



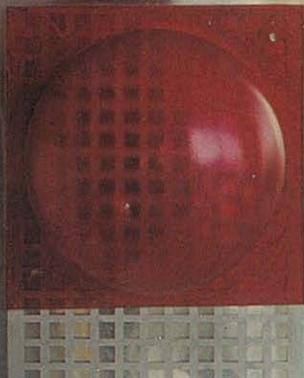
EDUARDO WESTERDAHL

Mirada

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Nazco es una pintora nacida en el año 1938 en Los Llanos de Aridane, en La Palma, isla del sector occidental del archipiélago canario. Termina sus estudios en la Academia Superior de Bellas Artes de San Fernando, figurando en el profesorado de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en el Preparatorio de Colorido y Dibujo en el Taller de Artes y Oficios. Ha expuesto en las islas, en Madrid, Barcelona, Bilbao y Nueva York. Ha viajado por Francia, Italia, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos de Norteamérica. Figura representada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, en la Diputación de Barcelona y en colecciones nacionales y extranjeras. Ha obtenido dos premios de honor, en 1968 y 1975



MINA

EDUARDO WESTERDAHL

Escritor.

*Miembro de la Asociación
Española de Críticos de Arte.*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 429 / 43

MVAZC



R. 177861

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACIÓN Y CIENCIA. 1977

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia, 1977

Imprime: H. Fournier, S. A. - Heraclio Fournier, 19 - Vitoria

I.S.B.N. 84-369-0175-4

D.L. VI. 447-1977

Printed in Spain - Impreso en España.

VIDA

Maribel Nazco nace en Los Llanos de Aridane, en La Palma, isla del sector occidental del archipiélago canario, el 16 de marzo de 1938. Sus padres, Julián Nazco y Evelia Hernández, son de origen campesino, gente trabajadora y sencilla, en cuya familia, compuesta de tres hijas —la mayor Maribel— jamás se había dado un antecedente cultural o artístico. Era, como decimos, un modesto matrimonio que vivía de su trabajo manual. Este despertar al arte de Maribel, en un ambiente vacío o casi hostil, se puede observar, en mayor o menor escala, en numerosos artistas.

Falla entonces todo un programa socio-cultural y toda una labor educativa. Pero no tanto. Los establecimientos culturales es indudable que pueden estimular y dirigir, siempre que estén alertados, a un despertar o a una vocación que, en principio, casi siempre es débil y no ofrezca rasgos de un fuerte poder revelador.

Sobre sus primeros pasos en el arte Maribel Nazco ha declarado: «Me formé con la naturaleza, viví rodeada de ella, aprendí de su grandeza, fui salvaje y luego empecé con un profesor particular...» Quería salir del ambiente familiar poco propicio y, como anécdota, contamos que le declaró a un médico que dejaba de alimentarse buscando la evasión de su medio y el médico le contestó: «sigue sin comer y de esta forma aconsejaré a tu familia que debes salir de Los Llanos». Puede ser en un médico una respuesta absurda, pero le proporcionó los medios para su más completa formación.

En una escuela pública cursó la educación inicial del bachillerato. Guarda un gran recuerdo del profesor don Elías González Manzo, que le corregía sus paisajes y copias. Desde los seis años de edad siente la vocación de la pintura. A los once años copiaba a escala cuadros célebres de las láminas en color de las historias de arte.

El colorismo de la isla de La Palma ofrecía a Maribel Nazco una fuente inagotable de belleza contrastada. La Caldera de Taburiente, de formación basáltica, que alcanza en su cresta más de dos mil metros de altura, la cadena volcánica, las laderas y la vegetación —lauriasilva, pinos, cedros y flora de tipo subalpino— dan a esta isla un misterioso y cambiante aspecto de una belleza extraordinaria. Es lógico que la pintura naturalista creara una pequeña escuela de pintores, sujetos a la representación, pero que, por la lejanía peninsular y la falta de contactos, no alcanzó mayores cotas y cuyas mejores interpretaciones se las debemos a González Suárez y, sobre todo, a Brandt, un pintor alemán expresionista que se estableció ante aquellos paisajes hasta su muerte. Pero

Maribel Nazco vivía en Los Llanos de Aridane ausente de todo esto, en medio de unos siete mil habitantes que contaba su pueblo cuando a los seis años de edad recibiera este turbador mensaje de la pintura. Y no es que La Palma tuviera escasa formación cultural. Allí nació EL TIME, el primer periódico, la sociedad denominada LA COSMO-LÓGICA y hasta la pedagogía posiblemente más avanzada en toda España, según ha dejado constancia el profesor Régulo, de la Universidad de La Laguna.

Pero no ocurría lo mismo en el aspecto plástico, ni en su pueblo ni en su capital, Santa Cruz de la Palma.

Una beca para estudios de Magisterio la traslada a Santa Cruz de Tenerife, acompañada de su abuela, que siempre tuvo fe en su vocación artística, pero en vez de seguir la carrera de Magisterio ingresa en la Escuela de Bellas Artes y más tarde, casada con Carlos Nichaldas, joven aparejador hijo de padre hindú, se traslada a Madrid e ingresa en la Academia Superior de Bellas Artes de San Fernando. La economía marital sostuvo sus estudios, sin necesidad de becas. En 1960, a los 22 años de edad, termina sus estudios, obteniendo el título de profesor de dibujo en la mencionada academia. Entre sus profesores se encontraban Adsuara, Chicharro Briones, Toledo y, sobre todo, Lafuente Ferrari, que explicaba las clases de Historia del Arte.

Merced a su gran dinamismo cuida de sus tres hijos, imparte clases y trabaja diariamente en su obra de arte, habiendo elegido, como más adelante veremos, un trabajo de esfuerzo en la ejecución y de laboriosa perfección técnica en el acabado de sus aluminios. Desde el año 1970 figura

en el profesorado de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en el Preparatorio de Colorido y Dibujo en el Taller de Artes y Oficios.

Hacia 1963, en los alrededores de ese año, ya observamos su concurrencia a exposiciones colectivas abiertas en el Círculo de Bellas Artes y en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. En 1969 presenta una individual en dicho museo. Ya ha hecho el tránsito de las obras escolares de copias de figuras hacia un estado de abstracción.

Las figuras —entre ellas su autorretrato, de gran perfección de oficio—, quedan abandonadas tempranamente. Hay que decir que la pintura y la escultura en Canarias habían alcanzado desde muchos años atrás, una inquietud, una novedad, poco frecuente en otras regiones de la nación y cuyo conocimiento fuera de las islas no había merecido la mayor atención.

En 1929 ya exponía en Tenerife Oscar Domínguez sus cuadros surrealistas. En 1936 se había presentado en esta isla la gran exposición del Surrealismo. En ese año moría una revista internacional de vanguardia: «gaceta de arte». En 1955 Manolo Millares y Martín Chirino, los dos grandes artistas de Gran Canaria, se establecían en Madrid con obras avanzadas, creando el grupo innovador «El Paso». Desde mucho tiempo atrás Gran Canaria sostenía su «Escuela Luján Pérez». Y allí estaban o se formaban escultores como Eduardo Gregorio, Juan Márquez y Plácido Fleitas y pintores como Felo Monzón, Lola Massieu —nieta y discípula de Nicolás Massieu, pintor que en la primera década del siglo fuera discípulo de Carrière, en París—. En 1953 César Manrique ya hacía sus investigaciones abstractas. Juan Ismael, artista canario a quien no se le ha hecho la debida jus-

ticia, había hecho antes de 1936 el más puro esquematismo lineal antes de su deslumbramiento surrealista. Y así la lista de antecedentes sería larga. Esto constituyó un clima para nuestra pintora que inmediatamente fue incluida en las muestras de arte más evolucionadas.

Por otra parte Maribel Nazco había adquirido una buena formación cultural al establecer contacto con artistas, con lecturas necesarias para la apreciación de la obra plástica, con visitas a exposiciones y museos en el área peninsular. Ya no era la muchacha tímida que saliera un buen día de su pequeño pueblo. Ávida de ir más allá en la ejecución del cuadro llevó a cabo audaces experimentos con diversos materiales, especialmente los llamados pobres. No era solamente el despertar de su inteligencia, sino su dinamismo, su conversación vivaz, su peculiar encanto en la observación, su deseo de conocimiento, su amplitud de conceptos lo que había ido conformando sus indiscutibles cualidades personales, que de hecho tendrían una repercusión al ejecutar la obra de arte.

Al terminar sus estudios estaba en posesión de una paleta riquísima: amarillos, carmines, azules, violetas... Los artistas admirados delatan a las claras su posición: Brancusi, Tapiés, Burri.

Repetimos que a sus innatas cualidades se deben unir los de su formación. A tal fin emprende viajes a Inglaterra, Francia, Italia, Estados Unidos de América. La **Tate Gallery**, los museos de **Arte Moderno de París** y **Nueva York**, el **Museo Guggenheim** van descubriendo lentamente las obras maestras que han ido perfilando la fisonomía del arte contemporáneo. Las estampas tantas veces vistas en las revistas se presentan a

—su mirada con su misterio o con los secretos de técnicas diversas, en la poderosa coacción ejercida sobre el espectador por las dimensiones de los cuadros, por la veracidad del colorido y por su presencia significativa.

Se comprende esto cuando nos situamos ante cuadros de grandes dimensiones que hemos visto en reproducciones a todo color en libros y revistas naturalmente de pequeño formato. Personalmente yo había sentido este choque con **Los Embajadores** de Holbein (207×209,5 cm.) o con uno de menor tamaño: **Los esposos Arnolfini**, de van Eyck (81,8×59,7 cm.) y sobre todo con **Postes azules**, de Jackson Pollock (211×488 cm.) o de Mark Rothko generalmente. Casos por lo demás frecuentes en la pintura abstracta contemporánea norteamericana.

No había observado este estado de comunicación sino después de la lectura de unas explicaciones de Mark Rothko: «Pinto telas muy grandes. Me doy cuenta de que históricamente la función de pintar telas grandes es la de crear algo muy grandioso y pomposo, pero la razón por la que pinto telas grandes —y esta constatación se aplica, creo, a otros pintores que conozco— es que yo quiero, precisamente, ser muy íntimo y humano... cuando se pinta una tela muy grande, sin importar el estilo propio, uno está dentro de ella. No es algo que se ordene desde el exterior».

Maribel Nazco intuía esta situación, sin conocer las explicaciones de Rothko. Así, en una entrevista sostenida con el escritor Juan Cruz Ruiz, corresponsal de «El País», en Londres, declaraba: «Ya no debemos sentirnos a gusto sino metidos **dentro de la materia**». A lo largo de este estudio, según se vayan sucediendo los mo-

mentos apropiados, utilizaremos algunas declaraciones de esta artista que vengan a dar un juicio personal de su quehacer.

Hay que considerar siempre de mucha importancia cosas que la crítica suele olvidar y que siempre consideramos básicas. Nuestra interpretación es siempre parcial y unas veces la encaminamos por la apreciación de un solo espectador —en este caso el crítico o comentarista—, pero siempre será parcial sujeta a unos problemas psicológicos, sociales, políticos, evasivos, comprometidos, racistas, universales, humanos, etc. La impresión en el espectador es siempre importante, puesto que él integra, con su colaboración, un entendimiento o aceptación, o no aceptación, de la obra de arte. La crítica o el comentarista, ciertamente ayudan a una comprensión, pero nunca a una comprensión total. Por ello la opinión del artista sobre su propia obra —cosa que ciertamente se viene generalizando en las historias de arte y en las monografías—, debe ser de extraordinaria importancia, puesto que, de otra manera incurrimos en una apreciación y dictadura personal conforme a criterios individuales que, en su totalización, dejan de ser válidos.

Dejamos dicho que la vida de esta pintora figura dentro de un trabajo agotador. Es una artista diariamente dedicada a su obra.

«Me cuesta vivir —ha declarado— y el tiempo se me escapa. A veces me gustaría tener un peine con púas para atajar el tiempo. Y me interesa la verdad, la verdad más la verdad que da de sí la libertad».

Y como el tiempo se le escapa, lo justo sería hacer una obra de acción, de chorreo, de impronta informal. Pero no. Ha elegido un camino opuesto



que requiere pensar la obra, dibujar las piezas, montarlas, pulimentarlas, lograr los colores con la dificultad de los ácidos y el esfuerzo físico del frotado. «Y es que el pintor —dijo cierta vez— no se encuentra a gusto».

