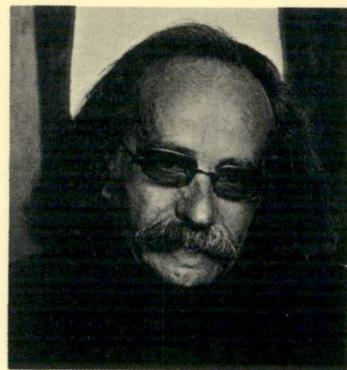
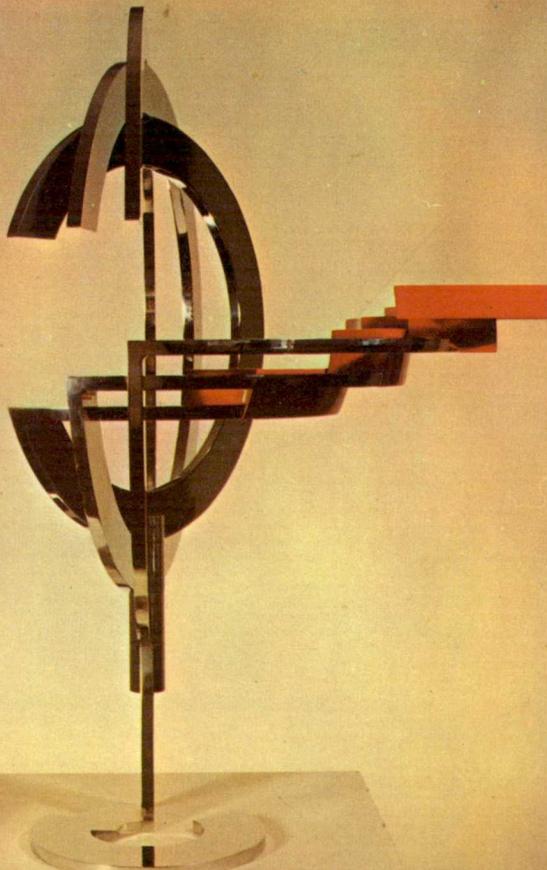




EMANUEL BORJA

S. Soria

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Se ha dividido este estudio sobre la vida y la obra de Salvador Soria en dos secciones que, al contrario de lo que es común en estos casos, no se superponen sino que se complementan entre sí. Alrededor de una fecha escogida «ad hoc» —1953— fecha en que el artista entraría en España después de catorce años de exilio y que vendría a significar en su trayectoria un cambio de crucial trascendencia, se ha dispuesto todo para que los acontecimientos anteriores a la misma aparezcan como vitales, como producto de un discurrir en el que domina la expresión corporal, los hechos y contingencias exteriores al artista, sobre las necesidades efectivas de la artísticidad; en tanto que los acontecimientos posteriores a aquélla, acogidos en el ensayo sobre la obra, relatan fundamentalmente el proceso por el cual el artista dejó de efectuarse viviendo, para hacerlo en adelante como tal, como



S. Sorig

EMANUEL BORJA

Escritor



DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTISTICO Y CULTURAL

C 416/10



S. Sorvig

R. 177918

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO
DE EDUCACION Y CIENCIA

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

ISBN.: 84-369-0204-1

Depósito Legal: M. 20.444-1977

Impreso por GREFOL, S.A. Pol. II, La Fuensanta.

Móstoles (Madrid)

Printed in Spain - Impreso en España

I. LA VIDA DE SALVADOR SORIA (Aproximación a un recorrido vital)

INTRODUCCION

Los hechos propiamente dichos, mientras acaecen, no tienen momentos, ni fechas, ni lugares, ni siquiera realizadores preeminentes. Es la crónica y mucho más la historia quien, en el momento de la reconsideración, promueve o remueve, a la categoría de fecha crucial, de epifenómeno —o al pozo de la mera anécdota— acontecimientos que, en el instante de producirse, eran meramente neutros y debían desencadenarse en el espacio y el tiempo para convertirse históricamente en tales.

El que hallamos elegido una fecha crucial —1953— como eje para determinar, a un lado y al otro de la misma, todo el «efectum» (1),

(1) Llamo «efectum» a secas, a la totalidad de las expresiones artísticas, vitales, culturales, etc., que es capaz de producir y efectuar un individuo, un artista en este caso, a lo largo de su trayectoria vital.

todo el bloque de la capacidad efectiva S. Soria, no significa suponer que esa fecha fue intrínsecamente epifenoménica respecto a cualquiera de las otras —que no hay tal—; es, simplemente que habiéndose producido ese año el acontecimiento del regreso definitivo del artista a su casa, a España, después de tres años de dura lucha y catorce de exilio, podemos considerar que fue esa la más palpable fecha tope en torno a la que se condicionaría toda la trayectoria futura de su obra; fecha catalizadora, en consecuencia también, de su labor pasada en cuanto que, a partir de ella, su obra futura cambiaba.

Sin que pensemos, por tanto, que el año 1953 tiene para el artista un antes y un después drástico, ha sido necesario constatar que, en el período anterior a esa fecha, todo ocurre como si predominase la acción, los cataclismos bruscos, los hechos vitales desnudos; de igual manera que, con posterioridad a la misma, serán los requerimientos de la obra, de la producción artística, de la creación quienes dominen el «efectum» S. Soria.

Ha sido precisamente este hiato tan característico que hemos logrado detectar en la trayectoria de S. Soria quien nos ha obligado a proyectar este pequeño estudio total e inseparable, en rigor, sobre la vida y la obra de un artista dado, en dos secciones no superponibles —como se viene haciendo normalmente en estos casos— sino sucesivos y complementarios, esto es: nos ocupamos fundamentalmente, en esta primera sección, sin desatender ni mucho menos los problemas de su obra en gestación, que determinaría sus realizaciones futuras y que llegó a cobrar cierta importancia hacia la década de los años

cuarenta, de señalar, comentar y conocer la índole del espectro vital de S. Soria hasta el 53; de igual manera, nos ocuparemos fundamentalmente en la segunda, en el apartado correspondiente a la obra, de señalar, interpretar y conocer sus realizaciones maduras con posterioridad a la tal fecha, elegida y utilizada así como tope operacional.

PERIODOS EN LA VIDA DE S. SORIA

(1) 1915-1936: Infancia y adolescencia	<p>“Seré de mayor mecánico y escultor”.</p> <p>Primeras tentativas artísticas: Ribera, El Greco, Sorolla. Retratos y bodegones del natural.</p>
(2) 1936-1939: La Guerra Civil	<p>Exilio</p> <p>Los campos de concentración : “Septfons”</p> <p>Descubrimiento de Picasso en Toulouse.</p>
(3) 1939-1941: Aprendizaje y estudios	<p>1941-1943: “Argiles sur mer”</p> <p>1943: Se casa con Arlette</p> <p>Conoce a Raoul Dufy y a A. Maillol</p>
(4) 1941-1944: Fase “nostálgica-manierista”	<p>En Marsella</p> <p>Expone en los “Surindependants” de París.</p> <p>Le impresiona la obra de Permeke.</p>
(5) 1945-1950: Fase “neo-cubista”	<p>Viajes por Europa</p> <p>En París</p> <p>1953: Regreso a España para emprender su “realismo-expresionista”.</p>
(6) 1950-1953: Fase de “expresionismo duro”	

INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Salvador Soria es uno de esos modelos, uno de esa hoy ya tan rara especie humana, nacido de las entrañas y en las entrañas del pueblo, de los pocos que logran fundirse y realizarse a sí mismo en un molde de una sola pieza, sin llegar a perder en el intento ese aire terrestre y fresco de lo natural, ese aire del hombre al que la cultura del progreso ha logrado impregnarle tan sólo sus mejores tintes, su mejor aspecto en forma de conocimiento.

Durante el fragor europeo de la Primera Guerra Mundial, en el Grao de Valencia, en la primavera de 1915, en el seno de una familia venida a menos de campesinos, una de esas familias desclasadas, de las que habla Erns Fischer, sin otros antecedentes artísticos fuera de los que él con sus fuerzas lograría instaurar; nació Salvador Soria.

El lienzo de la pequeña historia del individuo está tejido de una infinidad de hilos de contingencia, de una infinidad de filamentos azarosos, salteados aquí y allá con sobresalientes nudos de necesidades cuyo mero descubrimiento, a modo de aislados puntos de referencia, tan solo nos muestra, y vagamente, el color y la forma del lienzo total; pero a cuya estructura íntima no nos es permitido aproximarnos hasta después de haber constatado firmemente algunos de los ejes y vectores imaginarios que unirían virtualmente esos nudos entre sí; esto es: no conocemos algo de un paño de tela, algo del lienzo de una vida, hasta después de haber detectado y comprobado empíricamente esas circunstancias, esos hechos, esos acontecimientos cuya reitera-

ción a través del tiempo y del espacio, nos permitirán considerarlos nudos y ejes de conexión característicos.

El que S. Soria nos relate entre sus primeros recuerdos de infancia, el que un pequeño niño afirme, entre esa multitud de toda suerte de cosas que son capaces de afirmar los niños más allá del recuerdo, que un día será «mecánico y escultor» apenas indica nada, es todo lo más un recuerdo vivo, un nudo aislado entre el complejo lienzo de una vida; más si logramos conectar vectorialmente ese nudo intencional del infante S. Soria, con el nudo estético de un período tan importante de su trayectoria artística como el comprendido entre los años 63 y 68, en el que el artista iba a dejar en la cuneta sus obras planas para emprender la serie tridimensional y mutante de obras «objetivas» (2), que precisamente vendría a titular con el nombre genérico de «mecánica plástica»; estamos ante un doble hecho mucho más que meramente coincidente, estamos constatando la existencia intemporal de un vector entre dos nudos del lienzo vital, estamos un paso más próximos para poder determinar la estructura significativa de una manera artística, estamos en fin, comprobando en un artista dado una suerte de necesidad, para contrastar con otras, de efectuarse, con independencia de lugar y tiempo, mediante tornillos y formas, mecánica y plásticamente a la vez, exactamente como lo ha venido haciendo S. Soria hasta la actualidad. Tenemos a nuestra disposición, en consecuen-

(2) Véase al respecto, en el apartado II de esta monografía, todo lo relativo a lo que entendemos por «objetividad» de una obra u obras de arte.

cia, algo más hondo que las comunes referencias cromático-formales de la intuición y el gusto al uso. Tenemos, en una palabra, una estructura mínima del lienzo artístico-vital para contrastar, y ampliar o corregir, frente al propio discurso de esa obra y de esa vida inefable que, sin embargo, estamos tratando de descifrar.

Pero sigamos ese discurso de la vida según se fue produciendo. Cuando, cumplidos los catorce años, en 1929, corriendo los últimos meses de la Dictadura de Primo de Rivera, el joven Soria, impelido a nivelar con su «fuerza de trabajo» la economía familiar, deba entrar a trabajar en algún sitio, dejando su formación escolar definitivamente en suspenso; será la necesidad estructural aludida antes, esa necesidad que le impelía a encontrar circunstancias a su medida, quien le guíe hasta uno de esos talleres de marmolista donde se han forjado secularmente tantos y tantos grandes escultores. No tardaría el muchacho, de todas formas, en inscribirse en los cursos nocturnos de la Escuela de Artes y Oficios con el fin de aprender sincrónicamente las técnicas del dibujo y la pintura tradicionales que de tanto le servirían, años después, en la época «nostálgico-manierista» apuntada en el cuadro.

Las primeras realizaciones al óleo un tanto ambiciosas datan de 1932, año en que Soria, juzgándose en posesión del oficio necesario, emprendería un sistemático estudio de los clásicos del arte, siendo sus modelos preferidos algunas obras de tres pintores bastante disímiles entre sí, a saber: José de Ribera, Sorolla y el Greco. De la posible importancia o no de las copias que el artista logró realizar en este tiempo no puedo decir nada porque no las he llegado a ver —ni

siquiera sé si existen ya—; vale la pena dejar constancia «vectorial» de cómo, el extraño misticismo de las figuras de el Greco había de impregnar, desde esta temprana época, a mi juicio, en forma de una sutil huella en su ánimo, sus realizaciones plásticas del período comprendido entre los años 41 y 44, período que hemos llamado en el esquema fase «nostálgica-manierista» precisamente porque S. Soria, en la distorsión de los rostros, en el alargamiento de sus figuras, e incluso en la atmósfera un tanto surreal de sus ambientes, se diría que reconsideraba, entre otras muchas cosas, seguro que inconscientemente, algunos de los modos típicos del artista de Creta.

Mediada la gran época cultural de la República, S. Soria había comenzado ya a pintar del natural —sobre todo bodegones y figuras— así como el calor de esos años trascendentales, leyendo mucho, se había ido forjando una sólida aunque un poco salteada cultura, una apretada formación tanto artística como histórico-política.

Le empezaba a tentar ya la posibilidad de exponer públicamente su obra pero, como me explicaba el propio Soria, no lo llegó a intentar todavía en esta época «debido a su carácter un tanto retraído y autocrítico, y por el gran respeto moral que sentía por el Arte». No obstante lo dicho, ya ganó en este tiempo sus primeras pesetas del arte realizando algunos retratos y otros encargos que se le hicieron.

LA GUERRA CIVIL Y EL EXILIO

El estallido de la guerra civil sorprendió al escrupuloso adolescente en Valencia, recién



trenados sus veinte años, en un momento todavía incierto en que trataba esforzadamente de afirmar su estilo. La tensión política y bélica del ambiente le obligaría muy pronto a suspender toda actividad artística, y por ello un buen día, sin tiempo para avisar siquiera a su familia, se presentó como voluntario en un banderín de enganche. La guerra, por esa especial aceleración física y biográfica que la historia concede a ciertos períodos, a ciertos momentos de su discurso, se encargaría enseguida de convertir al muchacho, aprendiz de pintor, en un maduro y curtido oficial al servicio de la República.

Tras un lógico período de instrucción en los alrededores de Valencia, partió para el frente entrando casi de inmediato al fogueo en multitud de combates en algunas de las más duras posiciones de Teruel. El anecdotario de su vida se acrecienta enormemente a partir de estos momentos; sin que, lamentablemente, la finalidad y el tamaño de esta monografía nos permitan hacer uso de él, nos vemos obligados a dejarlo en suspenso.

Por méritos de guerra es ascendido en el mismo frente a sargento, y poco tiempo después, a principios del 38, ingresa en la Escuela Militar de Ingenieros, de donde saldría, ya con el grado de teniente, con destino al frente del Este (Cataluña).

Después de la Batalla del Ebro —que a él le cogió realizando las prácticas de oficial— había comenzado el principio del fin en la lenta agonía de la República Española.

El 12 de febrero del 39, casi veinte días después de la caída de Barcelona y después de haber soportado un duro bombardeo de la avia-

ción enemiga, a pocos pasos ya de Francia, durante el que Soria reconocía haber «experimentado su primer verdadero miedo», dado quizá la proximidad de la raya fronteriza que significaba, para unas tropas en nerviosa retirada, el fin de las tensiones vividas; pasó la deseada frontera francesa para ser internado, después de algunas peripecias, en el duro campo de concentración de Septfonds. Campo en el que los internados debían dormir casi al raso, en barracones abiertos, y con un índice de humedad invernal que hubiera permitido a los peces —siguiendo el relato de G. G. Márquez— «elevarse por el aire». Se iniciará aquí su periplo del exilio que había de durar catorce largos años.

Soria, tratando de hacer llevadera para todos la vida en cautividad, con una carpeta de acuarelas y dibujos realizados tiempo atrás, en los momentos de relativa calma en el frente, preparó, entre otras actividades culturales, una pequeña muestra de su obra en un local del campo. Esta circunstancia le iba a permitir, por un tiempo, vivir fuera de la disciplina del mismo, pues el alcalde de Septfonds, interesado vivamente por el trabajo del artista, le encargó la realización de unos murales para la sala de actos del Ayuntamiento que lograría cambiar, temporalmente al menos, su suerte; pudo entre tanto dormir en los locales del mismo, así como comer el rancho del Cuerpo de Trenes dependiente del campo.

Su obra se conformaba hasta ese momento según los cánones de lo que llamamos normalmente clasicismo académico. No le fue difícil, en tanto que daba fin a su encargo, interesar a personajes del lugar que se prestaban gustosos para ser retratados.

La atmósfera europea se enrarecía cada vez más. Pocos meses después, Hitler acabaría de consumir el conflicto cuando inició las hostilidades con su agresión a Polonia. Se produjeron así las mutuas declaraciones de guerra que señalaron el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

En 1940, con motivo de la guerra, salió definitivamente de Septfonds, en calidad de dibujante, para la fábrica de aviones Devoitine en Toulouse donde trabajaría las pocas semanas que faltaban hasta ser firmado el armisticio de Petain con las tropas germanas.

En Toulouse, sin embargo, se dan algunas circunstancias a tener muy en cuenta para entender mejor la vida y la obra futura de S. Soria. El contacto directo con la más reciente vida artística francesa, las visitas a los museos, la adquisición de libros de arte y, sobre todo, el descubrimiento personal de la obra de Picasso, así como de algunos surrealistas; serían fuertes revulsivos que señalarían un esencial viraje en la trayectoria artística de S. Soria, si bien —debemos añadir— este viraje sería por el momento y durante algún tiempo, más moral que práctico, más ético que estético, más conceptual que objetual. Pronto comenzará a pintar febrilmente, ocupando todas sus horas libres pero sin que el ejemplo estético de Picasso, que tanto le había impresionado en Toulouse, le sirviera de otra manera que como estímulo cuantitativo.

Con el armisticio, firmado por Hitler y Petain en 1940, viene para Soria y para miles de españoles mejor o peor incardinados ya en la vida francesa, una nueva deportación ahora al campo de concentración de Argiles sur Mer, justo en el

instante en que se había iniciado, conforme al esquema, la fase (4) de su historia personal y artística.

Fisiológicamente hablando, es éste un período (1941-1943) lleno de grandes privaciones dado el régimen de escasez alimenticia a que están sometidos en el campo. S. Soria está, sin embargo, sostenido en este tiempo por una fuerte determinación moral teñida de nostalgias, por una conciencia artística que le hace casi inmune a las pequeñas miserias, a las grandes privaciones del cuerpo. Llega a cambiar, con otro pintor internado, parte de su ración diaria, por los pinceles y pinturas que le faltan. Cuando éstas se le resecan, utiliza como aglutinante la poca grasa que puede extraer de su rancho; pero sobre todo, no llega a perder nunca las esperanzas mientras necesite, más que nunca hasta entonces, efectuarse como pintor.

Sus obras, desde el 41, han acogido una mezcla de factores de diversa procedencia que las hacen extrañamente comunicativas. Con colores muy tenues y con un dibujado minucioso, casi manierista, podrían recordar algunos retratos del Greco, o quizá de algún místico renacentista (F. Lippi, P. della Francesca, Botticelli, etc.) si logramos imaginarnos las obras de éstos como veladas por un soplo de modernidad expresionista. Será en los fondos de sus obras, sobre todo, donde Soria, mientras permanezca en el género, irá asumiendo y decantando lentamente la impronta vanguardista de la época. He querido llamar a las realizaciones de esta fase, obras «nostálgico-manieristas» porque, si bien expresaban perfectamente las ensoñaciones, los deseos insatisfechos de su estado de ánimo de exiliado;

estéticamente hablando, como comprendió el propio Soria algunos años más tarde, eran, en su misma perfección y delicadeza formal, un camino cerrado en sí.

Con el fin de liberarse por algún tiempo de los horizontes cerrados del campo decide, a principios del 42, entrar a formar parte de una compañía de trabajo que marcha a las explotaciones agrícolas del Mediodía para paliar, con pico y pala, los recientes efectos catastróficos de las inundaciones de otoño.

Durante algún tiempo, la dureza del trabajo impuesto por los capataces franceses llegará a hacersele insoportable. Apenas comen y por eso mismo, un buen día, junto con sus compañeros de equipo, determinan ampliar su menú dedicándose a cazar y a comerse los pocos gatos que encuentran.

La Segunda Gran Guerra está en estos momentos en su punto más álgido. Toda Europa prácticamente ha caído bajo la férula nazi. Sólo en el Sudoeste francés, a pesar de Petain y Laval, existe un soplo de tolerancia para con las docenas de intelectuales y artistas que se han refugiado allí.

El 28 de diciembre de este mismo año (42), S. Soria se casa con Arlette, a la que ya había conocido tiempo atrás en Septfonds y con la que venía carteándose desde entonces; en éstas circunstancias, por haberse casado con una ciudadana francesa, es liberado al fin definitivamente del campo de concentración.

El nuevo matrimonio se establecería, desde principios del 43, en Perpignan y allí, en poco tiempo, al calor de las nuevas relaciones con pintores y escritores refugiados, volvería a pintar

bastante realizando algunos de los mejores cuadros de su serie «nostálgico-manierista»: tal como su autorretrato o el de Margarita Waumann. Su estilo se afianza. Logra exponer en Villanueva sur Lot, en Bordeaux, etc. y vende allí algunos cuadros. Conoce a Raoul Dufy que le anima bastante al conocer su pintura y visita también al escultor Aristide Maillol en su estudio de Bañuls sur Mer.

En esta época, decide trasladarse a París, ciudad en la que permanece muy poco tiempo, dado el estado caótico y de escasez en que se encuentra la capital francesa. Regresa al sudoeste donde las cosas no están, en ese momento, mucho mejor que en París, pues los alemanes, espoleados por la derrota de sus tropas en todos los frentes, han acabado por invadir todo lo que aún quedaba en Francia libre de ocupación.

Una noche S. Soria es sorprendido en una redada de las que hacían los nazis para enviar mano de obra forzosa a las fábricas de armamento en el interior de Alemania; afortunadamente, poco antes de ser introducido en uno de esos trenes de tan incierto destino para los infelices que eran atrapados, logra evadirse a la carrera, debiendo permanecer por algún tiempo escondido.

LA PAZ EUROPEA

En el año 1945 y con el fin del Conflicto Europeo, se traslada a Marsella donde realiza sus últimas obras de figuración nostálgica para incipiar su nueva época estética (5) que llamaremos, para entendernos, «neo-cubista». En esta etapa

Salvador Soria descompone y distorsiona la figuración que es tratada ahora mediante grandes planos envolventes de forma poligonal. «Un gusto por las formas planas, cruelmente recortadas y de calidad tensa, semejantes a las «placas» que constituyeran el cubismo de Gris...» son palabras que emplearía, muchos años después, el crítico J. E. Cirlot para definir la obra de Soria. Ya se apuntaban, en las realizaciones de esta época, características que en el futuro serán constantes: la estructuración virtual en varios planos de profundidad, así como la implicación del fondo y la forma mediante el juego de positivos y negativos en sus figuras.

En el 46 expone por primera vez en los Surindependants de París y allí el crítico Denis Chevalier destaca su envió como una «nueva invención», apuntando precisamente el hecho de que Soria terminaba sus figuras positivas haciendo entrar en ellas partes (un brazo, una pierna, etc.) del fondo en negativo.

Desde ese mismo año, habiendo nacido su primera hija, Cristina, pasa algunas temporadas en París donde hace amistad con los pintores españoles: Oscar Domínguez, Luis Fernández, Pedro Flores, el escultor Fenosa y Díaz Yepes, etc., y también con Olimpia, la hija de Torres García, entre otros.

El París de aquellos primeros años, posteriores a la Liberación era un tremendo hervidero de artistas y de tendencias artísticas, expresión agonizante quizá de la última gran batalla que vivía la capital francesa como baluarte del arte moderno y que, a partir de este momento, perdería definitivamente capitalizado ya en lo sucesivo por New York.

Entre tanto, los ejes fundamentales del arte de la Posguerra, se marcarían en salones radicalmente de vanguardia como el de las Realidades Nuevas (Kupka, Picabia, S. Delaunay, Fautrier, etc.), o en los más eclécticos: Salón de Mayo, Salón de los Pintores Testigos de su Tiempo, o el mismo de los Surindependants.

