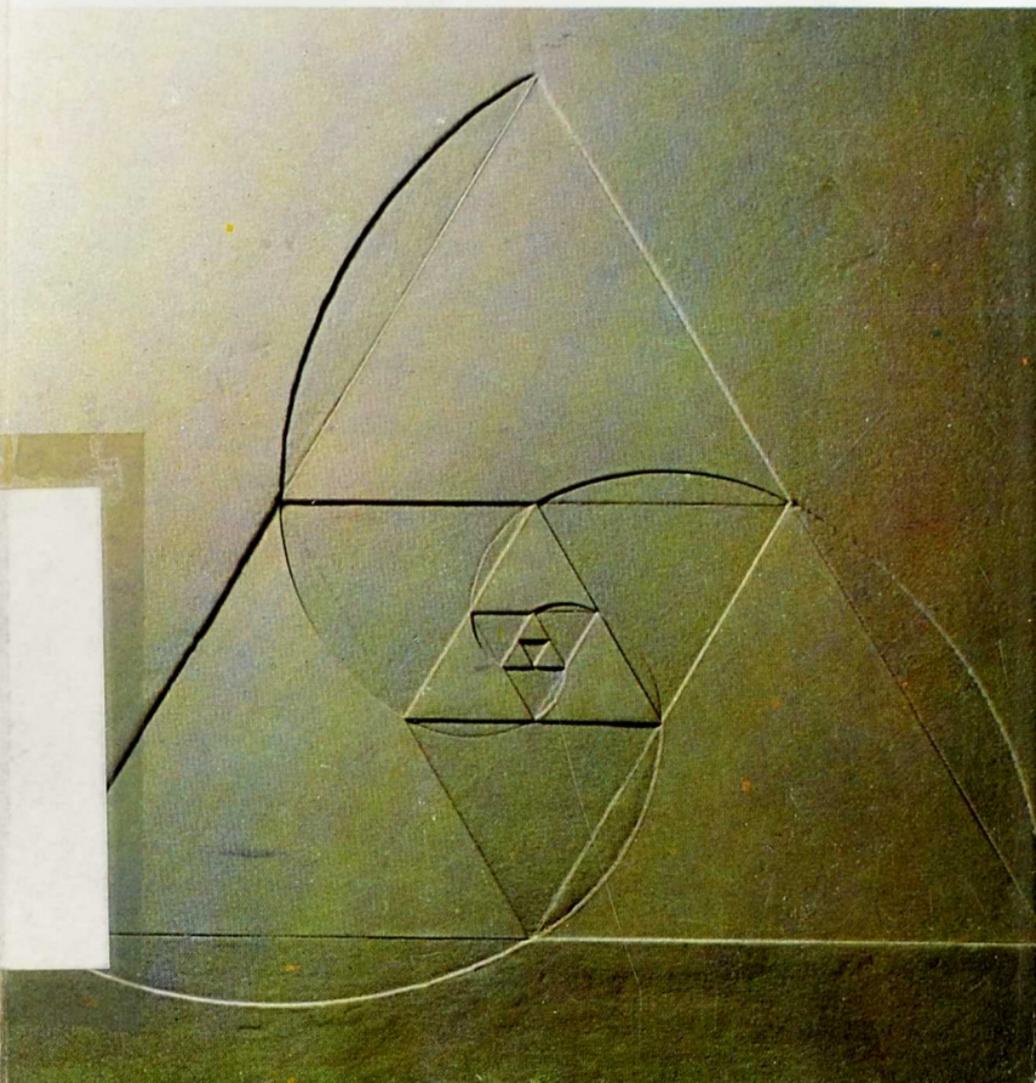




RAUL CHÁVARRI

LABRA

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





El reciente premio obtenido por José María de Labra en Cagnes Sur Mer ha corroborado una de las más importantes trayectorias de nuestra pintura, caracterizada por su riguroso equilibrio creador, su concepción exigente y reflexiva de la forma en despliegue y, sobre todo, por un entendimiento de la obra de arte como afirmación de realidades primarias con vocación de trascendencia.

Labra es uno de los pintores españoles más capaces de expresar por escrito su creencia y su vivencia del arte. Su testimonio tiene en ocasiones una gran importancia para facilitar una toma de razón de la propia sustantividad de su pintura y para informarnos a cerca de las relaciones que unen un pensamiento sobre la pintura y una acción de pintar.

El pintor considera como elementos primarios del objeto plástico tanto la forma como la fuerza, los elementos formales y los de fuerza en interacción, constituyen para él la base material del objeto plástico y estético. Igualmente, Labra se interesa menos por la invención de formas que por la búsqueda del sentido de toda forma, en su con-

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

14 NOV. 2018

**ENTRADA
DONATIVO**

LABRA

RAUL CHAVARRI

Crítico de Arte

*Director de los cursos de Periodismo,
de los cursos de Cultura Hispánica*

Profesor de Ciespal (UNESCO)



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES.