Dentro del trabajo plástico, la vida de Maribel Nazco es una alucinación continua, como debiera ser la de todo artista. Sus planteamientos son claros, casi instintivos. Las láminas de cuadros célebres que copiara en su infancia, las cordilleras de su tierra natal, la sicología que quería recoger en las fisonomías de sus retratos, no bastaban. El pintor, tal como ella lo concibe, no se encontraría jamás a gusto. Y es esta sed, este deseo sin saciedad posible la que conforma su vida de pintora, sus cambios, sus exploraciones sobre las cosas. Vida y obra se conjuntan de esta forma, sin volver la vista atrás y sin poder **parar el tiempo con un peine de púas.**

Obra

Hacia 1969 podemos situar la evolución de esta pintora, desprendiéndose de su formación figurativa y desarrollando la obra dentro de un lirismo masivo. Ya había concurrido con anterioridad a colectivas en el Museo Municipal, en el Círculo de Bellas Artes, de Santa Cruz de Tenerife y en la Casa Colón, de Las Palmas de Gran Canaria, sobre todo en las locales bajo la organización del grupo «Nuestro Arte», habiendo obtenido el Premio de Honor en la VIII Exposición Regional de Pintura y Escultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

En esta exposición de 1969, a la que al prin-

cipio hacemos referencia, la pintora NAZCO (con cuyo apellido firma su obra y que respetaremos de aquí en adelante) atrae de manera singular la atención de los espectadores. El profesor Luis Alemany escribe en el prefacio del catálogo: «Sabemos que resulta un tópico a estas alturas hablar de femineidad al comentar la labor de una pintora, y sabemos también que pocas veces se entiende este término si no es un sentido rotundamente peyorativo (?), sin embargo pocas veces como ahora resulta tan evidente la suavidad, la dulzura, la tranquila utilización de los elementos estructurales y ornamentales como aplicados a esta anécdota de dureza evidente, y no sólo evidente desde las telas, sino claramente buscada, tanteada, deseada con lucidez».

En efecto, era clara esta contraposición. De una parte la materia concretada en forma de poderosos bultos, de cuerpos, establecidos, con rotundidad casi pétreas, casi escultóricas y por otra parte el aura, que se pudiera advertir como respiración de estos volúmenes en situación gaseosa, como si se tratara de objetos en tránsito de disolverse en la atmósfera. Rodillos, formas esferoides, bloques, enormes agujeros en círculos o cuadrados esbozados, venían a constituir misteriosos y monumentales objetos de culturas o construcciones perdidas en el tiempo.

La gestualidad se sometía a un constructivismo primitivo, erosionado. Pudieran interpretarse como antecedentes o vestigios de arquitecturas. Pudieran delatar catástrofes imaginarias. Solamente aparecía la presencia de figuras que en su día pudieron haber tenido un rigor geométrico: el círculo perforado por el centro, el cuadrado centralmente hollado como indicativo de un posible

eje. Estos detalles podían anunciar que estos objetos, libremente tratados, dentro de unas formas que no hay que ocultar que estaban en boga, carecían de una procedencia gestualista o irracional. La segunda fase de estas obras, amparadas bajo la titulación HOMO 70, nos pueden dar ciertas claves para la posible comprensión de su obra.

Siempre queremos encontrar explicaciones a nuestros actos, sabiendo de antemano que muchas acciones son inexplicables. Sabemos, también, que la psicología del arte está en mantillas. Pero si tratamos de auscultar a cualquier tiempo pasado para justificar la imagen de un estilo, también en la producción del arte contemporáneo, tan multi-forme, imbricado y al parecer contradictorio, tendremos que penetrar en él buscando sus razones o la razón de sus sinrazones. Pudiera ser una actitud intelectualista y dejar las cosas como son, envolviéndolas en cierto magicismo o consecuencias de azar. Ya hemos dicho anteriormente que la crítica será siempre parcial, que ayudará a la comprensión de la obra, pero que no la totalizará. Solamente aunando los diversos sectores de enfoque podemos llegar a un estudio generalizado, sujeto siempre a nuevas explicaciones, será por tanto, la verdad más la verdad, como ha dicho esta pintora. Pero seamos escépticos puesto que la última carece de existencia.

Por lo general el pintor contemporáneo no tiene fórmulas inmutables. Cambia con frecuencia de temas o de estilos, que entran también en un orden natural, puesto que el tiempo es una sucesión de instantes, un devenir de la existencia. Mundo y hombre están sujetos a un proceso de cambios. Esto lo ha entendido mejor la edad

presente. Decimos Giotto, Rembrandt, Rubens o van Dyck y, mentalmente, se nos presentan individualmente totalizados sus cuadros. Pero decimos Kandinsky, Picasso o Tapies y ya tenemos que circunscribirlos en ciclos. Es más difícil buscar cierto continuismo evolutivo en estos últimos, pero, de hecho absolutamente posible. Por ejemplo, sabemos que Cézanne y Mondrian, tan diversos, querían desnudar la naturaleza visible hasta llegar a módulos geométricos.

Sería interesante aplicar estas experiencias a la producción de Nazco. Claro está que, por la juventud de la artista, este procedimiento puede resultar comprometido. Pero también es una aventura crítica como es una aventura la del pintor y su producción futura.

No creemos en vaticinios ni en críticas puestas en la plataforma de un futuro, naturalmente, imaginario. Pero sí podemos encontrar la clave que explique los diferentes ciclos de la totalidad de una obra realizada, constituyendo un continuo a través de una producción pictórica de distinta apariencia.

Si en la primera serie que, por denominarla de algún modo llamaremos **catástrofes imaginarias**, por el casi reconocimiento de objetos que se pudieran entender como vestigios, en la siguiente, que viene a ser «Homo 70», aparece la misma busca, exactamente la misma busca, pero referida a la naturaleza humana, es decir, al cuerpo del hombre. Se establece una profundidad radiográfica. Los objetos anteriormente descritos tienen ahora una más clara referencia: los huesos, el interior físico de la persona. Pintura de fragmentos del esqueleto. Se trata de una realidad dentro de principios de la abstracción. Es interesante reseñar,

según veremos, que este continuismo persiste, en lo que tiene de fragmentación real del cuerpo humano, en su última obra metálica.

Nazco ha declarado en una entrevista que le hicieron en 1975: «He partido desde lo figurativo-impresionista (sus primeras obras escolares) hasta llegar a esta abstracción humanizada». Y continuaba: «Ya tenemos toda una tradición y tanta gente se ha partido el lomo para saber cómo se debe pintar bien, que nosotros ahora debemos penetrar, ahondar mucho más adentro. Eso es lo que tenemos que hacer... La posición del artista moderno se ha modificado, como la del científico. Pero no es solamente el marco de nuestra vida el que ha cambiado, sino también nuestra forma de ver, de sentir ese marco. Estoy en favor de la Ciencia. Creo que el hombre es perfecto como máquina y la máquina simboliza a la Ciencia. Los esqueletos, por ejemplo, son perfectos: los huesos, los torneados. No pretendo ser macabra, sino que me refiero al hombre como materia ciencia...».

Su criterio es humanista, dentro de una neo-figuración, en la que no se descartan las conquistas abstractas y la asimilación de nuevas aportaciones técnicas, desde el material llamado pobre hasta las aplicaciones metálicas.

Emplea en esta exposición el aluminio y hasta se advierten elementos de tendencia constructiva utilizando como contraposición en la parte baja de un cuadro un cuadrado rojo con la superposición de una semiesfera en plástico transparente. Cuando emplea el óleo lo emplea con aglutinantes y mezclas de laboratorio.

Nazco ha elegido para abrir las páginas de su catálogo unas frases del físico norteamericano Robert Julius Oppenheimer: «... El sabio y el ar-

tista viven al borde del misterio que les rodea; tienen que armonizar el pasado con el presente, introducir en las cosas un orden determinado. Tienen que ayudar a los hombres».

¿Por qué Nazco utiliza esta cita? ¿Qué conceptos de este texto, de su libre elección, tienen influencia en su obra? Hagamos la incursión.

a) **el sabio y el artista:** la unificación postulada entre ciencia y arte; su toma de posición investigadora; la influencia radiográfica utilizada; sus experimentos técnicos con nuevos materiales: metales, acrílicos, plásticos, etc.

b) **el borde del misterio:** la no figuración total de realidades visibles; expresiones indeterminadas (serie de las catástrofes), abstracciones.

c) **lo que rodea:** actualización del punto de criterio; contar con el entorno; actuar con las presiones de su tiempo.

d) **armonizar el pasado con el presente:** utilizar procedimientos antiguos como el óleo con los nuevos materiales, incluyendo los llamados pobres (fibras vegetales). Entre los nuevos los acrílicos. Como pasado, cosa aún no tratada por nosotros, la perfección del dibujo.

e) **introducir en las cosas un orden determinado:** éste será su futuro linealista, a tratar. La línea como reducto de la materia amorfa, vendrá a ser el destino actual de su obra. Establecerá sobre el caos, el orden. Un orden determinado por la línea, por el dibujo, por la figura.

f) **ayudar a los hombres:** todas las declaraciones de Nazco confluyen en un arte humanizado, en los problemas del hombre. Sus radiografías. Ha declarado: «repito que me interesa la máquina como técnica y el hombre unido, no desligado»... «Las **radiografías**, transparencias

que me permiten penetrar en el hombre, en las intensidades, en el sobrecogimiento». Su última obra, aún no tratada, de temática erótica, pero no como acción, sino dentro de perfiles y tonalidades alusivas a fragmentos del cuerpo humano.

Por demás está decir que hacemos este análisis para establecer un contacto entre la mentalidad o sensibilidad de una artista, como Nazco con los resultados de su propia obra. Repetimos que tomamos siempre al artista como un ser que tiene el oído junto al pecho de su tiempo para captar su respiración, o lo que es más, para saber que está vivo. No es extraño puesto que en un tiempo reciente al arte contemporáneo se le denominó arte vivo (*l'art vivant*).

Una nueva etapa nos depara la pintora Nazco. Es su exposición del año 1972, en el Ateneo de Madrid. Escribí para esta muestra el prefacio de su catálogo y quiero transcribir mi opinión en esta monografía puesto que el texto, o los textos de presentaciones análogas suelen perderse en el transcurrir de estos actos.

Decía: «Dos caminos emprende en esta exposición de su obra reciente. Por un lado, los metales, y, por otro lado, sus tablas. A base de colores acrílicos trabaja sus abstracciones. En los primeros, las chapas se recortan y configuran con una técnica de «collage» trasladada al metal. Los colores logran su máxima luminosidad, sus irisaciones y tornasoles. La pintura se encuentra de esta forma situada entre la primera superficie y el espectador, como un aura. La luz adquiere un cuerpo espacial que no es espejo ni huida al trasfondo —como en Fontana, por ejemplo— sino que es próxima, que es reverberación y contenido; que es cosa y vibración; que es un todo orgánico

y una consecuencia luminosa y musical; que es en una palabra, una quimera plástica, en lo que tiene de realidad como objeto y en lo que tiene de posibilidad mental. El otro aspecto de su obra lo encontramos en sus tablas, con densidades acrílicas, de materia batida, de grano grueso, de ocre desérticos. Obra de perforación ilusoria, de referencias lunares, que desbordan el propio marco, como si fueran fragmentos o alusiones a un amplio y apretado paisaje. Sin declamación, sin voces que enturbien el severo relato de las tierras, Nazco parece perseguir en la austeridad del trazo y en la reseda ocre una constante de magnitud. Su problemática es expansiva. La expansión del cuadro en sus límites de superficie rectangular y la expansión hacia el fondo en sus ilusorias perforaciones. Esta posible unidad que puede establecerse con los metales coloreados —salvando, naturalmente, los opuestos efectos a que obligan los materiales empleados— es que a su vez el metal plantea una cuestión de espacio, que, como queda dicho, se sitúa en la luz, en el aura, que se interpone entre la superficie y el espectador».

Esta radiación, ahora por medio de elementos metálicos coloreados, la hemos observado anteriormente al tratar sus temas de las catástrofes. Sigue existiendo un continuo.

Pero existe otra cuestión. Nazco ha tratado los vestigios. Nazco ha tratado la interioridad del cuerpo humano. Ahora Nazco se sitúa en su entorno. Una presencia de tipo cósmico invade su obra. Pudieran ser los paisajes contemplados por el hombre con ayuda de la Óptica. Su «Metálico III» y su «Evasión II» nos dan referencias de paisajes astrales. La figura humana y el paisaje han sido repetidamente tratados en la pintura,

sobre todo después de la adición de la perspectiva. Ahora bien, el fenómeno de la captación cósmica como objeto es casi actual. No estoy tratando de celajes que siempre en los cuadros antiguos tenían un primer término de figuras, pueblos u objetos.

A base del montaje de láminas metálicas superpuestas Nazco nos dio en esta muestra una proximidad astral, como si se tratara de grandes objetos puestos al alcance de las manos. Nazco ha tratado siempre de aproximarse al espectador. La llamada «Nueva Objetividad» lo intentó, pero ahora, en su obra, es la materia la que se adelanta con su provocadora presencia. Este proceso de aproximación, natural en toda la escultopintura, logra que el hombre entable un coloquio más directo con la obra, puesto que, sobrepasando el entorno, penetra en el **hábitat** y la relación que establece es insoslayable, entrando directamente en su intimidad.

