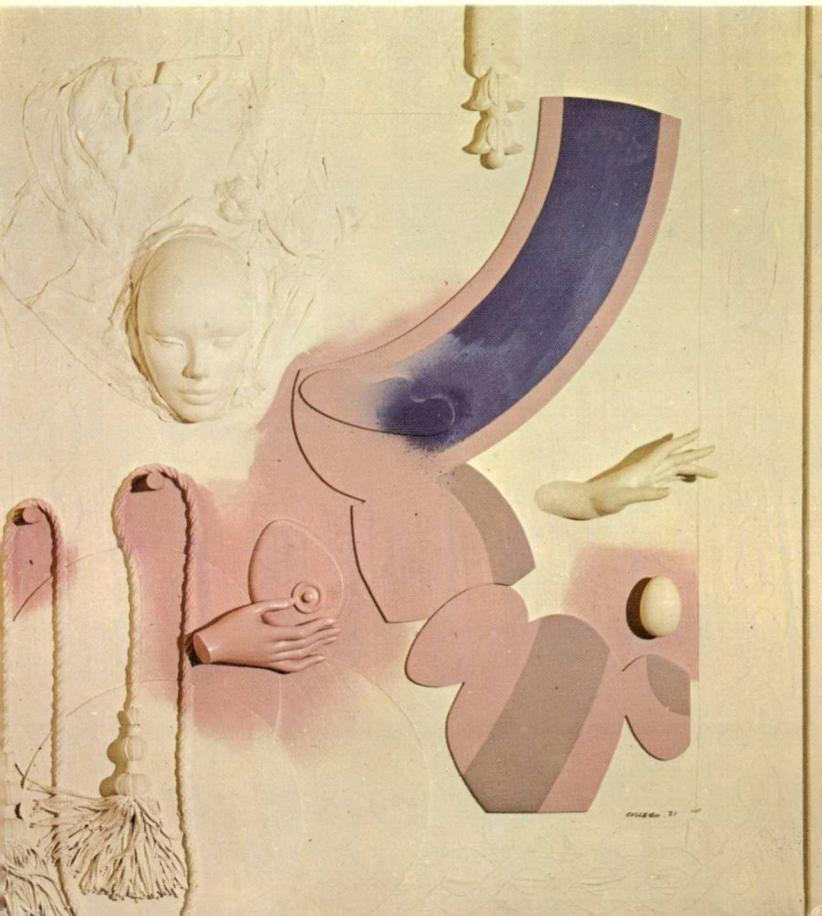




RAÚL CHAVARRI

CILLERO

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



En 1976, Andrés Cillero ha obtenido el Premio Nacional de Pintura. Con esta distinción, se ha consagrado una figura de nuestro arte contemporáneo, que durante muchos años se ha aplicado en la realización de una obra original y exigente, renovadora y, al mismo tiempo, inspirada por una profunda cultura pictórica que identifica e integra lo más valioso y vigente del arte del pasado.

Pintor y muralista, grabador, diseñador de objetos, muebles y publicaciones, pero sobre todo, experimentador plástico, Cillero se expresa fundamentalmente a través de un creciente interés por la función plástica del cuadro, por la ordenación de una morfología y por la búsqueda, utilización e integración de nuevos materiales, formas y expresiones a partir de una per-



CILVERO

RAUL CHAVARRI

Crítico de Arte, Profesor de Ciespal
(Unesco)



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 420/16

CILVERO



R. 177899

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

ISBN: 84-369-0193-2
Depósito Legal: BI-1.639/1977

Impreso en España

INTRODUCCION

SIGNIFICADO DE UNA PERSONALIDAD Y DE UNA OBRA

Ensayar una interpretación de la personalidad y la obra de Andrés Cillero, es tarea que encuentra siempre dificultades nacidas de la propia complejidad del artista y de las diferentes y, a veces contradictorias, fuerzas e intenciones que lo animan. Quizas la clave para un entendimiento pueda estar en el contraste. En una época que se caracteriza por dar asiento a todo género de paradojas, en las que la diferencia entre las palabras que se pronuncian y las intenciones que las animan, es siempre múltiple y cambiante, Cillero se define como una personalidad en abierta contradicción consigo mismo y con la multiplicidad de su apariencia.

De la misma manera que un observador precipitado, advierte exclusivamente en su obra un decorativismo epitelial de vocación erótica, cuando en realidad ésta contiene una formidable inquisición sobre la condición humana, la persona que lo trate con adverbial ligereza, se dejará cautivar por una superficial simpatía y quizá

no llegue a conocer nunca la riqueza cultural y humana de una personalidad singular.

Para comprender a Andrés Cillero, hay que basarse en el sentido profundamente aleatorio que ha tenido para la cultura y la vida del espíritu, el tiempo que le ha tocado vivir. Nacido en Valencia en 1934, estudia y se hace artista en una ciudad que no por ser la tercera de España, es menos provinciana, y en una época en la que dos fuerzas contrarias, una tradición inmovilista, cargada de retórica y una tímida renovación basada en fuentes informativas siempre insuficientes, se reparten la atención y el proyecto de todos aquéllos jóvenes que ven la existencia, con perspectivas más amplias que las meramente vegetativas.

En la medida en que es posible establecer unas precisiones biográficas y unas descripciones temperamentales sobre una persona aparentemente comunicativa, pero en realidad hermética, podemos imaginar la juventud de Andrés Cillero, como una época de soledad entre las gentes, en la que encontrados sentimientos de innovación confluyen con un horizonte humano y social en que prácticamente no encuentran asidero. El artista español de la postguerra, está huérfano de Picasso y de Grís, de Arp y de Ernst; unas escasas reproducciones y en el mejor de los casos, fugaces salidas al extranjero, animan una vocación desprovista de estímulos.

En este orden de cosas, se definen dos actitudes diferentes, o la aceptación conformista de los supuestos en los que descansa la sociedad, o el mantenimiento de un talante a veces ingenuamente escandaloso, que tiene mucho del "dandismo" de principio de siglo. En la mayoría de las circunstancias, los imperativos profesionales fuerzan a los artistas, a diversos tipos de capitulación y, de hecho,

la mayoría de las trayectorias artísticas de la época, se inician y a este respecto, Cillero no es una excepción, bajo los predeterminantes de un arte burgués, conservador y puesto al servicio de unas funciones mínimas de comunicación y de consumo.

Como consecuencia de esta oposición entre la intención y la obra, cuando las transformaciones sociológicas de la expresión artística del país, permiten una dedicación más abierta a la delimitación de tareas de vanguardia, los artistas se aplican a ello, con un entusiasmo que en la mayoría de las ocasiones oculta la nostalgia del tiempo perdido, de los esfuerzos dedicados a mantener disciplinas y rutinas y de la obra puesta al servicio de un concepto de arte, ya perimido.

Incluso cuando una serie de presentaciones felices en los certámenes internacionales y unos éxitos alcanzados fuera de las fronteras, introducen en España una distinta manera de pensar respecto a vanguardias, renovaciones y modalidades artísticas diferentes, son muchos los pintores y escultores, que se encuentran igualmente mediatizados al no entrar los parámetros de su voluntad creadora en la serie de cánones y precisiones que imponen en nuestra patria marchantes extranjeros, descubridores de mercados y domesticadores de talentos, o comerciantes de arte español que siguen más o menos sus dictados.

La configuración de un monopolio artístico en el que unos pocos nombres, ricos en alianzas e influencias, determinan qué es lo válido y lo inválido del arte contemporáneo, deja fuera del reparto de las oportunidades a muchos artistas dotados de gran fuerza creadora, conscientes de lo que tienen que decir y de cómo decirlo, pero a los que se niega la posibilidad de una libre competición y de

un reconocimiento de su esfuerzo en aras de unos criterios profundamente estereotipados.

Desde esta perspectiva, el artista sufre un segundo exilio. Si el primero estaba producido por las actitudes reccionarias, el segundo viene dado por el condicionamiento de los criterios y por su respaldo de intereses económicos, según los cuales, sólo un número reducido de artistas imponen su nombre en la lista siempre convencional de los consagrados. Este artista, desterrado en su propio país, tiene igualmente ante sí dos alternativas; transformar los cauces de su horizonte experimental y creativo en vistas a ganar el favor de los señores feudales del arte español o dar a su actitud plástica una orientación extremista, cargarla internamente de sinceridad y de contenido, pero no preocuparse si la incompreensión ve en ella futilidad y anécdota.

Al finalizar esta trayectoria, cuando tras una larga marcha de trabajo no reconocido y de esperanzas agostadas, el artista comienza a ver los frutos de su esfuerzo y los contrastes a nivel internacional y nacional demuestran la legitimidad de sus planteamientos estéticos, un desdoblamiento se ha producido en él como consecuencia del desarrollo de mil batallas de soledad y de silencio y el contexto exterior en el que se inscribe el artista y lo que afirma, exige una indagación de sentido y de significado, de continente y de contenido, que muchas veces los condicionantes hacen infructuosa.

Referida esta tarea a la personalidad de Andrés Cillero, las páginas que siguen tienen por objeto establecer al menos, unas premisas introductorias para un ejercicio de comprensión.

TRAYECTORIA HUMANA

BIOGRAFIA Y AUTOBIOGRAFIA

Dos escritos de talante distinto nos informan sobre la trayectoria vital de Andrés Cillero desde su nacimiento. La primera información corresponde al catálogo de una exposición celebrada en la sala C.I.T.E., de Valencia, en 1968 y nos proporciona los siguientes datos:

"Andrés José Cillero Dolz, nace en la ciudad de Valencia, el 29 de Octubre de 1934, en una casa solariega del siglo XVI, reconstruida sobre la antigua muralla que cerraba el Portal de Valldigna. Hijo y nieto único; por parte de padre, de Don Andrés Cillero García del Castillo y de Don José Dolz Romeu, por la rama materna. El primero era médico endocrinólogo y el segundo un gran artesano. Tuvo como padres a Don Andrés Cillero Pocovi y a Doña María Dolores Dolz Aguado, ambos maestros y de marcada tradición burguesa. El pequeño Andrés José pasó sus cuatro primeros años al lado de sus padres en la Villa de Onteniente y, a la muerte de su padre, regresó a Valencia integrándose de lleno en la familia de la

madre. Al terminar la guerra, la madre contrae nuevo matrimonio con Don José Osca Torró, también médico, y la familia se traslada nuevamente a una finca de campo próxima a Onteniente. Aprende a leer y escribir al lado de su madre y su primer dibujo lo realiza sobre una capa de arcilla blanca aplastada con las manos y sirviéndose de una caña afilada. El dibujo era, como se verá más tarde, contado por él mismo, una copia de la Venus de Milo sacada de un impreso de laboratorios y, el sello de correos, fué sustituido por una hoja seca cortada en cuadro. La primera "escultura" es una paloma transparente de cera, sacada de un cirio de una procesión levantina en el pueblo de Anna y el recuerdo-reliquia, lo fechó cariñosamente la madre en 1940. Regresa a Valencia definitivamente en 1941 y al lado de su abuelo Dolz y de su tío Don Benjamín Suria, profesor entonces de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, inicia una etapa escolar rodeado de un clima familiar lleno de motivaciones artísticas. Armaduras, cerámicas, santos policromados, cuadros, objetos populares y muebles diferentes, van iniciando sistemáticamente esa segunda infancia.

La influencia por parte paterna le induce, mucho más tarde, en los estudios superiores, a un intento de aproximación a las ciencias; arquitectura, medicina, numismática, psicología, etc., pero todo queda en proyecto, a raíz de un premio obtenido en la Exposición de Arte Universitario de 1954. Esto decide la plena dedicación al arte y, con un catálogo autobiográfico fechado en el 68, del cual reflejamos el texto, cerramos esta pequeña aproximación a la faceta personal del artista".

El propio artista hace su autobiografía, un tanto informal, en el catálogo al que se refiere. Los térmi-

nos en que se expresa, son los siguientes:

"1934. Nazco en la ciudad de Valencia en el primer decán de Escorpio, en una casa construída sobre una muralla donde el Rey Don Jaime puso la Senyera al conquistar la plaza. 1943. Después de otros ensayos y colegios, me toman medida para un babero a rayas blancas y azules e ingreso en el bachiller, ofrecido por los P. Escolapios. 1949. Dibujo de memoria la Venus de Milo y me creo en la obligación de cursar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes. 1952. Me son dadas unas medallas de oro en exposiciones de Arte Universitario, decido terminar el exámen de estado y estudiar arquitectura, no me presento a las convocatorias y en mi primer "atelier" pinto con "modelo". 1956. Me voy a Roma con la Pensión de Pintura de la Diputación de Valencia. Regreso a España pensando que en el Prado hay más pintura de la que uno es capáz de entender. 1957. Resido en Marruecos a cargo del Ministerio de Ejercito y me entero de mi ascendencia irlandesa y de que soy Barón de Derg. Me preparo, intelectualmente, sobre humanidades y ando meditando en el por que Leonardo dejó de pintar por insatisfacción. Automáticamente, dejo de meditar ante la gran riada. Me caso. 1958. En Barcelona me tomo una copa de champaña en el Salón de Mayo. 1959. Obtengo medalla de Plata en la Nacional de Alicante y me voy a pintar un mural religioso en un pueblecito cerca de Gandía. 1960. De´ regreso de Venecia, me quedo en Cannes, pinto un cuadro grande y me dan el Primer Premio del Salón de Otoño. 1961. "Sólo en Rumanía bailaron las judias con los pechos al aire en honor de la guerra;..." frase que tomé de un libro y me hizo hacer una exposición de 30 dibujos en Filadelfia. 1962. Me pongo los primeros guantes de goma para poder realizar



un mosaico enorme en una Iglesia monumental del ingeniero Torroja. Continúo pintando y exponiendo por no parecer antigremial. 1965. Vendo diez guaches en Estados Unidos y pinto en cerámica la fachada de la Colegiata. Empieza a gustarme el whisky y los objetos no identificados. 1966. Soy medalla de Oro en el Salón de Marzo fundado por mí, siete años antes. Invento el Grotesch-Art. Hago lámparas alucinantes. 1967. Realizo una exhibición "con censura" de mi obra en el Ateneo de Madrid. Voy por quinta vez a París y averiguo que ni los niños, ni el arte, vienen de allí. Pinto trece cuadros en una semana. 1968. Expongo, por primera vez, el Grotesch en Valencia y la vieja institución que rige la sala me espanta al público, porque osan fumar en la galería."

Desde 1969, reside y trabaja en Madrid.

"LARVATUS PRODEO"

Los dos escritos parecen complementarse entre sí, abriéndonos dos perspectivas sobre una misma existencia, pero quizá en ambos casos guardando cuidadosamente toda posible evidencia que permita conocer al artista de una forma más profunda, en realidad tanto el resumen primero como la autobiografía, inducen a una interpretación jovial e incluso frívola de una personalidad, que no se corresponde más que parcialmente en la realidad.

En el prólogo de una narración novelesca escrita por él, Salvador Dalí, evocaba la cita de un filósofo del Siglo XVII.; que definía su actitud con la expresión latina, "Larvatus prodeo", o sea "me aproximo enmascarado". Aunque es difícil encontrar dos per-

sonalidades humanas y artísticas más diferentes que Dalí y Cillero, la frase puede servir para establecer un rasgo común en ambos, por características completamente distintas, pertenecientes a dos épocas diferentes, ambos artistas se acercan siempre al espectador enmascarados, no ya con un antifáz juguetón y carnavalesco que puede dar lugar al despliegue de la creación y la fantasía, sino con la máscara, algunas veces más difícil de trasponer de una disposición que oculta un auténtico modo de ser y presenta otro.

El carácter predeterminante que en Cillero alcanza la preocupación rigurosa autoexigente y llena de consciencia por realizar una obra congruente con la época y con los postulados estéticos que de ella extrae, definen más su personalidad que cualquier otro tipo de conducta, aún cuando una aparente jovialidad pueda inducirnos a creer en un sentido trivial de la existencia, la coordinación obra-vida es tan intensa, tan profunda y enraizada cultural y emocionalmente, que no existe posibilidad de entender de manera fundamental una, sin la otra.

UN CREADOR REVOLUCIONARIO

Una intención por trascender las categorías habituales de la pintura y por hacer de ella un ejercicio estético diferente, se integra en Cillero con una triple preocupación por informarse, comunicar con aquellas personas en las que intuye actitudes semejantes y hacerse entender por un número cada vez más amplio de gentes. En el mismo sentido, su obra y su vida son una lúcida toma de conciencia en torno de tres tipos de fenómenos; los que se originan de la violencia, de la objetivación erótica y de la

fuerza tremenda con que el consumo marca el despliegue de nuestra civilización y la trayectoria de nuestras vidas.

En esta segunda dimensión, Cillero advierte que violencia, erotismo y consumo no son tres estructuras fenomenológicas diferentes y separadas, sino que se encuentran sujetas a movimientos de osmosis y endosmosis, que dan como resultado una interrelación y un repertorio de vinculaciones casi indeseñables. Frente a este haz de fenómenos, la actitud del artista es crítica, grave y dramática aunque pueda proyectarse en unos planos de aparente indiferencia. Cillero no es un espectador, sino un intérprete del drama humano, con todas las consecuencias que la función acarrea.

El instrumento por el que aspira a reflejar su inquietud espiritual y su actitud cultural, es la pintura entendida en un contexto a la vez tradicional y revolucionario en el que el artista se siente heredero de una serie de creadores a los que ha rendido homenaje o en los que se ha inspirado recreando sus obras en el experimento del d'après; Leonardo, Dürero, Magritte, Allen Davies, Picasso, son parte de una temática en la que reconoce el valor de la pintura, convertida en mitología de masas o al menos de minorías numerosas, realizando una restitución no enfática, promoviendo una rehumanización crítica.