H/17346

~~LABRA~~



12793978

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Lit. Hijos S. Durá, S. A. - Angel Guimerá, 33 - Valencia-8
Depósito legal: V. 3.744 - 1972

EL PINTOR

La personalidad de José María de Labra es la de un artista no concebible en otra época que no fuera la nuestra, aun cuando en ella se den una serie de características que ya eran constantes en otros tiempos. Entrar a analizar su vida y su obra es esencialmente introducirse en una concepción del diseño volcada a una interpretación y una humanización de los objetos.

Si recordamos que el diseño es esencialmente la conversión del objeto que entra en nuestra contemporaneidad como histórico y que esta operación es fundamentalmente una tarea humana en la que se unen artes y técnicas, tendremos una primera aproximación a la personalidad de este artista en el que se dan cuando menos cinco características que no es común hallar en los pintores contemporáneos, la atención por el diseño, la búsqueda de un rigor, el sen-

tido de lo popular, la consideración de la dialéctica forma-fuerza y la conciencia de que el arte es una forma de comunicación.

A estas características de proyección inmediatamente pictórica, se añaden tres esencialmente basadas en los propios conceptos vitales del artista: el profundo sentido de la vocación, la confianza en las ideas como factores de desenvolvimiento de la humanidad y una amplia conciencia de lo percedero que lleva por un lado a lo religioso y por otro a lo cultural.

La traza física de José María de Labra da siempre una primera sensación de vigor y solidez, parece un gigante al que se hubiera reducido proporcionalmente a una talla normal, su rostro y sus manos armónicas y mesuradas, transmiten una intensa sensación de vigor y una profunda sinceridad, el rostro de José María de Labra, semeja el de un marino que cumpliera larga arribada en la ciudad, sin palidecer todavía de contaminación ni enfermar de prisa; en él se basa una de estas fisonomías típicas de hombre silencioso, pero que al hablar no regatea su verdad ni oculta su convencimiento; en una época que ya no existe para la verdad, la honesta sinceridad de José María de Labra anuncia un comportamiento y una manera de entender la realidad bastante diferentes de los habituales compromisos sociales. Sus manos, vivas, hábiles, fuertes, reveladoras de una tensión, de una definida tendencia hacia la forma y el desentrañamiento de sus misterios. Todo él transcende del vigoroso sosiego de una personalidad con la que podemos o no, estar de acuerdo, pero en la que siempre vendrá a sorprendernos el toque de lo excepcional.

El entorno de Labra es un piso alto en la calle madrileña de Fuenterrabía, cerca del lugar al que ha ido a parar la fábrica de tapices que dirigiera

Goya; las habitaciones son claras hasta en invierno, en verano tamizan la irrupción del sol unas celosías que hablan de viejas artesanías regionales de nuevo convocadas por la tarea del artista y el sentido del diseño. Las paredes, libros que se evidencian leídos, compañeros o herramientas hacia los que la mano y la vista han ido muchas veces, a su lado, discos que delatan preferencias Bach, el rigor esencial; Schönberg, el retorno de la imaginación a cauces reflexivos; Albinoni, el desbordamiento de una inteligencia apasionada; también música de nuestro tiempo, «folk», «pop»...

Por las paredes, objetos rurales esencialmente artesanos, sellos de pan procedentes de antiguas tahonas, instrumentos y adornos de labranza, herramientas de trabajo o elementos destinados al adorno en los que se detuvo la voluntad de hacerlos mejor.

La casa se prolonga en el estudio, igualmente inconcebible en un tiempo y en una pintura que no fuera la de nuestros días; maderas listas para ser tensadas, pinzas, tenazas, alicates de distintas estructuras y usos indican el estudio-taller de un pintor que busca en la tensión de las cosas las raíces profundas de su esencia. Sobre una mesa un múltiple, uno de esos objetos artísticos producidos semiindustrialmente que Fautrier introduce por vez primera en el arte contemporáneo y que hoy significan una de las grandes dimensiones de un arte de socialización que aspira a romper el mito de la obra única y a llegar a las manos de todos.

El pensamiento de Labra sobre el arte es uno de los pocos que ha quedado amplia y profundamente expresado, ya que la figura del pintor que escribe, ampliamente difundida y frecuente en Francia y Alemania, menos común en nuestro país, encaja perfectamente en este artista.