Desde el año 1972 hasta el presente año 1977 Nazco se ha dedicado exclusivamente a trabajar en una obra metálica. Exposiciones como las presentadas en la «Galería Durán», de Madrid, en 1974 y en la «Galería Sarrió», de Barcelona, en 1975 van perfilando nuevos conceptos.

Seguiremos utilizando el término pintura y nos amparamos en las explicaciones de Lamberto Pignotti que en parte transcribimos: «En principio el término pintor se refería a aquél que hacía cuadros, tablas o lienzos generalmente rectangulares, diversa e incluso ingeniosamente pintados al óleo, al temple o con otras técnicas, con el fin de evocar un fragmento de la realidad. Este proceso duró algunos milenios, después la pintura desapareció y permaneció el pintor. El pintor, hoy, es

una persona de la que todo se puede esperar, desde la arqueología hasta la ciencia ficción. Es un tipo que va a incomodar a los materiales menos armonizables, sin excluir sus propios «conceptos y comportamientos» para hacerlos chocar, para contaminarlos recíprocamente... La pintura se conjuga con otras cosas: con el espectáculo, la palabra, el sonido, la acción y la política, por ejemplo. Los pintores de ahora llaman de mala gana pintura a su pintura (en la que la mayoría de las veces falta el cuadro, o los colores u otra cosa)».

En consecuencia seguiremos llamando pintura a los metales de Nazco. Como hemos dicho, la obra de Nazco ha venido siendo esencialmente experimental. Ha utilizado técnicas mixtas empleando ácidos, óleos sobre metal, plásticos, oxidaciones y sales, acrílicos, fibras vegetales. Le ha interesado la oxidación del hierro y del zinc, buscando la plasticidad y los efectos de los cacharos oxidados encontrados en las playas. Quería oponer a la brillantez del metal pulimentado, el tono mate, para que el cuadro adquiriera cierto equilibrio.

Toda esta obra reciente, a que nos hemos referido, no presenta la diversidad de elementos que tenía la anterior. Trabaja ahora sobre metales. El dibujo es el factor principal, realizado anteriormente sobre papel y sirviendo como patrón para el corte con sierra mecánica de las planchas. En la traslación del dibujo a la plancha, éste no sufre pérdida, se conserva como obra. Antes de entrar en la lectura de la obra, vamos a detenernos en los materiales y técnicas empleadas.

El soporte del cuadro que es propiamente la parte base de la obra, no su expresión, viene a ser

duraluminio o cobre. Dos factores intervienen: el dibujo, llamado a dar el corte de las chapas superpuestas y las calidades logradas por la intervención de líquidos y frotamientos sobre el cobre o el duraluminio, según sea el caso. El color aparece dirigido, procurando siempre las máximas posibilidades del material, alternando los ácidos y, sobre todo, el frotamiento a mano para lograr las más delicadas calidades o el fin propuesto. Este trabajo, el más penoso, el de mayor duración, acaso no tenga equivalente con los procedimientos conocidos o históricos de la pintura y se emparenta más con la escultura que sensualiza más el material frotado. Pensemos por un momento en el «collage» que está basado en el recorte, la imaginación y la colocación de las piezas. Aquí, en este caso, no interviene ni la brocha, ni el pincel, ni el aceite, ni el agua. No interviene ni la impronta informal ni la corrección. Nos quedamos pues con otros elementos constructores a tener en cuenta: el dibujo, la operación de corte que no admite error, los ácidos a emplear, previa la operación del mordiente en las láminas y la expresión del cuadro, de los recortes superpuestos que tienen unas características erotizadas.

Tarea ardua. Si tanto el dibujo como la gama o calidad lograda están erotizadas, quiere decir que la obra funciona dentro de una figuración corporal. Pero esto no quiere decir que la obra presente unas figuraciones narrativas o anecdóticas. Ya hemos dicho que los cuadros de Nazco presentan intuiciones fragmentarias del cuerpo humano: piernas, muslos, caderas, nalgas, espaldas, brazos, senos. No existe una delectación morbosa. La podríamos definir más exactamente como una poética de la sensualidad. Sobre un

detalle que puede ser un escorzo, un relieve, aparece una carga voluptuosa, que no necesita la representación total del cuerpo para presentarse como objeto erotógeno. El erotismo es un concepto demasiado amplio y ambiguo que ha comprendido desde las sublimaciones estéticas de la antigüedad y el culto a figuras mitológicas precristianas hasta llegar a consideraciones obscenas. No es ésta la cuestión que aquí se plantea. Se trata de algo así como la imantación de un objeto. Nos pudiera servir, como aclaración, la célebre frase de Renoir: «Me gustan los cuadros que me dan ganas de pasar mi mano sobre una espalda, si es una figura de mujer». No depende de la perfección o de la realidad en el tratamiento, sino de ese fluido que puede despertar un deseo sensual, una descarga amorosa o erótica. No es cuestión de plasmar apuradas realidades, puesto que claros exponentes los podremos encontrar en desnudos de Matisse, simplemente frotados en su carnación, o en Modigliani y más recientemente en pintores del **pop-art**, como Rosenquist, Urculo, Wesselmann, Adami, Schlosser y en cuyo movimiento artístico inciden en el tratamiento fraccionado del cuerpo humano.

Cuando el arte abstracto parecía desvincularse de estos aspectos eróticos, se puede observar que sus formas están sometidas actualmente a estudios analíticos. Así, por ejemplo, Enrico Crispolti ofrece datos para una Fenomenología del erotismo en el arte abstracto. Las **concreciones humanas**, de Hans Arp, se prestan a estas consideraciones. Arp ha escrito: «Yo simplificaba estas formas y unía sus esencias en óvalos movientes, símbolos de las metamorfosis y del devenir de los cuerpos». Y Crispolti añade: «En Arp, el

elemento erótico es entonces inseparable del proceso de metamorfosis... Arp abre el camino a un linaje erótico de pureza plástica».

Que en Arp interviniera en esta acción un juego de azar es cosa que no toca a la obra de Nazco en esta etapa de su quehacer. Lo que nos interesa es esta procedencia de campos abstractos, este devenir para llegar a una significación y, sobre todo, lo que Arp llama la unión de las **esencias** y lo que Crispolti explica, dentro de la apertura de un camino, como **linaje erótico de pureza plástica**.

A esta pureza y a estas esencias es a lo que ha llegado Nazco de manera poéticamente alusiva en la expresión de sus metales. La neofiguración no basta. Hay que llenarla de un contenido, de un mensaje, que se convierte en cosa exitable y germinativa, que establezca nuevos canales en el espectador.

Vamos a continuar explicando los medios técnicos de que se vale Nazco para ensamblar el aluminio con el duraluminio ya que no hay posibilidad de soldura. El procedimiento será el remache o el pegamento. Las dimensiones usuales de sus obras vienen a ser de 1×2 metros o de 4×1,20 metros. El grosor de la plancha soporte, frecuentemente utilizado, es de un milímetro y la plancha superpuesta va desde los cinco a los ocho milímetros. Para obtener en el duraluminio una superficie porosa es necesario someterlo a la acción de gratas. El cepillado se consigue mediante una rueda de alambre en rotación. Después de cepillada la superficie se somete a un acabado mediante una breve inmersión en una solución de sosa cáustica. Debido a que el duraluminio contiene cobre se presenta el tizado y la limpieza

se obtiene con un nuevo baño que contenga un cinco por ciento de ácido nítrico. Se saca la plancha del baño y se deja secar. Luego viene la oxidación o coloración en negro a base de una solución que contiene ácido clorhídrico, cloruro férrico y sulfato de cobre a una temperatura de setenta a ochenta grados centígrados. Así se logra el color deseado. La plancha se sumerge en agua fría que contenga un dos por ciento de silicato sódico. Una vez seca la superficie se lava con diluyente y una vez seca se procede a la elaboración del dibujo. El blanqueamiento de las zonas requeridas tiene que ser ejecutado con mucha precaución mediante tela-esmeril muy fina. Y se procede luego a su fijación con barniz para metales, para cuya operación es necesario tener en cuenta la temperatura ambiente.

Éstos son los elementos sustitutivos de la antigua paleta del pintor. Trabajo difícil, laborioso, comprometido con los ácidos, sujeto a errores. Como se puede observar no tiene nada que ver con la pintura industrializada que comúnmente emplean los artistas.

Nazco ha declarado que le gustan los materiales duros porque la misma vida lo es. Todos los movimientos expresionistas que se han sucedido en la historia del arte han exigido en las ejecuciones una carga de violencia, de desenfundada lucha del artista con la materia, con las formas maltratadas con vehemencia. Nazco ha procedido a la inversa: la dureza y fuerza del material le da la base para lograr cortes constructivos —en sus obras recientes— dentro de la alusión anatómica, transparencias y delicadas matizaciones irisadas. Aparece entonces en el cuadro una secreta luz refractada dotada de un alucinante misterio. Los recortes,

llamados a construir este **puzzle**, han entrado, también, en una evolución. Al principio fueron integrados dentro de siluetas antropomorfas, para pasar luego a un recorte dibujístico más constructivo, más alusivo, de mayor claridad y rigor en el esquema. Es así, como uno de los críticos que más lúcidamente ha visto su obra —Daniel Giralt-Miracle— ha venido a decir: «El cuerpo humano es para ella como una grandiosa **macroforma** en constante mutación, descuartizable, que en sus distintas posiciones musculares es capaz de ofrecernos una idea plástica nueva, casi desconocida en lo que a arquetipos anatómicos hace referencia».

Como antecedentes históricos podríamos referirnos a los **papeles encolados** del Cubismo. Giralt-Miracle alude a ellos, haciendo la salvedad que en la obra de Nazco jamás se produce la línea recta.

Recordemos de paso que Kandinsky, refiriéndose al Cubismo y a la composición de triángulos planos, ha dejado dicho que ocasionó muy rápidamente, por inercia, el empobrecimiento de esta forma de arte. Nazco, en consecuencia, elige la línea curva, flexible, viva, dentro de su concepción humanizadora. Establece una parada que capte la vibración de un cuerpo.

Es precisamente a Kandinsky a quien le debemos los estudios más sagaces sobre estas cuestiones que nos ocupan. «El deseo de escapar —ha escrito— del elemento material y de la limitación que se deriva en las exigencias de la composición debían conducir a renunciar al empleo de una sola superficie...». Kandinsky nos explica, a continuación, lo que entiende por superficie ideal dentro de un espacio en tres dimen-

siones. Y añade: «la delgadez o el grosor de la línea, la posición de la forma con relación a la superficie, la sección de una forma por otra y tantos ejemplos que muestran la extensión que se puede imponer al espacio por medio del dibujo».

Como se puede entender, muchos de estos conceptos pueden tener una exacta aplicación en las preocupaciones y en los tratamientos de Nazco, al enfrentarse con las superficies, delgadeces y grosores de las líneas, del dibujo y la sección de planos ensamblados.

Y se llega así a la interpretación de la expresión significativa de su obra. Carlos Areán la ha incluido en 1976, para una exposición en Nueva York, en un grupo bajo el título de «Arte Constructivo en Escultura y Escultopintura», junto a Luis María Caruncho, Feliciano Hernández, José M.^a de Labra, Salvador Soria, Senén Ubiña y Ricardo Ugarte.

En efecto, la obra de Nazco considerada en su linealismo abstracto puede tener inclusión en un grupo constructivo, pero llamamos la atención al comportamiento de su carga humana, a la alusión a estructuras anatómicas y a su afán de liberación ejercida sobre estas formas. Es así cómo Nazco se nos viene escapando siempre de las manos entre abstracciones y concreciones, entre experimentos y fidelidades, entre construcciones y expresionismos, entre libertades y rigores.

