

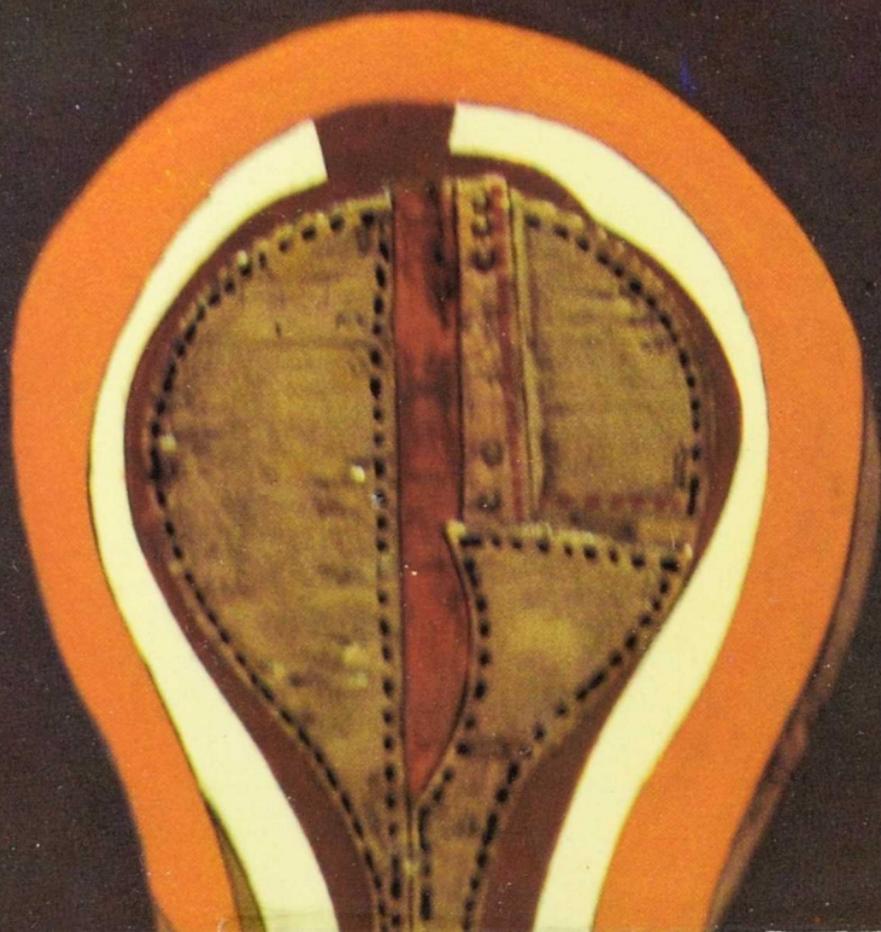


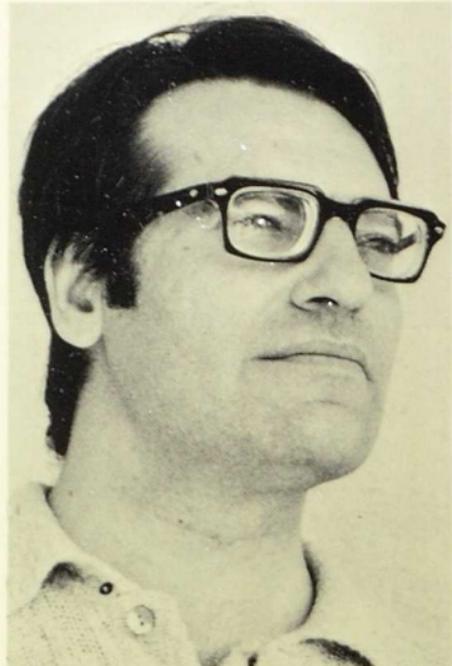
e398/7

JOSE M^o IGLESIAS

C
c
rui
vo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Ceferino Moreno es uno de los pintores jóvenes más importantes en la última renovación del arte español. Su obra ha ido ganando en densidad e importancia hasta su etapa actual en la que se reviste de auténtico carácter ontológico. Sus aportaciones no se circunscriben exclusivamente al plano pictórico. Su labor teórica y la actividad organizativa desplegada a lo largo de los años, son importantes eslabones que han incidido de manera decisiva en nuestro panorama del arte actual más exigentemente contemporáneo.

José María Iglesias, pintor, crítico de arte y poeta experimental, estudia en las páginas de este volumen las actividades de Ceferino y las diversas etapas por que ha atravesado su creación, intercalando y comentando textos del propio artista.

9
C
rui ro
—

JOSE MARIA IGLESIAS

*(De la Asociación Española
de Críticos de Arte)*



DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA, 1974.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: GAEZ, S. A. - Sierra Carbonera, 31. - MADRID-18.

Depósito legal: 33.444-1974.

I. S. B. N.: 84-369-0349-8.

Impreso en España.

DE LA OBRA Y EL PENSAMIENTO

Ha recorrido Ceferino un camino largo y apretado de actividades. Su vinculación con el arte español lo es en plena entrega y en total trabajo. Si el motivo de estas líneas es el estudio de su pintura a través de las diversas etapas, de las diversas formas y maneras en que su expresión artística se ha hecho patente, conviene también dejar constancia de su labor como organizador de exposiciones, con más de un centenar de ellas creadas y puestas ante el público; desde revolucionarias muestras en ambientes casi rurales hasta la selección y montaje de la representación española en los más importantes acontecimientos internacionales, como son las Bienales de Venecia, Sao Paulo, Alejandría o París.

Cabe destacar también, por su importancia sociológica, su "Arte en todos los ámbitos" que llevó a escenarios tan diversos como el Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe, la fábrica de electrodomésticos AEG, y el vestíbulo del Teatro

Español, tres exposiciones de arte de vanguardia, con carácter rotatorio, que llegaban de este modo a un público extenso y heterogéneo. El experimento fue objeto de encuestas y estudios por parte de algunas personas interesadas en la sociología del arte de vanguardia y en su incidencia en un público poco habituado a visitar exposiciones en contraste con otro sector habituado al arte de vanguardia.

También conviene destacar su labor de teórico del arte, desparramada en diversas revistas nacionales y extranjeras, con aportaciones tan importantes y clarividentes como, por ejemplo, su "Necesidad de la tercera opción" (1), llamada de atención acerca de los valores racionales en la obra de arte, que el informalismo había marginado durante algunos años de la creación de la mayoría de los artistas españoles de avanzada.

No es casual ni gratuito que la mayor parte de las obras, y desde luego las más importantes, de este artista (eludo por insuficiente el término pintor) pertenezcan técnicamente al "collage". Quiero decir que el vehículo del cual se sirve es privativo del arte contemporáneo. Desde el cubismo hasta nuestros días todos los movimientos más importantes y significativos han utilizado el ensamblaje de diversas materias, imágenes y objetos para sus fines. Fueran estos formales o informales, objetivos o subjetivos, realistas u oníricos, esta técnica ha pasado por todas las pruebas de fuego y, ciertamente, con notable éxito.

Ha utilizado Ceferino el "collage" casi siempre en función matérica. El cartón de embalar, uno de sus elementos preferidos, ha pasado por muy diversas aplicaciones y así le vemos utilizado por una u

(1) Ceferino Moreno: "Necesidad de la tercera opción". "ARTES". Madrid, octubre, 1965.

otra de sus caras, lisa u ondulada, pegado o cosido, disimulando o mostrando las uniones, según convenga a la totalidad de la obra.

Mi primer contacto con la obra de Ceferino se remonta, aproximadamente, a 1961. En la desaparecida Galería Lorca, de Madrid; presentó una serie de obras en las que la materia preponderaba; pero, curiosamente, las formas aparecían en hueco, mientras que lo que denominaríamos fondo estaba repleto de lianas y grumos, que en su juego con el hueco de las formas orgánicas protagonistas de la obra establecía una dialéctica sutil y que en aquellos años de plena invasión informalista y de materiales tan diversos se destacó plenamente sobre el panorama abigarrado de las exposiciones madrileñas.

Desde aquel primer contacto con Ceferino y su obra no ha cesado éste de enriquecer, casi siempre por eliminación, su aportación a la pintura española.

Ante un universo no solo formal, sino sintetizador como es la obra de Ceferino, no bastan los conceptos consagrados por el uso; sino que es preciso concretar en qué punto y de qué manera entran a formar parte de su obra los elementos lingüísticos del arte contemporáneo, de la pintura contemporánea.

Concurren a través de las diversas etapas de la obra de Ceferino, muy diversas cualidades procedentes, por selección, de la gran tradición pictórica y de las aportaciones del arte contemporáneo.

“No cree usted que sería un error concebir al arte exclusivamente en relación con el mundo exterior y con la naturaleza en vez de considerarlo en relación con su propio universo, que es el del arte mismo? Me impresionan menos las relaciones entre el artista y el mundo exterior que las relaciones entre el artista y los artistas que le precedieron en el tiempo.

Hay un "orden" de la pintura, una suerte de universo cerrado, y me parece que el pintor de hoy reacciona mucho más al pintor de ayer de lo que reacciona el mundo de hoy. (2).

El arte contemporáneo, entendiendo como tal el del presente siglo y mucho más el de la segunda mitad, es consciente de su mayor grado de operatividad cuando su campo de acción se ciña a su propio universo. Universo que por otra parte no ha cesado de ampliarse mediante la incorporación y asimilación al arte de técnicas y proposiciones, supuestos y esencias procedentes de otros campos. Ya Severini (3) definía el arte como ciencia humanizada. Naturalmente el aserto me parece arriesgado, si no inexacto, pero no es este el lugar de extenderse acerca de la mayor o menor humanidad de la ciencia, de sus relaciones con el arte, etc. y si traigo a colación la frase de Severini, es como índice de la preocupación y utilización en el arte de elementos procedentes de otros campos aparentemente ajenos cuando no contrapuestos.

No ha dejado de hacerse, y frecuentemente por los propios artistas, paralelismos tales como: Cubismo-relatividad, surrealismo-psicoanálisis, espacialismo-quanta. Hoy asistimos a gran número de búsquedas del llamado "arte conceptual", cuyo origen y desarrollo (muy restringido) se hallan en el segundo Wittgenstein, el positivismo lógico, el estudio del lenguaje común, etc.

También existe el llamado "arte tecnológico", que ha

(2) Claude Lévi-Strauss: "Arte, lenguaje, etnología" (Entrevistas con Georges Charbonnier). Traducción de Francisco González Aramburu. Siglo veintiuno Editores. México, 1969.

(3) Gino Severini: "Du cubisme au classicisme" J. Povolozky et Cie., Editeurs, París, 1921.

incorporado algunos elementos procedentes del campo de la electrónica, bien utilizados en un arte visual, basado sobre todo en los cambios de luz y movimiento; bien en un arte audiovisual, esto es con incorporación del sonido. Buen ejemplo de esta faceta es, entre nosotros, Luis Lugán.

Vemos, aunque de un modo rápido y esquemático, como el artista contemporáneo trata, por un lado, de ampliar su campo de acción incorporando nuevos problemas y nuevas soluciones a su arte, aún procedentes de otros contextos, y por otro circunscribiéndose a su arte como si también quisiera someterse al proceso de especialización que parece símbolo de la época.

Un hilo sutil une siempre a la creación artística a sus precedentes. El sentido histórico del artista creador, la conciencia de que cada época tiene, o debiera tener, el arte que la representará en el futuro, lleva hoy al artista de la mano de la amplitud de la información a buscar para su trabajo una problemática que inserte algo inédito, que asuma un carácter autónomo, que posea cualidad de síntesis y en cierto modo, absorba y resuma tendencias y trayectorias.

La obra de Ceferino es hoy un ejemplo de búsqueda y síntesis, de aglutinación de elementos dispares. Ante ella se tiene la impresión de que nada ha pasado en vano en el arte.

Contemplando alguna de estas obras tenemos la sensación de la simplicidad suma. Pero si nos detenemos vemos múltiples elementos, que están allí y no sobran, que se explican y potencian los unos a los otros, que se complementan y completan. Y no hablo desde un punto de vista estético, o al menos no exclusivamente estético. Núcleos de franjas de colores, generalmente brillantes; amarillos, rojos, azules, algún blanco marfileño, incluso líneas on-

dulantes, sensuales. Sobre ellas signos, líneas y puntos, mezclados y entrecruzándose, dinámicos contrapuntos compensadores. Musicalidad. Acaso, ¿no se encuentra lo musical en el origen de la tragedia? Estos núcleos se hallan incompletos, surgen de alguno o algunos de los lados del cuadro. Son como penínsulas de las que el lado sería el istmo.

El fondo es negro, mate, lisamente rugoso. "La nada nadea como ausencia a la presencia sin llegar nunca a aniquilarla", ha escrito Heidegger. Algunas veces la obra está formada por el ensamblaje de dos o más bastidores. Hay continuidad y discontinuidad, curso interrumpido y totalidad, concentración y dispersión. De pronto surge el hueco. El espacio dentro de otro espacio. El espacio físico logrado por la presencia de algún bastidor sin tela, como contrapunto del espacio virtual.

"Nosotros llegamos demasiado tarde para los dioses y demasiado pronto para el Ser." (4). En otro lugar, también a propósito de la obra de Ceferino, acudí a la cita que antecede convencido de que expresa muchos de los condicionamientos y del "argumento" de su arte. Hondura existencial, poesía de la plenitud, rasgado del velo que oculta la nada.

Planteadas así las cosas, este arte, esta pintura, posee los rasgos de la pregunta terrible.

Supera, ciertamente, sus características de entidad plástica inserta en determinado espacio y tiempo y aspira por su propia raigambre existencial a la desocultación de la totalidad. Cada obra es una auténtica metáfora ontológica.

(4) Martín Heidegger: "Aus der Erfahrung des Denkes". Günther Verlag Neske, 1954. Traducción al portugués "Da experiencia do pensar", por María do Carmo Tavares da Miranda. Editora Globo S. A. Porto Alegre (Brasil).

Pero conviene, antes de seguir adelante, repasar el paso de Ceferino, de su obra, por alguna de las distintas maneras que han dado entidad al arte contemporáneo.

Los artistas dijérase que han parcelado la realidad, la realidad del arte al menos, y así mientras unos movimientos han enfatizado el acento en los valores formales otros lo han hecho en los expresivos, otros han hundido su mirada en lo abisal subjetivo y hay quienes han preferido denunciar en sus obras la injusticia social, la alienación a que es sometido el hombre en nuestro tiempo, etc., poniendo su arte al servicio de ideologías políticas más o menos nobles.

El cubismo con su reconocimiento de las dos dimensiones físicas del cuadro, con su aspiración a dar del objeto varios de sus múltiples aspectos, de fijar en el lienzo las cosas según se conocen y no según se ven en una posición determinada, con el rigor compositivo y el ascetismo cromático, con el esquematismo y proyección característica de los grandes momentos sintéticos, ha informado la obra de gran cantidad de artistas que fue a través del cubismo o derivaciones más o menos ortodoxas por donde se asomaron a un mundo plástico, donde el objeto deviene solamente el punto de partida, el pretexto, para una obra prácticamente autónoma. También las aportaciones matéricas del cubismo han tenido gran importancia en el desarrollo del arte posterior. Antes me he referido al "collage" y ahora quiero dejar mención de la utilización de arenas, serrín, trozos de madera, etc., de que se valieron los artistas cubistas en aras de una mayor rugosidad y aspereza para sus superficies.

Ceferino incorporó en sus comienzos algunas características cubistas u postcubistas a su obra. Oleos y gouaches con el tema de la "naturaleza



muerta", en los que las jarras y los floreros, las frutas y los fruteros, aparecen tratados de modo muy esquemático, resumidos, indiferentes a la perspectiva tradicional, presentados ante nosotros casi como un signo, renunciando por igual a las sombras que suministran sensación de profundidad como al plano regresado, a la interpenetración de elementos y a la superposición ideal de los planos. Es un período en que podemos apreciar la asimilación del cubismo realizada de un modo muy personal. De esta época, de estos ejercicios, quedarán en la obra de Ceferino un regusto por la simplicidad y una inclinación hacia el despojamiento de todo lo accesorio y contingente en la totalidad de cada obra. También algo que en la evolución del artista, en esto penetrada en las esencias del mejor arte contemporáneo, será de vital importancia: el sentido del espacio y su análisis. Creo que toda la aventura plástica de Ceferino se puede sintetizar en una lúcida utilización de recursos espaciales. Tanto en obras con el objeto inmediato como protagonista como, posteriormente, en las etapas matéricas e informalistas, hasta llegar al momento actual en que el espacio y su ocupación por bloques expresivos configuran toda la obra. Podemos también encontrar en estas obras con ecos cubistas, en el trazo esquematizador que acota cada objeto, el especial poder expresivo del grafismo de su autor. Rectas sincopadas, gruesas, que se convulsionan en cada encuentro con el límite que las corta. Poder expresivo en todo momento. Desterrado queda lo feble, aunque no lo lírico. Cortantes y precisos los campos, repletos en su superficie de temor y temblor. No es causal que afloren conceptos de índole existencialista o, mejor aún, existencial.

La etapa que pudiéramos denominar de los paisa-

jes muestra todavía mejor esta cualidad. El cartón ensamblado mediante costuras, el juego de estas cicatrices y de la textura onduladamente paralela del material, junto con el pintado, seco y voluntariamente impreciso, sin llegar a los bordes de cada forma y en muchas ocasiones con un grafismo independiente, toque de atención de la cualidad eidética del todo, componen zonas destinadas a contrastar con otras lisas y exactas. Obras en que hay una férrea voluntad ordenadora del arriba y el abajo de cada cuadro.

Concretar y precisar en busca de una más eficaz comunicación expresiva no es corriente. Ceferino reelabora la realidad tangible de un material y a partir de él crea un "orden", un universo de expresión que recoge a la vez el proceso formal y la índole expresiva que confieren las técnicas de que se vale, las que ha inventado o seleccionado entre las ya existentes.

Los elementos objetivos y subjetivos se alían y se integran en cada obra. De ahí la frecuencia con que en la producción de Ceferino aparecen las series de obras, variaciones, podemos denominarlas en las que cada una aspira a lo total. Al respecto el artista ha dicho:

"Estas variaciones son también una revisión de lo anteriormente hecho por mí, como compendio de todas mis búsquedas. Algunas de estas versiones responden solo a un deseo de agotar la potencialidad de los objetos, ya que su problemática nunca ha sido objeto de mi interés. Esto supone en mi el final de una etapa y un punto de partida para el futuro.