“Entiendo por obra de arte —ha escrito Labra— una realidad compleja que vincula elementos objetuales a elementos de conciencia, algo que no es ni mera cosa ni simple grafía psíquica. La defino como “objeto subjetizado” que posee un modo de ser material al tiempo que un modo espiritual. Punto de convocatoria a la realización del espíritu mediante una realización material, objeto de conocimiento y comunicación entre personas y entre estas y el mundo, objeto expresante de determinadas situaciones humanas.”

“La dependencia existente entre estas situaciones, según nos aclara más adelante Labra, pueden optar formas positivas o negativas estrechamente relacionadas con el concepto que se tenga del hombre y del mundo, del yo y del otro, del espacio y del tiempo, de lo absoluto y lo relativo; igualmente hay que contar que las situaciones no tienen sentido sino se conciben y se conceptúan con relación a algo.”

Por esto, Labra se entiende y se encuentra inmerso en un arte de conceptos, concepciones y conceptuaciones, en el que se siente más interesado que en un arte de situaciones. Para él es más importante un arte de relaciones que un arte de relatos.

“Antes que un arte de expresión de sensaciones —sigue Labra— me interesa un arte orientado hacia un conocimiento real, a través de experiencias conscientes e intencionadas y con elementos materiales de cualidad primaria elemental.”

Por ello, para este artista, la obra de arte se justifica en la medida que nos convoca a una toma de conciencia de lo real, en la medida que establece o busca establecer los conceptos de lo real, que desde cada momento histórico se afirman como válidos. No se justifica en la medida que no es más que simple demostración y apa-

riencias o sensaciones de lo real, percibidas sin análisis ni necesidad consciente o manifestante de acciones expresionales, informes, indefinidas y carentes de sentido concreto "entiendo —afirma Labra— la obra como afirmación de realidades primarias con vocación de transcendencia".

En España son muy pocos los pintores en los que la obra se ofrece con un deliberado proceso de sujetarlo todo al rigor de la razón, a la fuerza de lo reflexivo. Nuestros artistas son siempre más propensos al estallido, a la eclosión total de colores o de formas; en la historia de la pintura española y de manera más evidente en las últimas generaciones y vanguardias, pintar es una operación deliberadamente insensata, explotar en los materiales, estallar en la luz o los colores, ascender o caer más aún que un cohete, como sólo el hombre y su pintura saben hacerlo.

Por ello, cuando nos encontramos una pintura exacta y rigurosa creemos ver en ella lo extraño y lo extranjero, algo que no está hecho entre nosotros y por los nuestros; en la pintura, como en otros campos de la vida nacional, el rigor no parece palabra española.

Inquirir sobre la personalidad y la obra de José María de Labra, tiene que ser por tanto, analizar la existencia de ese rigor, la búsqueda de un repertorio de meticulosas, sosegadas y disciplinadas pasiones, y de las contradicciones que nacen de ellas. Diseño y rigor son los dos hilos conductores que permiten entender de una manera uniforme al hombre y a su tarea, que dan acceso a la comprensión de la pluralidad de dimensiones de este artista diseñador y riguroso, popular y dialéctico, fundamentalmente abierto a la comunicación. Pintor de pensamiento que escribe, opina y teoriza sobre la pintura y sus dimensiones, para el que el arte es una toma de conciencia y un

diálogo con las cosas y con las gentes a partir de las cosas.

El sentido de lo popular es en José María de Labra una manera de descubrir el objeto, todo artista que de una manera sincera se aproxima a la cantera inagotable de lo popular, tiene lógicamente que entender en qué medida los objetos nos transmiten un lenguaje de las formas a veces más expresivo que el de las palabras, y la visión del artista es en una gran medida dar nueva vida a estas formas, ensayar un lenguaje diferente desde los objetos.

Tal como lo plantea intelectualmente y realiza prácticamente José María de Labra, la observación de esta mecánica de los objetos desemboca en dos caminos, un arte en las cosas (no sobre las cosas) que constituye el diseño propiamente dicho, y un arte desde las cosas, a partir del desentrañamiento de las tensiones, fuerzas y relaciones que los objetos evidencian. Por eso en Labra el constante proceso de descubrimiento y redescubrimiento del objeto y la búsqueda de sus leyes es la razón profunda de una trayectoria estética e intelectual. Fácilmente veremos si lo cotejamos con sus anteriores afirmaciones, que para Labra estas categorías de popularidad, esta sabiduría popular evidente en las cosas, no es ni un gesto ni una propuesta, constituye un lenguaje total, una afirmación de relaciones.

Albert Sauvenier ha señalado que las preocupaciones fundamentales de José María de Labra, ponen en pie puntos esenciales de la pintura y del arte como conocimiento de la realidad, ocupando el primer plano el problema de la dialéctica: objeto-conciencia; tema y expresión, forma y fuerza, idea e imagen; de todas estas precisiones la que más nos facilita una comprensión del mundo vivido y del mundo pintado por este artista,

es labor de consideración de la integración entre las formas y las fuerzas que representan.