En el 47, Salvador Soria vuelve a exponer en los Surindependants así como en otros salones de provincia. Realiza un viaje a Bélgica en donde se le revela el expresionismo de Permeke con algunas consecuencias estéticas que tardarían en aflorar algún tiempo en su propia obra. Entre tanto el artista decide seguir viviendo en el Sudoeste de Francia, alternando la pintura —de la que exclusivamente aún no puede vivir— con otros trabajos de los llamados «prácticos».

Del 48, justo el año que en Cataluña nace la aventura del Dau al Set, data la primera experiencia puramente abstracta de S. Soria, consistente en un grueso tablero de madera chapada donde el artista introducirá clavos por el reverso, quemando y lijando luego partes de la textura agrietada que aquéllos provocaban (esta obra sería vendida, muchos años después, en España). Entre el citado año y el 51, S. Soria permanece en la fase «neo-cubista», realizando innumerables exposiciones en París, Bordeaux, Toulouse, etc., pero inclinándose cada vez más hacia esa especial manera expresionista que se le había revelado en Bélgica.

Algunos viajes por Europa, así como el nacimiento de sus hijas Carmen y Martine son los últimos acontecimientos destacables de este período estético-vital que concluye.

En el 51, abría sus puertas en Madrid la Prime-

ra Bienal Hispanoamericana de Arte, fruto de la primera tentativa oficiosa del franquismo de apertura al mundo democrático.

El carácter de la obra de S. Soria cambia, a partir de ese año y hasta el 53, hacia una mayor densidad dramática, se hace francamente expresionista utilizando ahora un cromatismo de tonalidades bastante oscuras, incluso tétricas. Ha nacido su cuarto y último hijo, Salvador, y la vida en el Sur de Francia le queda un tanto estrecha. Por ello y por algunas otras razones se decide a marchar de nuevo a París, en el 53, para establecerse allí definitivamente, cosa que no acabaría de cuajar tampoco esta vez debido a un proyecto que había ido madurando en su interior lentamente...

REGRESO A ESPAÑA

La vida y la obra de S. Soria está en este instante en los prolegómenos de un cambio crucial. Si ha sido hasta este momento la vida agitada y desarraigada de un exiliado quien domina la trayectoria y características de su «efectum» total, será a partir del 53 su obra, realizada ya sin sobresaltos, con la naturalidad de lo necesario, quien domine en lo sucesivo sus tropismos, sus movimientos físicos, la índole de su lenguaje vital.

Un buen día se decide a pedir en el consulado español un permiso de visita a España que le será concedido para una duración máxima de un mes. Con este sencillo trámite y un amplio equipaje de ilusiones, en el verano del 53, atraviesan la frontera española S. Soria y los suyos

para darse cuenta muy pronto, y a pesar de la deprimente sensación que le causó la pobreza general que todavía reinaba en la España aún no repuesta del todo de la Guerra Civil, que era ésta su tierra, el lugar donde quería vivir y trabajar en lo sucesivo.

A partir de esta fecha de su establecimiento definitivo en Valencia, su pintura empezará a fluir con una facilidad y coherencia nunca vista hasta entonces. Había entrado, como hemos dicho, con un tenebroso equipaje expresionista que, al contacto con la luminosidad y el paisaje levantino, se aclaró considerablemente. Por la índole y escenarios de sus temas (planchadoras, obreros, campesinos, etc.) seguía siendo el suyo una especie de realismo expresionista con ciertas concomitancias con el temario que, años más tarde, haría clásico el movimiento Estampa Popular; ahora bien, a juzgar por el tratamiento que el artista daba a sus telas; gruesos empastes emulsionados con limaduras de toda suerte de materiales tratando de apropiarse de la estructura físico-objetiva de las cosas; se aproximaba inconscientemente, cada vez más, al movimiento informal, entonces en gestación, y que saldría a la luz muy pronto en toda Europa.

En el 54, justo el año en que se iba a deshacer el Dau al Set y en que Tápies incipiaría su época matérica, S. Soria realizó en Valencia una muestra retrospectiva de toda su producción del exilio, a modo de tácito examen de conciencia, que no tuvo apenas resonancia exterior pero que sirvió para ordenar sus ideas y establecer contactos con otros pintores valencianos que por entonces, ya sentían inquietudes parecidas a las suyas.

Cuando en el 55, sea invitado a participar en la III y última Bienal Hispanoamericana de Barcelona, su obra estará ya en los momentos críticos del cambio a ese abstraccionismo matérico que presidirá sus realizaciones futuras. Todavía pinta temas y escenas sociales por algún tiempo, pero son los objetos inanimados de sus viejos ambientes (mesas, sillas, cocinas de carbón, tablas de planchar, etc.) quienes cada vez se revelan más proteicos, más capaces de desplazar las incrédulas figuras humanas a un segundo plano, haciéndose con el protagonismo absoluto de sus cuadros.

Este mismo año, con motivo de su segunda exposición personal en Valencia, conoce al crítico Vicente Aguilera Cerni y al pintor Manolo Gil con quien establecerá en lo sucesivo fuertes lazos de amistad.

En España, el fin del riguroso aislamiento, así como los primeros rudimentos del desarrollo industrial estaban creando las condiciones mínimas para que la artisticidad del medio pudiera permitirse el «lujo necesario» de una vanguardia como la que se había estado cocinando sordamente, en diferentes ámbitos, a lo largo de los años cincuenta. Por ello se entiende que al final de la década aparecieran, o estuvieran funcionando en la Península grupos de vanguardia como el Paso, el Equipo 57, Gaur, o el mismo Parpalló que, por iniciativa de Vicente Aguilera Cerni, cofundarían con él, Salvador Soria, M. Gil, Michavilla y otros pintores que editaron, asimismo, la revista Arte Vivo como su órgano de expresión.

Cuando en el 57, S. Soria envió sus últimas realizaciones al Ateneo de Madrid ésta estaba ya

en los límites de la figuración, a punto de traspasarla, en los umbrales de esa prometedora madurez que estudiaremos de manera especial en el apartado correspondiente.

CONCLUSION

Podemos destacar, antes de cerrar este apartado que los años sucesivos serían para S. Soria los de su consagración tanto nacional como internacional. El ciclo de sus exposiciones ha sido desde entonces extensísimo en los cinco continentes.

En el 59, realizaría un viaje a Italia para conocer lo que allí se estaba haciendo. Visitó muchos talleres de artistas y estableció una duradera amistad con el pintor Emilio Védova.

Invitado en el 60 a participar en la XXX Bienal de Venecia, fue propuesto para el premio Bright (que al final no se le concedió por entender el jurado que había rebasado la edad límite del mismo —45 años—) Conoció este mismo año a Fautrier y a Fontana que elogiaron bastante su obra y estableció buena amistad con Burri.

Como puede verse en el currículum, las exposiciones y demás acontecimientos artísticos se hacen innumerables a partir de estos momentos.

El año 60 —y por aquí termino— se retira del grupo Parpalló que todavía viviría algún tiempo, y funda y edita con el poeta Ruban Vela, Michavilla y J. Portolés los Cuadernos del Movimiento Artístico Mediterráneo.

Su obra caminaba ya hacia la síntesis extrema, hacia la «objetividad poliédrica» que postulamos y analizaremos concienzudamente en el aparta-

do concedido a la obra. Era ese el instante en que S. Soria se reencontraba plásticamente a sí mismo recordando aquellas palabras pronunciadas en su niñez, cuando afirmaba, con legítimo orgullo, que un día él sería «mecánico y escultor».

II. LA OBRA DE SALVADOR SORIA (Introducción a una estética primordial)

PREAMBULO

Vamos a suponer axiomáticamente que, de entre todo el conjunto de la labor plástica de un artista dado (labor que vendría a corresponder, en último extremo, al total de su capacidad efectuatora estético-expresiva), es posible delimitar la existencia y entidad epifenoménica de un grupo concreto de estas obras en las que, por determinadas circunstancias, se ha llegado a producir una tal conjunción o convergencia de factores: tales como madurez, limpieza expresiva, armonía, etc., capaces de hacer de éstas su más puro núcleo lingüístico, es decir, capaces de convertirse en los signos o conjuntos semióticos por excelencia del autor. Supuesto aquello, sería tan lícito considerar dichas obras, dichos conjuntos se-

mióticos como un producto, en cierta manera, «objetivo» dentro de la plural trayectoria plástica del artista, como útil trazar todo el circuito de una indagación estético-lingüística en torno a esa supuesta «objetividad» como centro y eje.

Llamaré «objetividad», «obras de arte objetivas», «estados o períodos objetivos», etc., deteniendo conscientemente la realidad de toda evolución plástica que es siempre fluente; a ese espectro, en general, más reciente de las obras de un artista dado, que por responder formalmente a una misma cualidad estética, es decir, que por referir tan sólo cambios cuantitativos entre sí; podemos considerar pertenecientes a un bloque homogéneo, definitorio y decisivo, equidistante del resto de la obra y como tal, capaz de encarnar, de alguna manera y con mayor o menor densidad ontogénica (3), todas las cualidades viables de obras, períodos plásticos o pre-objetividades filogénicas (3) anteriores.

El bloque de obras, en consecuencia, que llamamos «objetivas» sería, sobre todo, capaz de registrar y connotar significativamente, con especial limpieza, lo más próximo a este pathos interior que desde el principio deseaba expresar, o mejor, efectuar el artista y que llamamos «su lenguaje» o, en términos de Saussure, «su habla plástica individual».

(3) Llámase, en terminología biológica, «ontogenia», «ontogénesis», al estudio de la formación del nuevo ser viviente por desarrollo embrionario, a partir de las dos células germinales paternas y, por tanto, contemplado con independencia de su especie. De igual manera, «filogenia», «filogénesis», sería el estudio del desarrollo arqueogenético del nuevo ser viviente a través del tiempo, esto es, con referencia a la historia de su especie.

En la medida que así definido el concepto de «objetividad» —sobre el que voy a hacer girar este ensayo— pudiera resultar obscuro, o incluso, pasar inadvertido al lector apresurado como una definición más, tentaré de aclarar lo que hay en él de fundamental, antes de referirlo a la obra de Salvador Soria.

En primer lugar, la «objetividad» como concepto ideal referido a un grupo concreto de entre las obras de un artista dado, vendría a ser una intuición que yo aprehendo de *cierta cualidad formal común a ellas*, de la cual carece, o está tan sólo esbozada, o no se aprecia a primera vista en el resto. Estados «objetivos», lenguaje «objetivo», «signos objetivos», etc. serán, pues, respectivamente, correspondencias y conjunciones en el artista, obra, fragmento de obra, etc. de la misma «objetividad» general. Cuantitativamente, esta «objetividad», podemos decir que registra variaciones internas como tal conjunto de obras individualizadas que refiere, no así cambios o mutaciones cualitativas, que sólo guarda con el resto de la obra.

En segundo lugar, siendo esta «objetividad» la correspondiente a un bloque homogéneo de realizaciones artísticas que están conectadas, necesaria y evolutivamente, con las obras anteriores y posteriores —si las hubiere— desde el momento que apreciamos en ellas una cualidad formal común que las demás obras no poseían, extraemos, por encima de esa autodefinition o huella gradual que el artista ha ido instaurando en todas sus obras, un plus de decisión para las del bloque «objetivo» que las aproxima a aquélla necesidad expresiva y efectuatora primordial que un día hizo producirse como artista al suje-

to creador. Y en ese sentido, estas obras que llamamos «objetivas» encarnan, de alguna manera, todas esas cualidades viables, vagamente apuntadas pero sin decidir a lo largo de los períodos plásticos anteriores del artista (la ontogenia —diríamos en términos del biólogo y genetista— repite o reconsidera asumida y resumida la filogenia).

En tercer lugar, llamo más profundamente, fuera ya del plano formal, «objetividad» al citado grupo especial de obras, consideradas aquí como soporte lingüístico, en cuanto que, habiéndose sublimado en ellas la pluralidad de formas (signos) anterior (encarnando —como dijimos— lo más viable de períodos plásticos precedentes); son, o llegan a ser el signo icónico, o lo que es igual, se llegan a recortar con la máxima precisión significativa conforme al patrón del mensaje, del pathos expresivo que venía tratando de fijar, en la materia plástica aún informe, el artista a lo largo de su trayectoria. Nunca tan cerca como ahora de su plena expresión, nunca tan cerca como ahora de haber transmitido a la obra u obras específicas, la impronta total de su ser estético. Algo de esta impronta «objetiva» venía a apuntar M. Merleau-Ponty cuando afirmaba (4):

«A pesar de la diversidad de sus partes, que lo hace frágil y vulnerable, el cuerpo es capaz de reunirse en un gesto que domina por un tiempo la dispersión de esas partes e impone su monograma a todo lo que hace».

(4) «Signos», pág. 81. Barcelona, 1973 (el subrayado es mío).

Si es cierto que por debajo del funcionamiento de los diversos órganos (de los sentidos) existe una facultad más general, la que gobiernan los signos —como propuso el lingüista Saussure— esa «facultad» saussuriana como aquella «capacidad» Merleau-pontiana, salvadas las distancias de uno a otro código y efectuadas materialmente, serían lo que nosotros llamamos «objetividad» de un lenguaje.

Parece evidente que, entre las obras que ha venido realizando S. Soria a lo largo de su vida, debería haber algunas (dejando a un lado, tanto la cuestión de nuestros gustos, como la de los suyos personales que, como para todo creador, serían tema de estudio colateral por su correspondencia, a menudo, con lo más reciente que vendría realizando), sobre las que este artista, necesariamente, tiene que haber logrado instaurar la impronta de su ser estético, su «habla» individual, su «monograma» con mayor aproximación que en otras, mas distraídas y aleatorias, más influidas y polimorfos, menos significativas, en una palabra. De hecho, lo que en cualquier artista llamamos, por insuficiencia de nuestros métodos críticos, su «lenguaje diferente», lo «peculiar de su huella» y otras frases adjetivas por el estilo, no es otra cosa que nuestra aceptación tácita e inconsciente de esa impronta «objetiva» personal, pero como algo decantado en todo el proceso de su obra, sin especificar preeminencias. Aprobamos así, genérica la existencia de un hálito, pneuma, fondo, o como se le quiera llamar, inscrito en y durante el proceso creativo de la obra, aun sin que podamos decir dónde, pero que sería, en cualquier caso, el hálito, reflejo y efecto de aquel «monograma», de aquella

«facultad interior» que gobernaba los signos, esto es, de la porción comunicable del ser que, alumbrada y vertida por conducto de un soporte material y de un rudimentario alfabeto, se transforma en la obra de arte.

Si, en una palabra, se acepta como verosímil la hipótesis de la obra o grupo de obras lingüísticamente epifenoménico (y entiéndase que aquí no hay juicio de valor alguno, pues puede ocurrir muy bien que su intrínseca «cualidad expresiva» de emisión en el artista, no se corresponda con el concepto de «calidad estética» del espectador a la hora de la recepción, es decir, no nos debe condicionar nunca el hecho de que el signo plástico por excelencia de un artista dado —su «objetividad», su «monograma objetivo»— sea momentáneamente infravalorado o subestimado, en el contexto sociológico donde pretende inscribirse, por otras obras y signos del mismo que, sin ser inferiores en calidad formal, más ambiguos, menos sinceros, pertenecerían en realidad, en un buen porcentaje, al colectivo estético de ese mismo momento receptor, (si bien no al colectivo histórico general). Si se acepta —repi-to— aquéllo (y ya hemos visto que hay bastantes razones teóricas para que así lo hagamos), se acepta implícitamente que por un medio u otro, precisando nuestros métodos histórico-críticos, podamos señalarlas (las obras epifenoménicas) y que, una vez señaladas, las llamemos previamente obras «objetivas», así como «objetividad» a todo el cúmulo de circunstancias psíquicas y materiales, internas y externas, en fin, que las hicieron posible.

El mismo Merleau-Ponty —añadiré para cerrar

este preámbulo—, en su obra antes citada (5), llegaba a apuntar el concepto de «objetividad» coagulado en ciertas obras, de la siguiente manera:

«La carrera de un pintor, las producciones de una escuela, el desarrollo mismo de la pintura va hacia *obras maestras* en las que se consigue por fin lo que se buscaba hasta ese momento, y que, por lo menos provisionalmente, hacen inútiles los intentos anteriores y jalonan un progreso de la pintura».

LA ESTRUCTURA LINGUISTICO-PRIMORDIAL DE LA IMAGEN PLASTICA: SUJETO Y MEDIO

Parto de considerar el agón sujeto-medio como la más elemental estructura efectiva implícita en el lenguaje de toda obra de arte por compleja y evolucionada que, en su estado actual, pueda ésta resultar. El niño, desde su primera manipulación con el barro o con un lápiz, al dejar en aquél la huella de su mano, al garabatear con éste una línea temblorosa; efectúa una vez más el agón primordial en el que el barro informe y la cuartilla en blanco reproducen por un instante la entidad genérica del «medio», en tanto, que la impronta de su mano y el incierto dibujo lineal, se erigen instantáneamente en noción particularizada del «sujeto».

Algunos textos bien escogidos ilustrarán y apoyarán mi aserto antes de que emprendamos

(5) Op. cit., pág. 58 (el subrayado es del autor).

el análisis, la lectura propiamente dicha de la obra de S. Soria.

Así Hegel, sin referirse a ninguna obra concreta pero aludiendo al proceso creativo en general como algo implícito en la palabra «evolución», escribiría (6):

«En su primer despertar, el hombre es conciencia natural inmediata, en relación con la naturaleza (...) Toda evolución supone una reflexión del espíritu sobre sí mismo y frente a la naturaleza».

De manera parecida Vigotski (7) afirmaría de la conducta humana (y por lo tanto, de sus efectos en la cultura) en sus relaciones con el medio:

«Toda nuestra conducta no es más que un proceso de establecimiento de equilibrio entre nuestro organismo y el medio ambiente. Cuanto más simples y elementales (directas) son nuestras relaciones con el medio ambiente, tanto más elemental es el modo en que discurre nuestra conducta. Cuanto más compleja y sutil (indirecta) se torna la interacción entre el organismo y el medio, tanto más zigzagueantes y embrollados se hacen los procesos de equilibración».

Lukacs, de igual forma que los anteriores, utilizando a los efectos la imagen del hombre primitivo, asentaría la misma idea del primordial

(6) «Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal», pág. 163. Madrid, 1974.

(7) Liev Semionovich Vigotski: «Psicología del arte», pág. 302. Barcelona, 1970.

agón sujeto-medio, escribiendo de esta manera en su *Estética* (8):

«Mediante el uso de herramientas, mediante el proceso colectivo del trabajo, un ser vivo se ha desprendido de la naturaleza, se ha destacado laboriosamente de ella, en el literal sentido de este adverbio; por primera vez un ser vivo, el hombre, se contrapone como sujeto activo a la naturaleza entera. Antes de que el hombre llegue a ser para sí mismo sujeto, la naturaleza se le ha convertido en objeto».

Como puede apreciarse en estos textos, y de maneras diferentes, los tres autores no hacen sino resaltar la importancia, de lo que aquí llamamos agón primordial sujeto-medio, como algo, como una activa oposición del sujeto con su medio natural, cuyo nacimiento debe situarse —si hacemos caso a Lukacs— en el mismo instante en que el hombre fue capaz de crear y utilizar la herramienta para un trabajo, para una transformación cualquiera de la naturaleza en provecho de la colectividad.

Pues bien. Parto de considerar, como Vigotski, este agón como algo implícito ya siempre, cual pecado original, en nuestras representaciones mentales y cultas del mundo; de donde parece lícito suponer que el arte, como un efecto, como una coagulación más de estas representaciones, sea «a priori» imagen y manifestación, entre otras muchas cosas, del tal agón sujeto-

(8) Georg Lukacs: «*Estética*». Tomo I, pág. 88. Barcelona, 1964.

medio que, en adelante, tentaremos de leer e interpretar.

Tenemos ante la vista un buen número de reproducciones fotográficas de la obra de S. Soria (entre los años 1955 y 1974) y, sobre todo, lo que es más importante, representación de todos aquellos momentos fundamentales, a partir de su madurez, que, en cierto sentido, podrían considerarse períodos plásticos mutantes respecto a sus inmediatos precedentes: sea porque el artista ha introducido en su alfabeto —rudo alfabeto como lo llamaba J. Planes— nuevos elementos formales, sea porque los cambios de su facultad o psique estética le han obligado a subvertir el orden factorial del mismo —que en la plástica sí altera el producto.

A la hora de hallar la «objetividad», el signo o signos S. Soria por excelencia, entre el fárrago caótico de toda la obra de un artista así representada; cuando nos instalamos ante la ingente masa de pseudo-signos, señales equívocas y sugerencias multidireccionales que ésta nos echa encima; frente a una obra-todo agresiva donde se contraponen abstraídas las genéricas e ineludibles referencias al «ente» y al «medio», inmanentes —como hemos visto— al lenguaje del arte; una obra donde se enfrentan buscando su propia síntesis dialéctica (la obra lograda) los eternos «sujeto» y «complemento» de la realidad o, para expresarlo con las palabras más generales del lingüista M. Criado del Val, los eternos «núcleo nominal» y «núcleo verbal» de la frase —plástica en este caso—; Dialéctica de las contradicciones del agón primordial que ni aún aquella enrarecida atmósfera de la abstracción en los tiempos del más profundo constructivis-

mo o informalismo, o del más próximo conceptualismo ha logrado violar (9)...

... Ante ese todo polisémico de una obra dada, como digo, señalar y descifrar el signo o monograma «objetivo», la impronta por excelencia S. Soria en su justo lugar y desprendida de sus muchas adherencias, importantes quizá, pero meramente complementarias o de medio —se-

(9) Pensemos despacio, es muy importante, que tanto Tàpies, Burri o la pintura de acción americana, como Mondrian, Malevic o Vasarely en la pintura de razón han sido y son, cada cual a su manera, perfectamente dialécticos, esto es, no han dejado nunca de aludir, en las síntesis de sus obras más extremas, siempre enfrentados: el elemento significante ente, «sujeto» o «núcleo nominal» recuerdo, si cabe llamarlo así, del antropomorfismo primordial que mamamos de la cultura, en forma de las peculiares huellas, tachaduras o colores positivos, etc., de sus cuadros; y el elemento significante «medio», «complemento» o «núcleo verbal» como reminiscencia, igualmente necesaria, del entorno cósmico, de la naturaleza que nos envuelve y sustenta, en forma de eso que, en los mismos cuadros podemos llamar masa-fondo, soporte o no-color.

Así mismo recuérdese que ni aun en los ensayos más extremos y, creo yo, inconscientes de eliminar esta eterna oposición, este agón sujeto-medio, tal como se ha venido intentando hacer en las exposiciones o acontecimientos-límite del minimal, del body-art, de los conceptuales, etc., en los que: mediante la casi total uniformización cromática de las telas (Ad. Reinhardt), mediante la utilización con fines plásticos de la propia imagen del cuerpo humano, o en fin, mediante la creación analítica de discursos provisorios fotográficos o xerográficos, se intentaba, en todo caso, reducir hasta la aniquilación el primero de los dos miembros de la oposición agónica sujeto-medio con el fin —diría— de instaurar una especie de «ciencia progresista del arte» que pudiera encubrir, de una vez por todas, sus límites. Vana e increíble empresa del arte más reciente que no ha consegui-

gún hemos apuntado antes—; parece ser una doble tarea *intuitiva* y *metodológica* con muchas derivaciones que entraremos a pormenorizar parcialmente enseguida.

Por un lado, señalar las formas-sujeto plenamente objetivas, así como las precedentes y consecuentes, que todavía no lo son y que ya han dejado de serlo, esto es, que ya son signos «pre-objetivos» y que han pasado a ser signos «post-objetivos», respectivamente —tan fácil en la época del peculiar realismo de sus cuadros iniciales (ver fig. 1) como problemático posteriormente— es llamar a la puerta del reino de las intuiciones, por cuanto que lo señalado como tal y el porqué lo señalo han sido, en cierta manera, deducciones, en principio, casi inconscientes de las que sólo llego a conocer el fin. Diciendo: tal forma y tal otra es el sujeto «pre-objetivo»; y tal o cual período es la plena «objetividad» de su yo estético. Quedando en la penumbra los medios que mi razón empleó para ese dictamen, por tanto —repito— intuitivo.