Nazco se nos escapa de las manos. Figuras señeras como Arp se encontraron en igual dilema, de una parte aceptadas por el Surrealismo y, de otra, por la Abstracción, hasta llegar a un término que albergara su posición que, como sabemos, fue el de Concreción. «Concreciones humanas» las

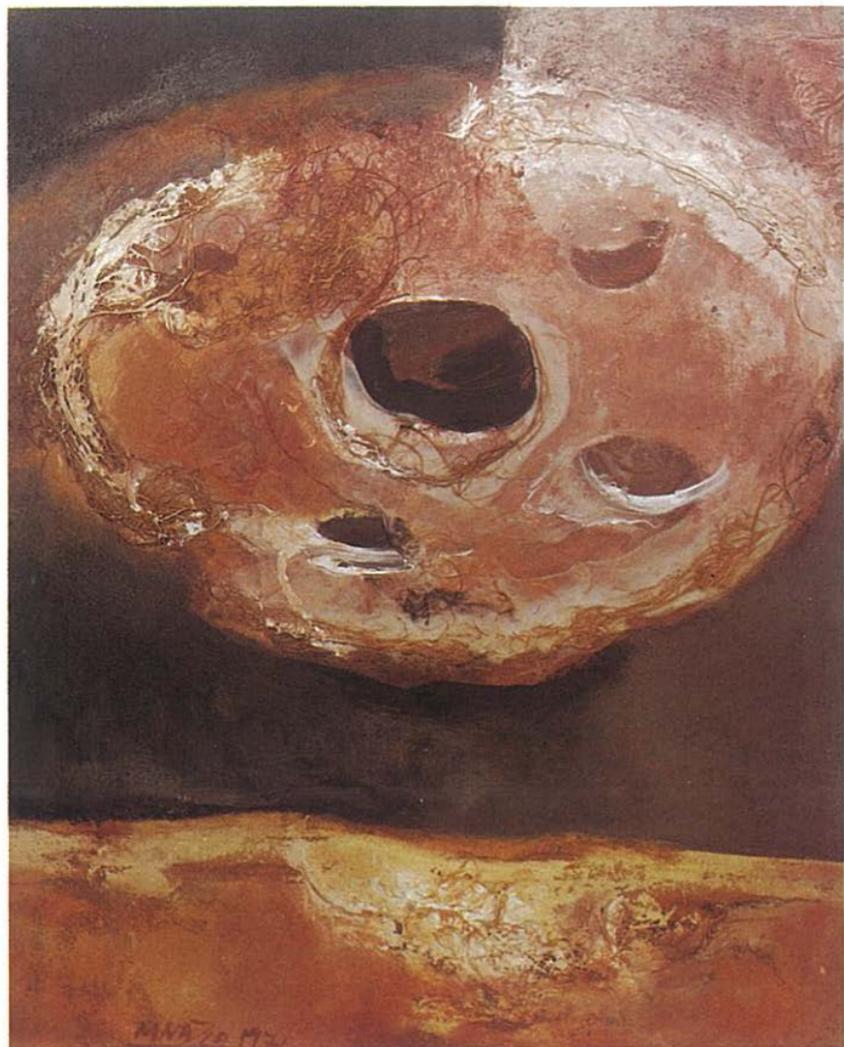
llamaba y en verdad se trataba de libertades ejercidas sobre referencias o estructuras.

Así, pues, su obra se encuentra situada en esta polémica, amparada por dos grandes fuerzas: la abstracción, que sigue siendo actual y la neohumanización que es más reciente aún obligada por corrientes sociales que exigen que el hombre no se pierda en una poética evasiva. Nazco da la cara consciente de las ganancias que ha tenido el arte con estos sucesos montantes que se han operado en estos últimos tiempos. Su obra es una operación desarrollada con una visión contemporánea en la que no se presenta la pérdida total del objeto. Llega, de esta forma, a la fragmentación de cuerpos y a su deformación para evitar un absoluto reconocimiento. La poesía requiere un fondo irracional conectada a vivencias que no tienen como base módulos o cifras. La operación será ambigua y delatora.

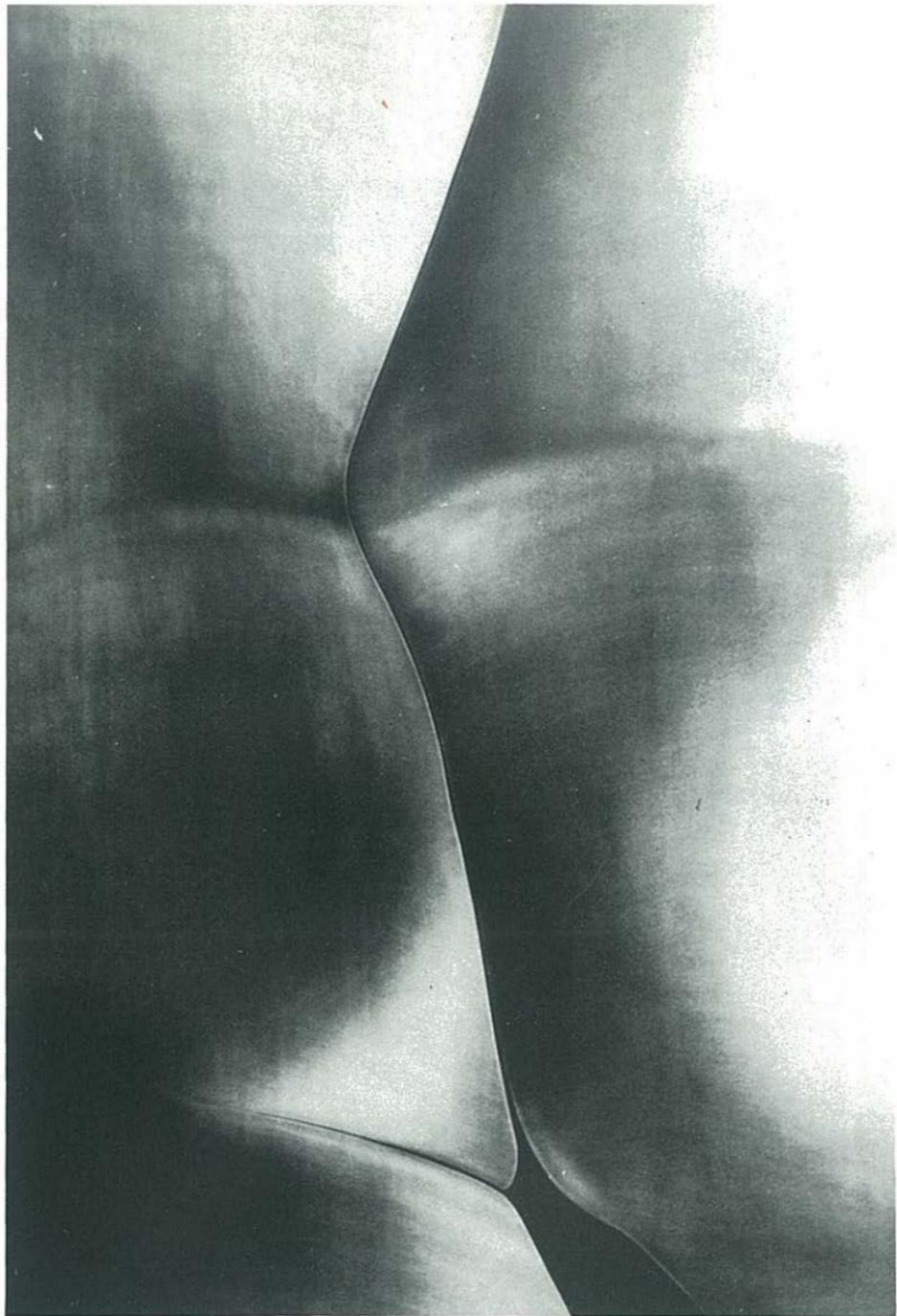
Nazco trata, ciertamente, de ordenar esta infinitud que se le presenta. Hemos dicho que trata desde sus orígenes de la **captación cósmica**, no en lo que tiene de evasiones o de situaciones inefables, sino objetivada, en visiones corpóreas. Hemos seguido en su obra las referencias de volúmenes en sus **catástrofes imaginarias**. El **aura** que buscaba al espectador —el hombre— de sus anteriores o primeros metales, radiando sus matices, la encontramos de nuevo buscando la interioridad de la figura humana en sus **radiografías**. Nazco no se desplaza a juegos y equilibrios de gratuidad. Este encuentro con el **Homo 70** constituirá, como revelación, el establecimiento de un cuerpo a cuerpo. Vuelta ahora hacia su epidermis trabajará en sensibilizarlos. Y nos encontramos al fin, en su obra presente con su

poética de la sensualidad, más que del erotismo, que respiran los que fueron adustos materiales, duros y al parecer inflexibles, logrando que su serie humana presente una poética, consecuente con sus primeras **quimeras**, pero esta vez cargada en sus fragmentos alusivos —piernas, vientres, muslos, torsos, senos, nalgas— de una ensoñación voluptuosa: explicación o clave, a nuestro entender, de su andadura plástica, en el camino de una obra total absolutamente nueva, personal o distinta.

Eduardo Westerdahl



Serie «Catástrofes imaginarias».
Óleo.



«Cuerpo VI», 1977.
Aluminio.



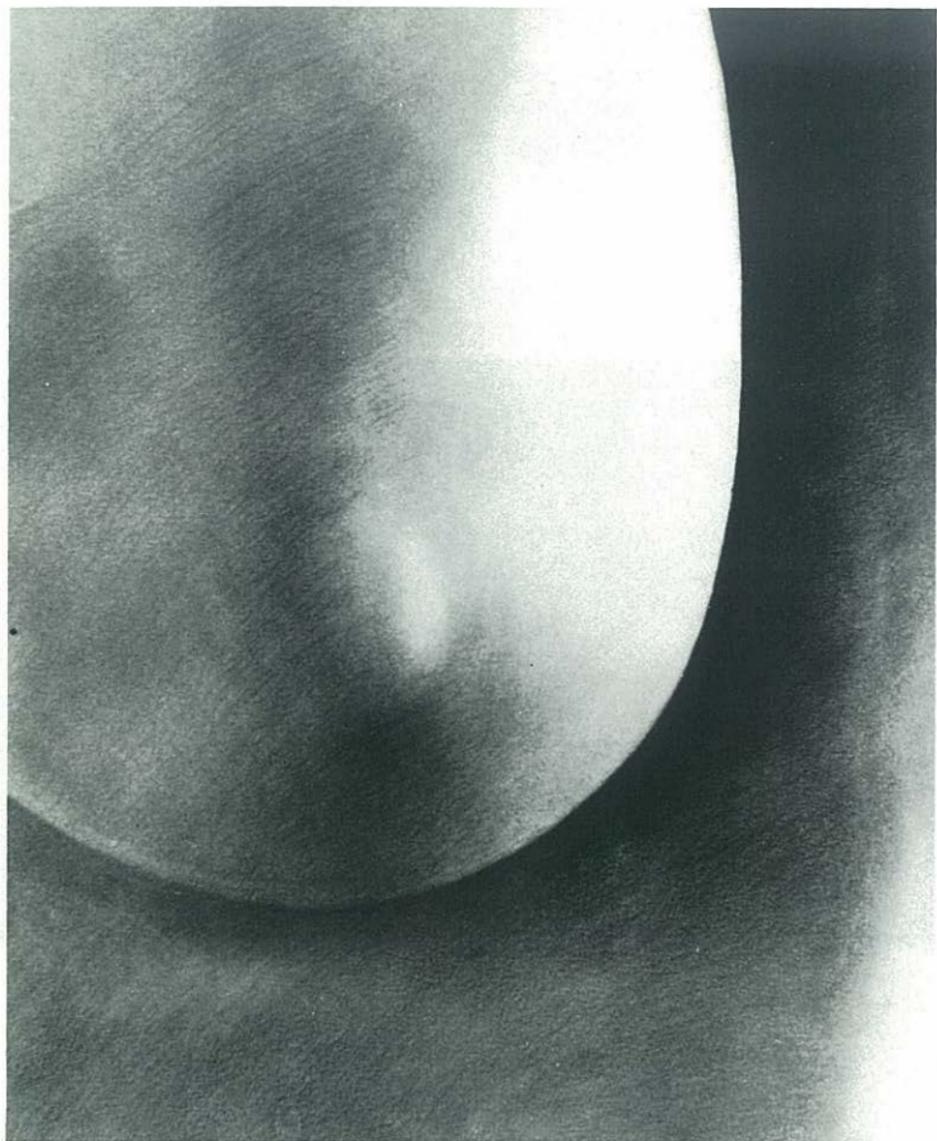
«Homo 70», 1970.
Óleo.



«Cuerpo VII».
Aluminio.



«Mente».
Cobre.

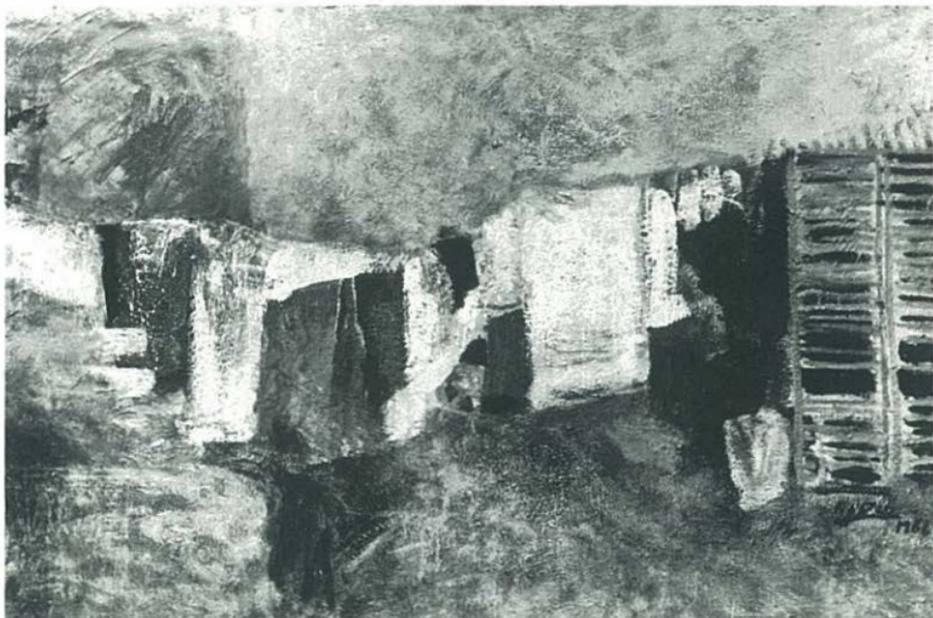


«Cuerpo IV», 1977.
Aluminio, dibujo.