Para Labra, toda obra es una petición de diálogo, siempre se quiere hablar con aquellos que mejor pueden entender lo que se intenta decir. Las cosas se perciben no meramente y de modo intelectual, sino que la realidad llega como algo misterioso e inefable "como un deseo o un amor profundo de participación". "Toda obra de arte lo que busca en último término es un entendimiento de la realidad que quiere comunicar a los otros o con los otros". El pintor afirma que pertenece: "a los que creen, esperan y aman profundamente la posibilidad de una respuesta a la necesidad de comunicación, que el hombre, ser comunitario por naturaleza y lenguaje, reclama", piensa que el hombre de hoy "está atormentadamente sediento de una comunicabilidad reflexiva, recíproca y transitiva, entre decir y escuchar, transmitir y transmitirse sin prejuicios ni discriminación apriorística, en diálogo abierto; entre palabra y obra la persona transita".

El camino de estas convicciones socio-estéticas está recorrido desde unos determinantes propiamente vitales, el primero de ellos es la vocación; el sentido de la vocación como respuesta específica a una gran llamada de la naturaleza a un imperativo de la providencia, está en Labra más vivo que en muchos otros artistas, recordemos los trazos indispensables de una biografía: nacido en 1925, en La Coruña, José María de Labra estudia entre 1938 y 1942 profesorado mercantil, cursa el bachillerato, y entre 1943 y 1945 el preparatorio de arquitectura en Madrid. De 1945 a 1950 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, con Mampaso, Manrique, Echauz y Carmen Lauraga. El año 1950 una pérdida familiar le obliga a iniciar el trabajo para que inicialmente había

sido preparado, pero que su vocación retrasaba, el de agente de aduanas, tarda cuatro largos años en volver a encontrar su vocación, su tendencia de toda la vida hacia la pintura y el lenguaje de las formas que ya no abandonará.

Junto a este impulso vocacional, absoluto e innegable, hay en José María de Labra un profundo sentido de lo perecedero, la pérdida de su madre cuando apenas tenía un año y la incorporación a sus primeras vivencias y conversaciones, de la referencia a que la madre desaparecida «estaba en el cielo» predetermina en Labra una apertura al misterio, más que una experiencia religiosa, un problema religioso constante, la búsqueda de una posibilidad de hacer de la tierra algo espiritual y al mismo tiempo la integración de la idea de libertad en la idea de religiosidad, como resultado de todo ello, una pintura en la que se refleja en su etapa religiosa el talante estético del evangelio, el artista se ve impulsado a tomar conciencia diariamente de la idea de la muerte, de su sentido, de su alcance y de su evidencia. De un lado, esta presencia de la muerte, esta toma de conciencia cotidiana, le lleva a una religiosidad profunda; por otro, enlazando con su preocupación por el rigor, lo aboca a una búsqueda cultural de lo que hay de riguroso y de exacto.

En un libro decisivo para el entendimiento de nuestros despliegues culturales, Octavio Paz ha señalado que "sentirse y saberse mortal es ser diferente, la muerte nos condena a la cultura". Paralelamente la cultura nos proporciona una existencia más viva, partida en dos por las opciones de la pasión y de la exactitud; exacto hasta lo apasionante, José María de Labra crea un universo cultural de amplias presencias, sobre el que gravitan este sentido de lo perecedero y sus profundas

implicaciones y proyecciones religiosas y culturales.

Una incursión profunda en este contexto cultural y en el pensamiento que lo informa, viene a demostrar el valor de los objetos como elemento vinculante de los distintos tiempos históricos: el de los hombres y el de las formas, estableciendo una serie de precisiones críticas en torno al concepto de forma como situación del objeto. "En las obras de arte —ha escrito Octavio Paz— el tiempo se sirve de los hombres para cumplirse" y la toma de conciencia de este hecho da a las relaciones entre autor y público un perfil de trascendencia, el objeto es un mediador entre los hombres y el tiempo; un índice, una pauta para que el ser humano organice su posición ante el más importante de los fenómenos contemporáneos, la aceleración histórica.

Uno de los grandes descubrimientos del hombre contemporáneo, es el de la tensión que separa cada momento de su existencia del inmediatamente anterior; la introducción de los inventos y la difusión de las tecnologías hacen vivir al hombre en un mundo en permanente cambio, con lo que el tiempo generacional o medida de las posibilidades activas de cada hombre en el desarrollo de su vida se va haciendo cada vez más tenso, al mismo tiempo que se diferencia de manera notable el modo de existir, y sobre todo el de pensar y conducirse de padres e hijos, habiéndose llegado a observar que el tiempo de nuestros abuelos, dista tanto del nuestro, como de la edad media, por la desproporción en los cuadros de valores que esta aceleración histórica produce.