Materiales, formas y expresiones, son para Cillero los tres cauces de la transformación estética. Por ello se preocupa de comprometer su inventiva en técnicas cada vez más depuradas, de integrar estructuras y elementos habitualmente extrapictóricos, de hallar nuevas morfologías y de dar origen a nuevos contenidos expresivos. Pero, a pesar del interés con que atiende a estas tres dimensiones del que-

hacer plástico, hay en él como ha confesado en algunas ocasiones, un mayor interés por la plástica pura, que por la narración, la temática o la expresión. Sintiendo inmerso en una tradición que parte del dadaísmo, ésta es para él un punto de partida, una provocación y un impulso, pero nunca una frontera.

La actitud dada, su desenfadado revisionismo de cánones, su posibilidad de roturar un universo plástico inédito, de trascender cualquier tipo de limitaciones, es el punto de partida en la concepción de la pintura y de la vida, que Cillero anima. Un sentido profundamente renovador de la cultura, entendida como realidad viva y no como repertorio de estereotipos, significa el elemento más fundamental de este conjunto de características.

ORIGINALIDAD Y CREACION

Se hace muy numerosa la serie de los artistas plásticos españoles que se alinean en un estilo y siguen la experiencia de un creador extranjero sin aportar prácticamente nada y buscando el éxito a través de la falta de información del público. Es, por el contrario reducida, aunque lo suficientemente extensa para fundamentar una esperanza en el arte español de nuestro tiempo, la lista de los artistas que, a partir de un estilo y una forma de hacer más o menos difundida a nivel internacional, ensayan, persiguen y hacen evolucionar su personal experiencia plástica. Este caso se da en la obra de Andrés Cillero, en cuanto realizador de una pintura de positivo valor estético, síntesis de elementos surrealistas, de factores procedentes del Pop-Art, de un neo-dadaísmo y de la utilización de sugerencias y

técnicas acuñadas por el hiperrealismo americano.

Este conjunto que, por sí, podría ser explosivo e incluso contradictorio, se vincula y se integra en una misma unidad de estilo, en una idéntica visión y en una sugerencia común. Una vocación casi perfeccionista y un placer en la búsqueda de los hallazgos más representativos y en el establecimiento de un simbolismo inteligentemente planteado, que a veces convierte la lectura del cuadro en un ejercicio de elegidos, son los datos que han llevado a Andrés Cillero a establecer una serie de claves, a componer un repertorio de posibilidades y que a través de una especial interpretación surrealista, de una versión "pop", de un testimonio social y de una experiencia titulada "Grotesch-Art", desemboca en su última exposición madrileña en una detonante síntesis de dos lenguajes opuestos: el barroco y el hiperrealismo, dando por título a ésta última creación "gótico lavable".

ITINERARIO DE UNA AFIRMACION

Desde 1969, en que Andrés Cillero se instala en Madrid comienza a participar en una de las coyunturas más interesantes del arte español de la época, se abre para él aún cuando siempre erizado de dificultades un camino de afirmación; diversas exposiciones individuales y colectivas en diferentes lugares de España, destacan el valor de su experimentación pictórica y sus grandes facultades como grabador. La exposición "Testimonio 70", celebrada primero en el Museo Español de Arte Contemporáneo y después en Gante y Colonia, tiene gran importancia para su valoración en el panorama del arte del momento. Una selección de sus grabados forman parte

de una muestra española, que patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, viaja a Panamá, Medellín, Bogotá, Lima, La Paz, Buenos Aires, Montevideo y Sao Paulo. Paralelamente, su pintura es presentada en Estocolmo y en 1971, en la Bienal Internacional de Alejandría. En 1972, obras suyas son presentadas en el Museo de Montpellier, Francia, y en Echende, Holanda. Sus grabados participan en diversas exposiciones internacionales en 1973, entre ellas Liubliana y Milán y en éste mismo año, es seleccionado para participar en la Bienal de Sao Paulo, presentando una serie de obras, algunas de las cuales titula con el nombre de "Gótico lavable", y en las que plantea un nuevo concepto del género tradicional y un tanto obsolecente del desnudo.

Su presentación en la XII Bienal de Sao Paulo, tiene un destacado interés. Se advierte en su obra la llegada a unos objetivos más claramente delimitados, la adquisición de un mayor peso específico en sus concepciones y realizaciones plásticas. El drama que era un trasfondo en toda su operativa plástica anterior, se ha colocado en un primer plano, mucho más directo y evidente, su temática evoca estilos, pero también trágicos acaecimientos.

Desde 1973 a 1975, Cillero corrobora su llegada a unos nuevos planteamientos pictóricos, haciéndose más escueto de color, y utilizando los hallazgos de un hiperrealismo, que integra en su articular forma de decir. En 1976, obtiene el Premio Nacional de Pintura, concedido por un jurado en que figuran personalidades del arte español, como Pablo Serrano, Antonio López y el escritor Santiago Amón. Una nueva etapa se abre con este Premio, el reconocimiento de una obra, a la vez válida y valiosa, estrechamente vinculada a la trayectoria humana

del artista que la desenvuelve. Lo que esta obra pueda significar, principalmente en orden al arte actual y a la interrelación entre la creación estética y las tensiones de consumo, será objeto de las páginas que siguen.

SENTIDO DE UNA OBRA

PREDETERMINACION DE UNA PINTURA BURGUESA.

Al mediar la década del cincuenta, Andrés Cillero se perfila como un pintor tradicional que aprendió a dominar la luz y el color, a definir el espacio y la composición y a realizar la pintura como una prosecución de técnicas tradicionales; nada en él parece definir la futura progresiva y en un momento determinado, crítica y violenta evolución. El cuadro de 1956, con el que gana la Pensión de Roma, representa unas mujeres trabajando en desgranar maiz, sobre un fondo de arquitectura popular y unas referencias a la tarea agrícola, todo correctamente entonado y definido.

Si comparamos este cuadro con el talante espiritual, las lecturas y las actitudes del Andrés Cillero de esas fechas, nos damos cuenta de que en el artista se da la misma contradicción profesional que en casi todos los pintores de la época, su pensamiento y su obra no están integrados en una misma forma de hacer y si contradictorio puede resultar como en otros pintores la dedicación a una profe-

sión tal como la Ingeniería y el Derecho integrada a trancas y barrancas junto a la vocación pictórica, todavía es más notable esta actitud del pintor que inicia su carrera rindiendo culto a las predeterminaciones de una pintura burguesa.

LA EVOLUCION DE LAS FORMAS.

Pero la contradicción inicia una ruptura; a lo largo de la segunda mitad de la década del cincuenta, aún cuando ya está aceptando encargos de trabajos murales para centros religiosos o cívicos, el lenguaje pictórico de Cillero va derivando hacia una transición figurativa, primero en un sistema de formas que realizan la síntesis de la visión metafísica y mediterránea, de Giorgio de Chirico con la versión anglosajona esquemática y volumétrica de Henry Moore.

De aquí la pintura va evolucionando hacia un estilo más suelto, más vanguardista, una especie de transición figurativa en la que se acumulan las intenciones, los designios y, sobre todo, una poderosa voluntad expresiva, con ello, Cillero entra a pisar con firmeza en una vanguardia caracterizada por su originalidad y por su disciplina, por su potencia creadora y por su facultad para volverse incluso contra sí mismo.

En 1961, la pintura ha tomado sentido y dimensión propia, un juego de volúmenes constructivo-espacialista ha hecho posible la síntesis de los elementos estructurales que tenían su origen en Moore y de su personal interpretación del surrealismo que no solo nacía de los metafísicos, sino también de un conocimiento de toda la pintura onírico-fatalista que genera el simbolismo francés.

En una fase posterior, la pintura de Andrés Cillero, explora el territorio de la transición figurativa, buscando un difícil equilibrio entre la representación y una no determinada abstracción que a veces se traduce en una vehemencia de las formas sobre lo que lo inesperado y la sorpresa actúan de manera decisiva. A principios de la década del sesenta las experiencias se suceden, se realiza también una parte importante de su obra como muralista que en cierto modo, por su concepción y su sentido, sigue siendo una especie de paralelismo, una trayectoria diferente que ni se integra ni se confunde, en la tarea del artista.

Entre 1958 y 1964, realiza trabajos murales para el frontal del altar mayor de la Iglesia de San Lorenzo de Benilledrá, para el Colegio de San José de la Montaña, de Valencia, para la piscina municipal de Valencia, para la Iglesia de San Antonio de Padua, de Valencia, para la Residencia Bayren, de Gandía, y algunas otras dedicaciones religiosas o seculares.

EL VIAJE DESDE LA ANGUSTIA.

En 1964, se inicia la gran transformación de la intención y del estilo de Andrés Cillero, que por una parte, ha aprendido en el mural las posibilidades plásticas de materiales distintos al óleo tradicional y que también ha definido una voluntad expresiva caracterizada por una especial intención trágica. Las lecturas, sobre todo el pavoroso ejercicio que representa releer a Kafka en la segunda mitad de la década del sesenta cuando sus ficciones de enajenación e indignidad han quedado no solo realizadas en la vida cotidiana sino incluso en algunos casos sobrepasadas, ejercen sobre el artista una enorme

impresión.

El escándalo Profumo le lleva a realizar la primera de sus obras verdaderamente importantes, la que afirma la variedad de su talento y su personalidad en la interferencia de distintas trayectorias artísticas. El cuadro se llama "apología de Kristina Keeler" y en él despliega el artista por primera vez un amplio repertorio de símbolos, utiliza materiales casi residuales y define los perfiles eróticos que habrán de calificar una parte decisiva de su trayectoria.

En 1965, realiza un homenaje a Goya, en el que, a la manera de los fotógrafos de feria, se ofrece al espectador la posibilidad de tripular una escoba en vuelo brujeril. En este mismo año, una serie de "gouaches" definen el sentido tremendamente agresivo de un erotismo que no nace en la alegría de vivir, sino en la evidencia de la muerte.

"TREBLINKA".

Un cuadro de 1967, marca los perfiles de esta actitud tremenda y angustiada. En él vemos el desnudo convertido en la antesala del horror, el hacinaamiento de mujeres y niños que esperan la cámara de gas, la imagen borrosa de los soldados, simples instrumentos que cobijados bajo la bandera y justificando en ella su atrocidad, los mueven y conducen.

Un nuevo cambio se produce entre 1967 y 1968, las raíces mediterráneas de su actitud surrealista, su sentido a la vez extravagante y trágico, su concepción de la existencia como una tragedia que sólo nos permite reinos de ella un instante antes de que nos aniquile, han cristalizado a lo largo de 1966 en el manifiesto "Grotesch" que toman su sentido y su dimensión en 1968. El estilo "Grotesch" insinuado

en la exposición que el artista celebra en el Ateneo de Madrid en 1966, se desarrolla plenamente en la muestra realizada en 1968 en Valencia y en la que en el mismo año lleva a cabo en el Club Internacional de Prensa de Madrid.

EL SISTEMA DE LOS GRANDES SIMBOLOS.

La década del setenta empieza desarrollando el artista una actividad que comienza con una exposición colectiva en la Galería Vandrés, de Madrid. Sigue con su participación en la exposición "Nuevos Artistas de Europa y América" y culmina con su presentación en la exposición "Testimonio 70" y con el segundo Premio de Pintura en la renovada Exposición Nacional de Bellas Artes, de este año. Por último, en esta década, Cillero participa en la exposición de carácter colectivo titulada "Eros y el arte contemporáneo en España", desenfadada revisión del arte contemporáneo español desde su perfil erótico.

En este momento, la confrontación con otros especialistas del tema, distintos de vocación y realización, ha permitido valorar la manera de hacer de un artista extraordinariamente dotado y que afirma su personalidad, de una forma clara y patente, mediante un uso del material y del color, que van destacando cada vez más independizado, tanto de las corrientes "pop" como de los surrealismos más o menos tradicionales, desde los que surge y para integrarse y definirse como una de las personalidades más claras de la plástica contemporánea.

EL GRABADO.

En otra vertiente artística, el grabado, Andrés Cillero ha destacado en la realización de numerosas obras y en 1971, con motivo de la exposición organizada por la Oficina Cultural de los Estados Unidos en España y en la que alrededor del grabador norteamericano Ponce de León, expusieron sus obras Abel Belló, Rosa Morán, Abel Martín, Berriobefia, Rocío Urquijo, Núñez, Sempere, Aviado, Juan Giral, Oscar Estruga, y el propio Cillero.

En general, los artistas plásticos españoles, que se alinean en un estilo, ya afirmado y confirmado en el extranjero, se aplican a seguir casi sin aportaciones las características generales que el estilo o manera más o menos aceptado, ha definido al país de origen, pero en el caso de Cillero, a partir de un estilo y una forma de hacer más o menos extendida, el surrealismo integrado en el llamado "pop-art", intenta una experiencia plástica propia y personal, definiendo una manera de hacer en la que bajo una apariencia de una superficial frivolidad se toma posición frente a la sociedad de consumo.

SURREALISMO DE LOS AÑOS 70.

El surrealismo, estilo que ya muchos dan por fenecido, está marcando en el comienzo de esta nueva década una trayectoria verdaderamente importante, señalada sobre todo por su deseo de superar el concepto del arte como placer solitario, para convertirse en un medio de emocionar, divertir y comunicar al mayor número posible de personas, mediante la oferta de una imagen privilegiada de los sufrimientos y las alegrías comunes.

Por ello en las dos orillas del Atlántico son surrealistas los artistas que ensayan una comunicación de lo inusitado, que buscan dimensiones y vocaciones nuevas para una especial forma de crítica social, pensando que en nuestra época, el artista no puede reprobarnos, sino exclusivamente ensayar un testimonio que vaya, como la experiencia humana, cada vez más allá de lo real.

"POPULAR ART"

El "Pop-Art" o arte del pueblo, es una de las más notables actitudes revolucionarias del arte contemporáneo, que, partiendo de la exaltación de lo residual, lo fungible y lo episódico, plantea todo un sistema de aproximación y relación del hombre con los objetos que le rodean. Basado en una aparente simple disección de la sociedad de consumo, cuyos objetos integra y utiliza, subyace en su actitud algo más profundo, una rebeldía frente a la belleza convencional, una búsqueda de lo inefable por el camino de lo más comprensible, de lo más cotidiano e inmediato.

Cada época ha rendido tributo en su arte al tiempo que se iba. El "pop" lo hace también y por ello los artistas convierten en cuadro un fragmento de historieta o integran un envase de cerveza, haciendo con ello el retrato de una sociedad en permanente cambio, constante tensión de consumo; una sociedad que en sí misma se desvanece.

EL "GROTESCH ART"

A su síntesis del surrealismo y del "pop-art", Cillero lo tituló a principios de esta década, "Gro-

tesch", no era propiamente un estilo, sino la caricatura de todos los estilos, el esfuerzo desesperado por hallar una metafísica del modo de hacer, en una época en la que caricatura y metafísica se hallan a la vez más unidas y más separadas que nunca.

Su obra partía de la utilización mítica y simbólica del objeto, unas veces a través de significados culturales, otras utilizando acuerdos convencionales y episódicos sobre el valor de la forma o transmitiendo y contradiciendo referencias que transferían la obsesión o la rutina.

Tres características destacaban sobre todas las demás en la pintura de Andrés Cillero: en primer lugar la búsqueda de una síntesis entre la tradición y la réplica como estrategias del objeto; en segundo término el análisis nuevo de los contenidos simbólicos como desafío a las conveniencias; y en tercer término, pero en realidad presidiendo y dominando todas las líneas de su quehacer, el amoroso cuidado de la obra bien hecha que permita una unión y una vinculación de los objetos más dispares y un significado nuevo en la unión de los contrapuestos mensajes que aportan las cosas. Porque las relaciones de Cillero con el objeto no se basaban en la idea de utilización, sino en la de diálogo y, del mismo modo, su búsqueda a través de los elementos plásticos, no produce un desafío sino un idilio.

EL TESTIMONIO SOCIAL

En la obra de Andrés Cillero, anterior a 1967, había por temática y por línea de representación un deseo de expresar el dolor del mundo como una fórmula de buscar su remedio. El campo de concentración, el conflicto racial, la humillación del hombre por el hombre, eran algunos de los esquemas a los que se ajustaba su obra.

Después de esa fecha, la obra pictórica del artista parece comprometerse con una fórmula nueva en la que lo que de verdad interesa es que algo que puede parecer disforme, grotesco e insincero, encuentre su verdad y su forma; que algo que puede ofrecer una sensación grata o un mensaje placentero lo dé en toda su intención y toda su consecuencia, con lo que las dos tendencias señaladas -surrealismo de comunicación y "pop-art"- la intención comunicadora aglutinaba e integraba todos los restantes elementos de la pintura, y puede decirse que en lugar de ser una ventana abierta sobre un mundo complejo y distante del que sólo alcanzamos una limitada perspectiva, la obra de Cillero era una carta ajustada al más exigente método epistolar, en la que todas las referencias de alegoría y símbolo se hacían válidas como base a un entendimiento común, pero a un entendimiento "entre espectadores", porque lo que el artista ofrecía era el resultado de su inquisición sobre los objetos y las cosas y la descripción de las relaciones que las gentes de una manera consciente o inconsciente, programada o imprevista, guardan con las cosas.

HOMENAJE A DURERO

El cuadro que obtuvo el segundo premio de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo en 1971, se ajustaba de una manera absoluta a estas características determinantes de la manera de hacer del artista. Se titulaba, "Homenaje a Durero" y en él la piedra de la melancolía dureriana presidía un convencional desorden en el que se mezclaban antiguos elementos de estilo modernista con fragmentos de un cuerpo humano, sobre el que se había

realizado, no una cruenta disección, sino un jubiloso desguace.