«Cuerpo I», 1976.
Aluminio.

«Ropa tendida». Premio de Honor, VII Regional
de Pintura y Escultura en Santa Cruz de Tenerife, 1966.
Óleo.





«Cuerpo IX».
Aluminio.



«Cuerpo VIII».
Aluminio.

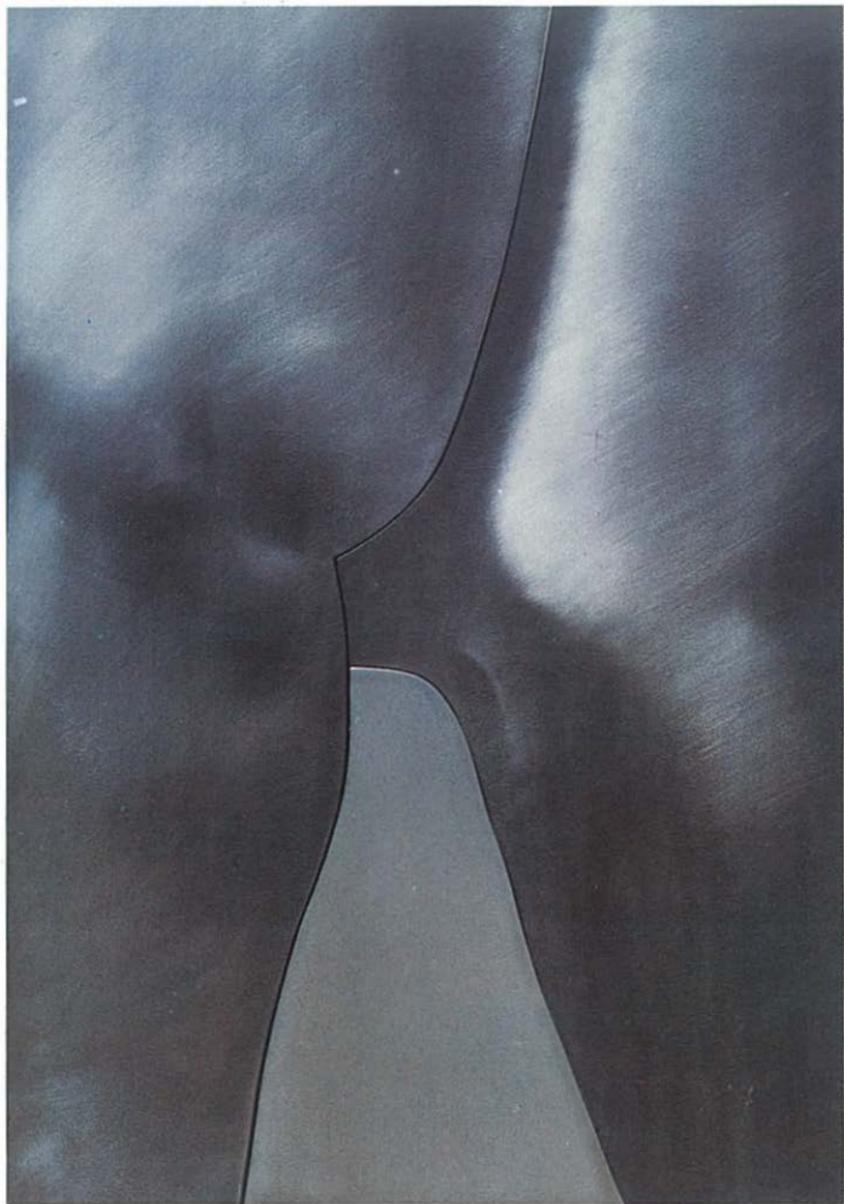




«Cuerpos B», 1977.
Aluminio.



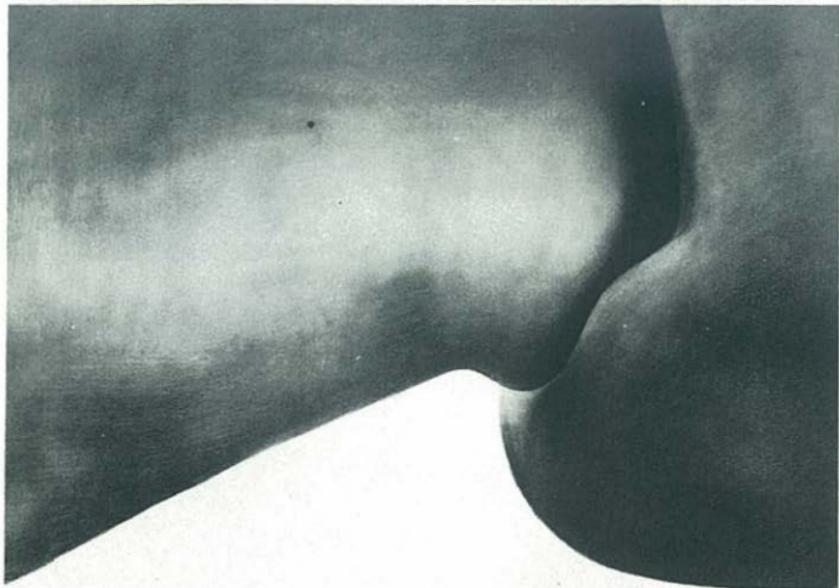
«Cuerpo V», 1977.
Aluminio, dibujo.



«Cuerpo X».
Aluminio.



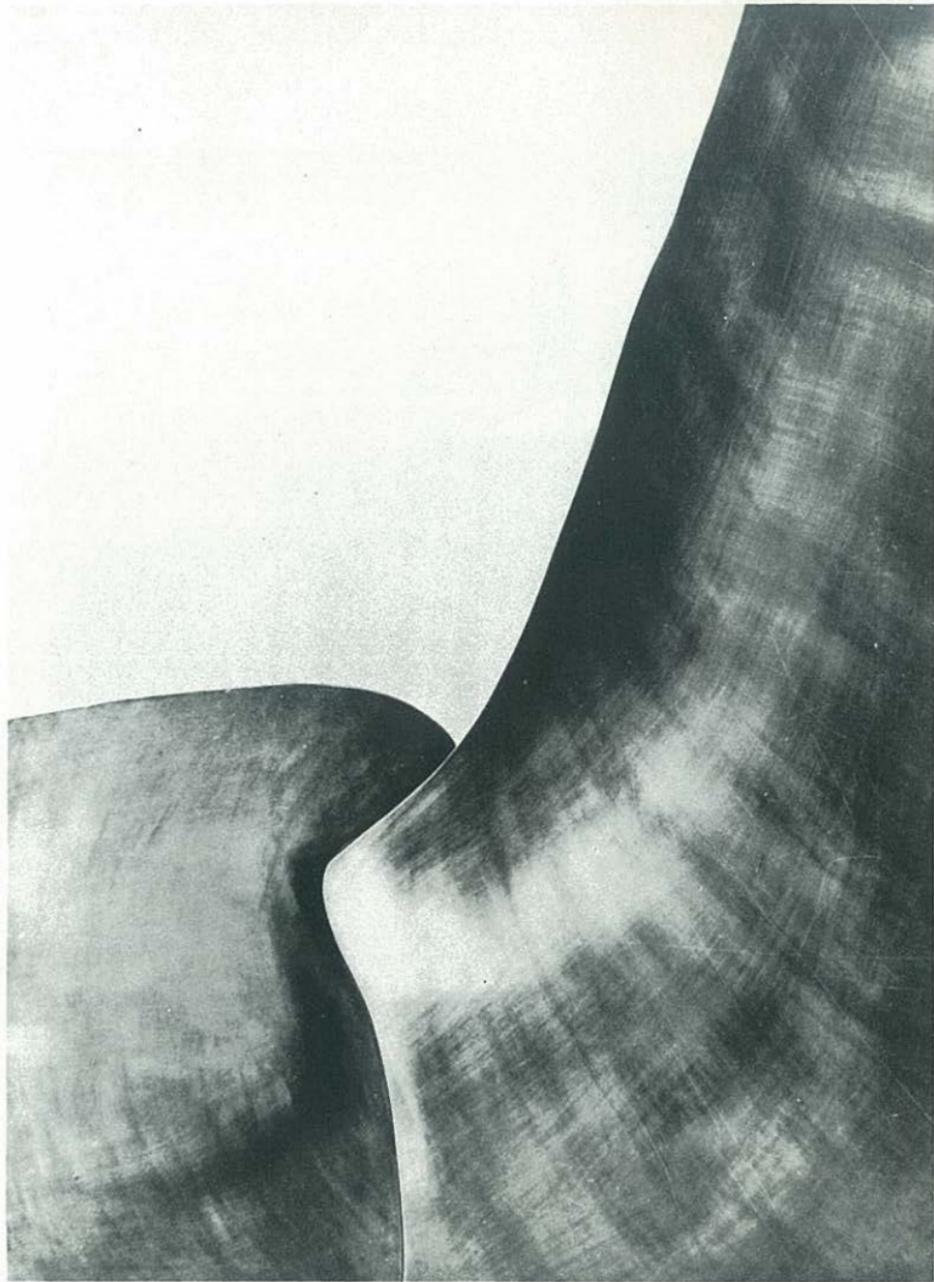
«Abstracción, con casco rojo», 1970.
Aluminio y plástico.



«Cuerpo III», 1977.
Aluminio.

«Cuerpo II», 1976
Aluminio.





«Cuerpos A», 1976. Premio de Honor «Miguel Tarquis». Aluminio.



«Abstracción, con tela blanca».
Óleo.

LA OPINIÓN DE LA CRÍTICA

La obra de Maribel Nazco

Es evidente que los elementos anecdóticos de la obra de Maribel Nazco podrían sistematizarse con una relativa facilidad: la proliferación del objeto (esquemático en formas y colores y evidente en aquellas obras trabajadas a partir de elementos metálicos procedentes del mundo laboral), su obsesión opresiva a lo largo del conjunto de obras, su desvaimiento sólo contrapunteado por las alusiones a la soledad del hombre... todo ello podría ser base —esquemática base, claro está—, para extraer una serie de consideraciones post-anecdóticas que fijasen de una vez para siempre esta pintura. Podría, incluso, hablarse de compromiso testimonial, de pintura social, de toma de conciencia con la realidad; podría incluirse la obra —toda esta obra suficientemente homogénea como para poder ser considerada en conjunto— en la línea de las protestas contra estructuras sociales (el objeto y el hom-

bre), metafísicas (el desvaimiento y la soledad), agónicas (la reiteración).

Pero tanto como estos leves elementos **explicativos** a los que nos estamos refiriendo, importan los otros, los que no suman nada a este bagaje anecdótico que citamos, los que también —tanto o más— condicionan esta pintura de Maribel Nazco que, fatuamente, podríamos suponer aclarada en un primer comentario. Importan la personalidad del artista, su presencia física en el tratamiento de cada una de las anécdotas, el choque inevitable entre la voluntariosa necesidad de proyectarse a través de un camino elegido y la fijación que su peculiar idiosincracia le impone.

Y si la crítica tuviese como misión calificar (me refiero a esa calificación tajante, incommovible, carpetovetónica, de la que tanto sabemos) habría que tener muy en cuenta esta auténtica realización de la obra plástica de Maribel Nazco, ya que a través de ella nos es posible plantear —o intentarlo al menos— cómo el artista lo es realmente desde el momento en que los elementos que en definitiva concluyen su obra son los que le son propios por naturaleza, y que actúan como deben hacerlo, complementando, chocando, concluyendo, en una palabra, cualquier propósito previo, incluso los del propio pintor.

Luis Alemany. Prefacio a su exposición en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Marzo, 1969.

Maribel Nazco: «La pintura no nos basta»

No para. Y te trae unos papeles donde ha escrito lo que ella llama declaración de principios estéticos y fundamentalísimos. No para. Y te trae por el camino de la amargura cuando se empeña

en decir que ella no quiere entrevistas, que ahí están los cuadros. No para... De pronto está sentada y de pronto no se sabe dónde está y vuelve con una sonrisa ingenua o no. «Para bien» —dice ella—. Y pregunta: «¿Qué quieres, qué quieres que te diga?». —Nada: Eso que tienes en los papeles.

