the highest priority to me...”

19 Letter from Palazuelo to Chillida, París, end of December 1951, Chillida-Leku Museum.

20 Translation from: P. Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit, p. 60.

21 Translation from: Torre, Alfonso de la: “Pablo Palazuelo: Sueño, y exilio, de la línea” in *Palazuelo, la línea que sueña*, op.cit, p. 40.

22 See the excellent article by Pedro Ordonez Escalva. “Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo” in *Arte, Individuo y sociedad*, Granada: University of Granada, 2012, p.126.

17 Fernández Braso, Miguel: “Pablo Palazuelo en el taller”, Madrid: *Revista Guadalimar*, enero 1981. Reproducido el texto íntegro en *Palazuelo, la línea que sueña*, (cat. Expo), Madrid: Fernández-Braso, Galería de arte, diciembre 2011-febrero 2012, p. 24.

18 Ver Corral, Pedro: «Pablo Palazuelo, “Pintar es peligroso”», *ABC de las artes*, 5 de noviembre de 1993, pp. 38-39. El artista le refiere “Ahora mismo tengo un dibujo en un tablero, un dibujo que me intriga mucho, que me lleva intrigando desde hace muchos meses. Sé que ese dibujo va a empezar a generar nuevas formas, no sé cuáles, y estoy alargando la espera para acrecentar las expectativas. Descubrir nuevas formas, esto es lo que tiene máxima prioridad para mí...”

19 Carta de Palazuelo a Chillida, París, finales de diciembre de 1951, Museo Chillida-Leku.

20 P. Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit, p. 60.

21 Torre, Alfonso de: “Pablo Palazuelo: Sueño, y exilio, de la línea” en *Palazuelo, la línea que sueña*, op.cit, p. 40.

22 Ver el excelente artículo de Pedro Ordoñez Eslava. “Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo” en *Arte, Individuo y sociedad*, Granada: Universidad de Granada, 2012, p.126.

layout of sounds and silences or even the painters who paint music, overpowered by the possibility of representing it graphically.²³

Palazuelo, in a highly intuitive way, was a pioneer, assuming innovative practices almost on his own, having no further references than the incessant search undertaken by those artists of the early 20th century to set forth equivalences between sound, colour and sentiment. Kandinsky, Klee, Kupka, Franz Marc, Jawlensky, Robert and Sonia Delaunay, Malevich are just some of those interested in finding said analogies²⁴ between music and painting which enabled them to free art of any mimetic function and to justify further, if possible, that abstraction is an art arising from inner experience.

Sonorité Jaune.

Indeed Paris was the essential place for studying the great masters of abstraction at very close hand, above all Wassily Kandinsky and Paul Klee, who exercised a very powerful influence on Palazuelo's generation of artists, him being an attentive scholar of the works of both. *Me interesaban los escritos de Kandinsky, Klee y Mondrian* [I was interested in Kandinsky, Klee and Mondrian's writings], he stated. And Palazuelo did indeed acquire a copy of *Concerning the spiritual in art* in 1950, because he noted it down on the first page, at the same time as he underlined a meaningful phrase by Kandinsky. "The most ordinary act affects us as it were something extraordinary and solemn, in other words like pure harmony, when its true purpose remains".²⁵ After studying it, Palazuelo commented that *Concerning the spiritual*... seemed to him to be "a highly meaningful text, but one that was only interesting up to a point at that time. Its system did not manage to take in the complexity of what I was seeking and needed. It did not match what I was feeling. On visiting his house, I could see that his library contained works on theosophy and other works on the correspondence of sounds".²⁶ Palazuelo visited Nina Kandinsky because of the award he won in 1952: The Knadinsky Prize. A prize created in 1946, two years after Kandinsky's death, the aim of which being to acknowledge a young painter whose work explored abstraction in a personal way.

And it was due to this prize that Nina Kandinsky commissioned a special project of Palazuelo: The study for the scenery for Kandinsky's *Sonorité Jaune*, a work created by the Russian in 1909.

"Madame Kandinsky wanted to stage Kandinsky's work *Yellow Sonority* (which had been translated into French) for a festival. I had just received the Kandinsky Prize. She liked my work and wanted me to do the scenery for this project. The work was literally a jigsaw puzzle. I did a dozen backdrops, but nothing that I really liked. Everything had to be combined with film and music. For example, when a clarinet sounded, she wanted a yellow shape to appear. There were figures in motion and robotic figures.

²³ This is the case of John Cage, for example, who Alfonso de la Torre ventures Palazuelo might have met in Paris (Alfonso de la Torre: "Pablo Palazuelo: la oración silenciosa" in *Palazuelo. Caligrafías musicales*, (Exhibition Catalogue), Fuenlabrada-CEART/Alicante-MACA, 2013) or of composers like Cristóbal Halffter of whom the Alicante Contemporary Art Museum keeps an excellent drawn score or of the artist Eusebio Sempere, of whom it holds several pieces directly to do with music.

²⁴ See the catalogue for the excellent exhibition entitled *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, (Exhibition Catalogue). Madrid: Thyssen-Bornemisza Museum, 2003.

²⁵ Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, Nueva York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947, p. 71. Quoted by Alfonso de la Torre. "Pablo Palazuelo: La imaginación introvertida" in *loc. cit.*, p. 24.

²⁶ Translation from: Pablo Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit, p. 17.

plasmación plástica de sonidos y silencios o incluso los pintores que pintan música, subyugados por la posibilidad de representarla gráficamente.²³

De forma muy intuitiva Palazuelo es pionero, asumiendo una práctica original casi en solitario, no teniendo más referencias que la búsqueda incesante que emprendieron aquellos artistas de principios del siglo XX para trazar equivalencias entre sonido, color y sentimiento. Kandinsky, Klee, Kupka, Franz Marc, Jawlensky, Robert y Sonia Delaunay, Malevich son sólo algunos de los interesados en encontrar aquellas analogías²⁴ entre la música y la pintura que les permitieron liberar de toda función mimética al arte y justificar aún más si cabe, que la abstracción es un arte proveniente de la experiencia interna.

Sonorité Jaune.

Efectivamente París era el lugar esencial para estudiar de cerca a los grandes maestros de la abstracción: sobre todo, Wassily Kandinsky y Paul Klee que ejercieron una influencia muy poderosa en la generación de artistas entre los que se encuentra Palazuelo, atento conocedor de la obra de ambos. *Me interesaban los escritos de Kandinsky, Klee y Mondrian*, afirmaba. Y de hecho, Palazuelo adquirió un ejemplar de *Sobre lo espiritual en el arte* en 1950 porque así lo anotó en la primera página, a la vez que subrayaba una significativa frase de Kandinsky. "El acto más corriente nos afecta como si de algo portentoso y solemne se tratara, es decir como pura armonía, cuando su verdadero propósito no se revela".²⁵ Después de estudiado, Palazuelo comenta que *De lo espiritual*... le pareció "un texto muy significativo pero sólo hasta cierto punto interesante en aquella época. Su sistema no logró abarcar la complejidad que yo buscaba y necesitaba. No se correspondía con lo que yo sentía. Al visitar su casa pude ver que su biblioteca contenía obras de teosofía y otras obras sobre la correspondencia de los sonidos".²⁶ Palazuelo visita a Nina Kandinsky con motivo del galardón que obtuvo en 1952: el Premio Kandinsky. Un premio creado en 1946, dos años después de morir Kandinsky, que tenía por objeto premiar a un joven pintor cuya obra indagase de una forma personal en la abstracción.

Y fue a raíz de este premio, cuando Nina Kandinsky hizo un encargo especial a Palazuelo: el estudio para los decorados de *Sonorité Jaune* de Kandinsky, una obra total realizada por el ruso en 1909.

"Madame Kandinsky quería poner en escena para un festival la obra *Sonoridad Amarilla* de Kandinsky, que había sido traducida al francés. Yo acababa de recibir el premio Kandinsky. A ella le gustaba mi trabajo y quiso que hiciera los decorados para esta obra. La obra era literalmente un rompecabezas. Hice una docena de telones de fondo pero no salió nada que realmente me gustara. Había que combinar todo esto con cine y con música. Por ejemplo, cuando sonara un clarinete quiso que saliera una forma amarilla. Había figuras en movimiento y figuras robóticas. Pertenecía a

²³ Es el caso por ejemplo de John Cage a quien Alfonso de la Torre aventura que Palazuelo pudo tratar en París, (Alfonso de la Torre: "Pablo Palazuelo: la oración silenciosa" en *Palazuelo. Caligrafías musicales*, (cat. Expo), Fuenlabrada-CEART/Alicante-MACA, 2013) o de compositores como Cristóbal Halffter de quien el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante guarda una excelente partitura dibujada o del mismo artista Eusebio Sempere, de quien se conservan varias piezas relacionadas directamente con la música.

²⁴ Véase el catálogo de la excelente exposición titulada *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, (cat. expo). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

²⁵ Wassily Kandinsky, *Concerning the spiritual in art*, Nueva York: Wittenborn, Schultz Inc., 1947, p. 71. Citado por Alfonso de la Torre. "Pablo Palazuelo: La imaginación introvertida" en *loc. cit.*, p. 24.

²⁶ Pablo Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit. p. 17.

It belonged to that period when Kandinsky was in Germany, greatly influenced by Schoenberg’s music and by spiritualist theories. Hence, Madame Kandinsky wanted to be true to the indications of the work, which aimed to bring together all these elements such as theosophy, the spiritual, atonal music and the simultaneity of music and colours. Therefore, I could not continue with that project. She found other artists but everything became so complex that in the end it was impossible to do at that time”.²⁷

Painting means the same for me as composing, Schönberg would say. And hence Yellow Sonority was a parallel work to that commenced by the musician: Compositions where works, music, gestures, shapes and colours came together in movement and which aimed to show the possibilities all the arts have to converge. Kandinsky’s *Sonorité Jaune* is a piece in a single act comprising six scenes, the script of which was published by the almanac *Der Blaue Reiter* in 1912 and it represents one of the most original and subversive starting points for what would be the future proposal for disintegration and reunification of the arts: “The performance of a work offers enormous freedom, given that action is essentially a blend of music, movement of people and images and lights in transformation.”²⁸

Pablo Palazuelo did indeed attempt to design the scenery for Kandinsky’s work and several drawings remain from 1954 belonging to this series of works, some of which are on show in this exhibition. Two works in pencil on tracing paper entitled by Palazuelo himself *Maqueta para los Decorados de “Sonorité Jaune” de Wassily Kandinsky* [Models for the Scenery for “Sonorité Jaune” by Wassily Kandinsky], numbers 1 and 2. Similar in structure, they show shapes laid out diagonally, like crystals which trigger off a third work done in gouache and Indian ink, resolved in yellows, siennas, browns, greys, whites and a powerful black, a work that Palazuelo must have been more satisfied with because he signed it. The three drawings belonging to the Palazuelo Foundation are very similar to his *Solitudes* series begun some months later, in 1955.

There is another piece (Private Collection, Madrid) with a more finished look about it, named by the artist himself as *Maqueta para “Sonorité Jaune” de Kandinsky no realizada* [Model for Kandinsky’s “Sonorité Jaune” not done] the date of which (1950), at the bottom of the signature, is disconcerting, given that the commission was not until 1953. It is possible, however, that the drawing existed and Palazuelo intended to take advantage of it as a starting point for the *Study* of said scenery. It is a gouache on paper, on the obverse of which there is a powerful set of black rectangular shapes silhouetted in white and orange on a grey-brown background. An isolated orange polygon stands out among the vertical and diagonal lines like a *rough chord*. “It orients his work in the painting towards something truly constructive, with no theme; it could be said that they are purely sound”²⁹, a description by Kandinsky himself, referring to Robert Delaunay’s work, which we could undoubtedly apply to this *Maqueta* by Palazuelo. On the reverse, a series of strange circular and quadrangular shapes, deeply yellow, orange, red, sienna and brown in colour, arranged on the plane in Kandinsky fashion, imply some kind of formal and compositional search, closer to the artist’s work. Not satisfied with the outcome of this series of *Estudios* or studies, Palazuelo abandoned the commission.

²⁷ *Ibidem*, p. 16

²⁸ Translation from; Analogías musicales. Kandinsky and his contemporaries, op.cit. p. 198.

²⁹ *Ibidem*, p. 211

aquel período en que Kandinsky estaba en Alemania muy influido por la música de Schoenberg y por las teorías espiritualistas. Así que Madame Kandinsky quería ser absolutamente fiel a las indicaciones de la obra, que pretendía reunir todos estos elementos como la teosofía, lo espiritual, la música atonal y la simultaneidad de la música y los colores. Así que no pude continuar con aquel trabajo. Ella buscó a otros artistas pero todo se hizo tan complejo que al final no se pudo realizar en aquellos momentos”.²⁷

Pintar significa para mí lo mismo que componer diría Schönberg. Y así *Sonoridad amarilla* de Kandinsky era un trabajo paralelo al iniciado por el músico: composiciones donde se juntaban palabras, música, gestos, formas y colores en movimiento y que pretendían demostrar las posibilidades de convergencia de todas las artes. *Sonorité Jaune* de Kandinsky es una pieza de un solo acto en seis escenas cuyo guión fue publicado por el almanaque *Der Blaue Reiter* en 1912 y representa uno de los puntos de partida más originales y subversivos para lo que sería la futura propuesta de desintegración y reunificación de las artes: “la interpretación de la obra se presta a una enorme libertad, ya que la acción es fundamentalmente un combinado de música, movimiento de personajes e imágenes y luces en transformación”.²⁸

Efectivamente Pablo Palazuelo trató de diseñar los decorados para la obra de Kandinsky y se conservan varios dibujos de 1954 pertenecientes a esta serie de trabajos, algunos de los cuales se muestran en esta exposición. Dos trabajos en lápiz sobre papel vegetal titulados por el propio Palazuelo, *Maqueta para los Decorados de “Sonorité jaune” de Wassily Kandinsky* con el nº 1 y 2. Similares en estructura, muestran unas formas dispuestas en diagonal, a modo de cristalizaciones, que desembocan en un tercer trabajo realizado con gouache y tinta china, resuelto en amarillos, sienas, pardos, grises, blancos y un poderoso negro, trabajo del que Palazuelo debió de quedar más satisfecho al firmarlo. Los tres dibujos pertenecientes a la Fundación Palazuelo guardan gran semejanza con la serie *Solitudes* iniciada unos meses después, en 1955.

Existe otra pieza (Col. Particular, Madrid) de aspecto más acabado, titulada por el propio artista como *Maqueta para “Sonorité Jaune” de Kandinsky no realizada*, cuya fecha de 1950, situada al pie de la firma desconcierta, puesto que el encargo se realizó en 1953. Es posible sin embargo, que el dibujo existiera y Palazuelo pretendiera aprovecharlo como punto de partida para el *Estudio* de estos decorados. Se trata de un gouache sobre papel, en cuyo anverso se dispone un poderoso juego de formas rectangulares negras silueteadas en blanco y naranja sobre un fondo de color pardo. Un aislado polígono naranja destaca entre las líneas verticales y diagonales como un *acorde quebrado*. “Orienta su trabajo en el cuadro hacia algo verdaderamente constructivo, sin tema; podría decirse que son fugas puramente sonoras”²⁹, descripción del propio Kandinsky refiriéndose al trabajo de Robert Delaunay que podríamos aplicar sin duda a esta *Maqueta* de Palazuelo. En el reverso, una serie de extrañas formas circulares y cuadrangulares profundamente amarillas, naranjas, rojas, sienas y marrones, dispuestas en el plano a la manera de Kandinsky, permiten suponer algún tipo de búsqueda formal y compositiva más próxima a la obra del artista. No satisfecho con el resultado de esta serie de *Estudios*, Palazuelo abandonó el encargo.

²⁷ *Ibidem*, p. 16

²⁸ *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos, op. cit.* p. 198.

²⁹ *Ibidem*, p. 211.

Paul Klee was a revelation for me

Despite the demonstrated relationship between Kandinky’s work and that of Palazuelo, the latter, however, felt much more attracted and fascinated by the figure of Paul Klee, on whom he gathered a large bibliography while at the same time losing no opportunity to closely observe the artist’s works, both at temporary exhibitions, in private collections like that of Nina Kandinsky or in the back room of Kahnwailer, “who took me to his gallery and showed me Klee’s holdings. These works were going to be a true revelation and influence for me”³⁰.

On Palazuelo’s arrival in Paris, the movement to recover and formally value Klee’s work was very important. Essential in the development of abstraction for many Spanish artists who travelled to the French capital, Palazuelo studied him in detail as if he were a mystery in which to be initiated, as Eusebio Sempere recalls: “On the top floor of the residence, in individual studios, Palazuelo researched Klee’s career”.³¹ The words uttered by the artist himself are nothing if not revealing, when he stated that Klee “could be the bridge or pass from those symmetries or geometries inert in me, to other symmetries more alive, more dynamic, more musical to me”³². We likewise associate Klee’s influence on Palazuelo with music, which also extends to other artists of the time, sharing the same life experience. Sempere reappears, of whom J.M. Bonet would say: “Sempere’s work is more like Paul Klee than Kandinsky, naturally thinking about the crystalline of both artists’ constructions, about a certain *pianistic musicality*, about a certain taste for small shapes and also a certain darkness which in Sempere’s case is implied by the blackness of the cards he uses as his support medium”.³³ This description is equally applicable to Palazuelo’s work, almost word for word.

Man has known before knowing

While the early years of Palazuelo’s stay in Paris are associated with the Colegio de España, from 1954 on he lived and worked in the studio at number 13 of rue Saint Jacques, a property belonging to the Maeghts, which they lent him for a time, and which became essential on the path of Palazuelo’s life. There, he discovered the bookshops in the Latin district specialising in esotericism, alchemy and oriental sciences and he began to study said subjects which would be of great importance to the development of his plastic work: “Those bookshops that were then going through a period of decadence, attracted me because of their picturesque nature, which I perceived wary of mysteries”³⁴. Indeed, Palazuelo discovered therein the secret of sacred geometry, geometric symbolism, the symbolism of numbers ...*the memory of blood*. “I eventually came across what I was looking for, which strangely did not seem to be exactly what I was looking for when I found it”.³⁵

30 Translation from: Pablo Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit. p. 13.

31 Meliá, Josep. *Sempere*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1976, p. 198.

32 Translation from Pablo Palazuelo to Félix Guisasola, *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, No. 44, Madrid, 4/1981. Reproduced in: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998, p.77.

33 Translation from: Juan Manuel Bonet: “Doce años en París” in *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, (Exhibition Catalogue), Valencia/Alicante: IVAM/Fish Market, 1997, p. 30.

34 Translation from: Calvo Serraller, F: “Pablo Palazuelo, medalla de oro de Bellas Artes”, *El País*, 6 March 1982.

35 Translation from: Paloma Chamorro, *Palazuelo*, loc. cit., p. 293.

Paul Klee fue para mí una revelación

Pese a la relación demostrada entre la obra de Kandinsky y Palazuelo, éste se sintió sin embargo, mucho más profundamente atraído y fascinado por la figura de Paul Klee, de quien recopiló abundante bibliografía, al tiempo que no perdía oportunidad de observar de cerca las obras del artista, tanto en exposiciones temporales, colecciones particulares como la de Nina Kandinsky, como en la trastienda de Kahnwailer, “que me llevó a su galería y me enseñó los fondos de Klee. Estos fondos iban a suponer una auténtica revelación e influencia para mí.”³⁰

A la llegada de Palazuelo a París, el movimiento de recuperación y puesta en valor de la obra de Klee era muy importante. Esencial en el desarrollo de la abstracción de muchos de los artistas españoles que viajaron a la capital francesa, fue estudiado en detalle por Palazuelo cual si fuera un misterio en el que iniciarse, y así lo recuerda Eusebio Sempere: “En el último piso de la residencia, en unos estudios individuales, Palazuelo investigaba la trayectoria de Klee”.³¹ Son reveladoras las palabras del propio artista cuando afirma que Klee “podría ser el puente o el paso de esas simetrías o geometrías inertes para mí, a otras simetrías más vitales, más dinámicas, más musicales”³². De nuevo asociamos la influencia de Klee en Palazuelo a la música, que se extiende también a otros artistas del momento que comparten escenario vital. De nuevo aparece Sempere de quien J. M. Bonet dirá: “la obra de Sempere se parece más a Paul Klee que a Kandinsky pensando naturalmente en lo cristalino de las construcciones de ambos, en una cierta *musicalidad pianística*, en un cierto gusto por la forma pequeña y también en una cierta nocturnidad que en el caso semperiano viene sugerida por la negrura de las cartulinas empleadas como soporte”.³³ Descripción que podemos aplicar igualmente a la obra de Palazuelo, casi palabra por palabra.