En línea con el pensamiento tradicional, el cuadro nos recordaba que "todo lo que sucede es sólo un símbolo" y, por ello, este cuadro era un acaecimiento en nuestra presencia; nos contaba informalmente algo que pasa y se pierde, casi nos dejaba intuir la dureriana melancolía que convoca esta pérdida iniciada desde hace siglos y aún sin concluir.

De símbolo a símbolo, es curioso señalar que Andrés Cillero se afirmó en la primera línea de la pintura nacional con un homenaje a un pintor que vivió una era apocalíptica de guerras y temores, de cambios en los cuadros de valores y de estremecida transición, y que llegó a adquirir un portentoso dominio del arte pictórico desde una vigilante tensión por el hombre y sus símbolos y un amoroso cuidado en la reproducción de los objetos como testigos de la actividad y pensamiento del hombre.

DEL "GROTESCH-ART" AL HIPERREALISMO BARROCO.

Un examen, por precipitado que sea, de la obra cumplida por Andrés Cillero en estos años, -entre 1967 y 1975- viene a demostrar en que medida se va afirmando sobre una interpretación y una versión unitaria de la misión del arte. Cillero sabe que es el destino del mundo y que ésto es válido incluso en una época en que las ineficacias se disfrazan de tecnología y se identifica casuísticamente pensamiento con ideología para diagnosticar de una sola vez la muerte de ambas categorías.

Por ello sus obras, aparéntemente insensatas y frívolas, se despliegan a lo largo del tiempo como

elementos de reflexión, mensajes sobre el hombre y su destino, símbolos expresivos que esperan entablar un diálogo inteligente y fecundo sobre temas eternos con lenguaje de hoy. En 1967 realiza una obra titulada "Mental", en la que, jugando con los elementos que se alojan en los estratos más ocultos del inconsciente, asociándolos y disociándolos, Cillero organiza un espacio pictórico de un gran valor sugestivo, en el que todavía los símbolos valen más por su discurso plástico que por su contenido y su categoría.

En 1975, su obra "Le Mans", con la que obtiene el Premio Zamora en las fases selectivas de la V Biental Internacional del Deporte en las Bellas Artes, marca la consecución de un equilibrio entre el símbolo y su soporte plástico, entre la sugerencia inteligente, decantada, que casi constituye la referencia de un sistema de idiomas y las fórmulas expresivas con las que esta realidad está obtenida.

ESCENOGRAFIA DE LA NOSTALGIA

Igualmente en una de sus obras de 1975, "Homenaje a Carmen Martí de Misse", Cillero lleva a cabo una inquisición sobre la época de principios de siglo; ensaya y en cierto modo afirma un peculiar estilo modernista a través del cual transmite una imagen de "belle-époque" definida por una sobriedad de color y de línea, a la que prestan equilibrio unos juegos de elementos diversos que constituyen verdaderos hallazgos de una manera de hacer y de entender una época.

Por el contrario, en su exposición de 1975, la adscripción a un tiempo determinado se universaliza y en cierto modo se diluye. Ya no es la ilustración de

una época, sino el intento de plasmarlas todas, de evocarlas todas y de montar para ello una escenografía de la nostalgia, un escenario peculiar e indefinido en el que todas las posibilidades tengan su asiento.

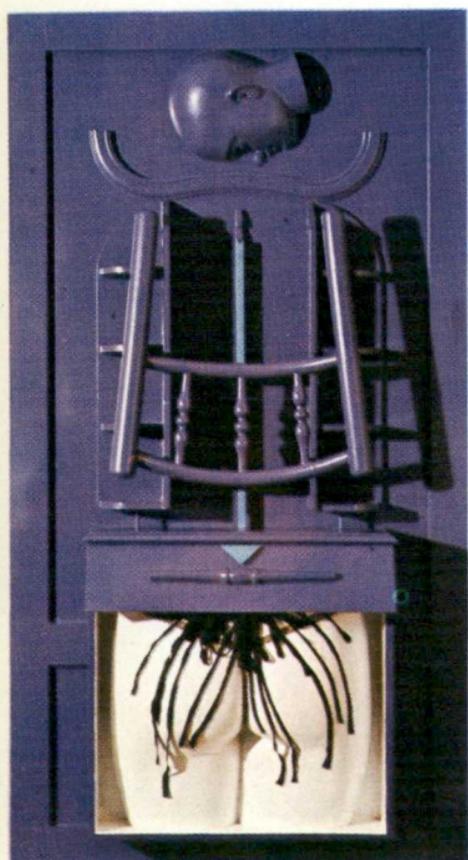
LA ESTRATEGIA DEL OBJETO.

En 1967 y 68 Cillero inicia la realización de diversos muebles a los que denomina "Grotesch". Su perchero "grotesch" de 1967, está llevado a cabo desde un concepto de idealización, dando al objeto una convencional forma humana y dotándole de elementos ornamentales que agudizaban el hecho de que con esta obra nos encontrábamos ante la caricatura de un estilo, pero también frente a un deseo de ennoblecer los objetos más triviales y frente a un pensamiento de que no hay nobleza sin humanidad. En 1968, cumple un paso más en esta línea de idealización del objeto, y un nuevo perchero evidencia con mayor fuerza las conexiones existentes con un modernismo nuevamente acuñado, informal y caricaturizado, en el que, junto a los elementos plásticos de líneas y volutas, aparecen los símbolos decisivos de una sociedad de consumo. Esta estrategia del objeto se continua durante algún tiempo.

En 1969, Cillero lleva a cabo los cuadros llamados "Modern", obras de las que el juego del color con la fuerza plástica de los objetos relega a un segundo plano posibles interpretaciones simbólicas y referencias eróticas. Se trata de objetos cualesquiera, doblemente enmarcados en unas formas que recuerdan las estructuras de repetición y rubricados por una rotunda línea morada, que ofrece una imagen

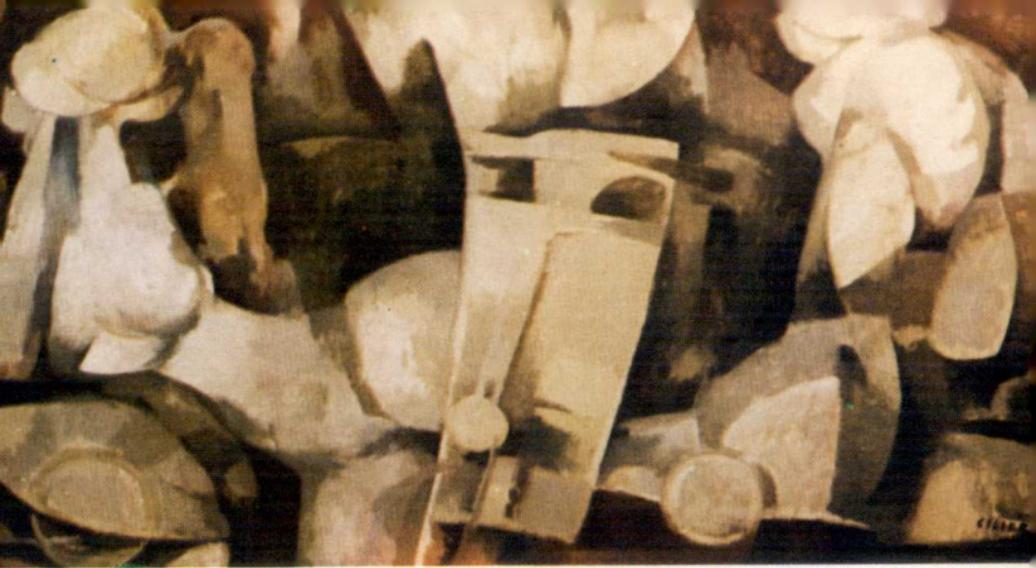


Guache sobre papel. 1964
100 x 70 cm.



«Voyeur de Hontechpon» 1966
Ensamblaje con pintura sintética.



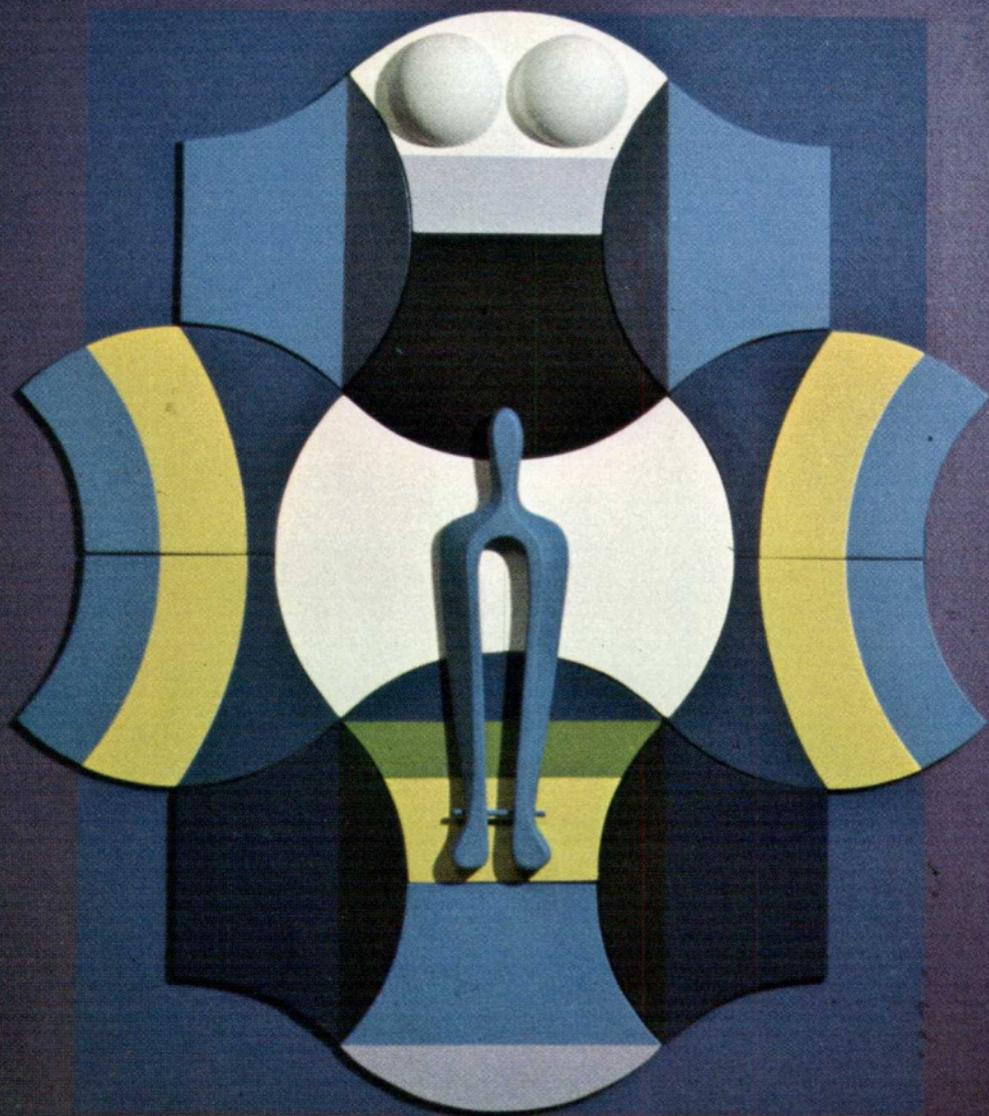


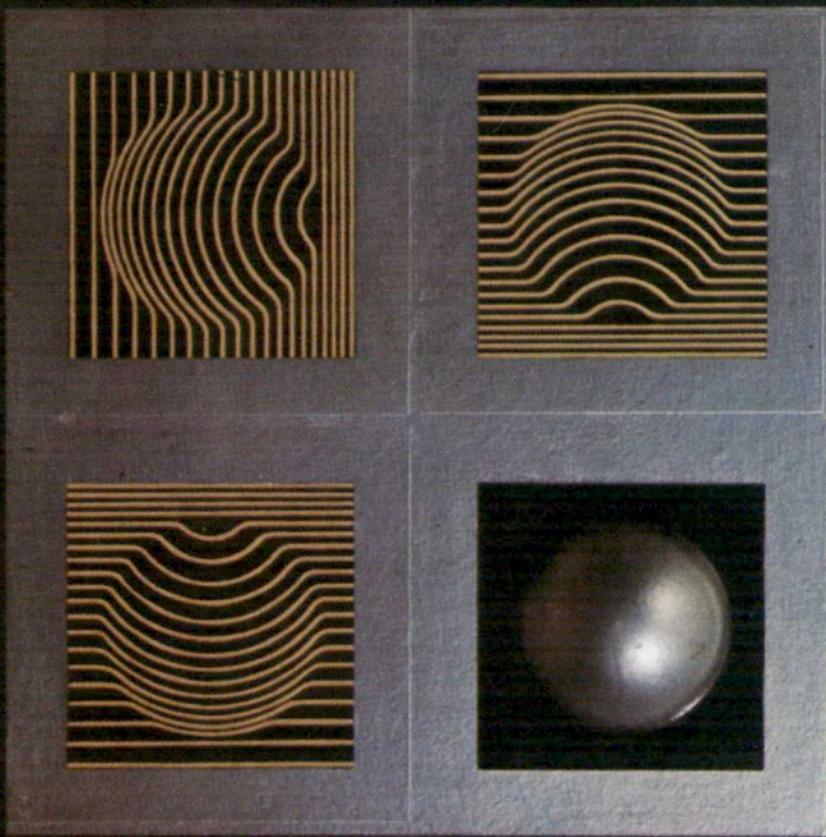
«Rapto de Elena». 1963 Oleo sobre lienzo. 2,75 x 70 ctm.



«Perchero Grotesch»
1968

«Módulo 69». 1969
Ensamblaje, madera pintada.
100 x 115 cm.