Son unos papeles de tela de cebolla sobre los que ha escrito Maribel Nazco una serie de palabras muy conexas. Empieza: «La pintura-Picasso, Giotto, Velázquez». Luego viene escrita la palabra «naturalista». Al lado de esta declaración de influencias —hay que interpretar que se trata de una declaración de influencias— Maribel ha escrito: «El pintor no se encuentra a gusto» luego, con trazos muy gruesos, ha puesto muy académicamente: «Rasgos característicos del arte moderno»... «... es el afán de rehacer la creación». No para porque detrás de estas palabras hay otros pensamientos a borbotones, que no salen porque están en el cuadro y ahí está su medio de expresión, «componer conjuntos de formas y colores autónomos»... y aclara: «aunque esto no tiene nada de extraordinario es que no se puede exigir que el arte siga siendo naturalista en el momento en que la Naturaleza es transformadora, como hoy lo está siendo. La ciencia de ahora es diferente de lo que» (y deja un espacio en blanco) «armada con instrumentos cada vez más finos y penetrantes, explora terrenos que nuestros sentidos son incapaces de abordar por sí solos... la posición del artista moderno se ha modificado, como la del científico... pero no es solamente el marco de nuestra vida el que ha cambiado, sino también nuestra forma de ver, de sentir ese marco».

... Como quienes hayan ido a la exposición

de Maribel saben, que aquello es una pura radiografía del hombre. Una radiografía que se explica así: «He querido quitar capas y capas y llegar hasta la propia materia, los huesos, al fondo del hombre. De ahí mis radiografías».

Aquí terminaron las notas escritas en papel cebolla. Después soy yo el que toma notas, en el mismo papel, apoyado en un libro de obras del Greco. «Yo no tengo miedo» te dice Maribel, con esa voz marroquí que tiene, ¿miedo a qué? le preguntas tú, «miedo a hacer esta radiografía del hombre y ante esa radiografía tampoco hay que tener miedo. Todo esto es un camino, porque yo soy consciente de que la pintura no nos basta ya, queremos más cosas; no bastan idealismos ni esteticismos; hay que pintar más adentro. No creo que esto que yo radiografío sea el hombre decepcionado. Lo peor que le puede suceder al hombre es perder la esperanza en algo. ¿La esperanza qué otro nombre tiene? Bueno perder la confianza, saberse inútil, creérselo. El hombre no está decepcionado; el hombre es importante y vive. No es materia sólo. El alma es muy importante». De vez en cuando se levanta y entonces te explica que ha pintado una rueda dentada y un esqueleto uniéndose a la rueda dentada. «Lo que yo quiero es que la gente, frente a mi pintura, no sienta miedo, sino otra cosa, otra reacción más positiva. La máquina está bien. ¿El hombre destruido? Sí, el hombre viejo destruido; hay que hacer que nazca un hombre nuevo, como una ola blanca. Yo siempre he pensado que la belleza es una ola muy blanca, reventando. El hombre nuevo, la creación; toda la mañana la he pasado pintando los dedos de Miguel Ángel del cuadro la creación: esos dedos que dan vida a otros

dedos»... Luego me cita a Genovés, «ese pintor de los hombres que huyen», que dijo una vez: «tenemos cansada a la gente con tanto abstracto». Maribel nunca ha llegado al abstracto «por falta de evolución tal vez», y por fin se refiere a Kandinsky, por quien siente una gran admiración, «porque llegó a la abstracción más pura», y nos habla de Tapies y de Canogar.

Al borde de otro día, cuando se acaba el vino y los sillones negros siguen en su sitio, Maribel repetiría: «La pintura no nos basta», pensando en la rueda dentada, los esqueletos, el miedo y los peines con púas para parar el tiempo. No para.

Juan Cruz Ruiz. «El Día», Santa Cruz de Tenerife. En la inauguración de su exposición «Homo 70».

Maribel Nazco

... Maribel Nazco pertenece al grupo de pintores que quiere incorporar al arte nuevas vivencias, noticias inéditas, hallazgos reveladores. Ha utilizado sus estudios académicos y sus conocimientos técnicos para hacer el camino de la aventura plástica. El hecho de pertenecer a un profesorado no ha impedido, no ha sido peso para volver la espalda a toda fórmula.

Dos caminos emprende en esta exposición de su reciente obra. Por un lado, los metales, y, por otro lado, sus tablas. A base de colores acrílicos trabaja sus abstracciones.

En los primeros, las chapas se recortan y configuran con una técnica de «collage» trasladada al metal. Los colores logran su máxima luminosidad, sus irisaciones y tornasoles. La pintura se encuentra de esta forma situada entre la primera

superficie y el espectador, como un aura. La luz adquiere un cuerpo espacial que no es espejo ni huida al trasfondo —como en Fontana, por ejemplo—, sino que es próxima, que es reverberación y contenido, que es cosa y vibración, que es un todo orgánico y una consecuencia luminosa y musical, que es, en una palabra, una quimera plástica, en lo que tiene de realidad como objeto y en lo que tiene de posibilidad mental.

El otro aspecto de su obra lo encontramos en sus tablas, con densidades acrílicas, de materia batida, de grano grueso, de ocre desérticos. Obras de perforación ilusoria, de referencias lunares, que desbordan el propio marco como si fueran fragmentos o alusiones de un amplio y apretado paisaje.

Sin declamación, sin voces que enturbien el severo relato de las tierras, Maribel Nazco parece perseguir en la austeridad del trazo y en la reseda ocre una constante magnitud. Su problemática es expansiva. La expansión del cuadro en sus límites de superficie rectangular y la expansión hacia el fondo en sus ilusorias perforaciones. Esta posible unidad que puede establecerse con los metales coloreados —salvando, naturalmente, los opuestos efectos a que obligan los materiales empleados— es que a su vez el metal plantea, también, una cuestión de espacio, que, como queda dicho, se sitúa en la luz, en el aura, que se interpone entre la superficie y el espectador.

Maribel Nazco pertenece, como pintora, a los últimos estrenos de Canarias, que tantos nombres importantes viene dando y cuya enumeración no creo necesaria. En ella lo informal trata de establecer un puente que una el carácter matérico e irracional, con otras cuestiones mencionadas que

vienen a ser actuales. Se trata de un puente que una un quehacer anterior con una nueva posición espacial, de ensayo organizador, de secuencia y de posible significación espacial.

Eduardo Westerdahl. Prefacio de su exposición en el «Ateneo» de Madrid. Temporada 1971-1972.

Maribel Nazco

Cierto que Maribel Nazco pertenece al grupo de pintores que quiere incorporar al arte nuevas vivencias, inéditas noticias, reveladores hallazgos y ello mediante formas expresivas que (a la postre, ingenuamente) se niegan a reconocer la realidad inmediata, que también es el caso, depurado personalmente ya, de sus paisanos Manrique y Fajardo, con los que guarda no pocas relaciones. «Maribel Nazco —dice Eduardo Westerdahl— pertenece, como pintora, a los últimos estrenos de Canarias, que tantos nombres importantes viene dando y cuya enumeración no creo necesaria». «Ateneo» Sala Joven).

A. M. Campoy. A B C-Madrid. 29 de Enero de 1972.

Del fuego volcánico a la frialdad lunar

En la Sala Joven, del Ateneo de Madrid, se nos presenta esta interesante pintora. Anticipemos una conclusión: no obstante el rótulo de la Sala, la artista, joven en la cuenta de sus años vitales, no traduce incipiencias. Todo lo contrario, se nos aparece cual decantación de sabidurías y experimentaciones que, por los resultados, debieron ser tesoneras y prolongadas. Formada escolásticamente accedió por evolución culta y sensorial a la

expresión abstracta. Mucho influyó en la celeridad del proceso su naturaleza canaria. En las islas, lo abstracto se lleva en la sangre, se respira. Es consecuencia de la geología y de la climatología. La curiosidad por los materiales plásticos, la necesidad de ampliar el esquema matérico, se impusieron fuertemente a un oficio diríamos clásico, plenamente dominado. Maribel Nazco se encontró así, de lleno y con especial complacencia, manejando los acrílicos, las pinturas industriales, materias que en un tiempo fueron desdeñadas por los artistas o en las que jamás se había pensado como auxilio plástico. Con ello y junto a ello, como para enfriar el fuego de volcánicas abstracciones creado sobre algunas de sus tablas, instaló las frías y lisas chapas alumínicas. El delgadísimo metal podía ser maleado en onda de sonido y, también, de vibración visual. Maribel Nazco pensó y vio el contraste, la divergente y por paradoja aunadora posibilidad brindada a su inspiración. El fuego o la calcinación volcánica de sus tablas amasa densidades de apagado cráter o el granuloso discurrir de la fundida lava, en tanto que la hoja de aluminio, extendida, sugiere la frialdad lunar habitable por un esquema estético expresado en recortes, incisiones, perforaciones o abultamientos sobre los que la mancha de color establece, cuando es precisa, zonas de opacidad. La posibilidad decorativa de la obra de Maribel Nazco es extraordinaria. Abarca desde el cuadro de pequeño formato, grato para un moderno interior. Se nos revela como una de las más importantes artistas del archipiélago canario donde tan señeros nombres del arte abstracto español han surgido.

Julio Trens. «La Vanguardia Española», reproducido en «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife el 2 de Febrero, 1972.

Maribel Nazco en el Ateneo de Madrid

Se percibe inmediatamente, al entrar en la exposición de Maribel Nazco, que nos encontramos ante una artista que maneja unas técnicas y las aprovecha con acierto para penetrar en ese cuerpo poético del que habla Eduardo Westerdahl, a fin de instaurar o restaurar, como afortunadamente expresa el crítico, un compromiso con lo desconocido. Esta actitud no es nueva en Maribel Nazco. Recuerdo su exposición de 1969 en el Museo de Tenerife. Allí las formas de sus metales, aunque impregnadas de lirismo, eran bruscas, más rotundas. Aquí, en esta muestra madrileña, nuestra pintora se ha detenido más en la elaboración de los metales que nos presenta, los cuales, a diferencia de los expuestos en 1969, más rudos y fríos, ofrecen muy bellas calidades y un lirismo poco frecuente en el tratamiento de estos materiales. Se advierte aquí, y esto no debe preocupar a Maribel Nazco, la mano de la mujer. Tal vez en el acabado de estas obras, que son las que mejor ha realizado hasta ahora la artista canaria. Esta impecabilidad está más de acuerdo con los contenidos de las realidades expresadas o ignoradas por la pintora, de la que no se puede decir exactamente que ande por los mundos de la abstracción, de una manera rotunda, puesto que la aparición en sus cuadros de ciertas formas y signos reconocibles la llevan más hacia unas formas de expresión figurativas que no comportan un reconocimiento de la realidad inmediata, pero que evocan mundos y sensaciones concretas, ámbitos de creación muy determinados. Estos signos lo mismo aparecen en los metales, en los que la variedad de color —cobres, aluminios, etc.— ofrecen muchas posi-

bilidades plásticas, que en aquellos cuadros en los que los acrílicos se mezclan con elementos, tales como el esparto, los granos, las colas o las ceras, ofreciendo nuevas referencias y suscitando sensaciones que aumentan los contenidos expresivos del cuadro. En nuestro afán de identificación de signos, descubrimos elementos oníricos acertadamente representados y hasta signos espaciales que descubren una nueva problemática en el quehacer de Maribel Nazco. Aparecen en el cuadro unos círculos con vida, suspendidos en un espacio cósmico. Estos círculos desvelan una nueva trayectoria en la investigación plástica de nuestra pintora, verdaderamente sugestiva. Por otra parte, su clara idea de los planos expuestos en el cuadro, su valoración del espacio, su sentido de la sugerencia y su afán de síntesis expresiva, nos están haciendo ver más que a la Maribel Nazco que en esta exposición se reafirma como buena pintora, a la Maribel Nazco que inicia una nueva andadura. Estos hallazgos de hoy no constituyen sino el primer paso de una aventura llena de sorpresas para la que tiene sobradas cualidades esta mujer intrépida, decidida; tímida guerrillera en la constante batalla de la creación artística.

Fernando G. Delgado. «El Día». Santa Cruz de Tenerife. 10 Febrero 1972.

Los metálicos de Maribel Nazco

Maribel Nazco viene de Canarias a mostrarnos sus trabajos con nuevos materiales y sus deseos de evasión.

Su exposición en la Sala Joven del Ateneo se compone de nueve pinturas y cinco «metálicos», con una problemática común de bú-

queda de espacios inmensos, enigmáticos y lejanos que quieren desbordar el marco.

En las tablas se mezclan muy diversas materias: espartos, arenas gruesas y elementos acrílicos, todos ellos en una gama de ocres y blancos buscando perforaciones y oquedades que nos lleven a algún lugar lejano.