El hombre ha sabido antes de saber

Si bien los primeros años de la estancia en París de Palazuelo están asociados al Colegio de España, desde 1954 vive y trabaja en el estudio del 13 de la rue Saint Jacques, un inmueble propiedad de los Maeght que éstos le ceden temporalmente y que se convierte en esencial en la trayectoria vital de Palazuelo. Allí descubre las librerías del barrio latino especializadas en esoterismo, alquimia y ciencias orientales e inicia el estudio de tales materias que serán de gran importancia en el desarrollo de su obra plástica: “aquellas librerías que por entonces pasaban por un periodo de decadencia, me atraían por su carácter pintoresco, que yo presentía como recelando misterios”³⁴. Efectivamente Palazuelo descubre en ellas el secreto de la geometría sagrada, el simbolismo geométrico, el simbolismo de los números,... *la memoria de la sangre*. “Finalmente di con lo que buscaba, que curiosamente no me pareció que fuera del todo lo que andaba buscando cuando lo encontré”.³⁵

30 Pablo Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit. p. 13.

31 Meliá, Josep. *Sempere*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1976, p. 198.

32 Pablo Palazuelo a Félix Guisasola, *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, nº 44. Madrid, abril, 1981. Reproducido en *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998, p. 77.

33 Juan Manuel Bonet: “Doce años en París” en *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*, (cat. expo), Valencia/Alicante: IVAM/Lonja del Pescado, 1997, p. 30.

34 Calvo Serraller, F: “Pablo Palazuelo, medalla de oro de Bellas Artes”, *El País*, 6 de marzo de 1982.

35 Paloma Chamorro, *Palazuelo*, loc. cit., p. 293.

That period of *rather intense search, which lasted for three years* found its reward: “At last I will find something; that something is the number which nobody knows what it is and which is, in Jung’s words, *something powerfully alive, and which begets beauty*. I am finding proof of this in the work I am undertaking”.³⁶

This must have been the case, because Palazuelo’s work became consolidated in his own, internationally recognised style. He regularly exhibited at the Maeght gallery, collectively with other artists like Chagall, Braque, Miró and Calder, or on his own. But his works were also seen in Basel, Lausanne, Zurich, Liège, Toronto, Venice and New York... Important collections acquired his works and he received rave reviews. In 1958, he was awarded the Carnegie Prize. His international fame grew, although he was almost a perfect stranger to the Spanish public. Only some murmurs of his success were heard in Spain, thanks to the *Crónicas de París* [Chronicles from Paris] signed by Julián Gállego or those by Juan José Tharrats³⁷ who advised of the prestige that the artist was acquiring with the musical and ambitious compositions he was proposing.

Shapes of shapes

In Paris, Palazuelo developed a solitary method of working, almost monk-like, going for several days without rest so as not to lose the thread of his *meditations*. Disdaining the outside world, he avoided going out and the interruptions that broke up the rhythm of his compositions, which were, on the other hand, very scarce: Barely half a dozen works a year, “because he passes the majority of his time planning and contemplating the work”.³⁸

Palazuelo then undertook an incessant and visionary search for shapes, where one be- gat the other, thousands of possible combinations of the transformed shape. Those shapes appeared and concealed themselves throughout his trajectory, reappearing in a different way, making up different families, as he himself calls the series of works that are formally related. “When I work on a piece, a derivation suddenly comes to me. I always have my other papers beside me to record that derivation, develop it later, wait and see if others come out of it. In my work there are no solitary pieces, but rather families or lineages, because the geometric shapes are self-fertilising, self-generating....”³⁹

And thus appear the first families that the artist undertook in Paris, which he entitled *Solitudes, Jardins, Rima, Onde, Omphale, Mandala* and *Cadmio*. Groups of coherent works, with geometric structures of inherited laws and rhythms where, by moving the graphic elements, the artist said, you make another that comes out of it, but that is new, that also saves *memories* because the aroma subsists, *as Chillida would say of those other structures that were there before*. Carlos Areán describes the essence of this process, again using a musical simile: “Concerned about the problems of composition, Palazuelo uses a kind of *pentagram*, thus giving birth to

Ese periodo de *búsqueda bastante intenso y que duró tres años* tuvo su recompensa: “Por fin encontré algo, ese algo es el *número* que nadie sabe lo que es y que, según palabras de Jung es *algo poderosamente vivo y que engendra belleza*. Yo encuentro las pruebas de esto en la obra que realizo”.³⁶

Debió de ser así porque la obra de Palazuelo se fue afianzando en un estilo propio reconocido internacionalmente. Exponía regularmente en la galería Maeght de forma colectiva junto a otros artistas como Chagall, Braque, Miró o Calder o de forma individual. Pero también en Basilea, Lausanne, Zurich, Lieja, Toronto, Venecia, Nueva York... Importantes colecciones adquirieron sus piezas y recibió grandes críticas. En 1958 le otorgaron el Premio Carnegie. Su fama internacional fue creciendo aun cuando era un casi un perfecto desconocido para el público español. Sólo algunos ecos de su éxito se reflejaban en España gracias a las *Crónicas de París* firmadas por Julián Gállego o las de Juan José Tharrats³⁷ quien advierte del prestigio que estaba adquiriendo el artista con las *musicales y ambiciosas composiciones* que nos propone.

Formas de formas

Palazuelo desarrolló en París un método de trabajo en solitario, casi monástico, que se prolongaba a lo largo de varias jornadas sin descanso para no perder el hilo de sus *meditaciones*. Con *desdén hacia el mundo exterior*, evitó las salidas y las interrupciones que rompían el ritmo de sus composiciones que por otro lado, eran muy escasas: apenas media docena de obras por año, “porque pasa la mayor parte de su tiempo planeando y contemplando la obra”.³⁸

Palazuelo emprende entonces una búsqueda incesante y visionaria de las formas, que se engendran unas a otras, mil combinaciones posibles de la forma transformada. A lo largo de su trayectoria, esas formas aparecen, se esconden, y vuelven a manifestarse de diferente manera, conformando distintas “familias”, como el mismo denomina a las series de obras que mantienen relaciones formales. “Cuando trabajo sobre una obra me surge de pronto una derivación. Siempre tengo junto a mí otros papeles para hacer frente a esa derivación, desarrollarla luego, esperar que de ella surjan otras más. En mi obra no hay obras solitarias, sino familias o lineajes porque las formas geométricas se autofecundan, se autogeneran....”³⁹

Y así aparecen las primeras familias que el artista realiza en París y titula *Solitudes, Jardins, Rima, Onde, Omphale, Mandala* o *Cadmio*. Grupos de obras coherentes, con una estructura geométrica de leyes y ritmos heredados donde, moviendo los elementos gráficos -dice el artista-, haces otra que procede de ella, pero que es nueva, que además *guarda memorias* porque subsiste el aroma, *como diría Chillida, de esas otras estructuras que estaban antes*. Describe esencialmente este proceso Carlos Areán, otra vez haciendo uso del símil musical: “Preocupado por los problemas de composición, Palazuelo utiliza una especie de *pentagrama*, haciendo

³⁶ Translation from: Pablo Palazuelo to Julio Martínez Calzón (20 January 1997). Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid. Reproduced in *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones, op. cit.*, p. 223.

³⁷ Translation from: Juan José Tharrats, “Artistas de hoy. Pablo Palazuelo”, *Revista* (Barcelona, December 1958). Reproduced in *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968), op.cit.*, p. 234.

³⁸ Translation from: William Dyckes, *Spanish Art Now*. Madrid: Ed. William Dyckes (Gráficas Brasil), 1966, p. 54. Reproduced in *Ibidem*, p. 258.

³⁹ *ABC de las artes, op. cit.*, 5 November 1993, p. 39.

³⁶ Pablo Palazuelo a Julio Martínez Calzón (20 de enero de 1997). Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid. Reproducido en *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones, op. cit.*, p. 223.

³⁷ Juan José Tharrats, “Artistas de hoy. Pablo Palazuelo”, *Revista* (Barcelona, diciembre 1958). Reproducido en *Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968), op. cit.*, p. 234.

³⁸ William Dyckes, *Spanish Art Now*. Madrid: Ed. William Dyckes (Gráficas Brasil), 1966, p. 54. Reproducido en *Ibidem*, p. 258.

³⁹ *ABC de las artes, op. cit.*, 5 de noviembre de 1993, p. 39.

shapes following identical rules, something as if the support medium had a grid on which they are created and transmute, following concise and previously studied dynamics”⁴⁰.

This was a work process that Palazuelo used from then on, and which ran through his entire production, ever closer to Madrid, where the artist would spend long stays as of 1960. In 1964, Palazuelo was present at the inaugural exhibition of the Juana Mordó gallery in Madrid, together with realist, informalist or geometric artists of his generation, with whom he would maintain certain relations thereafter. Furthermore, under commission by Fernando Zóbel, as if it were a return journey, he was preparing a splendid *Omphale V*, which was hung in the Abstract Art Museum in Cuenca in 1968. This was also the date he returned to Spain for good.

Madrid, 1969-2007

Palazuelo would settle to the end of his days in the family estate, *La Peraleda*, in Galapgar, where he painted the works we shall now proceed to analyse. There, he devoted himself fully to his plastic work, recognised in interminable series of drawings, gouaches and paintings. Although he had undertaken occasional sculptures back in the mid 1950s, it would be in Spain where his sculpture work, “fruit of a strong impulse, of a need” reached the same importance as his two-dimensional work.⁴¹

Completely settled in Madrid, his work in the 1970s again investigated the relationships between painting and music. And it did so in stages over the decade. Two first early pieces from 1973 refer to the evolution of the line and anticipate the series he would commence shortly afterwards in Monroy. The two gouaches on paper are entitled *Coro I* (Collection of the Juan March Foundation, Madrid) and *Coro II* (Collection of the Suñol Foundation, Barcelona). *Coro I* was presented in the artist’s first solo exhibition in Spain, in that same year 1973, in the Lola Velasco gallery in Madrid, together with 17 paintings and a further three gouaches.

In 1974, Palazuelo acquired a 14th century Templar castle in Monroy, near Cáceres; it was there that he undertook the first works of a series he would also call *Monroy*, from which we are showing two works in this exhibition: *Monroy I* (Collection of Artium of Álava, Vitoria-Gasteiz) and *Monroy V (Yantra)* (Banco de España Collection, Madrid). Focused compositions (rare in the artist), which resemble the ground plan of a fortress, toured like a labyrinth, according to lines and colours. It is a complicated formal and conceptual exercise that forces us to become metaphorical art travellers, and which responds to Palazuelo’s renewed interest in music, like the melody of a flowing happening: a true shape that lives in a *rhythmic tempo, as if passing*.

It was undoubtedly a new starting point for his work, as the artist acknowledged. “In this new family of paintings I am trying, on the one hand, to do away with the background-shape dichotomy, and on the other, to do away with the closed shape adjacent to other likewise closed shapes. The lines marking the borders of the shapes will, in turn, be shapes themselves, given that they widen at a given time, as

⁴⁰ Translation from: Carlos Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid: Editora Nacional, 1961, p. 160-162.

⁴¹ He likewise took part in several public sculpture projects, such as the Project for a monument IV on the Paseo de la Castellana, or Lauda II at Barajas Airport, Lauda V in the Parc de l’Espanya Industrial in Barcelona or the project for a space suitable for transit with fountains in Madrid, which were never materialised.

así, que las formas nazcan siempre siguiendo idénticas leyes, algo así como si el soporte estuviese provisto de una rejilla sobre la cual se creasen y trasmutasen siguiendo una concisa y preestudiada dinámica”⁴⁰.

Un proceso de trabajo que Palazuelo utiliza desde entonces y que recorre toda su producción cada vez más cercana a Madrid, donde el artista desde 1960, pasa largas temporadas. En 1964, Palazuelo está presente en la exposición inaugural de la galería Juana Mordó en Madrid, junto a artistas de su generación, realistas, informalistas o geométricos, con los que desde entonces mantiene ciertas relaciones. Además prepara por encargo de Fernando Zóbel, como si de un viaje de retorno se tratara, un espléndido *Omphale V* que se cuelga en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1968. Es la fecha también de su regreso, para siempre, a España.

Madrid, 1969-2007

Palazuelo se instala hasta el final de sus días en la finca familiar *La Peraleda* en Galapagar donde pinta las obras que ahora analizaremos. Allí se dedica plenamente a su trabajo plástico reconocido en series interminables de dibujos, gouaches y pinturas. Aunque había realizado alguna escultura ya a mediados de los 50, será en España cuando su obra escultórica, “resultado de un fuerte impulso, de una necesidad” obtenga la misma importancia que su trabajo en dos dimensiones.⁴¹

Asentado plenamente en Madrid su obra investiga de nuevo, en los años 70 las relaciones entre pintura y música. Y lo hace de forma escalonada a lo largo de la década. Dos primeras piezas tempranas de 1973 remiten a la evolución de la línea y hacen presentir la serie que se inicia muy poco después en Monroy. Son dos gouaches sobre papel, titulados *Coro I* (Col. Fundación Juan March, Madrid) y *Coro II* (Fundación Suñol, Barcelona). *Coro I* se presentó en la primera exposición individual del artista que tuvo lugar en España, ese mismo año de 1973 en la galería lolas Velasco de Madrid, junto a 17 pinturas y otros tres gouaches.

En 1974, Palazuelo adquiere un castillo templario del siglo XIV en Monroy, cerca de Cáceres y allí ejecuta las primeras obras de una serie que también denomina *Monroy* y de la que en esta exposición mostramos dos obras. *Monroy I* (Col. Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz) y *Monroy V (Yantra)* (Col. Banco de España, Madrid). Composiciones centradas – raras en el artista-, que semejan la planta de una fortaleza recorrida a modo de laberinto por líneas y colores: complicado ejercicio formal y conceptual que nos obliga a ser *viajeros metafóricos del arte* y que responden a un interés renovado en Palazuelo por la música como esa melodía de un transcurrir fluyendo: una forma verdadera que vive en un *tiempo rítmico, como pasando*.

Se trata sin duda de un nuevo punto de partida para su obra y así lo reconoce el artista. “En esta nueva familia de pinturas trato por un lado de terminar con la dicotomía fondo-forma, por otro lado trato de terminar con la forma cerrada contigua a otras formas a su vez cerradas. Las líneas que delimitan las formas serán formas a su vez, pues se ensanchan en un momento dado como puede ensancharse un río para

⁴⁰ Carlos Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid: Editora Nacional, 1961, p. 160-162.

⁴¹ Participó asimismo en varios proyectos de escultura pública como el Proyecto para un monumento IV en el Paseo de la Castellana, o Lauda II en el Aeropuerto de Barajas, Lauda V en el Parc de l’Espanya Industrial de Barcelona o el proyecto para un espacio transitable con fuentes en Madrid que no se llegó a realizar.

a river may widen to form a lake, although they flow unceasingly through the entire composition to submerge in the central region from which they reappear”.⁴²

This entanglement in the circle that Palazuelo was proposing could only be saved with the change in hue within the same colour, which is seen, for example, in the surprising greens and blues used in *Monroy I*. “If we look closely, following the red line with our gaze that begins in the bottom centre of the painting, barely without realising it, it will subtly turn into orange, running across the entire surface without crossing at any time until it ends in yellow in the top centre. The same happens with the blue surface that appears to enter into the canvas along the top. If we follow it, we will see again how the colour transforms along the entire fabric until it comes out green in colour at the other side”.⁴³ These same greens and blues become more refined in *Monroy V (Yantra)*. Such a symbolic diagram, an archetype of conscience and legacy of all humanity, this Monroy refers to the *mantras* where sound is related to the different spaces that make up the *yantra*, the representation of primordial energy through sounds. “It is geometry, given that music is a kind of geometry”⁴⁴, Palazuelo would come to state.

Continuous rhythm which represents a musical cosmogony, concentric universes where each one has a duration, like *oceans of energy*, from which all the shapes in the universe come forth and are reabsorbed. And reference to the influences of scientists, physicists, mathematicians or philosophers whom Palazuelo read and studied, while simultaneously annotating and translating is, therefore, inevitable. Texts by David Bohm, Henri Corbin, Carl G. Jung, Marie-Louise Von Franz, and many others enhance and enrich the intuitions the artist then had. His favourite fields of reading and study moreover included the latest discoveries and theories of physics, ancient philosophy and oriental thought, and the Pre-Socratics, the gnosis and Eastern religions, in particular.

Painting music. Drawing music scores

“The same thing is happening with the ideas I have about the possibility of making music as occurred with sculpture. I created the first piece in 1954, and then came the wait until that urge becomes consolidated. (...) I would like to clarify, however, that I’m not thinking of painting music, rather of *drawing music scores*...”

In 1978, Palazuelo undertook an essential adventure in the history of the relationships between his pictorial work and music. Determined to explore the parallelism of graphic signs and music, as well as the true possibilities of transcribing musical sound into a certain geometric code, the artist devoted several series or families of works to musical creation, and they all coincide in time, “as if the structural nature of (his) drawings were demanding to be transcribed into music”.⁴⁵

⁴² Translation from: Palazuelo to Félix Guisasola, *loc.cit.*, p. 78.

⁴³ Others: ARTIUM. Catalogue [online]: of the ARTIUM Collection http://www.artium.org/aplicaciones/coleccion_catalogo/coleccion_cat_ficha.php?id=02/510. [Query: 5 April 2013].

⁴⁴ Translation from: Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., p. 58.

⁴⁵ Translation from: “Entrevista a Pablo Palazuelo”, *El Paseante*, No. 4, autumn 1986, p. 60-67. Full text reproduced in *Palazuelo. Proceso de trabajo*. op. cit., p. 288.

formar un lago, aunque fluyen ininterrumpidamente a través de toda la composición para sumirse en una zona central de la cual vuelven a emerger”.⁴²

Ese enredo en el círculo que Palazuelo propone sólo puede salvarse con un cambio de tonalidad dentro del mismo color, que se observa por ejemplo en los sorprendentes verdes y azules empleados en *Monroy I*. “Si nos fijamos atentamente, siguiendo con los ojos la línea roja que comienza en el centro del lado inferior del cuadro, apenas sin darnos cuenta, ésta se irá convirtiendo sutilmente en naranja, recorriendo toda la superficie sin cruzarse en ningún momento hasta terminar en amarillo, en el centro del lado superior. Lo mismo ocurre con la superficie azul que parece que entra en el lienzo por el centro del lado superior Si la seguimos volveremos a ver cómo se transforma el color por toda la tela hasta que sale por el lado inferior en verde”.⁴³ Los mismos verdes y azules que se vuelven más refinados en *Monroy V (Yantra)*. Cual diagrama simbólico, arquetipo de la conciencia y herencia de toda la humanidad, este *Monroy* remite a los *mantras* donde el sonido se relaciona con los diferentes espacios que forman el *yantra*, la representación de la energía primordial mediante sonidos. “Se trata de geometría, ya que la música es una forma de geometría”⁴⁴, afirma el propio Palazuelo.

Ritmo continuo que representa una cosmogonía musical, universos concéntricos donde cada uno tiene una duración, como *océanos de energía* donde surgen y se reabsorben todas las formas del universo. Y es inevitable entonces acudir a las influencias de científicos, físicos, matemáticos o filósofos a quien Palazuelo lee y estudia con dedicación a la par que anota y traduce. Textos de David Bohm, Henri Corbin, Carl G. Jung, Marie-Louise Von Franz, y muchos otros, reafirman y enriquecen las intuiciones que el artista tenía por entonces. Entre sus ámbitos preferidos de lectura y de estudio se encontraban, además de los últimos descubrimientos y teorías de la física, la filosofía antigua y el pensamiento oriental, especialmente los presocráticos, la gnosis y las religiones orientales.