No pretendo con este escrito que voy a leerles justificar una experiencia serial; solo trato de dar unas notas orientadoras de mi propósito, causas determinantes de esta tentativa, problemas y conclu-

siones. Repito que no trato de defender unos cuadros, sino la idea directriz de la serie. Las pinturas o se justifican por sí solas, cada una, como algo con categorías intrínsecas valorables estéticamente, o no son tales." (5)

Serie individualizada que nos permite seguir el proceso de creación y el modo de hacer avanzar a su obra por el artista. Aglutinación de elementos que una vez utilizados son plataformas de partida para las obras futuras.

Apuntados quedan algunos aspectos de las obras de Ceferino. De un lado el cubismo y sus consecuencias, del otro la necesidad expresiva patente en la elección y tratado del material. Como punto común, punto al que el artista llega mediante su ejercicio y reflexión, la cualidad espacial. Veamos algunas reflexiones del artista acerca del espacio:

"Configurar un nuevo concepto del espacio ha sido y es problema necesario al Arte del siglo XX, tal vez su único denominador común. Aún tratado este punto hasta el hastío pienso que es interesante volver a recordar algo de este lugar de sucesos plásticos. La cuestión figuración-abstracción y su tránsito. Aclaro que este trabajo está destinado a mostrar la no antítesis. Personalmente la transposición no es mi método de trabajo actual.

Un cuadrado blanco sobre blanco, suponía para Malevitch la reiteración metafísica del vacío y un cuadrado negro sobre blanco la reiteración física de la extensión formal. Una ordenación determinante de la desaparición, en el primer caso del cuadrado blanco, no causa mutación alguna al cuadrado exis-

(5) Ceferino Moreno (Conferencia leída en el Instituto de Estudios Norteamericanos (Valencia, 1960). Fue gestada entre 1958/60, al mismo tiempo que la serie "Paisajes de Castilla".

tente. Algo parecido ocurriría si, en el terreno de la aritmética, a un cero dado se le sumara otro cero, para restárselo después. En ambos casos el resultado permanece inmutable y es que la afirmación de Malevitch no pasa de ser una redundancia evidentemente pedagógica para la precisión intelectual del vacío, pero de alcances no prácticos. En el segundo supuesto la desaparición del cuadrado negro, arquetípica expresión de lo formal en Malevitch, el espacio hasta entonces configurado, existente, se esfuma y deviene naturalmente y en virtud de su ausencia en vacío, en no espacio, en mera superficie. Si en vez de eludir el cuadrado negro una decisión, coincidieran sus límites con la frontera de la superficie blanca, el resultado sería la posesión de dos planos idénticos, superpuestos y de signo contrario. Si el plano blanco constituye el vacío, un espacio, la superficie negra deviene, automáticamente por su calidad contrapuntística una plenitud, un espacio nacido al ocurrir la ocupación total del plano limpio, del vacío, por un color. Si bien el espacio así determinado se nos muestra como absolutamente inerte.

Mientras la inmovilidad del plano íntegramente ocupado equivale a una simbólica muerte, el vacío, el no espacio, constituye la más precisa encarnadura de la nada. La situación de estos antagonismos parcialmente puede permanecer cristalizada y atemporal hasta el infinito en tanto no se registre la aparición en ellos de una referencia.

El dato, en el plano ocupado se manifiesta contrainerte y discriminatorio. En el vacío su presencia rompe la nada en virtud de su propia concreción. En ambos casos adquiere carácter de elemento vital como agente de activación espacial. Un punto, una mancha, una línea, un grumo o una incisión

sobre el plano blanco bastan a la creación de un espacio por ocupación del vacío. Ampliando estas referencias gradualmente viene una progresión de la nada al todo. Sobre la superficie en plenitud (Plano Negro) una mota o una grafía determina el inicio de un proceso inverso de desocupación y regresión hacia la nada, consecuencia y paralelo a su activación espacial.

En la primera fase de mi experiencia, he llevado a cabo la desocupación del plano inerte por su vaciamiento ideal. Operando con dos dimensiones no se posibilita la ruptura de neutralidad del espacio libre, en este caso espacio exterior, aludida por Oteyza, donde se dan los planos como hechos reales masivos o livianos, pero físicamente existentes.

La desocupación del plano negro, implicadora para mí de su activación, la he realizado por fisuración y expansión. La primera llevada a cabo por representación, en el terreno de la práctica de manchas lineales y formales. (Para no alargar la experiencia y, puesto que esta primera parte tiene un cariz más claramente especulativo que estético, no considero la ilusión bidimensional que una mancha sobre un plano produce, tesis tal vez demasiado rigurosa y más, tal vez ahora que ha sido llevada a cabo una diferenciación verdadera y superación del espacio bidimensional con el nuevo sentido textural.) De la desocupación por fisuración lineal y por un proceso lógicamente causal, llegamos a verdaderas roturas, de aquí a grandes manchas y a yuxtaposiciones de formas de rotunda precisión y, por expansión de estas a su fusión en un cuadro blanco sobre fondo negro (definición del vacío formal); el paso siguiente nos conduciría irremisiblemente al vacío ilimitado y absoluto (hablo en términos ideales, ya que no son posibles distintas categorías de vacío);

la segunda parte de mi ensayo, precisa un recorrido inverso –a partir del vacío y crear el espacio dando cabida en los distintos cuadros a diferentes problemáticas: ocupación lineal-cromática-dinamismo-flotabilidad-vibración de formas, etc. En esta segunda fase he preferido utilizar toda clase de gamas, ya que en definitiva cualquier color ocupa activamente un vacío, además de que aquí no sólo trato de demostrar un teorema.

Lo expuesto hasta este momento se halla en función de la bidimensionalidad del cuadro. Sin embargo, un nuevo concepto espacial en el instante en que desde el plano algo se destaca hacia arriba; últimamente observamos una agudización de este nuevo sentido espacial con la aparición de la materia-espacio, descubierta por los pintores informalistas.

El espacio que llamaré hacia afuera (decir tridimensional me parece un término inexacto y todavía un tanto frívolo) nace como superación del de doble dimensión al estrecharse por ende este para las nuevas formas de expresión. Es claro que para los nuevos intentos y necesidades, el espacio configurado por las dos dimensiones es un hecho aporético:

Desveladas medularmente las dos dimensiones, solo resta como posible la proyección hacia afuera. Cuando un módulo o una astilla se muestran, en la superficie del cuadro ya existe además un deseo de perforar el espacio, una roturación evidente, por su única salida posible. Este nuevo sentido nos acerca al relieve, de hecho es ya un relieve-pintura. Tatlin, Arp, Nicholson, que habían obtenido desde hace tiempo formas híbridas pintura-escultura, habían llevado a cabo una integración de dos metodologías distintas, cuyo resultado ha sido la incorporación del espacio exterior como parte sustancial del cuadro. No creo que esta hibridación suponga una dificultad

para su encasillamiento. A partir de aquí puede llegarse a la ya propugnada integración de los tres sistemas: pintura-escultura-arquitectura. Lo que sí urge ante estas formas es la aparición de nuevas categorías de enjuiciamiento.

En el punto de síntesis, en la confluencia pintura-escultura, en suma en el relieve, las tres dimensiones, hasta aquí puramente ópticas e ilusorias se realizan verdaderamente; un paso más de riesgo hacia el espacio, una mayor implicación hacia afuera y la independización del plano flotante de su plano base, acarrearía la conversión automática de éste en unidades (formales livianas) Oteyza. Así, con la fatalidad de la lógica, hemos desembocado en la escultura.

Pese a este giro la esencia de los objetos tratados permanece idéntica a sí misma; tan solo ha existido una mutación del lenguaje.

He aludido a Tatlin y a Nicholson y partido de ellos, para llegar al plano liberado del plano; a una escultura como organismo puramente espacial, de claro entronque con la de Jorge Oteyza y que constituye la hasta ahora, última formulación del cubismo.

Sin embargo antes he hablado del nuevo sentido textural y de la aparición de un espacio-materia descubierto por los pintores informalistas.

El camino andado en seguimiento del plano desde su cualidad bidimensional (dimensión ideal) hasta su adquisición de realidad física, independiente del plano sustentatorio (plano matriz), nos ha alejado momentáneamente del planteamiento del espacio-materia aludido antes y atribuido a los pintores informalistas, si bien, y para no pecar de inexactos, debemos otorgar al cubismo y al surrealismo su parte correspondiente, en este caso germinal, en la incorpora-

ción de materiales insólitos. En efecto, y mucho antes de la configuración informalista, valga la paradoja, Picasso y Braque, por ejemplo, habían llevado a la superficie materias extrañas que mezclaban con las pinturas tradicionales a fin de mejorar así la posibilidad expresiva de sus composiciones: la mezcla de arenas, papel arrugado, clavos, etc., casi crea en algunos cuadros un espacio-materia hacia afuera, que supera la problemática cubista de un espacio bidimensional constructivo-expansivo. Otro tanto podríamos afirmar del surrealista Max Ernst en quien la experimentación es llevada hasta lo más insospechado y delirante. Su descubrimiento del "dripping", piedra angular de la técnica informalista, fue llevado por el norteamericano Jackson Pollock a extremos difícilmente superables e imaginables.

Con el informalismo la materia logra una densidad dramática jamás alcanzada anteriormente; el acto de pintar, de ocupar un espacio, es algo trágico y encarnizado. Ahora la materia se diluye —se encrespa hasta el relieve— se muestra dulce en Fautrier, exasperada en Dubuffet, o herida por profundos arañazos en Tàpies. Ya no cuentan los hasta ahora medios clásicos. El óleo, el gouache, han sido superados. Sobre la tela, creando un espacio-materia, se agolpan plásticos, siliconas, resinas, trozos de madera, cartones, alambres, vidrios, arenas, esponjas, etc., que participan a un tiempo del espacio que crean y del exterior, en el que se adentran verdaderamente, y que les confiere una vibración ausente de la pintura, de dos dimensiones. Estas verdaderas construcciones (no entiendo ahora construcción en el sentido que le otorgaban los cubistas y después Tatlin) es por una vía ideológica, distinta a la anterior, pero no opuesta. En Arte no hay vías opuestas en tanto que todos los caminos tienden en última instancia a mostrar la

verdad o verdades distintas que algo puede poseer). Un camino de llegada a una finalidad idéntica que, aún formalmente distinta, sustancialmente en ambos casos proporciona un acceso al relieve como superación de las dos dimensiones.

Si Tatlin levanta el plano y lo sustituye por materiales no pictóricos en pura ortodoxia y esto por un proceso lógico y geométrico, los informalistas hacen crecer orgánicamente por una actuación delirante el cuadro, superponiendo capas de materia en un proceso de crecimiento paralelo al del árbol o la duna.

En ambos casos -y con esto concluyo estas notas sobre el espacio-, la superación de las dos dimensiones (dimensión ideal) donde lo determinado nos conduce al relieve, el espacio empieza a adquirir una verdadera dimensión real.

Estas referencias a las formas emergentes (no utilizo aquí formas en sentido representativo), deberían haber sido tratadas al hablar de la materia, pero existe una cierta imposibilidad de separar cosas tan íntimamente ligadas como la textura y la estructura, por ejemplo, o la textura y el espacio; ello me ha decidido a incluir aquí esta breve nota anterior, considerando sobre todo que para mí un cuadro es una unidad orgánica, estructural, ideológica, textural, espacial y cromática, con capacidad de trascenderse."

El conocimiento de las ya lejanas calendas en que todo lo anteriormente transcrito fue gestado, creo que nos sirve perfectamente para darnos cuenta de que la obra de Ceferino responde a muy meditados y precisos estímulos. Hay que resaltar que en un contexto artístico tan poco preparado y preocupado culturalmente como lo es el nuestro, la posición de Ceferino si no insólita sí resulta bastante desusada.

He hablado antes de necesidad expresiva. Posi-

blemente ésta está presente en todo artista creador. El artista precisa expresarse a través de su obra, aún en el caso del artista creador e innovador, cuando conozca de antemano las dificultades de encontrar espectador idóneo que sirva para establecer el diálogo a través de la obra.

Esta necesidad expresiva, este hablar enfatizando valores dramáticos antes que los puramente estéticos o formales es lo que la nomenclatura ambigua e insuficiente, pero útil para entendernos, llama expresionismo.

Posee el expresionismo características muy acusadas dentro de la pintura contemporánea. El nombre designa algunas tendencias de la pintura nórdica, principalmente alemana, en las que confluyen, en términos generales, lo que pudiéramos identificar como "sentimiento trágico" de la existencia, cierto panteísmo argumental, predominio del color sobre las formas, utilización de un cromatismo simbólico que conduce a la desaparición del color local, que aquí es arbitrario, un poco al modo "fauve", aunque exento del intenso decorativismo de éste, desencajamiento de las formas que algunas veces tienden incluso a lo caricaturesco. Algunas de estas características podemos encontrarlas en obras del Ceferino de los primeros periodos y asomarán también en creaciones recientes, aunque sometidas y tamizadas en busca de una mayor integración en la obra.

Son estos toques expresionistas los que evitan que una obra en la que la claridad del concepto, la puesta en cuestión de todos y cada uno de sus componentes y la sólida construcción de cada cuadro, no incide en ninguna de las parcelas que conocemos con el nombre de "constructivismo".

Planteado y superado tempranamente y con gran lucidez el problema figuración-abstracción, Ceferino

se ve impelido a realizar una obra en la que de alguna manera ambas formas se encuentran.

El problema, hoy, nos parece carente de sentido; pero en los años en que Ceferino hace su aparición a la luz pública era el caballo de batalla entre artistas, críticos y público en general, bastante escaso, por cierto. No conviene olvidar que estamos ya en la segunda mitad del siglo. Me estoy refiriendo a los años 1955, 56, 57... Ello nos da una idea de lo "espeso y municipal" de nuestro ambiente artístico, por una parte; y de la claridad de ideas de que hacía gala un joven pintor "de provincias".

Pero dejemos, nuevamente, al propio artista la palabra al respecto:

"Las polémicas sostenidas en torno a la posible superioridad de uno u otro de los dos términos, figuración y abstracción, como más representativo del espíritu de la época, más expresivo de nuestra dinámica vital, me parecen desorbitadas y desde luego carentes de la menor objetividad, y ello a causa del olvido por parte de los artistas de que la realidad sustancial de las cosas va más allá de sus expresiones, (he dicho cosas y en ellas incluyo, como categorías de idéntica valoración, la piedra, el vaso, el caballo, la angustia, el vértigo, el dolor o el sentimiento de fraternidad.)

El descubrimiento de la posibilidad de formular pinturas sin transcripciones de objetos, ha sido determinante de una divisoria a cuyas dos vertientes se muestran como antitéticas las expresiones que nos ocupan: figuración y abstracción. Los resultados del enrolamiento a uno de estos grupos suelen parecer tan diametralmente opuestos que puede pensarse que si en el primer caso las consecuencias responden a una indispensable necesidad de transcripción, en el segundo no habrá sino una apetencia

realizatoria sin partir de algo dado de antemano y configurado en el mundo. Empero, pese a lo aparente, la diferencia sustancial es entre ambas cosmografías mucho más pequeña de lo que en un principio se pensara. Sucede, y esto lo saben todos ustedes, que los objetos usuales dejan de interesar como tales considerados íntegramente, pero es posible que el artista pueda importarle aspectos particulares que él eleva a categoría general. Si yo pinto el perfil de una lámpara, habré hecho simplemente su transcripción, más o menos fiel, a un plano bidimensional. Sin embargo, si adoptando otra posición, dibujo solo su embocadura, el resultado expuesto gráficamente será una simple circunferencia, una abstracción ya.

Este proceder ha sido común a todos los movimientos no figurativos de los sesenta años del siglo presente, aunque en segunda instancia una vez obtenida una serie de elementos abstractos, por un proceso inverso, algunos comienzan a construir; no partiendo de las cosas reales, para llegar a determinadas abstracciones sino de estas abstracciones ya realidad, para llegar a expresiones de su propia sustancialidad interior. En el primer caso las formas abstraídas se configuran como fin; en el segundo como medio. Voy a apoyar esto con algunos datos.

El cubismo, al llevar al plano aspectos parciales y simultáneos de las cosas, creó una casi abstracción, por supuesto, punto de apoyo para posteriores formulaciones puramente abstractas y geométricas: el Neoplasticismo, por ejemplo.

Otros pintores que se ubican en una zona intermedia hacia el Informalismo (Bazaine o Stäel), salen de una realidad inicial. Mannesier afirma que para sus cuadros una de sus partidas es la emoción sentida ante un paisaje, hecho de absoluta con-

creción. Vieira da Silva, dice arrancar siempre de cosas exteriores, una ciudad, un puerto o unos árboles son motivo bastante para empezar a construir algo que una vez acabado no mostrará aparentemente ninguna relación de dependencia con lo existente inicial.

La abstracción geométrica arranca con el Neoplasticismo, de Mondrian, después de pasar por una leve germinación de germen cubista, de las cosas reales. Para el holandés místico, el árbol es un gran pretexto que le conduce a través de la armonía de sus ramas y tronco a su formulación horizontal-vertical del ritmo universal.

En las tendencias anteriores la presencia de la realidad se muestra preliminar, subyacente y aparente, incluso.

En Saura o Karel Appel u otros informalistas, el dato exterior no desaparece tampoco, sino que se constituye en un simple soporte para sus emocionales estructuraciones de geometría orgánica.

Los procesos seguidos en unos y otros casos son diversos; los pintores caminan todas las posibilidades de culminación de esta labor por transposición, síntesis mental de elementos determinados, eliminación de lo accesorio, etc...

Volvamos al comienzo del problema, al punto cero, al instante en que enfrentados a los objetos hemos de comenzar el paso hasta arribar en la abstracción.

Es claro que el pensamiento cuenta con una facilidad de acceso al entendimiento de las cosas que no es dada a la acción. En el planteamiento que nos ocupa se percibe esto con más claridad.

En mi experiencia un mero proceso mental podría haberme servido de atajo en mi empeño. El intelecto hubiera llevado a cabo una función allanadora de obstáculos, y su actividad habría sido esencial para

un evidente ahorro de tiempo y, quizás hubiese determinado una economía de fracasos. Aún considerando la idea como punto inaugural de esta experiencia para llegar al término final, al resultado claramente mostrador del acceso propuesto a la abstracción los medios tenían que ser estrictamente plásticos y en número tal que su articulación diera una serie de resultados, pinturas en este caso, lógicamente vertebrados. De no haber operado así hubiera caído en la traición que supone la eliminación de los obstáculos que todavía incluye. Los elementos empleados por mí han sido, pues, estrictamente plásticos: líneas, colores, materiales diversos...

Luchando cuerpo a cuerpo con la materia es como intento dominarla, conferirle expresividad propia y convertirla en premisa de algo artístico. Rehaciendo una y otra vez las grafías, he logrado las definiciones espaciales y formales exactamente como deseaba.