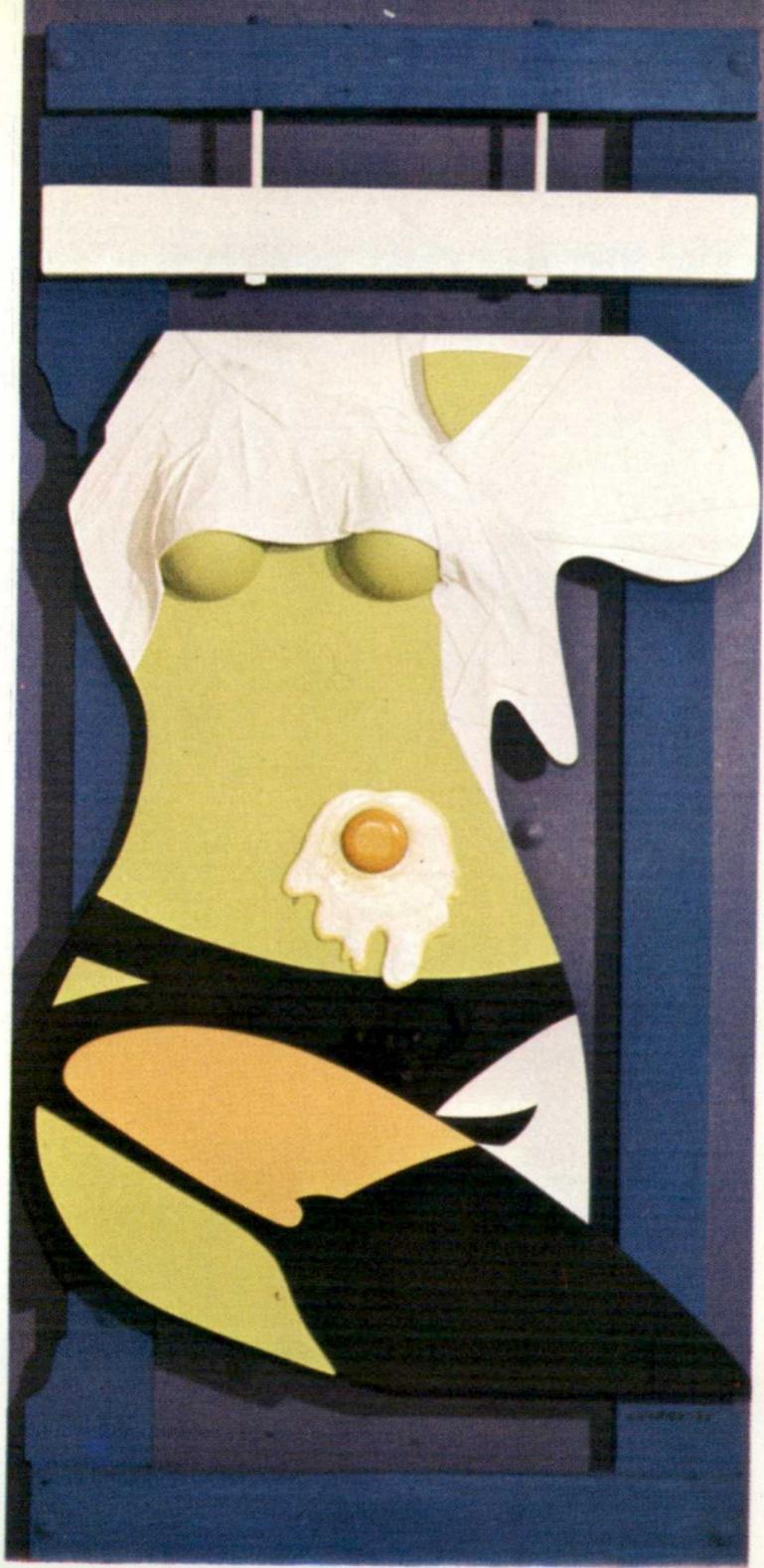


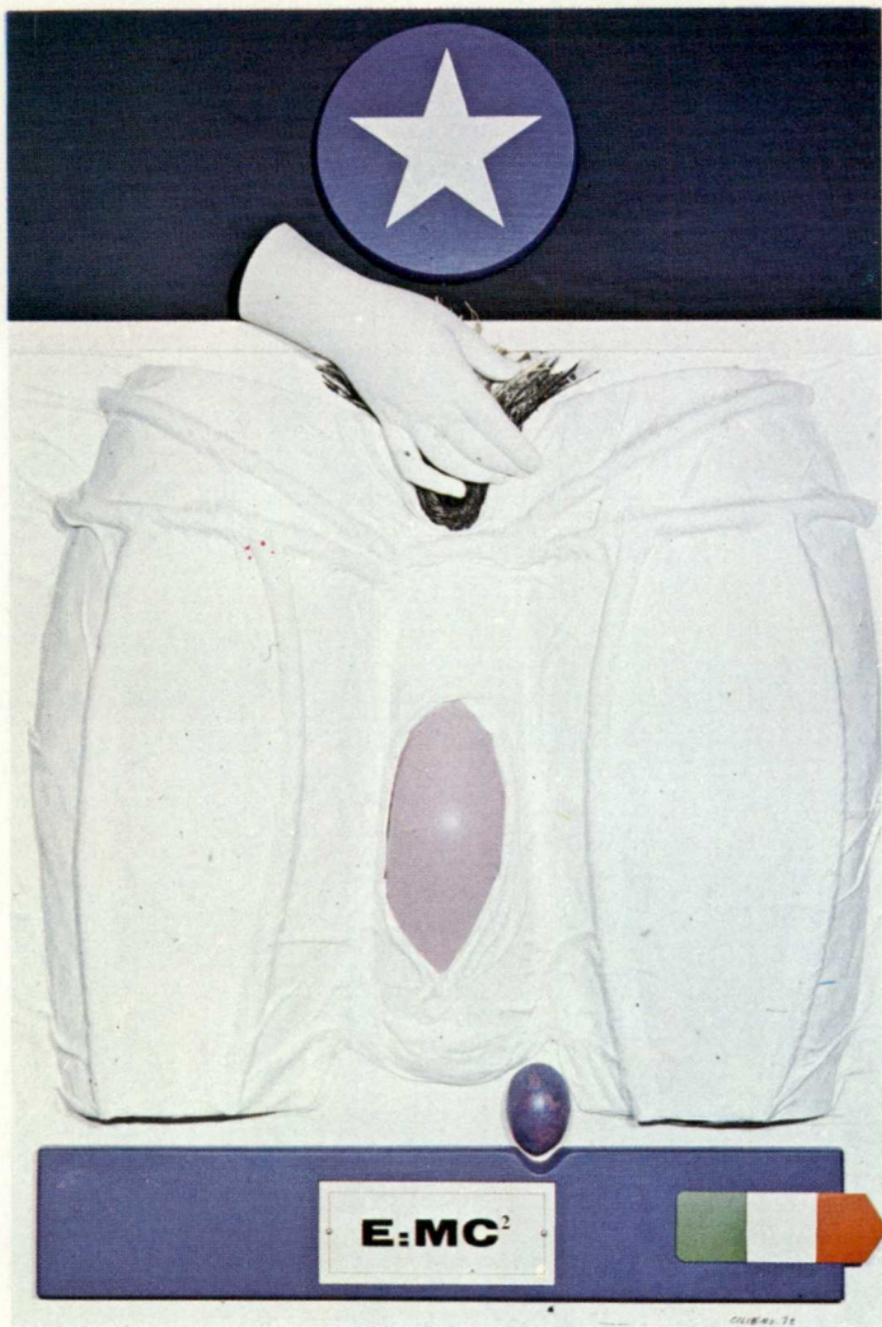
*«Principio esférico». 1969
Madera y zinc. 65 x 65 cm.*



Pintura y ensamblaje. 90 x 146 ctm.

«Verde pálido... amarillo muerte». 1970
Ensamblaje madera pintada. 150 x 72 ctm.



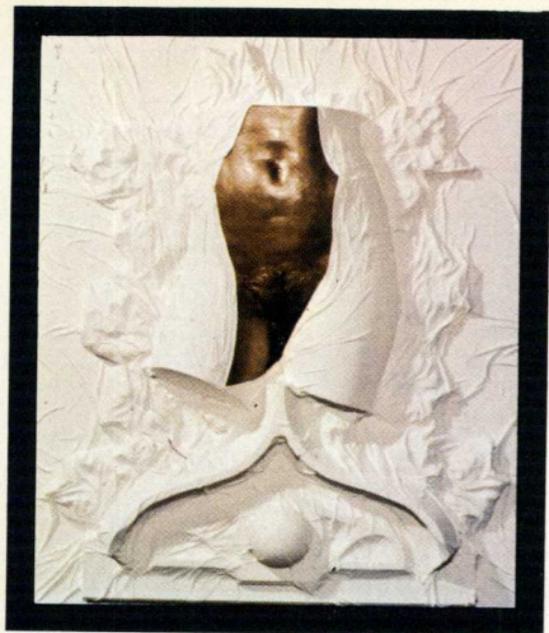


«Relatividad Grotech». 1971
94 x 63 x 20 ctm.

«Bottom II». 1974

Madera, tela y polyester. 104 x 87 x 20 cm.





*«Gótico Lavable I». 1973
Madera, tela y polyester
113 x 98 x 20 ctm.*



*«Bottom Magia». 1975
Madera, tela y polyester
105 x 66 x 20 ctm.*

«Grotesch Befere». 1973
Madera y poliester. 100 x 72 ctm.



«Bottom Capote». 1975
Madera, tela y polyester
100 x 65 x 20 ctm.





«Oro y Negro». 1974
Madera, tela y polyester. 172 x 123 x 20 cm.



«Gótico Lavable II». 1973
Madera, tela y polyester
113 x 99 x 20 ctm.

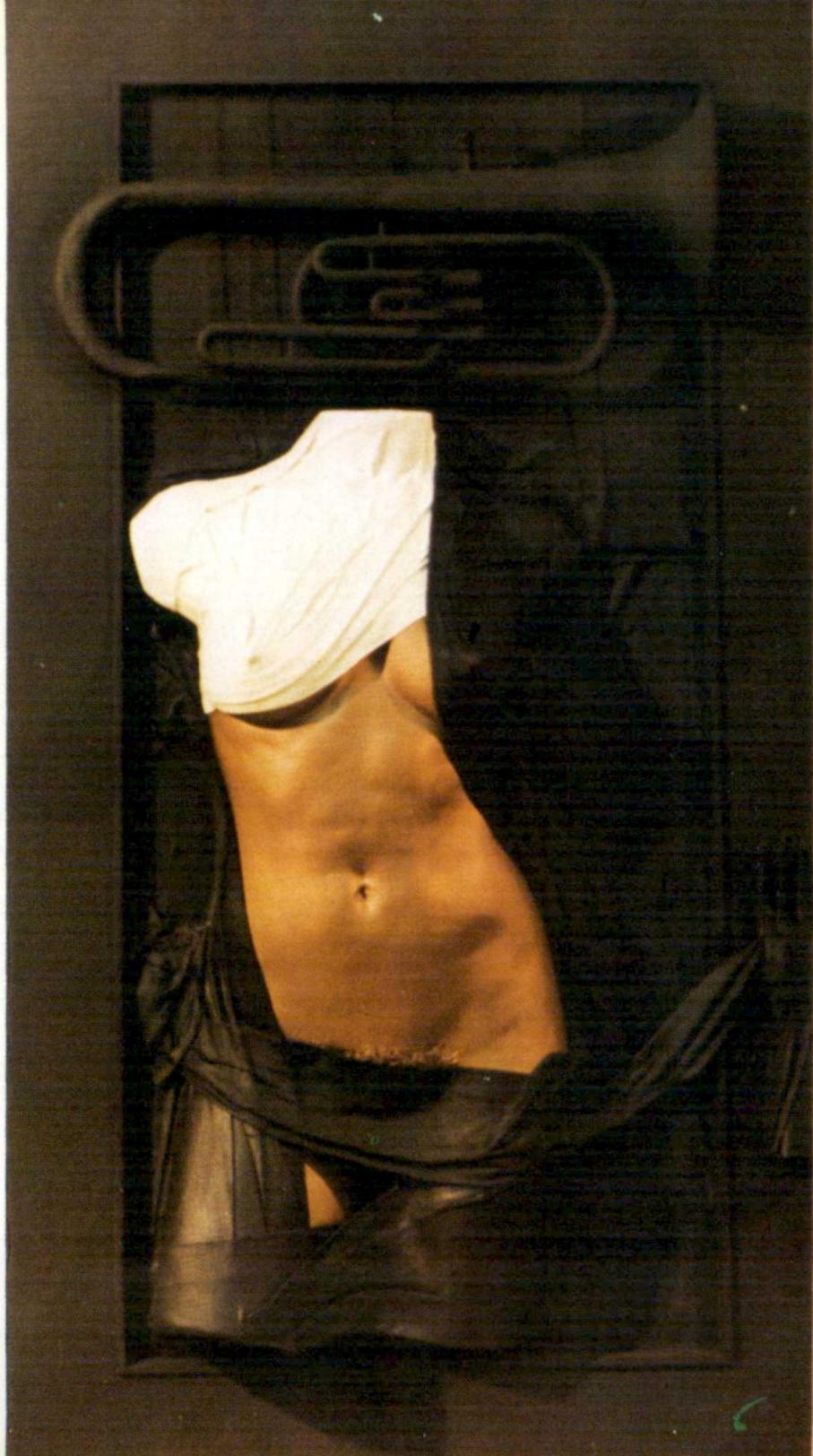


«Bottom III». 1974
14 x 76 x 20 ctm.



*«Entre el amor y la muerte». 1977
121 x 121 x 25 ctm.*

«Entre el amor y la muerte». 1976
147 x 90 x 20 ctm.





clara, definida y armoniosa. En estos "modern" y en la obra del mismo año titulada "Alcaucil", la exaltación del objeto insignificante y su vinculación a un universo de sobreentendidos y alegorías produce hermosas imágenes plásticas, mientras que el juego de los elementos constructivos y la referencia a una abstracción lírica, produce una hermosa imagen plástica.

El juego de la estrategia del objeto tiene también una cima en dos cuadros de este mismo año, 1969: "Seseribó", en el que el habilidoso modo de conjugar los colores y los elementos integrados da por resultado una multiplicidad de imágenes en un sólo espacio pictórico; algo de folklórico, de referencia a prácticas paganas, conjuga este juego del blanco con los límites y fronteras que el propio cuadro establece; y "Homenaje a da Vinci", en donde las posibilidades de exploración, más allá de los límites del cuadro, son aprovechados al máximo. El tema se realiza en la yuxtaposición de diversos planos, en el encuentro de diferentes superficies y en la oferta de un inacabable proceso de integración que, incluso, puede ser proseguido por el espectador acomodando sus manos al cuadro.

TESTIMONIO 70

La exposición "Testimonio 70", que paradójicamente tiene lugar en 1971, ve la presentación de unas obras de Cillero en las que el objeto cumple nuevos contextos protagónicos: la utilización del desnudo, en la mayoría de los casos desnudos sin rostro, y su acomodación a una referencia gastronómica o simplemente comestible, implica cual puede ser el proyecto del artista en esta nueva vin-

culación y planteamiento, la identificación de una serie de apetencias en una misma unidad de provocación.

También en "Testimonio 70", se presenta otra obra de Cillero de extraordinario interés: la titulada "Condestable", en la que la figura histórica se presenta en una envoltura fantasmagórica, en una armadura desbordada por símbolos sexuales femeninos de inexorable presencia. Un intento de convertir la historia en el escenario de una broma, de jugar contextual y estructuralmente con la propuesta tradicional y venerable se descubre por este camino. Cillero, que en un momento determinado ha querido teñir de un designio social el presente, está llevando a cabo otra obra diferente: la conversión del dato histórico en un juego entendido sin acritud y sin ningún propósito de mofa.

EL LEJANO VIAJERO.

En Mayo de 1972, Andrés Cillero, celebró una exposición en la Galería Skira, de Madrid. Con tal motivo, el autor de estas líneas se hizo problema de lo que ha representado el "Grotesch-Art" y la trayectoria pictórica de Andrés Cillero que se explicaba y en la medida en que la pintura sea una actividad justificable se justificaba por el desarrollo del movimiento plástico, por él mismo creado y titulado "Grotesch-Art".

Hacia la mitad de la década del sesenta, tres preocupaciones fundamentan la pintura de éste artista: por un lado, una interpretación en términos catastróficos del dolor humano, y su sacrificio, de la masificación del sufrimiento; en segundo término, una indagación en las formas de expresión propias

de los medios de comunicación, a los que el artista se acerca, de una manera misteriosa, como si las proposiciones de imágenes que estos grandes medios suscitan, constituyeran una realidad enigmática y hermética; por último, un replanteamiento del tema erótico realizado con una gran delicadeza y un acentuado humorismo. Lógicamente la coexistencia de estas tres dimensiones, en una misma pintura, produce una crisis, de la que nace el "Grotesch-Art". Para ello, el pintor niega muchas otras realidades: el arte, sólo es parcialmente comunicación, porque el mundo de los medios, sobrecargado de acuñaciones y de multiplicaciones de imágenes, no permite, ni tolera, coexistencias con algo que no sea eficaz, que no vaya a persuadir, a convencer y si le dejan, a presionar. El arte, tampoco puede ser testimonio, la humillación y el aniquilamiento del hombre por el hombre, es algo tan obscuro y tan terrible, tan absoluto, que, como escribe Goethe, "no puede ser repetido sin lágrimas". ¿Qué queda entonces? Solamente el mundo de los objetos, su yuxtaposición informal, su encuentro y su desencuentro, a veces sugiriendo erotismos, otras provocando contrastes y en ocasiones estableciendo trayectorias para el tráfico de las obsesiones.

Y ésto es, lógicamente grotesco. Inevitablemente humorista, con el humorismo amargo del viajero que viene de tan lejos, que sabe en qué medida ya no es necesario ir a ninguna parte. Todo lo demás: Crítica a la sociedad de consumo, sátira de la industrialización del estímulo sexual, es aleatorio, constituye algo, que casi se confía al espectador, pero que no está en el ánimo del artista. Todo el "Grotesch-Art" está transido de una innominable melancolía, y de ellas no es la menor la crónica de un fenómeno de nuestro tiempo, del proceso por el que

la mujer se cosifica, se convierte en un objeto más, en un medio grotesco para no cumplir ningún fin.

ARTE-INTEGRACION.

En 1973, Cillero lleva a cabo una exposición que en cierto modo constituye la revisión final del "Grotesch-Art" y la transposición de todas sus posibilidades. Una ligera influencia sabiamente asimilada de la obra de Allen Davies, se vuelca en una serie de creaciones, en las que la integración escultura-pintura toma un papel decisivo y en lugar de reducirse a una tierra de nadie ni plana ni volumétrica, extrae todas las posibilidades expresivas de los diferentes elementos que se le ofrecen.

Un año después, en 1974, Cillero diseña muebles en colaboración con el artista italiano Mario Cavallero, para el que también han trabajado algunas de las grandes figuras de la pintura contemporánea europea y americana. La tentación que el mueble ofrece de expresarse en un lenguaje diferente y que el artista ha superado a través de sus realizaciones de 1967, encuentra aquí un mayor despliegue: El concepto de "Ultramueble", con que viene rotulada la experiencia, dá lugar a una serie de puntualizaciones y a una dialéctica nueva en la trayectoria objeto-contenido comunicativo. El proceso de integración es tan amplio que no sólo se unen escultura y pintura, sino también diseño y arte de aplicación, comunicación y símbolo, sugerencia de consumo y provocación erótica.

DE LA BIENAL DE SAO PAULO AL FIN DEL "GÓTICO LAVABLE".

En 1973, Cillero concurre a la Bienal de Sao Paulo con una serie de figuras que se integran en su experiencia del "gótico lavable". Modelados de cuerpos desnudos que definen con unos elementos indispensables la referencia a un universo a la vez nostálgicamente barroco y dolorosamente realista. La integración de palabras y sonidos con las figuras dá por resultado una experiencia integradora de gran valor sugestivo y que al mismo tiempo deja adivinar en qué medida toda la trayectoria está cumpliendo una nueva etapa en el conjunto de esta pintura. En la primavera de 1975, una exposición formada con algunas obras de las que figuraron en Sao Paulo, otras que estuvieron presentes en la exposición de pintura española de los Museos Reales de Bruselas y una parte final realizada en ese mismo año, marca la culminación del proceso de imágenes que constituye el "Grotesch-Art" y su continuidad a través del "gótico lavable". El juego de la composición parte ya de un dominio tan absoluto que desborda totalmente los límites y las instancias del cuadro. Las figuras modeladas en plástico -siguiendo la técnica hiperrealista- se ofrecen pintadas de dorado o de plateado, cubiertas con cendales blancos o negros, rubricadas por los colores malvas y dorados habituales en la obra del artista. Al mismo tiempo este "gótico" paradójicamente barroco, se ha vuelto una expresión artística ambiciosa que aspira a dominar diferentes espacios y dimensiones y la obra se ofrece en experiencias de mural e incluso en estructuras de repetición empleadas como muebles.

Con la concesión, en 1976, del Premio Nacional de Pintura, una etapa de la obra de Andrés Cillero,

ha concluido. El artista ha explorado y explicado el vasto repertorio de posibilidades que ofrece la estrategia del objeto, la escenografía de la nostalgia y la apretada síntesis de modalidades y estilos que venía realizando.

ARTE ACTUAL

Lo que queda desplegado de la obra de Cillero permite, cuando menos tres afirmaciones: La primera en cuanto al carácter actual de su arte. La segunda en lo que se refiere a su contexto erótico y, la tercera en cuanto ésta manera de expresarse, se mueve en los terrenos de la obsolescencia.