Sus cuadros «metálicos» aportan una gran novedad en cuanto al trato dado a las chapas, recortadas y ensambladas, consiguiendo curiosas composiciones enriquecidas por las diversas coloraciones de los metales utilizados, que al ponerse en relación crean un juego ambiental de brillos e irisaciones realmente peculiar.

Es éste un campo todavía reciente, pero en el que la pintora Maribel Nazco puede conseguir considerables resultados.

Ana Beristain. «La Estafeta Literaria», Madrid. 15 de Febrero de 1972.

Maribel Nazco en Madrid

Llega a Madrid Nazco de su isla canaria de Tenerife y en su obra trae resonancias felices de aquella tierra —pictóricas, de Pedro González; metálicas, de Fajardo; lineales, de Toribio—, pero orquestadas con su propio acento. Maribel Nazco nos habla en una abstracción —fragmentada en planos de metales diversos, cobre o aluminio—, que no quiere perder del todo su vinculación con la realidad y lucha con ella para que conserve íntegro su sentido dentro de su propio desvanecimiento. El tratamiento que le da a sus metales, Maribel Nazco, tiene admirables veladuras que ha matizado al fuego con ponderada sensibilidad, sin gesticulaciones del relieve ni aspavientos de forma, con una gravedad que no se detiene en la

superficie y le confiere naturaleza dramática a la sobria caligrafía de sus abstracciones. Esta es la primera exposición de su obra que Maribel presenta en Madrid, pero no es obra incipiente, sino consumada. Con tal pleno dominio, que no necesita ser agresiva para ser impresionante.

M. Augusto García Viñolas. Suplemento Semanal «Artes y Letras», del periódico «Pueblo», de Madrid, reproducido en «La Tarde» de Santa Cruz de Tenerife, el 9 de Noviembre de 1974.

Maribel Nazco en la galería Ramón Durán, de Madrid

En la generación de las formas en lucha, tiene la escultopintura no imitativa menos vigencia que en la anterior. Maribel Nazco, miembro de la generación central de Tenerife, es tal vez el único artista cuya escultopintura, además de no imitativa es expresionista. Se trata, en realidad, de una pintura conflictiva, en la que el recorte neto de las formas queda contradicho por la degradaciones que, con las resonancias más variadas, resbalan sobre la totalidad del campo cromático. Maribel Nazco trabaja habitualmente con planchas de aluminio. Su dominio exhaustivo del procedimiento le permite obtener las formas más emotivas con superposición de recortes alargados cortados a bisel, y con los entronques, muy a menudo convulsivos, de los mismos. El color lo obtiene mediante oxidaciones y degradaciones cromáticas. Para cada matiz utiliza una mezcla diferente de ácidos y envejece, a veces, las corrosiones, hasta el punto de que sobre unas bases que pueden ser lo mismo bruñidas y primigenias que desgastadas y como heridas por la intemperie, se elevan otras formas o mucho

más envejecidas o mucho más jóvenes, estableciendo unos buscados contrastes altamente emotivos. Muy a menudo hay una insinuación de cielo en la parte alta de estas construcciones, pero dicho cielo está sugerido exclusivamente por medio de una luz que parece hacer más lejanas las zonas del paisaje ideal sobre el que incide. Todo, repito, lo consigue Maribel Nazco exclusivamente con un trabajo que es tan propio de un químico como de un pintor, y que constituye una de las más sugestivas incorporaciones de las técnicas contemporáneas a la pintura actual.

Aunque el aluminio sea hoy el material casi exclusivo de Maribel Nazco, no es totalmente insólito que lo combine, a veces, con el cobre, para así hacer más caliente la base e intensificar los contrastes. La tensión expresionista, no por controlada, deja de ser intensa. Se da por igual en el forcejeo de los amontonamientos de formas, que en unos buscados desmoronamientos de la estructura, a los que niega, no obstante, la reciedumbre morosa con la que la pintora recorta sus materiales. Ante estas obras cabe preguntarse cual ha podido ser la razón que ha incitado a Maribel Nazco a asumir voluntariamente la contradicción y a ser conflictivamente expresionista, utilizando un procedimiento que suele ser más habitual en la escultopintura lumínica o en la geométrica. Lo más probable es que haya una dualidad interna en esta artista y que su verdadera manera de comunicar como ella es, consiste en que también sea dual y contradictoria la problemática de su escultopintura. Logra, no obstante, reducirla a unidad plástica y ello constituye un buen testimonio de nuestra época, en la que la

disociación sigue siendo constructiva y tiende, a través de los perfeccionamientos de la técnica, a hacer nuestro mundo más grato, por muy grande que sea la ansiedad que a veces provoca y por mucho que aceche un peligro de deshumanización a cuyo triunfo se oponen actitudes humanas, como la que ha dado origen a esta obra simultáneamente angustiada y exacta de Maribel Nazco.

Carlos Areán. «Noticias Médicas». Especial Domingo, n.º 79. 8 de Diciembre de 1974.

Maribel Nazco

La pintura de Maribel Nazco es conflictiva, pero el conflicto no es entre ella y el mundo, sino en los estratos más profundos de su subconsciente. En una primera visión, todo cuanto pinta o construye parece calmo, pero una mirada más detenida nos descubre un desasosiego que rompe todos los normativismos de tradición helénica. La pintora ni sabe ni quiere, en lo más profundo de ella misma, ser contenida, pero con su razón adora el orden y por eso ha elegido el procedimiento ideal para inventar unas imágenes ordenadas que su pasión desordena luego.

Trabajar en metal sobre metal, no es hoy una novedad, pero sí lo es romper los equilibrios y amontonar las placas superpuestas en aludes casi informales. Los fondos de base, en aluminio o en cobre oxidado, son levemente areniscos, y es la propia oxidación la que provoca el color. Las formas recortadas que se sobreponen al fondo son también de metal y suelen hallarse más mordidas por los ácidos. Parecen forcejear las unas con las otras y luchar entre ellas para

que cada una de las formas parciales encuentren su lugar inestable en la gran superforma que componen conjuntamente. Hay a veces sobre esa forma compuesta una insinuación de cielo que se evade hacia lo alto y que intensifica los contrastes entre ligereza aérea y búsqueda de una tierra en que reposar.

La obra de Maribel Nazco constituye así un buen testimonio de nuestra época y de los problemas que están acuciando desde hace ya una docena de años de manera, unas veces hiperrealista y otras «pop» o neodadaísta, a los miembros más destacados de su propia generación.

Carlos Areán. «La Estafeta Literaria» Madrid, 15 de Diciembre de 1974.

El «collage» metálico de Maribel Nazco

La vida y la obra de Maribel Nazco son auténticamente volcánicas, no por su orografía, por lo acusado de sus cráteres o el color parduzco de sus lavas, sino por la potencia e imprevisión de todas sus erupciones. Maribel tiene de vez en cuando una explosión, creativa o temperamental, que le obliga a hacer «tábula rasa» con todo lo anterior para adentrarse en un nuevo tipo de pintura, de collage, de escultura que, en lo formal y tectónico, responda a sus intereses y vocación renovadora. Si sus orígenes artísticos se someten a la voluntad académica de la enseñanza escolástica de Bellas Artes, pronto, a través del dibujo y la pintura matérica, descubre un lenguaje que hará propio y en el que el hombre como tema, como asunto, o como ser existencial, estará presente. «Homo 70» es el título de una exposición decisiva que en 1970 presentó en el Museo Muni-

cipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Si entonces, a través de la rica textura de la materia, estudiaba al hombre, lo sometía a un minucioso proceso de introspección y lo encerraba en fragmentos salidos de una radiografía, hoy, después de una intensa lucha emocional y estética, ha decidido buscar materias primas más duras, menos flexibles o molleables. Las densidades acrílicas se han visto sustituidas por la plancha metálica, la pincelada gruesa ha dado paso a la chapa recortada. El hombre que lucha, que se debate, que avanza, que vence o desfallece, pero que sigue en la brecha, es el que interesa a Maribel Nazco. Ella misma afirma «me gustan los materiales duros porque la misma vida lo es». Un ser que analizó en su etapa introspectiva y que ahora recrea en su fase de extroversión. El cuerpo humano es para ella como una grandiosa «macroforma» en constante mutación, descuartizable, que en sus distintas posiciones musculares es capaz de ofrecernos una idea plástica nueva, casi desconocida en lo que a arquetipos anatómicos hace referencia. La construcción antropomorfa, el recorte y encaje de piezas anatómicas, no parte de una visión física de las «poses» del cuerpo, reflejadas en las infinitas traslaciones de cada músculo, las múltiples variaciones de una rótula o las diferentes flexiones de cada miembro. Los elementos del cuerpo como piezas aisladas y aislables, bloques formales, masas delimitadas, le permiten interrelacionar unos elementos plásticos con otros hasta conseguir aquella anhelada cohabitación de formas en el espacio que el cubismo analítico exigía de sus adeptos. Ni los perímetros duros, ni el ángulo recto, tendrán lugar en este cosmos de superficies biomórficas.

Las formas redondeadas, las tersas curvas musculares, los pómulos, las nalgas y los vientres abultados, se interferirán los unos con los otros para encajarse en la sinuosidad, jamás en la recta. El grado de tensión o convulsión de sus personajes queda perfectamente reflejado en el rico y sutil lenguaje de los ritmos, gestos y composiciones, que los accidentes morfológicos de sus recortadas planchas nos dan a entender. Si una remota latencia cubista está presente en sus collages metálicos, especialmente en las superficies troqueladas y en los bordes y perímetros anatómicos, una sabia estructuración geométrica organiza el encuentro, la colocación y las distancias, en cada uno de sus cuadros. Los «puzzlements» que configuran y determinan los contornos la sitúan como auténtica experta en el constructivismo geométrico referido a elementos de estructuración anatómica. En la labor de piece y despiece de sus elementalizados rompecabezas descubrimos, de forma manifiesta, aquella energía secreta que Pablo Palazuelo utiliza en sus «geografías espirituales». El tratamiento topográfico de lo humano, el dibujo adamasquinado de los seres, las erectas tensiones de sus cuerpos, el enfebrecido encaje de sus protuberancias, el rico simbolismo de sus insinuaciones, hacen que el valor poético sea enriquecido por una alta carga emocional, pese al claro talante abstracto de muchas de sus composiciones. La coherente y organizada arquitectura de sus formas tiene en lo textural un refuerzo definitivo. Ni las antiguas planchas de acero, cobre o bronce, ni las actuales superficies de aluminio se nos presentan cual chapas desnudas. Lo homínido de sus propósitos formales se refleja en la intención cutánea que da a las super-

ficies quemadas, raídas o tostadas por los ácidos. La epidermis de estas oxidadas superficies da volumen, profundidad, calidez, tacto, a todos aquellos elementos que sueltos y sin tratamiento serían pura chatarra. Cada veladura, cada sombra, cada frotamiento, contiene una alusión, insinúa una intención biológica. De aquí la exacerbada dimensión sensible de su ser y de su hacer. Lo físico involucra a lo volumétrico y esto incide a su vez en lo físico. Todo lo que le rodea es trans-formable, con-formable, de-formable. La forma es una energía nuclear que domina su mundo, así como su microcosmos y su macrocosmos. En la obra de Maribel Nazco siempre hay un gesto inesperado, un signo que acentúa el misterio, una deformación que estimula y alienta nuestra realidad. La ambigüedad se desvanece ante la significativa concreción formal. El geometrismo abstracto intensifica y concentra la fuerza vital de sus seres. Hombres y mujeres, afectos y oposiciones, seres y objetos, encuentros y enfrentamientos, todo está aquí con una lucidez sólo alcanzable en la vivencia, la experiencia y la tensión. Una vez dominado el lenguaje, el de la construcción geométrica en chapas aluminicas, Maribel Nazco es capaz de sugerir, iluminar y ofrecernos este mundo en el que la forma del hombre, y su más genuino fondo, son vistos con igual vibración e intensidad.

Daniel Giralt-Miracle. Prefacio a la exposición en la Galería de arte Sarrió. Barcelona. 5 al 28 de Junio de 1975.

Maribel Nazco en Sarrió

Diríase que Maribel Nazco despieza la figura humana y la reconstruye a su antojo en estos

puzzles de placas metálicas o pseudometálicas, rehaciendo una figura nueva que nada tiene que ver con la primitiva, salvo en el ritmo de sus curvas. Es este «ritmo anatómico» lo que presta a sus composiciones un profundo y cautivador misterio. El ser humano no puede ser reconocido en ellas y, sin embargo, hay algo remoto, pero perceptible, que lo sugiere en una a modo de abstracción que todas esas obras trascienden.

«La Vanguardia», Barcelona. Página de arte. 21 de Junio de 1975.

Maribel Nazco en Sarrió

Articulaciones metálicas, planchas de aluminio, cobre, latón, netos perfiles, estructuran imágenes, las cuales ocasionan y provocan netas referencias humanas, naturales; otras resultan pura plástica, inmersión a través de lo desconocido, afanoso vislumbramiento, lejanas realidades; composición, relieves, materiales, sustento escultórico revelan una inquieta sensibilidad.