El paso de la representación a la abstracción en su primera formulación, está íntimamente ligado en mi experiencia al vaciamiento y ocupación del plano, aludidos al hablar del espacio. Si entonces hubiera utilizado formas abstractas, la precisión del concepto del espacio hubiera sido evidentemente más pura, y quién sabe también si más clara. Sin embargo, al prescindir del aspecto formal de los objetos con que he operado, no me hubiera sido posible plantear el problema que en esta fase me ocupa. De todas maneras al no ser esta serie de pinturas realizadas en blanco y negro mediante la técnica del "collage", no puedo ni debo extenderme en la exposición de datos y problemas concretos, puesto que faltando los apoyos plásticos toda hipótesis que pudiera lanzar se mostraría como mera conjetura sin demasiada base para su aceptación.

Puedo hablar, y esto en dos simples rasgos, sobre la hipótesis a desarrollar despacio, de la división general de la abstracción en absoluta y relativa. La primera es divisible a su vez en otras dos: una de signo positivo y otra de matiz negativo. La abstracción relativa, constituida por todas las fórmulas intermedias entre las dos anteriores incluye las formulaciones usualmente llamadas figurativas, simples deformaciones de una serie de realidades formales puras.

En la segunda formulación las pinturas son piezas, más no necesariamente eslabones. He querido con este proceder que la contemplación de uno de los cuadros no entrañe la visión de los anteriores ni de los posteriores, para comprender lo planteado como conjunto. Así es posible deducir las soluciones en su apariencia abstracta, simplemente a través de pequeños grupos de pinturas.

Creo curioso señalar que durante mi trabajo llegó un momento en que las cosas a fuerza de ser estudiadas, llegaron a serme tan consustanciales con mis propias manos y tan conocida su esencia como, por ejemplo, mi forma de andar o de coger un vaso. Es a partir de este momento cuando los objetos comienzan a perder su conformación peculiar y a constituirse en simple pretexto para la factura de composiciones abstractas. Algunas de ellas, por un proceso de síntesis formal, automático incluso. El contorno de las cosas, a partir de este momento, casi agotado, se diluye gradual e inconscientemente como conjunto, como forma determinante y transcritiva y sobreviene un plasmar hasta lo extremo de aspectos aislados. Bien la materia inunda el plano hasta ocultar en sus orografías las formas, ya el dibujo se torna ritmo o emergencia, o la línea se convierte

en un automático signo flotante. Estos resultados que ya son la abstracción, creo que bastarían para demostrar la existencia de una verdad sustancial de los objetos, superior a su manera de ser trascendidos.

Frederic Gore, en una breve monografía sobre el arte abstracto dice: "La abstracción no es un movimiento opuesto al realismo o al expresionismo, pues estos son actitudes complementarias; no es "escapista" sino al contrario; un arte que no retrata la vida contemporánea sino que la altera y reforma, ha de ser en cierto sentido el más creador y realista. Pues el arte de cada época es parte de nuestra tentativa por dominar, o trascender, las circunstancias."

Es importante destacar en las palabras de Gore, y con esto termino, el sentido de actitud complementaria que yo expuse en el propósito inicial. Desarrollando las notas que poseo pienso llegar a trascender el terreno de la simple pintura, para poder formular un sistema plástico único, donde cada metodología (y dentro de estas cada tendencia) sean piezas esenciales y accidentales a un tiempo, para la posibilidad de esta especie de cosmos estético y realicen una función contrapuntística y equilibrante respecto de las demás."

Lo extenso de las citas de Ceferino cumplen aquí un doble fin: dar a conocer el pensamiento del artista y mezclar éste con la descripción de las obras. Cotejar, en suma, teoría y praxis. Del dicho al hecho hay un buen trecho, dice el viejo adagio. No se cumple en el caso de Ceferino y su obra. Hay que tener en cuenta que en arte, las teorías, los apriorismos, por sí solos no son nada. Son las obras lo que al fin cuentan y proclaman desde su superficie múltiples aspectos a los que la palabra preexistente no puede alcanzar. La pintura es un lenguaje diferente a la palabra. Cuando esto no sucede es mera ilustración.

Pocas obras, y ninguna de las importantes, hay en que Ceferino nos cuente una historia. Ya he hablado de su peculiar poscubismo. También de la serie de "paisajes", compuestos por ensamblajes de diversos trozos de cartón de embalar.

Su paso por el informalismo tuvo un sello original y austero, vivo y orgánico. El hueco donde eran de esperar las formas. La ausencia como presencia más veraz, auténtica, como una realidad desaparecida. Premonición de los huecos que devienen lugares para el Ser, en obras varios años posteriores. En torno a las delimitadas formas huecas, la jungla, la floresta, el caos, que solo mediante eliminaciones se torna orden.

Después el espacio, ocupado y desocupado, táctil, cobrando vida y dinamismo mediante las formas que se contraponen, imágenes multicolores y ordenadas. Rupturas y agrupaciones. Sobre el gris o el negro del fondo, el rojo, amarillo, azul y blanco de la imagen. Imágenes que, a veces, se interrumpen para continuar más allá, en otro espacio diferente, nuevo, pero similar al abandonado. Repetición. Formas como perfiles, no simétricos, que miran hacia adelante y hacia atrás. Intemporalidad y musicalidad (temporal por excelencia). Silencio por cesuras. Aspiración al comienzo. ¿Cuál es el centro de este universo que se expande cuando más se concentra?

No es casual una serie, ¡siempre la serie!, de collages realizados con antiguas partituras musicales. En alguna de estas piezas las partituras toman forma de instrumento musical. Pero el todo, el resultado, no es esto o aquello, lo uno ni lo otro; sino esto y aquello, lo uno y lo otro, distinto; pero al mismo tiempo.

Hay veces en que la creación debe comenzar ineludiblemente por un acto de descreación, -no de

destrucción ni transformación—, solo así el artista posee su material virgen e incontaminado. La serie de los "arlequines", o los dibujos con parcelas de color, letras y vigoroso rayado, pertenecen a la misma galaxia. Si bien se mira en la obra de los artistas de facetas más múltiples, la multiplicidad es más aparente que real.

El artista busca siempre concretarse y concentrarse en una sola cosa. Crear y creer, como ha dejado dicho Angel Ferrant, se comprimen en una sola palabra: creo.

Toda la creación del arte contemporáneo es, en el fondo, una gran creencia. El mesianismo de los pioneros y las síntesis posteriores son formas de una misma aspiración. Posee el artista contemporáneo algo de misionero. Por ello son frecuentes los artistas que además de sus cuadros o sus esculturas realizan una intensa labor de difusión y organización, de magisterio. Kandinsky, Klee, Torres García, el antes citado Angel Ferrant, y un largo etc. son buena prueba de ello. Al principio he hablado, de pasada, de esta faceta en Ceferino. Conviene resaltar lo que esta actividad tiene, aparte de su indudable trascendencia y de los múltiples premios internacionales conseguidos por artistas que él ha seleccionado para los más importantes certámenes, de elegancia y generosidad; ya que Ceferino que ha visto su obra seleccionada en multitud de ocasiones para Bienales y exposiciones internacionales de alto rango, no se autovalora a la hora de seleccionar la representación española para eventos en el extranjero. Aunque este trabajo está destinado exclusivamente a la labor de Ceferino como artista y a alguna incursión a su pensamiento estético a través de sus escritos, debo señalar también esta otra faceta, pues forma parte de su sensibilidad y, sobre todo, en un artista de tan gran

poder de síntesis y tan gran conocedor del arte español y universal, es obligado traer a colación sus éxitos logrados en este otro campo, tan difícil y repleto de escollos, como muestra de aciertos y complemento a su creación artística.

En la obra de Ceferino hay un predominio de ética sobre la estética, o mejor dicho, el factor ético es anterior, condicionante, del factor estético.

Hay artistas que pintan lo que quieren, que se descargan en su obra de un peso. Ceferino pinta lo que debe, o lo que cree que debe, para llevar la creación artística, su creación artística un paso hacia delante. Pocas personas he conocido tan gustadoras de la pintura, tan admiradoras del cuadro bien pintado. Pero ocurre que un buen oficio, un buen hacer, puede ser aplicado a obras banales, sin ninguna trascendencia, sin la más leve sombra de incidencia en el arte de su tiempo. Ceferino se pregunta antes por el qué y el porqué del qué. Después vendrá la meditación del cómo. Aquí el mensaje es anterior y superior al medio. No hay ambivalencia ni transferencia y el hecho de que el mensaje esté íntimamente ligado por su misma esencia plástica predominante al lenguaje que constituye la obra no debe inducirnos a error. No hay, por tanto, ambivalencia y sí perfecta delimitación de funciones. De ahí la profundidad de estas obras, el surgimiento de series de obras producto de la experimentación.

El espectador solamente puede ver y gustar el objeto que es la obra de arte; pero, desgraciadamente para él, pierde la auténtica grandeza que cabe en el acto creador. Acto que no comienza en el momento en que el artista empieza a trabajar en su obra. Ni siquiera con el primer boceto de la misma, en caso de que existan esbozos previos. El momento culminante en una obra como la de Ceferino, creo

yo que se encuentra repartido entre el instante en qué se concibe el todo —se “ve” claramente la obra terminada— y su evolución, la evolución de esta primera concepción en que se trabaja a través de la ejecución. La adecuación de material, comprendiendo en esta palabra color, textura, materias diversas, a los fines propuestos. Crear en sentido estricto sería sacar de la nada. El artista no crea, naturalmente, en este sentido; pero sí en otro menos mágico pero más humano, solamente —¿demasiado humano?— humano, en el de transformar la materia. Allí un montón de cartones de embalar diversos, unas telas, unos hilos, unas colas, unos pigmentos. Después, aquí, una obra ante la que el iniciado, el conocedor, no puede permanecer insensible. ¿Cuántos siglos de pintura, de creación artística y más aún de pensamiento humano, de cultura, nos contemplan o contemplamos o nos enfrentamos mutuamente, desde una cualquiera de estas obras de Ceferino?

Largamente he citado a Ceferino en sus páginas referidas al espacio. Concebir así la mera superficie sobre la cual, o en la cual, se realiza su obra es trascender ésta a otra dimensión. Es apelar a nuestra sensibilidad y a nuestra inteligencia. A nuestra cultura. Cuando en una de estas obras el plano espacial se halla formado por dos, tres o más partes ensambladas, asistimos a una multiplicidad de sugerencias y de posibilidades. Cuando algunas de estas partes se pueblan de relieves, aunque sean leves, o de costuras, o de incisiones, o, simplemente las tiras de madera que sobresaliendo de la superficie del cuadro la acotan de manera ostensible, la dividen y la vertebran, introducen una discontinuidad, una fractura en el todo que, reforzada por la intermitencia de las imágenes deviene apocalíptica. Sobre el brillante color de las imágenes aparecen líneas y puntos, a modo de

un mensaje en Morse, mensaje final, ambigüo y cesado en el silencio del gris o del negro del espacio absoluto.

Sin embargo, no nos encontramos ante un arte de esencias; sino ante un arte de presencias, de presentaciones más bien, de aspiración hacia lo evidente.

Concebir cada elemento de la obra y concederle la libertad, sometiéndole solamente a sus propias leyes. Tal podría ser una clave para el arte de Ceferino. El material, como dije antes, se transforma, pero no se traiciona. Al énfasis de lo ondulante se opone el orden de lo rígido, al amarillo-rojo-azul-blanco de las formas el negro-gris de los fondos.

Hace algunos años Ceferino se proponía "llevar a cabo un tránsito de la figuración a la abstracción, para concluir con la superación del problema que esta aparente antinomia plantea" (6).

El propósito está logrado y el resultado es una pintura más honda y dramática, más exenta de accesorios y ensimismada en su ser auténtico. Creo que este es un resultado que no solamente se cumple en la obra de Ceferino, sino en toda obra contemporánea. La pretendida "deshumanización" ha traído para el arte una mayor hondura y concentración en sus propios medios y fines. Como también escribió Ortega y Gasset, "El nuevo arte es un arte artístico". Ante obras tan austeras y tan ricas al mismo tiempo, como estas, no queda otro remedio que pensar una y otra vez en el ya largo camino, en los largos y diferentes caminos, recorridos por el arte en poco menos de un siglo. En las integraciones y desintegraciones, en las muertes y resurrecciones, en las grandezas y miserias, en los conceptos y preconceptos que han hecho posible el rico panorama que hoy podemos contemplar.

(6) Ceferino Moreno (idem).

Cierta terminología, especialmente utilizada en relación con el informalismo, consagró el uso de "voluntad" y "representación", schopenhauerianos, de manera muy literal.

Hay obras en que el mundo se expresa como voluntad, otras como representación. En la etapa final, actual, quiero decir; de Ceferino; voluntad y representación se unen, caminan juntas. La representación es ya de otro orden. Ni símbolo ni alegoría, son inmediatamente accesibles, si es que existen. Nada es fácil aquí. La voluntad de síntesis, de totalidad a la vez que de eliminación de elementos accesorios, predomina sobre el conjunto. Lo evidente nos traslada al misterio.

Tal vez sea el misterio el elemento más configurador de obras de arte. Aparece sin ser concitado, y cuando un artista pretende que él sea protagonista de una obra ha de montar un complejo andamiaje, una escenografía repleta de personajes e incluso crear una atmósfera, naturalmente mediante efectos especiales. Como en el cine o en el teatro. "El Renacimiento (en pintura) confunde la puesta en escena con la composición", escribió Braque.

El misterio sobrevive y sobreviene en las obras más racionales y racionalistas y huye de la grandilocuencia de quienes pretenden inmantarlo con sus gritos y recursos extraplásticos.

Pese a que el aspecto de alguna obra de Ceferino nos puede inducir a primera vista a considerarla próxima e incluso dentro de tendencias irracionalistas podemos comprobar que ello no es cierto.

La pasión es controlada y sometida, la ansiedad e incluso la urgencia por expresar(se) no llevan al autor a cauces irreflexivos, antes bien es ordenada intuitivamente, en muchas ocasiones, y mediante

severo análisis en otras. Conviene señalar el cariz de actividad del arte. Esta actividad del artista es la que le permite en ocasiones, discernir de un solo golpe la obra que presenta ante nosotros. La intuición que permite este logro viene dada en gran parte por la meditación y en gran medida también, por el ejercicio, por el entrenamiento y la convivencia con los problemas íntimos de la obra de cada artista.

Hay pintores para los cuales la obra consiste en trasladar al lienzo del modo más fielmente posible una parcela del mundo que tienen ante sí. No voy a extenderme por no ser este el lugar adecuado acerca de la importancia y posible trascendencia de la elección de tema, de la selección que lleva implícita el hecho de pintar una cosa y no otra. En este caso nuestro contemplar la obra se puede reducir a considerar la habilidad técnica y el fragmento elegido.

Otros pintores toman la realidad externa y la interpretan en su obra. Aquí la elección de tema es importante también, pero desde un punto de vista que podríamos llamar psicológico. La técnica, el modo de que el pintor realiza su obra es mucho más importante que en el caso anterior. Puede ser la auténtica clave de la obra. Los artistas que interpretan la realidad externa en su obra, operan, naturalmente, desde muy diversos puntos de vista. Deformación, en aras de mayor expresividad, enfatización de atmósferas, formas, etc. El campo como podemos darnos cuenta fácilmente es muy amplio y puede llegar a extremos en que la realidad externa, punto de partida es prácticamente irreconocible. La relación que existe entre la versión del artista y las cosas a que se refiere nos introducen en un campo de incidencia epistemológica.

Hay artistas que crean su obra y el resultado se inscribe en un contexto de indagación ontológica. Dijérase que estos artistas, lógicamente escasos, buscan

como resultado un reflejo que sea el del auténtico ser. Esta autenticidad debe entenderse en primer lugar como exclusivamente ligada a la radicalidad más extrema del arte. El artista que así procede es un pensador y un poeta, esto es un vigilante de la casa del ser, en la que, como sabemos, mora el hombre (7). Ceferino pertenece a esta estirpe para la cual la pintura, el arte, es un lenguaje preciso y precioso, exacto en lo que dice como en lo que deja sin decir, en lo que oculta.

Hoy sabemos que todo arte es provisional. Pero conviene resaltar que toda transferencia de otra cosa al arte es traicionar a este y, posiblemente también a la otra cosa. La obra de arte auténtica posee en sí misma infinitas insinuaciones, afirmaciones, negaciones, pero conviene constatar la naturaleza artística de todo ello. El arte es arte o es otra cosa que nada tiene que ver con él, aunque haya tratadistas o más bien tratantes que afirman lo contrario. Cuando el arte apunta al ser, como en este caso lo hace, en un sentido noblemente ambicioso, se sumerge en su especificidad, no se refiere a, ni nos refiere nada. Más abisal y profundo en su pureza que el mismo pensamiento, se enfrenta a la extrema y última realidad, cuestiona la existencia toda y hace del latido de la nada fondo y superficie, aurora y confín. El arte es así testimonio, sí, pero no testimonio de una situación, sino de la existencia toda, de la raíz del hombre.

En el análisis de la obra de Ceferino, de las obras y períodos de Ceferino hemos podido constatar algunas facetas que, transformadas, permanecen siempre presentes en su creación. Es la primera la absoluta fidelidad a lo artístico. Ciertamente en las

(7) Martín Heidegger: "Über den Humanismus". Francke Verlag, Berna. Traducción al español de Rafael Gutiérrez Giradot "Carta sobre el humanismo", Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1972.

últimas etapas esta fidelidad a lo artístico es más evidente, pero ello es debido al despojamiento de elementos, de aditamentos y hallazgos expresivos y sensoriales que en los primeros períodos engolfan a todo artista como consecuencia de sus descubrimientos, de sus deslumbramientos y admiraciones. No debemos olvidar, de otra parte, que en un país como el nuestro, donde lo expresivo y lo barroco se nos proponen como modelos continuamente, el joven artista es reclamado desde todos los ángulos de su sensibilidad por lo excesivo. No siempre llega la catarsis y, cuando llega, el dolor que produce asusta a muchos. Hace falta el temple que la auténtica necesidad que el artista posee de su arte le proporciona para afrontar el renunciamiento y en cierto modo la expiación de obras anteriores, y encararse desde el solo arte con lo que nos anonada.