Ensayemos una puntualización de la primera de estas categorías. Lo primero que puede afirmarse de esta obra de Cillero es que se trata de un arte total y completamente actual. No es su propósito superar ni sustituir el concepto clásico de cuadro, sino llevar a cabo una propuesta congruente que se inserta en la línea de integración de las artes, en donde pintura y escultura quedan concebidas como una misma dimensión.

En este aspecto, Cillero lleva a cabo una síntesis de símbolo y crónica, un testimonio sin denuncia, una imagen epitelial aparentemente y en realidad cargada de un profundo significado, en la que el cuadro vuelve a recobrar su función de espejo, su capacidad de reflejar circunstancias y sensaciones. Estas imágenes son de nuestro tiempo; han nacido de la codicia con que la fotografía, la televisión, el cine, se disputan nuestra atención y nuestra adhesión de consumidores o de prosélitos.

Imágenes elocuentes, a las que un observador poco atento puede ver como un parloteo insustan-

cial, pero que en realidad establecen un amplio repertorio de expresiones que indican, explican e inquietan sobre nuestra condición humana. Arte de hoy cargado de la amenaza de extinción, que define nuestro mundo y sus modas, al que quizá el espectador de mañana vea como reflejo y medida de un instante en nuestra época.

Arte, como nosotros, sin futuro, pero en cambio cargado de dispersas sugerencias del pasado; lo barroco, la actitud romántica y el espíritu de la "belle-époque" componen como retazos de un demencial retablo, como elementos de un rompecabezas siempre incompleto, como piedras de un mosaico inexplicable, las sugerencias más remotas de esta obra y de su sistema de imágenes.

"Gótico lavable", rotula su autor a una parte de esta obra, de ésta manera de hacer, denunciando su congruencia con nuestra época, capaz de asimilar cualquier circunstancia, de cominar cualquier reliquia del pasado y convertirla en una coordenada de confort. Historia estética, arte de otro tiempo, que es posible incorporar aséptica o convencionalmente. Gótico acartonado de Cecil Blount de Mille, gótico terrorífico de Lovecraft. La denuncia sin aspavientos que Cillero hace del manejo de la utilización de los tiempos pasados que lleva a cabo nuestro presente en una de las coordenadas más claras e indicativas sobre los aspectos fundamentales de este proceso.

EROTISMO.

El desnudo impecable, lascivo en su perfección como lo fueron las esculturas grecorromanas para los hombres del medioevo, tiende un puente entre el pasado que admite diversas interpretaciones y el

presente absolutamente inexplicable. Su perfil erótico no es por lo tanto una categoría sino una anécdota, no es fundamento sino recipiente del mensaje; es sólo una actitud inicial en esta pintura pero mucho más adverbial de lo que pudiera creerse.

En una primera perspectiva parece como si lo erótico fuera lo definitorio de esta pintura. Una larga trayectoria del artista ha dejado identificar su actitud plástica con un desenfadado erotismo; categoría y anécdota, esencia y accidente, se han entremezclado en una misma dimensión estética, pero el erotismo no es el elemento fundamental de estas estéticas, sino que, por el contrario, es una sugerencia más.

Hacia la mitad de la década del 60 son tres las preocupaciones que fundamentan la pintura de Cillero. Por un lado, una interpretación en términos catastróficos del dolor humano y su sacrificio, de la masificación del sufrimiento; en segundo término, una indagación en las posibilidades de comunicación; y por último, un replanteamiento del tema erótico realizado siempre con una gran delicadez y un acentuado humorismo. De estas tres dimensiones, la tercera alcanza mayor continuidad y produce sobre la atención del público un impacto más considerable, pero no es en absoluto la exclusiva.

Cuando el artista comprende que de los tres propósitos iniciales de su programa, dos son inválidos, el tercero queda casi automáticamente vacío. Por un lado, el artista toma conciencia de que el arte sólo es parcialmente comunicación, porque en el vendaval de los medios de comunicación de masas, sobrecargado de acuñaciones y de multiplicaciones de imágenes, nuestra vida cotidiana no permite ni tolera coexistencias con algo que no sea eficaz, que no vaya a convencer o a presionar. En el mismo sis-

tema, el arte tampoco puede ser testimonio, porque la aniquilación del hombre y su humillación es algo tan absoluto que incluso deforma y dificulta la narración. Negada la comunicación y el testimonio sólo quedan los objetos como símbolos, como trastos, como sugerencias. Y en este planteamiento, aparentemente frívolo pero en realidad absolutamente melancólico, el erotismo es exclusivamente una caligrafía de la desesperación. Y Cillero pinta con el humorismo amargo del que viene de tan lejos que ya va aprendiendo en qué medida no es necesario ir a ninguna parte.

OBSOLESCENCIA.

Este río de formas, esta búsqueda equilibrada y armoniosa de realidades diferentes, esta poesía y dramaturgia de símbolos, vienen a desembocar en un cansancio, en una pérdida progresiva de los siguientes y en un deterioro de los significantes; la obsolescencia desgasta no sólo las ideas que han sido tocadas por el tópico, sino también las realidades vivas y ricas y, por ello cuando Cillero organiza su pequeño homenaje a Marienbad o cuando lleva a cabo la evocación que casi es la lápida mortuoria de un estilo Imperio convertido en teoría de desdenes, está confesando la impotencia del hombre ante el desgaste que sufren las generaciones de su impulso y de su espíritu, la dificultad de ser, de pensar, de simbolizar y de sentir si no es a través de los clichés estereotipados, de las cosas que nacen muertas de imaginación y de fantasía y que por eso no pueden morir nunca de obsolescencia.

Una tremenda tristeza y una desesperación que no tiene nada que ver con la del artista romántico,

atravesan esta pintura y trasciende hasta el espectador que sabe apreciar en ella su lúcido esquema, su desesperada conciencia del destino trágico del hombre entre las cosas y de los extraños poderes de las imágenes y de los objetos. Por ello, antes que una experiencia del hiperrealismo, un esfuerzo por continuar y proseguir un arte distinto, un intento de plantear una provocación erótica o de establecer nuevos diccionarios de símbolos, la pintura de Cillero es la confesión de un hombre sólo, abandonado, incluso por sus ideas, sus provocaciones y sus obsesiones más oscuras.

EL PINTOR SIN PINTURA.

En 1975 Cillero que obtiene el Premio Nacional de Pintura en los Concursos Nacionales, participa en una Exposición que organiza la Galería Skira de Madrid, bajo el título "Pintores sin pintura". El nombre adquiere características de símbolo, frente a una rutina tradicional de la paleta y del lienzo, los artistas, ensayan la ruptura por diversos caminos. La vida y el mundo del arte, se debate entre dos dimensiones, un mundo viejo que no quiere morir y, frente a él, otro universo nuevo e inédito que no aprende a nacer.

Los dos pintores que más influencia han ejercido en nuestro siglo, Pablo Picasso y Marcel Duchamp lo han hecho, uno a través de la múltiple variedad de su obra, otro por una sola obra, que es la negación misma de la noción de obra artística y desde ellos, la exploración se ha articulado en dos grandes cauces, la experimentación afirmativa y la crítica cargada de una radical negatividad. Es la estirpe de Duchamp y en la experiencia del "gran vidrio" en la

que hay que buscar a Andrés Cillero, integrador de objetos, para el que pintar es una operación que ya no exige ni de la pintura ni del cuadro, ni del pincel ni de las coordenadas tradicionales.

El arte es ahora otra cosa, que ya no distingue entre géneros ni especies, entre fronteras ni entre cánones, paisaje, naturaleza muerta y desnudo, se vuelven una misma unidad de imagen que sale al encuentro del espectador a partir de una provocación que excluye el kitsch, señalando los derroteros no sólo de una, sino de numerosas concepciones de lo que puede ser el arte.

"Sin" pintura, esto es evadiéndose de condicionamientos, señalando la obra, como perspectiva de la libertad y de la iniciativa; prescindir es afirmarse, pero todavía para el pintor la disposición de líneas y colores, aún cuando éstas sean obtenidas desde sistemas y actitudes no pictóricos, constituye un elemento fundamental.

La trayectoria que se cumple entre la experiencia de los sentidos, la inspiración y concepción de la obra y la realización, están marcadas por un acento más imperioso y más vehemente, cada una de las fases de la ejecución artística, es una afirmación total de la lucidez y la conciencia del artista en un espacio y en un tiempo determinados. Las realizaciones conducen todas a la búsqueda de una obra, a encontrar una realidad diferente, que pueda en sí hacer la gran síntesis de todo el esfuerzo que se ha invertido en planear y buscar, en aquilatar un lenguaje y en definir una forma de comunicación.

EN LA PENULTIMA VUELTA DE UN CAMINO.

En mayo de 1976, Cillero expone en la galería Punto, de Valencia, el conjunto de sus obras pre-

sentadas desde el principio de la década del 70, toda la confluencia de una narrativa especial y de un complejo fenómeno de hacer la crítica del objeto utilizando las imágenes que el consumo acuña, son las dos evidencias que el espectador extrae. La perspectiva que ofrece esta Exposición, permite de nuevo establecer un paralelismo entre el magisterio de Duchamp y la obra de Cillero. En los dos, la imagen retórica del desnudo cobra un nuevo equilibrio experimental y racional e igualmente en la obra de los dos artistas el objeto en su pluralidad de significados, en su capacidad de sugerir y de admirar se muestra como un problemático monarca del espacio artístico, siempre atacado por el olvido o por la obsolescencia.

Octavio Paz, glosando la obra de Duchamp, señala que esta es: "Una tentativa de revelación, en el sentido fotográfico de la palabra, de las Apariencias". Apunta también que a Duchamp,,: "Lo fascinó un objeto de cuatro dimensiones y las sombras que arroja -esas sombras que llamamos realidades-". "El objeto, -concluye Paz- es una Idea, pero la Idea se resuelve al cabo en una muchacha desnuda".

Estudioso del dadaísmo, del que se siente profundamente heredero, la dialéctica del objeto instalada por Duchamp, es plenamente válida para Cillero. El artista se defiende de su obra y del signo trágico, que en última instancia la desentraña, a través del humor, de la paradoja y de una actitud crítica, de la que ni siquiera se siente excluido, y sus imágenes convocadas por una cristalizada y reiterada actitud erótica, nacida de la publicidad y de los medios de comunicación, tienden a la búsqueda de una extraña y una misteriosa pureza. "Pureza, -ha escrito Paz- es aquello que queda después de todas las sumas y las restas". Uno de los textos de Duchamp, conclu-

ye con estas palabras: "Le Neant parti, reste le chateau de la pureté". Cuando se ha soslayado el vacío y la náusea que produce todo un espectáculo grotesco y abrumador, que se llama a sí mismo, civilización, cuando se ha conjurado siquiera en parte, el peso abrumador de la obsolescencia, el objeto desentraña una idea y la idea, se convierte en una desnudez de inusitada pureza, de incongruente mística. Y entonces ante las salas de la galeria valenciana, llenas de su inspiración y de su trabajo de estos últimos años, es posible que Cillero sueñe y proyecte, su obra única, la que venga a afirmar y a negar todas sus realizaciones anteriores. La nada se habrá ido, ante el artista y sus espectadores podrá surgir, erecto, imponderable, brutal, el castillo de la pureza.

CURRICULUM VITAE.

Andrés José Cillero Dolz, nace en Valencia en 1934. Cursa estudios completos de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Ampliación de Estudios en Madrid, Paris y Roma. Becario de la Excma. Diputación de Valencia, en Italia. Trabajos Murales para grandes superficies en templos, centros educativos y edificios públicos. Fundador de la Asamblea Permanente de Artista del Mediterraneo, primer Presidente y fundador del Salón de Marzo y miembro fundador de "La Tertulia" en Valencia. Desde 1969 reside y trabaja en Madrid.

DISTINCIONES, PREMIOS, MUSEOS.

Medalla de Oro en la XIV Exposición de Arte Universitario y Primer Premio Nacional de S.E.U. (1954)

Primer Premio de Pintura del Excmo. Ayuntamiento de Melilla, (1958). Medalla de Plata en el VII Concurso Nacional de Alicante. Medalla de Honor en la Exposición X Años de Crítica (1959). Primer Premio de Pintura del VI Salón de Otoño, Valencia (1960). Medalla de Oro única Pintura-Escultura VII Salón de Marzo, Valencia (1966). Medalla "Garnelo" X Salón de Marzo, Valencia (1969). Segundo Premio Exposición Nacional de 1970, Madrid. Premio del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona IV Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Madrid, 1973 Medalla de Honor y Premio especial en la V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Zamora 1975. Primer Premio de Pintura de los Concursos Nacionales, Madrid 1975.

Hay obras suyas en colecciones particulares de Europa y América, y está representando en Museo de Arte Contemporáneo, Madrid. Arte Moderno de París. Museo Provincial San Pio V. Valencia. Alta Comisaría de España en Marruecos. Community Art. Center, Filadelfia. Museo Nacional de Lima. Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellon. Biblioteca Nacional, Madrid. Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Provincial de Alicante.

EXPOSICIONES PERSONALES.

1957. Salones de Fomento, Gandía. 1959, Galería de Arte, Valencia. 1962, Salón de Reyes de la Excma. Diputación, Valencia. 1963, Cuatro Artistas, Valencia. 1966, Sala del Prado, Ateneo de Madrid. 1968, Sala Mateu y Sala de Información y Turismo. 1969, Club Internacional de Prensa, Madrid. 1970, Galería Grises, Bilbao. 1971, Siete Artistas en Gale-

ría Vandrés, Madrid. 1971, Información y Turismo, Valencia. 1972, Galería Skira, Madrid. Obra gráfica en Galería Estiarte, Madrid. 1975, Galería Skira, Madrid. Galería Punto, Valencia 1976.

EXPOSICIONES COLECTIVAS.

I Exposición al Aire Libre, Valencia. III Bienal Hispanoamericana, Barcelona. I Exposición Hispano-Belga, Valencia. Exposición del M.A.M., Valencia, Lérida, Alicante y Málaga. Salones de Mayo, Barcelona. II Bienal de Zaragoza. Salón de Art. Libre, París, 1964. III Salón Nacional de Pintura, Alicante. I Salón del Mediterráneo, Valencia. Museo de los Agustinos, selección española de Arte Moderno, Toulouse. Arte Actual de América y España, Madrid. Testimonio 70, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Gante y Colonia. Man 71, Barcelona, Museo del Ampurdán, Figueras. Eros y el Arte Actual, Galería Vandrés, Madrid. Arte Gráfico, Selección Española de Grabado, Panamá, Medellín, Bogotá, Lima, La Paz, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo. Ministerio de Asuntos Exteriores Pintura Española Contemporánea, Estocolmo. I Muestra de Artes Plásticas, Ayuntamiento de Baracaldo. Exposición Itinerante, Ministerio de Educación y Ciencia. Biblioteca Washington Irving, Madrid. Smithsonian Institution-National Col. Fine Arts, USA. I Bienal de Pintura, León. Bienal Internacional de Alejandría, 1971, Damasco. 1972, "Arte de Vanguardia de Madrid-Galería Skira" Sala Gaudí, Barcelona. "Jeunes Artistes Espagnols des Anees 70", Montpellier. Museo Enchende (Holanda). Arte de España sobre el papel: Grabadores Contemporáneos, Galerías Skira, Madrid. "Arte Actual Valenciano", Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

COLECTIVAS 1973.

10 Exposition Internationale de Gravure, Ljubljana, Yugoslavia. 6 Artistas en la vanguardia, Galería De Luis, Madrid. Gráfica Spagnola, Milano. Panorama de la Obra Gráfica en España, Galería Amadís, Madrid. IV Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Madrid. Galería Temps, Valencia. II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo, Vizcaya. XII Bial de Sao Paulo, Brasil.

COLECTIVAS 1974, 1975, 1976.

Maestros del Grabado, Galería Skira, Madrid. Biennale Internationale de la Gravure, Kracovia. International Graphik Frechen Biennale, Alemania. Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Noruega. Nuevos Maestros de la Pintura Española en Torno al Amor y la Muerte, Club Internacional de Prensa, Madrid. Museo Real de Bellas Artes, Bruselas. Haus Der Kunst, Munich. XXI Salón Internacional del Grabado, Madrid. Muestra Internacional de "Ultra Mueble", Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia. 1975 Universidad de Santander. V Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Zamora y Barcelona 1975. Concursos Nacionales, Madrid. II bienale de Gravure de Ljubljana, Yugoslavia. Pintores 'sin' Pintura, Galería Skira, Madrid. Artista invitado: 3 Norwegian International Prit Biennale.

MANIFIESTO GROTESCH.

¿Hay método en esta locura? Todo manifiesto debiera ser una profecía y una afirmación. La adi-

vinación de algo que sobrevendrá y una afirmación. La afirmación de un antecedente que, por modos y caminos a veces ocultos pero casi siempre lógicos, nos ha traído a un presente estado de cosas.

El Grotesch-Art, no es un vicio como el surrealismo que pregonaron Aragón o Tzara o Bretón. No es el nihilismo de Dada. No es un disolvente, es una integración. No desmitifica, construye cosas, construye otra cosa. No es una bagatela de tremenda importancia. Es la importancia increíble que puede llegar a tener una bagatela. La historia de los manifiestos es la historia misma del Arte. Ninguna justificación necesitan éstos ya que tampoco la necesita aquél.