Por otro lado, descifrar el código de tal signo-

do otra cosa (y ello es ya mucho) que, disminuyendo o incluso desterrando de sus realizaciones o propuestas la referencia al «ente-sujeto», esto es, a uno de los miembros del agón sujeto-medio, disminuir o aniquilar proporcionalmente el valor, la presencia física ulterior de tales obras fuera del instante de la mera experiencia elitista. Y es que podrá eliminarse totalmente de una obra la realización expresa de referencias al «medio», por cuanto el lugar donde se instalase tal obra se constituiría instantáneamente en su propio «medio». El «sujeto», la referencia del yo del manipulador, sin que en este lugar podamos extendernos más, parece esencial si es que en algo interesa que el arte siga siendo.

sujeto hasta donde ello es posible —muy poco— y, más aún, seguir su ruta evolutiva a lo largo de toda la obra hasta verlo desnudo y casi aislado, en un momento dado, como obra síntesis y «objetividad», es ya una indagación plenamente racional y metódica donde asumimos «ad hoc» todas las pistas posibles: las indicaciones del mismo artista, la atenta y fundamental observación de su obra, las comparaciones cronológicas, etc., y, en este caso concreto, las positivas sugerencias de algunos escritos de Angel Crespo («Artes» núm. 55), Valeriano Bozal («cuadernos», suplemento núm. 9) y, sobre todo, todo del extenso artículo que J. Corredor-Matheos publicara hace algunos años en «Papeles de Son Armadans» sobre la obra de este artista, del que extraeré y comentaré algunos párrafos que han aclarado mis puntos de vista al respecto.

S. Soria estaba entonces en los prolegómenos de lo que he llamado su plena «objetividad», que ahora señalo intuitivamente entre los años 1964 y 1968, manipulando ya desde el 64 sus primeras esculturas «objetivas» pero, por lo que se infiere, sin aún haberlas expuesto pues el artículo de Matheos las ignora casi hasta el final para hacerse eco principalmente de la serie paralela y agonizante, entonces, de los cuadros llamados «integraciones». Y digo esto con entera consciencia porque si bien se llega a referir a las esculturas en dos o tres ocasiones lo hace, como a tientas y sin perspectiva: tomando lo que es allí, precisamente en ellas, conclusión estética, como principio; negándolas el carácter de signo, su carácter iconográfico (pág. 293) cuando en realidad se trataba del signo «objetivo» por excelencia, de la más pura síntesis plás-

tica, de la mejor denotación de aquel fondo informe que el artista venía tratando de expresar desde el inicio de su plena madurez, hacia el 58. Perdía C. Matheos con ello, eludiendo adentrarse en estas realizaciones, una inestimable pieza de referencia para entender mejor toda la obra de Soria: La conclusión y «objetividad» con que el artista asumía y sintetizaba su pasado estético. Impidiéndose así concluir analítica y positivamente un lúcido esquema crítico que, de todas formas, prometía mucho más. Pero leamos y subrayemos su texto.

Escribe allí el crítico (págs. 284 y 285) de las obras planas anteriores al 60 (10):

«En general, las obras de S. Soria se organizan ahora alrededor de una forma central que posee una clara cualidad semántica. Este signo, generalmente de sentido vertical, se orienta al principio hacia una clara evocación antropomórfica. No creo que exista en ello una intención consciente, sino que se trata más bien de una imagen interior que se proyecta sola al exterior».

Poco más adelante, sigue anotando Corredor Matheos:

«Al buscar en su obra la integración, Soria, muy consciente de los problemas reales, trata de reconstituir alguna perdida unidad».

(10) Ver un extracto más amplio de estos textos en el apartado de la «antología crítica» al final de este libro.

Como podrá apreciarse enseguida en estos fragmentos del artículo citado arriba, en realidad y, lamentablemente, casi aislados entre el resto de su estudio, apuntaba este crítico, sin asumir las posteriormente, algunas de las constantes sobre las que descansa esencialmente el nuestro.

En el primero de ellos delimitaba con una cierta timidez, tanto lo que hemos llamado el «medio», esto es, la referencia al mundo exterior implícita, allí como en cualquier obra de arte: «Las obras de S. Soria se organizaban alrededor de (...)»; así como nuestro «sujeto» o signo «preobjetivo» por excelencia: (...) una forma central que posee una clara cualidad semántica; precisando incluso su carácter de «signo» en una dirección «vertical» —que carece de interés para lo que nos ocupa— y como «evocación antropomórfica», que sí la tiene, por ser un paso adelante en la interpretación semiótica del signo «objetivo» S. Soria. Así mismo parece que Corredor Matheos, en las líneas finales de este primer párrafo, llegaba a detectar en el signo un vago carácter de lo que —podríamos llamar— rudimentaria denotación lingüística, de expresión materializada, cuando hace de él una proyección sin «intención consciente» de cierta imagen «interior». Pero ya no iría más lejos en este sentido. Fuera, todo lo más, de ese sorprendente y enigmático segundo párrafo transcrito en el que, tras de especular en torno al título genérico «integraciones» con que Soria rubricaba sus obras planas, se aproxime a indicarnos —creo yo— una fundamental vía de interpretación dialéctica, afirmando que el artista trataba «de reconstituir alguna perdida unidad» en su obra.

EL METODO

Salvados estos reparos críticos al escrito de C. Matheos, que como tales lo iluminan y evidencian en sus carencias respecto a la dirección que yo llevo, pasando por alto todas las demás sugerencias positivas que reconozco me ha logrado evocar. Pasamos a descifrar el tan citado «signo» de Salvador Soria, así como a determinar su evolución hasta el momento «objetivo», indirecta e intuitivamente instalado ya —según hemos visto— entre los años 1964 y 1968. Y más concretamente al inicio de su labor tridimensional. Pondremos el máximo cuidado de no confundir los pasos de la evolución estética de artista hacia su expresión subjetiva pura en la obra —cuya existencia no deja de ser una hipótesis de trabajo— con los nuestros al interpretarla desde fuera como su signo por excelencia y plena «objetividad».

Mirando las realizaciones tridimensionales de estos años «objetivos» (intituladas genéricamente con el nombre de «mecánica plástica») nos saltan a la vista dos características meramente formales que, en conjunto, las hacen resaltar epifonémicas y como aisladas del resto de la obra, a saber: su extremada simplicidad y sencillez que no tiene precedentes, ni antes ni después, si no vamos a hallarlos entre las austeras pinturas de los años 50; y por otra parte, su morfología exterior poliédrica que si bien los tiene —y fundamentales como iremos viendo— por darse por primera vez como tal, es decir, en las tres dimensiones del espacio, podemos considerar, para entendernos, una característica mutante en su trayectoria.

En la aparente sencillez de esta primera serie escultórica que, desde el mismo 64, Soria titula «mecánica plástica» puede registrarse el hecho significativo de su carencia total de base, peana, cable sustentador o cualquier otro tipo de referencia al medio externo (por lo menos hasta el 66 las obras tridimensionales de Soria sólo se apoyan físicamente en sí mismas, en su estructura material, sin que ninguna prolongación «ad hoc» soporte su masa). Lo cual, por otra parte, confirma nuestra hipótesis de ver en ellas una desnuda oposición dialéctica al gran período bidimensional de las «integraciones» que, aunque Soria cronológicamente siguiera realizándolas hasta el 68, estaban ya lingüísticamente acabadas desde quizá el 65, perteneciendo, en consecuencia, ideológicamente hablando, al período inmediato anterior. Período por ende, al final, visiblemente recargado tanto de signos-sujeto (a veces dos o tres como afirmaba certeramente en otro lado el mismo crítico) como de referencias al medio en forma de retículas, planos lisos y demás soportes de diferentes texturas que la sabiduría técnica de S. Soria había ido atesorando a lo largo de su evolución. Por el contrario, la austeridad primordial de las obras tridimensionales, equívoca como la de toda obra lingüísticamente efectiva y lograda, esto es, «objetiva», es fundamental; contrasta y contradice epifenómicamente el barroquismo paralelo de las «integraciones» ya que, todo parece indicarlo, si bien éstas colmaban la enorme capacidad de oficio de sus manos; aquéllas eran síntesis de ese fondo o pathos expresable (la facultad que gobierna los signos de Saussure), que codificado en la materia llamamos obra de arte. Y vuelve a con-

firmar nuestro aserto el que durante cuatro largos años, del 64 al 68, convivieran en su taller, hermosas pero agónicas, las «integraciones» planas finales, con la tímida teleonomía de las primeras «mecánicas» escultóricas, ya excluyentes después del 68.

Respecto a su morfología exterior, que decíamos poliédrica, se puede añadir que la pretendida «evocación antropomórfica» o referencia al hombre en la cual podríamos concluir con C. Matheos tomando, con cierta ligereza, como base algunas de las obras anteriores que así parecen indicarlo (en las que una figura humanoide parece prefigurarse vagamente [11]); debe rechazarse a la vista del conjunto. Y es que si bien es cierto que ahora todo llega a ser sujeto en ellas, hasta el punto que se diría que sus obras llegan a ser tridimensionales porque el signo-sujeto plano anterior ha absorbido el medio, es decir, el espacio (el medio sería ahora el ámbito natural donde se instalasen las esculturas) éste, el sujeto, en cualquier lenguaje o idioma implica tanto al hombre como a las cosas del hombre en general.

Será lícito, pues, admitir axiomáticamente, en la interpretación lingüística de las primeras obras tridimensionales de S. Soria, todo aquello que no viole los límites de lo que hay realmente en ellas, a saber: una serie de sujetos poliédricos, simples e irregulares, realizados entre 1964 y 1968, al mismo tiempo que las últimas y más complejas obras planas, y cargados de significación. Significación que no trataremos de forzar y, en último extremo, por la que no nos pregun-

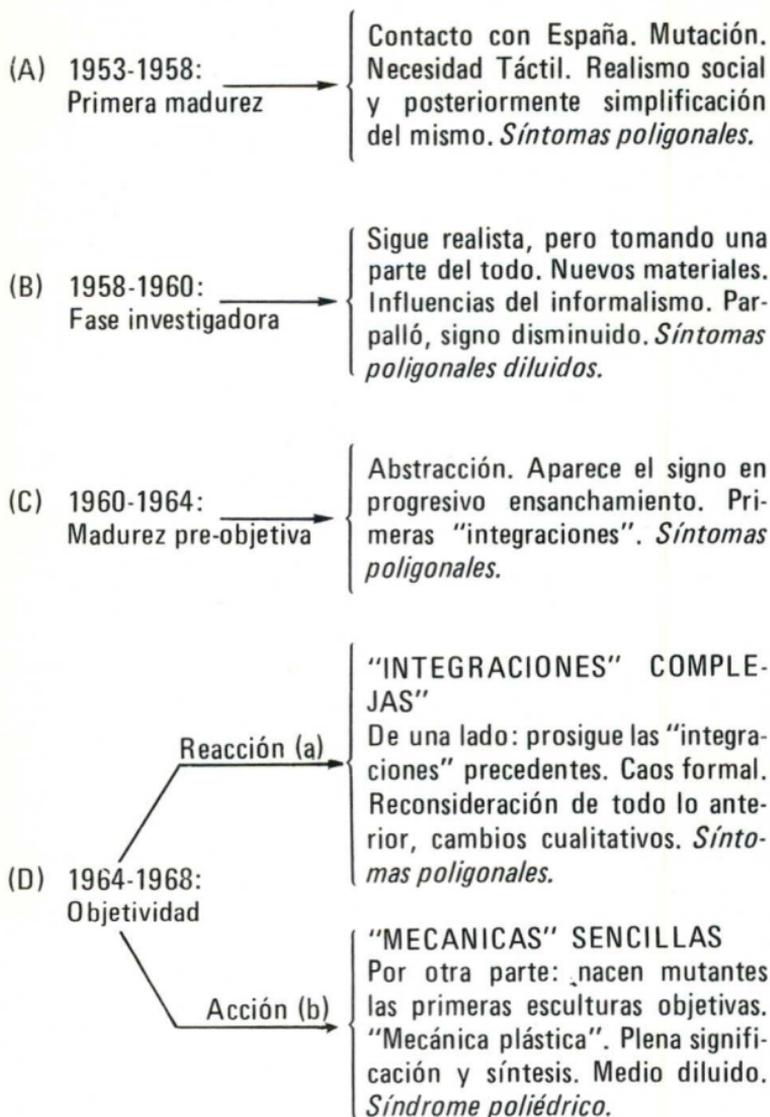
(11) Véase: «Integración con obrero», 1965.

haremos directamente, de igual manera que, leyendo el Génesis, al contrario que los iluminados de teologías y transcendentalismos, no cuestionaríamos lo que quiso decir el autor, sino que, someteríamos al alcance de nuestros esquemas y registros científicos, exactamente lo que dijo.

Antes de preguntarnos cómo llegó a ser «objetividad» el signo S. Soria, o sea, la forma semántica «poliedro», trazaremos un sucinto esquema cronológico que, completando desde el 53 hasta hoy el ya trazado antes para determinar las inflexiones de su vida, iluminará abarcándola la evolución total de su obra con expresa y fundamental referencia a las fechas en que ésta fue apareciendo.

Podrá apreciarse, consultando el citado gráfico que, en los esquemas calificativos, aparecen en cursivas un par de palabras: «síntoma» y «síndrome» de las que no había hecho uso y mención hasta el momento. Pues bien. Como quiera que no he podido encontrar palabras provenientes de la literatura crítica que refieran los conceptos de: «forma semántica o signo expresivo de un artista que, con apariencia poligonal, es capaz de evolucionar dentro del todo plástico a través del tiempo sin cambios cualitativos»; y por otro lado: «signo expresivo poliédrico del mismo artista, resultante absoluto y objetivo de la evolución del signo anterior». He optado por introducir, respectivamente, los vocablos médicos de «síntoma» y «síndrome» que en el fondo connotan, respecto a esa otra manifestación efectiva que es la enfermedad, la misma gradación conceptual que las dos definiciones de antes en la manifestación expresiva y efectiva que se supone es el arte. Para entendernos, «sínto-

ma» es lo que tiene de significación parcial la forma preobjetiva, en tanto que «síndrome» es el conjunto de síntomas capaces de coagular en lo que llamamos la «objetividad» S. Soria.



(E) 1968-1974:
Nueva fase dialéctica →
(?)

SINTEISIS

Vuelve a retomar el medio, el espacio, ahora escultóricamente, es decir, ya no como referencia, sino realmente "Máquinas para el espíritu" — el hoy—. *Síndromes poliédricos*.

LA LECTURA

Comencemos, pues, la lectura del proceso creador S. Soria hacia su madurez, hacia la actualidad, conforme aquél se fue produciendo.

Y ahora sí es el momento de que nos hagamos las preguntas fundamentales que permitan estructurar y acoplar racionalmente nuestra ruta con la suya. ¿Cómo llegó a ser la forma poliedro, entre 1964 y 1968, signo, sujeto y «objetividad»? ¿Qué oculta la equívoca sencillez de sus aristas? ¿Fue esta sencillez una decisión consciente en el artista o, más bien, un hallazgo fortuito decantado por contacto con la materia donde S. Soria iba instalando su impronta?

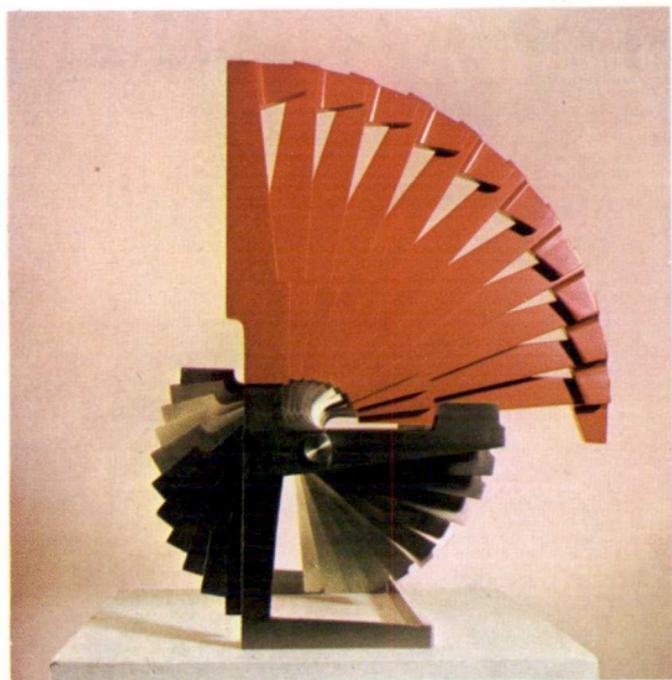
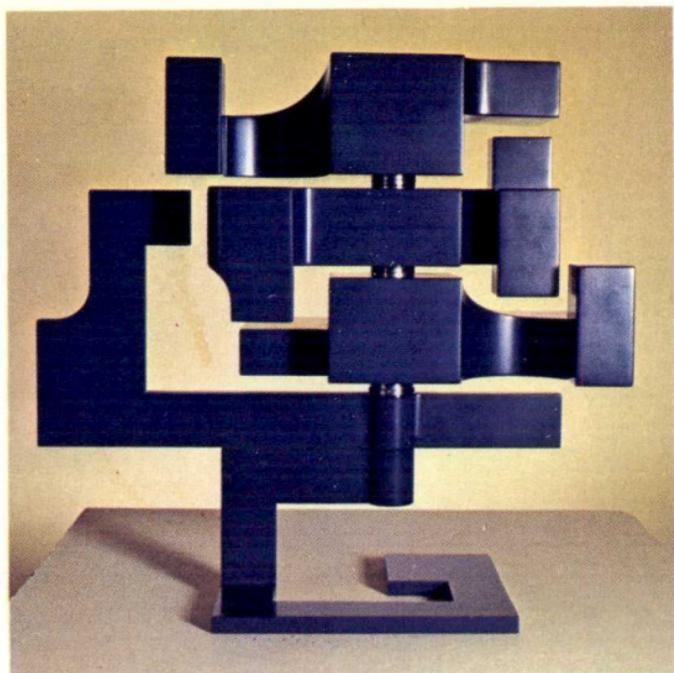
Nunca me inclino más —y esto no deja de ser una explicación provisoria pues su obra, como veremos, está hoy en plena efervescencia dialéctica hacia otra síntesis en el reino aún de los probables— a explicar los verdaderos hechos lingüístico-plásticos por teleología interior, por necesidades internas del artista, que por tropismos circunstanciales. Si es viable o no esta postura, no lo sé. Pero reconozco que, en ese sentido, y sin tomar partido ni por la explicación individualista total ni por la explicación sociológica, no se entiende demasiado bien que, mucho

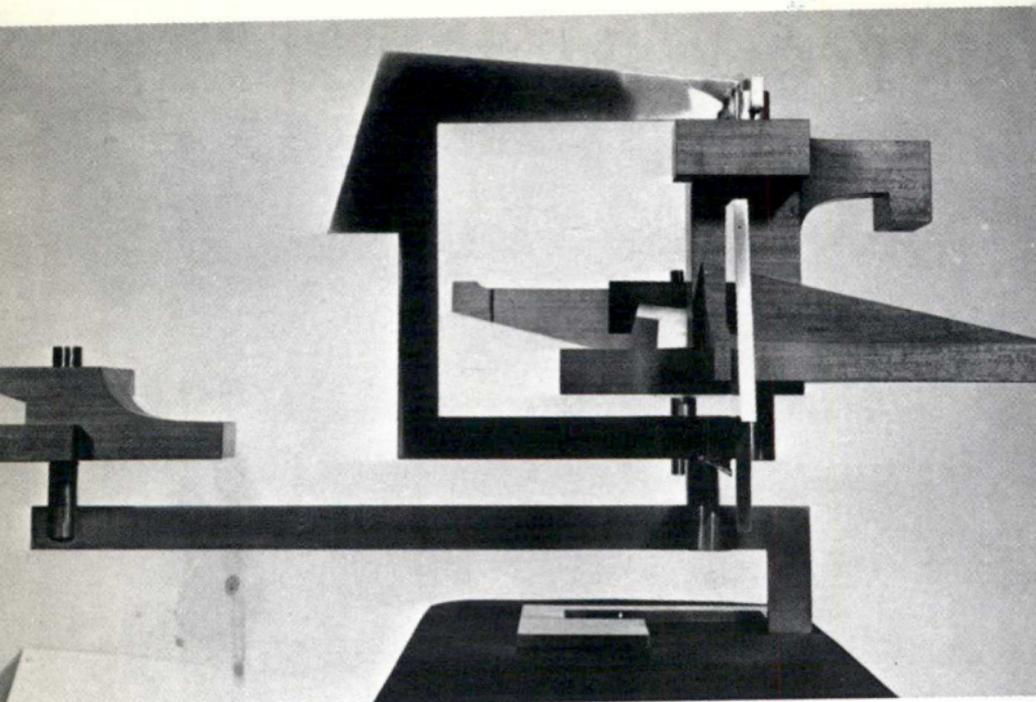
antes de que el habla plástica S. Soria fuera la madura «objetividad» que postulamos para el «síndrome poliédrico» de los años 64 y 68 se viniera ya perfilando éste, lentamente, en forma de esos sucesivos «síntomas poligonales» que hemos señalado en el esquema para las obras planas anteriores al 64 y que justificaremos en seguida.

Entre tanto nos servirá de introducción recordar un hecho puramente físico de la geometría, a saber: *¿Qué es un polígono sino una de las caras del poliedro? O formulado de otra manera, ¿no es el poliedro una figura espacial de caras poligonales?*

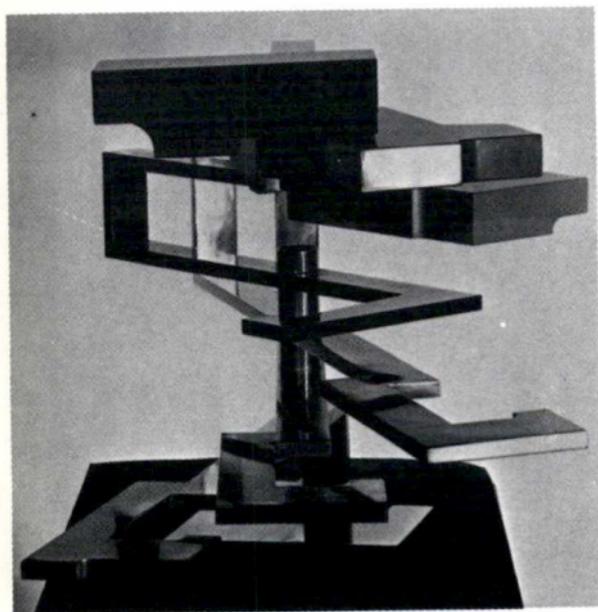
La ruta estética de Salvador Soria tiene unos comienzos absolutamente semejantes a los de cualquier artista. Sírvanos aquí de referencia recordar que nació en un pueblo de los alrededores de Valencia, que su educación fue autodidacta y, en fin, que nuestro conflicto civil le obligó a desarraigarse de su tierra y completar su formación como exiliado en Francia, entre los años 39 y 53. Año este último en que entraría con su familia a España para incorporarse muy pronto a los movimientos de vanguardia que por entonces se estaban cociendo.