La paulatina evolución que hemos contemplado, el ascenso desde la plasmación de lo inmediato trascendido hasta la actividad formal de los últimos períodos, la toma de conciencia del material como componente determinante en muchas obras; la alusión al paisaje castellano, humilde, elemental, y su traducción mediante el cartón rizado y el costurón, transmutación coherente, afirmación de un elementarismo transido de realidad, no exenta de lirismo. El ascenso del fondo, poblándose de hirsutas presencias, exasperada expresión a la que el cromatismo oscuro y azulenco, grisáceo, rojizo, enmudecido como conviene al caso. Es coherente consigo mismo esta pintura, estas pinturas, etapas que llevan a las actuales realizaciones donde es enfrentado de un modo directo, sin concesiones fáciles, y con la difícil sencillez que resulta de la larga meditación, de la aventura que el pensar encierra. Desde la conquista de los medios plásticos, cimientos para una estética que

se aleja de los cánones, que se ensimisma como conviene a todo arte significativo y que aspire a ser renovador, hasta la cimentación sólida de un ideario que obra tras obra se afirma y se enriquece. Desde lo negro emerge lo que no precisa definición, lo esencial que deviene ley. La ley que se torna quehacer, tarea ante sí, aventura que se forja y aglutina en la praxis.

Ante una pintura como esta, ante un arte como el de Ceferino, tan austero y tan repleto al mismo tiempo, donde el vacío es conquistado día a día, obra a obra, y convertido en espacio significativo, testigo y ámbito donde se concitan presencias y ausencias, donde el color canta y la materia, humilde, asiste y participa del todo de la creación, de la realidad esencial de una de las obras más claramente importantes de nuestro panorama artístico, debemos considerar que las formas de la contemporaneidad en arte nos hablan en un lenguaje que lejos de ser hermético, como tantas veces oímos decir, poseen la diáfana claridad de lo real evidente.

SEMBLANZA

Sobre un metro ochenta de estatura, alrededor de un quintal de peso. A todos los que conocemos bien a Ceferino su nombre se nos antoja un diminutivo, que no cuadra con quien lo porta. Por ello no es extraño oír llamarle Céfero, Cefero o, incluso, Ceferón. El nombre no es vulgar como tampoco su dueño. Recuerdo que hace años, al principio de tratar a Ceferino, yo mismo tuve que recurrir al truco nemotécnico de identificarle mentalmente con el antiguo campeón mundial del peso medio Ceferino García, inventor, según parece, del bolo-punch. Pero no fue el boxeo la inicial vocación de nuestro pintor;

sino los toros. Algunos pinitos hizo. "De no haber sido por la vista...", se le oye decir alguna vez, mientras ensaya un natural, de salón, perfecto. Y en el fondo del grueso cristal de sus gafas los ojos se le ponen tristes. De ahí debe proceder su buena mano izquierda que tantos éxitos ha procurado al arte español desde su cargo de Comisario de Exposiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Por cierto que durante el tiempo de gestación de este escrito, Ceferino ha dimitido de dicho cargo con lo que el arte español, en su faceta de ser mostrado en el exterior, sufre una valiosa pérdida. Periódicos y revistas se han hecho eco de esta dimisión que hemos de cargar a la cuenta de los siempre socorridos "imponderables". Cada Bienal, cada evento internacional requiere su lidia y Ceferino sabía en cada momento la que correspondía.

Estudió Derecho en Murcia, algo torero, como dicho queda, esgrimista en sus tiempos de estudiante, animador de grupos teatrales, poeta y editor de poesía, fundador de grupos artísticos, organizador de exposiciones de vanguardia en la Murcia de los años cincuenta, él llevó allí una revolucionaria exposición del grupo "El Paso"; vario y múltiple, me gustaría dejar constancia numérica aquí de cuántos puros habanos fumados, cuántas botellas de champán bebidas, cuántas docenas de ostras comidas, cuántos libros leídos, y un largo etcétera; esto es: de todo lo ingerido y digerido por este gran artista que aspira siempre a lo máximo, que participa para ganar, que busca para encontrar, que despliega una actividad cuya sola enumeración cansaría.

Gran cocinero, profundo conocedor de la gastronomía en todos los pueblos y tiempos, sabio en mezclas, mixturas y cocktails; cuando Ceferino come

en casa de Ceferino se puede esperar lo mejor, aunque siempre es superado por la realidad. Sería curioso un censo de grandes artistas y al mismo tiempo grandes cocineros. Hemingway escribió en 1925: "Brancusi es un escultor célebre pero también es un gran cocinero. No hay duda de que la cocina es un arte, pero sería una pena que Brancusi abandonase la escultura por ese otro arte y que le dedicase lo mejor de su tiempo". Igual se puede afirmar en relación con Ceferino.

Madrugador impenitente, hace tiempo leyendo, escribiendo o trabajando, esperando que los demás mortales nos levantemos y empezar así la vida diaria. Infatigable y activo en el trabajo y en el pensamiento, su obra es uno de los mejores ejemplos del nuevo arte español, del nuevo gran arte. Volviendo a Hemingway podemos aplicar a Ceferino las palabras que dedica en el mencionado escrito (8) a Ezra Pound: "No piensa que haya venido al mundo para sufrir. No es un masoquista y esta es otra de las razones que le impiden ser un poeta menor". También son razones, asimiladas a Ceferino, aparte de las que he tratado de dejar constancia en estas líneas, para comprender que Ceferino es un gran artista.

(8) "Introducción a Ezra Pound" Antología general de textos. Versiones de Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán. Barral Editores, Barcelona, 1973.

CEFERINO MORENO

Nace en Villena (Alicante) el año 1934.

En 1951 se traslada a Murcia para cursar estudios de Derecho. En esta ciudad comienza a pintar al tiempo que colabora en el TEU.

En 1958 comienza a investigar sobre posibilidades formales partiendo de materiales nuevos.

En 1964 orienta su búsqueda hacia el "collage" y el "aseemblage", al tiempo que propone una síntesis construcción-expresión como alternativa postinformal.

En 1956 publica su artículo "Necesidad de la Tercera Opción" ("ARTES", octubre de 1965), para urgir una puesta en línea de los valores racionales marginados por el informalismo.

Creó y dirigió en Murcia la colección poética "Laurel del Sureste".

Ha pronunciado varios ciclos de conferencias.

Creó y dirigió la campaña "Arte en todos los ámbitos", que llevó el arte contemporáneo a fábricas, teatros y colegios.

Colabora en las revistas: "Tercer Programa", "Artes", "Gen", "Gaceta de Arte" y "Arts and Artists".

Miembro del Jurado de la XI Bienal de Sao Paulo (Sección de Joyas).

Miembro del Jurado de la 9.^a Bienal del Mediterráneo (Alejandría).

EXPOSICIONES

1955

- Galería "Chys", Murcia.

1956

- Palacio de Bibliotecas y Museos. Murcia.
- Real Sociedad de Amigos del País. Cartagena.

1957

- Excelentísimo Ayuntamiento. Cieza.
- Sexto Concurso Nacional de Pintura. Alicante.
- Pintura Universitaria. Murcia.

1958

- Antología de la Pintura Murciana (Siglos XVII-XX). Murcia.
- VII Concurso Nacional de Pintura. Alicante.

1960

- Centro de Estudios Norteamericanos. Valencia.
- Palacio de Bibliotecas y Museos. Murcia.
- I^{er} Salón de Marzo. Valencia.
- Primer Premio "Neblí". Madrid.
- Pintura del Mediterráneo. Washigton.
- Arte Actual del Mediterráneo. Galería "Número". Firenze.
- Pintura Española Actual. Roma.
- Bienal "Premio Villacis". Murcia.

1961

- Caja de Ahorros del Sureste. Murcia.
- Galería "Chys". Murcia.
- Galería "Darro". Madrid.
- Sala "Parete". Milano.
- Galería "Lorca". Madrid.
- Obras Pequeñas de Maestros Actuales. Murcia.
- Premio Sureste. Murcia.
- Selección de Pintores Murcianos. Cieza.

- I.^a Exposición de Pintores del Sureste. Elche.

1962

- Pintores Laureados. CASE. Alicante.

1963

- IV Certamen de Arte. Albacete.

1965

- III Concurso Nacional de Pintura. CASE. Alicante.
- "La Casa del Siglo XV". Segovia.
- Siete Artistas. Sala "Neblí". Madrid.
- III.^a Bienal de Pintura y Escultura. Zaragoza.
- Nueve Pintores. Galería "El Bosco". Madrid.
- IV Premio "Joan Miró". Barcelona.
- VI Certamen de Arte. Albacete.
- VIII.^a Bienal de Sao Paulo.
- Premio Neblí. Madrid.
- Seis Artistas Españoles en la VIII.^a Bienal de Sao Paulo. Madrid.
- Pintura para la navidad. Galería "El Bosco". Madrid.

1966

- Galería "La Mansarda". Bogotá.
- Pequeños Formatos. Galería "La Pasarela". Sevilla.
- V Premio Internacional "Joan Miró". Barcelona.
- Arte Actual de España. Pretoriase Kunsmuseum. Pretoria.
- Pintura Española Contemporánea. Galería "El Bosco". Madrid.
- Salón Internacional del Toro. Soria.
- Arte Actual de España. South African national Gallery. Johannesburg.
- Joven Pintura Española. Instituto Interamericano de Arte. México.

1967

- Exposición Moncloa. Madrid.

- Veinticuatro Abstractos. Colegio Mayor Guadaira. Sevilla.
- V.^a Biennale de París. Musée D'Art Moderne de la Ville de París.
- Pintura Española Contemporánea. Galería "Kreisler". Madrid.
- Cuatro Pintores. Cuatro Tendencias. Colegio Mayor "Cesar Carlos". Madrid.

1968

- Un Escultor. Cinco Pintores. Madrid.
- Galería "Da Vinci". Madrid.
- Galería "Seiquer". Madrid.
- Galería "Mainel". Burgos.
- VII.^a Bienal del Mediterráneo. Alejandría.
- Arte Español de Hoy. Galería "Skira". Madrid.
- Spanische Botschaft Zeigg Moderne Spanische Maler. Kunschule. Wien.
- Arte Contemporáneo. Galería "Da Vinci". Madrid.
- XXXIV Biennale Internazionale d'Arte. Venezia.
- Diez Pintores. "La Casa del Siglo XV". Segovia.
- Homenaje a Miró. "Puente Cultural". Madrid.
- Plásticos Españoles Contemporáneos. Túnez.

1969

- Galería "Rincón del Artista". Palma de Mallorca.
- Informa y Materia. Madrid.
- Quince Pintores y Una Pintora. ACI. Madrid.
- Maestros Hispánicos de Hoy. Museo de Bellas Artes. Cádiz.
- Lo Expresivo en el Arte Español Contemporáneo. Teatro Español. Madrid.
- Lo Expresivo en el Arte Español Contemporáneo. Fábrica AEG. Madrid.
- Lo Expresivo en el Arte Español Contemporáneo. Colegio Mayor Guadalupe. Madrid.
- X.^a Bienal de Sao Paulo.

1970

- Manos de Quince Artistas. Club Tiempo Libre. Madrid.
- Arte Español Contemporáneo. Galería "Círculo 3". La Paz.
- Salón Nacional. Valdepeñas.
- Pintura Española Actual. Lugo.
- Pequeño Formato. Estudio "Seiquer". Madrid.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid. Bilbao.

1971

- Bienal de Montevideo.
- Galería "Juana de Aizpuru". Sevilla.
- MAN 71. Sala "Gaspar". Barcelona.
- "Testimonio 70". Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.
- MAN 71. Museo del Ampurdán. Figueras.
- Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.
- Jönges Spaanse Kunst. Museum van Schone Kunsten. Gent.
- 18 Spanische Künstler der Gegenwart. Kplnischer Kunstverein. Köln.
- Premio Internazionale "Piccola Europa". Sassoferrato.
- Arte Español Contemporáneo. Pamplona.
- "El Arte de España sobre el Papel". Panamá. Medellín. Bogotá. Lima.
- Unga Spanska Konstnärer. Spanska Turisbyran. Estocolmo.

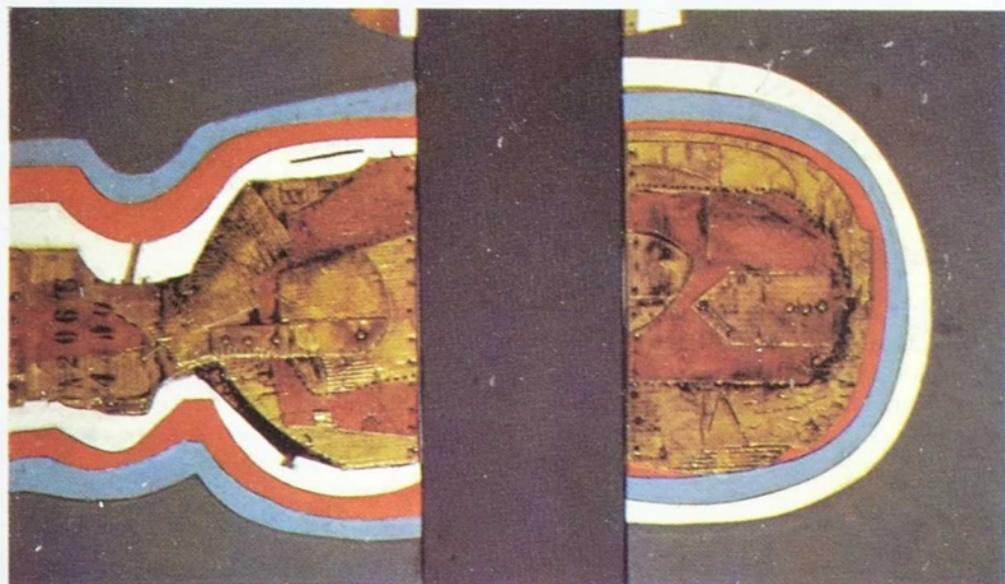
1972

- Jeunes artistes espagnols des Annees Soixante-Dix. Musée de Montpellier.
- "Homenaje a José Luis Sert". Colegio de Arquitectos. Tenerife.
- "70 Años de Vanguardia Española". Museo Nacional. La Paz.

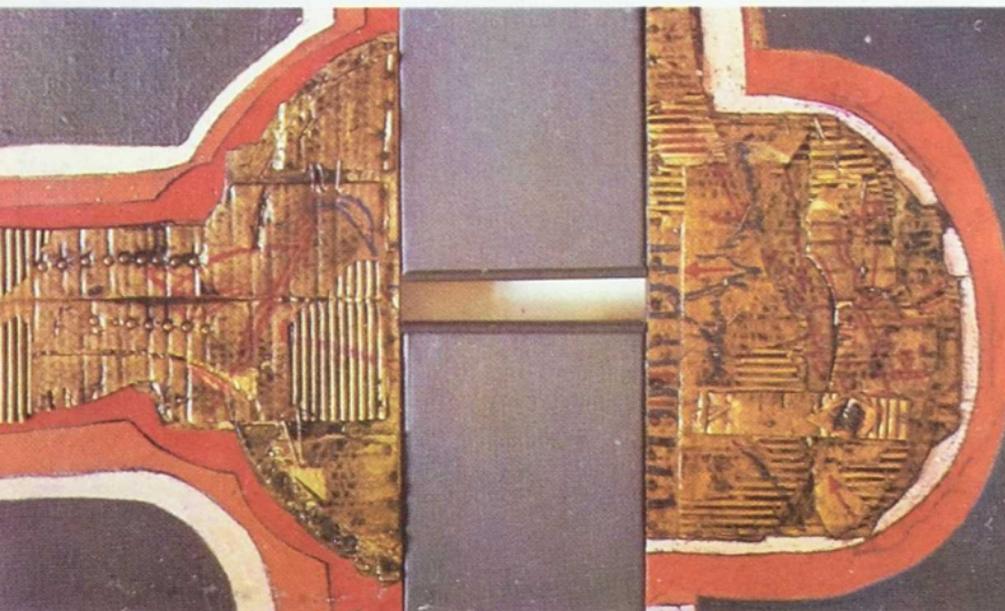
- "El Arte de España sobre el Papel". Museo de Buenos Aires. Montevideo.
- Santiago de Chile. Sao Paulo. Quito.
- Exposición "Atlántida". Madrid.
- "Nuevos Maestros de Hoy". Club Internacional de Prensa. Madrid.
- Exposición Inaugural. Artgalery. Madrid.
- Bial International de Dibujo. Rijeka.
- I.^a Exposición Nacional de Artes Plásticas. Villena.
- Imagen y Línea en la Pintura Española. Puerto Rico. Santo Domingo.
- El Collage: Invención y Realidad. Artgalery. Madrid.
- Pintores de la Galería Kreisler. Madrid.
- Exposición de Dibujos "Le Arti". Venezia.
- "Testimonio 72". Museo de Enschede. Museo de Delft. Museo de Appeldoorn.
- "Testimonio 70". Instituto Español. Londres. Bournemouth.
- Exposición Inaugural. Ser Estudio. Madrid.
- "Homenatge a Manolo Millares" Galería "Alcoiarts". Altea.

1973

- Galería "Kreisler". Madrid.
- "Homenatge a Manolo Millares". Caja de Ahorros del Sureste. Alicante.
- Exposición Inaugural. Galería "Temps". Valencia.
- Testimonio 70. Colegio de Arquitectos de Tenerife y Las Palmas.
- En Art II. Elche.
- II.^a Exposición Nacional de Artes Plásticas. Villena.
- Galería "Alcoiarts". Altea.



"Imagen fracturada",
1970/técnica mixta 73 x 200.

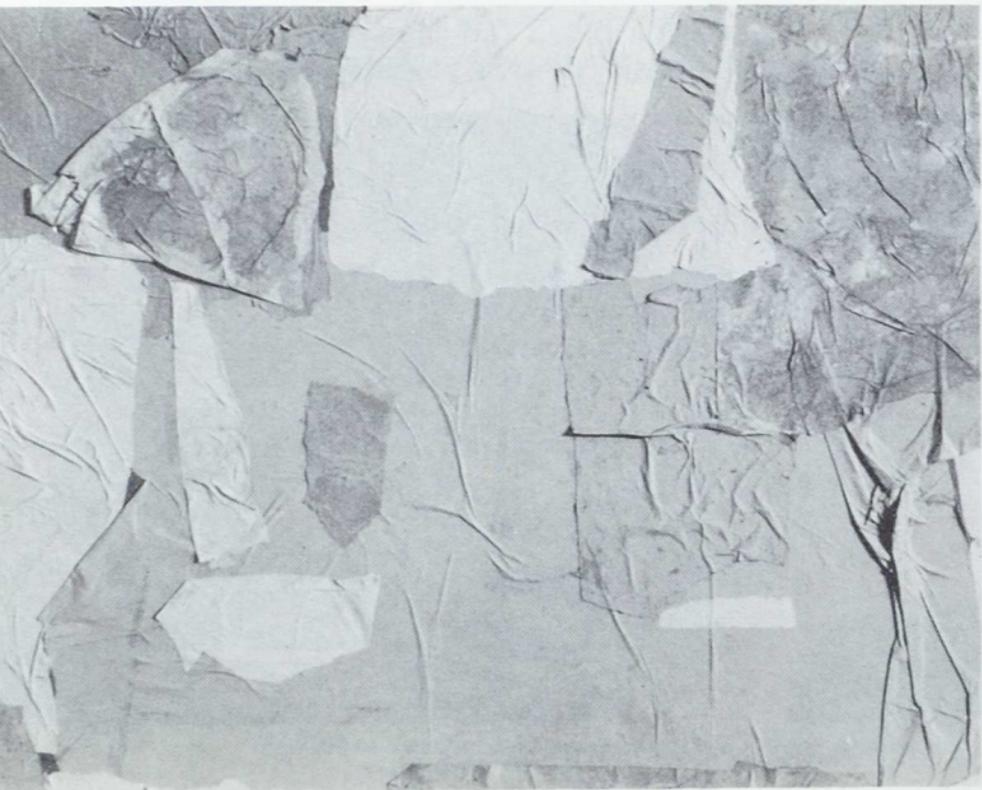


"Dama roja y naranja", 1971/técnica mixta. (Colección Santos Díez).