TELE/EXPRES. 13 de Junio de 1975. Barcelona.

ESQUEMA DE SU ÉPOCA

1938

Anschluss

- Acuerdos de Munich.
- Fabricación del nylon.
- Henry Miller: «Trópico de Cáncer».

1939

- Fin de la guerra española.
- Principio de la II guerra mundial.
- Reparto de Polonia.
- Primer avión a reacción.
- Muerte de Freud.
- Muerte de Antonio Machado.

1940

- Invasión de Dinamarca, Noruega, Países Bajos y Bélgica.
- Derrota de Francia.
- Chaplin: «El Dictador».
- Suzuki: «Ensayo sobre el budismo zen».
- Penicilina.
- André Breton: «Antología del humor negro».

- Muerte de Trotsky.
- Muerte de Paul Klee.

1941

- Pearl Harbour.
- Agresión alemana contra U.R.S.S.
- Fundación de la «Academia Breve de la Crítica de Arte».
- Nace Bob Dylan.
- Muerte de James Joyce.

1942

- Desembarco Anglo-USA en África del Norte.
- Pila atómica.

1943

- Batalla de Stalingrado
- Primera erupción del volcán Parícutin, en México.
- Madrid: «Primer Salón de los Once».

1944

- Liberación de París.
- La «Pin-Up» invade el mundo siguiendo los pasos del ejército norteamericano.
- Muerte de Kandinsky.
- Muerte de Ensor.
- Muerte de Munch.
- Muerte de Mondrian.
- Muerte de Soutine.

1945

- Fin de la guerra.
- Bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

- Período de la primera expansión del Informalismo (1945/1955).
- Clausura de las casas de cita, en Francia.
- Manifiesto del Postismo (C.E. de Ory).
- Muerte de Hitler.
- Muerte de Mussolini.

1946

- J. P. Sartre: Difusión del Existencialismo.
- Principio en U.S.A. de la «Action Painting».
- Principio de la guerra civil en China.

1947

- París: Exposición Internacional del Surrealismo.
- Zaragoza: Primer grupo abstracto español.
- Plan Marshall.

1948

- Bruselas: Fundación grupo «Cobra».
- Barcelona: Fundación grupo «Dau al Set».
- Transistor.
- Primer «Salón de Octubre».

1949

- República Popular China.
- Fundación de la «Escuela de Altamira», en Santander.

1950

- Guerra de Corea.
- Buñuel: «Los Olvidados».

1951

- Ejecución de los Rosenberg.
- Michel Tapié organiza en París la exposición «L'Informel».
- Primera Bial Hispano-Americana de Arte, Madrid.
- China se apodera del Tibet.
- Muerte de Wols.

1952

- John Cage: Primer **happening**.
- Revuelta de los Mau-Mau, en Kenya.
- Chaplin: «Candilejas».
- Constitución del grupo **R**.
- Muerte de Paul Eluard.

1953

- Armisticio en Corea.
- Beckett: «Esperando a Godot».
- Curso sobre arte abstracto en la Universidad de Santander.
- Exposición Internacional de Arte Abstracto en Santander.
- Tenerife: Primer Museo de Arte Abstracto (M.W.).

1954

- Comienzo de la guerra de Argelia.
- Principio del fenómeno Brigitte Bardot.

1955

- Primer submarino atómico (U.S.A.).
- Picasso: «Variaciones sobre las mujeres de Argel», de Delacroix.

- El crítico inglés Laurence Alloway emplea por primera vez el término «Pop-art».
- Conferencia de Bandung (surge el tercer mundo).
- Muerte de Einstein.
- Muerte de Ortega y Gasset.
- Muerte de Tanguy.

1956

- Insurrección de Budapest.
- Nacionalización del Canal de Suez.
- Principio de las guerrillas castristas, en Cuba.
- Primera exposición Tapies, en París.
- Muerte de Pollock.
- Muerte de Prampolini.

1957

- Ghana: Primer país africano independiente.
- U.R.S.S.: Primer sputnik.
- Madrid: Creación del grupo «El Paso».
- Córdoba: «Equipo 57».
- Valencia y Pamplona: «Arte abstracto español».
- Barcelona: «Primer Salón de Mayo».
- Muerte de Oscar Domínguez.

1958

- Gran Pabellón Español en la Bienal de Venecia. Expositores: Cossío, Guinovart, Ortega Muñoz, Chillida, Canogar, Millares, Saura, Suárez, Tapies, Vela, Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrats, Vaquero Turcios, Farreras, Mampaso, Povedano y Rivera.
- Comisario: Luis González Robles.
- Juan Eduardo Cirlot publica «Arte Contemporáneo».

1959

- Revolución cubana.
- Exposición Internacional del Surrealismo: «Eros», en París.

1960

- Inauguración de Brasilia.
- Principios del nuevo realismo. Primer manifiesto: «Los nuevos realistas», en Milán.
- 17 obras de Ángel Ferrant en la Bial de Venecia.
- José M.^a Moreno Galván publica «Introducción a la pintura española actual».
- Buñuel: «Viridiana».
- Carlos Areán publica «Veinte años de pintura de vanguardia en España».

1961

- Museo de Arte Moderno de Nueva York: Exposición «The art of assemblage».
- U.R.S.S.: Gagarin al espacio.
- Laser (rayo).
- Muerte de Hemingway.

1962

- U.S.A.: Glenn en el espacio.
- Independencia de Argelia.
- Louise Nevelson: Pabellón U.S.A. en la Bial de Venecia.
- Vaticano II.
- Muere Faulkner.
- Muere Marilyn Monroe.

1963

- Muerte de Tzara.
- Muerte de Ramón Gómez de la Serna.
- Asesinato de Kennedy.

1964

- Sartre renuncia al Premio Nobel.
- Chagall decora el techo de la Ópera de París.
- Millares recibe el Premio de la Crítica en Tokio.

1965

- Exposición Internacional del Surrealismo, en París.
- Muerte de Le Corbusier.

1966

- Revolución cultural China.
- Lunik IX.
- Los «Provos», en Holanda.
- Triunfo de la minifalda.
- Inauguración del Museo de Arte Abstracto, de Cuenca.
- Aguilera Cerni publica «Panorama del nuevo arte español».
- Muerte de André Breton.

1967

- Principio de las guerras árabe-israelí.
- Primer trasplante de un corazón humano.
- Muerte de Che Guevara.

1968

- El «Mayo» de París.
- Asesinato de Lutero King.

- Invasión de Checoslovaquia por tropas rusas.
- Muere Marcel Duchamp.

1969

- Primeros hombres en la Luna: Neil Armstrong y Edwin Aldrin.
- Fellini: «Il Satyricone».
- José M.^a Moreno Galván: «Pintura española. La última vanguardia».

1970

- Allende, presidente de Chile.
- Alexandre Cirici: «L'art català contemporani».
- Muerte de Bertrand Russel.
- Muerte de Rothko.

1971

- China entra en la ONU.

1972

- Muerte de Millares.

1973

- Exposición antológica artistas españoles: Arte 73. (Fundación March.)
- Muerte de Picasso.
- Muerte de Casals.
- Muerte de Neruda.

1974

- Inflación.
- Crisis del petróleo y materias primas.
- Muerte de Allende.

1975

- Triunfo del Comunismo en Vietnam, Camboya y Laos.
- Triunfo del socialismo en Portugal.

1976

- Muerte de Franco.
- Muerte de Albers.
- Muerte de Man Ray.
- Muerte de Calder.
- Muerte de Tobey.

NAZCO realizó sus primeros estudios con don Elías González Manzo; Escuela de Bellas Artes y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife y Escuela Superior de San Fernando, Madrid.

Viajes por Francia, Italia, Inglaterra, Canadá y U.S.A.

Exposiciones colectivas

II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo. Homenaje a José Luis Sert en el Colegio de Arquitectos (Tenerife). Exposición de múltiples en el Colegio de Arquitectos (Tenerife). Homenaje a Millares en la Galería Juana Mordó (Madrid). Exposición Colectiva del Ateneo de Madrid. Grupo «Nuestro Arte», en la Casa Colón de Las Palmas Grupo «Nuestro Arte», en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. En el Círculo de Bellas Artes (Tenerife). En la Caja de Ahorros (Tenerife). En la «Sala Conca» de La

Laguna (Tenerife). En Nueva York 1976 (Arte Constructivo en Pintura y Escultopintura, compuesto por Caruncho, Feliciano, Labra, Ubiña, Soria y Ugarte). Historiador y crítico: Carlos Areán.

Exposiciones individuales

1968 - Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

1970 - Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (Homo 70).

1972 - Ateneo de Madrid.

1974 - Galería Ramón Durán, Madrid.

1974 - Galería Aritza, Bilbao.

1975 - Galería Sarrió, Barcelona.

1977 - Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria.

1977 - Galería Kandinski, Madrid.

Museos y colecciones

Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo, Villafamés (Castellón).

Diputación de Barcelona.

Colección-Museo Westerdahl.

Colección Edwin, California

y otras nacionales y extranjeras.

Premios

1966 - Premio de Honor de la VII Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife.

1975 - Premio de Honor «Miguel Tarquis» en la Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Serie «Catástrofes imaginarias». Óleo, 80×65 cm.
- «Cuerpo VI», 1977. Aluminio, 90×60 cm.
- «Homo 70», 1970. Óleo, 85×65 cm.
- «Cuerpo VII». Aluminio, 88×60 cm.
- «Mente». Cobre, 200×100 cm.
- «Cuerpo IV», 1977. Aluminio, dibujo, 65×45 cm.
- «Cuerpo I», 1976. Aluminio, 60×40 cm.
- «Ropa tendida». Premio de Honor, VII Regional de Pintura y Escultura en Santa Cruz de Tenerife, 1966. Óleo, 140×100 cm.
- «Cuerpo IX». Aluminio, 90×60 cm.
- «Cuerpo VIII». Aluminio, 88×60 cm.
- «Cuerpos B», 1977. Aluminio, 90×60 cm.
- «Cuerpo V», 1977. Aluminio, dibujo, 60×40 cm.
- «Cuerpo X». Aluminio, 95×65 cm.
- «Abstracción, con casco rojo», 1970. Aluminio y plástico, 83×78 cm.
- «Cuerpo III», 1977. Aluminio, 90×65 cm.
- «Cuerpos A», 1976. Premio de Honor «Miguel Tarquis». Aluminio, 140×100 cm.
- «Abstracción, con tela blanca». Óleo, 130×110 cm.

INDICE

VIDA.....	7
OBRA.....	14
ILUSTRACIONES.....	33
LA OPINIÓN DE LA CRÍTICA.....	49
ESQUEMA DE SU ÉPOCA.....	69
EXPOSICIONES.....	79

COLECCIÓN

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferreti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gállego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tàpies**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Afba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Álvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Ángel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco**, por Manuel García Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.

54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Fuente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandel**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarías González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Mathéos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camín**, por Miguel Logroño.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo del Villar.
96. **Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Goñi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Ángel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111. **María Droc**, por J. Castro Arines.

112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Aguilón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129. **Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130. **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131. **María Carrera**, por Carlos Areán.
132. **Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133. **Ángel Orensanz**, por Michel Tapié.
134. **Maribel Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135. **González de la Torre**, por Luis Martínez Drake.

*Esta monografía sobre la vida y la obra
de MARIBEL NAZCO, se acabó de
imprimir en Vitoria en los Talleres de
H. Fournier, S. A.*

en las Exposiciones Regionales de Pintura y Escultura, en la ciudad donde ejerce su profesión.

Pertenece de manera destacada a nuestras vanguardias artísticas. Desde su exposición «Homo 70» se observó en sus trabajos una honda preocupación por conjugar la abstracción con referencias al cuerpo humano, sin caer en la nueva figuración. Ha tratado de captaciones cósmicas, de radiografías y últimamente de llevar a los metales, dentro de un proceso escultopictórico, una poética de la sensualidad, más que del erotismo, fraccionando el cuerpo humano para lograr una ensoñación voluptuosa, absolutamente nueva, personal o distinta.

Después de practicar diferentes técnicas, desde el óleo a la incorporación de materiales pobres, ha terminado, en los últimos años, por una dedicatoria exclusiva a una difícil empresa de «collages» en láminas de aluminio, cobre y bronce, recortes montados a base de «puzzles» de una insólita perfección y belleza plástica. A base de frotamientos, esta obra, de la que no está ausente la coloración, logra gamas de delicadísima expresión. Pintora constructiva, abstracta o humanizada, da, toma referencias anatómicas —piernas, vientres, espaldas, muslos, senos, nalgas— para adentrarse en estructuras abstractas y en una provocación casi táctil por lo sensual o por un erotismo que no termina de dar su nombre.

Portada:

«Abstracción, con casco rojo», 1970.
Aluminio y plástico.

SERIE PINTORES