De sus fases o períodos anteriores al que en el esquema he llamado de «primera madurez» (A) —de los que doy cumplida cuenta en el apartado primero de este libro— nos será en todo caso útil refrescar aquí que, ya en aquellos años cuarenta de los que podríamos conjeturar la máxima disparidad conceptual y morfológica respecto a su «objetividad» veinte años más tarde, se filtran las primeras ordenaciones estructurales «preobjetivas», los primeros «síntomas po-



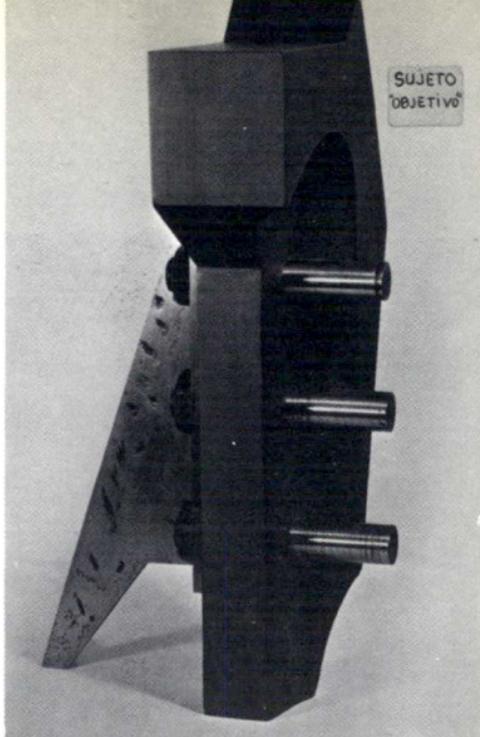


Máquina para el Espíritu: AC-3 PU, 1967

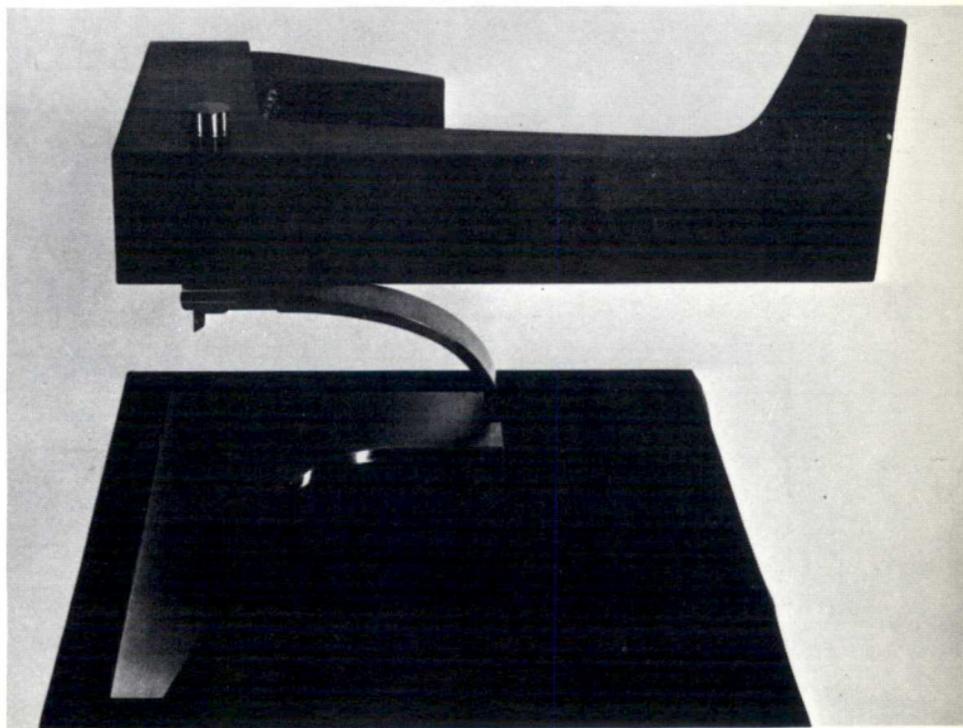


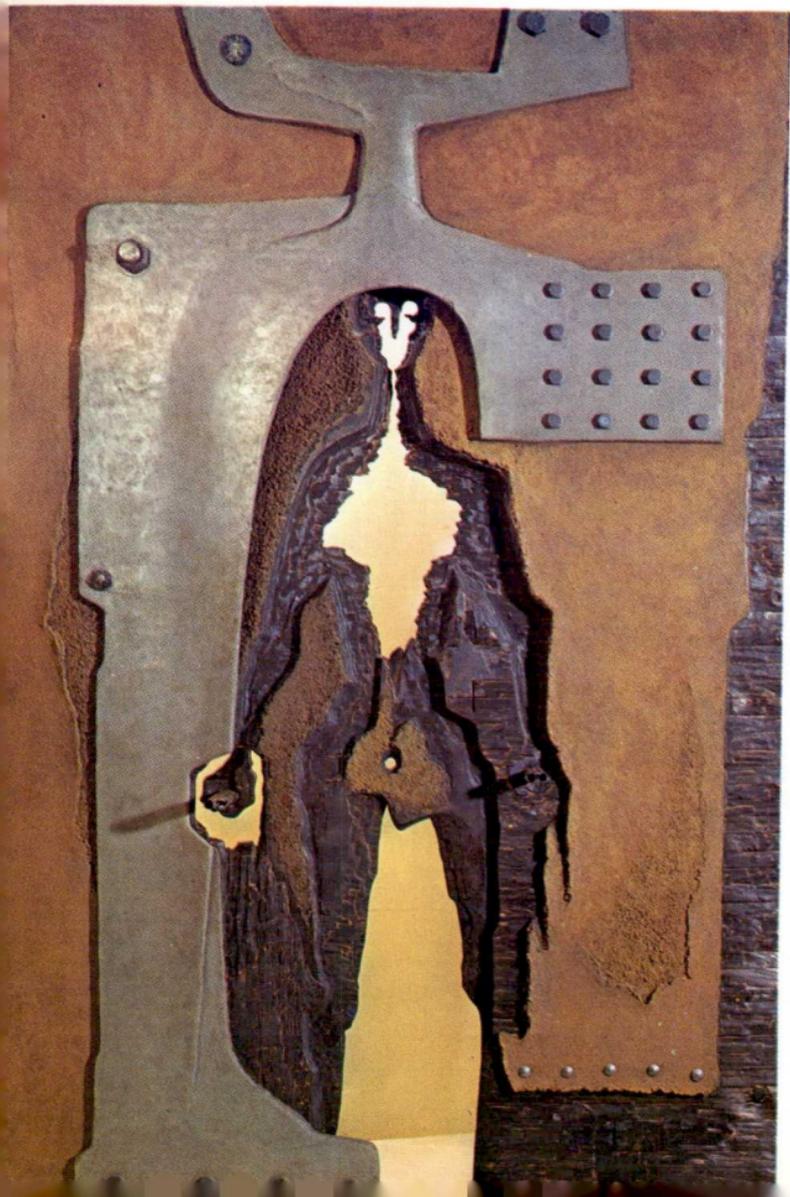
**Máquina
para el
Espíritu, 1968**

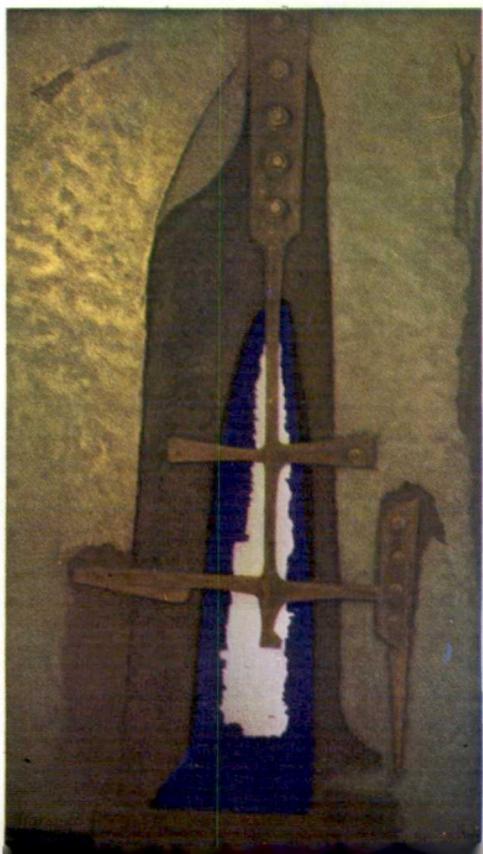
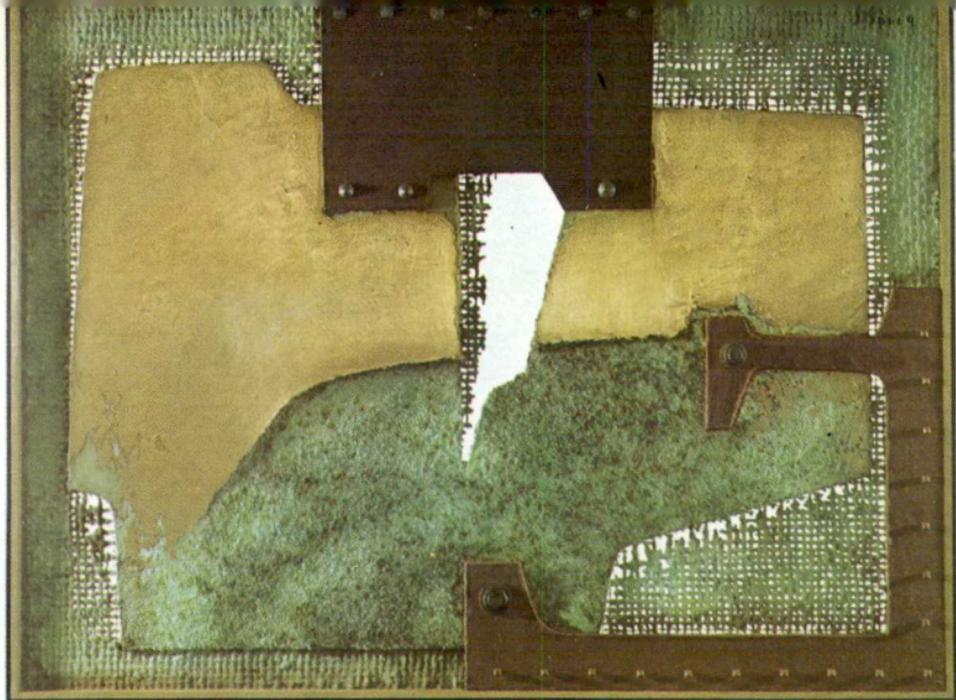
**Mecánica
plástica, 1965**



**Máquina
para el
Espíritu:
A-1 PU, 1967**

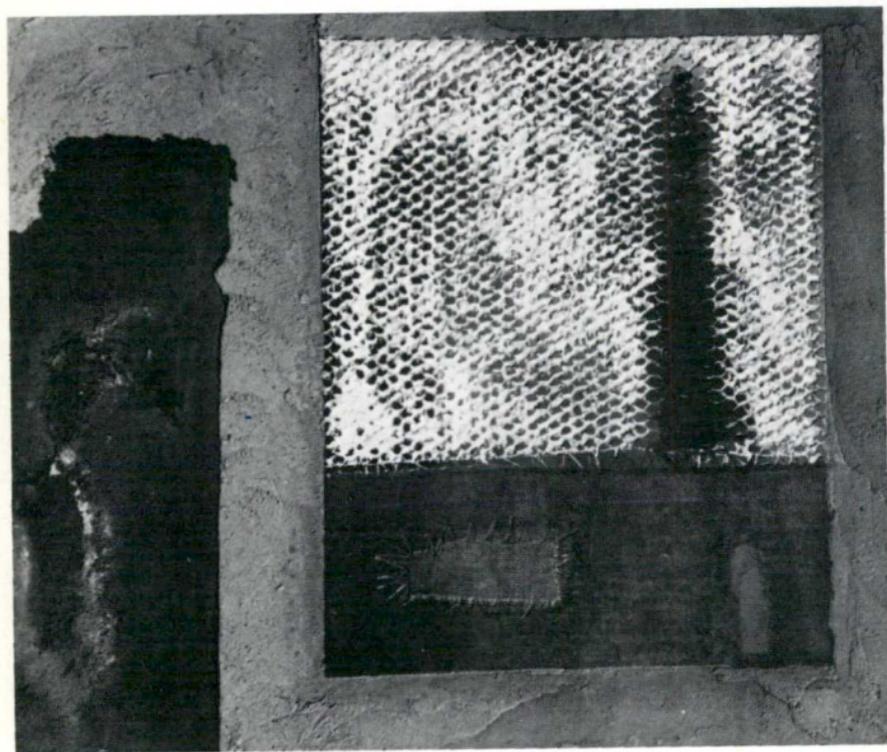






Integración
con obrero, 1965

La ventana, 1958



"SÍNTOMA POLIGONAL"
(SIGNO)

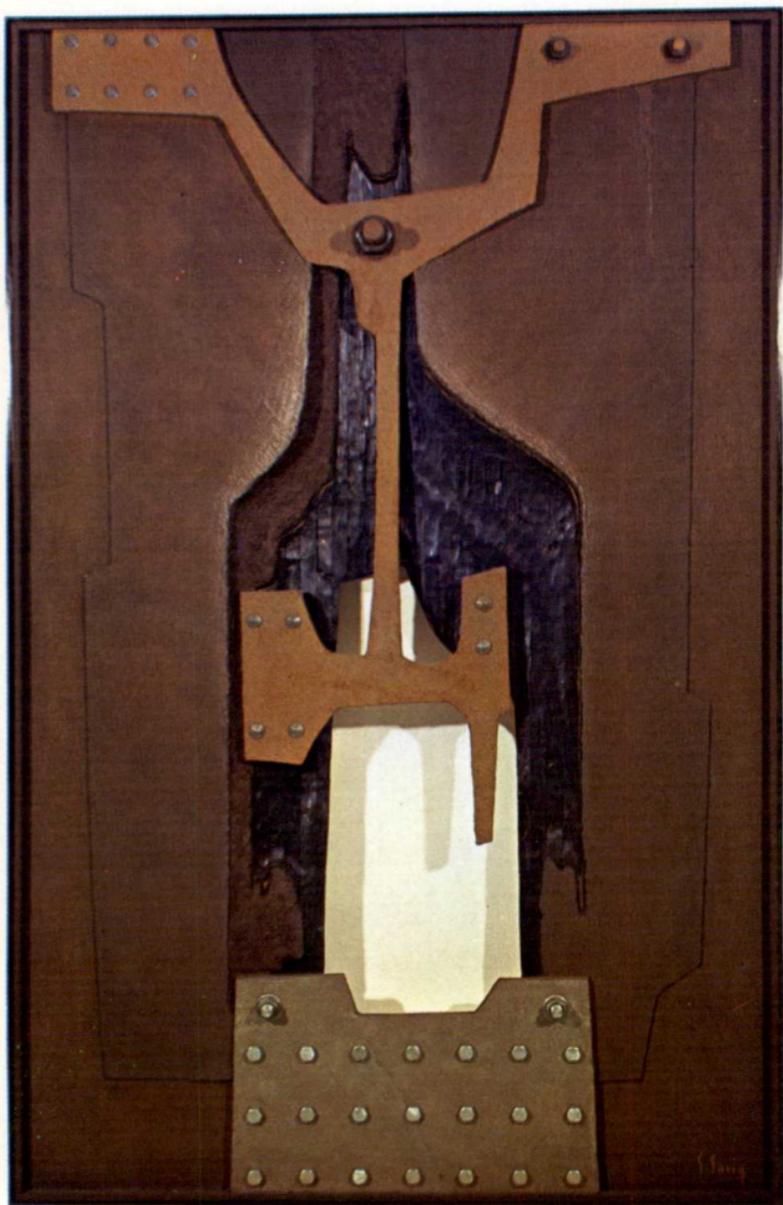
TORNILLOS

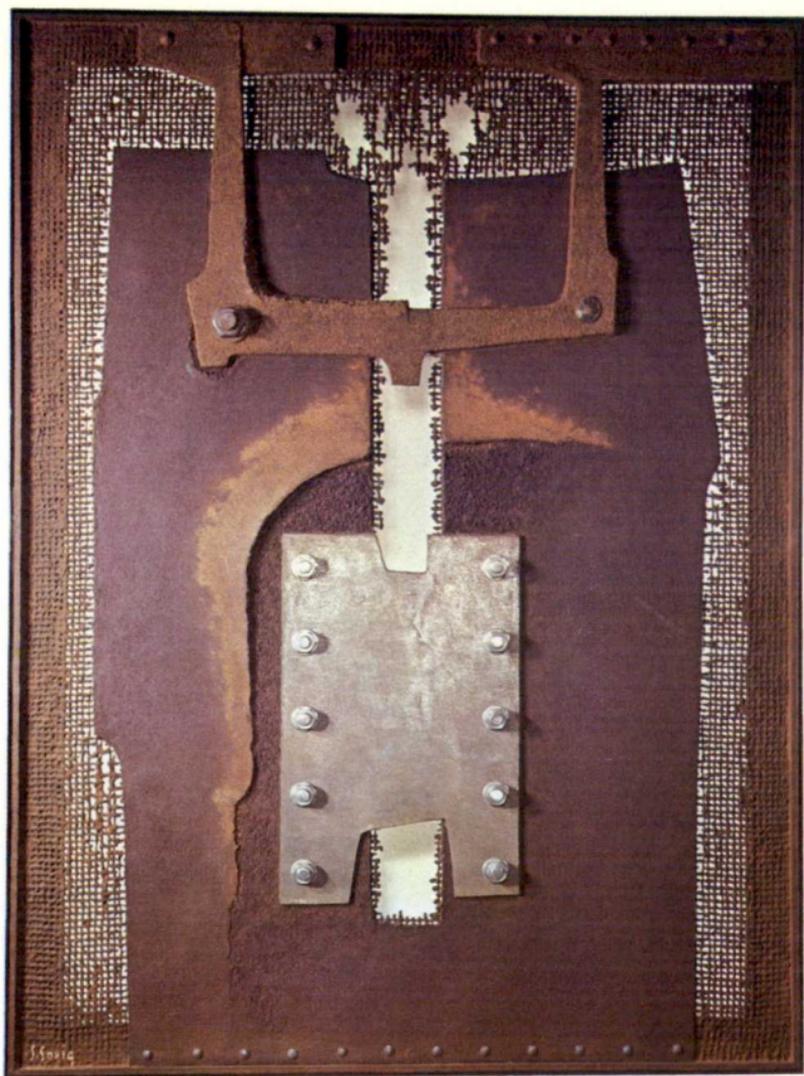
REFERENCIA al "MEDIO" PLANA

SIGNO - SUJETO ANTROPOMÓRFICO

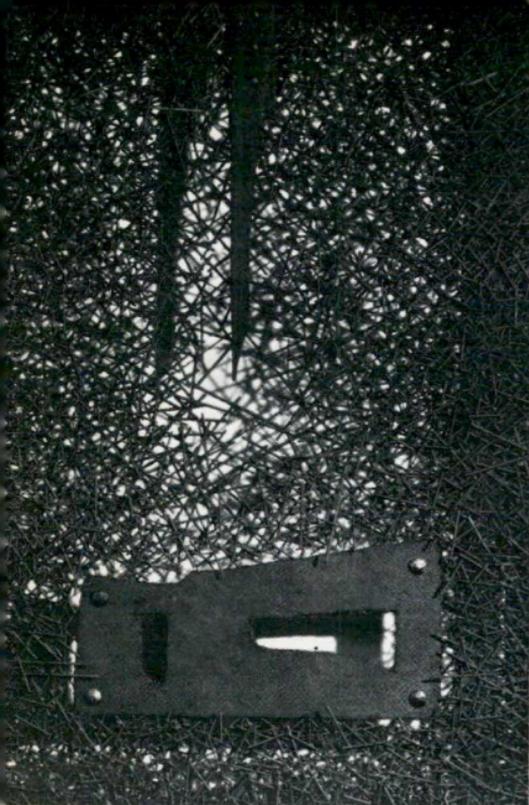
REFER. al "MEDIO" RETICULAR

CLAVOS

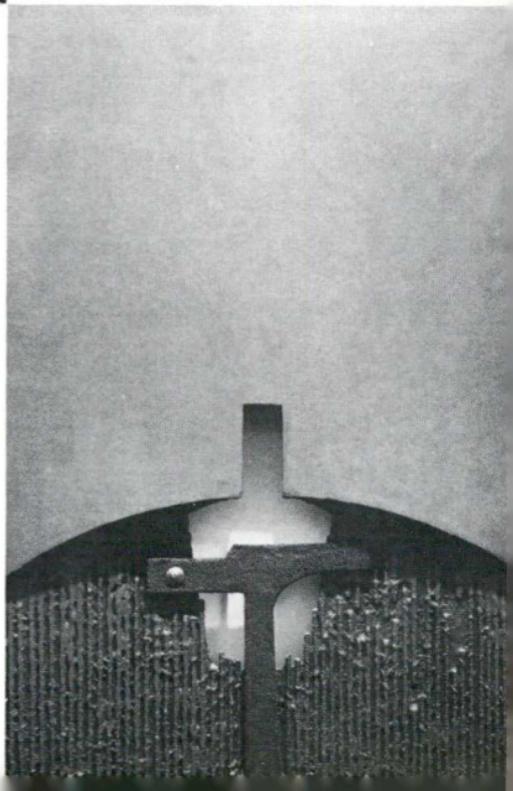




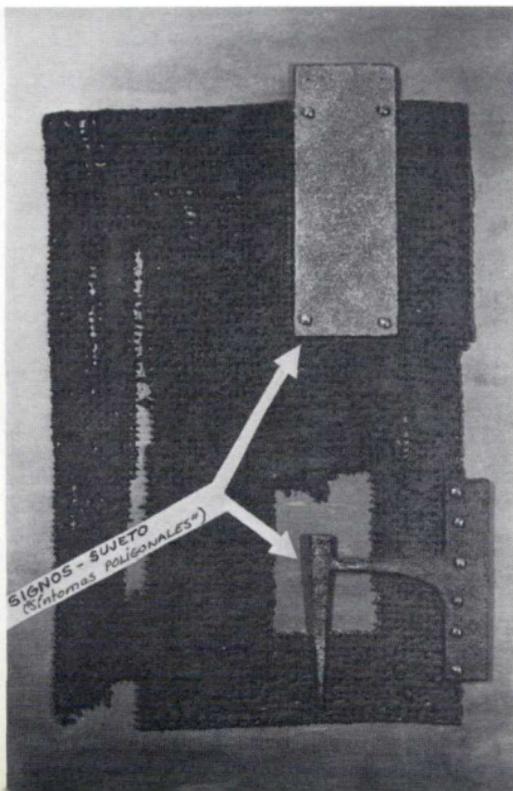
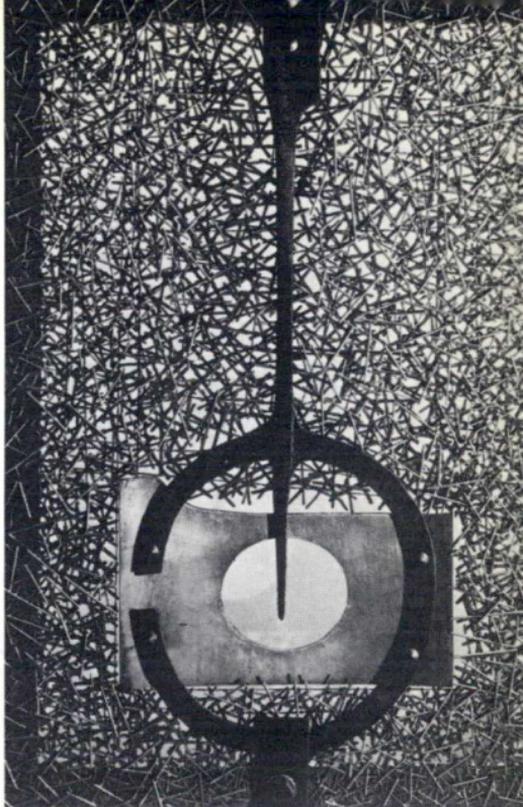
Integración, 1962