El Grotesch-Art se sume en la contemplación de sí mismo, se basta a sí mismo y no sirve afortunadamente para nada. No es el vacío, el agujero, la befa de todo como en su origen fue el dadaísmo. Hijo afortunado del "Pop", a veces del "Op", este arte no encierra vicios de dicción porque no está encaminado al recuerdo, ni a la sublimación, ni al didactismo, ni a la decoración como fin. Es el objeto de objetos. Es la suma de los objetos perdidos y hallados en diversos lugares. Adición de sumandos heterogéneos en que dos morteros, más una plancha eléctrica, más la pata de un sillón, no da el nuevo ser innombrable tarado de estética. Es la nueva pirámide grotesca (que a veces escalofría) construida con todo lo que ya no debió ser encontrado en el lugar nuestro de cada día.

Grotesch coronado de arte, como el condenado sin remisión con su coraza o capirote para que se ría la gente y escarmiente el verdugo que no dio lugar a risas sobre sí.

Grotesch colgable como el ahorcado cotidiano, o como la ristra de cabezas de ajos que presagian el

llar, o como la bombilla que tanto divertía a Edison.

Grotesch insolente en su perfección sin mácula, con la desvergüenza de la moza virgen, que no tiene quiebro en su virtud.

Parodiando a Burgyne, el Grotesch-Art se avergonzaría de deber algo a otra cosa que no sea su hermosa e inquietante inutilidad.

Y este manifiesto se avergonzaría de deber algo a cosa diferente de la inteligencia de sus lectores.

GROTESCH-ART

Ante todo convendrá esclarecer que la palabra GROTESCH, elegida por nosotros como voz, nada tiene que ver con la acepción considerada oficial. El idioma valenciano-catalán posee una palabra de idénticas letras y que en su traducción a la lengua castellana significa: grotesco.

Aclaremos que la palabra grotesch es en sí misma para este escrito una nueva idea que actuará constantemente como un símbolo definitorio. No es lo grotesco en su medida peyorativa.

Hemos decidido admitir lo grotesco como un sinónimo completamente distinto y en sí mismo diferente; para nosotros grotesco será lo "snob", lo extravagante y la rebeldía contra el buen gusto típico. Grotesco será también lo tosco, en pugna con el buen gusto normal de la gente.

La imagen que buscamos para definir esta palabra, grotesch, se ajusta a la actitud que adopta para juzgar el espectador no informado, cosuetudinario, vulgar, ante una nueva manifestación artística o personal. Este espectador califica de grotesch lo actual, lo inaudito, lo audaz, lo distinto.

El grotesch es pues para nosotros lo grotesco en el extremo límite de su sublimación, no como tosco a la manera conocida, sino como un estado "sui-géneris" apreciativo y diferente.

El grotesch, o lo grotesch, es ante todo una posición.

El grotesch se produce en forma de tensión vital en contra de la gazmoñería, el pazguatismo, el adocenamiento; también está en contra de la posición adoptada por la crítica ignorante.

Con respecto a estas notas previas aclaratorias de la intención GROTESCH, invitamos al lector a que se digne no atribuirnos intenciones filosóficas y a que evite en todo momento calificarnos como un movimiento filosófico.

Esto es solamente: GROTESCH-ART.

OPINIONES

VICENTE AGUILERA CERNI

Para lograr un acercamiento válido a las obras recientes de Andrés Cillero, la primera precaución a tomar consiste en eludir la tentación de las clasificaciones demasiado inmediatas o aparentemente más fáciles. Si lleváramos la lección aprendida a medias diríamos que nos encontramos ante una clara derivación del pop de los años sesenta. Esto sería cierto ateniéndonos solamente a determinados datos de carácter objetual que dando otro paso hacia las raíces históricas detectables, nos llevaría hasta la fecunda e injuriosa destructividad dadaísta. Pero ni las traslaciones pop -en las que se cargaba el acento sobre la información "cuantitativa" trasladada de los "mass-media"-, ni la apropiación dadá de los objetos -evidenciadora de la descomposición de los valores culturales burgueses-, sirven en este caso.

Es verdad que en la obra actual de Cillero están presentes ciertos antivalores contagiados de las mitificaciones artísticas capitalistas y ciertamen-

te gratos a la ya caduca invasión pop. Los signos negativos de esa aritmética artística, fueron, entre otros, la neutralidad, la frivolidad y la ironía que dejaba traslucir el miedo a las posturas con carga ideológica y al arte correlativamente comprometido, dispuesto a ponerse al servicio de una función socialmente correctora o de denuncia.

Cualquiera puede ver que las intenciones de Cillero están en los antípodas del revolucionarismo didáctico y del compromiso ideológico impulsado por una voluntad de transformación. Ni es redentorista, ni es directamente testimonial. No se basa en la "explicación", sino en la "implicación". Importa la materialidad creada, pero interesa mucho más -y ahí encontramos su verdadera emanación significativa- la trama sutil e incorpórea formada en torno suyo, los invisibles canales que la nutren.

Naturalmente, está presente el erotismo que impregna multitud de aspectos y manifestaciones de la existencia contemporánea. Lo cual sería un tópico desprovisto de agredibilidad y de sorpresa por la sencilla razón de que sus apelaciones se han vuelto consuetudinarias. Pero esto ha sido transfigurado. Lo que le interesa a Cillero no es una "noticia" de tan amplia circulación y aceptación, sino su traslado a un nivel estético que es, ni más ni menos, el de la belleza formal en su sentido tradicional. Están las referencias al gótico flamígero y al rococó: es decir, a dos momentos artísticos en los que la exhuberancia se confundía con el acercamiento artificioso a la naturaleza, y cuando lo natural se reviste de artificio desemboca en la sensualidad.

Hasta aquí lo que pudiera haber sido impulso pa-teista termina encerrado en los límites de una filosofía de alcoba, de una mentalidad condenada porque el refinamiento -el de lo que "socialmente" pueden

ser refinados- termina cuando la historia lo cercena mediante alguno de sus mandatos insoslayables, sea el cientifismo renacentista que acabó con las últimas floraciones vegetales del gótico, o el nacimiento del industrialismo y el estallido de la revolución francesa que barrieron las morbideces del rococó.

Estas referencias -como pudieran serlo igualmente las de cualquier infiltración "kitsch"- no son arbitrarias. Son absolutamente indispensables porque, como decíamos, en torno a la "explicación", está la "implicación". Y lo implicado es la moral inmoralista de un Marqués de Sade, en cuanto ejemplo limítrofe de algo que, al ver la llegada de su propia muerte irremediable entre estertores a la vez de placer y de agonía, se lanza a una exasperación sistemática y, ordenando rigurosamente la perversidad, constituye una estética. En este sentido, la relación entre las obras de Cillero y el universo de Sade, es tan pertinente como actual. En definitiva, la erotización contemporánea únicamente es un aspecto de la objetualización de lo humano producida por el industrialismo. La "mujer-objeto" no es, en verdad, un fenómeno nuevo. Lo que ha cambiado es el código regulador de los rituales y de las prácticas eróticas. Entonces, lo que está haciendo Cillero y, sobre todo, lo que está "implicando", es la metamorfosis a nivel estético de un mundo cuyo símbolo pudiera ser Justine, encarnación de una pasividad absoluta y resignada. Cillero lo produce y ultraobjetualiza con esos fragmentos corporales que emergen, incongruentes y perfectos, rasgando con sus relieves un encubrimiento bañado por el lívido resplandor de plurales decadencias. Al acercar la mano a cualquier de esos altares sacrílegos -objeto de adoración y de tortura en el inframundo sadiano- tal vez escuche-

mos el grito, la plegaria o el gemido de una Justine solidificada, casi petrificada. No importa. Nada importa ya cuando Eros yace muerto tras estas insospechables lápidas funerarias.

Eros había sido lo lúdico, una esplendente y esencial luz entre las sombras humanas. Luego, ha sido lo trivial, lo empobrecido y banalizado. Eso lo "explica" Cillero. Pero lo que "implica" lleva marcado el signo presente de una inmemorial dimensión trágica.

REVISTA "FLASHMEN" — 1972

SANTIAGO AMON

EL GROTESCH-ART Y EL HUMANISMO DE ANDRÉS CILLERO

La delación perentoria de lo mortecino, fosilizado, consuetudinario, caduco... y un poco de sentido del humor. La implacable desmitificación del superdesarrollo (Superman = Sandeman)... y un algo afabilidad. El erotismo en cueros... y un mucho de ironía. El espejo o espectro de la faz circumspectoidiotizada... y una pizca, un pelo, de ternura. El decorum, el rito, la pompa litúrgica... y un guiño bonancible. La exaltación, en fin, del cosmético, desde su noble raizetimológica (cosmos = gala = orden = universo) hasta su sintética expendeduría (celofán + cinta de plástico + made in USA + guinda o flor, o sello de garantía)... en el santuario minimal de la boutique... y una sonrisa.

Si una sólo nota valiera para distinguir la exposición de Andrés Cillero de entre las otras mil, inau-

guradas y clausuradas en la capital de España, había que circunscribirla, convertida en gloriosa excepción, al rango del buen humor, ternura, ironía, afabilidad, bonancibilidad..., esto es, a la insólita y humanísima facultad de reír o sonreír. Sabe muy bien Cillero que la definición platónica del hombre (bípedo implume) exige, para agotar su esencia, el dato ineludible de una diferencia última: y capaz de reír. Luego vendrán las otras aspiraciones humanas y las humanas deficiencias, con su sorte de categorías, imperativos, reivindicaciones y contestaciones. El hombre, sin embargo, dejaría de serlo, si alguien viniese a restarle el don de la risa.

No falta aquí ni la conciencia, ni la voz, ni cualquiera de los requisitos semánticos de la edad agónica en que la muestra se consume. Aquí, la provocación sin traba ni escrúpulo, la denuncia de lo que se trafica y consume, el entorno, aquí, de la alienación, los objetos todos, de cuyo comercio el hombre, si le dejan, se abastece, en cuyo concierto se despereza, se lava, se peina (aquí los tuyos se acuerdan mucho de tu peinado...), se consuela, se engaña o se glorifica con el doble nudo de la generosa corbata a la moda..., y se va muriendo sin sentido. Decimos el hombre, no la ideología ni, por supuesto, el programa, o la planificación, o la coyuntura, o la consigna. Andrés Cillero incide, por realista y por hombre, reincide y vuelve a reincidir en el aspecto humano de la cuestión, consciente de que, privados del honor y de la risa, seríamos como dioses. Y eso no es serio, ni razonable, ni sencillo, ni siquiera elegante.

Lejos de nuestro propósito someter a juicio el cómputo de las exposiciones acaecidas en Madrid a lo largo del presente curso; queremos sólo significar una virtud de la de nuestro hombre, y a través de

ellas establecer los términos escuetos de un parangón. Buenas o mediocres, dichas exposiciones (más de un millar) han colmado, en el ámbito de las galerías madrileñas (alrededor de ciento veinte), el vaso de la paridad, de la monotonía, multiplicada hasta el agobio. Reino de los pares, el muestrario de la estética que se dice más actualizada, ha venido abriéndose y cerrándose, a lo largo de la temporada, como la mueca del bostezo. Se ha difuminado el confín de la otredad. No hay alteridad ni posible alteración. Narcisos irrevelantes, los artistas al uso y al día, espejo cada cual de sí y del otro, y del otro..., parecen hilvanar su propio retrato sobre la faz de la monotonía, dando de bruces con su sóla apariencia, topándose en un desolador juego de inversiones de la dieléctica platónica, con su propia sombra, que es, a su vez, la sombra de aquél, y de aquél, y de aquél...; la sombra de la identidad, del aburrimiento, de la tristeza.

Con Andrés Cillero, y a finales ya de temporada (época de drásticas rebajas), ha llegado, henchida de sencillez y de ruseño humanismo, una rebaja oportunísima al alto vuelo de los sedicentes e impenitentes investigadores en el desierto de la paridad, en el espejo de lo igual a sí mismo, campo poco abonado, míresele por donde se le mire, para la tan traída y llevada investigación. No falta aquí ninguno de los momentos de una conciencia alertada, verazmente moderna, pero alentada siempre desde lo humano, abierta de par en par, con concierto a lo humano y sin perder un ápice de singularidad, de peculiaridad, de disparidad, de individuación ni, por supuesto, de afable ironía. Bien venido Andrés Cillero a la plaza de la monotonía con tu carromato ferial amigo de la sorpresa y del sano reír, bien llegado con tu nuevo retablo de las maravillas, don-

de al hombre se le ofrece lo que es propio del hombre; bien hallado en el tenderete del (G) Grotesch, de tu genuina invención o del Kitsch, raigambre universal (que es obra de caridad hacer sonreír al triste y gracia del arte destruir la identidad y convertir las realidades en mitos bonanciebles).

Hace ya más de un decenio dio Andrés Cillero en idear una nueva corriente estética, un movimiento nuevo, del que él era único jefe y súbdito, teórico y pragmático, predicador y prosélito y, ¿por qué no?, objetor o contestatario: el Grotesch Art. Seguro estoy (la genuinidad y personalidad de lo exhibido en aquella su primera exposición bastarían para atestiguarlo) de que nuestro hombre no había leído los ensayos de Hermann Broch y puedo asegurar que, en aquel hábito hilarante, el hombre-kitch, el etcétera-kitsch..., ofrecían más de un ángulo visual, no previsto por su definidor más cualificado. Frisos, cornisas, escocias, filetes, mütulos, recorrían allí el frontispicio de la escayola y del estuco (estucos que ni soñados en el Año pasado en Marienbad), reconstruyendo la escena de lo familiar (de lo hallado sobre la alacena o bajo el templete de una minúscula capilla doméstica), de lo afable, por próximo y, especialmente, de lo desmitificador, y todo ello, presidido por la sonrisa más oronda (menos freudiana) de Eros. Andrés Cillero, dió, por aquel entonces (quién por entonces hablaba del Kitsch), un amable aldabonazo a lo humano que pocos quisieron oír (cosa, por otro lado, harto explicable, cuando el jefe y el súbdito, el predicador, el prosélito, y el contestatario poseen el mismo carnet de identidad).

¿Hay algo más kistch que la Cena, de Leonardo, en cuero repujado o a modo de bajorrelieve de cartón, ennoblecido por un baño de purpurina plateada, presidiendo la escena familiar del comedor o

las hojas del calendario? Muchos años después de la invención del Grotesch Art, Andrés Cillero viene hoy a demostrarnos que las nalgas de la Venus del Espejo, extraídas del santuario velazqueño y llevadas al tacto de la goma-espuma, pueden aún desatar, si no grandes pasiones, sí al menos el buen aire de una sonrisa, no pareciendo, a su tenor indecoroso que Eros en persona se cubra con la bandera U.S.A., o que la condecoración, la metopa, el plinto, la orla o el cínculo litúrgico... no pierdan un punto de honor, considerados como objetos o enseres domésticos. Claro que, cuando tal acaece, lo kitsch pasa en el acto a convertirse en grotesch.

Y, ¿qué es lo grotesch? El reino de la autofabibilidad, de la autocompresión, de la autoindulgencia. Un ejemplo: el hombre se mira al espejo, bien en cueros, sea en el momento ritual de ajustarse el doble nudo de la generosa corbata a la moda, y, sin que pueda saberse por qué, el hombre se encuentra (súbid) súbita y esencialmente ridículo, ya que no anatematizable. Si en lugar de enojarse o maldecirse, el hombre se contiene, luego se compadece y, a la postre, se perdona, ha pasado en el acto a convertirse, ante el espejo, en objeto-grotesch y por un instante, sólo por un instante, ha participado en cierto sentido universal, reproducido en la suma de todos los espejos del mundo. Porque en ese instante, sólo en ese instante, el hombre ha tomado la conciencia de ser un entrañable bípedo implume, adornado con el privilegio de la risa.

REVISTA "FLASHMEN" — 1972

CARLOS AREAN

AL POP DESDE LA PINTURA

Cillero utiliza como los novorrealistas franceses, o como Rauschenberg, toda clase de objetos susceptibles de ser empleados en la composición como forma plástica, pero por tener también su punto de partida en la pura pintura y por haber sido antes pintor neofigurativo importante compondrá siempre como pintor, sin destrozar la materia y sin buscar la textura innecesariamente agresiva, sino ensamblando todos sus heteróclitos elementos igual que si cada una de sus construcciones constituyesen una gran sinfonía.

“30 AÑOS DE ARTE”

CARLOS AREAN

Podría incluirse también aquí la crítica de Andrés Cillero, pero, debido a su humor y a proyectarse más sobre lo sexual que sobre lo político-social, parece más oportuno estudiarlo en el capítulo dedicado concretamente al neodadaísmo y al pop.

“30 AÑOS DE ARTE”

CARLOS AREAN

Todas estas nuevas tendencias penetraron en España al mismo tiempo que en cualquier otro país y

así, si Lawrence Alloway definió en 1957 en Londres la teoría del pop-art e inventó dicho nombre, tan sólo año y pico más tarde lo aclimataban en España, sin una sólo concepción extraplástica, Rafael Canogar en Madrid y Román Vallés en Barcelona. Lo mismo sucedía con el neodadaísmo que, procede posiblemente de los Estados Unidos, fue dado a conocer aquí mediante obras de Argimón y Cillero muy pocos meses después de que la discutida tendencia hubiese sacudido el ambiente artístico de Los Angeles y de Nueva York. Ello quiere decir que todo el retraso que había en España, en lo que a la recepción de las tendencias extranjeras se refería, había sido salvado definitivamente.

"30 AÑOS DE ARTE ESPAÑOL"

CARLOS AREAN

En este objetivo extraplástico y en esta utilización de los objetos en bruto, puestos al servicio de una expresividad contundente, creo que radica todo cuanto hay de estrictamente diferencial en el neodadaísmo cuyo estudio somero en lo que respecta a España realizaremos en el capítulo próximo. Puede suceder que una escultopintura o una pintura no imitada nos produzca también un fuerte choque emocional y que nos atosigue o ponga en guardia contra ella, pero ésa no será la intención fundamental de su autor y de ahí que no sea legítima la identificación entre las construcciones autosuficientes de un Manolo Millares o un Kemeny y el neodadaísmo de un Andrés Cillero o un Rauschenberg.