Pintar música. Dibujar partituras

“Con las ideas que tengo sobre la posibilidad de hacer música está pasando lo mismo que ocurrió con la escultura. La primera pieza la hice en 1954 y luego vino la espera hasta que aquel impulso se afianza. (...) Quisiera aclarar, sin embargo, que no pienso en pintar música sino en *dibujar partituras*...”

En 1978, Palazuelo emprende una aventura esencial en el transcurso de las relaciones entre su obra pictórica y la música. Decidido a investigar el paralelismo de los signos gráficos y la música así como las posibilidades verdaderas de transcribir un sonido musical a un determinado código geométrico, el artista dedica varias series o familias de obras a la creación musical y todas coinciden en el tiempo, “como si el carácter estructural de (sus) dibujos estuviera reclamando la transcripción musical”.⁴⁵

⁴² Palazuelo a Félix Guisasola, *loc.cit.*, p. 78.

⁴³ Otros: ARTIUM. Catálogo [en línea]: de la Colección de ARTIUM http://www.artium.org/aplicaciones/coleccion_catalogo/coleccion_cat_ficha.php?id=02/510. [Consulta: 5 de abril de 2013].

⁴⁴ Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., p. 58.

⁴⁵ “Entrevista a Pablo Palazuelo”, *El Paseante*, nº 4, otoño de 1986, pp. 60-67. Texto íntegro reproducido en *Palazuelo. Proceso de trabajo*, op. cit., p. 288.

On the one hand, there is the *Cantoral* series, which is in turn split into *Primer Cantoral* and *Segundo Cantoral*, each with five pieces, gouache on paper and all the same size (79 x 58 cm). In these *Cantorales*, he lays out a series of white signs horizontally on a black surface that recall the large old medieval choirbooks. The lines of signs become a graphic representation of the chant, modulated through ascents and descents. “In the *Cantorales*, I attempt to configure space rhythmically, measuring it by tempo. Space-tempo is the bearer of the painting, and also of music and its notation”⁴⁶, the artist would say a little later.

In that same year, 1978, he did a folder of graphic work entitled *De música*, comprising six lithographs on Arches paper edited by Maeght Publishers in Paris, with a run of 175 copies. The six variations on the same topic, broken vertical white lines on a black background, announce the relationships between music and some of his subsequent works.

Space experiences the transparency of las aguas

Also in 1978, Palazuelo begins *El número y las aguas*, one of the most numerous families among his works, and likewise one of the most spread out over time. He prolonged these works, always in a novel way, until 1993. A family made up of large oil paintings, gouaches, sketches and drawings, grouped into three periods that culminate with the translation of pictorial signs into the sphere of music, thanks to the collaboration between Palazuelo and Belgian composer Frederic Nyst.

The series began with two large scale canvases in 1978: *El número y las Aguas* (University of Navarre Collection), which came from the former Huarte Collection, and *El número y las aguas IV* (The Azcona Foundation Collection, Madrid). Both were presented at the exhibition held at the Maeght gallery in Paris in 1978, thus announcing a series of works featuring signs and a phase in Palazuelo’s aesthetic exploration. These include signs such as *escritura significativa* (meaningful writing), which occupies the whole of the work, and those like *El número y las aguas*, on a white background. There are also white signs laid out in a large circle on a red background, *solid and deep*, in *El número y las aguas IV*: a red so beautiful that “it is imagined as the outcome and sign of sublimation”.⁴⁷ On that sublimed red surface, *about to turn into violet or orange*, an autonomous set of signs, like *rhythmic pulses*, penetrate into the space, in all four directions, with their own internal dynamics; a kind of living organism that is continually transformed: *a living scene of fertile shapes*.

Palazuelo himself explained the reason underpinning such a suggestive title: “Organic life (our life) has begun in water. Contemplating water evokes the image of unlimited space, of a primordial space that is deployed at the time in which an innate number enters into action, going from power to the act. The number is hence revealed with space; the number is transformed when it moves and its movement begets the dimensional configurations that precede every form. Space thus conceived and thought about is a living space, a fertile source of all signs, of all rhythms and all shapes. It is the site of a continuous generation, of all the different possibilities”.⁴⁸

⁴⁶ Translation from: Palazuelo, “Resonancias estéticas de la geometría”, in *Arte Contemporáneo y sociedad*, Salamanca, San Esteban, 1982, p. 50. Quoted in Carmen Bonell, *La geometría y la vida*, op. cit., p. 156.

⁴⁷ Translation from: Esteban/Palazuelo, op. cit., 162.

⁴⁸ Translation from: Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*, op. cit., p. 79.

Por un lado, la serie *Cantoral* dividida a su vez en *Primer Cantoral* y *Segundo Cantoral* con cinco piezas cada una, realizadas con gouache sobre papel y todas del mismo tamaño (79 x 58 cm). En estos *Cantorales* dispone una serie de signos blancos en horizontal sobre una superficie negra que recuerdan los viejos y grandes libros de coro medievales. Las líneas de signos se convierten en representación gráfica del canto, modulado a través de ascensos y descensos. “En los Cantorales pretendo configurar el espacio rítmicamente, midiéndolo según el tiempo. El espacio-tiempo es portador de la pintura, y también de la música y de su notación”⁴⁶, dirá el artista poco después.

Ese mismo año de 1978 realiza una carpeta de obra gráfica titulada *De música* compuesta por seis litografías sobre papel Arches editadas por Ediciones Maeght de París, con una tirada de 175 ejemplares. Las seis variaciones sobre un mismo tema, verticales de líneas blancas quebradas sobre fondo negro anuncian las relaciones entre la música y algunas otras obras posteriores.

El espacio vive la transparencia de las aguas

También en 1978, Palazuelo inicia *El número y las aguas*, una de las familias más numerosas de su producción y a la vez, más dilatadas en el tiempo. Obras que prolonga, siempre de forma novedosa, hasta 1993. Una familia compuesta por grandes óleos, gouaches, bocetos y dibujos, agrupados en tres periodos, que culminarían en la traslación de los signos pictóricos al ámbito musical, gracias a la colaboración entre Palazuelo y el compositor belga Frederic Nyst.

La serie se inicia con dos lienzos de gran tamaño de 1978. *El número y las aguas* (Col. Universidad de Navarra) proveniente de la antigua colección Huarte y *El número y las aguas IV* (Col. Fundación Azcona, Madrid). Ambos se presentaron en la exposición de la galería Maeght de París de 1978, anunciando así una serie de obras en la que aparecen los signos, otra fase de la indagación estética de Palazuelo. Signos que como *escritura significativa* ocupan la totalidad de la obra, caso de *El número y las aguas*, sobre fondo blanco. Y signos blancos dispuestos en un gran círculo sobre un fondo rojo, *sólido y profundo*, en *El número y las aguas IV*: un color rojo tan hermoso que “se le imagina como resultado y signo de una sublimación”.⁴⁷ Sobre esa superficie sublimada de un color rojo *a punto de transformarse en violeta o naranja*, un conjunto autónomo de signos como *pulsaciones rítmicas* penetran en el espacio, en las cuatro direcciones, con su propia dinámica interna; una especie de organismo vivo que se transforma continuamente: un *vivir de las formas fecundas*.

El porqué de un título tan sugerente lo explica el propio Palazuelo: “La vida orgánica -la vida nuestra- ha comenzado entre las aguas. La contemplación de las aguas suscita la imagen del espacio ilimitado, de un espacio primordial que se despliega en el momento en que el número innato entra en acción pasando de la potencia al acto. El número se manifiesta, pues, con el espacio; el número se trasforma moviéndose, y su movimiento engendra las configuraciones dimensionales que preceden a toda forma. El espacio así imaginado y pensado es un espacio viviente, matriz fecunda de todos los signos, de todos los ritmos y de todas las formas. Es el lugar de un continuo hacer, de todas las posibilidades diferentes”.⁴⁸

⁴⁶ Palazuelo, “Resonancias estéticas de la geometría”, en *Arte Contemporáneo y sociedad*, Salamanca, San Esteban, 1982, p. 50. Citado en Carmen Bonell, *La geometría y la vida*, op. cit., p. 156.

⁴⁷ Esteban/Palazuelo, op. cit., 162.

⁴⁸ Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*, op. cit., p. 79.

El número y las aguas is the poetic title of the most numerous family of works by this artist, fruit of the in-depth research Palazuelo undertook on numbers, essential in his work. This is how he liked to reflect: *Numbers are the intimate strangers with whom I am acquainted. The number is the logos. Numbers are the great imaginers. Numbers are revealed jointly with space and they transform when they move. Numbers are at the heart of matter. Numbers have been part of man’s conscience... Man has not invented the number, but rather has discovered it.*⁴⁹

One of Palazuelo’s drawings belonging to this series was truly turned into music.⁵⁰ Palazuelo met the Belgian composer Frederic Nyst through the Maeght gallery, the latter having worked with Iannis Xenakis’ group, and he was immediately interested in his drawings. This is how Palazuelo refers to their meeting: “I visited his studio and there I could see how Nyst was working on compositions with his own drawings. He made me listen to the result, and I was also able to see reproductions of music scores drawn by Xenakis. It was then when I first heard about the UPIC, an electronic device designed by Xenakis, which immediately transcribes drawing into sounds. In that studio I was able to see that what I had imagined years earlier was now being carried out, especially by Xenakis, who is considered a precursor in this field. It was then that I met a group of young artists (plastic artists and musicians) who were working with computers in the Vincennes Research Centre in Paris”.⁵¹

A first 7-minute excerpt of this transcription was performed in 1980 at the Lille Music Festival (France). In 1985, a symposium took place at the Theo gallery in Madrid on this early musical work of Palazuelo’s, fruit of his collaboration with the composer Frederic Nyst, who had read the proposed system and deciphered it perfectly. The musical work was materialised in the recording and production of a record in 1986, which we are showing in this exhibition. The result satisfied the artist: “When I listened to the result of our joint work for the first time, I was highly surprised, because at the beginning of the work you hear a kind of *cloud of sound* that brings me back very vague memories, but which certainly have something to do with some aspect of my work, although I am unable to clarify what”.⁵²

The front and back covers of the record are illustrated with one of Palazuelo’s drawings entitled *Notación musical (Versión definitiva)* (Private Collection, Madrid) which, due to its significance, has been included in this exhibition. It is gouache on paper dated 1982, belonging to a series of works that Palazuelo undertook as *Estudios*, or studies, for the record case between 1981 and 1984. The inside is illustrated with one of the so-called *Bocetos*, or sketches, that we are also showing in this exhibition. These undated *Bocetos* for “*El número y las aguas*” (Palazuelo Foundation, deposited in the MACBA) must belong to this period. They are three drawings of unmistakable beauty, done in pencil, Indian ink and coloured felt-tip pens on tracing paper.

Both the canvases and the drawings that were the basis for the musical transcription and the illustration of the record are completed with a series of works on

El número y las aguas es el poético título de la *familia* más numerosa de obras del artista, fruto de la profunda investigación que Palazuelo emprende en torno al número, esencial en su obra, y así gustaba reflexionar: *El número es mi desconocido íntimo conocido. El número es el logos. El número es el gran imaginador. El número se manifiesta conjuntamente con el espacio y se transforma moviéndose. El número está en el corazón de la materia. El número forma parte desde siempre de la conciencia humana... El hombre no ha inventado el número sino que lo ha descubierto.*⁴⁹

Uno de los dibujos de Palazuelo pertenecientes a esta serie se convirtió verdaderamente en música.⁵⁰ A través de la Galería Maeght, Palazuelo conoció al compositor belga Frederic Nyst que había trabajado con el grupo de Iannis Xenakis, al que inmediatamente interesaron sus dibujos. Así refiere su encuentro: “Visité su estudio y allí pude ver cómo Nyst estaba trabajando en composiciones con dibujos propios. Me hizo escuchar el resultado y también pude ver reproducciones de partituras dibujadas por Xenakis. Fue entonces cuando por primera vez oí hablar del UPIC, aparato electrónico proyectado por Xenakis que facilita la transcripción inmediata del dibujo en sonidos. En aquel estudio pude comprobar que lo que yo había imaginado por mi parte años atrás se estaba realizando ya especialmente por Xenakis a quien se considera como precursor en este terreno. Entonces fue cuando conocí a un grupo de artistas jóvenes –plásticos y músicos– que trabajaban con ordenadores en el Centro de Investigaciones de Vincennes en París”.⁵¹

Un primer fragmento de 7 minutos de esta transcripción se interpretó en 1980 en el Festival de Música de Lille, Francia. En 1985 tuvo lugar un coloquio en Madrid en la galería Theo sobre esta primera obra musical de Palazuelo, nacida de su colaboración con el compositor Frederic Nyst, que *había leído y descifrado perfectamente el sistema propuesto*. La obra musical se materializó en la grabación y producción de un disco en 1986, que mostramos en esta exposición. El resultado satisfizo al artista “Cuando escuché por primera vez el resultado de nuestro trabajo en común quedé muy sorprendido porque en el comienzo de la obra se oye una especie de *nube sonora* que me trae recuerdos muy imprecisos, pero que tienen ciertamente algo que ver-aunque no me sea posible aclararlo- con algún aspecto de mi trabajo”.⁵²

La portada y contraportada del disco está ilustrada con un dibujo de Palazuelo titulado *Notación musical (Versión definitiva)*, (Col. Particular, Madrid) que, por su importancia, hemos incluido en la muestra. Se trata de un gouache sobre papel fechado en 1982, perteneciente a una serie de obras que Palazuelo realiza como *Estudios* para la carpeta del disco entre 1981 y 1984. El interior está ilustrado con uno de los llamados *Bocetos* que también podemos mostrar en esta exposición. Estos *Bocetos para “El número y las aguas”* (Fundación Palazuelo, depósito en MACBA) sin fechar deben pertenecer a este periodo. Son tres dibujos de indudable belleza realizados con lápiz, tinta china y rotuladores de color sobre papel vegetal.

Tanto los lienzos como los dibujos que sirvieron de base para la transcripción musical y la ilustración del disco se completan con una serie de obras sobre papel, todas

49 See the entry for the *Número* voice in Carmen Bonell, *La geometría y la vida*, *op. cit.*, p. 136-137.

50 On the technological method employed, see Pedro Ordoñez Eslava, “Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo”, *loc. cit.*, p. 128-130.

51 In view of the publication of the Palazuelo/Nyst record, *El número y las aguas*, the 4th edition of the *El Paseante* magazine (autumn 1986) published a long interview with the authors. Full text reproduced in *Palazuelo. Proceso de trabajo. op. cit.*, p. 288-291.

52 Translation from: P. Palazuelo, “La co-herencia en la estructura geométrica”, a lecture delivered at the Fundació La Caixa, Barcelona (20 April 1990). Reproduced in *Escritos, op. cit.*, p. 100.

49 Ver la entrada de la voz *Número* en Carmen Bonell, *La geometría y la vida*, *op. cit.*, p. 136-137.

50 Sobre el método tecnológico empleado véase Pedro Ordoñez Eslava, “Dimensiones temporal y musical en la creación de Pablo Palazuelo”, *loc. cit.*, p. 128-130.

51 Con motivo de la edición del disco Palazuelo/Nyst, *El número y las aguas*, la revista *El Paseante* en el nº 4 de otoño de 1986 publica una extensa entrevista a los autores. Texto íntegro reproducido en *Palazuelo. Proceso de trabajo, op. cit.*, p. 288-291.

52 P. Palazuelo, “La co-herencia en la estructura geométrica”, conferencia pronunciada en la Fundació La Caixa, Barcelona (20 abril 1990). Reproducida en *Escritos, op. cit.*, p. 100.

paper, all of which are entitled *El número y las aguas*, only differentiated by the Roman numerals accompanying each one. They belong to a *Second Period* that blossomed in 1993 and are works of pencil on paper. In these creations, the signs have become horizontal and diagonal lines, which criss-cross with latent vitality, a continuous geometric drawing conceived as an open system. Each drawing advances in the achievement of a new image which is, at the same time, a permanent reminder of the foregoing one. It is a family with a strong urge to continue. “This kind of urge, which is something divine, because it is almost like something orgy-like, like something licentious”.⁵³

It is the line that thinks and I must be aware of what it is thinking

Palazuelo began to be admired in this country. The first monography on the artist was published in 1980. It was written by Claude Esteban and published by Maeght, with a version in Spanish. A little later he was awarded the *Medalla de Oro de las Bellas Artes* [the Gold Medal of Fine Arts]. Lectures, courses, seminars... interest in the artist’s work was rising.

After *El número y las aguas*, in the mid 1980s, Palazuelo resumed some important (but never so obsessive) series, in which he delves deeper into musical concepts: Repetition, duration, tension, silence, sound. His works seek greater intensity and clarity and paradoxically, his compositions become more nervous. Palazuelo represented the forces of nature on canvases which appear to have an open-plan formulation, but the creative process of which had been painful. “The operation of dots, lines, surfaces and colours is long, slow, tortuous, full of mistakes, of blindnesses, of doubts, of anguish and danger, but there has also been peace, equilibrium, deep satisfaction, pleasure, exhilarating freedom, because the aim is to encode the convergence of the fondness of the person painting with the feeling of nature”.⁵⁴

In 1987, Palazuelo presented the *Sylvarum* series in the exhibition at the Carles Taché gallery in Barcelona, together with a group of sculptures. In this exhibition we have included the work entitled *Sylvarum Varia I*, 1986 (Collection belonging to the Arte Contemporáneo Museo Patio Herreriano, Valladolid), a large oil painting of vertical lines and shapes, in positive and negative in a deceptive way, whose repetition of similar plastic elements and shapes fulfils the same function as repetition in music rhythm. It is the first of a series of works that he refined over time, and which use forests as their reference. Indeed, the very title *Sylva Sylvarum*, the Forest of Forests, the artist tells us “is a symbol which translates the conception that unity is in the origin of multiplicity, becomes transparent, or is perceived through that multiplicity. Hence all the forests are one single forest. While working on these works, the image of the forest sprang to mind, and also the memory of that symbol, which had been intriguing me for a long time then. The beauty of the forests impresses me immensely, because I feel that, inside the forest, a certain type of attention is always in a kind of paroxysm, and I perceive that attention as ambiguous, *utriusque capax*, capable of both. Later on, the title became just *Sylvarum* (1986).”⁵⁵ And in other works, it was just *Sylva*, 1990 (Art Contemporani Collection, Fundació La Caixa, Barcelona),

ellas tituladas *El número y las aguas* sólo diferenciadas por la numeración romana que acompaña a cada una. Perteneecen a un *Segundo Periodo* que tiene su eclosión en 1993 y son realizadas por el artista con lápiz sobre papel. En ellas los signos se han convertido en líneas horizontales y diagonales, que se entrecruzan con una vitalidad latente, un dibujo geométrico continuo concebido como un sistema abierto. Cada dibujo avanza en la obtención de una imagen nueva pero siendo a su vez permanente recuerdo de la anterior. Una familia con un ansia muy fuerte de continuar. “Esa especie de ansia, que es una preciosidad, porque es casi como una cosa orgiástica, como de desenfreno”.⁵³

Es la línea la que piensa y yo debo estar atento a su pensamiento

Palazuelo empieza a ser admirado en nuestro país. Se publica la primera monografía del artista en 1980, escrita por Claude Esteban y editada por Maeght con versión española y poco después es galardonado con la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Conferencias, cursos, seminarios... el interés por la obra del artista es creciente.