"Versión sobre un tema de naturaleza muerta",
1958 - 61/gouache

"Versión sobre un tema de naturaleza muerta",
1958 - 61/collage 67 x 87.





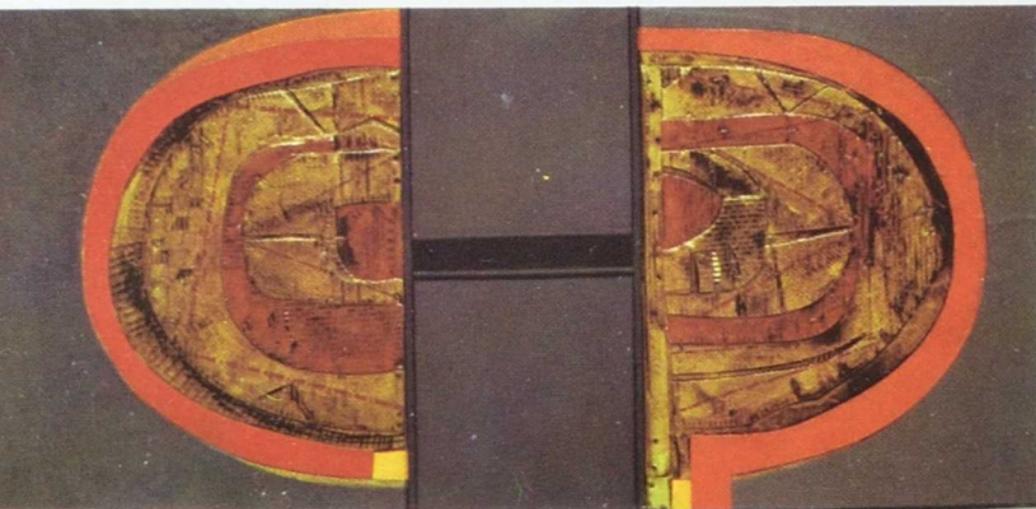
"Versión sobre un tema de naturaleza muerta",
1958 - 61/técnica mixta 75 x 100.

"Ensayo para una naturaleza muerta", 1958/óleo 54 x 65.

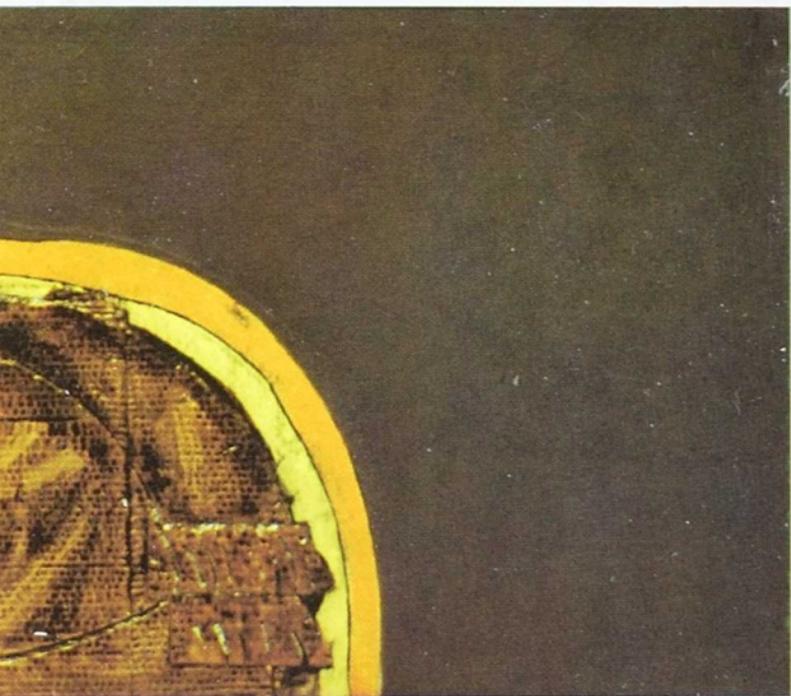




"Rotura interior",
1972/técnica mixta
65 x 135.



"Dama introvertida",
1973/técnica mixta
81 x 137.



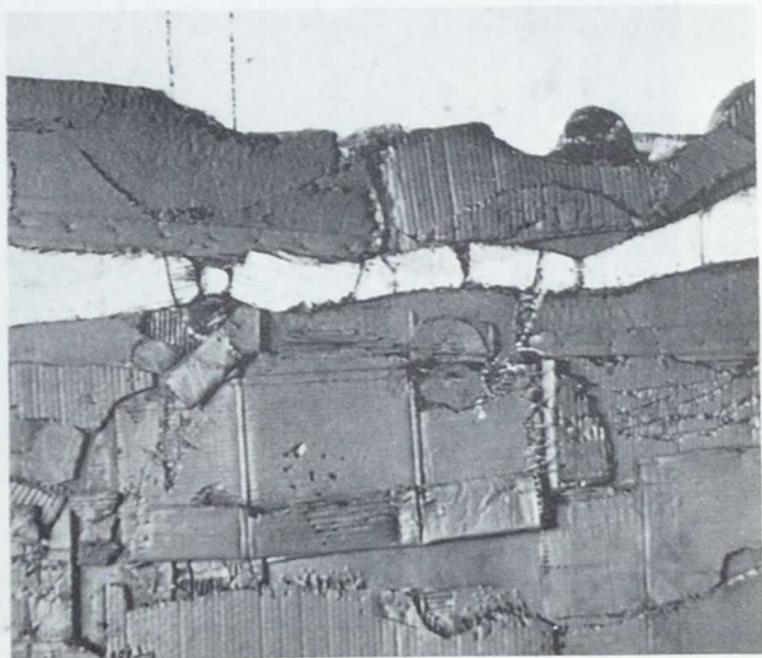
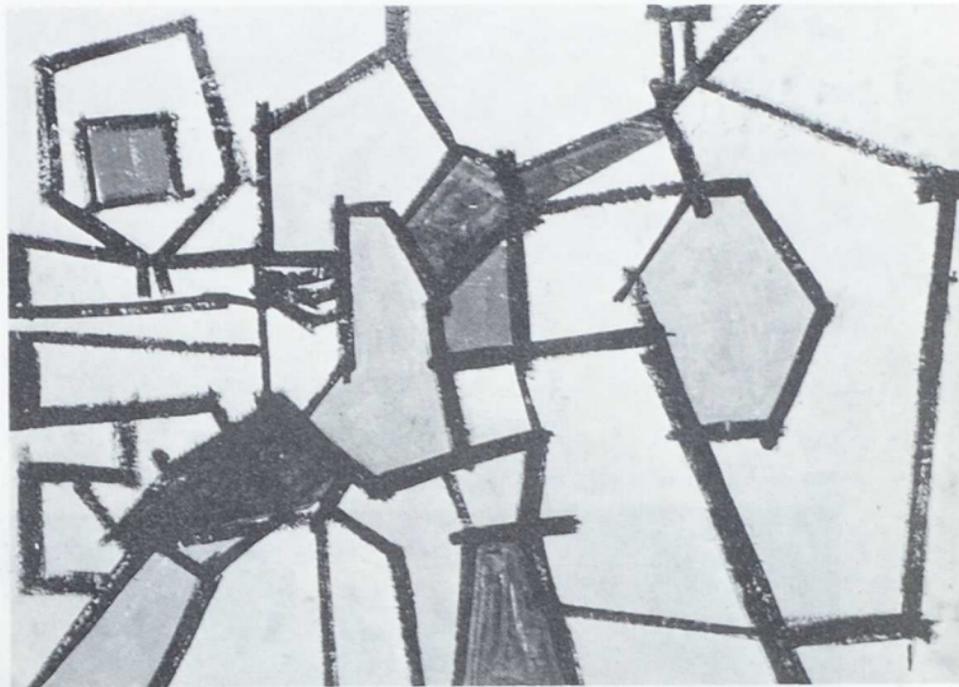
"Personaje rorto",
1973/técnica mixta 73 x 150.





"El muelle del tiempo" 1961/técnica mixta 122 x 90.

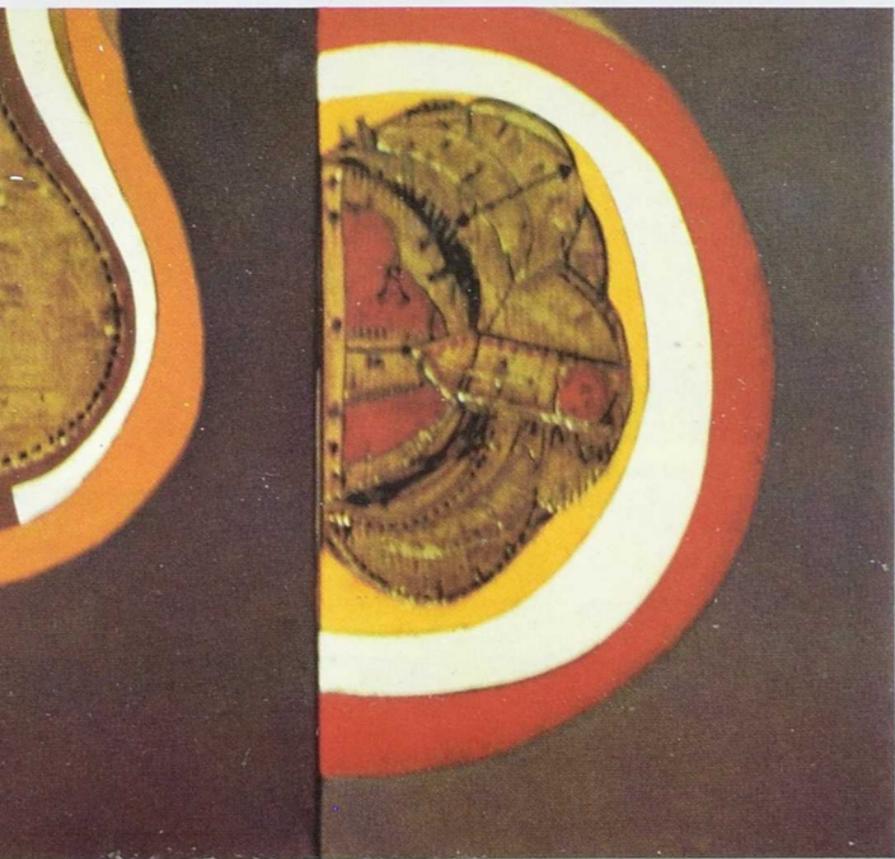
"Versión sobre un tema de naturaleza muerta",
1958 - 61/encáustica 90 x 122.

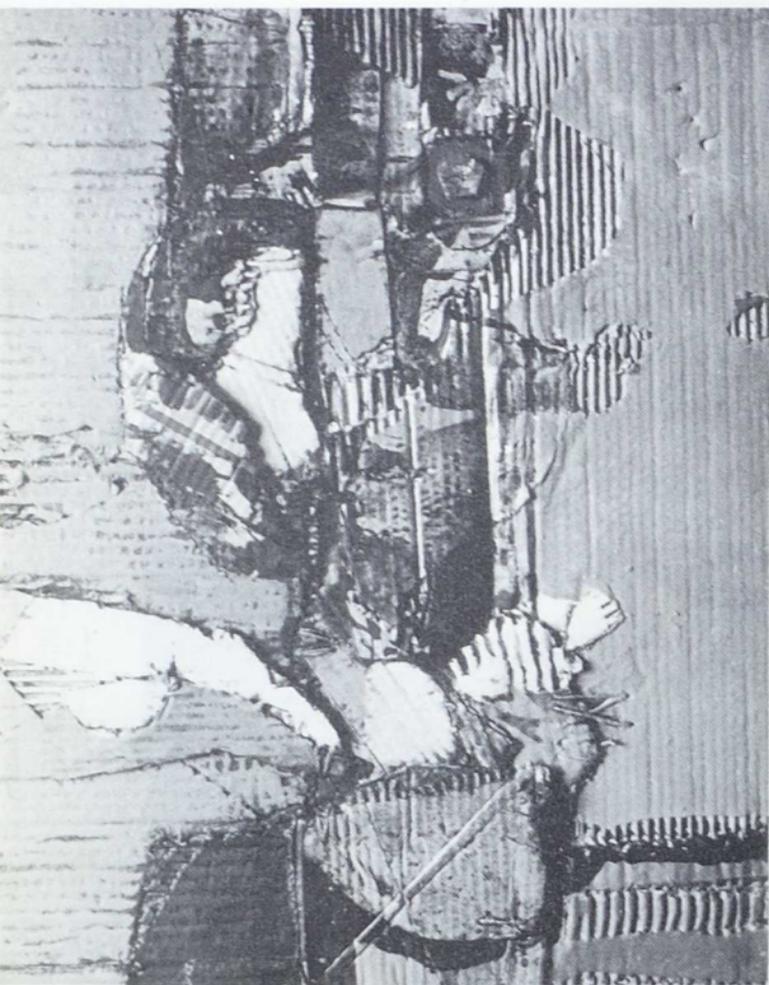


"Castilla n.º 11",
1965/técnica mixta 100 x 122.

"La esencia de la dama", 1973/técnica mixta 73 x 161.

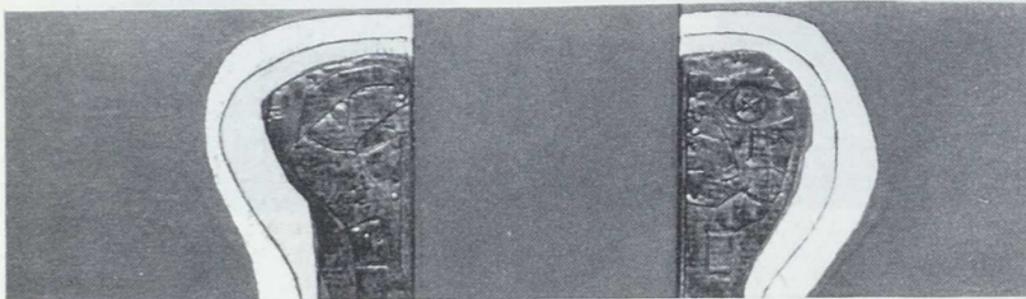


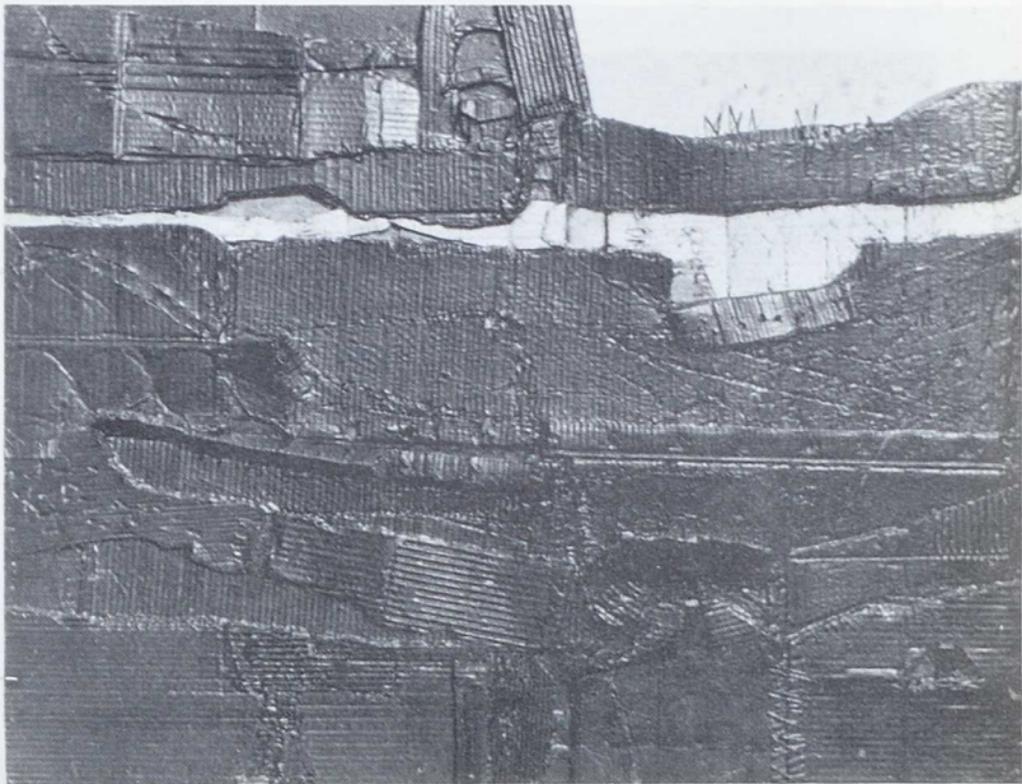




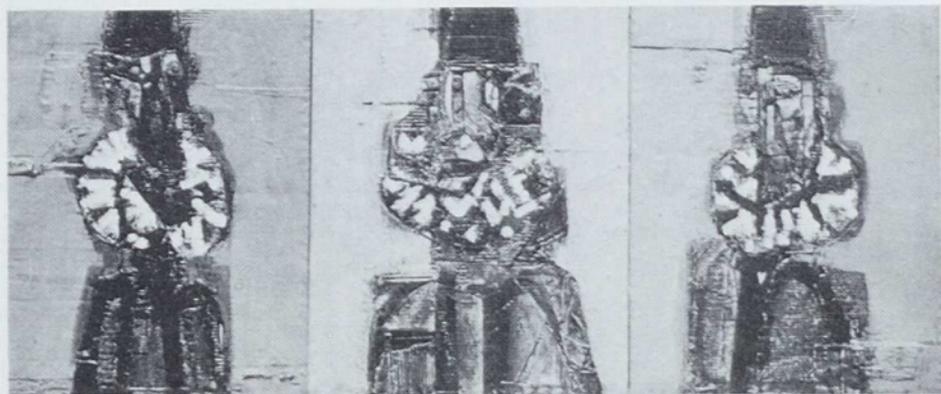
"Personaje del Greco", 1965/técnica mixta 55 x 46.
(Colección H. L. Nair/U.S.A.)