Interacción ocre, 1968

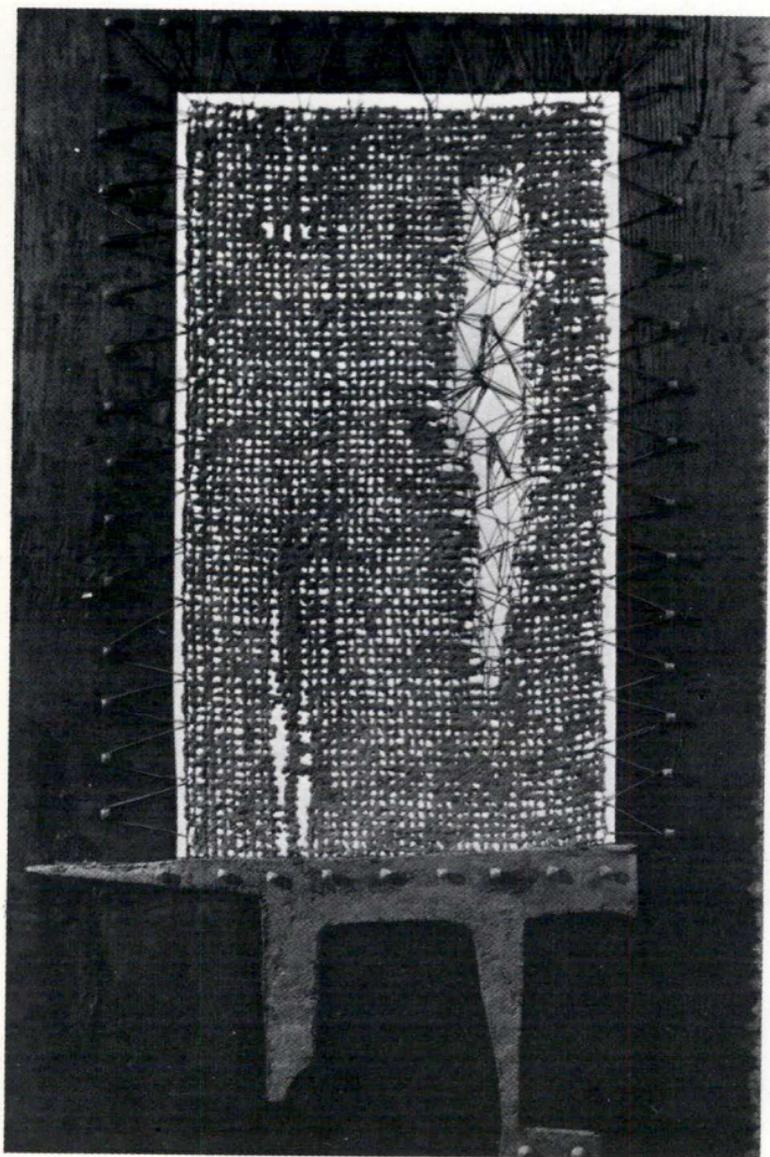


Integración espacial, 1966



Integración espacial, 1960

Integración sugerente, 1961

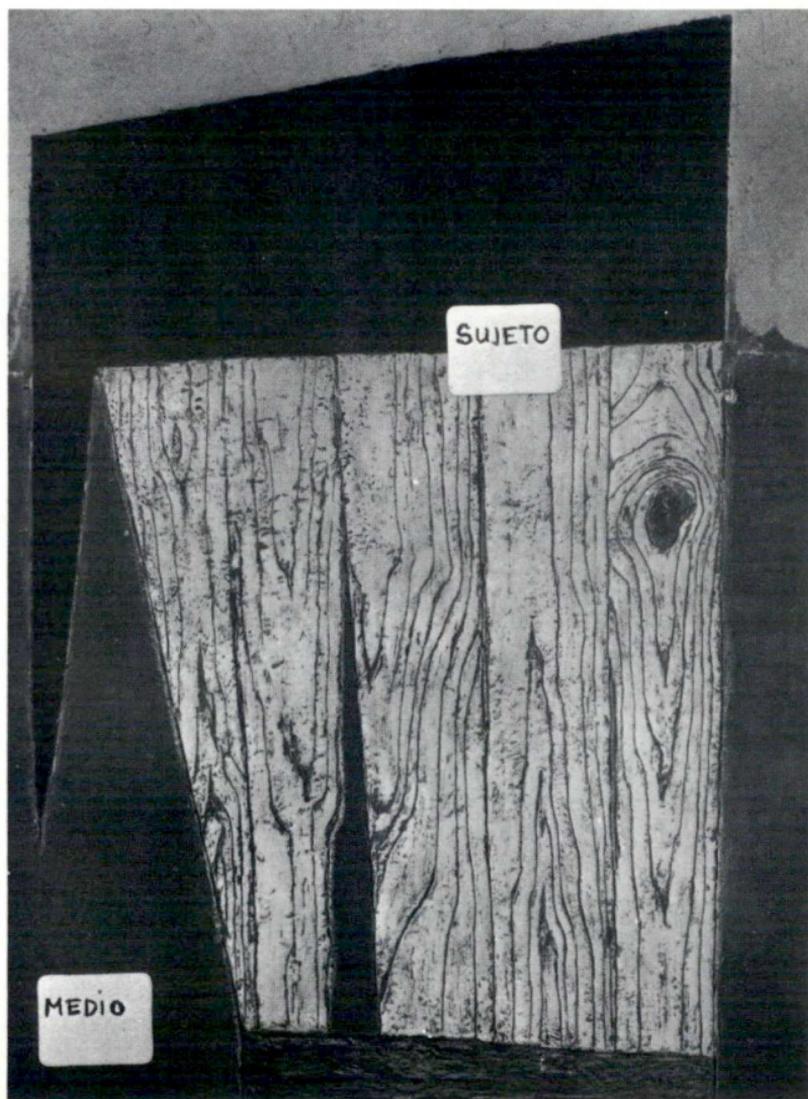


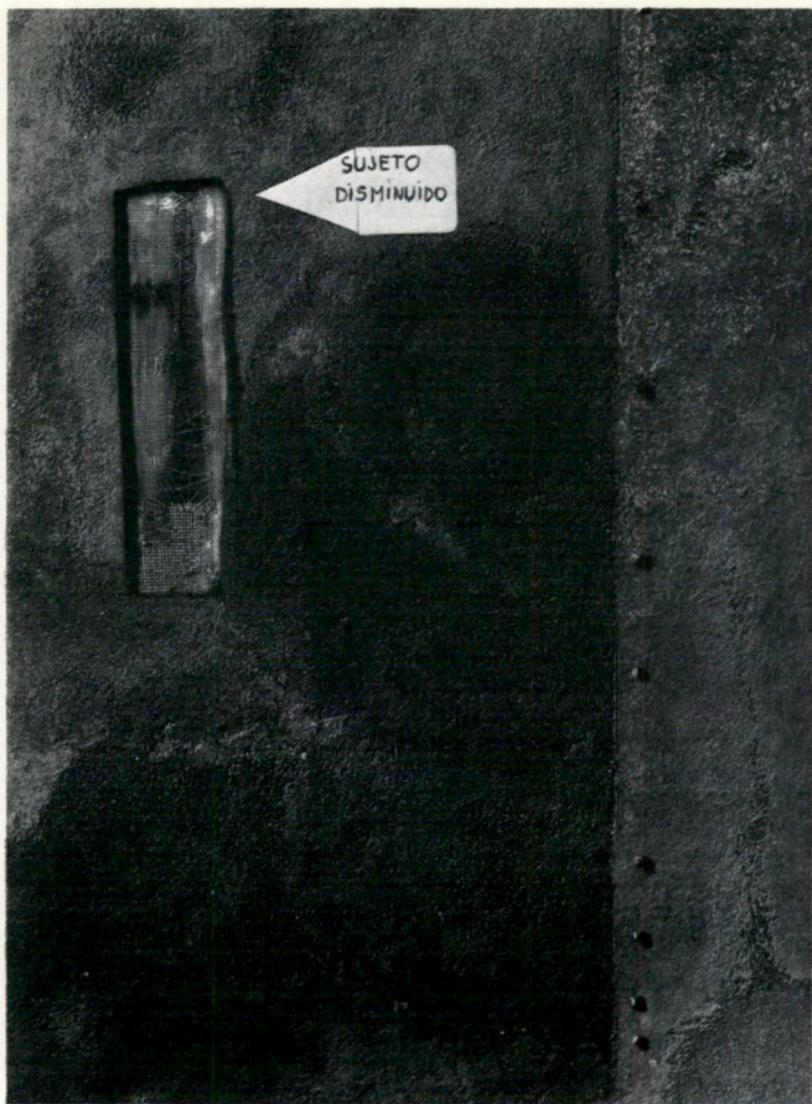


La cocina, 1955



La mesa, 1956





El muro, 1958

ligonales» de su lenguaje, que sólo llegarían a ser excluyentes y «objetivos» muchos años más tarde, pero que nos darán una pista de la persistencia lingüística de ciertos efectos artísticos, de ciertas improntas o «monogramas» personales a través del tiempo; así como nos invita a perseverar en este tipo de análisis teórico que los hechos, tan dócilmente como es posible, parecen venir a confirmar en la práctica.

La primera fase (A) del camino que hemos llamado en el esquema «primera madurez», es el período de elaboración, comprendido entre los años 53 y 58, que se produciría, ya de regreso en España y después de catorce años de ausencia. Estéticamente Soria entraba con su equipaje —digamos— expresionista con ciertas resonancias a lo Permeke que en contacto con la realidad española se polarizó en temas de preocupación social tales como campesinos, planchadoras, maternidades, etc., cuyas características fundamentales se pueden resumir: en sus texturas fuertemente corpóreas divididas por líneas muy determinantes (que en conjunto parecen preludiar su posterior dedicación a la materia); y en los fondos donde el artista instala los muebles y objetos con perspectivas distorsionadas (síntoma poligonal) que, poco más tarde, desplazando las figuras humanas, traerá a un primer plano para hacerlos protagonistas absolutos de su obra. Ya en el 55, con obras como «la mesa» o «la cocina», S. Soria se situaría en una posición intermedia entre realismo y abstracción, equilibrando sujeto y medio y confirmando en nuestro sentido, prescindiendo de lo que estos cuadros relatan y del cómo lo relatan —fundamental contingencia seguramente ya

desmenuzada por otros y que aquí no interesa— aquella facultad interior, la existencia constante de aquel pathos de expresión encarnado ahora en la forma lingüístico-poligonal de los sujetos, esto es, como nuevo e indeterminado «síntoma poligonal» del lenguaje S. Soria.

Para apreciar a continuación lo que ocurrió en el tránsito entre la agonía de esta fase realista (A) y la siguiente (B) que llenaría los años 58 al 60 y que hemos llamado «investigadora» es preciso, por un lado, recordar que corrían los años de la plena acmé informalista que necesariamente, como a cualquier parte viva del todo social, no podía menos de influenciar (el grupo valenciano Parpalló se formaría muy poco tiempo después de la eclosión del Paso en Madrid), de incidir de alguna manera en el habla plástica de S. Soria, que se había venido gestando años atrás cuando, ya desde el 55 (ver «la cocina», por ejemplo) introdujo en sus empastes limaduras de diferentes sustancias para conseguir esa inmediatez táctil característica de una facción del informalismo.

Por otra parte, deberemos introducirnos imaginariamente dentro del artista para desde allí, tomando sus ojos a manera de las lentes de aumento del catalejo, poder entender que lo que aparenta ser en estas obras (58 al 60), con relación a las anteriores, una profunda mutación, un cataclismo estético informal; se reduce a un giro de aumento de la lente frente a los mismos temas. Aumento con el que Soria tomaba como centro de interés plástico una parte por el todo, esto es, una parte del todo realista anterior que, envuelta en el ropaje de los nuevos materiales (limaduras y resinas oxidadas, etc.) entonces por

él ensayados y manejados con la natural exclusión de otros intereses, nos hacían caer en el equívoco de considerar estos años (58 al 60) como un verdadero punto de ruptura informal de su obra.

Esta conjunción de factores, promoviéndole activamente a investigar, explica lo suficiente a mi juicio: tanto la disminución sin precedentes de su obra de su signo-sujeto por excelencia (ver figuras correspondiente a esos años) como la desaparición casi absoluta de sus efectos, de los «síntomas poligonales» en esta fase transitoria de investigación. Tan realista, en último extremo como la anterior. En ella quedaría en cualquier caso, al descubierto (ver «la ventana», de 1958). La mayor parte de los soportes lingüísticos, de las referencias al medio externo que, como clavos, superficies magmáticas, telas metálicas, alambres, etc. serían el medio, el soporte, el alfabeto viable de su período inmediato posterior.

La siguiente fase (C) que llamábamos en el esquema de «madurez» y que comprendería las obras de los años 1960 y 1964 es, volviendo a la imagen del párrafo anterior, como el producto de un nuevo giro de aumento y aproximación de la lente: lo que allí eran pequeñas zonas de retícula aisladas entre un magma informal (ver «el muro», de 1958) ahora, crecientes, abarcarán la casi totalidad del cuadro. Soria se hace clásico, como son ya clásicos sus títulos «integraciones» que comienza a poner en este período. Los signos-sujeto (ver «Integración espacial», 1960) llegan a ser dos o incluso más —como anotaba C. Matheos— y en su progresivo ensanchamiento irán, poco a poco, a tientas, con no pocos

retrocesos (ver «integración», 1960). Se aprecia en algunos de estos cuadros, claras reminiscencias antropomórficas en el sujeto («Integración férrea», 1963), pero es la excepción.

El artista se acercaba, paso a paso, a la «objetividad», a su momento de plena expresión y del significado de su habla, irreductible a palabras, tan sólo logramos verificar, estilizados, los «síntomas poligonales» del sujeto renacidos en esta fase con más fuerza que nunca.

Es muy curioso. La historia de los pueblos enseña que cuando es inminente una mutación social, se abre paso sobre el orden establecido la ley de la extrema inestabilidad estructural que enfrenta, ya sin disimulos, a los grupos revolucionarios partidarios del cambio, con la aglutinada reacción que sólo mira al pasado.

Pues bien, salvando las distancias entre individuo y sociedad podemos percibir y añadir a lo ya dicho que, cuando S. Soria, en el año 1964, dejando la fase (C), penetra en la (D) del esquema, en el período que hemos dado en llamar de la plena «objetividad», por alguna razón enigmática que tiene el aspecto de regirse por la misma ley de las sociedades en crisis, verá dividirse sincrónico su potencial expresivo entre: una, a manera de reacción plástica (a), por la que repite y reconsidera, complicándolas, las recetas del pasado en obras todavía planas de «síntoma poligonal»; y otra, a manera de acción revolucionaria (b), tridimensional y mutante, de «síndrome poliédrico», en donde parece francamente asumir, espacializándolos, todos los síntomas planos precedentes (ver figura «mecánica plástica», 1965).

Recordando al efecto la terminología de Saus-

sure diremos del subperíodo plano (a) que, en estas obras, a la vez que se estaban decantando diacrónicamente, incluso en tres planos consecutivos (ver figura «integración con obrero», 1965) todos los modos viables y signos de recetas anteriores, a saber: sujetos de «síntoma poligonal» de referencia antropomórfica, medios reticulares y lisos, clavos y tornillos, etc.; algo que quizá está en la misma complejidad de estas grandes obras parece impedirle proseguir. La dialéctica hasta entonces válida en sus obras entre sujeto y medio se irá así reduciendo a una contradicción, o «falsa dialéctica» —en palabras de C. C. del Pino— de la que Soria sólo podía salir mutando, esto es, desarrollando paralela y sincrónicamente el tipo nuevo de obras tridimensionales (b) que llamamos su «síndrome poliédrico» creador. Es su gran momento de «objetividad» efectiva y expresiva —que no supo apreciar C. Matheos— y sería su plena «objetividad» de sernos posible detener allí, en aquel instante, el espacio y el tiempo fluentes de Heráclito.

En los últimos años de esta tan proteica fase «objetiva» (D), todavía se darían dos hechos francamente curiosos que nuestros esquemas teóricos acogen con facilidad: en primer lugar, las obras planas finales de este período (ver figura «integración ocre», 1968) la referencia al sujeto y la referencia al medio se simplifican otra vez y al mismo ritmo en que, a las obras tridimensionales, les están naciendo prolongaciones que como referencia al medio harán la función de brazos sustentadores poco antes desconocidos (ver figura «Máquina para el espíritu A-1Pu», 1967). ¿Qué estaba ocurriendo? Sencillamente

el artista sentaba las bases de una renovación dialéctica de su lenguaje en un momento en que su impronta «objetiva», coagulada en el «síndrome poliédrico» de esos instantes, había salido por fin a la luz.

Ahora bien, hemos llegado a un momento de nuestro ensayo en que, indicada expresamente ya la «objetividad» S. Soria, seguimos aún sin haber leído ni descifrado —como prometíamos— las connotaciones de ese signo-sujeto que hemos considerado «objetivo» en la obra de este artista. Dicho de otra forma. ¿Cuál es la significación íntima de ese fondo interior del artista, dialécticamente efectuado en forma de ese oscuro «síndrome poliédrico» que llamamos la «objetividad» S. Soria? ¿Cómo y con qué herramientas penetraremos en el universo lingüístico de una sola Obra de Arte? ¿Qué significa en último extremo lo que llamamos el «síndrome poliédrico» de este artista?

UNAS NOTAS SOBRE EL CONCEPTO DE SIGNIFICACION

Si el lenguaje y la significación de la obra de arte, en rigor, no cabe reducirlo a la expresión literaria, como se ha hecho notar muchas veces pues eso sería, por otra parte, encontrar en ella, en la obra, más significación de la que hay. ¿De qué manera podríamos desmontar en unidades equivalentes y en palabras nuestro concepto de «síndrome poliédrico», nuestro concepto de «objetividad» que refiere y asume, en realidad, un grupo epifenoménico de esculturas de S. Soria correspondientes al subperíodo revoluciona-

rio (b) comprendido entre los años 64 y 68? ¿Qué significa, en otras palabras, la «objetividad» S. Soria? Téngase bien presente la manera en que formulamos esta pregunta, pues volveremos a ella repetidamente.

Nos acercamos a un límite crítico, en el que las conclusiones no pueden ser más que provisionarias. Es palpar el límite entre lo que realmente hay y no hay en la obra de arte, entre «forma» aparente y «fondo» significativo o, en terminología trascendental, entre el cuerpo material y el llamado espíritu de la obra, Por otro lado, como se da por existente en la obra ese espíritu semántico, o mejor, ese fondo semiótico —la significación— que nadie ha visto jamás si no es por sus efectos en el contexto social, de nada apenas nos sirve la drástica y aguda tesis formalista de quitarlo de en medio y suprimirlo en nuestras investigaciones, pues aún no reconociéndole carta de existencia en la obra de arte en una decisión unilateral que tomáramos, no podríamos impedir que siguiera haciendo estragos como viviente espectro en la sociedad, de la misma manera que no creyendo por nuestra parte en los dioses y espíritus no los matamos —de esto sabían mucho T. Lucreio y Nietzsche—, sino que más bien nos matan, nos morimos nosotros abrumados por la némesis de poseer en exclusiva y contra corriente una verdad que tanto parece repeler al contexto social que nos rodea.

La única salida válida que encuentro por el momento a este problema general que aquí nos plantea concretamente la significación de la obra de S. Soria es, reconociendo en principio el fondo, el espíritu o significación trascendente de

toda obra de arte; hacerlo de tal manera que sus más acérrimos defensores (que defienden con él a las otras formas de «espíritus» que pueblan las religiones) se vean desenmascarados y desprovistos, a favor nuestro, del considerable apoyo que supone para sus fines tener de su parte, en el concreto tema del arte, a la gran familia de artistas y críticos que, aún escépticos respecto a los demás espíritus trascendentes, aceptan sin muecas el «fondo» significativo junto a la «forma» de manera casi automática, porque no ha entrado en su perspectiva investigadora desentrañar lo verdadero y lo falso de esta creencia ritual tan extendida como carente de fundamentos palpables.

Como quiera que no hay siquiera terminología acuñada para tal efecto, para criticar el concepto de «fondo significativo», y no nos sentimos por ahora con fuerzas para proseguir la lucha frontal y desmitificadora en el punto donde la interrumpieron los formalistas. ¿De qué otra manera podríamos proseguir la nuestra sino practicando, como hemos hecho hasta aquí, la terminología bifronte del arte —que en general todos entendemos— para luego llevar el agua a nuestro molino y colocar todo lo relativo al «fondo» en su justo lugar? ¿Cómo? —se me dirá—.

No cabe aquí desarrollar toda nuestra opinión al respecto que, aún logrando resumirla, ocuparía muchas páginas. Creo que nos bastará por el momento con señalar un par de vicios fundamentales que están en la raíz de muchos de los errores críticos que ha producido y está produciendo el arte como supuesto fenómeno significativo-trascendente.

El primero de ellos consiste en la inefable

propensión a utilizar indiscriminado el verbo «ser», en lugar de otras partículas menos imperativas, para cualquier tipo de transcripción a palabras de la obra de arte. Decimos, por ejemplo: la obra de S. Soria «es» tal o cual cosa apenas nos lo sugieren ciertos matices que, como ocurre con las manchas del test de Roschard, pueden estar igual en ella que en nosotros, pero que, en cualquier caso, al forzar en un sentido, cualquiera que sea, este indeterminismo fundamental, realizamos una violación de su realidad autónoma interior, una proyección de nuestro inconsciente a través del verbo ser, que corre casi siempre el peligro de hacérsenos verdad incuestionable. La obra de arte, en todo caso, «equivale» a una serie de palabras y conceptos escritos de la misma manera que lo escrito hasta aquí no «es» mi pensamiento, sino, en rigor, una provocación y a la vez una transcripción en código de éste, como muy bien entendió Von Kleist.

El segundo de los errores —mucho más sutil— consiste en la falacia de ver transustanciaciones y trascendencias allí donde se acaban nuestras probabilidades de encontrar las causas de algo, de una obra de arte en el caso que nos ocupa. Motor quizá primordial de toda la cadena de equívocos que ha logrado a menudo evocar el arte cuando ha sido interpretado según el par «forma-fondo» en el que «forma» sería lo verificable y «fondo» lo indeterminado. En efecto. Ante un grupo de obras como las que hemos llamado «síndrome poliédrico» y «objetividad» S. Soria, allí donde se acaba nuestra probabilidad metodológica de deducir las causas, allí donde dejamos el mundo determinable de los materiales y la «forma», entramos, obligados por

la opinión general, en el mundo de la poesía, los espíritus y el «fondo» indeterminable. Obligada irrupción que, no por azar, se dibuja con perfiles calcados sobre lo que se considera han hecho las manos de S. Soria (lo determinable y lo material) y lo que ha puesto de inefable su alma-razón (lo indeterminable y espiritual). La cosa no sería demasiado grave si la cadena de oposiciones «forma-fondo» acabara en este punto. Pero no es así. Después de múltiples peripecias que exceden este estudio, se acaba por identificar, al nivel macroorgánico de la sociedad, con todas las implicaciones que ello trae consigo. Con «forma»: lo que es del César, lo material y profano, lo previsible y determinado, en otras palabras, la explotable masa o cuerpo social; y con «fondo»: lo que es de Dios, lo espiritual y sagrado, lo imprevisible e indeterminado, es decir, la explotadora minoría o «alma social». Y esto, además de falaz, es una generalización muy grave.

El texto que transcribo a continuación, del reaccionario crítico y académico francés René Huyghe, es revelador como muestra de lo que he dicho, de esta equívoca dicotomía del fondo y la forma que tantos otros autores y críticos firmarían con él, ajenos a las consecuencias reales que un texto así provoca. Huyghe, después de criticar la concepción determinista de Taine, que veía el arte como producto de la raza, el medio y el momento, escribe refiriéndose a una obra de arte colectivo como es un edificio, una arquitectura bien lograda:

«Decir de dónde vienen y cómo están formadas las piedras que utilizará un arquitecto para construir un edificio es sólo

indicar los materiales de los que se sirve (la «forma» previsible), pero lo que importa es el resultado imprevisible y trascendente que sacará de ellos. (El «fondo», la poesía del arte).»