Después de *El número y las aguas*, Palazuelo reemprende a mediados de los 80, algunas importantes series (nunca tan obsesivas), en las que profundiza sobre algunos conceptos musicales: la repetición, la duración, la tensión, el silencio, el sonido. Sus obras buscan mayor intensidad y claridad y paradójicamente, sus composiciones se vuelven más nerviosas. Palazuelo plasma las fuerzas de la naturaleza en lienzos que aparecen diáfananamente formulados pero cuyo proceso creador ha sido doloroso. “La operación de los puntos, líneas, superficies y colores es larga, lenta, tortuosa, llena de errores, de cegueras, de dudas, de angustia y peligro, pero también se dan, a lo largo de ella, paz, equilibrio, profunda satisfacción, placer, libertad exhilarante, porque se trata de cifrar la convergencia del afecto del que pinta con el sentir de la naturaleza”.⁵⁴

En 1987, Palazuelo presenta la serie *Sylvarum* en la exposición de la galería Carles Taché de Barcelona junto a un grupo de esculturas. Hemos incluido en esta muestra la obra *Sylvarum Varia I*, 1986 (Col. Arte Contemporáneo Museo Patio Herreriano, Valladolid), un gran lienzo de líneas y formas verticales, en positivo y negativo de manera engañosa, cuya repetición de elementos y formas plásticas semejantes cumple la misma función que la repetición de un ritmo musical. Es la primera de una serie de obras que va depurando en el tiempo y que tiene como referencia los bosques. De hecho, el mismo título *Sylva Sylvarum*, *El bosque de los bosques* nos dice el artista “es un símbolo que traduce la concepción de que la unidad que está en el origen de la multiplicidad se transparenta o se percibe a través de esa multiplicidad. Así todos los bosques son un solo bosque. Mientras trabajaba en estas obras me vino a la memoria la imagen del bosque y también el recuerdo de aquel símbolo que, hacía mucho tiempo ya, me había intrigado. La belleza de los bosques me impresiona fuertemente porque siento que, dentro del bosque, un tipo determinado de atención se encuentra siempre en una especie de paroxismo, y esta atención la siento ambigua, *utriusque capax*, capaz de ambos. Más tarde el título se quedó en *Sylvarum* (1986).”⁵⁵ Y en otras obras sólo en *Sylva*, 1990 (Col. Art Contemporani,

⁵³ Translation from: Paloma Chamorro, *Palazuelo*, loc. cit., p. 296.

⁵⁴ Translation from: Amón, S., Palazuelo, P., “Materia, forma y lenguaje universal”, *Revista de Occidente*, 7, Madrid (May 1976). Reproduced in *Palazuelo: Proceso de trabajo*, op. cit., p. 279.

⁵⁵ Translation from: Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit, p. 43-44.

⁵³ Paloma Chamorro, *Palazuelo*. loc. cit., p. 296.

⁵⁴ Amón, S., Palazuelo, P., “Materia, forma y lenguaje universal”, *Revista de Occidente*, 7, Madrid (mayo 1976). Reproducido en *Palazuelo. Proceso de trabajo*, op. cit., p. 279.

⁵⁵ Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., pp. 43-44.

a canvas showing great conceptual purity, without colour, now only resolved in lines that enclose solid, but transparent shapes on a white background.

Directly related to the previous *Sylva Sylvarum* series is *Arrán*, 1990 (MACBA Collection, Barcelona). With a *living* blue background, an indigo, almost violet-coloured, Palazuelo used fine, white lines to establish a series of integrated fields of forces. Dancing lines that see and open our vision, and which produce a tension beyond the colour that hosts them, at the same time giving rise to proximity and depth. “It is not clear if those lines are positive figures or negative vacuums, if they separate shapes or are the agent of reciprocal transformation”.⁵⁶

I hear the melody

In 1991, Palazuelo held his first solo exhibition in the Soledad Lorenzo gallery in Madrid. He had taken a four-year break. In said exhibition, the artist presented an important set of pictorial art, which included the *Nigredo*, *Anamne* and *Sinensis* series, works very economical in their expression, of constantly changing linear rhythms, to which the artist had been more intensely devoted in the preceding years.

A new formal relationship is established in his work *Sinensis IV*, 1990 (National Heritage Collection, Madrid), the title of which refers to Asian art dating back thousands of years: *Sinensis* is a Latin word meaning Chinese. With great mastery in his command of the line and the discourse of the internal shapes, this great canvas presents a very powerful structural, but at the same very ethereal work, which marks its almost ornamental rhythm. The spectator becomes tangled up, observing the empty space and trying to determine the volume of the shapes that are missing and might possibly fit.

In 1991, Palazuelo began an important series of works entitled *Nigredo*; this exhibition is showing *Nigredo I*, 1991 (MNCARS Collection, Madrid). This constitutes a new family of works, where the white line on a black background develops vertical structures that tend to be a vehicle of spiritual aspiration. They are dark pictures, bluish-black, precisely to perceive the light. “In the dark of *Nigredo*, metamorphoses begin and *Cauda Pavonis* (the peacock’s tail) appears, a symbol of the commencement of all the colours of all the possible shapes in the light”.⁵⁷ And the series again refers to the relationships Palazuelo forges between art, science/cosmology, spiritual techniques, the occult and alchemy. Not in vain, “*Nigredo* is the name of the first phase that matter goes through in alchemy, a moment prior to transparency or the shining. In these paintings, lines, vertical broken lines, have taken over the space. In a certain sense, one can speak of a breakdown of the poetic image, a monumental moment of accidents, of small details, a fragile and tremendously lyrical sense of shapes”.⁵⁸ The first four pictures in the *Nigredo* series were selected for the exhibition entitled *Pasajes. Actualidad del arte español* [Passages. Current trends in Spanish art], the exhibition in the Spanish Pavilion at the Universal Exhibition in Seville in 1992.

⁵⁶ Brett, Guy, “Ojo, mente y líneas de fuerza. Boceto” in *Palazuelo. Proceso de trabajo*. *op. cit.*, p. 235.

⁵⁷ Translation from: Calvo Serraller, F: “Pablo Palazuelo, medalla de oro de Bellas Artes”, *El País*, 6 March 1982 quoted in Carmen Bonell, *La geometría y la vida*, *op. cit.*, p.135.

⁵⁸ Translation from: *Palazuelo*. (Exhibition Catalogue) Madrid-Valencia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-IVAM, 1995, p.76.

Fundació La Caixa, Barcelona), un lienzo de gran pureza conceptual, sin color, ya sólo resuelto en líneas que cierran formas sólidas pero transparentes sobre fondo blanco.

Directamente emparentado con la serie anterior *Sylva Sylvarum* se presenta *Arrán*, 1990 (Col. MACBA, Barcelona). Con un fondo azul *viviente*, un añil casi violáceo, Palazuelo establece a base de finas líneas blancas una serie de campos de fuerzas integradas. Líneas *danzantes* que *ven y abren nuestra visión* y que producen una tensión más allá del color que las acoge sugiriendo al mismo tiempo proximidad y profundidad. “No está claro si esas líneas son figuras positivas o vacíos negativos, si separan formas o son el agente de la transformación recíproca”.⁵⁶

Oigo la melodía

En 1991 Palazuelo celebra su primera exposición individual en la galería Soledad Lorenzo de Madrid. Se había tomado un paréntesis de cuatro años. En ella el artista presenta un conjunto significativo de obra pictórica entre las cuales se encuentra las series de *Nigredo*, *Anamne* y *Sinensis*, obras de una gran economía expresiva, de ritmos lineales siempre cambiantes a las que el artista se ha dedicado con mayor intensidad en los años precedentes.

Ciertamente una nueva relación formal se establece en la obra *Sinensis IV*, 1990 (Col. Patrimonio Nacional, Madrid) cuyo título remite al arte asiático milenario: *sinensis* es un vocablo latino que significa chino. Con gran maestría en el dominio de la línea y el discurso de las formas internas, este gran lienzo presenta una carga estructural muy poderosa pero al mismo tiempo muy etérea, que determina el ritmo casi ornamental de la obra. El espectador se encuentra enredado observando el espacio vacío y tratando de ubicar las formas que faltan y que previsiblemente encajan.

En 1991 Palazuelo inicia una importante serie de obras titulada *Nigredo* de la cual presentamos en esta exposición *Nigredo I*, 1991 (Col. MNCARS, Madrid). Una nueva familia de obras donde la línea blanca sobre fondo negro desarrolla unas estructuras verticales que tienden a ser vehículo de aspiración espiritual. Son cuadros oscuros, negro-azulados, precisamente para percibir la luz. “En lo oscuro de *Nigredo* comienzan las metamorfosis y surge *Cauda Pavonis* -la cola del pavo real-, símbolo de la iniciación de todos los colores de todas las formas posibles en la luz”.⁵⁷ Y la serie remite de nuevo a las relaciones que Palazuelo establece entre el arte, ciencia/cosmología, técnicas espirituales, ciencias ocultas y alquimia. No en vano, “*Nigredo* es el nombre de la primera fase por la que pasa la materia en la obra alquímica, un momento previo a la transparencia o el resplandor. En estos cuadros, las líneas, la vertical quebrada se ha adueñado del espacio. En cierto sentido se puede hablar de un quebrantamiento de la imagen poética, una monumentalidad de los accidentes, de los pequeños detalles, un sentido frágil y tremendamente lírico de las formas”.⁵⁸ Los cuatro primeros cuadros de la serie *Nigredo* fueron seleccionados para la exposición *Pasajes. Actualidad del arte español*, la exposición del Pabellón Español en la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

⁵⁶ Brett, Guy, “Ojo, mente y líneas de fuerza. Boceto” en *Palazuelo. Proceso de trabajo*. *op. cit.*, p. 235.

⁵⁷ Calvo Serraller, F: “Pablo Palazuelo, medalla de oro de Bellas Artes”, *El País*, 6 de marzo de 1982 citado en Carmen Bonell, *La geometría y la vida*, *op. cit.*, p.135.

⁵⁸ *Palazuelo*. (cat. expo), Madrid-Valencia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-IVAM, 1995, p.76.

Chorus of arranged voices.

While the musical references in the group of works described are structural and they are underpinned, above all, by the power of the line as an element and notion of rhythm and repetition, 1992 and 1993 saw the production of two very clearly musical works, right from their very title. These are *Concierto*, 1992 (Private Collection) and *La tarde*, 1993 (Art Contemporani Collection, Fundació La Caixa, Barcelona). They overlap in time with the *Second Period* of the *El número y las aguas* series discussed earlier, and are thus the outcome of Palazuelo’s renewed interest in musical *dances, networks and conjunctions*.

Concierto is a canvas with a dark background, on which orangey-yellow lines are laid out in which triangles, rectangles and trapezoids are modulated in the same colour, and which according to Fernando Castro “have the elegance of the simplest energies. I have said “simplest”, but the dark open spaces that are captive within, those flaming yellows are also full of life, thanks to their potential energy which has been momentarily cancelled out by other blocks of better defined shapes and energy. “Cancelled out” may not be the most appropriate term, given that the energy remains active and sustains those reductive forms. It is what Bohm called the empty sea”.⁵⁹

Despite *Concierto* being an oil painting dated in 1992, there is a drawing dated 1986, entitled *Dibujo D*, done in graphite, ink and gouache on Arches paper that was presented by the Cayón gallery⁶⁰, and which must have been a preliminary study.

Palazuelo, as an artist who resounds with these patterns of nature, *in concerto*, executes a work directly related to the latter, like another voice that *sings with a choir of arranged voices*. We are talking about *La tarde*, a work of nostalgic expression which develops a horizontal layout giving off serenity. “Serenity is not only tranquillity, but of course movement, like that perceived on the vertical scale of the picture *La tarde*, maintaining its horizontal development: the limit to one’s gaze. For Palazuelo, western serenity reflects an ancient wisdom. Eastern knowledge presents a kind of landslide into emptiness, an instantaneous act, a shape that becomes separate and at the same time gains in density”⁶¹, comments Castro once again. Unshackled of pathetic accents, the canvas gives off a meditational air which invites introspection.

Virtus Marin

In 1995, Palazuelo began a series of convincing and profoundly poetic pieces. The artist felt the need for beautiful and clean colours, given that the more beautiful and radiant a colour is, the more solid and profound it is pictured.⁶² Against blue or yellow backgrounds, the line is again the star.

Virtus Marin, 1995 (CAAC Collection, Seville) is an essential triptych in Palazuelo’s production. A large-scale work with strong visual impact, here the artist deploys all his interest in the line, the same that dates back to his early days in Paris, and which he now longs for: “We dream about lines and lines dream about us; they are dreams

Coro de voces concertadas.

Si bien las referencias musicales en el grupo de obras descrito son estructurales y se apoyan sobre todo, en el poder de la línea como elemento y noción de ritmo y repetición, en 1992 y 1993 se fechan dos obras manifiestamente musicales desde su mismo título. Se trata de *Concierto*, 1992 (Col. Particular) y *La tarde*, 1993 (Col. Art Contemporani, Fundació La Caixa, Barcelona). Coinciden en el tiempo con el *Segundo Periodo* de la serie *El número y las aguas* ya estudiada y son consecuencia pues, de un interés renovado en Palazuelo por las *danzas, redes y conjunciones* musicales.

Concierto es un lienzo de fondo oscuro donde se disponen unas líneas verticales amarillos anaranjados en las que se modulan triángulos, rectángulos y trapecios del mismo color que según Fernando Castro “tienen la elegancia de las energías más sencillas. He dicho “más sencillas”, pero los espacios oscuros abiertos que están cautivos dentro de esos amarillos llameantes también están llenos de vida, gracias a su energía potencial que, momentáneamente, ha sido anulada por otros bloques de formas y energía más definidos. Puede que “anulada” no sea la palabra más adecuada puesto que la energía permanece activa y sostiene a esas formas reductivas. Es lo que Bohm llamó el mar vacío”.⁵⁹

Pese a que *Concierto* es un óleo datado en 1992, existe un dibujo fechado en 1986, titulado *Dibujo D*, realizado con grafito, tinta y gouache sobre papel Arches, que fue presentado por la galería Cayón⁶⁰ que debió de servir como estudio preparatorio.

Palazuelo como artista que resuena con esas pautas de la naturaleza, *en concierto*, ejecuta una obra directamente emparentada con ésta, como una voz más que *canta con un coro de voces concertadas*. Se trata de *La tarde*, una obra de expresión nostálgica que desarrolla un esquema horizontal que desprende serenidad. “La serenidad no es solo quietud sino supuesto movimiento como el que se advierte en la escala vertical del cuadro *La tarde* manteniendo su desarrollo horizontal: el límite para la mirada. Para Palazuelo la serenidad occidental refleja una sabiduría antigua. El saber oriental presenta al vacío como una suerte de desprendimiento, un acto instantáneo, una forma que se disgrega y, al mismo tiempo, gana en densidad”⁶¹, comenta de nuevo Castro. Desprovisto de acentos patéticos, el lienzo desprende un carácter meditativo que invita a la introspección.

Virtus Marin

En 1995, Palazuelo emprende una serie de piezas rotundas y profundamente poéticas. El artista siente la necesidad intensa de colores bellos y limpios *pues cuando más hermoso y resplandeciente es un color, más se imagina sólido y profundo*.⁶² Sobre fondos azules o amarillos, de nuevo la línea es protagonista.

Virtus Marin, 1995 (Col. CAAC, Sevilla) es un tríptico esencial en la producción de Palazuelo. Obra de gran formato y de fuerte impacto visual, en ella el artista despliega todo su interés por la línea, aquella que se remonta a los primeros tiempos de París y

⁵⁹ Translation from: Palazuelo. (Exhibition Catalogue), op.cit., p.77.

⁶⁰ Palazuelo. *Grafitos. Tintas. Gouaches 1948-2007*, (Exhibition Catalogue). Madrid: Galería Cayón, 2008, p. 24

⁶¹ Translation from: Palazuelo. (Exhibition Catalogue), op.cit., p.78.

⁶² Translation from: Fernández Braso, Miguel: “Pablo Palazuelo en el taller”, *loc. cit.*, p. 24.

⁵⁹ Palazuelo. (cat. expo), op.cit., p.77.

⁶⁰ Palazuelo. *Grafitos. Tintas. Gouaches 1948-2007*, (cat. expo). Madrid: Galería Cayón, 2008, p. 24

⁶¹ Palazuelo. (cat. expo), op.cit., p.78.

⁶² Fernández Braso, Miguel: “Pablo Palazuelo en el taller”, *loc. cit.*, p. 24.

that “resound” together, forming a single dream or a “shared dream”. (...) The line is “grass”, a diagram of life. That’s why you are quite right when you say it breathes. The line can “see”, it can make the invisible visible, it can dream”.⁶³

Translated as *El poder del mar* [The Power of the Sea], Virtus Marin is a set of three canvases, each of which shows a different *marine* rhythm. From left to right, the lines get lighter, coming undone, quieting down. The blue lines on this deeply golden background evoke emotion before the flow of the sea. Serial waves that are reflected in those broken vertical lines that criss-cross with tension and chaos, to little by little give way to calm. It is a work orderly in appearance, whose image produces great emotion “until it seems that image and emotion are one and the same, thus forging the melody. Thought is musical and thought that is feeling also imagines. Image is the daughter of imagination, and hence we have the person who imagines, imagination and image. I hear the melody”⁶⁴ says the artist himself.

His work entitled *Conjunction* 1996-1997 (Olorvisual Collection, Barcelona) has a similar compositional make-up. A golden-coloured oil painting where we see, once again, those signs created using fine lines, which recall the early works of *El número y las aguas*. “What do those signs mean? Nothing, everything and/or whatever we like, depending on the resonance capacity of our organs and our faculties of perception, on our capacity to decipher, on our capacity of analysis and synthesis. These signs, this primitive mass of apparently simple signs constitute the generatrix function of the other signs, which thus cover all the possible horizons of unmentionable reality”.⁶⁵

The astral sound

This musical voyage through a selection of Palazuelo’s works, culminates with a last series entitled *Sydus*, about which the artist says: “Used by the alchemist doctor Paracelsus, Sydus is a word meaning astral, in the sense of something coming from outside, from the cosmos, from the universe, from the stars...Hence I have sought that name, because for me they are things that catch me by surprise and which are presented on the sheet of paper I am drawing on”.⁶⁶

The two works we are presenting from this series, *Sydus II*, 1997 (De Pictura Collection, Madrid) and *Sydus III*, 1997 (MEIAC Collection, Badajoz), are resounding works which let the spectator glimpse a cosmic sound. Again, in counterpoint, that golden-yellow, which Palazuelo liked so much in the 1990s, and a deep black, the composition settles in broad diagonal lines like powerful chords which cross making up a strange image. *Sydus II* maintains the yellow background and black lines. *Sydus III* does the opposite, a black background and yellow lines. Although the palettes are reversed and the motifs metamorphose, they create relations of reciprocity between the successive images of the series. Hence, each painting has its own autonomy, but is joined to a greater unit that is the sequence. They are harmonies that discover mysterious affinities, echoes of revelations from an early time, where shapes were born.

que ahora añora: “Soñamos en las líneas y las líneas sueñan en nosotros, son sueños que “resuenan” juntos formando un solo sueño, o un sueño “compartido”. (...) La línea es “grama”, diagrama de la vida. Por eso dices bien cuando dices que respira. La línea puede “ver”, puede hacer visible lo invisible, puede soñar”.⁶³

Traducido como *El poder del mar*, Virtus Marin es un conjunto de tres lienzos, cada uno de los cuales muestra un ritmo *marino* diferente. De izquierda a derecha las líneas se clarifican, desliándose, apaciguándose. Las líneas azules sobre ese fondo profundamente dorado, evocan emoción ante el fluir del mar. Olas seriadas que se ven reflejadas en esas líneas verticales quebradas que se entrecruzan con tensión y abigarramiento para dejar paso, poco a poco, a la calma. Una obra en apariencia ordenada cuya imagen produce una gran emoción, “hasta parecer que la imagen y la emoción son la misma cosa, estableciéndose así la melodía. El pensamiento es musical, y el pensamiento que es sentimiento también imagina. La imagen es hija de la imaginación y así tenemos al que imagina, la imaginación y la imagen. Oigo la melodía”⁶⁴ dice el propio artista.