Fenómeno clásico de esta época es el progresivo despojamiento de contenido que sufren las formas esenciales de conducta y de civilización; repertorios y actitudes rituales, simbólicas

e incluso formas de confesión, experimentan un violento vacío como consecuencia de esta aceleración histórica, y por ello el artista que quiere realmente vivir en un sistema válido de ideas y de sugerencias, tiene que incorporar esta conciencia de aceleración histórica a todos los aspectos de su trabajo creador, pero sobre todo a los procesos de integración e intelección de los símbolos.

“Busco —escribe Labra— el paso del signo al símbolo. Entiendo por signos los datos fijos o fijados de lo real: lado, aspecto, apariencia... Entiendo por símbolo **un esquema dinámico de lo real**: Correlación, sistema en que se encuentran interrelacionados los datos. El signo es relativo a algo. El símbolo relaciona algo con algo. Los signos son las particularidades del objeto. Símbolo es aquello que establece lo que de común tienen los objetos. Me interesa lo que une frente a lo que diferencia más que referir estados parciales, perfecciones aparentes, me interesa relacionar elementos de lo real por lo que tienen en común.”

Este armonioso método de concepto y decisiones prácticas, hace que no exista en nuestra vanguardia una pintura más acentuadamente reflexiva que la de Labra; en ella nada es accidental, todo se produce como resultado de un planteamiento meditado y profundo y de una estrecha conexión entre el pensamiento que nunca queda reducido a mera especulación y siempre va orientado a traducirse en acción, en tarea creadora. Fruto de todo ello es una obra que no es una realidad inerte sino algo vivo, que se plantea como síntesis de un profundo análisis de experiencias artesanas, de una amplia decisión de diseño y de un concepto profundo de la pintura que el propio artista ordena a través de la idea de organización de la realidad. Su punto de partida es en este

sentido el valor de la actividad consciente en el paso de la percepción a la organización.

“Es la actividad consciente —dice Labra— la que nos lleva de la percepción de una realidad organizada a la concepción de organización de la realidad. De la percepción consciente de lo real, pasando por la conceptualización de la realidad y del concepto de realidad, llegamos a la posibilidad de construcción de realidades.”

“No es posible —sigue— construir realmente algo sin un previo concepto de la realidad que se quiere establecer. Tampoco es posible establecer un concepto real si no se parte de unas asistencias reales afines en que encarnarlo.”

Habitualmente el arte de vanguardia entendido exclusivamente como un portillo abierto a las fuerzas de lo casual y de lo instintivo, hace que los objetos sean manipulados sin conciencia de realidad, mientras que, por el contrario, entendiendo la obra de arte como objeto estético, como objeto real subjetivizado adquiere un sentido de causa negador de la casualidad.

En una gran medida, toda la pintura de Labra es un intento creador y sistemático de plantear una estrategia de los objetos, una forma de desplegar, sintetizar e integrar, una serie de conductas que hagan tomar a los objetos su dimensión de puntos de referencia no en un juego inconsciente, sino en una serie de conductas reflexivas y conscientes.

El propio pintor ha hecho la crítica de las relaciones entre la abstracción y la concreción como elementos básicos de una revisión del arte contemporáneo. Labra advierte cómo el hecho de manejar los elementos de un objeto sin relación, abstractamente, cómo cualidades aisladas e incontroladas conduce a la perversión del objeto, a la no realidad, a la confusión, a la ilusión de

una realidad distinta, fluctuante, indefinible, inco-
municante. Estéril, no solamente en el sentido de
funcionalidad objetiva, sino también en el de fun-
cionalidad expresante, comunicante, encarnativa
de conceptos positivos para la elaboración de un
lenguaje plástico en el que encajar las concep-
ciones de lo real.

Igualmente, Labra destaca el hecho de que la
concepción de la superficie del cuadro como mero
soporte de medidas, magmas, arenas, pastas,
pigmentos, etc., antes que como superficie obje-
tiva, activa, de dos dimensiones en relación recí-
proca, el cuadro como tal se convierte en un
objeto cuya realidad propia se corrompe, quedando
mutilada la posible toma de conciencia de su
realidad intrínseca.

“Creo —afirma Labra— que sólo es posible
establecer un objeto concebible como real, es
decir, verdadero, y no sólo visualmente, aparen-
tamente real, en la medida que no se pervierten
las cualidades materiales propias de cada uno
de los elementos que lo componen. Es preciso
construir la realidad objetiva de la obra de arte
como un todo en que los elementos no solamente
no se nieguen entre sí ni se mistifiquen en aparien-
cias equívocas, sino que se interrelacionan clara-
mente en un sistema que le otorga un modo de
ser propio.”