"Interrupción rosa", 1971/técnica mixta
(Colección Duquesa de Cádiz).



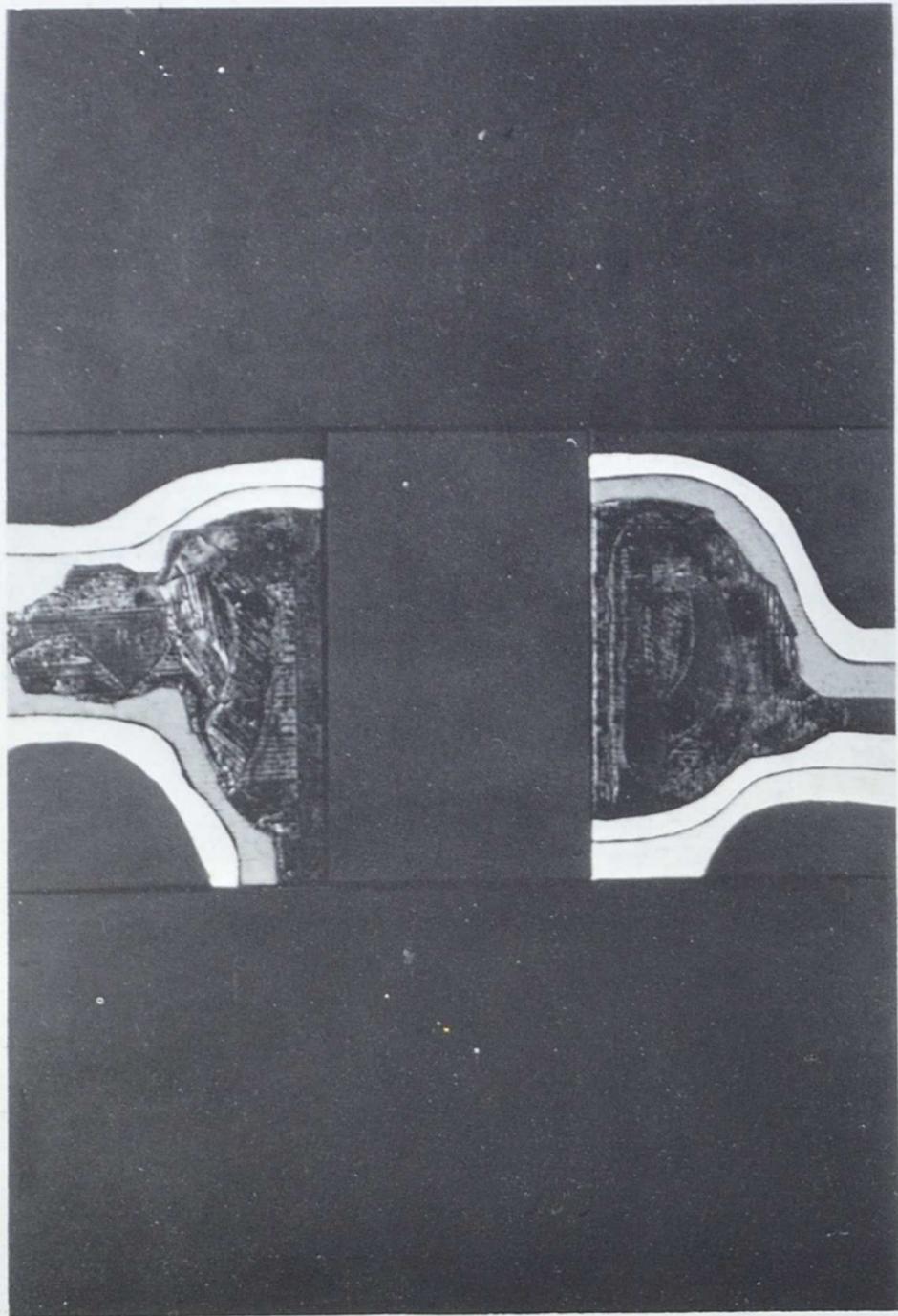


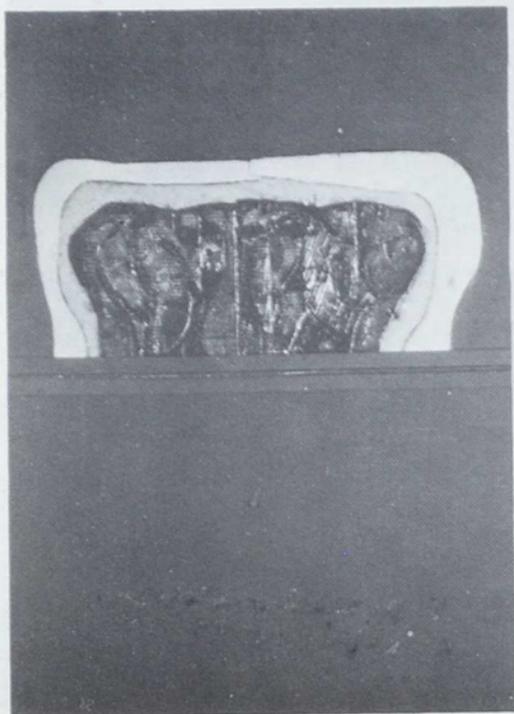
"Castilla n.º 12",
1965 - 67/técnica mixta 100 x 122.



"Tres retratos de Felipe II",
1967/técnica mixta 100 x 240.

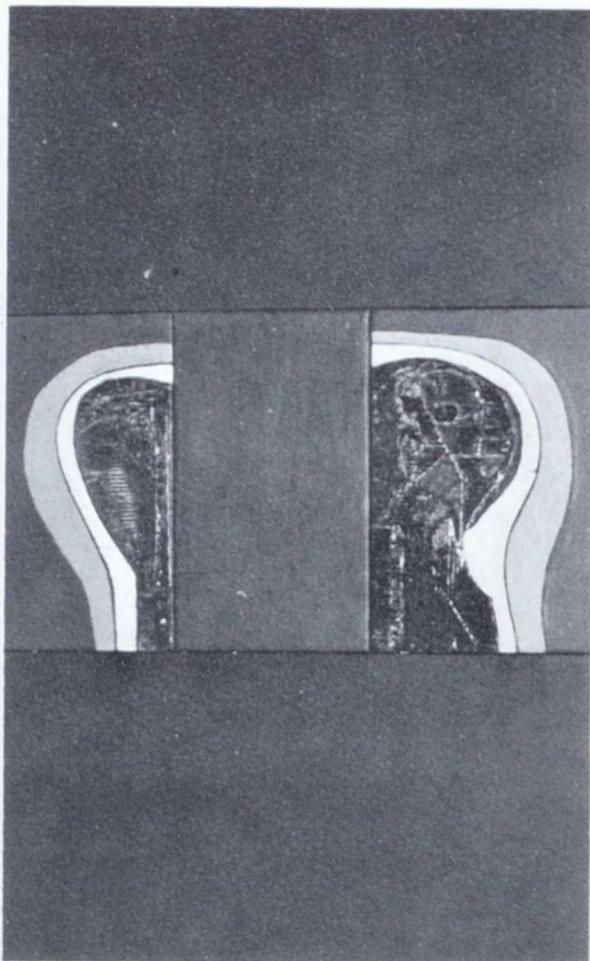
"En busca de...", 1971/técnica mixta 138 x 94.

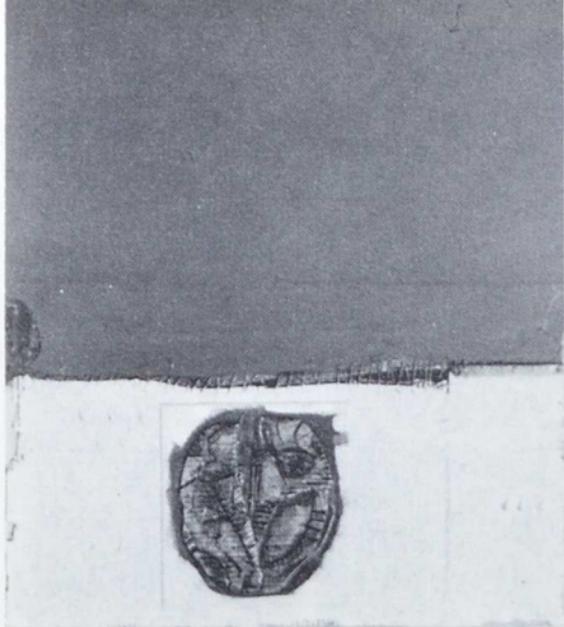




"Conversación"
1968/técnica mixta 162 x 130.

"Difícil acuerdo",
1971/técnica mixta 138 x 94.

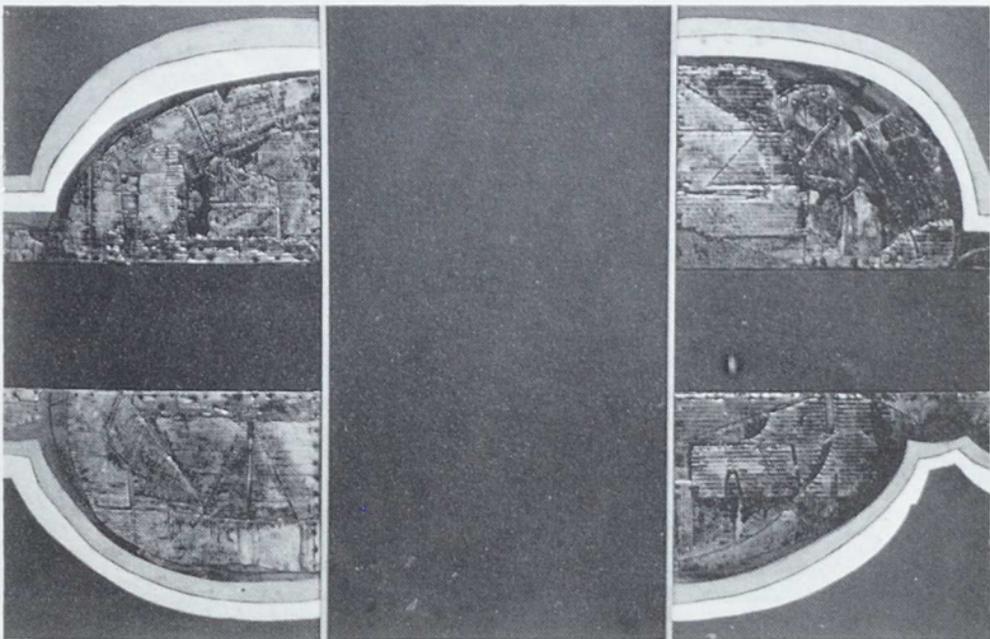


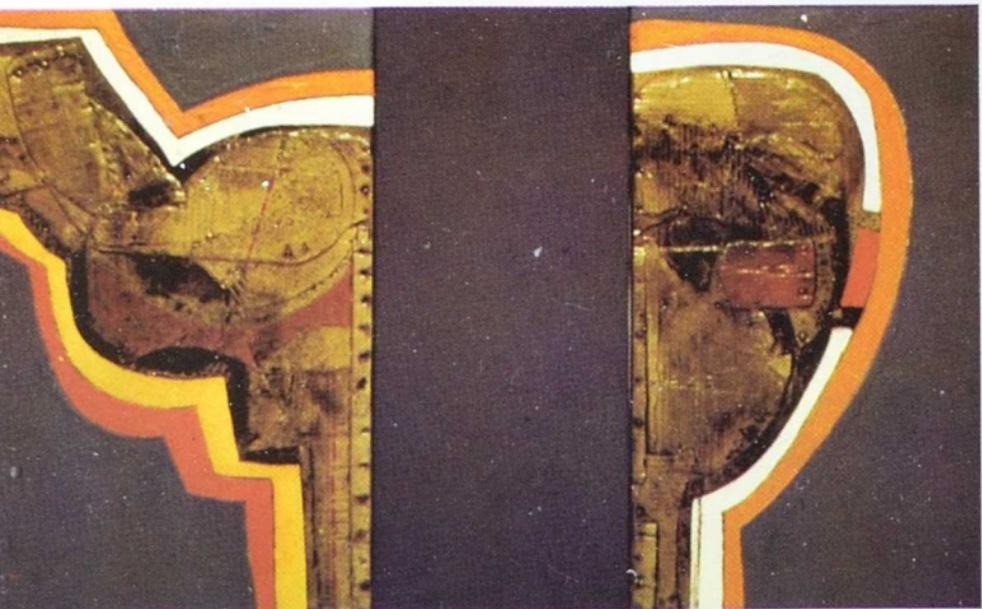


"La Faz", 1961/técnica mixta 122 x 100.
(Colección Santos Díez).

"Conversación", 1968/técnica mixta 162 x 130.

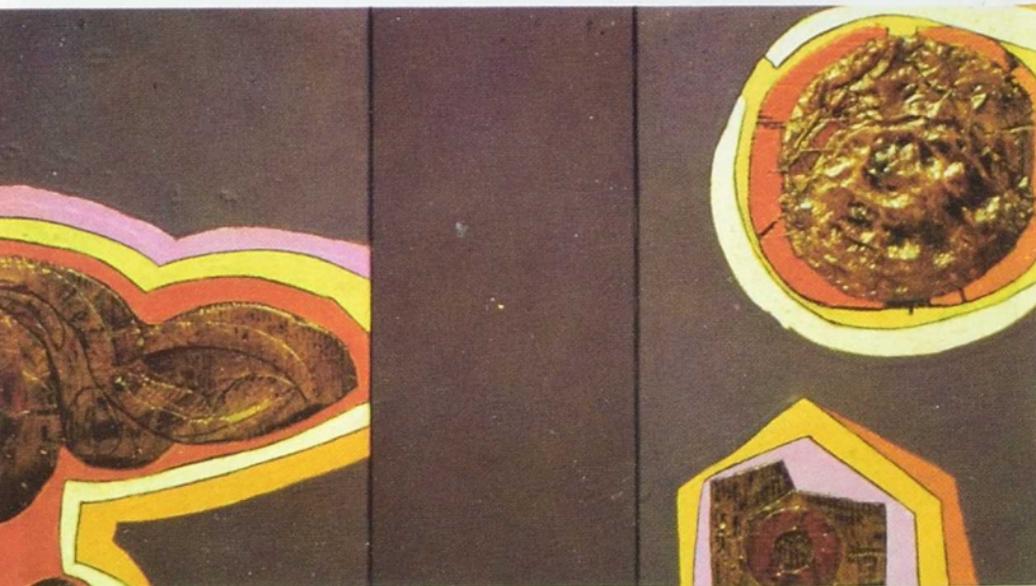
"Astro fragmentado",
1973/técnica mixta 113 x 169.





"Dama dorada", 1973/técnica mixta 73 x 130.

"Josué", 1973/técnica mixta 73 x 130.



MUSEOS Y COLECCIONES PUBLICAS

- Museo de Bellas Artes. Murcia.
- Colección de la Diputación Provincial. Murcia.
- Museo Nacional de Arte Moderno. Bogotá.
- Museo del Toro. Soria.
- Universidad Laboral. Alcalá de Henares.
- Museo de Villafamés.
- Museo de la Universidad de Waterloo.
- Museo del Altoaragón. Huesca.
- Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.
- Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla.
- Museo de Sassoferate.
- Museo de Rijeka.
- Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. Madrid.

Ceferino Moreno ha sido comisario de las siguientes exposiciones internacionales:

1969

- VIª Biennale de Paris.

1970

- IIº Festival Internacional de la Pintura. Cagnes-Sur-Mer.

1971

- IIª Trienal de New Delhi.
- XX Biennale "Premio del Fiorino". Firenze.
- I.º Festival de Heraklien. Creta.
- III.º Festival Internacional de la Pintura. Cagnes-Sur-Mer.
- II.º Salón Internacional de Arte Joven. Medellín.
- XI.ª Bienal Internacional de Arte. Sao Paulo.
- VII.º Biennale de Paris.
- I.ª Bienal de la Pequeña Escultura. Budapest.

1972

- 9.^a Bienal del Mediterráneo. Alejandría.
- Mostra Internazionale della Grafica. Firenze.
- IV.^o Festival Internacional de la Pintura. Cagnes-Sur-Mer.
- II.^a Trienal de la Xilografía. Carpi.
- Exposición Internacional de la Cerámica. Victoria and Albert Museum. London.
- Exposición Internacional de la Cerámica. Faenza.
- 36 Biennale Internazionale D'Arte. Venezia.
- V.^a Bienal Internacional. Ibiza.

1973

- XXI Biennale "Premio del Fiorino. Firenze.
- V.^o Festival Internacional de la Pintura. Cagnes-Sur-Mer.
- Exposición Internacional de Cerámica. Universidad de Calgary (Canadá).
- Exposición Internacional de Cerámica. Faenza.
- 12.^a Bienal Internacional de Arte. Sao Paulo.
- II.^a Bienal de la Pequeña Escultura. Budapest.

BIBLIOGRAFIA

- MARTINEZ PASTOR, Eugenio: Teoría del Sureste.
- JORGE ARAGONESES, Manuel: Las Artes Decorativas en Murcia.
- MORENO GALVAN, José María: Introducción a la Pintura Española de Hoy.
- AGUILERA CERNI, Vicente: Panorama del Arte Español Contemporáneo. Diccionario Biográfico Español Contemporáneo.
- AREAN, Carlos: 30 Años de Arte Español.
- CHAVARRI, Raúl: Nuevos Maestros de la Pintura Española.
- ESTIARTE: Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos.
- CAMPOY, Antonio Manuel. Diccionario Crítico del Arte Español.