"30 AÑOS DE ARTE ESPAÑOL"

CARLOS AREAN

A Andrés Cillero, valenciano radicado en Madrid, el buen gusto lo salva de algunos de los excesos habituales en la tendencia. Sus maniqués pueden ser incompatibles con el espíritu de un hogar tradicional, pero la materia y el color serán siempre cuidados y exaltarán la turgencia de la forma y el refinamiento de la textura. Este neodadaísmo es en los entronques de sus formas hermano gemelo de la escultopintura abstracta y supera los viejos enconos programáticos de los pequeños burgueses metidos a incendiarios.

"30 AÑOS DE ARTE ESPAÑOL"

CARLOS AREAN

POP, NEODADAISMO Y GEOMETRIA EN LA OBRA DE ANDRES CILLERO.

Estas creaciones son complejas y pueden producir desconcierto. Hay en ellas elementos pop, dado que Andrés Cillero se preocupa por ofrecernos las tipicidades arquetípicas propias de nuestro tiempo. La redundancia es válida, porque elige tan sólo aquellas tipicidades que sospecha van a perdurar como modelo de decenios futuros. Lo mismo hace con las tipicidades de ayer. Algunas de principio de siglo fueron modelo de otras de hoy y aún perduran. De ahí que el **estilo mil novecientos** sea o no sea "modernista", prenda sus ecos también en estas construcciones de Andrés Cillero.

Este pop filtra sus trazos ágiles en medio de es-

estructuras neodadaistas en relieve. Hay, claro está, ecos del mejor Rauschenberg, pero con tendencia a las formas tersas y no a las erosionadas. Huye de todos modos, el choque acre, la sátira brutal en la que puedan intervenir los símbolos torturados del trabajo en medio de un cuadro de movimientos de masas fanáticas. Cillero prefiere la ironía y detesta la descomposición de la materia. En dicho aspecto no sólo se opone al neodadaísmo militante, sino también a los mejores momentos del informalismo, cuya textura corroída exila sistemáticamente de sus composiciones.

Ya en las características recién enunciadas hay una primera nota de búsqueda de contrastes. La anécdota de la obra puede ser banal, cursi o incluso tosca, tal como acaece en sus maniqués buscádamente ridículos. La ejecución, será, no obstante, preciosista, pulida y con acabado perfecto. Es una vez más su clásica ironía que asoma a cada creación poniendo un refinamiento de ejecución digno de la mejor escuela tradicional, no al servicio de los grandes temas, sino al de una sátira más bien complaciente.

Lo más original de estas estructuras, y en ello vuelve a haber contrastes inesperados y humor mal velado, radica en que se ordenan siempre sobre un esquema rigurosamente geométrico, aunque que luego se juegue a ocultarlos con la emergencia de las formas en goma espuma o en madera humilde pintada al duco. Por debajo hay siempre el recuerdo de un cuadro de Mondrian. Ello es tan exacto que si alguna vez se angula la disposición de uno de las "figuras" hay un especial empeño en que otra masa con la misma inclinación se abra en la dirección opuesta. Las formas oblicuas parecen algo así como tirantes entre las verticales y las horizontales pre-

dominan siempre, aunque alguna que otra vez no se las descubra a simple vista, sino que se celen por debajo del ropaje neodadaísta superpuesto. Por eso prefiero, en este aspecto, aquellos cuadros en los que Cillero actúa tan sólo con elementos abstractos. En ese caso sus escultopinturas no enmascaran su función arquitectónica y es más perceptible, por tanto, en ellas la capacidad de invención de formas que caracterizan a Cillero. Pierden, es cierto, espectacularidad, pero ganan en posibilidad de pervivencia y en servicio a la comunidad. Muchos arquitectos así lo han comprendido y las han empleado como complemento indispensable de su ornamentación interior.

Creo que la pintura actual de Cillero es el final de una etapa. Vive en un momento en que recoge todos los resultados de una investigación relativamente larga, pero en la que se abre simultáneamente hacia las exigencias del ciclo. Este es si queremos que nuestras ciudades lleguen a ser vivibles, urbanismo y arquitectura por encima de todo. Cillero lo(1) sabe exactamente igual que los arquitectos con los que colabora. De ahí que piense cada vez más en estructurar grandes superficies y grandes ámbitos internos y que la geometría, camino insoslayable, lo preocupe ya bastante más seriamente que el neodadaísmo o que el pop.

CLUB INTERNACIONAL DE PRENSA
MADRID

A. M. CAMPOY

C I L L E R O

Andrés José Cillero Dolz (Valencia, 1934) es un

pintor asomado a la varia ocasión de ensayar que nuestro mundo es, o vino siendo hasta hace bien poco, pues a estas alturas ya parece llegado el momento de ir cristalizando los ensayos y acometer empresas más decisivas. El ensayo, si bien es cierto que abre caminos, se torna infecundo si se convierte en un fin. Ya, como casi todo se ha ensayado, lo revolucionario no consiste en partir, sino en llegar, hasta podría darse el caso curioso de que un Pancho Cossío fuese más revolucionario que un Rauschenberg, pues, a la altura en que estamos, lo verdaderamente revolucionario será el ser conservador.

Cillero es ingenioso, pero más imaginador que realizador. Su obra de pintor, intrínsecamente considerada, es más bien anodina, aunque a veces la alegre con inyecciones de técnica publicitaria. En cuanto a sus combinaciones de "grotesch-art" guinovartianas y asépticas, nos parecen de lo más interesante que ha traído a la Sala del Ateneo: un poco viejo ya, ciertamente, pero todavía con alguna capacidad de sorprender a la buena gente.

Diario ABC — Octubre 1966

ALEXANDRE CIRICI

SALO DE MARÇ, A VALENCIA

El V Saló Internacional de Març, de València, va ésser organitzat pel grup "Art Actual", del qual és motor el pintor Josep Iranzo, "Anzo", i secretari, Victor Chiner.

Es important de retenir que la Medalla d'Or d'es-cultura correspongué a Andreu Alfaro, i el segon

premi, a Antoni Sacramento.

Es pintura, si els primers premis foren donats a artistes estrangers, el més important premi del país correspongué al jove novorealista valencià Heras.

El Saló va ésser un èxit. Hi van concórrer dotze paisos, amb un total de 104 obres.

Serra d'or — Julio 1964

ALEXANDRE CIRICI

AVENTURA DE L'OBJECTE

Cillero, Alcon, Armengol, Heras, Boix, Galí, Porta, Machado, Vallès, Pagès, Sarriera, Salamanca i Cardona.

Al costat de l'abstracció geomètrica d'un Enric Mestre, dels signes d'un Jordi Ballester, de l'expressionisme abstracte d'un Monjalés, d'un Salvador Donat o d'un Víctor Chiner, tots nats a València, contrastaven per llur força les obres del nou corrent. Especialment segura era l'Apologia de Christine Keeler d'Andreu Cillero (també de València), que havíem conegut com a ferotge i tenebrós expressionista des de l'exposició d'Alacant del 1959 i que ara ens sorprén en una obra impressionant, un xic a la manera de Rauschenberg. Unes fustes d'embalatge, ordenades però trencades; una tapadora forodada, en celuloide rosa, com una mena de pit artificial, marques pintades a la trepa, collages impresos i suaus taques d'aigua bruta, fan l'extranya poesia d'aquest quadre.

SERRA D'OR

ALEXANDRE CIRICI

ELS PREMIS DEL SALO DE MARC DE VALENCIA

El premi més important, la medalla d'or de la més important exposició periòdica valenciana ha estat donat enguany a Andreu Cillero, per la seva escultura "Elle et Lui" afirmació del que ell anomena "Grotes-Art".

A partir dels relleus de Del Pezzo i de Spoerri, Cillero organitza sobre batens de porta una sèrie d'objectes de la vida corrent, respecte als quals pren distància mitjançant una pintura mat.

La medalla d'argent fou otorgada a la pintura titulada "Crítica 65-66", d'Anzo. La de bronze, a l'expressionista d'intenció social, Aurora Valero.

SERRA D'OR — L'Art Catala Contemporani

ANGEL CRESPO

Esta técnica del ideograma puede emplearse, como es lógico, con fines no críticos sino lúdicos, incluso en juegos peligrosos. En el caso del también valenciano Cillero (Ateneo), de un elegante simbolismo sexual. Reincidiendo en nuestros símiles, hemos de advertir que la modernidad de un idioma, su vanguardismo, no conduce necesariamente a la expresión de ideas vanguardistas. Con cualesquiera medios expresivos se puede ser revolucionario o conservador. Las obras de Cillero son elegantemente estáticas, irónicamente refinadas, y sus transparentes símbolos no se trascienden; se mantienen -eso sí- gracias a la capacidad del artista para trans-

figurar -diríamos que simbolistamente- los objetos del más bajo argot utilitario. Desde este punto de vista, se entiende perfectamente la afirmación de Aguilera Cerni: Cillero es un conservador, y lo es, añadimos, porque su simbolismo -usando una sintaxis plástica moderna- se remonta a los orígenes nefelibatas de la tendencia.

REVISTA FORMA NUEVA — Nov./Dic. 1966

RAMON FARALDO

CILLERO: ATENEO DE MADRID

En su catálogo, Andrés Cillero -Valencia, n. 1934- explica el Grotesch-Art: "Será lo snob, lo extravagante y la rebeldía contra el buen gusto tópico, forma de tensión vital en contra de la gazmoñería, el pazguatismo, el adocenamiento. Grotesch, es, ante todo, una posición".

La obra del manifestante es coherente con su idea en fines y en medios. De aquí vienen su eficacia y su cuestionable liviandad, pues no sé si las posturas personales bastan para garantizar obras plásticas. Las imágenes de esta exposición evocan las del periódico diario, que nace y muere diariamente. Ello es deseable, como participación de lo que se crea y de lo que se vive, de lo que inventa el arte y de lo que cuenta la prensa. Si, finalmente, ambos desempeños suministran papel de envolver, tampoco sería extraño, sin discutir la oportunidad y el donaire del Grotesch-Art.

Diario "YA" — Octubre 1966

ANTONIO COBOS

HUMANISMO, SUNTUOSIDAD Y NOSTALGIA

PINTURAS DE ANDRES CILLERO

La pintura de Andrés Cillero, inquieta, inquietante e impar, está de nuevo en Skira.

Este artista levantino, arraigado en Madrid, integrable en el reducido grupo de pintores españoles actuales con auténtica proyección mundial, ha reunido ahora un denso conjunto representativo de su modo extraño de sentir y de una manera de hacer "sui generis", que, si es alabada por los que andan en los entresijos del buen entendimiento del arte también es ferozmente atacada por mucha mojigatería farisaica que, marginando el estetismo o desconociéndole, estiman que la singular obra de nuestro artista puede ser piedra de escándalo.

Los paneles pictóricos corporeizados por Andrés Cillero, con reminiscencias áticas y sangre de la vieja Roma, por entrañar exaltación de formas y desdenes cromáticos discurren entre matizados blancos, negros bruñidos y de vez en vez con envolturas áureas.

Este cromatismo elemental, unido a la ordenada diáspora de elementos compositivos simbólicos, comunica a las creaciones de Cillero —veladas por cataratas de pliegues fidianos— un tinte melancólico de antigua estela funeraria.

Diríase que estas obras fueron guardadas celosamente algún día en el "almario", guardador de almas, de un "atrium" romano y no para sacarlas de él procesionalmente en el sepelio de un miembro de la "gens", sino para que el dueño de la casa gozase a solas recordando las dulces formas de la mujer amada antes de que pas Parcas cortasen el hilo de

su existencia.

Si Andrés Cillero hubiera plasmado íntegramente las soberanas formas arquitecturales de su figuración femenina se habría producido la plena dilución del erotismo, pero el artista —más por ironía que por malignidad— abre portillos que descubren, por entre los pliegues de las telas que velan a medias las formas más exultantes y es, precisamente, en ese centrar la atención sobre lo mórbido, donde reside el posible erotismo en la bellísima figuración áptera y mutilada del gran artista mediterráneo.

Pero lo cierto es que, en todos los siglos dentro del arte, la dignificación del desnudo llegó por caminos de belleza formal, pese a que fuera sustancialmente erótico el impulso creador.

En el caso de la obra de Cillero, hay que contar como, diluyente de lo morboso, no sólo la inclita belleza de las formas, sino el fino humor que discurre por entre ellas.

Su muestra, en Skira, es culminación de una etapa del pintor levantino, pero, dado su inconformismo, es posible que, a no mucho tardar, abra puertas a un nuevo y sorprendente Andrés Cillero.

"YA". Madrid, jueves 29 de mayo de 1975

CIRILO POPOVICH

CILLERO

La obra de este artista plantea una vez más la tan debatida cuestión del arte llamado pop-art. No es esta ocasión para abundar en este tema sino de poner de relieve algunos aspectos de este arte que se pueden "descifrar" en Cillero. Es decir, un inten-

to de armonizar los elementos discrepantes que de costumbre caracterizan una obra (2pop2) "pop". Es como un esfuerzo para hacer comprensible la radical antinomia de los objetos que figuran en un cuadro, y que, por su misma naturaleza, no son "reducibles". En este sentido tiene razón el crítico Aguilera Cerni cuando afirma que Cillero no discute ni critica los mitos sociales dominantes: los incorpora, los asume.

Se sabe que el temario casi constante del "pop-art" es una crítica sociológica y que toma sus temas plásticos en los objetos que constituyen el ámbito material en que está sumergido el hombre moderno. Lo que sucede con Cillero sucede también con otros artistas que intentan abandonar ese criticismo, si se quiere, ético, para abordar uno estético y proponer así nuevas fórmulas para el arte. (Hecho que no deja de irritar a algunos críticos y paracríticos).

Diario "SP" — Octubre 1966

M. SANCHEZ-CAMARGO

El Ateneo ha comenzado su temporada, y esperamos que en ella se nos ofrezca las novedades e inquietudes a que le obligan los fines de la institución, ya que en temporadas pasadas se hacían unos recuentos -salvo estupendas excepciones- que nada nuevo aportan y que ya son conocidos de todos, como fueron las exhibiciones de los componentes de la Escuela de Madrid y cuyos nombres no vienen a cuento. El Ateneo está obligado a que sus salas nos den a conocer aquellos valores nacionales o

internacionales que otros lugares no realizan, ya que los pintores "en curso" tienen las salas abiertas para seguir sus evoluciones y no las que deben estar destinadas a dar a conocer los nuevos valores. Con nostalgia recordamos las exposiciones de Hartung, Fautrier, Mathieu, etc. que gracias al Ateneo pudimos contemplar y con nosotros los muchos que no la conocían directamente.

Ahora, en el Ateneo, expone Cillero, un buen artista valenciano, cuya colección de obras dentro de un pop-art original -y que indican la condición de muralista que tiene el artista- define precisamente aquello que pretende el autor quien nos explica por qué titula su exposición "Grotesch-Art": "El 2grotesch" se produce en forma tensión vital en contra de la gazmoñería, el pazguatismo, el adocenamiento; también está en contra de la posición adoptada por la crítica ignorante.

La imagen que buscamos para definir esta palabra "grotesch", se ajusta a la actitud que adopta para juzgar el espectador no informado, consuetudinario, vulgar, ante una nueva manifestación artística o personal. Este espectador califica de "grotesch" lo actual, lo inaudito, lo audaz, (lo actual), lo distinto. El "grotesch" es para nosotros lo grotesco en el extremo límite de su sublimación, no como tosco a la manera conocida, sino como un estado "sui generis" apreciativo y sugerente..."

Estos párrafos, elegidos al azar, explican la posición y la antiposición de Cillero, y estamos de acuerdo con sus propósitos, y más si están realizados, y sobre todo que ante su obra se abre la sugerencia, eso tan bello.

MANUEL VICENT

CILLERO O LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

Mientras las bombas siguen cayendo impugne-mente sobre Vietnam y la ponzoña del anhídrido carbónico corroe a los contribuyentes, la civilización occidental, para despistar, pone búcaros de jazmín en los urinarios y los alcaldes plantan islotes de tulipanes en el asfalto. Pese a todo, como las guerras se hacen para ser olvidadas y los ciudadanos muertos por asfixia ya no son enterrados con carromatos tirados por potros, creo que nuestra generación pasará a la historia solamente como la generación que puso jazmín en los urinarios, plantó tulipanes en el asfalto y convirtió el sexo humano en diseño industrial. Hoy ya se ve, los programadores están tejiendo un hilo de plástico para unir el hígado de los consumidores de tordos eróticos con trufas a la barriguita de la mujer.

Este es un dato sociológico. Pero la sociología es una ciencia que exhala datos y sensibilidad. Los datos son capturados por los sociólogos; la sensibilidad es cosa de artistas. Cualquier pintor que no esté inmerso en la sensibilidad sociológica de su tiempo es un artista muerto, un imitador. Y aquí (cu) es cuando entra este Andrés Cillero, valenciano engendrado a medios por la verde Erín, Chorba el Griego y el sagrado Dragón del Patriarca.

Un dato para conocer bien a este pintor: Cillero pone toda su gran imaginación al servicio del refinamiento y en su cabeza pelirroja se unifica lo exquisito con lo sutil, el ingenio con el humor, la profundidad con la ironía y la gracia una desfachatez. Como si ese Támesis de London desembocara en la mis-

ma playa de Malvarrosa. Y aunque lo disimula Andrés Cillero es un pintor profundo. Porque es un testigo. Un exponente de esta sociedad industrial fabricante de salchichas y de medias hasta la cade-ra. Cillero expresa profundamente esa sensualidad de las superficies, convierte el sexo a medias en una cucaña y en delicioso fetiche, macera los objetos hasta sacarles el envés de tal forma que el espíritu o la cabecita de Marcuse podría asomarse por el au-gusto trasero de (Mem.) Mme. de Monthespan. Y encima se burla de todo. Y esa burla es una especie de confitura o perfección.