Tomando este planteamiento como punto de
partida, Labra ve necesaria y al mismo tiempo
realizable la revisión del arte abstracto, enten-
diendo que es peligrosa y engañadora la oposición
de los conceptos: “abstracto” y “representativo”,
ya que hay una abstracción representativa y una
representación abstractiva. En realidad, los tér-
minos de la oposición deben estar entre lo abs-
tracto no objetivo y concreto, o sea, puramente
objetivo, y entre representación entendido como

reproducción de un objeto, y no representación o mejor presentación, producción de un objeto.

En este razonamiento se introduce la consideración de la dialéctica forma-fuerza como un planteamiento formal en torno a las ideas que rigen la actividad plástica. Partiendo de un concepto general nacido de experiencias anteriores, el de "forma pura" llega a la conclusión de que forma pura abstracta no realizada y desarraigada de los objetos no tiene sentido. El rigor lógico enseña que es imposible la existencia de una forma no objetiva aun cuando pueda disimularse su objetividad en aras de una pretensión subjetiva y no puede nunca negarse la realidad objetiva de la forma por muy subjetivizada que esté.

«La forma —dice Labra— es una situación parcial del objeto, y solamente es concebible como realidad en la medida que se la relaciona con los demás elementos de ese objeto; sea su cualidad superficial, volumétrica o espacial. Así como la materia —por otra parte, transformable por el hombre— se concibe como una situación estructural energética de determinados elementos, concibo la forma como consecuencia de la relación de diferentes potenciales, lumínicos, mecánicos, espaciales, como resultado de la interacción de determinadas tensiones.»

“Considero —sigue Labra— por tanto, como elementos primarios del objeto plástico, tanto la “forma” como la “fuerza”. Elementos “formales” y elementos “forzales”, en interacción, constituyen la base material del objeto plástico y estético.”

“Forma-fuerza —continúa— son al objeto como imagen-idea son al concepto. Los elementos del concepto y los elementos del objeto se encuentran en relación dialéctica. Toda imagen conceptual tiene su respuesta: forma objetual, y viceversa. Entiendo por ideas los sistemas estructurales y

estructuradores de las imágenes dentro del proceso de conciencia, de conceptuación de concepción. Entre dos imágenes presentadas a la conciencia se establece una tensión de relación ideativa que conduce a conceptos de identidad, semejanza, diversidad, oposición, diferencia, unidad, ruptura, adición, sustracción, multiplicación, división, serie, modulación, intensidad, movimiento, etcétera."

"Toda nueva forma —concluye—, cuando se percibe como elemento no abstracto de una situación objetual, tiene posibilidad —más o menos amplia según el margen de atención consciente del espectador— de establecer la imagen conceptual correspondiente, y es a través de la percepción del sistema estructural de fuerzas que la constituyen en objeto, que podemos superar el puro valor perceptivo-representativo de la forma-imagen hacia un plano dinámico-ideativo que trasciende los "fenómenos" de percepción a "fenómenos" de conciencia. Esta posibilidad relacionadora de los planos objetual y conceptual se establece en la medida que exista una auténtica toma de conciencia del punto de vista preciso para encajar la obra. Es decir, que, racional o intuitivamente, entra en juego una toma de conciencia de la objetividad de la obra: en primer lugar, como objeto en sí; luego, como estético: modo de ser "en sí" del objeto y no en función de su posible aplicación práctica."

Entre estas formas de los objetos, a los que en una gran parte se concibe como límite entre dos energías, se desarrollan una serie de relaciones, principalmente humanas, que se trasladan de los hombres a los objetos y que en ocasiones son reinterpretadas por los objetos respecto al mundo y el pensamiento de los hombres. Por lo tanto puede hablarse no sólo de una traslación

de la relación social existente entre las personas hacia las cosas y de una interferencia de las cosas en las relaciones humanas, sino que también se puede hablar de una relación social y de un sentido social en las cosas.