Como es fácil aceptar, el resultado, el edificio terminado, «la obra de arte», puede que sea en último extremo imprevisible, como pretende Huygue para los imperfectos métodos con que solemos analizar todo lo que no sea la parte efectiva y emergente del iceberg —el edificio como conjunto formal de piedras—, aunque a poco que indagáramos sobre las partes causales ocultas en las aguas —en el arquitecto que lo planteó, y en las necesidades y requerimientos del contexto sociológico— comprobaríamos por sus gustos, formación, etc., así como por el momento socio-histórico en que vivía, que ni es tan imprevisible un edificio estéticamente logrado, ni desde luego, trascendente y casi incausado (milagroso), como sugiere el autor.

Por otra parte, de ahí a concluir ideológicamente en que la masa proletariada innominada, encargada de efectuar materialmente la obra de arte, y el causante espiritual de la idea (el arquitecto) pertenecen, respectivamente, a la «forma» material y al «fondo» espiritual de la sociedad, no hay más que un paso fácil de dar hacia adelante, hacia el error, pero difícil de reconsiderar en lo sucesivo.

Retomando la obra «objetiva» de S. Soria, lo que llamábamos «síndrome poliédrico» de los años 1964 y 1968, a la altura de los interrogantes que buscaban respuesta arriba, podemos ya decir —aún a riesgo de ser reiterativos, pero es

que todas las precauciones son pocas para llegar con claridad a lo que vamos a plantear— que este grupo de obras no «es» nada más que, en sí mismo, un grupo de «formas» aproximadamente poliédricas que, por expresar o efectuar particularmente bien a su autor, S. Soria, hemos considerado su «síndrome objetivo» de artista.

Ahora bien, como estas «formas» de S. Soria no son objetos naturales encontrados (piedras o metales ignotos de los que solemos despreciar las causas, aunque las tienen), sino humanos, objetos artísticos para más detalle, nos sugieren, superadas ya las dudas previas de los espiritualistas que verían suma o adición de «forma» y «fondo» donde nosotros escribimos *conjunción*, que equivalen, con bastante aproximación, a la conjunción, en un momento dado del tiempo, de un oficio determinado y una intención estética azarosa. Como esta «intención estética» de Soria es igualmente una conjunción a la vez de un aprendizaje y un impulso, esto es, una conjunción de efectos sociales determinables e individuales azarosos, inferimos que su obra también la connotará equivalente y, por tanto, es fácil caer desde aquí en la trampa de la «forma» y el «fondo». Como, sin embargo, ese «impulso individual» de S. Soria —irreductible a coordenadas sociológicas, según los espiritualistas—, siguiendo la olvidada ruta de Durkheim y Mauss, sabemos que es pura bioquímica genética; es decir, un efecto genético-social que nos remonta próximamente a la conjunción «necesidad-azar» de Monod (donde «azar» equivale a decir «causas aún desconocidas») y remotamente a la conjunción, tan social, determinada y necesaria como la que más, de un padre y una madre, o

sea, a la conjunción genético-social de un macho y una hembra capaces de procrear y educar luego al individuo, antes que artista, S. Soria. *Podemos concluir, sin necesidad de rupturas de ninguna clase, que como producto resultante de los esfuerzos de S. Soria, su obra «objetiva», por muy suya que sea en la práctica, significa sociedad, huella social, uno de los infinitos aspectos en que se efectúa ésta a través de la peculiar conciencia y oficio de artista singular.*

Sólo en cuanto que una obra equivale a esto, y antes de que precisemos más, se entiende que el contexto social propiamente dicho, donde y para quien Soria introdujo y efectuó su obra entre los años 1964 y 1968 (contexto en cuyo tejido temporal me incluyo como crítico), la acogiera y la siga acogiendo como la tierra a una semilla, con la extrema naturalidad de lo necesario y esperado. Contexto que a la vez que hace a Soria, en progresivas gradaciones desde su nacimiento, creador de una obra singular, es hecho por ésta y aquél sincrónicamente, es decir, sin las precedencias que suelen suponerse vivas entre causa y efecto.

El pretexto del impulso genial, trascendente y casi milagroso que aducen los empecinados del fondo y la espiritualidad ante ciertas obras particularmente señaladas (piénsese en el Partenón, en Las Meninas o en la Summa Theológica, de Santo Tomás, por no hablar de las propiamente llamadas «obras milagrosas»), es inocuo. Es como si un médico de supuesta formación científica adujese ¡milagro! basado en el tamaño y lugar de localización de un humilde absceso primaverl de la piel. Conclusión a todas luces absurda, pues cualquier colega menos irracional

podría fácilmente demostrar lo necesario que para el organismo afectado era una supuración de esa clase o, en todo caso, lo proporcional en tamaño y localización que sería a las causas ciertas que lo provocaron. Ampliando lo mismo con otro ejemplo: es como si un campesino, curtido en cosas de la tierra, se extrañase siquiera porque de las mil semillas esparcidas creciese un solo almendro en un lugar determinado y no en los otros.

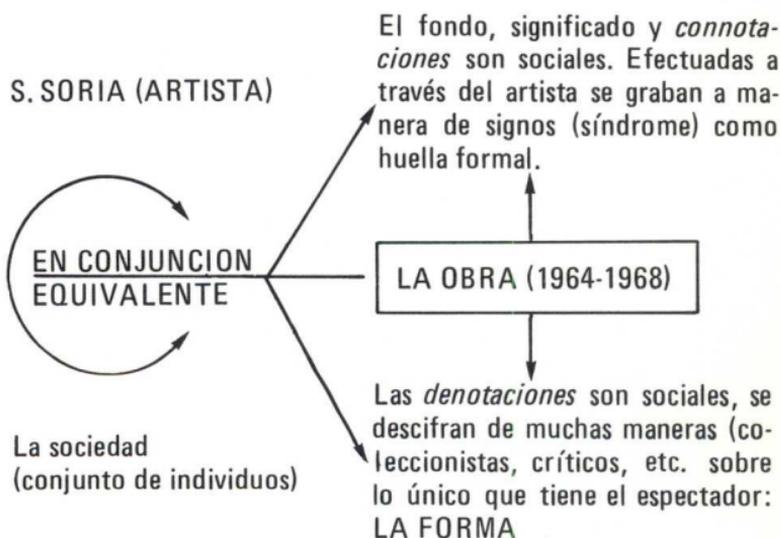
Pretextar «fondo» y alma, genialidad y trascendencia allí donde no alcanza nuestro escalpelo causo-efectivo es desconocer, o irracionalmente o con intencionalidad espúrea, el mecanismo total por la apariencia de las partes.

La obra de S. Soria, siendo ciertamente importante, no es milagrosa ni trascendente, sino determinada y necesaria. Ni «es» por completo suya, ni «es» por completo de la sociedad, sino que como entidad ya independiente de quien la creó equivale a ésta y aquél, en una conjunción que difícilmente podemos expresar con las bifrontes y alucinadas armas lingüísticas de que disponemos, pero que quizá logramos imaginar a la vista del siguiente esquema, en el que, como puede verse, todo depende de todo.

Ahora bien, como según hemos prometido un poco más arriba, estamos obligados a precisar aún más la supuesta significación de la obra «objetiva» de S. Soria, referiremos lo que ocurre con detalle en un segundo esquema más completo.

Ya hemos visto, indirectamente, cómo en la sociedad todo depende de todo, cómo ésta es a la vez causa y efecto de los individuos y sus obras, y hasta qué punto queda excluida la vieja

y miope discusión del «fondo» y la «forma». Discusión en todo similar a la que ha venido enfrentando a los partidarios del huevo y la gallina, del órgano y la función, del mito y el rito, del cuerpo y el alma, etc.



Sabemos, en pocas palabras, que, en un momento dado, nada precede ni trasciende a nada, sino que todo funciona porque está conectado causo-efectivamente con el resto.

La figura gráfica que mejor equivale a esta idea general es evidente que sería la esfera (para la que cualquier punto equidista de otro y depende de todos). Así como en un caso restringido al arte, y más concretamente, a un grupo peculiar de obras de un autor determinado y en un período temporal concreto, la figura simplificada podría ser el círculo.

En efecto. Si instalamos en un circuito circular, en los sucesivos rectángulos que nos sugie-

re, la tradicional gradación causo-efectiva que, desde el concepto abstracto e intemporal de «sociedad española», dará lugar el concepto, igualmente abstracto, de «síndrome poliédrico» S. Soria, del que —no se olvide— queremos saber su significación. Obtenemos un gráfico como el que aquí figura:

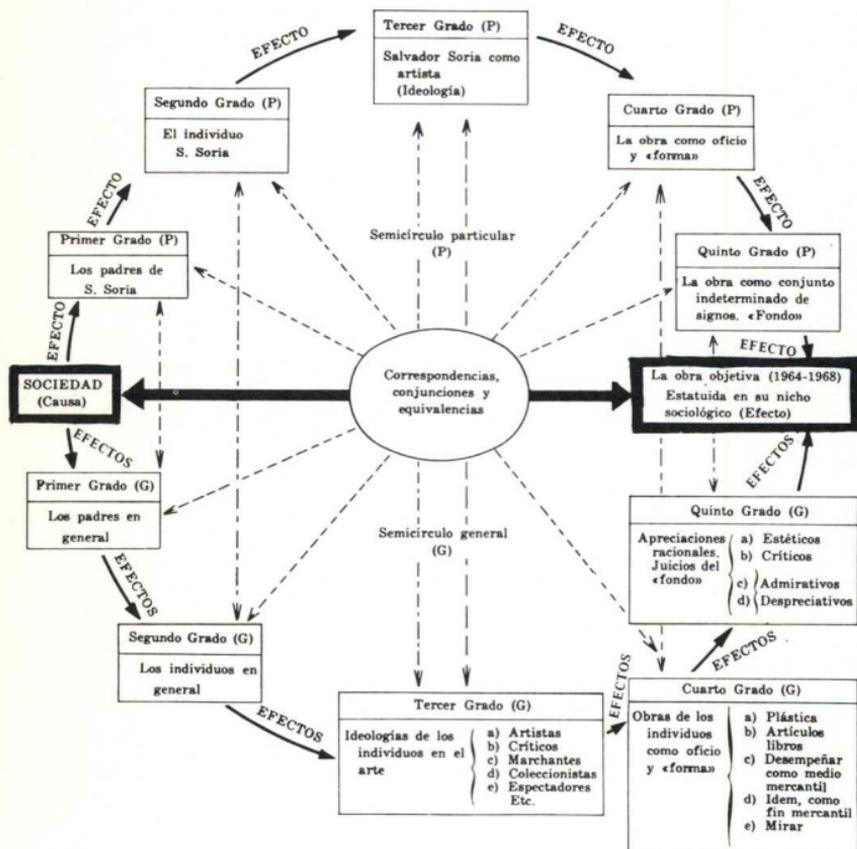


Gráfico de fuerte aroma ortodoxo ante el que se tendrá en cuenta:

Primero. Que la sociedad es «causa primera»

de todo y la obra objetiva, el «síndrome poliédrico» S. Soria es «efecto final», como parece indicar mi esquema, sólo si entendemos bien que tal obra de Soria, junto con otras mil ignotas que medran a todos los niveles, están causando a su vez sincrónicamente a la sociedad, esto es: no hay puntos preferentes en el circuito aunque las flechas así parezcan indicarlo. Se trata en rigor de la figura de una conjunción instantánea sociedad-hombres-obras, causa y efecto a la vez que con nuestros seculares hábitos mentales unívocos, no nos hemos acostumbrado a tomar en cuenta porque complicaba el narcisista y creciente desarrollo cultural humano; hasta que, complicado realmente éste y en crisis, se nos ofrece racionalmente y con desconcertante evidencia el esquema de la verdadera idea en forma de reconsideración y explicación.

Y segundo. Que la disposición gráfica de nuestra figura en dos aproximados semicírculos que seccionan las flechas negras, gradaciones particulares arriba y generales abajo (P y G), es así mismo sólo una apariencia obligada por nuestro análisis particular de la obra de Soria frente al contexto que no tendría lugar si analizáramos y pudiéramos representarnos, a la vez, todas las líneas de efectos sociales en una figura esférica tridimensional. Figura en la cual Soria y su prolongación plástica en las obras, como cada uno de los demás individuos u obras que forman el todo, tendría un recorrido semejante al de los meridianos en la esfera terrestre: sin principios ni fines reales. Verdad ilimitada que, aunque parece contradecir el hecho certificado del nacimiento y la muerte del hombre, en realidad confirma una observación más atenta del mismo (la

vida del cuerpo, la razón, sus productos y obras, etcétera, no comienzan ni acaban, desde luego, con el nacimiento y la muerte, sino que, de alguna manera, se prolongan siempre).

SIGNIFICADO DE LA OBRA DE S. SORIA

Con todo lo anterior firmemente establecido, podemos apuntar ya la definición y el significado del «síndrome poliédrico» S. Soria del que, aunque en apariencia nos hemos alejado, nos encontramos más cerca que nunca.

La cuestión en rigor se plantea en términos un tanto crudos, siguiendo el esquema de antes, tal que así: S. Soria ha producido un ente plástico «objetivo» (las obras 1964-1968) a costa de absorber y «robar», como un árbol lo hace de la tierra, de grado en grado: desde el impulso genético conjunto, la leche y el esfuerzo educador de sus padres y maestros (primer grado); pasando por ideas, oficio y en general materiales ajenos a su entidad, es decir, del contexto social en que está inscrito (segundo, tercero y cuarto grados del esquema) hasta lograr convertir, tras un complejísimo proceso (transustanciador según algunos, pero verificable en realidad) semejante al que, dentro del árbol, convierte en frutos apetecibles el robo de cierta cantidad de minerales, de agua y sol a la madre naturaleza, todo el producto efectivo de sus robos sociológicos: *en impronta o huella de su entidad*. Impronta connotadora de aquel conjunto de síntomas previos de su personalidad de artista, que llamamos «síndrome poliédrico» y «objetividad» S. Soria.

Todo este «robo», como digo, paradójicamente a la vez está y no está grabado en la obra,

¿cómo? Nada tiene de extraño. De la misma manera que la «cristiandad» ha vivido casi dos mil años con la inefable paradoja de sus muertos-vivos —según nos recuerda irónico Mauss—, muertos que al mismo tiempo que se les visita y reza en la corrupta tierra de los cementerios (la verdad formal e individual), se les supone gozando del indeterminado reino de los cielos (la verdad significativa social). Así, el contexto social de donde Soria extrajo necesariamente todos estos materiales supuestamente connotados en sus obras ya acabadas, pagándole con la misma moneda, le irá «robando» a lo largo del recorrido hasta ese punto, sincrónicamente, otras mil sustancias en sucesivos grados (como indican los punteados de mi esquema) hasta el extremo que al final, paradoja de las paradojas, al tiempo que Soria estampa su firma en lo que indudablemente es suyo, se le despoja del objeto acabado que entra derecho a formar parte del todo social efectivo; y, yendo un poco más lejos, al mismo tiempo que nadie duda de que sea de S. Soria, de su mano y esfuerzos, la impronta —firmada por ende—, nadie, ni siquiera él mismo, de igual manera que no hay dos hombres ni dos cielos iguales, volverá a aceptar ni encontrar nunca el primigenio sentido, esa supuesta significación o huella que, en un momento dado, mientras realizaba su obra (1964-1968), suponemos que S. Soria quiso dejar impresa e indeleble en los sustratos de hierro o madera empleados para tal fin.

De ahí que la obra de arte, como cualquier otra obra o efecto humano, sea rigurosamente una y muchas a la vez; una sola significación y polisemántica, individual y social, a la vez.

Y ahí tenemos, sirvan de ejemplo, al Engels depositario de la herencia de Marx, a Freud, a Frazer y a tantos otros grandes creadores, más o menos indiscutidos, temiendo por el futuro (social), por las futuras interpretaciones de esas sus obras (individuales) que, inconscientemente, en su temor, reconocen implícito han «robado» o extraído del contexto social, a la vez que presienten que éste, el contexto social, como némesis vengadora, necesariamente, les está «robando» o les «robará» a ellos. Temen porque se sienten incapaces, casi siempre al final del camino, de encontrar y expresar esas pocas palabras esenciales y unívocas que impedirían en el futuro las malversaciones y equívocos sociales de sus obras («la hidra del error» que quiere eludir Frazer en su preámbulo a «La Rama Dorada»). Inútil. Por mucho que Engels, tratando de adelantarse a interpretaciones indeseadas, escriba textualmente en 1893, que ni él ni Marx han afirmado nunca que la estructura económica es el único determinante de las superestructuras ideológicas; mil autores, ignorando este ademán, darán lo contrario por dicho. Y es que si la sociedad precisa para sus ignotos fines que lo hayan dicho, de poco importa la verdad y el rigor. Rigor que, por otra parte, ni siquiera existe, pues nadie reconoce sus propias palabras, incluso rigurosamente bien citadas, extraídas del contexto, para otro fin ideológico que el suyo propio.

Ante la obra que venimos llamando «objetiva» de S. Soria, que socialmente todos pensamos que es «una y significativa», en la práctica, cada cual hace lo posible por contradecir esta creencia general con su aportación personal que, a la

vez, pretende hacer una, la significación, y la hace miles.

Ante esas obras, como digo, ante el «síndrome poliédrico», el artista (a) del gráfico verá con envidia, rabia o placer, respectivamente, una cota inalcanzable, algo ya cristalizado que le ha sido «robado», o un efecto emulable y superable del que puede «robar» representaciones para sí y para su obra. El crítico (b) quizá vea en la misma: o materia de reflexión, o una «objetividad» que como pretexto le permite «robar» y expresarse. Y así sucesivamente, los marchantes (c), coleccionistas (d) y espectadores en general (e) verán y extraerán, cada cual por su parte, de esa misma realidad «formal», cosas distintas e incluso plenamente contradictorias. *Significaciones que, repito una vez más, desde el momento en que esto sucede así, están y no están en la obra de Soria. Cosas, significaciones y conceptos diversos, en fin, que desguazan una obra y a la vez la prolongan y reconstruyen hasta el infinito.*

De las características del «robo» personal de Soria, que le ha permitido edificar su obra una (1964-1968): sobre sí mismo y su propia experiencia, sobre sus hipotéticas obras que en aquel momento convulsivo dado (1964) pudieron ser y no han sido apartadas por las que fueron (el «síndrome poliédrico») y sobre otros gérmenes de obras de quizá artistas hoy anónimos como semillas no natas que pudieron entonces haber sido y no lo fueron tampoco para dejarle pasar, precisamente a él; en conjunción con los «robos» de distintos disfraces que le ha venido haciendo y le hará a él y a su obra la sociedad en general, procede el que la obra de Soria sea

buena, que se desee interpretar (robar) y, en consecuencia, que todos, para bien o para mal, la hallemos según nuestros gustos «significativa», poética o realista, buena o mala, etc., y en una palabra: polisemántica.

Nada le sobra y nada le falta a una obra una vez instalada en su nicho social. ¡Si es que esto llega a suceder definitivo algún día! Entre tanto, la obra «objetiva» de Soria «es» a secas. Más allá de la «forma» no significa nada que pueda ser determinado en unas coordenadas por un solo hombre, por muy conspicuo que sea su análisis previo.

En todo caso, como «síndrome poliédrico», esta obra equivale a una codificación, en una serie de signos más o menos reconocibles, de un cierto mensaje individual y sociológico, provocado y capaz de provocar lo que su élan teleonómico de objeto, en presente, ha dado de sí al ser introducido en sociedad entre 1964 y 1968, a saber: emulaciones, desánimos, críticas, ejemplaridad, placer estético, rechazo, etc. (+). Una fuerza potencial de resonancia futura que seguirá instalando estas obras, tras mil nuevos ajustes de época, en unas determinadas posiciones históricas o nichos sociológicos respecto a las demás obras contemporáneas precedentes y consecuentes (+). La capacidad de ser tesis y sugerencia de una obra que el autor tiene entre sus manos ahora en busca de nuevos mundos objetivos más espaciales, como veremos, donde quizá trata de expresarse y efectuarse mejor aún, si cabe, que lo ha hecho hasta ahora en las obras que hemos sometido a análisis. Obras cuya significación en el «síndrome poliédrico», en fin, hemos visto que, como los espejismos, se funda

en realidades que no están donde se ven: que son y no son a un tiempo.

A MODO DE CONCLUSION

Como creo que ha quedado sentado hasta aquí —sin que desde luego piense como decidido el tema, que está más bien apuntado y virgen— podemos decir que hay demasiadas componentes míticas y exageradas en los análisis semióticos de la obra de arte como entidad para que esa ruta, tan aguda por otra parte, conduzca a algún sitio.

El estado de la apreciación actual del arte se mueve entre las dos grandes posturas enconadas: de los que ven la plástica como una suerte de milagro trascendente y poético, en sí mismo, ante el que casi se puede prescindir de las circunstancias que lo produjeron, y los que ven en ella mera consecución y reflejo o «efectum» de ciertos determinantes sociales. Es natural que, entre ambas posturas extremas, se mueva toda una amplia gama crítico-sincrética de los que estudian la obra de arte con su vacilante atención puesta, ora en el puro hecho formal (que no pueden por menos de ver aislado), ora en sus determinaciones sociológicas (que no pueden por menos de apreciar). Bien entendido que estos últimos, discípulos conscientes o inconscientes de Ortega, Hauser y la estética en general de la entreguerra, terminan, a pesar de sus propósitos de equilibrio, casi siempre por salvar, en último extremo, la individualidad epifenoménica de la obra de arte o, todo lo más, dando de lado la entidad provocadora de la explicación, por

adentrarse en importantes, pero metafísicos mundos lingüísticos que efectúan el medio, más no el sujeto propuesto, esto es: *comprender el arte como esa totalidad indivisible y paradójica que incluirá siempre, tanto el «sujeto» como el «medio», sin ser ninguno de los dos, y sin trascenderlos.*

Quedábamos, mirando ya retrospectivamente los párrafos anteriores de este ensayo, en conceder primero la máxima significación a ese grupo de esculturas de los años 64 y 68, que llamábamos la «objetividad» S. Soria. Vimos luego cómo éstas eran puro sujeto tridimensional, desprovisto de toda clase de referencias al medio, y en el que se compendaban los sucesivos síntomas expresivos comunes a toda su obra, en lo que llamamos «síndrome poliédrico» S. Soria. Tratamos, por último, de compulsar la significación de ese síndrome, que nos daría por añadidura, de lograrlo, la significación diacrónica del total de la obra de Soria; y vimos, perplejos, cómo y hasta qué punto los formalistas tenían en parte razón; cómo la «significación» es una especie de espejismo de la y en la cultura, al que sólo podemos acercarnos por medio de rudimentarias equivalencias, pues no es algo que exista palpable y siempre como existe la «forma». En todo caso, concluíamos por ver en el grupo de obras «objetivas» de S. Soria su realización-efecto por excelencia, su equivalente estético en pleno proceso decantador y selectivo hacia un lugar o nicho sociológico que sería del mismo signo y valencia (conjunción) a la energía teleonómica con que estas obras habían partido de sus manos.

Anotábamos al final del pasado capítulo, entre

las equivalencias que pudimos reunir «ad hoc» para determinar el significado, la capacidad fundamental que contenían estas obras objetivas (1964-1968) de ser tesis y sugerencia de nuevas obras que Soria tenía entre manos y que venía efectuando desde el 68. Pues bien. ¿Cómo son estas nuevas obras posteriores a la «objetividad» y de las que ya podemos hablar, si así lo deseamos, en verdadero presente? ¿Qué hizo, en otras palabras Soria, después del momento «objetivo» tan austero y crucial, por otra parte, para expresarse?

Antes de nada refrescaré una vez más que esas obras (1964-1968), a punto de ser dejadas atrás, eran pura síntesis, objetos macizos para ser abarcados por el espacio y de forma irregularmente poliédrica.

Adviértase también —es sutilmente importante— que cronológicamente se encontraba Soria, y su obra objetiva por tanto, en medio de esa década todavía ilusionada que se ha dado en llamar de la «conquista espacial», en la década en que rusos y americanos pugnaban por llegar más lejos y atrapar lo intrínsecamente inabarcable, esto es: el espacio.