En la misma línea compositiva se encuentra *Conjuntion*, 1996-1997 (Col. Olorvisual, Barcelona). Óleo de color dorado donde de nuevo, aparecen aquellos signos ejecutados a base de finas líneas que recuerdan las primeras obras de *El número y las aguas*. “Qué significan esos signos? Nada, todo y/o lo que se quiera, según la capacidad de resonancia de los órganos y de las facultades de percepción, de la capacidad de descifrar, de la capacidad de análisis y síntesis. Estas señales, esta primigenia masa de signos simples en apariencia constituyen la función generatriz de todos los demás signos, los cuales de esta manera cubren todos los horizontes posibles de lo real innombrable”.⁶⁵

El sonido sideral

Esta travesía musical por algunas obras elegidas de Palazuelo, culmina con una última serie titulada *Sydus* que relata el artista: “Sydus es una palabra usada por el médico alquimista Paracelso que quiere decir astral -la palabra sideral viene de ahí-, en el sentido de una cosa que viene de fuera, del cosmos, del universo, de lo sideral... Por eso he buscado ese nombre, porque para mí son cosas que me llegan por sorpresa, que se presentan sobre la hoja de papel en la que estoy dibujando”.⁶⁶

Las dos obras de esta serie que presentamos, *Sydus II*, 1997 (Col. De Pictura, Madrid) y *Sydus III*, 1997 (Col. MEIAC, Badajoz) son obras rotundas que dejan vislumbrar un sonido cósmico. De nuevo, contraponiendo ese amarillo dorado, del que tanto gusta Palazuelo en los años 90, y un profundo color negro, la composición se resuelve en líneas diagonales anchas a modo de potentes acordes, que se cruzan conformando una imagen extraña. *Sydus II* mantiene el fondo amarillo y las líneas negras. *Sydus III* lo hace al contrario, fondo negro y líneas amarillas. Aunque las paletas se invierten y los motivos se metamorfosean, crean relaciones de reciprocidad entre las sucesivas imágenes de la serie. Así, cada cuadro cobra perfecta autonomía pero se vincula a una unidad mayor que es la constituida por la secuencia. Armonías que descubren afinidades misteriosas, ecos de revelaciones de un tiempo primero donde nacieron las formas.

⁶³ Translation from: Pablo Palazuelo to Claude Esteban in Palazuelo, *Escritos*, op. cit., p. 59.

⁶⁴ Translation from: Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., p. 43.

⁶⁵ Translation from: Pablo Palazuelo to Claude Esteban in Palazuelo, *Escritos*, op. cit., p. 57.

⁶⁶ Translation from: Palazuelo to Carmen Bonell. Personal communication (13 June 1997) reproduced in Bonell, Carmen. *La geometría y la vida*, op. cit., p. 170.

⁶³ Pablo Palazuelo a Claude Esteban en Palazuelo, *Escritos*, op. cit., p. 59.

⁶⁴ Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., p. 43.

⁶⁵ Pablo Palazuelo a Claude Esteban en Palazuelo, *Escritos*, op. cit., p. 57.

⁶⁶ Palazuelo a Carmen Bonell. Comunicación personal (13 de junio 1997) reproducido en Bonell, Carmen. *La geometría y la vida*, op. cit., p. 170.

(BY WAY OF A CONCLUSION)

Since the anthological exhibition held in 1995 in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid and the IVAM in Valencia, Pablo Palazuelo has at last been considered in Spain one of the greatest artists of the 20th century. There is no doubt. The exhibitions thereafter did no more than deepen the greatness of the artist's work. In 2004, he received the Velázquez Prize for Plastic Arts. Ten years after that first anthological exhibition, Palazuelo was once again looked upon in another great exhibition, held in 2006 at the MACBA in Barcelona and in 2007 at the Guggenheim Bilbao. The artist passed away in his home in Galapagar in October 2007.

Miguel Fernández Baso says in an exciting text about Palazuelo's work: "In his shapes, in his colours, in his orderly spaces there is something that goes beyond reflection, with which his code interferes, that raises the line to another scale of tension. It would not be inexplicable that the work done with such rational severity be, in turn, so rich in vibrations and capable of moving like a sunset or a symphony. It is evident that to enter this "poetic reading" requires an initiation and what the painter terms "tempo lento"...⁶⁷

Time of *careful, tense and prolonged listening*.

(A MODO DE CONCLUSIÓN)

Desde la exposición antológica de 1995 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el IVAM de Valencia, Pablo Palazuelo fue por fin considerado en España uno de los más grandes artistas del siglo XX. No cabe duda. Las siguientes exposiciones no hicieron sino ahondar en la grandeza de la obra del artista. En 2004 recibió el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Diez años después de esa primera antológica, Palazuelo volvió a ser mirado en otra gran exposición, la celebrada en 2006 en el MACBA de Barcelona y en 2007 en el Guggenheim de Bilbao. El artista muere en su casa de Galapagar en octubre de 2007.

Dice Miguel Fernández Braso en un emocionante texto sobre la obra de Palazuelo: "En sus formas, en sus colores, en sus espacios ordenados existe algo que traspasa la reflexión, que interfiere su código, que levanta la línea a otra escala de tensión. Si no, sería inexplicable que una obra hecha con tanta severidad racional sea a la vez tan rica en vibraciones y capaz de emocionar como un ocaso o una sinfonía. Es evidente que para entrar en esta "lectura poética" se exige una iniciación y lo que el pintor denomina "tempo lento"...⁶⁷

Tiempo de *atenta escucha, tensa y prolongada*.

⁶⁷ Translation from: Fernández Braso, Miguel: "Pablo Palazuelo en el taller", *loc. cit.*, p. 21.

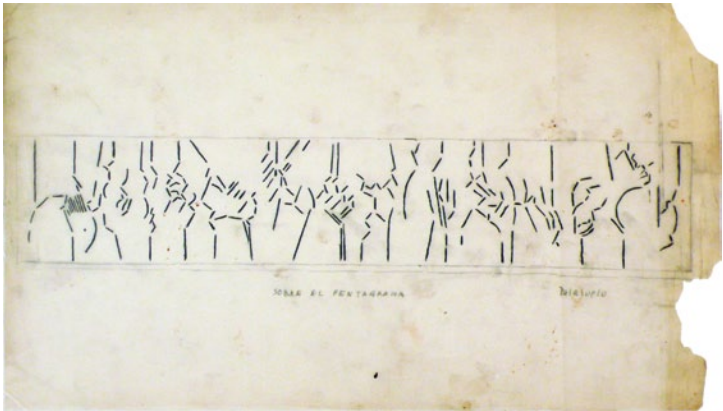
⁶⁷ Fernández Braso, Miguel: "Pablo Palazuelo en el taller", *loc. cit.*, p. 21.

OBRAS



13 rue Saint Jacques, circa 1954

Fotografía: Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo



SOBRE EL PENTAGRAMA

1949-1950

Lápiz sobre papel vegetal
29,5 x 50 cm

Fundación Pablo Palazuelo



SIN TÍTULO

1953

Tinta sobre cartulina
27,5 x 20 cm

Dolors Junyent Galeria d'Art

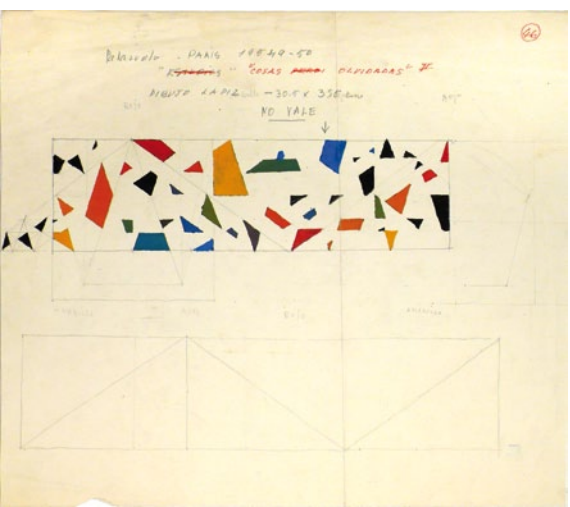


SIN TÍTULO Nº 86

s.f.

Lápiz sobre papel de croquis
21,6 x 26,9 cm

Fundación Pablo Palazuelo

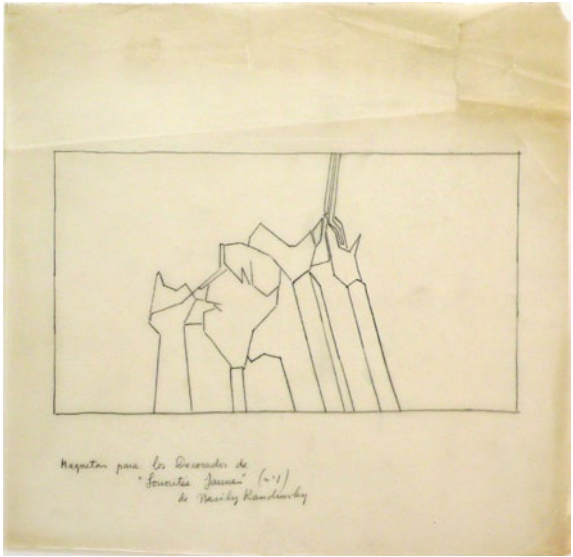


COSAS OLVIDADAS II

1949-1950

Gouache, lápiz, y tinta sobre papel
30,7 x 35,3 cm

Fundación Pablo Palazuelo

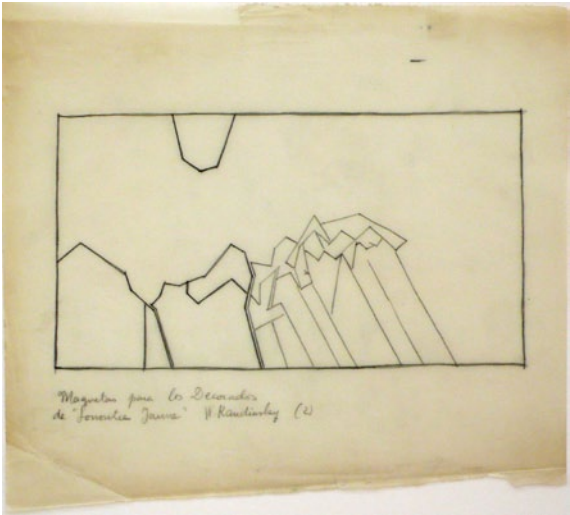


Maqueta para los decorados de
“SONORITÉ JAUNE” de Kandinsky (nº1)

s.f.

Lápiz sobre papel vegetal
34,2 x 35,3 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Maqueta para los decorados de
“SONORITÉ JAUNE” de Kandinsky (nº2)

s.f.

Lápiz sobre papel vegetal
29,8 x 34,7 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Estudio para “SONORITÉ JAUNE”
de Kandinsky

1954

Gouache y tinta sobre papel
25 x 32,5 cm

Fundación Pablo Palazuelo



Reverso de la Maqueta para los decorados de
“SONORITÉ JAUNE” de Kandinsky

1950

Gouache sobre papel
32 x 50 cm

Colección particular, Madrid



Maqueta para los decorados de
“SONORITÉ JAUNE” de Kandinsky

1950

Gouache sobre papel
32 x 50 cm

Colección particular, Madrid

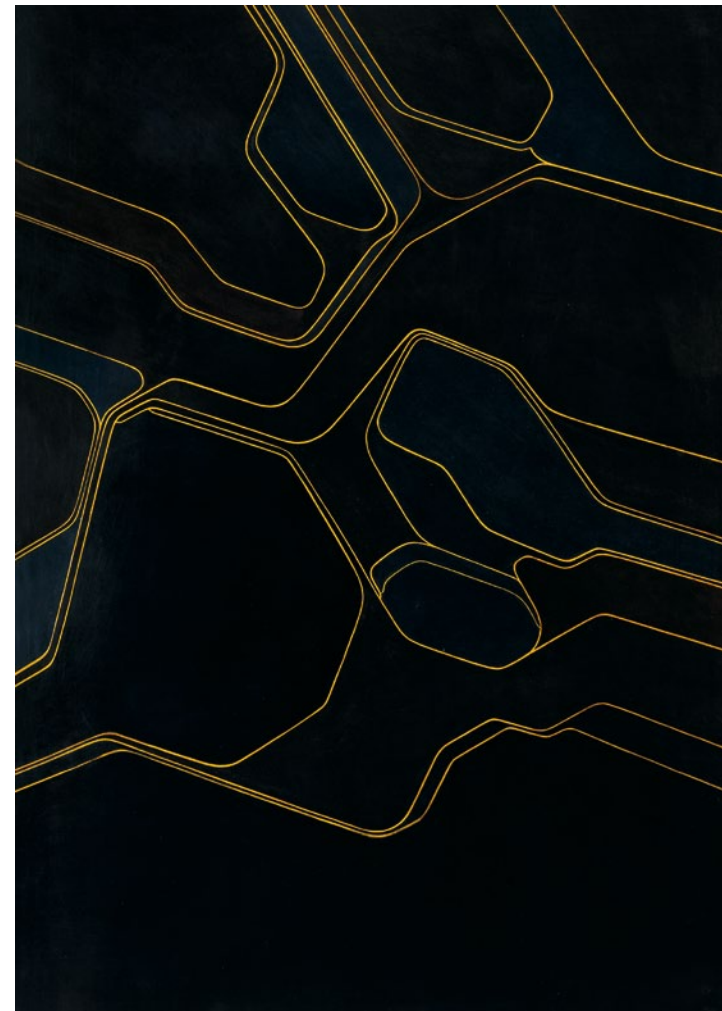


CORO II

1973

Gouache sobre cartón
105,5 x 74,5 cm

Fundació Suñol



CORO

1973

Gouache sobre papel
105 x 74 cm

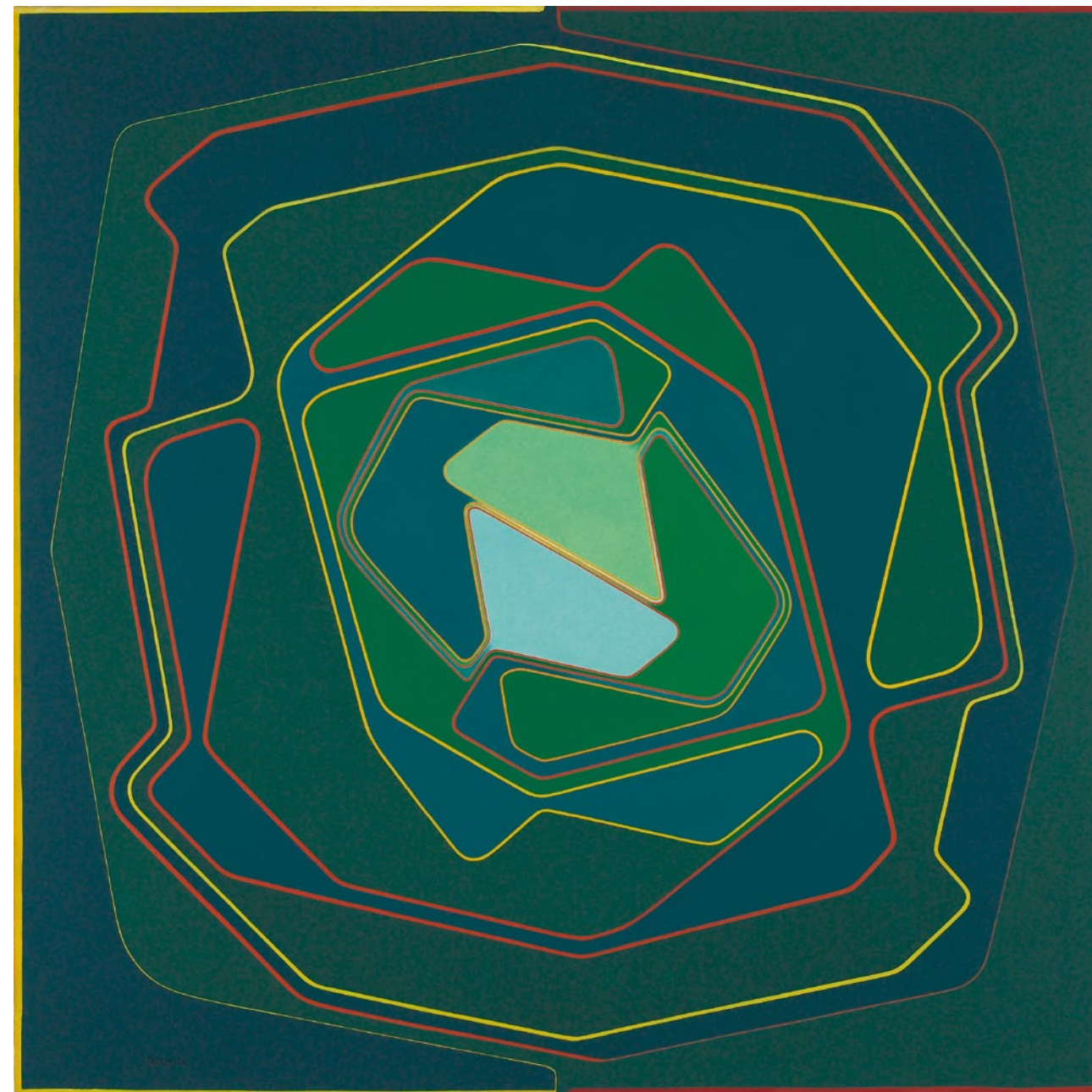
Colección Fundación Juan March

MONROY I

1974

Óleo sobre lienzo
199,5 x 199,5 cm

ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz



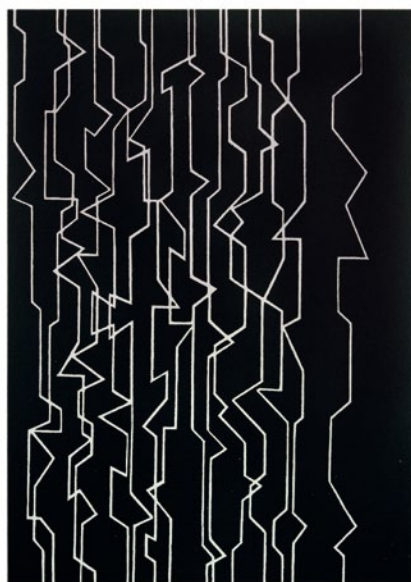
MONROY V (YANTRA)