Para valorar este aspecto del pensamiento de José María de Labra, existe un concepto de indispensable validez, el de "sentido del acto", todo acto social está caracterizado y definido por gozar de un sentido, por adquirir una significación y una referencia al producirse en un medio social que automáticamente lo recibe y lo interpreta, y toma posición en función suya. Este concepto de sentido del acto se corresponde con un "sentido de la forma", Labra ha señalado que le interesa menos la invención de formas que la búsqueda del sentido de toda forma, que a su vez cree que se encuentra en la medida en que se busca. "Buscar, afirma Labra, es orientarse, estar atento, tener un punto de vista, un campo de experiencias. Toda búsqueda tiene sus momentos, instintivo, inconsciente, intuitivo, consciente. Pero el método es siempre reflexivo, relacionante. Desde el reflejo condicionado a la reflexión incondicionada, hay todo un camino de experiencias en la búsqueda", y esta investigación es lógicamente una inquisición de sentido, una indagación de significados que muchas veces va más allá de las propias relaciones entre las personas que se encuentran en presencia en el proceso de producción de la obra de arte. Afirmar el sentido de la forma como meta de una búsqueda y buscar un orden en el que el sentido del acto se corresponda con el de la forma es valorar y establecer lo evidente y, por lo tanto, lo verdadero frente a lo críptico, lo enmascarado y lo inexplicable. Un pintor surrealista español afirmaba, tomando como referencia una frase de Descartes: "me aproximo

enmascarado", por el contrario, Labra busca siempre que todas sus convicciones intelectuales, todo el cuerpo de su pensamiento como repertorio de coordenadas se convierta en un acto dotado de sentido, en él se ordenan vivencias, experiencias y convicciones dentro de una doble motivación de verdad y de libertad, y por este camino, correspondiéndose el sentido del acto con el sentido de la forma, el entendimiento del objeto estimule siempre el encuentro con lo real.

Este es el conjunto de ideas que da la clave y la dimensión de un artista de nuestro tiempo, quizá de los más identificados con lo que nuestro tiempo significa y de los más integrados en una concepción exigente, intelectual y preocupada de la pintura. Al hombre lo explica como pintor la vocación de pintar, la profunda tentación de silencio que impone una concepción de lo perecedero, todo ello se articula sobre una amplia reflexión sobre la pintura y sus significados y se desgrana en una constante búsqueda de un lenguaje en los objetos. Una investigación sobre la obra evidenciará las modalidades de su despliegue.

LA OBRA

Obra y época discurren paralelas en todo artista, son como dos formas de armonización fundidas en el crisol común de la personalidad; en Labra esta conexión no es sólo un paralelismo, sino una integración. No se trata de dar una respuesta a la época, sino un replanteamiento plástico e instrumental del tiempo y del hombre que cristaliza en algo que se hace no sólo para que sea visto, sino para que se medite sobre ello y en función de ello en torno a todo el sistema de vivencias y formas que la realidad ofrece. La obra es la creación, la realización del objeto mediador, la obtención de una especie lógica objetivada que se plantea y se propone a los hombres como intermediaria en sus encuentros, como creadora de relaciones.

La correspondencia entre el sentido de la forma y el sentido del acto hace que la obra se con-

vierta en un acto social, una manifestación, no un acaecimiento, a la que se adhieren las voluntades y las sensibilidades en función de comprensión, no de admiración, como enfática e ingenuamente creían los críticos del siglo XIX.

Admirar es colocar algo fuera de nosotros y predisponer nuestro ánimo a la estimación de sus valores como meta inalcanzable y ajena; por eso las relaciones del espectador decimonónico con el arte partían de un esquema de siempre reanudada desintegración. Entendido desde el Renacimiento el arte como "cosa mental" en función de su valor para suscitar la apariencia de una presencia que existe, pero no allí donde la obra de arte la coloca, el hombre del Renacimiento supo en cada momento tomar conciencia de que en la presencia del arte lo de menos era la operación "mental", la percepción intelectual de la apariencia, lo importante era la percepción estética, la posibilidad que al espectador se le ofrecía mediante la contemplación de hacerse uno con la belleza.

Posteriormente el hombre del Barroco sigue los imperativos estéticos por dos caminos diferentes, por un lado identificándole con el mundo de los placeres que el hedonismo reinante en una parte de Europa explora, por otro entendiendo lo estético y lo espiritual en una estrecha relación de semejanza, identificando la confesión con el arte y dando a éste dimensiones de instrumento de reforma.

La ilustración que sustituye las relaciones entre las cosas por conceptos científicos abre camino a la toma de posición admirativa ante la obra, lo que consuma el desencuentro del arte y la existencia en el plano de lo inmediato de una separación o contradicción, así como el

manejo económico de la obra de arte lo hace en el plano de lo real.

Por el contrario, entendiendo la obra de arte como una incitación a la comprensión, Labra replantea la dimensión de comunicación que debe existir en la creación artística, comprometiendo su obra en esquemas de comunicación que van de lo más simple: "tener qué decir —decir—, saber cómo se dice —decirlo a gentes y de forma que puedan comprenderlo—", a esquemas más complicados entre los que opera no ya exclusivamente la mecánica de la comunicación, sino el doble encuentro de la realidad y el símbolo.