Catálogo Sala C.I.T.E. Valencia 1971

JOSE HIERRO

CILLERO: HALLAZGOS CON POESIA

Aquel artista del *grotesch*, irreverente con lo esta-blecido, estallante de humor, el de la mitología de ligeros y nalgas, no ha perdido ninguna de sus ca-pacidades imaginativas. Lo que sucede, en mi opi-nión, es que ya no es lo ingenioso y ocurrente lo que primero vemos en sus obras. Sobre sus hallaz-gos e invenciones ha caído un velo de poesía. La novedad de las aportaciones queda debajo de la cáscara. El conjunto que expone actualmente en la *Galería Skira* tiene un no sé qué de piezas hechas para palacios del rey de Baviera, Marienbad, el Ga-topardo. Poseen una suntuosidad un poco funeral. Fragmentos de desnudo se entrevén y se adivinan bajo los pliegues de blancor de yeso, de negrura de luto. Hay aquí, entre otras, corrientes que nos lle-gan del *art nouveau*, mas de lo decadente ha sido

raída toda costra de cursilería (y, como antes dije, todo afán de epacomo para tantos otros artistas que como para tantos otros artistas que lo persiguen por diferentes vías, el arte es un juego, pero juego mágico. Este juego le lleva a invenciones que tienen algo de moralizaciones sobre lo efímero de las cosas, de la belleza, de los seres. No es, creo yo, que Cillero se ponga la barba de la trascendencia. El juega, imagina, realiza, con ingenio, pero por debajo circula un agua oscura y trascendental. Toda esta maraña de sollicitaciones, propósitos, impulsos subconcientes contribuyen a enriquecer su arte actual, dotándolo de un peso específico desconocido en sus creaciones anteriores.

NUEVO DIARIO

Madrid, domingo 11 de mayo de 1975

JOSE M.^a MORENO GALVAN

COLECTIVA EN LA GALERIA VANDRES, MADRID

Pero aquel residuo del "ancien regime", el idealismo, ya está liquidado en la obra de arte, por lo menos en la obra que tiene poder de significación. Está liquidado no sólo por el aformalismo, sino por todos los movimientos iconoclastas, desde el dadaísmo. Ahora se está en otro problema.

Si, el idealismo ya está liquidado. Por ejemplo, fijémonos en esta exposición. En Cillero. Cillero pinta ("pinta" es un decir: expresa con unos medios que aproximadamente dan efectos pictóricos. Pero eso, el procedimiento, importa poco), pues Cillero pinta carne femenina. No: desnudos, no; el desnudo es demasiado olímpico, demasiado "ideal". Pinta mujeres desvestidas, es decir, vestidas solamente con la

minúscula ropilla de su más mórbida insinuación. A los artistas griegos también les gustaba desvestir a sus mujeres. Pero, por muy en cueros que estuviesen, la temperatura carnal de aquellas mujeres se quedaba siempre diluida en su marmórea frigidez ideal. El orden formal ejercía siempre en ellas su poder frente al desorden vital. Esas chavalas de Cillero no tienen nada de olímpicas. No quieren tener nada de eso. Para que se vea cómo su carne no tiene nada de marmóreo, la enfrentan con una leve gasa, una media, algún encaje. Desde un punto de vista representativo, son menos "reales" que aquellas. Pero mucho más reales desde un punto de vista significativo, insinuativo...

REVISTA "TRIUNFO" NUM. 455
20 de febrero de 1971 — Madrid

RAMON SAEZ

CILLERO: EL REALISMO GROTESCO

La elección deliberada de objetos manufacturados en los relieves de Cillero es la insistencia misma del mundo que nos rodea. Supone una expiración visual en imágenes que contemplamos todos los días y que ahora vemos encuadrados en el "gothic revival". Los escaparates resucitan en ellas las cosas más banales y frívolas como potencial estético. Y así como Rauschenberg fijaba objetos tridimensionales sobre las superficies de sus telas para llenar literalmente el "foso que separa el arte de la vida", Cillero insiste una vez más sobre la teoría del erotismo de "consumo".

Este hecho que algunos juzgarán escandaloso, por ser poco habitual en nuestras exposiciones, presen-

ta desde hace años en otros países un fenómeno de primera magnitud. Sin embargo, no se sabe si estos torsos oscuros y revestidos de prendas incitantes son recuerdos o fantasmas de un mundo inexistente. Y si mantienen un aire programado e impersonal, es porque tendemos a confundir el estilo del nuevo realismo con los métodos que han dirigido su elaboración.

Cierto que el arte "pop" —con el cual tiene claros antecedentes el arte de Cillero— es un fenómeno anglosajón íntimamente ligado al ficticio mundo americano. Mundo de la mecanización tan fríamente ultrajado por las tendencias del dadaísmo y el surrealismo. Pero el sentido de humor amargo que animan los relieves de Cillero no deja lugar a dudas: es profundamente cruel y carece de toda concesión al realismo impersonal.

El tratamiento mismo del cuerpo humano como un objeto más de la sociedad de consumo impone la presencia del instinto mecanizado. Vemos las prendas blancas, en función de sudarios, resbalar por la carne plastificada. Ya nada queda de la antigua morbidez donde el hombre se detenía antes a contemplar su esfinge. Sólo torsos y caderas, zonas precisas y limitadas, adelantan su condición de maniqués para sustituir la vida que les falta.

Esta temática preponderante del erotismo relacionado con los objetos de consumo —según las teorías de Mac Luhan— rigen casi todos los sistemas vitales de la vida moderna. Pero en estas obras se observan, además de otros tipos de influencia extrapictórica, la objetividad del cine de Resnais y las visiones decadentes de Polanski, en lo superfluo y literario. La misma reiteración sin vuelo imaginativo del pintor delata una posible decepción patológica.

Sin embargo, Andrés Cillero, artista valenciano cuyas afinidades con el nuevo realismo le hacen con-

cebir un "arte grotesco", está más cerca de George Segal, gracias a su peculiaridad técnica, que a las esculturas en poliéster de John de Andrea. En cualquier caso, revela una personalidad muy destacada en las inquietudes conflictivas de nuestro tiempo.

"ARRIBA". Madrid, 4 de mayo de 1975

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA CERNI, Vicente:
Catálogo n.º 57, Publicaciones Españolas. Cillero, Sala del Prado, Ateneo de Madrid 1966. Catálogo-Cillero, Sala Mateu, Valencia 1968. D'Ars, año VII-VIII n.º 5, Milán 1967. Nowa Sztuka Hispańska, Warszawa 1970. Catálogo-Cillero, XII Bienal de Sao Paulo, Brasil 1973. Flashmen, n.º 12 Madrid 1973.

AGUIRRE, Juan Antonio:
Artes, n.º 102-103, Madrid 1969.

ALFARO, Isolda:
Notas de mi diario. Catálogo-Cillero, Galería de Arte, Valencia 1958.

ALFARO, J. R.:
Hoja del Lunes, Madrid 1972. Hoja del Lunes, Madrid 1975.

ALFARO, Rafael:
Jornada, Valencia 1966.

ALONSO FUEYO, Sabino:
Levante, Valencia 1960.

ALVAREZ VILLAR, Alfonso:
Psicología de la Cultura, Tomo, 3.º - Psicología del
Arte. Biblioteca Nueva, Madrid 1974.

AMON, Santiago:
El Grottesch-Art y el humanismo de Andrés Cillero.
Flashmen n.º 6, Madrid 1972. Andrés Cillero y el
sentido de la liturgia. Catálogo Galería Skira, Madrid
1975.

ARDERIUS, Pilar:
Levante, Valencia 1963.

AREAN, Carlos Antonio:
Nueva experimentación plástica en Valencia. Nota
1.ª: La obra de Andrés Cillero. Levante, Valencia
1967. Publicaciones El Duero. Artes Aplicadas en la
España del Siglo XX, Madrid 1967. El Neo-Dadai-
smo en la obra de Andrés Cillero. Catálogo Cub In-
ternacional de Prensa, Madrid 1969. Estafeta Litera-
ria. Sep. Madrid 1971. Nuestro Tiempo, n.º 210.
Pamplona 1971. 30 Años de Arte Español. Ed. Gua-
darrama, Madrid 1972. Estafeta Literaria, n.º 486.
Madrid 1972.

BARRIE, David P.
Cillero. Spanish Art, U.S.A. 1955

AYLLON, José:
7 Artistas en Galería Vandrés, Madrid 1971.

BAYARRI, José M.ª
Ribalta. Valencia 1959. Historia de L'Art Valenciá,
Valencia 1957.

CAMARA, Adolfo:
Levante. Valencia 1959. Levante. Valencia 1963.

CAMARA, Pedro Antonio:
Levante. Valencia 1961. Arriba. Madrid 1964. Levante. Valencia 1968. Levante. Valencia 1969. Levante. Valencia 1970.

CAMPOY, A. M.:
ABC. Madrid 1969. ABC. Madrid 1972. ABC. Madrid 1975. Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo. Publicaciones Controladas S.A. Madrid.

CASTRO BERAZA, Joaquín:
Gaceta del Arte, n.º 21. Madrid 1974.

CILLERO, Andrés:
Catálogo-Autobiográfico. Sala C.I.T.E. Valencia 1968. Carta-Catálogo. Galería Grises, Bilbao 1969.

CIRICI PELLICER, Alexandre:
Serra D'Or. Barcelona 1964. N.º 7 L'Art Catalá Contemporani. Ediciones 62, Barcelona 1970.

COBOS, Antonio:
YA. Madrid 1975.

CHAVARRI ANDUJAR:
Las Provincias. Valencia 1971.

CHAVARRI, Eduardo L.:
Las Provincias. Valencia 1959. Las Provincias. Valencia 1966. Las Provincias. Valencia 1968.

CHAVARRI PORPETA, Raúl:
YA. Madrid 1970. Criba. Madrid 1971. Testimonio

70. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid 1971. Grotesh-Art 1966-1972. Calálogo-Cillero, Galería Skira. Madrid. Museo de Villafamés. Sala Propicia, Flashmen, Año II n.º 8. Madrid. Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 256. Madrid 1971. Artes, n.º 115-116. Madrid 1971. Nuevos Maestros de la pintura Española. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid 1972. Nuevos Maestros de la Pintura Española. Instituto de Cultura Hispánica, Madrid 1974. La Pintura Española Actual. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.

DASI Jr. Ricardo:
Las Provincias. Valencia 1961.

DE CASTRO ARINES, José:
Informaciones. Madrid 1972. Informaciones. Madrid 1975.

DE LA GANDARA, Consuelo:
"Iberian Daily Sun", mayo 1975.

DICCIONARIO:
Pintores Españoles Contemporáneos. Ed. Estiarte, Madrid 1972.

DOMINGO, Javier:
Erótica Hispánica. Ed. Ruedo Ibérico

DYCKES, Will:
Guidepost. Costa del Sol, octubre 1966. Herald Tribune. Paris 1966. Spanish Art Now. Madrid 1966.

FARALDO, Ramón:
"YA". Madrid 1966.

FERNANDEZ BRASO, Miguel:
ABC. Madrid 1972.

FIGUEROLA FERRETI, Luis:
Goya, n.º 126. Madrid 1975.

FLOREZ, Elena:
El Alcazar. Madrid 1972.

GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGION VALENCIANA:
Fascículos, n.º 21 y n.º 51. Valencia 1972.

GARCIA CERVERA, Vicente:
Levante. Valencia 1968.

GARCIA-VIÑOLAS, Manuel A.:
Pueblo. Madrid 1970. Pueblo. Madrid 1972. Pueblo.
Madrid 1975.

HIERRO, José:
ND. Madrid 1972. ND. Madrid 1975.

IGLESIAS, José M.ª:
Arteguia. Noviembre 1975, Madrid.

LANCHA:
Diario de Africa. Tetuán 1956.

LAVALLE, Teresa:
ND. Madrid 1975.

LOGROÑO, Miguel:
Diario Madrid. Madrid 1969. Blanco y Negro. Madrid
1975.

LOPEZ GORGE, Jacinto:
Estafeta Literaria. Madrid 1957

LUCAS, Cesar:
Casa y Jardín, n.º 2. Madrid 1975.

LLORCA, Emilio:
Levante. Valencia 1965.

MANNES, Totte:
Diario "Vaasa", Finlandia 1972. Diario "Hyvinkää
Sanomat", Finlandia 1972. Horisont, n.º 8. Finlandia
1973. Tæiteilijaihminen. Helsinki 1974.

MARCO, Eduardo:
Gaceta del Arte, n.º 21. Madrid 1974.

MORENO, Ceferino:
Catálogo España XIª Biental de Sao Paulo. Dirección
General de Relaciones Culturales del Ministerio de
Asuntos Exteriores, Madrid 1973.

MORENO GALBAN, José M.ª:
Triunfo, n.º 455. Madrid 1971.

OTAÑO, Alberto:
ND. Madrid 1969.

PASTOR, J. G.:
YA. Madrid 1969

PLATERO, Salvador Chanzá:
Levante. Valencia 1955. Levante. Valencia 1960.

PRADOS DE LA PLAZA
Artes, n.º 78.

P. de la P.:
Gaceta del Arte. 15 de junio de 1975. Madrid

POPOVICI, Cirilo:
SP. Madrid 1966.

REAL, Olga:
Levante. Valencia 1973.

R.M.H.:
Estafeta Literaria, n.º 497. Madrid 1972.

SAEZ, Ramón:
Arriba. Madrid 1975.

SALINAS, Juan:
ND. Madrid 1972.

SALVATIERRA, Julio Cesar:
Cillero. Catálogo n.º 57 de Publicaciones Españolas,
Sala del Prado del Ateneo de Madrid 1966. El pintor
Cillero. Cartas desde el Palacio del Bayle. Flashmen,
n.º 11. Madrid 1972.

SANCHEZ MARIN, Venancio:
Goya, n.º 74-75. Madrid 1966. Goya, n.º 101. Ma-
drid 1971. Goya, n.º 109. Madrid 1972.

SANCHIS, Francisco:
Levante. Valencia 1967. Levante. Valencia 1968.

SENTI, Carlos:
Cillero. Catálogo, Galería de Arte, Valencia 1958.
Levante. Valencia 1959. Levante. Valencia 1964.

SANCHEZ CAMARGO, M.:
Hoja del Lunes. Madrid 1966.

URBANO, Pilar:
Levante, Valencia 1960. Las Provincias. Valencia
1963.

VEYRAT, Miguel:
ND. Madrid 1972. ND. Madrid 1973.

VICENT, Manuel:
Diario Madrid. Madrid 1969. Diario Madrid. Madrid
1970. Cillero o la profundidad de la superficie. Catá-
logo Sala C.I.T.E. Valencia 1971. Glorificar la carne.
Flashmen, n.º 35. Madrid 1975.

VILLAGOMEZ:
La Codorniz. Madrid 1966. La Codorniz. Madrid
1972.

YALE:
Pueblo. Madrid 1966.

INDICE

INTRODUCCION	7
TRAYECTORIA HUMANA	11
SENTIDO DE LA OBRA	21
OPINIONES	69
BIBLIOGRAFIA	97

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio 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/Tàpies, 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/Antonio 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 Jiménez.
- 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 Delapuenta, por José 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 Cossio, 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 Cómez Amat.
- 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
- 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
- 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
- 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
- 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
- 81/Ceferino, por José María Iglesias.
- 82/Vento, por Fernando Mon.
- 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
- 84/Camín, por Miguel Logroño.
- 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
- 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
- 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
- 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
- 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
- 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/M.^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
- 92/Redondela, por L. López Anglada.
- 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
- 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/Raba, por Arturo Villar.
- 96/Orlando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
- 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.

- 98/**Feito**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102/**X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por S. Aldana.
106/**María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107/**E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109/**García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**María Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por José C. Camín.
113/**A. Zarco**, por Ratael Montesinos.
114/**D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.
115/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116/**H. Hidalgo de Caviedes**, por M. A. García.
117/**A. Teno**, por Luis Gonzalez Candamo.
120/**Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por José María Carandell.
124/**Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.
125/**Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/**Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara.
129/**C. Mensa**, por Antonio Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por
133/**A. Orensanz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculu**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.

*Esta monografía sobre la vida
y obra del pintor Cillero ha
sido impresa en los talleres de
Gráficas Ellacuría-Bilbao*



sonal interpretación de la tradición artística en la que reconoce como antecedentes suyos, e incluso reactualiza en sus obras a través del d'après de artistas entre sí tan diferentes como Durero, Leonardo, Magritte y Allen Davies.

Pero de toda esta continuidad, el sector en el que Cillero se sienta más profundamente integrado y la actitud plástica de la que se confiesa heredero es el dadaísmo como punto de partida de la generación artística a nuevas sugerencias y dimensiones de lo fantástico, lo inusitado e incluso lo increíble.

Una crítica superficial y perezosa, ha acuñado sobre su obra el calificativo de escultopintura, confundiendo los términos en que se desarrolla su labor, puesto que la tarea de Cillero es esencialmente pictórica, se orienta a una renovación de las disciplinas de la pintura y no guarda relación alguna ni con el bajorrelieve, ni con la escultura. Es a propósito de renovar las disciplinas rutinarias de la figuración y su axiomatica herencia realista, a lo que obedece la tarea y el programa que Cillero desarrolla y en el que se define como uno de los artistas más interesantes de nuestra época.

PORTADA:

«Polimaterias» 1971

120 x 105 x 20 ctm.

COLECCION PRIVADA MADRID

SERIE PINTORES