1984-1985

Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm

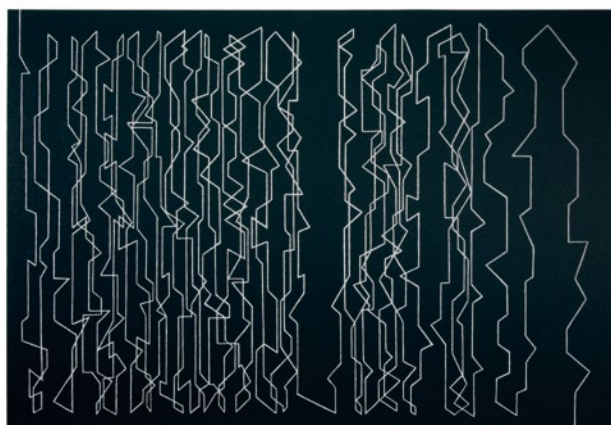
Colección Banco de España





9/10

Alauelo



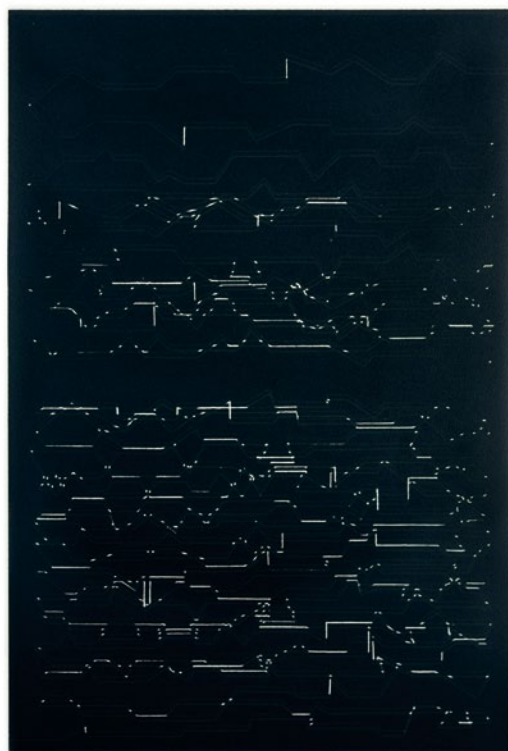
9/10

Alauelo



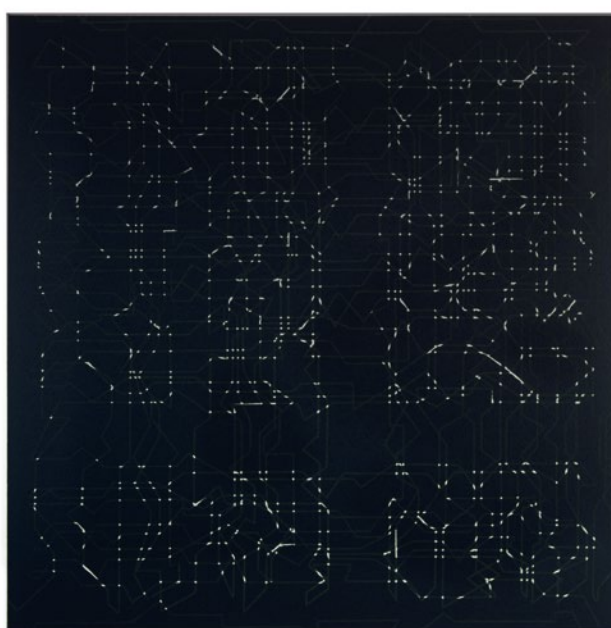
9/10

Alauelo



9/10

Alauelo



20/30

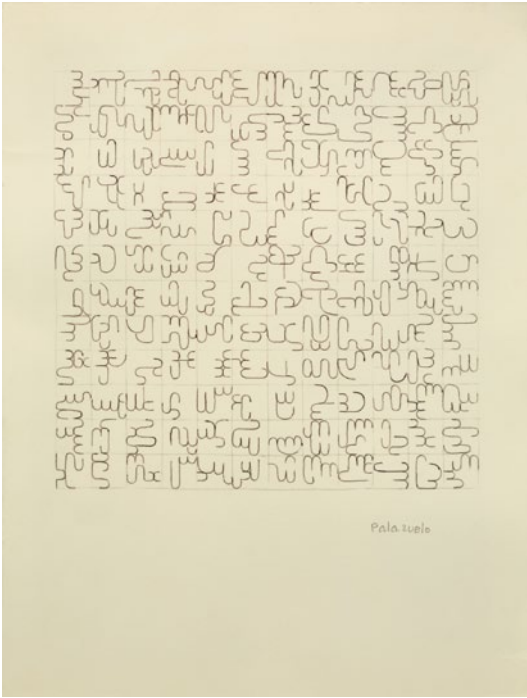
Alauelo

DE MÚSICA I, II, IV, V Y VI

1978

Carpeta de seis litografías sobre papel Arches

Ediciones Maeght, París
Galería Pilar Serra



ALFABETO

1975

Pluma y tinta china sobre papel
38 X 28,5 cm

COLECCIÓN PARTICULAR



SYLVARUM oo

1987

Gouache sobre papel
61 x 52 cm

Colección Particular

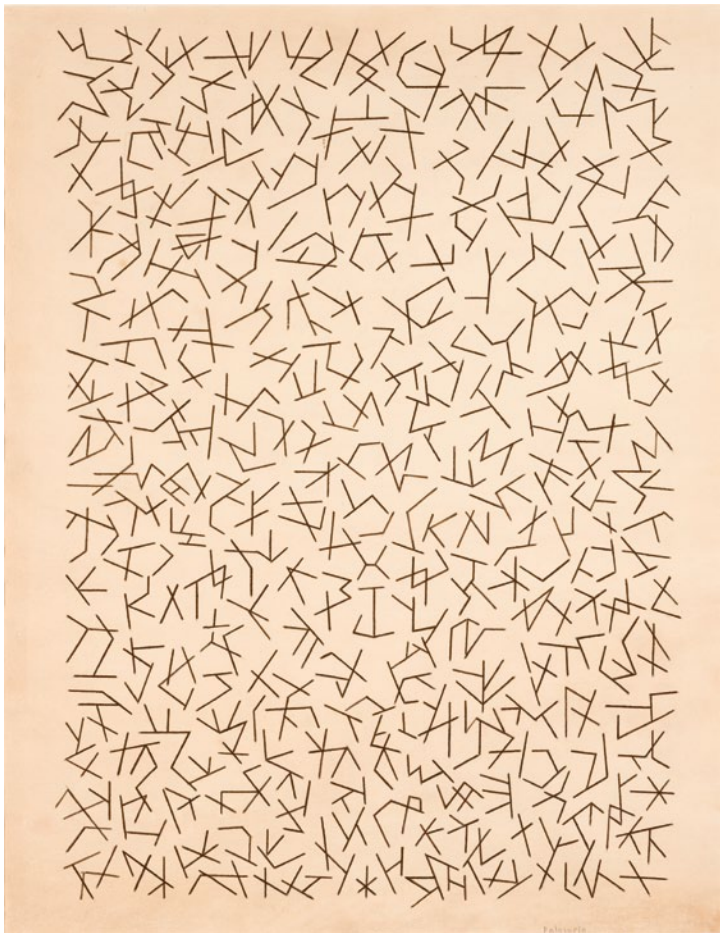
EL NÚMERO Y LAS AGUAS IV

1978

Óleo sobre lienzo
222 x 166 cm

Colección Fundación Azcona



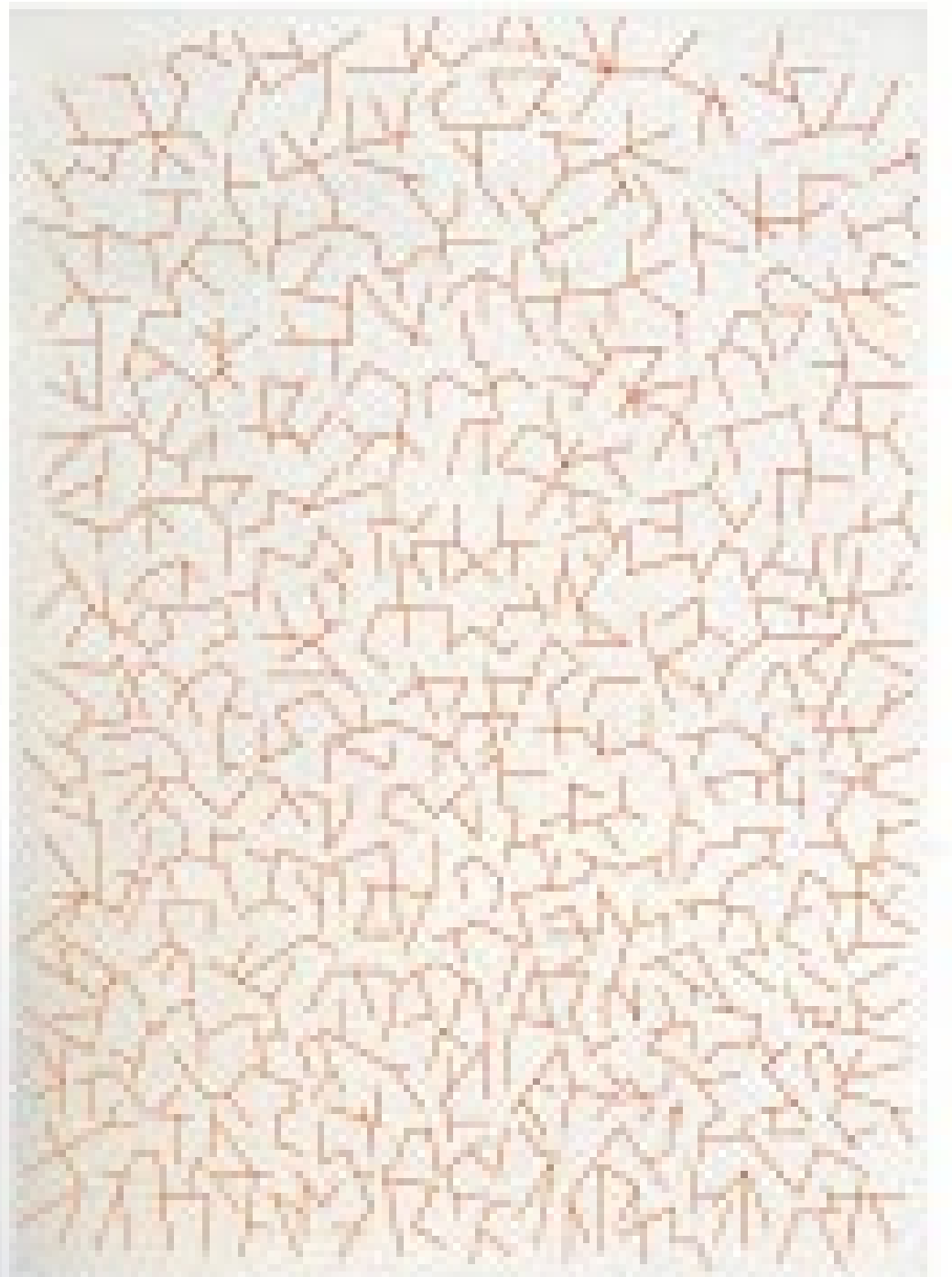


EL NÚMERO Y LAS AGUAS

1978

Gouache sobre papel
65 x 51 cm

—
Colección MACBA. Fundación MACBA. Depósito
Fundación Pablo Palazuelo

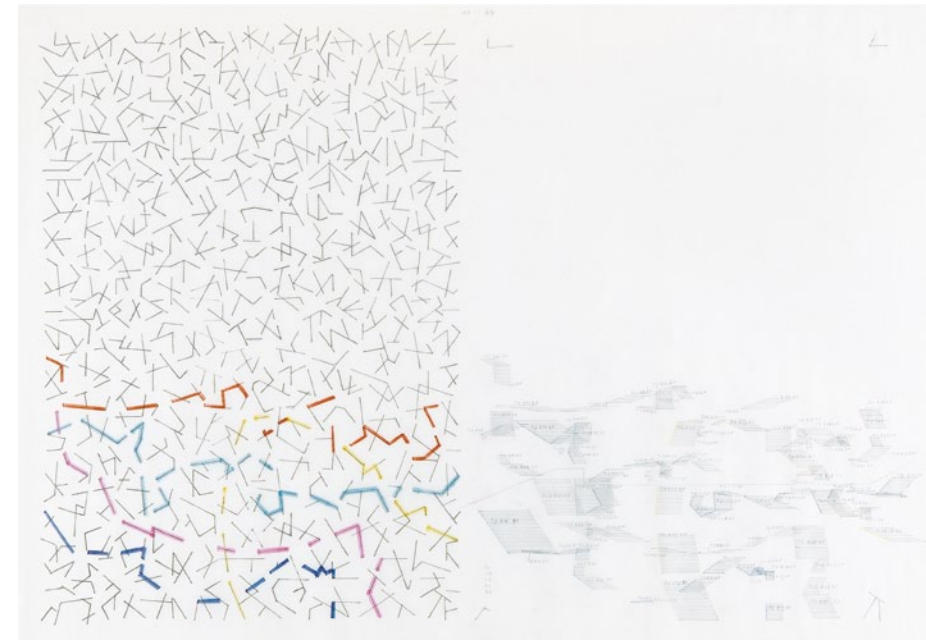
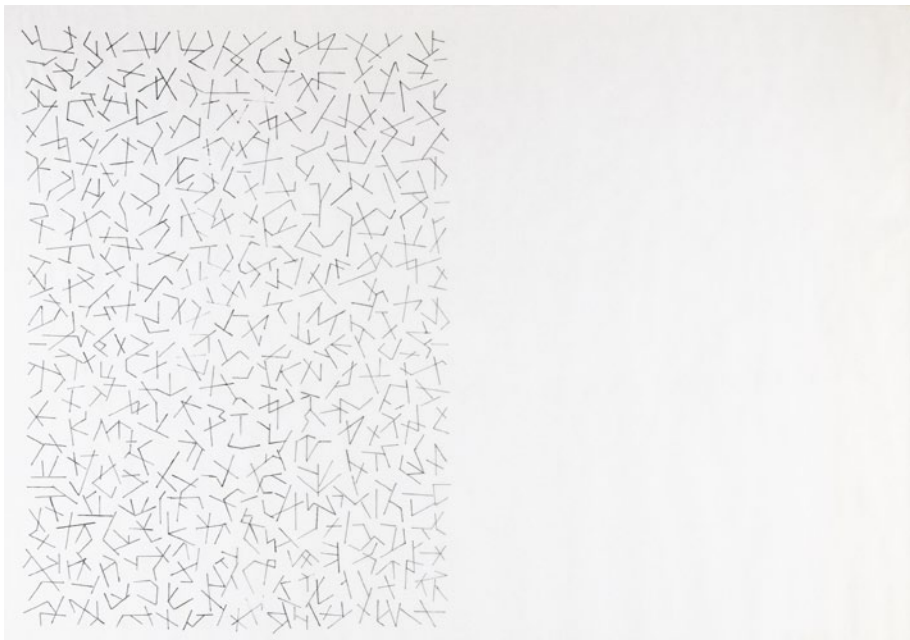


LE NOMBRE ET LES EAUX

1978

Óleo sobre lienzo
222 x 166 cm

—
Universidad de Navarra

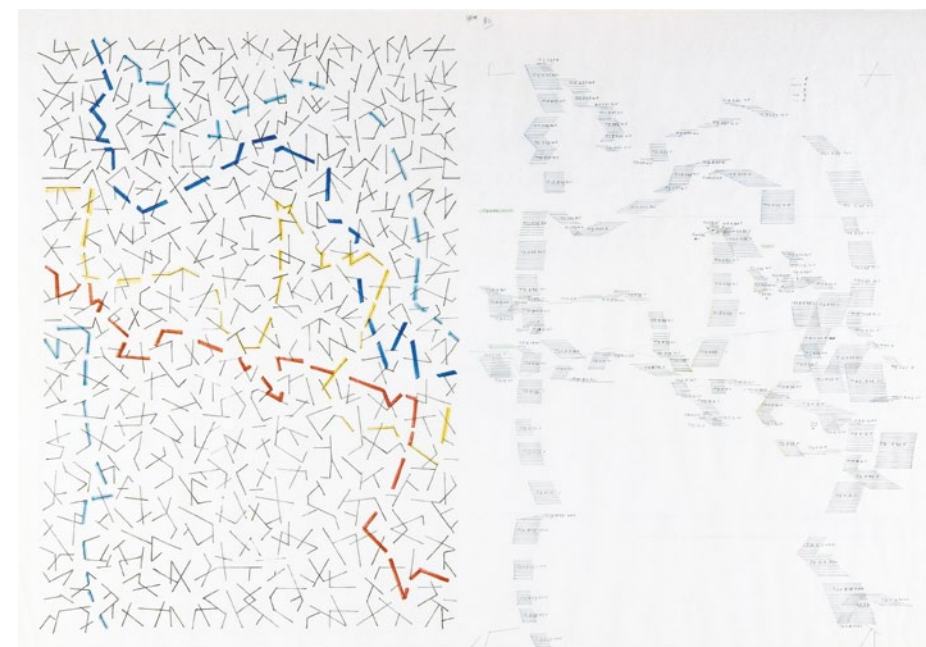


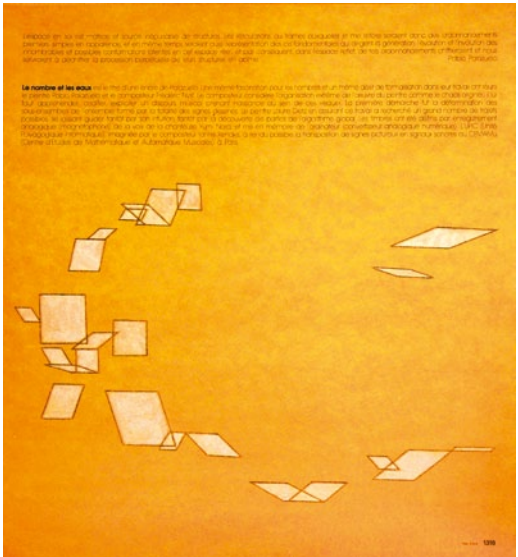
Boceto para “EL NÚMERO Y LAS AGUAS”

s.f.

Lápiz, tinta china y rotuladores sobre papel vegetal
65 x 91,5 cm

—
Colección MACBA. Fundación MACBA. Depósito Fundación Pablo Palazuelo



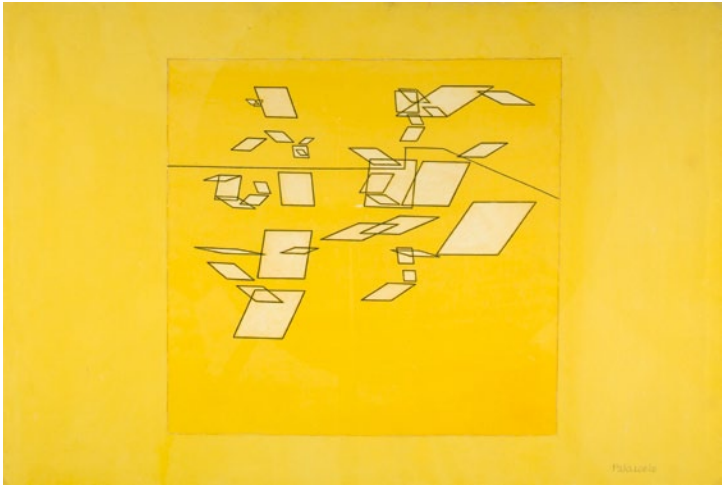


Obra musical compuesta por Frederic Nyst
basada en la Serie “LE NOMBRE ET LES
EAUX” de Pablo Palazuelo

1986

Portada e interior del disco
31 x 31 cm

Fundación Pablo Palazuelo

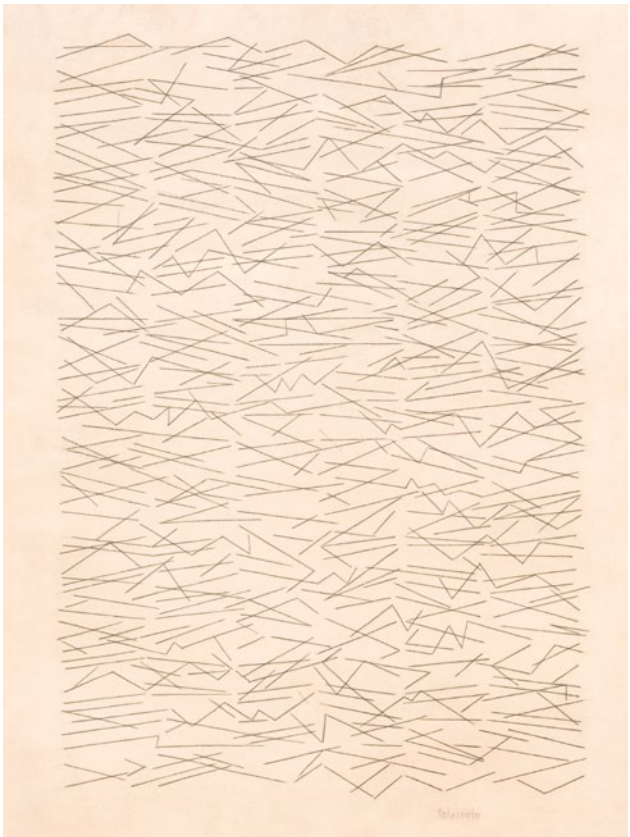


NOTACIÓN MUSICAL. VERSIÓN DEFINITIVA

1982

Lápiz y gouache sobre papel
39 x 58,5 cm

Colección particular

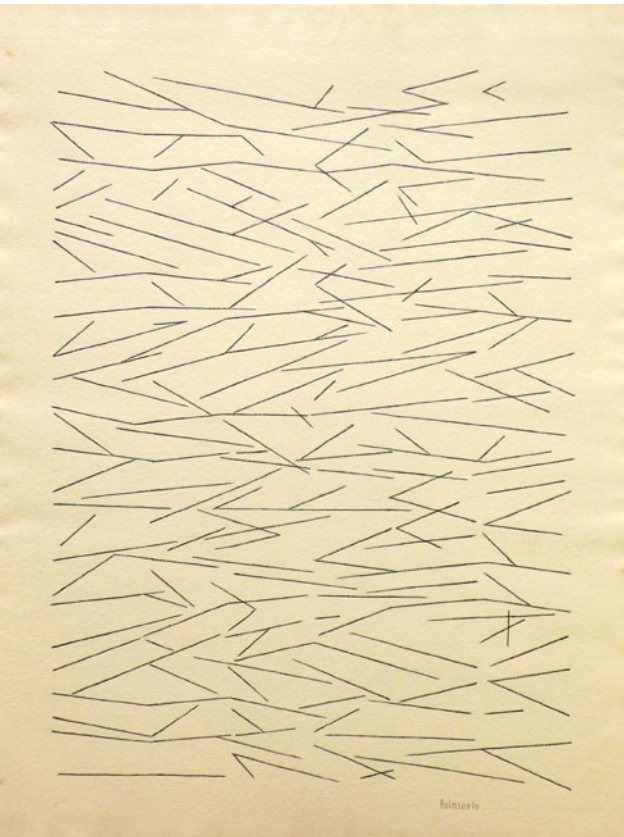


EL NÚMERO Y LAS AGUAS V

1993

Lápiz sobre papel
66 x 51 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA. Depósito Fundación Pablo Palazuelo



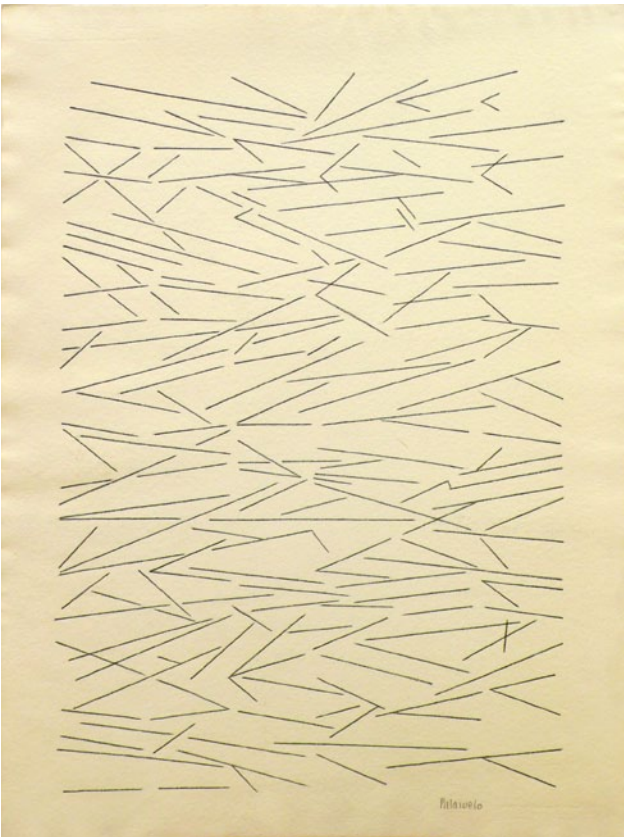
EL NÚMERO Y LAS AGUAS VII.