Textos para catálogos y críticas, artículos etc... de: Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván, V. Sánchez Marín, Luis Figuerola Ferretti, Carlos Areán, José Hiergo, Elena Flores, Manuel Augusto García-Viñolas, Ramón Faraldo, José de Castro Arines, Luis López Anglada, Manuel Conde, M.^a Fortunata Prieto, Angel Crespo, Isabel Cajido, Raúl Chávarri, José M.^a Iglesias, José Rodríguez Alfaro, Antonio Manuel Campoy, Antonio de Hoyos, José Ballester, Dámaso Santos Amestoy, Cirilo Popovici, Joaquín Castro Beraza, Adolfo Castaño, Sebastián Gasch, Rafael Soto Vergés, Alfonso Martínez Mena, Teresa Soubriet, M.^a del Carmen de Celis, Andrés Sobejano.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

MANUEL CONDE

La obra de este pintor, tan personal y rigurosa en sus planteamientos y soluciones, tan austera, casi ascética, por los medios que emplea, y, sin embargo, refinada, reveladora de un propósito de orden y armonía, de una intención estética e intelectual de orden superior, expresa con rotunda claridad esa tensión, esas complejas tensiones que someten al artista, ahora más que nunca, dramáticamente, y con su dual —y a veces múltiple— origen, le llevan a la duda.

Hoy el artista puede partir, para construir la obra estética, de puntos tan diversos, coincidentes acaso, o antagónicos en esencia y lenguaje; de formas que tienen un eco antiguo, o de novísimas imágenes, que parecen pertenecer antes a la evolución tecnológica que el lenguaje del Arte, y también de una síntesis personal de esos elementos diversos, dispersos en la conciencia y por el mundo, que algunos artistas auténticos saben organizar con validez y eficacia.

Sabemos que este drama del hombre, que además, de serlo siente la ineludible, urgente, necesidad de expresar, comunicar, a los demás hombres sus experiencias y meditaciones; sus anhelos y terrores; este drama que el artista vive como individuo, sí, pero que tiene que hacer trascendente en un plano colectivo, nunca ha sido tan lacerante, descarnado y gritador como ahora.

Uno de esos hombres con propósito creador, con preocupado pensamiento crítico y voluntad de expresión, es Ceferino Moreno, cuya problemática plástica, de una gran coherencia en el desarrollo de su obra, se ha enriquecido y flexibilizado con la aportación de materiales no-tradicionales; con la incorporación, desde sus comienzos, de texturas y sistemas de realización de la obra que hemos dado en denominar "Nuevos materiales"; es decir, el tratamiento de la estructura de la obra, de su organismo interior y de sus particularidades aparentes, con elementos "matéricos" insólitos, desconocidos (por ser producto de la evolución industrial de las técnicas) o nunca utilizados en la ejecución de obras plásticas.

Este aspecto de investigación con "nuevos materiales", de búsqueda de texturas expresivas por sí mismas, de superficies cuyo valor digamos "pictórico" consiste precisamente en su propia calidad, en su aspecto puramente "físico", es, en la obra de Ceferino Moreno, relativamente secundario, ya que su propósito primordial es el exponer la realidad, el mundo, las ideas que unen o separan a los hombres y, en síntesis, su insoslayable soledad.

Acaso sea el problema de la soledad, en definitiva, el engranaje de toda su obra. Estamos solos, aislados, aun cuando aparezcamos reunidos. Pero entonces ya no somos sino componentes de algo que, por masivo, es inhumano.

Las imágenes, alucinantes en su pasmada inmovilidad, que nos presenta Ceferino Moreno, esos seres separados del mundo y de los otros por escafandras o yelmos repetidos, no sé si son espejos u horizontes; reflejo de nosotros mismos o búsqueda angustiosa de otro lugar posible...

Son personajes o huellas quietas en nuestras conciencias.

Como gran barroco que es, Ceferino Moreno transforma los elementos, las formas que utiliza. Así, seres, trozos de geología, aparecen transmutados, en algunas obras, reveladores de la unidad esencial de la Naturaleza.

Esta obra en marcha de un artista consciente y sensible, como es Ceferino Moreno, está sustentada de un propósito general crítico. Crítica de estructuras mentales y sociales, cierto, pero también crítica de nuestro propio ser insolidario, perezoso, voluntariamente mudo.

Un sustrato de realidad, yo diría que de "realismo barroco trascendente", permanecía aún hoy día en tantos estamentos y actitudes españolas, hace palpitante, a pesar de su alejamiento metafísico, a figuras y a cosas.

Ceferino Moreno hace crítica de la existencia con medios limpios de pintor. Y, con espíritu abierto, critica el sectarismo, la estolidez humana, y busca soluciones.

(Fragmento de «El expresionismo crítico de Ceferino Moreno».)

JOSE MARIA IGLESIAS

Ceferino Moreno es de los artistas españoles que, surgidos a la vida profesional cuando el informalismo se encontraba en pleno auge entre nosotros, supo

pronto darse cuenta de las limitaciones de lo que parecía ilimitado. Limitaciones que son de índole expresiva, aunque pueda parecer paradójico. Ceferino comenzó sus indagaciones en pos de una mayor concreción expresiva, de un más alto grado de dramatismo, y lo hizo a partir del material. Puso éste al servicio de la expresividad. Una vez más la imagen precedía a la idea. El material que Ceferino venía usando era el cartón de embalar, el cartón rizado, que él fractura y que le sirve para iniciar desde el principio una dialéctica entre las rígidas nervaduras del cartón y las irregularidades del corte o desgarró. Los distintos trozos de cartón cosidos entre sí venían a hacer más intenso el juego compositivo. Con esta técnica realizó gran parte de sus obras más significativas y no renunció a él cuando comenzó la serie de sus obras «neofigurativas». Conviene aclarar al llegar a este punto que no fue Ceferino de los artistas que al llegar la crisis del arte informal utilizaron las características de su estilo anterior y las pusieron al servicio de imágenes «más reconocibles», tratando de mostrar como evolución lo que era solamente mera continuación de su manera anterior.

En pocas obras de artistas españoles actuales existe, o mejor coexiste, la alianza de elementos objetivos y subjetivos de manera más diferenciadamente integrada que en las pinturas de Ceferino. El proceso de elucidación que, soterrado, existe en toda obra de arte, se cumple en las más características obras de Ceferino a través de un procedimiento dilucidatorio, de formas definidas y en el que conviene que quede consignado cuanto antes el papel de la estructuración espacial, la delimitación de los ámbitos, por medio de tiras de madera que sobresalen de la superficie del cuadro o que, por el contrario, producen fisuras en la misma. La utilización de distintos basti-

dores que se juntan entre sí de manera parecida al arte modular, la indeferenciada invasión de la imagen por diversos lugares de la obra, el empleo de la intermitencia como aglutinante de la totalidad convierten a la última etapa de Ceferino en banco de pruebas de una pintura en al que el proceso perceptivo de la imagen deviene más importante que la percepción de la misma.

Aunque cuanto va referido procede de observaciones sobre la pintura, el dibujo, el *collage*, los *gouaches*; la obra toda de Ceferino es coherente en este punto y, por lo tanto, lo dicho es válido también para la expresión cerefinesca en otras técnicas.

Pero los «personajes» que aparecen en las obras de Ceferino no son solamente pretextos para entregarse su autor a la labor de enfatización del proceso perceptivo; no son imágenes desvinculadas de su ambiente y desprovistas de significado. Son realmente protagonistas, protagonistas que a veces asumen categoría peyorativa, pues las alusiones representativas cargadas de humor, frecuentemente de mal humor; están en función integral y no solamente en función plástica. Tal es el caso del tríptico de retratos de un personaje que podemos identificar como Felipe II. El personaje aparece repetido tres veces o tal vez se trate de tres personajes. Este no tiene ninguna importancia y el dato ambiguo se supone incrementa el valor dramático de la obra. El tratamiento técnico es relativamente tradicional y lo restringido de la gama y el fondo sobre el que la figura se recorta resaltan la austeridad del conjunto, donde la gola del atuendo, tratada de manera abocetada, introduce una nota de claridad que podemos, tal vez, traducir como esperanza.

Me acabo de referir a una obra en que la cualidad figurativa, la intencionalidad de la misma, ponen una

nota extraplástica si se quiere, pero de indudable eficacia expresiva. Hace algunos años realizó Ceferino una exposición de *collages*. Todos tenían como tema la figura de un arlequín. En esta serie podíamos ver el inicio de la más reciente fase de su autor. El tratamiento espacial y las formas que componían cada figura estaban en función del proceso y buscaban la estructura fundamental ya existente en el espectador. El proceso de metamorfosis era en realidad lo que más importaba en aquella serie.

Trabaja Ceferino frecuentemente por series. Ello viene explicado por la importancia del proceso en su obra, por el carácter de secuencia que tienen sus obras, de una totalidad no establecida, pero existente. El aspecto fragmentario de cada obra e incluso el carácter intermitente de muchas facetas del mismo cuadro son producto de la metamorfosis que casi siempre opera en función de la expresividad.

Así como existen magnitudes lineales inconmensurables que solamente son conmensurables al ser elevadas al cuadrado, existen pinturas de cuya carga emocional no se percibe el espectador si no «eleva al cuadrado» los componentes meramente plásticos y hasta técnicos que la componen. Así ocurre con la obra de Ceferino, que por la exactitud de la distribución espacial y de la imagen, el carácter de ésta y la mayor o menor importancia narrativa, el papel muchas veces cercano a lo simbólico que juega, etc., hace que no podamos medir en toda su intensidad el valor dramático de estas creaciones.

En los dibujos ocurre con frecuencia que el abigarrado aspecto de unas zonas contrasta con el vacío de otras, La multiplicación del rayado, la irregularidad de los ritmos y los intersticios que el rayado produce son los elementos casi únicos de unas obras, que en ningún caso son desordenadas ni azarosas, sino que

corresponden a una precisa voluntad de expresión. Hay que resaltar los dibujos-*collages*, estos son unos dibujos a los que en algunas partes se han pegado fragmentos procedentes de otros dibujos, naturalmente del mismo autor. Esta adición de un rayado diferente, aunque de la misma familia, es especialmente expresiva, pues introduce una especial cualidad de contraste entre dos aspectos del mismo autor y produce una intermitencia física y no sólo rítmica. De ahí la justificación del fragmento pegado, pues no se lograría el mismo resultado dibujando.

El ensamblaje de distintos o iguales materiales es casi una constante en la obra de Ceferino. Hemos visto cómo se produce en las pinturas, en los dibujos y, naturalmente, en los *collages*. Otra constante es la intermitencia, la discontinuidad de la imagen, la prolongación en ondas expansivas de un núcleo a través de diversos módulos. Otra constante es el empleo de fondos oscuros, grises y casi negros muchas veces. Esto alcanza su cenit en los *gouaches*, realizados casi únicamente en negro, negro profundísimo, que se apodera de nuestra mirada imantándola con su aterciopelada superficie. En estos negros aparecen pequeños fragmentos triangulares que dinamizan toda la superficie. El tema es casi siempre intrascendente y la obra toda aparece sostenida por el color. De esta economía de medios se deduce la importancia de la más mínima característica. Así el rastro del pincel y la dinámica del encuentro de las líneas con los pequeños espacios que deja Ceferino sin cubrir se convierten en lo más importante de estas obras.

He intentado una interpretación de la obra de Ceferino. Obra bastante singular en nuestro panorama artístico, tan huérfano de lucidez y tan vacío de expresiones significantes. Precisamente dos cualidades

inherentes a la obra de Ceferino. A la obra no sólo artística, sino también a sus facetas de crítico y organizador, en las que ha desarrollado también una larga y coherente labor.

(Artes)

ELENA FLOREZ

Ceferino Moreno se vale, entonces, de esos materiales mencionados para configurar la situación anímica, total, del hombre. Una situación que tiene mucho de agónica, por su insalvable destino de incomunicabilidad. Las figuras de cabezas, como piezas abstractas de una razón que intentando ser consecuente yerra, paradójicamente, en el resultado de sus racionales planteamientos; el amorfo y complicado laberinto en el que el hombre desarrolla su vida buscando una salida que es también la trampa que a sí mismo ha preparado. Todo esto puede encontrarse en el fondo de la obra de este artista alicantino.

En la forma el ensamble de los materiales precisa unas figuras estructuradas, en diversos planos, dentro del enmarque lineal. Materias acrílicas siluetean cada una de las partes de la composición estableciendo desconexión entre las mismas. Grandes vacíos se interponen entre las figuras. Vacíos que marcan no tanto un espacio, sino un tiempo como atmósfera determinante de esa cuestión límite, agónica, repetimos, del fondo crítico de todas estas obras de Ceferino Moreno.

(El Alcázar).

JOSE RODRIGUEZ ALFARO

La obra de Ceferino Moreno se ofrece como un compendio de problemáticas del arte contemporáneo,

en la que están presentes todas las búsquedas del autor. Constituye un testimonio de su ideario, que ya ha sido expuesto por Ceferino Moreno no sólo en su pintura, sino a través de artículos y conferencias.

La máxima preocupación de este artista es hallar un punto de síntesis entre lo constructivo y lo expresivo; es decir, el punto de fusión, la pérdida de frontera que separa lo racional de lo intuitivo en beneficio del resultado práctico del cuadro, que de esta forma aparece significado por las dos parcelas existentes en la persona humana —la intelectual y la emotiva— que el informalismo y constructivismo, como dos tendencias extremas de los últimos años, han surgido como antitéticas.

Las formas están ordenadas con precisión y definidas con gran pureza lineal. En cuanto a las masas, se vivifican por la incorporación de órdenes diversos que manifiestan un irreprochable sentido compositivo. Por otra parte, la presencia de conjuntos lineales, y a través de una serie de accidentes de materia, como masas de color, rotos o zonas de rugosidades, proporcionan una gran riqueza de texturas.

En la exposición de Ceferino Moreno se puede contemplar, perfectamente lograda, una gran síntesis como solución a los problemas derivados del informalismo. La recta y la curva, como lo concreto o lo evanescente, mantienen una tensión perfecta de la que ningún elemento puede ser sustraído. Cualquiera de las pinturas que presenta, poseen esa armonía y esa eficacia que requiere toda obra de arte.

(Hoja del Lunes).

CARLOS ANTONIO AREAN

La nueva etapa pictórica de Ceferino Moreno me parece superior a todas las suyas anteriores. Creo

que en ella un gran artista ha encontrado por fin su propio camino, y que lo ha conseguido con esfuerzo y tesón y sin vacilar un solo instante en su búsqueda. Ante esta plenitud de su obra actual, vale la pena recordar sus primeras estructuras, abstractas y un tanto convulsas, con formas montadas sobre camas de cartón. Aquella etapa de búsqueda se inició hace una docena de años, y fue seguida pronto por otra neofigurativa, un tanto baconiana y de muy suelta materia. Nunca creí que, dado el espíritu eminentemente constructivo de Ceferino Moreno, fuese aquella neofiguración de pinceladas largas lo que más convenía a su carácter, pero creo que dicha experiencia fue muy importante en su evolución, porque le aportó una soltura que ha repercutido en sus estructuras actuales. Es verdad que en sus obras abstractas de hoy —en las de esta espléndida muestra dada a conocer en Bellas Artes— no pinta Ceferino Moreno al arrastre, sino que prefiere erosionar verticalmente cada forma y acudir con frecuencia al encolado e incluso al cosido, pero la huella permanece, no obstante, y todo tiene una fluidez muy superior a la de su inicial etapa abstracta de hace una docena de años. Cabría decir que, en lo que a la factura respecta, Ceferino Moreno se ha convertido en un gran «matierista» con soltura de neofigurativo libérrimo. Más importante aún es la evolución en lo que a la ordenación bidimensional de la tela respecta. Sus formas de recorte se destacan ahora sobre enormes espacios neutros, y se enfrentan las unas a las otras, creando una armonía de pesos y contrapesos tan rigurosa como emotiva. Los fondos son, si cabe, todavía más formas que los propios encolados recortados. La dinámica es subyacente, pero hay una tensión a distancia entre forma y forma que tiene una altísima calidad mural

y que nos hace pensar que el destino futuro de Ceferino Moreno será construir paredes para una arquitectura tensa y sobria.

"La Estafeta Literaria", 1971.

JOSE M.^a MORENO GALVAN

La referencia visible, ese dato pre-pictórico de las cosas, pasa a ser *pintura* mediante una operación que tiende a aislarla de un complejo heterogéneo e indiferenciado. En una cierta medida, pintar es singularizar un detalle situado dentro del conjunto plural de la visión. Eso, extirparle un fragmento a la realidad visual, es una manera de abstracción en la que no voy a detenerme; pero, además, eso significa una trans-figuración.

En realidad, toda representación —no importa de qué hora de la historia del arte—, por mucha que sea su fidelidad objetiva, es una transfiguración. Y lo característicamente moderno tiene su origen, sobre todo, en una toma de conciencia: La de que pintar es un acto que pretende más trans-figurar que representar. Es decir, que lo moderno no es tanto la libertad frente a la representación cuanto la conciencia de que esa libertad es posible.

Cuando esa conciencia toma cuerpo se constituye en experiencia. A partir de ella, el pintor sabe que una sola realidad visible y objetiva puede tener infinitas variantes, tantas como puede proporcionarle su capacidad transfiguradora. Cuando Picasso escoge un tema dado —las Meninas, por ejemplo— y engarza, a partir de él, una larga cadena de sucesivas mutuaciones de la misma representación, opera, evidentemente, en un orden estilístico distinto al de Ceferino, cuando toma una naturaleza muerta para investigar su infinita capacidad mutable, pero ambas

actitudes están dentro de un método experimental idéntico. Lo característico de este método ya no es la acción trans-figurativa sino la acción *trans-formativa*, es decir, la sistemática dinamización de una misma forma hacia todas sus posibilidades de aparición externa y visible.

No es accidental que Ceferino haya elegido como punto de partida para su personal experiencia una naturaleza muerta, un «bodegón». La naturaleza muerta es como una negativa a lo nebuloso; posee una cierta capacidad de concreción tangible de las cosas y tiene, por ello mismo, una ilustre progenie de investigaciones experimentales. Gracias a la naturaleza muerta pudo hacer Cezanne un cilindro de una botella, y Juan Gris una botella de un cilindro.

Pues bien, a partir de una naturaleza muerta pre-pictórica comienza la experiencia de Ceferino. Su primera versión es una simple trans-figuración. Todas las demás versiones son las fases sucesivas de una transformación. Los primeros eslabones de esa cadena transformativa atienden, mucho más que a una huida de la realidad visible, a una autonomía de todos los ingredientes formales que hacen referencia a esa realidad. O sea, que la elusión figurativa es menos una deliberación que una consecuencia. Liberada la forma, Ceferino atiende a la autonomía de los factores que la integran, líneas y colores en interdependencia con el espacio envolvente. Algunas versiones vuelven sobre la representación, pero presentan ya a la línea en soledad, desprendida de su compromiso de ser frontera entre una volumetría y un espacio. Otras atienden al esquema de los volúmenes concretados en formas planas e indiferentes a toda referencia. En fin, en muchos de ellos se ataca la cualidad centrípeta de la forma y se inician los primeros pasos de una licuefac-

ción anticohesiva, los primeros pasos de la in-forma.