Preciso es notar que la obra de Chillida, sintomática expresión de esa década, recién finalizadas las series de «Yunques», «Rumores de límites», «Peines de viento» y «Elogios» cuando, no por azar, incipió su gran momento, que podría llamarse «consciente del espacio». A modo de desafío estético, que puede enmarcarse, no obstante, dentro del desafío, del «agon» general que la humanidad tenía planteado en ese momento. Chillida inició, como digo, su gran momento con los «Abesti Gogora» y, sobre todo, con las suce-

sivas «Modulaciones del espacio» que, a partir del 63, culminarían en 1969 con su publicación conjunta con M. Heidegger del lito-libro «El arte y el espacio».

La primera señal de que algo cambiaba, en ese sentido, dentro de Soria, de que el artista se iniciaba a una nueva navegación estética la tenemos ya amagada en el 66, cuando el sujeto escultórico (antes apoyado sobre su propia estructura) haga arrancar una prolongación sustentadora que, elevando el «poliedro» a cierta altura, a la vez de servir como basamento, se constituye en referencia al medio, en el complemento que poco antes, en la plena «objetividad», estaba ausente de su obra. Y quien dice «referencia al medio», dice al espacio. En efecto, al igual que Chillida, que Heidegger y tantos otros, con casi total sincronía respecto a esos efímeros abrazos de la «conquista espacial» que tratando de ampliar los límites terrestres de la humanidad, quizá se los ponían haciéndolos más evidentes. Así, S. Soria, en su obra posterior al 68 envolverá sus sujetos modulares, sus poliedros, en redes referenciales, en complementos que obligaran a formar parte de su obra a un fragmento, fluente y nunca atrapado del todo, del espacio.

Esa que podríamos llamar tentativa de «conquista espacial» de Soria explica al menos dos hechos sorprendentes y nuevos en su obra, a saber:

Primero. El que se introdujeran muy pronto, después del 68, los engranajes y el movimiento como parte de su obra, que parece así querer eludir la estática de un sólo espacio fijo.

Y segundo. El que haga irrumpir desde el 72 —hecho casi sin precedentes en él—, la referen-

cia esférica, de la figura espacial por excelencia como marco espacial de su viejo «poliedro», exento y «objetivo» sólo cuatro años antes.

Carecemos en rigor, para terminar, de la perspectiva suficiente para profundizar más en una obra que se está haciendo en estos momentos. Si íntimamente nuestras intuiciones prospectivas amagan con querer penetrar en el próximo futuro de la obra de S. Soria las anotaremos con todo detalle, por si cabe comparar la especulación con la realidad que ya se aproxima. Quizá de ello quiera desprenderse alguna ley.

III. EL ARTISTA Y LA CRITICA

VICENTE AGUILERA CERNI

Como tantos otros, Soria tuvo que hacer una elección trascendental. Y escogió el artesanado como conducta operativa, pero valiéndose de los recursos industriales y de la «imaginación» artística. Es decir, intentó —con éxito notable— acumular experiencias que antaño eran distintas, pero que modernamente vieron desvanecerse su heterogeneidad. Tal es uno de los motivos por los que denominó «integraciones» a los productos de su labor.

La otra razón es de orden constructivo y visual. Integró el espacio bidimensional de la pintura con el espacio pluridimensional de la escultura. Perforó y superpuso. Abrió las superficies y las colocó en contacto con el muro. La materialidad de las obras se enriqueció con el aire, con la luz de su emplazamiento, con la movilidad del espectador. De una parte, hacía «pintura» sin

pintar, ya que los objetos estaban materialmente hechos con clavos, remaches, tornillos, limaduras de distintos metales, soldaduras... Por otro lado, ya estaba haciendo «escultura» sin esculpir, conservando la adhesión al soporte mural...

Para dar el siguiente paso no necesitaba rechazar nada, sino desarrollar coherentemente sus propios presupuestos, tanto en las técnicas como en los conceptos. En ambos sentidos, se encaminó hacia una creciente purificación. El artesano dejó completamente atrás sus residuos operativos preindustriales. Fue y es, conscientemente y con dominio de los medios, un obrero especializado, un técnico industrial para el que lo perfecto del trabajo se constituye en clave fundamental de su tarea, para el que la prohibición del error es catarsis que alcanza a cada signo-objeto elaborado. Del mismo modo, la vertiente conceptual ha restringido sus apelaciones. Tenemos máquinas, ingenios mecánicos, objetos tecnológicamente planteados y lógicamente resueltos. Su racionalidad no concede ni una milésima a lo anecdótico, lo sentimental o lo improvisado. Su fuerza artística (a la que no escamotearemos el nombre de «emoción estética») es de raíz intelectual, no de origen emocional o instintivo. Pertenece, por consiguiente, a la esfera más elevada de lo humano.

Refiriéndose a estos objetos, Soria habla de «máquinas para el espíritu». Pero esta dedicación espiritual —su «funcionalidad»—, sin excluir la fruición intimista, suscita la imaginación de la experiencia total del mundo tecnológico en el que nos ha tocado vivir. De ahí su índole simbólica, pues la materialidad creada tiene un significado esencial sobre el que todos coinciden.

mos. La «cosa mental» leonardesca, limpia, pulida de factores parasitarios y superfluos, nos pone en contacto con la existencia real, con la dialéctica de nuestro tiempo. El hecho de que esto se consiga mediante simbolizaciones inteligentes, significa la elección de un rumbo que prohíbe cualquier trampa o recurso fácil.

Soria ha resuelto eficazmente un grave problema con estos «objetos de reflexión», haciendo virtud de su creciente sobriedad idiomática. Lo cual no puede sorprendernos; es bien sabido que estamos ante uno de los más indudables valores del arte de la posguerra.

«Catálogo de exposición en la Galería Punto», Valencia. Mayo, 1973.

JOSE CORREDOR MATHEOS

—...La apertura espacial que se insinúa en esa trama metálica o de madera se resuelva ya en algunas de las obras de dicho momento, en que la autonomía cerrada del cuadro deja paso a un diálogo con el medio que lo rodea. Se inicia una larga etapa en cuyo desarrollo encontramos aún hoy todas aquellas obras cuya tendencia a la tridimensionalidad no ha roto del todo con su preferente carácter frontal.

En general —para decirlo con palabras de Angel Crespo—, las obras de Salvador Soria se organizan ahora «alrededor de una forma central que posee una clara cualidad semántica». Este «signo, generalmente de sentido vertical» se orienta al principio hacia una evocación antropomórfica. No creo que exista en ello una intención

consciente, sino que se trata más bien de una imagen interior que se proyecta sola al exterior. Es curioso hacer notar, sin embargo, que en los casos de obras de desarrollo horizontal encontramos con frecuencia no ya uno, sino dos signos centrales, en una oposición-diálogo. Toda la estructura se decide por una simetría vertical que no puede ser ajena a esa inconfesada evocación de la imagen del hombre...

—...Al buscar en su obra la integración, Soria, muy consciente de los problemas reales, trata de reconstituir alguna perdida unidad...

«Papeles de Son Armadans». Marzo 1969.

JOSE DE CASTRO ARINES

—...En sus últimas obras, en tres dimensiones y a las que llama «máquinas para el espíritu» abre una nueva fase de su proceso creador. No existe en ellas ninguna referencia objetiva que les confiera un carácter iconográfico. Al contrario de sus integraciones, en que los materiales se presentaban en bruto, con su identidad industrial, aquí aparecen bruñidos totalmente. El acero y la madera de estas «máquinas» han perdido su cierto sentido de naturaleza —aunque fuera, a veces, de industria-naturaleza—. No interesa ahora la técnica y la industria conocidas: son máquinas nuevas, inventadas, que han perdido toda relación, siquiera alusiva, a un primitivo origen utilitario. Su única finalidad práctica es la de producir una emoción, en la cual será difícil distinguir la parte sensitiva de la intelectual. En todo caso, todo se da aquí de manera depurada.

Es una obra de arte pura. No hay que tener miedo a las palabras: pura, sí, aunque no en el sentido de joya inútil, de vano refinamiento cultural. Un arte puro vida. Ecuaciones ajustadas a la maravilla del objeto, en las que se resume todo lo que de brillante y admirable tiene la máquina en cuanto figura de delectación y, sobre todo, en cuanto máquina para el pensamiento. Lo mejor de la máquina como tal, aquí está: su ardor mecánico, su precisión conceptual. Lo demás corresponde a su artificio, como exigencia de una función, cuya presencia no tiene sentido en estas máquinas de Soria, que son su imagen de magicidad, instrumentos de precisión entendidos en la más excelente de sus funciones: la de hacer de la máquina pensamiento, vigilia, sueño, poesía, recreación.

Y drama. Máquinas para pensar, cuya primera pretensión es justamente la de ahondar en las causas de su naturaleza y magicidad, comportamiento y vida. No son para jugar estas máquinas e Soria, sino, como diría aquel filósofo del cante jondo, para sufrir, para ahondar, por la información cogitativa, en su justeza, precisión, razón y misterio; en la acción de su cuerpo, en sus atenciones espaciales, en la proyección de su ser entrañable. Máquinas extremosamente bellas por sus propias virtudes matemáticas, el cuerpo, en su pulcritud, como el aire, música al tacto, en su dinámica, como en su gravedad sutil. Difícilmente pueden ser superadas, en la recreación de tales criaturas, tantas perfecciones.

«Informaciones de las artes y las letras» (diario). 4 mayo 1972.

...UN GRUPO DE PINTURAS muy características de 1960-61 se fundamentan en la oposición —e integración, a fin de cuentas— de un elemento activo (lineal, en forma de brazo articulado, terminado en punta) y un elemento pasivo (agujero rectangular o trapecial). Placas lisas de color pardo o rojizo aparecen en medio de una trama negruzca, abriéndose en su interior ventanas de ritmo dirigido con un contenido dinamismo. Encima de esas placas aparecen los diseños lineales, en ángulo recto muchas veces y emitiendo tallos agudos que recorren el espacio. Esta «coincidentia oppositorum» de la punta y el agujero centra la imagen, que en torno a ella organiza sus tejidos y rechinantes calidades. La materia se convierte en reja y tal vez en prisión, pero en su interior se produce la secreta convergencia de principios contrarios que asegura un último significado. Por este simbolismo adquiere cierto carácter biomórfico una creación fundada exclusivamente en la exaltación de la materia inorgánica, aunque admita la irracionalidad del espacio y la visitación de la luz entre sus factores de manifestación. El conjunto estructural puede adquirir una complejidad mucho mayor que la descrita. La composición suele entonces organizarse por analogías, disponiéndose las formas superficiales, las lineales y la textura-estructura del fondo del modo más propicio a aclarar plásticamente esa comunicación, esa «circulación» de los ritmos, que se verifica por las atracciones mutuas de los ejes y de los contornos de las formas. Ya en la etapa figurativa, uno de los caracteres dominantes del arte de Soria

consistía en que es al mismo tiempo un arte ético. El artista desea que sus obras constituyan lo que llama «objetos de reflexión». De contemplación también. De una contemplación activa, que nos induce a tocar estas máquinas, a ponerlas en movimiento...

—...Si existen hoy algunas obras que han sabido incorporar al lenguaje creador las posibilidades, permítanme que diga espirituales, de la materia tecnificada, una de ellas es la de Salvador Soria. Estas «máquinas para el espíritu» están despojadas de toda adherencia subjetiva u orgánica de su creador. La madera y el acero se enfrentan y se concilian. Aparecen desnudos, pero no con su desnudez originaria, sino con otra nueva, consciente. La conciencia con que están realizadas estas obras nos resulta, por lo cruentamente difícil, por la exigencia de unas aspiraciones ilimitadas, como inhumana: es decir, de una humanidad sometida a la alta tensión, capaz de descubrir nuevas posibilidades en sí misma. Su belleza la ha encontrado el artista sin buscarla. Lo que busca no es, en el fondo, algo que pueda saber a ciencia cierta. Lo único cierto es acaso su impulso, como único punto de apoyo de esta extraordinaria aventura...

MAX WIKES-JOYCE

...Si no temiésemos tanto en Inglaterra a las palabras nuevas, sería mejor llamarle «integrador» que pintor, nombre que él aprobaría, puesto que todas menos tres de las 14 obras de esta exposición tienen dicha palabra en sus títulos. Con hierro deliberadamente enmohecido, bron-

ce deliberadamente oxidado, madera deliberadamente quemada, estas integraciones tienen todo el color de las pinturas abstractas, las cualidades de textura de los «collages» y la solidez de la escultura en relieve. Con ellas, Soria ha inventado y perfeccionado una forma de arte que es una prueba más de la creciente fuerza e importancia de España en el arte contemporáneo.

«The Arts Review», Londres, 12 mayo 1963.

JOSE DE CASTRO ARINES

...Pero éstas de Soria no son máquinas «inútiles» como artificios que habrán de «aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza» —que así son la porción mayor de las «máquinas» del arte—, sino máquinas «útiles» —como se habrá de ver—, como criaturas mecánicas de carne y hueso, y, a la par, en medida más que provechosa para este artificio del arte, en cuanto son ellas figuras de pensamiento y sentimiento proyectadas para un determinado quehacer, activas para una determinada acción, posibles al desarrollo y medición de unas determinadas fuerzas, que cumplen con los más regulares principios de la mecánica mágica, cuya ley se fija por un igual en las precisiones instrumentales del objeto y en la recreación sentimentalmente activa en estas mismas instrumentaciones.

Por lo demás, son como esencias de las cosas, máquinas en las que la ciencia y la técnica, lo que es de pensar y lo que es de soñar, cumplen con iguales exigencias de la delimitación agudizada de los contornos de las formas. Superpues-

tas ahora, material, físicamente, estas formas, que son como chapas metálicas recortadas y yuxtapuestas, sostenidas por el bajo continuo de la trama metálica, prevalecen sobre el efecto más sutil del color o, mejor, obligan a éste a asociarse íntimamente a ellas y a la materia, para constituir una expresión solidaria, que no parece exaltada por el estatismo de los esquemas formales, pero que sin duda posee un trans-fondo de protesta y de crispación. La claridad y determinación de los esquemas oscilan de una a otra obra, aunque los principios puestos en acción y los procedimientos sean constantes.

«Índice» número 157. Enero 1962.

FUSTER

—...Y una de estas obras, sin duda la más sólida que haya salido de las últimas generaciones, es la de Salvador Soria. La hemos visto crecer ante nuestros ojos prácticamente en un despliegue lento y tenaz, paso a paso, hacia su madurez actual, que le sitúa entre nuestros artistas más nobles y representativos. Soria es de aquellos pintores que, aún a través de una evolución en apariencia muy radical, se mantienen estrictamente fieles a un único e irreductible dictado de vocación. Entre sus cuadros figurativos de hace diez años y sus «integraciones metálicas» de hoy parece mediar un abismo insalvable. Pero, en el fondo, sólo hay continuidad y coherencia. La trágica palpitación que tenían las figuras de Soria en los primeros cuadros —un expresionismo violento y angustiado— perdura

en estas superficies extrañas que ahora construye, más que pinta, con alambres, hierros, arenas y limaduras; es, en definitiva, el mismo mundo corroído, o la misma visión devastada. Y hasta el tránsito de unos procedimientos a otros ha sido lógico y hasta necesario: las limaduras metálicas que antes le sirvieron para objetivar un pescado o una cocina se le convierten hoy en materia rica y fecunda, y la tela de alambre o los pedazos de plancha de hierro de sus últimas obras no son sino un correlato de sus viejos ocres ascéticos... Casi no hay saltos en la producción plástica de Salvador Soria. Su informalismo actual —si informalismo es— no surge de una ruptura con su trabajo anterior: es, en realidad, continuación y coronamiento.

«Destino» número 1.250. 22 julio 1961.

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER

...La otra, la del que creemos sin duda el más grande pintor valenciano actual y uno de los pintores catalanes más importantes del siglo XX, Salvador Soria, el arte del que traspasando la experiencia informal, se enriquece con una íntima compenetración con el collage —hierros, arpilleras, clavos, limaduras oxidadas e inoxidable—, practicando la perforación y el calado, la transparencia y las opacidades matizadas, ha asumido una de las variedades más personales del espacialismo. Más riguroso que Burri, más rico que Capogrossi, propio de la apasionada búsqueda del Fontana. Salvador Soria ha conseguido ahora una materia tan extraordinaria como

la de un Tàpies. Con todo ello se ha inscrito rápidamente en un primer peldaño que él aporta a la escalera, a continuación de los brillantes nombres medievales, con una aportación más después de Ribera, en el camino de la plástica valenciana de siempre.

«Arts Plastiques», 2.^a Epoca-Año II. Número 1, junio 1960.

C. A.

Salvador Soria está demostrando en su exposición de Madrid que su nueva obra neta, pulida, acabada y perfecta, es tan importante en el mundo de la escultura como lo era la anterior en el de la escultopintura. Contemplar cualquiera de las piezas exentas de Soria, constituidas por dos o tres esculturas de madera, montadas sobre brazos de acero flexionables, es ante todo un placer para la inteligencia. Todo es aquí armonioso, exacto, medido, y nada falta ni sobra. Cualquiera de esas obras puede ser analizada en su conjunto o en sus elementos aislados. Cada uno de estos últimos es muy a menudo un prisma puro, con algún que otro entrante o saliente más o menos orgánico en su curvatura flexible. Su acabado final es digno de la mejor tradición de Brancusi o de Eudaldo Serra. El movimiento de las piezas y los soportes móviles que controlan las distancias a que pueden quedar unas de otras, crean toda suerte de relaciones espaciales cambiantes, en cuya flexibilidad palpita una huella del orden y del espíritu constructivo que caracterizan a su autor.

Tal vez, para mejor captar estas nuevas obras, sea oportuno recordar también durante un instante las igualmente modélicas escultopinturas que construyó Soria a partir de 1960 y en las que con soportes desgarrados de barras o enrejillados de hierro o acero pavonado, inventaba formas alucinantes que arrojaban sombras móviles sobre la pared de base. Allí la textura, de herrumbre y el bronco recorte de las estructuras eran todavía expresionistas y parecían dirigirse más directamente a nuestra sensibilidad que a nuestra inteligencia. Ahora se ha despojado Soria de todo acompañamiento informe en gestación y ebullición y nos obliga a enfrentarnos sin andadores con la forma pura y arquetípicamente acabada. Ha alcanzado un «ser» en el que termina, de momento, todo el «devenir» que palpaba en cada una de sus formas anteriores, cuando nos producían la impresión de que terminaban de conformarse ante nuestros propios ojos. Yo veo aquí el arranque de un segundo y más emotivo «realizarse en el tiempo». Su misterio último, tan sólo su propio constructor podrá tal vez llegar a despertarlo algún día, cuando su forma borbotee de nuevo y necesite, desde dentro de su propia dinámica, deshacerse dialécticamente, de igual manera que antes se vio obligada a hacerse y a conciliar en su autosuficiencia geométrica, pero orgánica y móvil, todos los contrarios.

«Estafeta Literaria». Abril 1972.

ALBERTO DEL CASTILLO

...Pintor tradicional desde los diecisiete años, inició a partir de 1940 en el expresionismo una

labor de búsqueda que traerá consigo la introducción, a su regreso a España en 1953, de nuevas materias en sus cuadros, aunque sin moverse de la figuración. Por ejemplo, el hierro si representaba una cocina o las telas si se trataba de indumentaria. En 1958 se decide por la abstracción, empleando aquellas mismas nuevas materias. En seguida aparece el sentido un poco o un mucho mecanicista, que ya no abandonaría su obra. Entra de lleno en el informalismo, pero con características perfectamente diferenciales, sin parecerse concretamente a nadie. El fondo de sus «cuadros» es una tela metálica que hace veces de espacio y a la que va cosida una armadura de madera que sujeta la parte opaca, constituida por placas logradas con limaduras de hierro o latón alginadas por medio de goma sintética, aplicada la pasta con espátula o pincel. Acto seguido trabaja y pulimenta las placas o planchas como un metal cualquiera. La valoración se obtiene por oxidación y sulfuración, haciendo reaccionar los metales, con logro de las calidades. Para ligar las obras y darlas un sentido y una dimensión —mítica con frecuencia— recurre a fórmulas y símbolos, que estructura y equilibran la composición. «Integraciones» llama a estas obras, que no se sabe exactamente si son pinturas o relieves o ambas cosas a la vez, significando que están logradas con elementos de algo que fueron y que ya no son, pero que nos comunican —en «surgencia temporal», cual el artista denomina— su nuevo estado, su ser artístico. Junto a estas obras expuso otras que son inequívoca y voluntariamente esculturas. Estáticas en un principio y en conexión con los «cuadros», su material es el metal, ostentando

los tornillos y las calidades de los golpes de martillo. Son obras de un momento declaradamente mecanicista, que buscan una unidad con forma y materiales distintos. «Mecánica plástica» la titula. En 1966 este mundo empieza a moverse. Las obras se van depurando en cuanto a forma plasticista para convertirse en una máquina en movimiento con participación directa del espectador. Si la obra se ha hecho más personal, la razón interviene de manera tan directa como la emoción. Pasa la «mecánica plástica» y Soria da un paso más en las «máquinas para el espíritu». El planteamiento es más mecánico que plástico, pero el resultado es plástico, más que destino que por planteamiento, es decir, parece una máquina, pero no sirve para tal. Su función es reflexiva. De este modo convierte en obra de arte el frío mundo de la mecánica pura. Siempre en sus obras hay un hálito humano y poético, tras la apariencia dura y mecanicista. Y en esto consiste principalmene su mayor valor artístico.

«Goya», número 89. 1969.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

...Lo más importante que se puede decir en favor del arte de Soria es eso: que es un experimentador, que vive siempre sometiendo a lo que es su propia obra al análisis de lo que puede llegar a ser. Ahora bien, con todo lo espectacular que ha sido, que es siempre, la adopción de una nueva metodología —el cambio, en este caso, de la pintura a la escultura—, a mí me parece que eso no es lo más importante de la

mutación de Salvador Soria. A mí me parece que lo más importante de su mutación ha sido el abandono de una cierta mentalidad expresivista por una cierta ideología analítica. Efectivamente, en su etapa anterior —no haré ya distinciones entre pintura y escultura—, aún dentro del régimen de las materias ferruginosas, vivía caracterizando ciertos estados más o menos existenciales o dramáticos... Ahora no; ahora vive su arte analizando situaciones espaciales, racionalizando el espacio disponible... Y también el tiempo. El tiempo, sí, porque su escultura no elude el movimiento. Lo que caracteriza a esa escultura es la utilización de unidades modulares de posible definición mediante la disciplina de la geometría del espacio... Todo ello, límpido, nítido, «claro, desnudo, luminoso». No tiene nada que ver eso con aquella herrumbre de sus antiguas expresiones «expresiones»: uso, creo, con toda propiedad esa palabra —tras la que había que percibir estados que pugnaban por hacerse justamente expresivos. Y claro está, es que ahora Salvador Soria no expresa: Salvador Soria analiza. ¿El qué? El espacio que le rodea mediante las formas de que dispone.

«Triunfo», número 505. 3 de junio de 1972.

JOSE HIERRO

...Máquinas que se mueven, cambian a voluntad de quien las maneja. Parecen proyectadas para producir objetos destinados a los hombres de nuestra hora. Sin embargo, no es esa su misión: porque las máquinas de Salvador Soria

son máquinas inútiles desde el punto de vista práctico. Son máquinas para el espíritu, según el artista las ha bautizado, incapaces de producir nada que no sea fantasía, juego de la imaginación, sorpresa y belleza.

«Nuevo Diario». 7 de mayo de 1972.

ALASTAIR GORDON

...La gran muralla de los Pirineos aún protege el aroma individual del arte español. Allí, incluso ahora, los artistas abstractos pueden ser sólo españoles: ásperos, salvajemente bellos, independientes. El único país del mundo que presenta la lucha entre la vida y la muerte como una forma de arte en un ruedo, ante miles de espectadores.

...Soria es todo rectángulos, trabajando en lienzo y metal, y aunque deliberadamente estáticas, sus construcciones son amenazadoras como martillos.