Segundo periodo

1993

Lápiz sobre papel Auvergne
66 x 51 cm

Fundación Pablo Palazuelo



EL NÚMERO Y LAS AGUAS VIII. Segundo periodo

1993

Lápiz sobre papel Auvergne
66 x 51 cm

Fundación Pablo Palazuelo

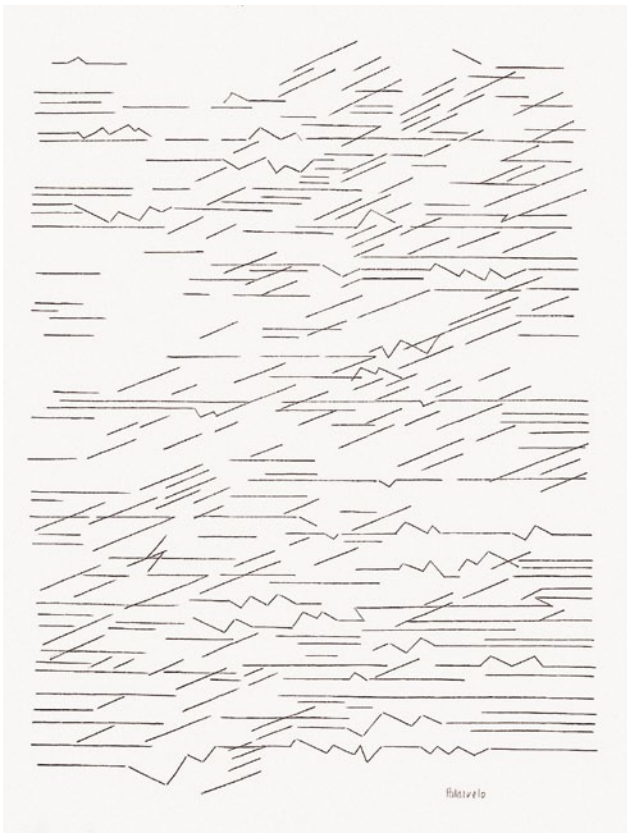


EL NÚMERO Y LAS AGUAS XVIII

1993

Lápiz sobre papel
66,5 x 50,5 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA. Depósito Fundación Pablo Palazuelo

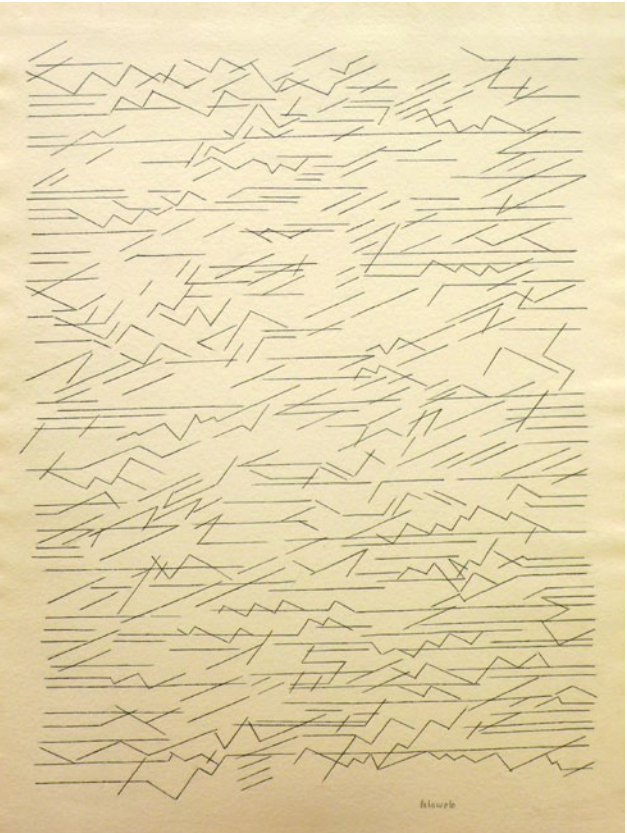


EL NÚMERO Y LAS AGUAS XIX

1993

Lápiz sobre papel
66,5 x 50,5 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA. Depósito Fundación Pablo Palazuelo



EL NÚMERO Y LAS AGUAS XXIV.

Segundo periodo

1994

Lápiz sobre papel Auvergne
66 x 51 cm

Fundación Pablo Palazuelo

SILVARUM VARIA I

1986

Óleo sobre lienzo
225 x 168 cm

Colección Arte Contemporáneo- Museo Patio Herreriano, Valladolid

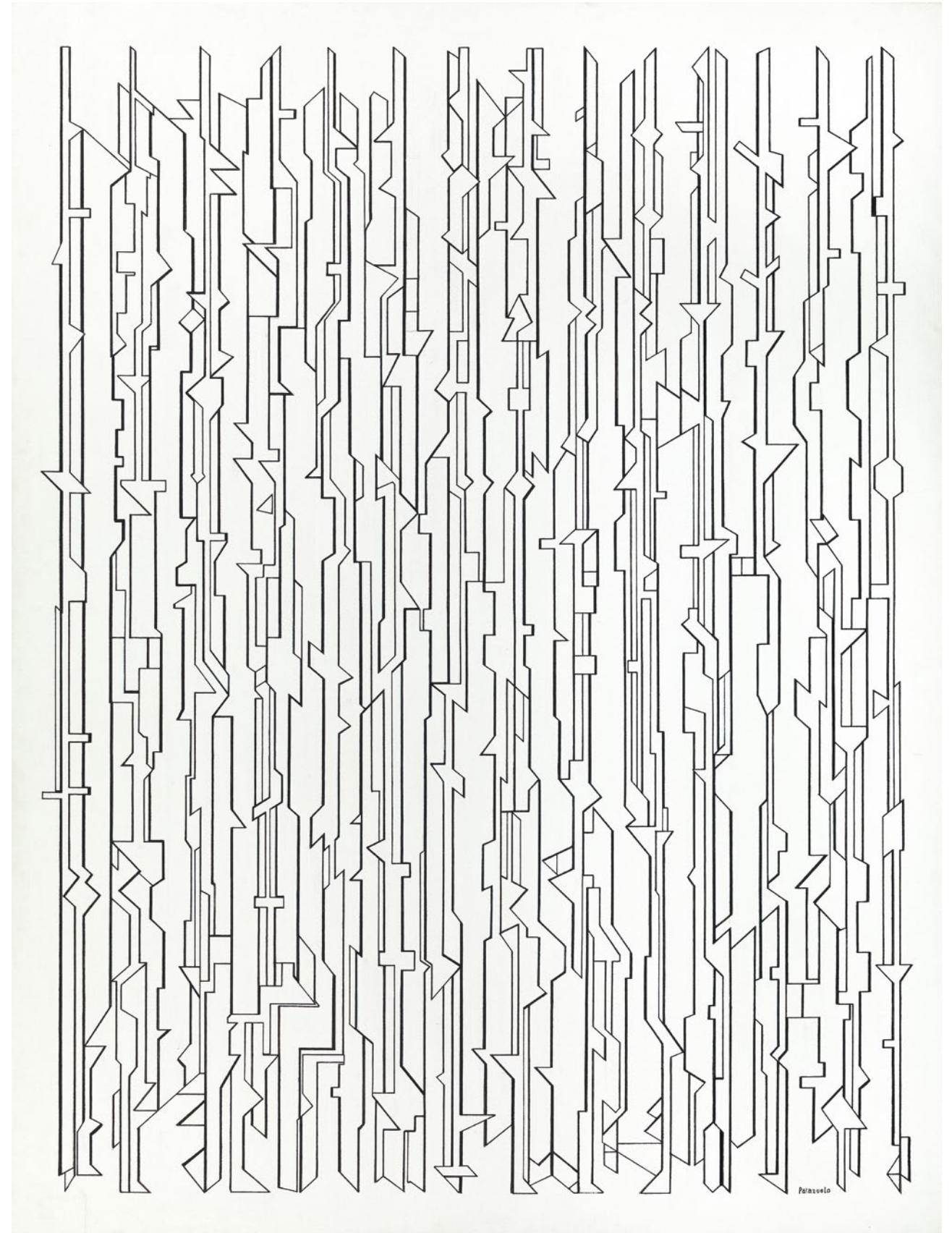


SYLVA

1990

Óleo sobre lienzo
239 x 179 cm

—
Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"

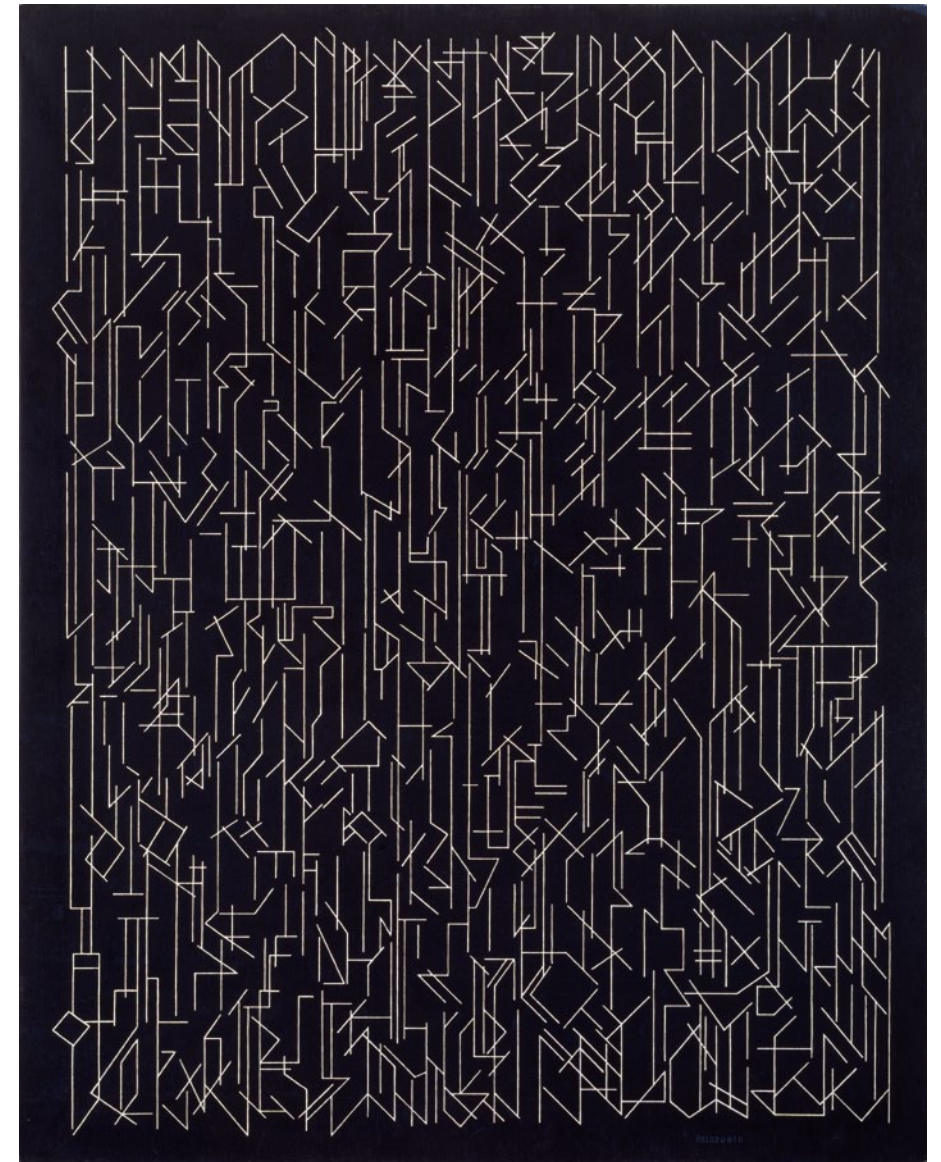


NIGREDO I

1991

Óleo sobre lienzo
170 x 133 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

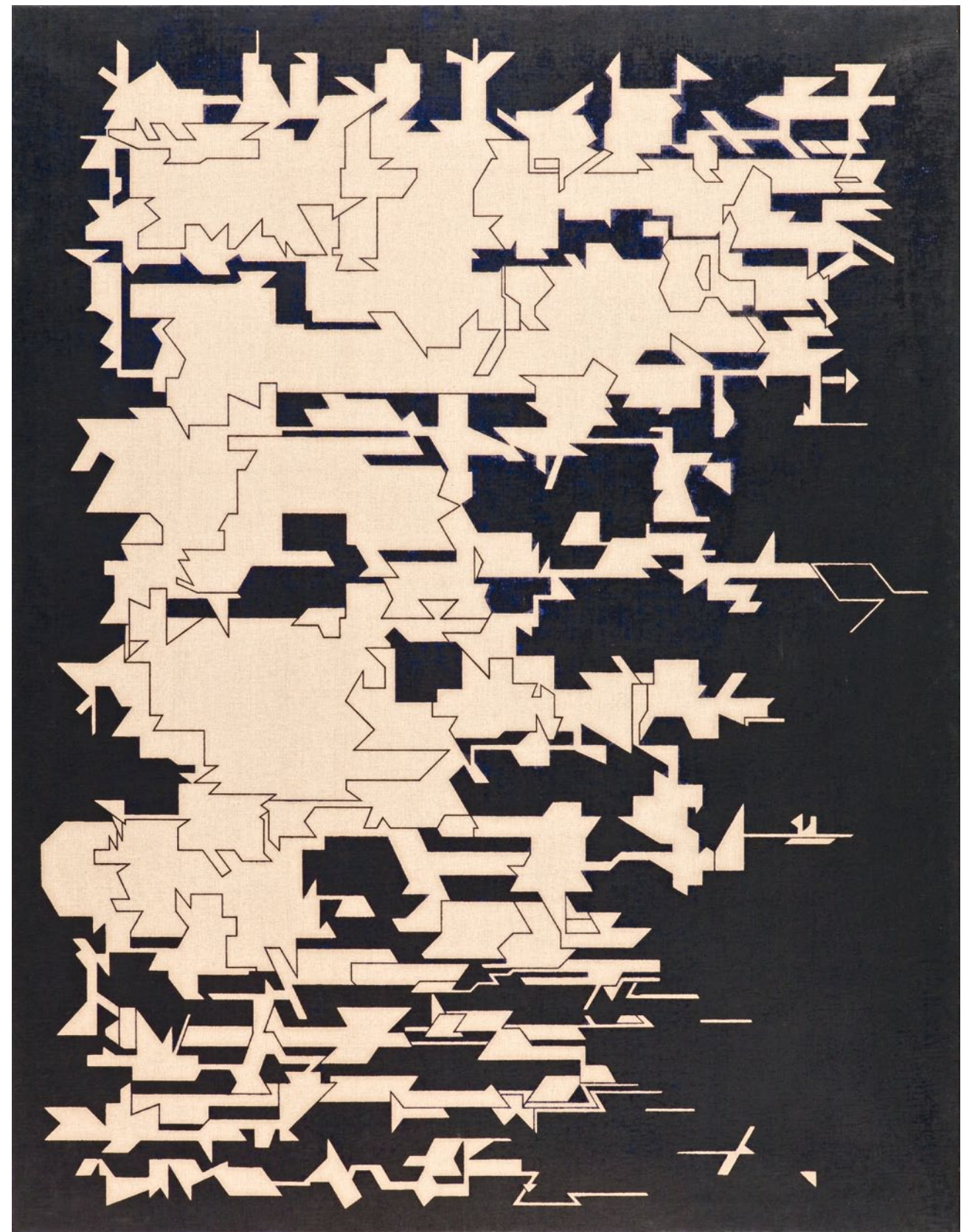


SINENSIS IV

1990

Óleo sobre lienzo
230 x 190 cm

—
Copyright Patrimonio Nacional

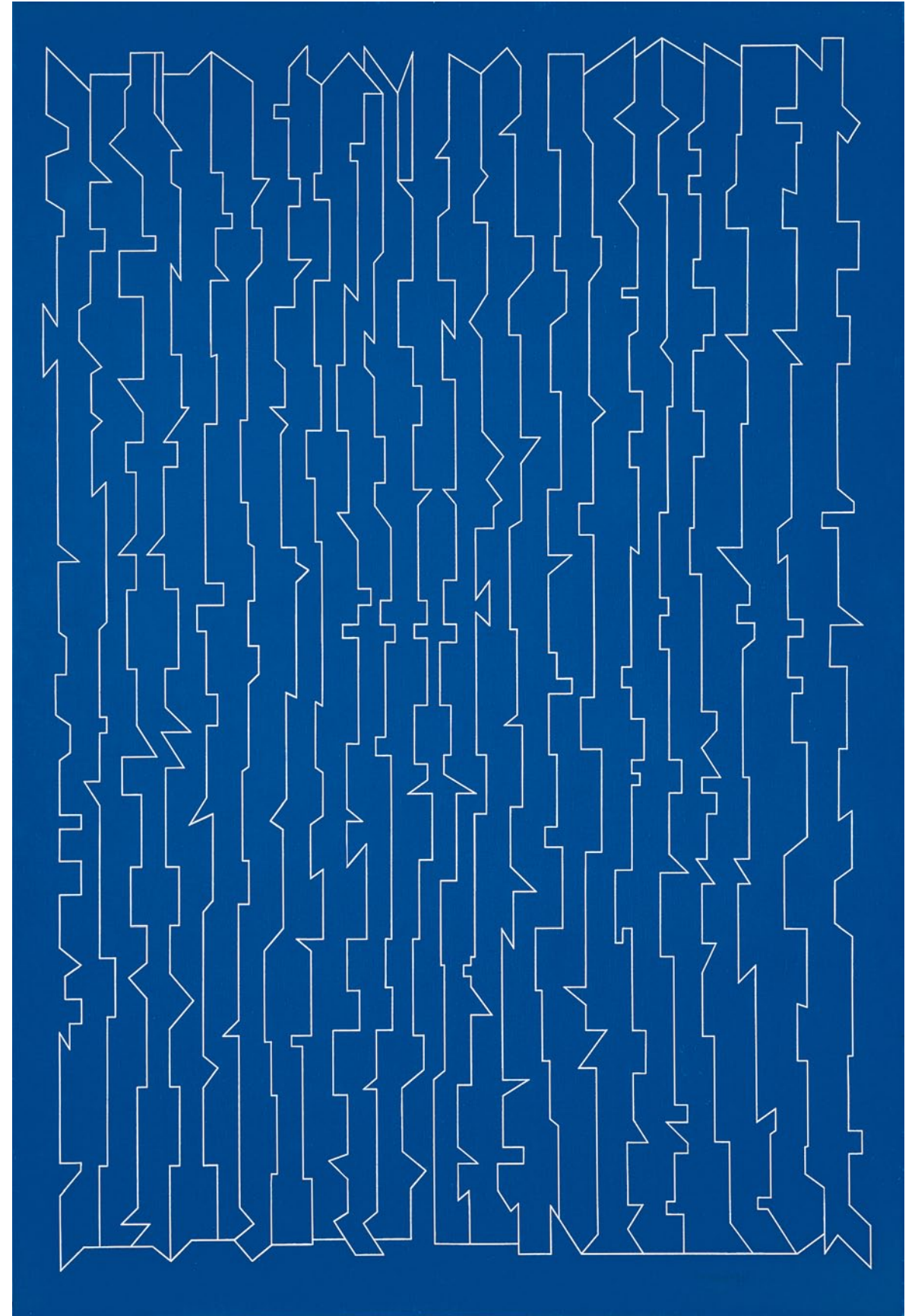


ARRAN

1990

Óleo sobre lienzo
238 x 161 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA



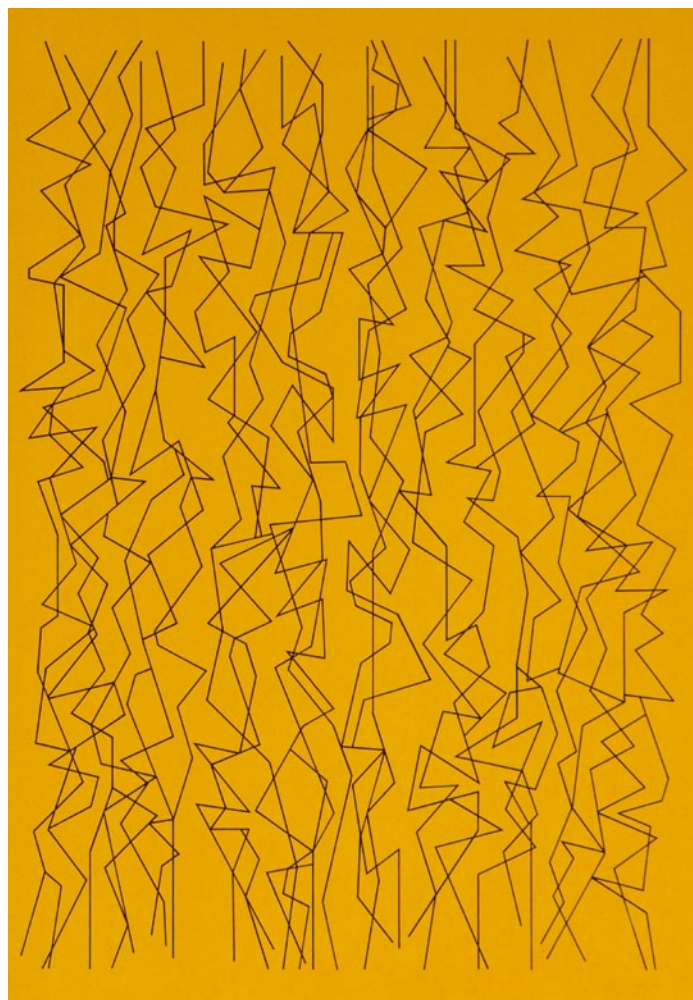
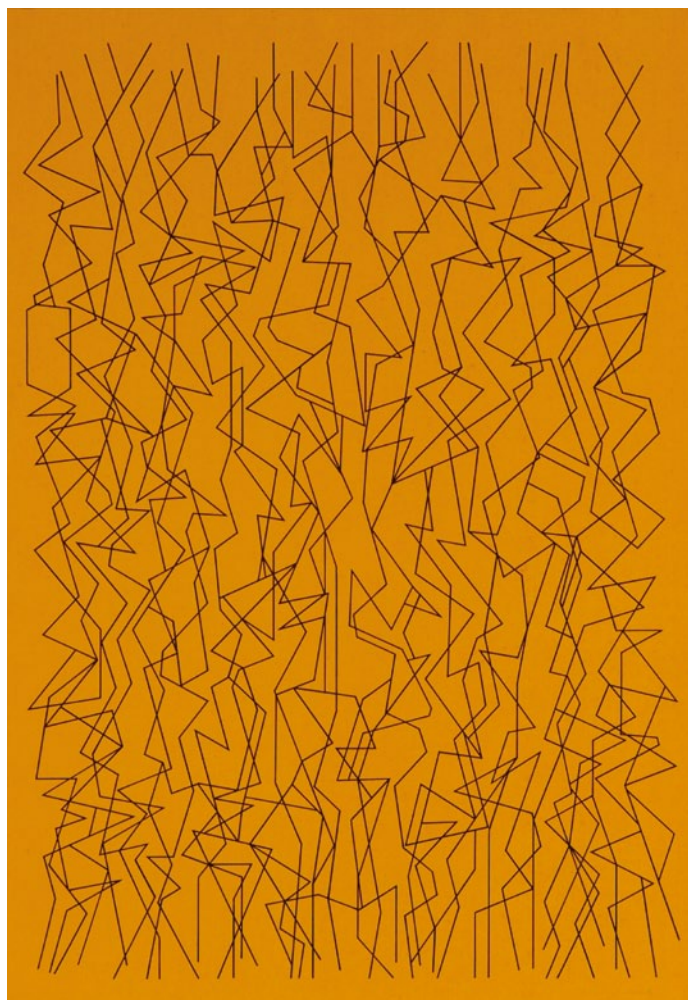
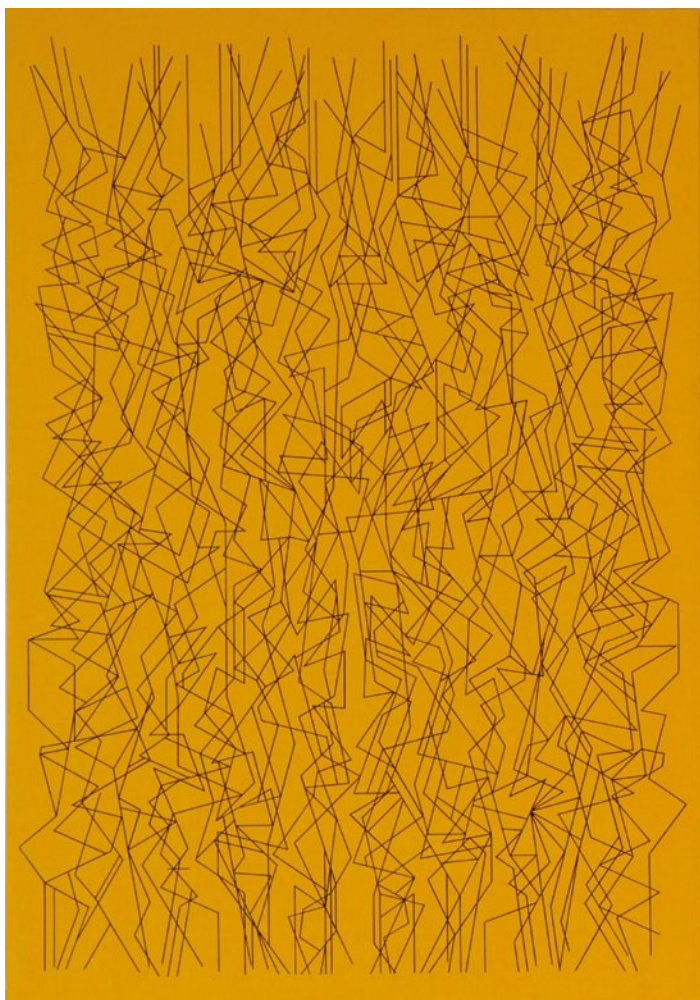
LA TARDE

1993

Óleo sobre lienzo
213 x 162,5 cm

Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"



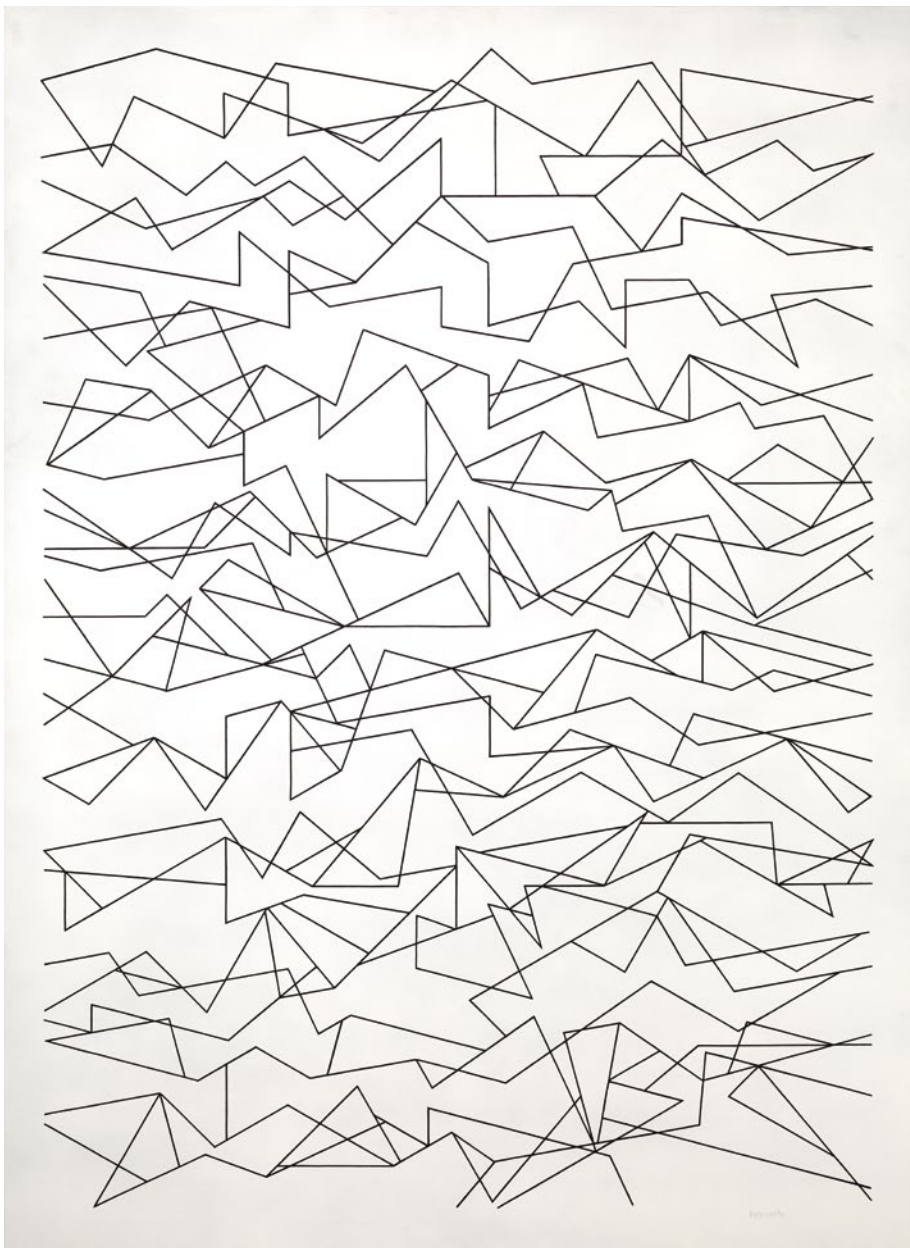


VIRTUS - MARIN

1995

Óleo sobre lienzo
220 x 152,5 cm, cada uno

—
Colección de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

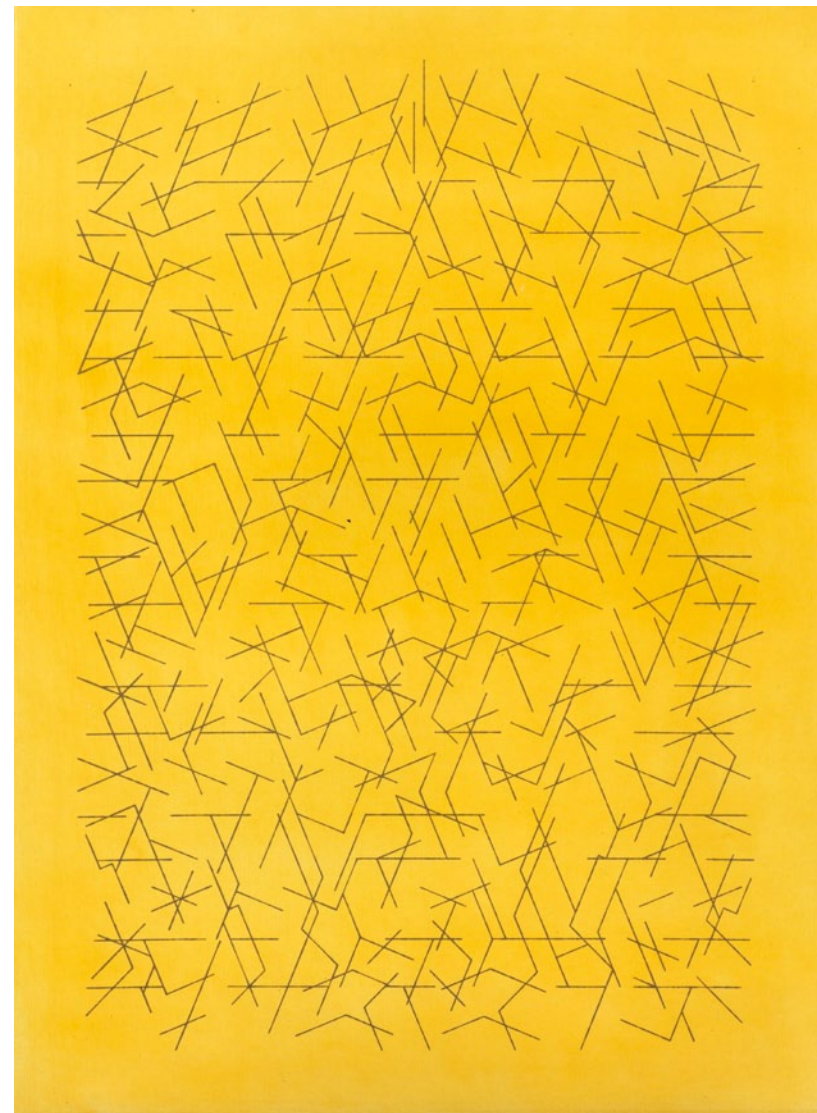


VIRTUS - MARIN

1997

Óleo sobre lienzo
178 x 130 cm

—
Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"



CONJUNCTION

1996-1997

Óleo sobre tabla
135 x 100 cm

—
Colección Olrovisual, Barcelona

SYDUS II

1997

Óleo sobre lienzo
177 x 222 cm

Colección De Pictura



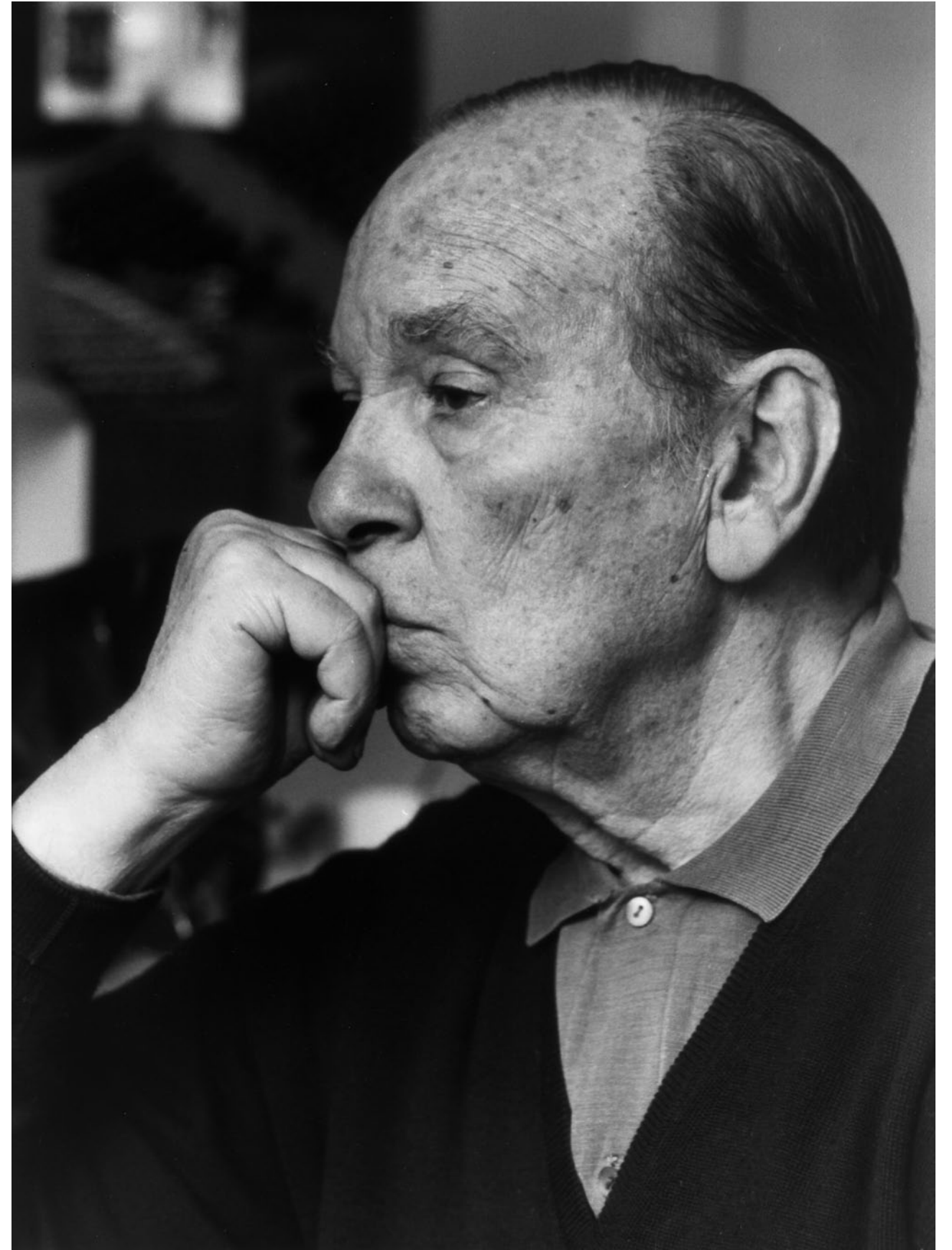
SYDUS III

1997

Óleo sobre lienzo
222 x 177 cm

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo





INDEX

TEXTS

DRAWING MUSIC SCORES. SYMPHONY IN FOUR MOVEMENTS <i>Alicia Ventura</i>	14
PABLO PALAZUELO: THE SILENT PRAYER [SILENCE AND WRITING IN PARIS, CIRCA 1950S] <i>Alfonso de la Torre</i>	30
LOST IN TRANSLATION <i>Inés Mogollón</i>	50
GEOMETRIC SYMPHONIES <i>Gonzalo Sotelo</i>	62
PABLO PALAZUELO. SILENT MUSIC AND ECHOING SOLITUDE <i>Rosa M^a Castells</i>	76

WORKS	113
-------	-----

INDICE

TEXTOS

DIBUJAR PARTITURAS. SINFONÍA EN CUATRO MOVIMIENTOS <i>Alicia Ventura</i>	15
PABLO PALAZUELO: LA ORACIÓN SILENCIOSA [SILENCIO Y ESCRITURA EN PARIS, CIRCA LOS AÑOS CINCUENTA] <i>Alfonso de la Torre</i>	31
LOST IN TRANSLATION <i>Inés Mogollón</i>	51
SINFONÍAS GEOMÉTRICAS <i>Gonzalo Sotelo</i>	63
PABLO PALAZUELO. MÚSICA CALLADA Y SOLEDAD SONORA <i>Rosa M^a Castells</i>	77

OBRAS	113
-------	-----