La experiencia de Ceferino nos proporciona una línea que ya no es frontera de forma sino línea pura con valor propio, un color que ya no es matiz aéreo ni superficie de forma sino color consciente de su entidad, una forma que ya no es referencia volumétrica sino forma independizada.

El objetivo de todo ello es una legalización de la abstracción como experiencia y no como finalidad. Pues el pintor piensa que *abstraer* presupone partir de una realidad previa y que, sin ello, la pintura es *invención*, algo perfectamente justo, pero algo que ya no es *abstracción*.

"Darro", 1961.

LA PINTURA DE CEFERINO MORENO

El panorama de la pintura española contemporánea, reviste un sinnúmero de sorpresas para el espectador, al mismo tiempo que adopta una compleja apariencia que tiende a desorientar a todo el que quiere seguir el proceso de los nuevos hallazgos en la pintura, como consecuencia de la existencia de unos planteamientos aparentemente irreconciliables, y sobre todo, del empleo de una gran diversidad de material.

Pocos son los que advierten que el empleo de materiales no tradicionales puede dar en ocasiones lugar a una apasionada búsqueda de firmes motivaciones nacionales en el horizonte del trabajo artístico, y que el pintor puede buscar incluso el equilibrio de fondo y forma que caracteriza un clásico, desde el empleo de cualquier tipo de sistema y de elemento pictórico, aparentemente contrario a las exigencias tradicionales del quehacer artístico. Entre los artistas en los que se da esta aparentemente

paradójica actitud, descuella Ceferino Moreno, nacido en Alicante en 1934 y nombre que hay que recordar al hacer el recuento de la mejor pintura de nuestra época.

Moreno ha sido escenógrafo, decorador y mantenedor entusiasta de otras varias preocupaciones, entre ellas promotor cultural de inacabable entusiasmo; comienza en 1958 sus investigaciones pictóricas acerca de el planteamiento de nuevas posibilidades formales, partiendo del empleo de materiales nuevos y de la utilización de diferentes técnicas. De esta época es su trabajo *Cuarenta y cinco versiones sobre un tema de naturaleza muerta*, que le sirve para estudiar la problemática figuración-abstracción y abstracción-reestructuración formal. De esta experiencia se deriva la aportación más destacada al arte moderno y una serie de estudios y escritos que han llegado a cristalizar en conferencias y artículos diversos.

En 1964 dirige su pesquisa investigadora hacia el ensamblaje de diversos elementos y a la síntesis construcción-expresión como alternativa post-informal. En 1965 publica su estudio *Necesidad de la tercera opción* intentando promover una nueva puesta en línea de los valores nacionales soslayados por el informalismo.

Su pintura, sus dibujos, así como la confección de murales, vidrieras y mosaicos, ha representado un esfuerzo por devolver un aliento racional a las estructuras pictóricas de nuestro tiempo. Estamos por lo tanto en presencia de uno de los pintores de más claros objetivos de trabajo y que paralelamente cuenta con condiciones más brillantes para la realización de estos propósitos.

Utilizando la técnica de unir diversos materiales y superficies pictóricas, empleando acertadamente

en ocasiones el cartón rizado, e incluso el papel de embalar como materiales pictóricos, Ceferino realiza una labor que sin duda alguna va a dejar huella profunda en los futuros derroteros de la pintura española, máxime cuando sus preocupaciones formales y racionales le hacen devolver a la pintura el mundo del objeto, la representación del ser vivo y la concepción del paisaje, poniendo en todo ello un aliento de sorprendente humanismo.

Son muchos los artistas que en Europa y América utilizan materiales de carácter acentuadamente no pictórico, e incluso residual; no es extraño que los objetos vacíos o rotos, desechos de nuestra cotidiana vida industrial, sean elevados a categoría de material artístico en las obras que se producen a uno y otro lado del Atlántico, pero en ningún caso ese trabajo representa la limpia temática y la clara distinción, así como la vocación poética que anima a este pintor para el que la obra, antes de serlo, es fundamentalmente idea, y al realizarse representa un itinerario de razón.

En doce años de labor pictórica, Ceferino Moreno ha comparecido varias veces ante el jurado de la opinión y la crítica en diversas exposiciones; son también muy numerosas las distinciones que lo señalan, y su presencia en los grandes certámenes internacionales, como la Bienal de Sao Paulo, la de París y más recientemente la de Alejandría. En todas estas ocasiones este pintor, de acusada vocación intelectual, ha demostrado también su clara personalidad poética; en sus cuadros, las razones de la inteligencia y las del corazón no se confunden ni entremezclan, sino que se armonizan como en el mejor quehacer del equilibrio clásico, a fin de proporcionar al espectador una impresión imborrable y única.

Creaciones como su cuadro *Gótico dorado*, o como el espléndido estudio de *Tres árboles*, su personal interpretación de *Castilla gris* y sus vigorosos retratos, acreditan la personalidad llena de lucidalidad, pero también plena de humanismo, de este pintor levantino.

"Cuadernos Hispanoamericanos", agosto 1969. - Núm. 236.

RAUL CHAVARRI

Hay en la obra de Ceferino una gran lección para el sociólogo y para el observador de las vicisitudes artísticas de nuestro tiempo, y en ella late en toda su intensidad una insoslayable esperanza. El hombre es razón, el destino del pensamiento es el destino del mundo y todos los itinerarios del arte pasan por la mente y el corazón del hombre; en él se incendian de poesía y parten a dar testimonio del tiempo en que vivimos y de los sentimientos e ideas que los llenan.

Por su decidida voluntad de acceder a un planteamiento racional del arte contemporáneo, por el proceso de dignificación de materiales no pictóricos, hasta elevarlos a la categoría de instrumentos artísticos, y sobre todo por la armonía estética que de una manera sorprendente consigue en sus cuadros, Ceferino Moreno es uno de los grandes artistas de esta época de fecundidad artística que actualmente vivimos.

(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID.)

JOSE HIERRO

En la pintura de Ceferino Moreno, como en la música de Webern, el silencio desempeña cada día más importante papel. Sus figuraciones tienen algo de

acorde continuado después de una pausa. El protagonista del cuadro es esa forma rota, interrumpida en el tiempo como en el espacio, que busca su integración. Es tal vez esa imposibilidad de lograr la unidad lo que hace angustiosa la contemplación de una pintura tan serenamente dramática; tan irreales unas formas ancladas en la realidad. Quien las ancla es la brutal —y refinada— materia original. La yuxtaposición de láminas y cartones ondulados, acumulados y cosidos, heridos y acariciados, patinados con betunes y negros, se imponen patéticamente desde el fondo gris del que emergen. Son cuadros serenos, pero no impasibles. Pintura pura, en el sentido de que se basta a sí misma, pero sin que ello signifique que deje de plantearnos enigmas, propósitos, mensajes que están en la conciencia —o en la subconciencia— del artista, y de los cuales nos llega su emanación. Cuando entre las dos mitades de una forma que sueña la unidad se interpone una zona gris, un emparrillado de bastidores de madera, podemos admirar la justeza de la composición, sus valores estructurales. Pero intuimos, además, que están desempeñando una misión que no podemos definir, cosa que es lógico, ya que para expresar lo inexpresable ha nacido el arte, y la mayor aproximación es, en este caso, la pintura. Por eso el artista pintó, en vez de hablar o escribir. Por eso es imposible acercarse, más que el artista, a su secreto, manejando herramientas conceptuales. Lo lógico es quedar ante la obra, como quien oye las lamentaciones de un ser que habla otra lengua: sin entender todo lo que dice, pero contagiado de su emoción.

"Nuevo Diario", 1971.

MANUEL AUGUSTO GARCIA-VIÑOLAS

Desde hace años, casi todos, conozco la obra de

Ceferino Moreno, que nació en tierras alicantinas, pero se hizo pintor en mi tierra murciana. Tuve siempre una cabal estimación por esa obra, que seguí atentamente en cada una de sus fases, y en todas ellas advertí, como la constante de su capacidad, una insobornable energía creadora, un tesón obcecado en apurar hasta el fin sus hallazgos estéticos y una ardiente curiosidad investigadora, que se equilibra muy bien con esa otra ley de la gravedad que hay en su obra, y que pone un acento dramático en todas sus investigaciones, por alegres y osadas que sean. Con estas premisas de su temperamento era fácil prever que Ceferino Moreno, de académicos principios formales, saldría fuera del recinto estricto de la pintura, en busca de otros campos más abiertos a su temperatura creadora. Pero esa austeridad, ese grave sentido y su ascético desprecio por las sensualidades que ofrece la pintura, iba a mantener su obra equidistante de la concupiscencia del color o del recreo de las formas y de los extremados alardes que hacen las artes plásticas en su afán de incorporar a ellas materiales de toda índole. La dinámica exuberante que hay en este pintor iba a quedarse así concentrada en unos pocos gestos de aventura, que utiliza con sobriedad y elegancia impresionantes. El empleo del cartón plisado en sus composiciones, o el lícito recurso del «collage», significaban una aportación a la pesquisa de nuevos *continentes* de pintura, pero no pretendieron ser un *contenido*, es decir, un protagonista de su arte.

Ahora nos ofrece una variante de sus investigaciones, más alegre y dinámica dentro de su mismo recinto de sobriedad. En ella crea tensiones y establece largos silencios, que interceden en la figuración y la fraccionan. Cuando esos fragmentos van a gritar, el pintor les cose los labios para que nada perturbe

el gran silencio. Yo no creo que Ceferino Moreno, buen práctico y buen teórico del arte, permanezca por mucho tiempo en esta fase de su obra, por sincera que sea. «Acomodarse» él a una fórmula sería tanto como engañarse a sí mismo, porque, las diga o no, tiene todavía muchas cosas por decir. Yo no le veo, como tantos otros, «aprisionado» en un solo gesto. Ni siquiera en éste que ahora nos ofrece: un gesto grave, ponderado, impresionante, pero que no abarca por completo la energía dramática que hay en su voluntad de creación.

(“Pueblo”, 1971)

JOSE DE CASTRO ARINES

El orden define el juego estructural de la pintura de Moreno –en cuanto se la puede definir de modo tal–, pero no su mundo íntimo, no sus excitaciones viscerales, que yo estimo como figuras-símbolo en soledad, sin preocupaciones estructurales matemáticas y sí, en cambio, afanosas de hacer del signo hombre símbolo justificador de su pintura, imagen de idealidad.

Inquietante. Así es, talmente. Lo que se expresa no se define ya por el gesto ni la actitud formal, sino por una especie nueva de ecuación matemática alimentada de sangre, los números hechos temblor, las figuras geoméricamente arrebatadas. Y como nuevos pensamientos del hombre, las cosas-hombre-objeto cada una por su lugar, si cabe decirlo, deseosas de intimidad, por voluntad cuerpos entrañables, aunque en la piel de esta inventiva anden por el vacío cada uno a su rumbo, acompasadamente descompuestas dentro de un orden nuevo, que es más del alma que de la razón.

Creo yo que este es el momento de mayor esplendor

dor de la pintura de Moreno. El camino es abierto ya a todos los logros.

"Informaciones", 1971.

JOSE M.^a MORENO GALVAN

Cuando yo conocí —hace ya años de eso— la pintura de Ceferino Moreno, creí notarle una excesiva preocupación por los medios materiales de su expresión. No podía percibir entonces que en aquella pintura donde yo creía que los medios estaban desbordando absolutamente a sus fines, había algo más importante que sus resultados: había un proyecto. Toda pintura es lo que es con respecto a su tiempo, pero también es algo con respecto a su futuro. Toda pintura, sobre todo si es joven, dimite algo de sus valores específicos en favor de unos valores inciertos que se dan a sí mismos unos años de fianza. En la pintura de entonces de Ceferino, sí, los fines estaban completamente desbordados por los medios. Pero es que los medios, en aquel tiempo, eran para él muy importantes. El tenía necesidad de dominarlos para someterlos. O, mejor, tenía necesidad de *realizarlos* para superarlos.

Ahora he vuelto a ver la pintura de Ceferino. Ahora ocurre al revés; los fines dominan a los medios. ¿Qué fines, qué medios?

Empezaré por lo último. Los medios son, fundamentalmente, la materia pictórica, el modelado de la propia pintura, la tectónica, una cierta elaboración de las rugosidades y de los «collages» que ya no se organizan en funciones anormales, sino que se agrupan «según un cierto orden».

Los fines... Hay dos fines evidentes. En primer lugar, la organización del *vacío*. Observación inme-

diata: un vacío *organizado* no es ya vacío, es *espacio*. El vacío –sobre todo si está organizado, sobre todo si es espacio– necesita como contrapartida dialéctica el «lleno» correspondiente: los vacíos pictóricos, también los de Ceferino, tienen la fianza de sus espacios ocupados por la propia pintura.

En segundo lugar, el énfasis..., yo le diría *fronterizo* de su figuración. Así como los «llenos» garantizan a sus vacíos, éstos también le prestan una especial garantía a aquéllos. Pero en esta dialéctica hay algo que ejerce un protagonismo fundamental: *las fronteras*, las líneas divisorias entre la figuración y la nada; entre los llenos y los vacíos; entre la materia y su negación.

O sea, haciendo balance: a la materialidad estricta de la pintura de antaño, Ceferino ha añadido un nuevo medio: el vacío, o, si queréis, el espacio. Pero eso, en su caso, también es un medio. ¿Cuál es el fin? O, mejor dicho, ¿cuál es la finalidad de su pintura? El fin es la *frontera*, la línea divisoria entre la afirmación y... ¿la negación? No: la línea divisoria entre la participación y la pasividad.

1971.

ANGEL CRESPO

No cabe duda que Ceferino Moreno pretende, aunque esto puede extrañar a los de lo figurativo y lo no figurativo, situarse en un campo claramente realista. Lo que sucede es que este pintor muestra haber percibido el verdadero sentido de lo que sea un arte realista. Su pintura no es imitativa, tampoco es puramente expresionista, aunque ciertos detalles secundarios puedan inducirnos a creerlo así. En realidad, su obra se encuentra más cerca del constructivismo que de cualquiera de las tendencias con-

temporáneas. Lo que sucede es que su "constructivismo" no es abstraccionista y parte, por el contrario, de la abstracción hacia la realidad. Esto significa mucho en un panorama, como el nuestro, de nuestro arte, en el que son infinitos los adoradores de Zurbarán -y, entre los más conspicuos, de Piero de la Francesca- y muy pocos los que conocen el valor de una composición racional...

... Lo que más me interesa de este pintor es su sentido del equilibrio, su capacidad de integrar dicho material (cartón) con la pintura propiamente dicha, la sensación de seguridad que emana de sus cuadros y su limpia tersura, a mucha distancia ya de la teoría de los magmas fluctuantes.

"Artes", núm. 71, 1965.

VICENTE AGUILERA CERNI

En la pintura de hoy existe una zona donde algunos artistas están tratando de apresar la niebla de un misterio. Este ejercicio -casi demencial, casi en la imposibilidad- reproduce situaciones del espíritu mediante la disuelta y torturada materia que soñó por un instante dejar de ser el sujeto indeterminado de la realidad. Lo que vemos es un proyecto poético, una aspiración trágicamente conforme con su propio fracaso. El mundo es recreado al objetivar imágenes interiores, al conceder presencia real a las brumas de una intención innominada, confusa, surcada, cruelmente herida, violentamente golpeada por los colores más crueles o en ocasiones suave y dolorosamente matizada. Las obras actuales de Ceferino Moreno tal vez expresen un trance con la estirpe desolada y terrible de ese ir por caminos sin punto final. Con palabras del presente, con formas embrionarias y chorreantes, formas prisioneras que a veces buscan

el cauce de la fuga, estas pinturas contienen algo del latido, la angustia, el hundimiento y la hermosura donde vuelan ciegamente tantas inquietudes imprecisas. Ceferino Moreno está pintando los fondos del absurdo, su ensoñación, sus ecos inexplicables.

1961

RAUL CHAVARRI

Sin necesidad de acentuar su personalidad con su doble vertiente de artista y promotor cultural, Ceferino Moreno es, por el simple despliegue de sus capacidades pictóricas, uno de los artistas más importantes de nuestro actual momento plástico, que desde su presencia en la exposición «Testimonio 70» ha estado viniendo a más y afirmando unas condiciones plásticas que, aún limitadas a la utilización de unos elementos muy reducidos, siempre pueden ofrecer una nueva sorpresa y un nuevo horizonte de realizaciones.

En su última exposición en la Galería Kreysler, Moreno ha presentado resueltos algunos problemas que en su presencia anterior en la Sala del Museo Español de Arte Contemporáneo sugería y diseñaba. En este orden va en primer lugar la referencia a su planteamiento de la estética abstracta como base de postulaciones reflexivas; a partir de esta última muestra todo lo que podía ser afirmación de lo accidental y discusión de los elementos sustanciales ha sido borrado de una obra en la que las formas tienen una dimensión, un sentido y una vitalidad propia.

En segundo orden, otro de los aciertos que presentan estas nuevas obras surge de la afirmación de los factores espaciales entendidos como elementos fundamentales de un proceso de interpretación de la forma y la imagen. El restablecimiento

entre los distintos sectores del cuadro y una especie de «tierra de nadie», determinada por la integración de un espacio vacío, constituye por ahora el último proceso de desarrollo de una pintura intelectual basada más en la reflexión que en las instancias mágicas, aunque tampoco se niegue a admitir un magicismo especial en la evolución de las formas.

En tercer lugar, la pintura viene a demostrar una nueva estrategia en la afirmación de las relaciones integradoras entre el color y el material; el uso recíproco del color como apoyo del despliegue formal y de la forma como contención y frontera de los desarrollos cromáticos.

Por todo ello, la nueva exposición de Ceferino Moreno tiene el interés de las mejores aportaciones que trae la evidencia de que una de las grandes figuras de nuestra pintura ha llegado a una madurez superadora de la vacilación y de los tanteos experimentales. Como Picasso ha señalado en una frase significativa, el artista ya no busca; simplemente ha entrado en la época de los hallazgos.

"HMEN" AÑO III. - Núm. 11, 1973

INDICE

	<u>Pág.</u>
DE LA OBRA Y EL PENSAMIENTO	7
CEFERINO MORENO	43
MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS	65
BIBLIOGRAFÍA	67
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	69

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando 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/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, 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/Alvaro 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 Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, 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 Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, 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 Matheos.
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.

En preparación:

Vento, por Fernando Mon.

Vela Zanetti, por Luis Sastre.

Camín, por Miguel Logroño.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González.

Esta monografía sobre la vida y la obra
del pintor Ceferino Moreno ha sido realizada
en Madrid, en los talleres de Gaez, S. A.



SERIE PINTORES