«Arte moderno» The Connoisseur. Junio, 1963.

RAFAEL SOTO VERGES

...La reconciliación del hombre y del trabajo, del espíritu y la técnica, son las más firmes metas sugeridas por el nuevo humanismo. La inconsciencia y el estado de humillación generados por la hegemonía del aparato productivo, de la fabricación en serie, que anula las creaciones del espíritu, son las grandes plagas advenidas junto con los programas sociales y utilitarios. En una sociedad de producción, la primera tarea

del artista estaba en esa formulación de una nueva estética, muy del lado de las artes aplicadas, mas reservando para sí la primacía del puro acto creador...

...La obra de Salvador Soria se corresponde con una de las mejores soluciones del arte en esta época tecnicista...

«Artes» número 83. Marzo 1967.

RUBEN VELA

...Definir a Soria y explicarlo es intentar acometer el inmenso desatino de definir lo inacabable.

(Otros tendrán palabras, pero explicarán solamente la superficie de las cosas).

Como quien ententa explicar el cómo, el por qué y el cuándo del origen.

Por eso quien contempla la obra de Soria contempla también la memoria del Hombre. El tiempo del Hombre. El espacio del Hombre. y su Materia, dolorosamente expurgada de todo lo accesorio.

Cada cuadro crea una nueva metafísica. Sus contradicciones son comienzos de otras verdades.

Soria es un descubridor. Funda un nuevo estado del Arte...

1960.

RAUL CHAVARRI

...Veterano de la renovación, su trayectoria ha sido siempre congruente y ha girado en torno a

la apertura de amplios procesos de integración, no accidental, ni casual, sino guiada siempre por una premeditada búsqueda de posibilidades, en un orden de ideas plásticas. Así hemos visto la integración de sus obras, de la arpillera y el lienzo, del metal y el color, dando en ocasiones una profunda sensación de perspectiva y sirviendo a las exigencias de una clara dimensión trágica...

«Criba» número 97. 15 de abril de 1972.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

...El movimiento real si se experimenta en las «máquinas del espíritu» de Salvador Soria, considerado hasta ahora como pintor —lo que denota la inviabilidad de seguir ateniéndonos a la discriminación de los campos del arte— son mecanismos transformables que alcanzan una diversidad de posiciones. Están hechas con cuidadosa precisión técnica y en ellas combina la madera con el metal, añadiéndole la pintura a pistola. Con tales obras, Soria ha dado un giro copernicano a la significación de su arte. Si antes su «pintura» metálica tenía reminiscencias de artesanía medieval, ahora sus «máquinas» se cargan de futuro.

«Goya» número 108. 1972

V. AGUILERA CERNI

...En el caso particular de Soria, la artesanía, el tecnicismo y la inventiva para el tratamiento de materiales diversamente insólitos, han creado

la continuidad interior que da unidad a su obra. El eje de su producción es una actitud ante la materia, lo cual le ha permitido utilizar palabras distintas —sean o no del lenguaje «figurativo»—, sin variar sustancialmente al expresar un contenido que le distancia de muchos pintores informalistas...

...Por eso, la condición artesana de Salvador Soria, su enfrentamiento consciente con la técnica, revela el propósito de humanizarla, llenándola de silenciosa emoción, de callados latidos acordes con las destrucciones y las esperanzas del tiempo, de reordenaciones que por sí mismas son esencia, contenido, finalidad. Son, en definitiva, un talante del trabajo humano ante la materia, enriquecida por las aportaciones de la sensibilidad y el soporte de la forma. Pero si esto le separa de las indeterminaciones informalistas, también le distancia de las estructuraciones implacablemente lógicas o que pretenden serlo, pues el arte que aspira al máximo rigor es también un arte de resultados, del modo como las premisas racionales conducen inexorablemente hasta unas resultantes igualmente racionales, explicables y definitivas cual pueda serlo el cuadro nacido del dos más dos. Lo de Soria es diferente: su lógica, su razón, no llegan a resultados porque son proceso, porque son historia. Lo cual significa, en definitiva, que las obras son el testimonio de un conflicto permanente, de una lucha, de una dialéctica, de unas contraposiciones...

«4 Sals».



BIBLIOGRAFIA BASICA

DENIS CHEVALIER: «Soria temoigne d'une certaine invention». ARTS. París. Octubre, 1947.

GIL: «Soria». Le Sudoest. Bordeaux, 1949.

VICENTE AGUILERA CERNI: «Un tema de nuestro tiempo y un ejemplo llamado Soria». Jornada. Valencia, 26 de junio de 1958.

— «Una perspectiva de la Pintura Española». Ediciones de Civiltá Delle Machine. Milán, 1964.

— «Panorama del Nuevo Arte Español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

— «La postguerra: Documentos y Testimonios número 100». Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid.

— «Iniciación al Arte Español de la Postguerra». Ediciones Península. Barcelona, 1970.

— «S. SORIA». Catálogo exposición antológica Galería Punto. Valencia, 1973.

JUAN EDUARDO CIRLOT: «Informalismo». Ediciones Omega. Barcelona, 1959.

— «Ideología del Informalismo». Ediciones del M. A. M. Valencia, 1960.

UMBRO APOLLONIO: «Nen Kunst nach 1945». Verlag M. Du Mont Köln. Berlín, 1958.

FRANÇOISE CHOAY: «La XXX Bienalle de Venise». Jardins des Arts de France. París, agosto 1960.

ALEXANDRE CIRICI PELLICER: «Una plástica para los hombres de hoy». Ediciones del M. A. M. Valencia, 1960.

— «El retrobament Plastic del Pais Valenciá». Serra Dór. Barcelona, enero 1960.

— «S. Soria i els jocs nacionals». Serra Dór. Barcelona, 1969.

ALEXANDRE CIRICI PELLICER: «Kuns unserer Zeit». Malevei und Plastik. Ediciones Dumont.

— «L'Art Catalá Contemporani». Ediciones 62. Barcelona, 1970.

— «L'Art Catalá Contemporani». Ediciones Proa. Barcelona, 1972.

RUBEN VELA: «En torno a la obra de Soria». Ediciones del M. A. M. Valencia, 1960.

CARLOS ANTONIO AREAN: «Artes Plásticas». Enciclopedia Universal Espasa Calpe, S. A., suplemento, 1959-1960.

— «Veinte Años de Vanguardia en España». Editora Nacional. Madrid, 1961.

— «Teorías del Gótico». Colección Mediodía de Publicaciones Españolas. Madrid, 1961.

— «Artes Plásticas». Enciclopedia Universal Espasa Calpe, S. A., suplemento, 1963-1964.

— «El Hierro en el Arte Español». E. Aguado Editor, 1966.

— «Comprender la Pintura». Editorial Teide, S. A. Barcelona, 1969.

— «Varias tendencias de la Pintura Actual». Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas. Madrid.

— «Balanza del Arte Joven en España». Publicaciones Españolas. Madrid, 1971.

— «Treinta Años de Arte Español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972.

— «La Pintura Expresionista en España». Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1977.

— «Cuatro Etapas de Salvador Soria». Bellas Ar-

tes-75, Ediciones del Patronato Artístico y Cultural.
Madrid, 1975.

MARCEL FRYNS: «S. Soria o la Volonté d'integration». Les Beaux Arts. Bruselas, 26 de mayo de 1961.

— «S. Soria of de vuurproel van de grondstaf». De Periscoope. Bélgica, 1962.

— «S. Soria». Aujourd'hui, núm. 46. París, 1962.

JOAN FUSTER: «S. Soria». Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo. Valencia, 1960.

FRANCINE CLAIRE LEGRAND: «Quadrum núm. 10». Editora Internacional de Arte Moderno. Bruselas, 1961.

LEA VERGINE: «Salvador Soria». La Fiera Litteraria. Italia, 24 de junio de 1964.

— «Pittore e Scultori di Spagna». La Fiera Litteraria. Italia, agosto, 1965.

MAX WYKES-JOYCE: «The Arts Review. London.

DERNA QUEREL: «Art Centre. This Week in Roma». Abril 1965.

WILLIAM DIKES: «Soria». Spanish Art. Now. Madrid, 1966.

RAFAEL SOTO VERGES: «El pintor S. Soria o la salvación del Tecnicismo». Artes. Madrid, marzo 1967.

PILAR GOMEZ BEDARTE: «Poética de Salvador Soria». Forma Nueva. Madrid, abril 1967.

CIRILO POPOVICI: «S. Soria». S. P. 30. Abril 1967.

ISABEL CAJIDE: «Salvador Soria, rigor Constructivo». Tiempo núm. 21. 1967.

TRUIJILLO MARIN: «S. Soria». Noesis. Febrero-septiembre 1966-1967.

— «Salvador Soria». Arte Actual. Noesis núms. 12-13. Madrid, 1968.

JOSE DE CASTRO ARINES: «La obra nueva de S. So-

ria». Diario de Barcelona. Barcelona, 22 de abril de 1967.

JOSE CORREDOR MATHEOS: «Salvador Soria Zapter, biografía y necrología». Enciclopedia Universal Espasa Calpe, S. A. Barcelona.

— «Las Máquinas para el Espíritu de S. Soria». Papeles de Son Armadans núm. CLVI. Palma de Mallorca, marzo 1969.

ANGEL CRESPO: «Las Integraciones de S. Soria». Artes. Madrid, 8 de mayo de 1968.

JOSE M.^a MORENO GALVAN: «Segunda Vanguardia Española». Magius, S. A. Ediciones de Arte. Madrid, 1969.

ANNA and GIORGIO BACCHI: «Lacquered wood Steel by S. Soria». The Christian Science Monitor. 12 de mayo de 1971.

RAUL CHAVARRI: «Nuevos Maestros de la Pintura Española». Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1972.

— «La Pintura Española Actual». Ibérica Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

J. I. DE BLAS: «Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos». Ediciones Esti-arte. Madrid, 1972.

ANTONIO MANUEL CAMPOY: «Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo». Ibérico Europea de Ediciones, S. A. Madrid, 1973.

EMANUEL BORJA: «Salvador Soria I. Una aportación al estudio lingüístico de la Obra de Arte». Temas de Arquitectura y Urbanismo núm. 175. Madrid, 1974.

— «Salvador Soria II. La Estructura Lingüística de la Obra Plástica, sujeto y medio». Temas de Arquitectura y Urbanismo núm. 178. Madrid, 1974.

— «La Obra de Salvador Soria III». Temas de Arquitectura y Urbanismo núm. 179. Madrid, 1974.

— «Salvador Soria IV. El concepto de significación».

Temas de Arquitectura y Urbanismo núm. 180. Madrid, 1974.

- «Salvador Soria V. A modo de Conclusión». Temas de Arquitectura y Urbanismo núm. 181. Madrid, 1974.

TOMAS LLORENS: «Contemporary Spanish Art». Edited by William Dyckes. Published by The Art Digest, Inc. Nueva York, 1975.

CURRICULUM Y EXPOSICIONES MAS IMPORTANTES

1946

— Surindépendants, París.

1947

— Surindépendants, París.

1949

— Exposición individual en Agen (Francia) y distintos salones de provincias.

1950

— Viaja por Europa.

1952

— Surindépendants, París e Indépendants, Bordeaux.

1953

— Regresa de nuevo a España y hace un envío al Salón Premio Nacional de Madrid. Introduce en su pintura nuevos materia-

ies, como son limaduras metálicas, emplas-
tos minerales, etc.

1954

- Fija su residencia en Valencia y expone en la Sala Lafuente, de dicha ciudad.

1955

- III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona. Selección para la III Bienal Hispanoamericana, Ateneo de Valencia.

1956

- Salón de Otoño de Valencia. Se le concede el primer accésit.

1957

- Salón de Otoño de Valencia. Se le concede el primer premio. Ateneo de Madrid. Entra a formar parte del grupo «Parpalló», de Valencia.

1958

- Sala Biosca, Madrid. Centro de Estudios Norteamericanos, Valencia. Galería Sur, Santander. Asociación Artística Vizcaína, Bilbao.

1959

- 20 Años de Pintura Española, Lisboa y Oporto. Primer Coloquio Internacional de la Novela, Formentor. Premio Juan Gris, Barcelona. Círculo de Bellas Artes, Mallorca. III Bienal de Alejandría (Medalla de Bronce). Conjunta-

mente con el crítico V. Aguilera Cerni y otros pintores crea la revista «Arte Vivo».

1960

- Museo Nacional, Damasco. Local de la UNESCO, Beirut. Sala Martínez Peris, Valencia. Galería Kasper, Laussane. Cero figura, Sala Gaspar de Barcelona. Con otros pintores, crea los Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo. XXX Bienal de Venecia (propuesto para el premio Fundación Bright).

1961

- Contrastes con la pintura España de Hoy. Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio y Nogoya. Bolles Galery, San Francisco de California. Cuatrienal de Helsinki. Galerie Kasper, Lausanne. Bolles Galery, Denver, Filadelfia, Nueva York, Washington. Joachim Gallery, Chicago. Galerie des Contemporains, Bruselas. Kongresshalle, Berlín. Museo de Arte de Okland, California. Art Espagnol Contemporain, Palais des Beaux-Arts, Bruselas.

1962

- Gallery d'Arcy, Nueva York. Beethovenhalle, Bonn. Art Alliance, Filadelfia. Kunverein, Munich. 20 Años de Pintura Española, Sevilla, Bilbao, Barcelona. Joachim Gallery, Liverpool. Junge Spanische Maler, Akademie der Bildenden Kunst, Viena. Modern Spanish Painting. Tate Gallery, Londres. Modern Spanish Painting, Liverpool.

1963

- Malboroug Fine Art, Londres. Sala Martínez Medina, Valencia. Musée de Ingress, Montauban (Francia). VII Bienal de Sao Paulo (finalista para el gran premio).

1964

- Galería Estil, Valencia. «25 Artistas Españoles», Lisboa. Salle Gastón Donmergue, Toulouse. Salle Franklin, Bordeaux. Galería Biosca. Madrid.

1965

- VIII Bienal de Tokio, Japón. «22 Artistas Españoles», Rabat. Exposición del grupo de la Galería Biosca, Madrid. Galería Grises, Bilbao. Premio Internacional Biella per lincisiones, Biella (Italia). Semana de España en Rabat. Exposición «22 Artistas Españoles», Tetuán y Fez.

1966

- MAN 66, Barcelona. Marrakech, «22 Artistas Españoles». XXXIII Bienal de Venecia. Galería Sur, Santander. Colegio Oficial de Arquitectos, Valencia.

1967

- Galería Biosca, Madrid. Sala Val i 30, Valencia. Ayuntamiento de Valencia (colectiva).

1968

- Galería Biosca, Madrid (colectiva). Galería Dahin, Benidorm. Puente Cultural, Madrid.

Pensionado por la Fundación Marcha. Invitado a la I Bienal de Montevideo, Uruguay.

1969

- Galería TEN, Barcelona (se le concede el premio a la mejor exposición). Galerías SKIRA (grabadores actuales). Palacio de Exposiciones, Madrid. San Diego, California y otras ciudades de Estados Unidos. Primeras Experiencias Españolas de Tendencia Abstracta, Palacio de Fuensalida, Toledo.

1970

- Trienal de Nueva Delhi (se le concede el premio Tina). Galería Val i 30, Valencia. Feria Española del Arte en Metal, Valencia.

1971

- Exposición IV Aniversario, Galerías SKIRA, Madrid. Feria Española del Arte en Metal, Valencia. Galería Gaudí, Barcelona. «Arte Español», Santillana del Mar.

1972

- Pintura Valenciana, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla. Galerías SKIRA, Madrid. Instituto Británico, Barcelona. Feria Española del Arte en Metal, Valencia. Colegio de arquitectos de Canarias, Tenerife. Museo de Arte Contemporáneo, Villafanés.

1973

- Colegio de Arquitectos, Málaga. Exposición Homenaje a Manolo Millares, Caja de Ahorros

Provincial de Alicante. Galería Punto, Valencia. Bienal de Arte de Baracaldo, Bilbao. «Homenaje a Miró», Colegio de Arquitectos de Palma de Mallorca. Invitado a la «Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre», Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife. «Dibujos y grabados actuales», Galería SKIRA, Madrid.

1974

a 1975

- «Muestra Antológica de Arte Actual Español y Extranjero», Aula de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cádiz. «Pequeña Escultura», Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Barcelona. «Pequeñas Obras de Grandes Artistas», Galería Kandinsky, Madrid. «Pintores sin Pintura», Galería SKIRA, Madrid. «Contemporary Spanish Painters», The New York Cultural Center, Nueva York. The North Carolina Museum of Art, Carolina del Norte. Meadows Museum, Dallas, Texas. Atlanta Museum of Art, Atlanta, Georgia. «Constructive art in Sculpture and Sculpture-Painting», Spanish National Office, Nueva York.

MUSEOS EN QUE FIGURAN SUS OBRAS Y COLECCIONES

Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

The Mendel Museum, Saskatoon, Canadá.

Museo de Bellas Artes, Valencia.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Museo de Bellas Artes, Villanueva y Geltrú, Barcelona.
Museo Estrada Saladich, Barcelona.
Museo de Arte Contemporáneo de Villafames, Castellón.
Museo de las Provincias, Belaterra, Barcelona.
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Biblioteca Nacional, Madrid.
The Rockefeller Collection, Nueva York.
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
Marlborough Fine Art, Londres.
World House Gallery, Nueva York.
Collection M. Meyer, Zurich.
The H. H. Basset Collection, Vermont, EE. UU.
The Dr. Amos Caham Collection, Nueva York.
Dr. Castroviejo, Nueva York.
Françoise Choay, París.
Charles Zadoc, New York.
Mme. Jean Krebs, Bruselas.
Mr. Alegría José, Puerto Rico.
Irina Robert E. Pabst, Nueva York.
Ateneo Mercantil, Valencia.
Colegio de Arquitectos, Valencia.
Banco Exterior de España, Valencia, Madrid.
Diario de Levante, Valencia.

INDICE DE LAMINAS

"Máquina para el espíritu", AC-3 PU, 1967

"Máquina para el espíritu", 1968

"Mecánica plástica", 1965

"Máquina para el espíritu", A-1 PU, 1967

"La ventana", 1958

"Integración con obrero", 1965

"Integración", 1962

"Integración ocre", 1968

"Integración espacial", 1966

"Integración espacial", 1960

"Integración sugerente", 1961

"La cocina", 1955

"La mesa", 1956

"El muro", 1958

INDICE

	<u>Pág.</u>
I. LA VIDA DE S. SORIA	7
(Aproximación a un recorrido vital)	
II. LA OBRA DE S. SORIA.....	27
Introducción a un estética primordial)	
III. EL ARTISTA Y LA CRITICA	93
IV. BIBLIOGRAFIA	113
V. CURRICULUM Y EXPOSICIONES MAS IMPORTANTES	119
VI. MUSEOS	124



COLECCION

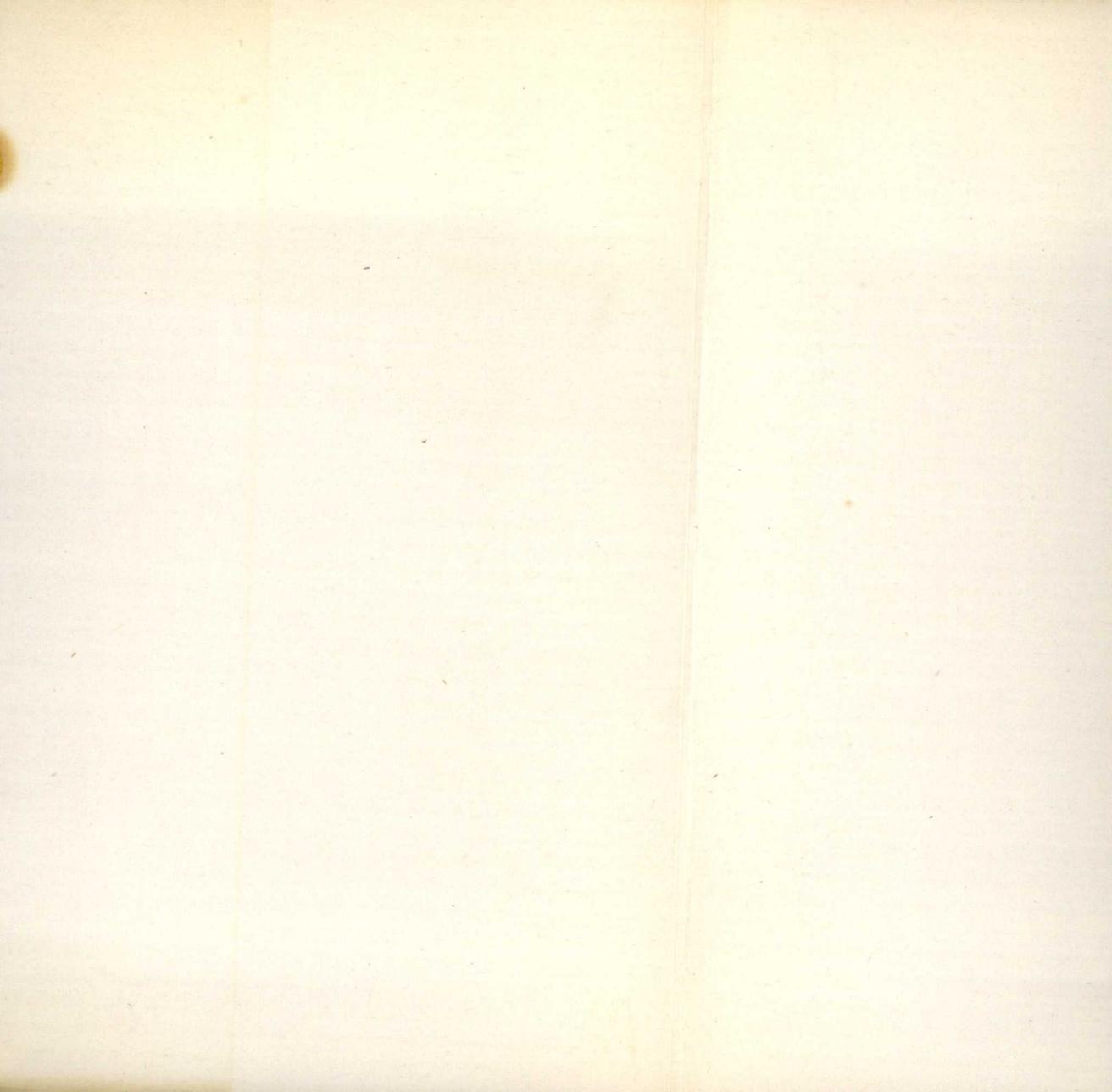
“Artistas Españoles Contemporáneos”

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-Ferreti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gállego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Tabazo.
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 Gash.
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 Manuel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco**, por Manuel García Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Román Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.

46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandel**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarías González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Marcos.
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. **Camin**, por Miguel Logroño.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo del Villar.

96. **Orlando Pelayo**, por M.^a Fortunata Prjeto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Giménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Gõñi**, 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 Cerní.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Agumón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.^a Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.^a Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129. **Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130. **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131. **María Carrera**, por Carlos Areán.
132. **Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133. **Angel Orensanz**, por Michel Tapié.
134. **Maribel Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135. **González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136. **Urculo**, 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 E. Azcoaga.
141. **Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142. **Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143. **Salvador Soria**, por Emanuel Borja.

*Esta monografía sobre la vida
y la obra de SALVADOR SORIA,
se acabó de imprimir en Móstoles (Madrid) en los Talleres de
GREFOL, S. A.*



productor de un género artístico situado entre las dos y las tres dimensiones del espacio.

Es precisamente en esta segunda parte donde se persigue el descubrimiento y constatación del instante en que Salvador Soria, después de haber ido simplificando y sintetizando al máximo su impronta artística, conseguirá acceder a una plena madurez efectiva en un momento que hemos dado en llamar «objetivo». Alrededor de esta «objetividad» significante primero, intuita y luego descifrada, se teje todo el estudio que trata de llegar al fondo de uno de los muchos problemas de la significación en el arte.

EMANUEL BORJA

SERIE ESCULTORES