El propio Labra ha insistido en este aspecto de la mecánica de la comprensión en una entrevista concedida a un diario madrileño: "quizá, dice, el mayor peligro del arte sea el de convertirse en un medio en vez de proponerse ser un fin. Hoy se habla continuamente del arte como testimonio, pero a mí me parece que siempre que el arte es de verdad resulta testimonio de su tiempo, sin embargo, su fin no es tanto ser testigo de una realidad como de una vía de entendimiento y participación de esa realidad".

De esta dimensión de entendimiento, de este amplio concepto del arte como cauce de comprensión y participación de la realidad, surge el por ahora definitivo alineamiento de Labra en una tendencia o modalidad artística que él mismo titula "realismo simbólico", en el que el sentido transferente de la creación de la comprensión y de la interpretación artística exalta a ámbitos y campos de sorprendente amplitud. El realismo simbólico es para Labra un arte inmediato y real que incorpora la presencia de los objetos como tales en un doble sentido de realidad significativa y al mismo tiempo dotada de un significado.

"Todo arte —afirma Labra— es expresión de

dos sentidos, de lo que uno es y lo que uno quiere ser; es decir, un arte de manifestación y de búsqueda. Creo que mi obra está más bien en la segunda parte. Conciencia e inocencia son las dos antenas para conocer extremos dialécticos de todo conocimiento trascendente. Por un lado, en el plano de la conciencia: análisis, síntesis; por otro: por el de la inocencia en lo que llamaríamos inspiración."

El realismo simbólico de Labra es, aun cuando revista formas estáticas, el arte propio de un proceso dinámico, doble itinerario de la realidad al símbolo que lo integra y del símbolo a la realidad que es su referencia, doble tratamiento de la forma y de su sentido en una constante inquisición sobre lo que representan en su extensión y su amplitud las relaciones con lo real.

Hasta este realismo simbólico, Labra ha llegado atravesando una serie de fases que se inician con una primera época de acentuado lirismo, al que pertenecen sus obras "Mundo interior", de 1952, y "Signos", de 1954. En estos cuadros el primero de los cuales está realizado al óleo y el segundo mediante la utilización de una técnica mixta, se enfrentan dos concepciones distintas de la pintura; por un lado se dan unas presencias abstractas sobre las que prevalece un elemento muy definido en su forma que anuncia por un lado un peculiar constructivismo español que posteriormente van a cultivar otros artistas, pero sobre todo, incide ya sobre el tratamiento forma-fuerza, que va a ser la constante de la obra de Labra. Ante estos dos cuadros, como ante los que en 1955 y 1956 emplean formas que pueden interpretarse como abstractas, hay que señalar que Labra no ha sido nunca un pintor abstracto, aun cuando haya empleado elementos que puedan parecer abstractos, de la misma forma que tam-

poco ha sido un artista constructivo, aun cuando muchas veces se le haya alineado en el constructivismo.

Labra se opone a la abstracción como tendencia general y modalidad estilística, por entender que en el abstraccionismo se da una dicotomía de la realidad en la que en vez de preguntarnos por las relaciones de lo real nos quedamos tan sólo con una parcela, sin establecer relaciones. La tendencia de querer definir la realidad por su abstracción o su forma es como una predisposición dogmática frente a la realidad y una "violación de lo real". Pero paralelamente emplea elementos que pueden considerarse como abstracciones, como premisas para llegar a un mejor y más amplio entendimiento de la función plástica, para encontrar unas formas lo suficientemente claras de significado, de matiz y de estructura. Labra es, en todo lo largo de su carrera, un buscador y, por ello, la abstracción no es en la historia de su obra una modalidad aceptada, una época o una fase de militancia en un "ismo", sino una etapa de experimentación.

Su pintura "Estructura", realizada en 1955, revela unos amplios planteamientos intencionales y un decidido sentido de afirmación más allá de la abstracción del constructivismo y del arte de tendencia esencial por el que también puede ser identificado su trabajo; esta obra ofrece un entrecruzarse de estructuras en violentos ángulos que se cruzan sobre un espacio de colores ocres en el que se inserta la reproducción de un sólido que recuerda levemente la piedra de la melancolía de Durero, la tradicional representación de la piedra filosofal. Prácticamente la pintura está concebida como una lección en la forma y de la forma. Las relaciones del trazo como delimitante de las fuerzas que en la estructura se encuentran,

son mucho más explícitas que cualquier otro tipo de interpretación o mensaje. El elemento abstracto queda reducido a algo fundamentalmente anecdótico, un simple campo de pesquisa en el que el artista sondea en busca de elementos que le faciliten un mejor mensaje y unos cauces más firmes de comunicación.

De 1954 al 1956 se desarrolla con incursiones en la pintura que podríamos llamar "de búsqueda" la fase de la pintura religiosa aparentemente discordante en el camino seguido por el artista, pero en realidad integrada e incorporada en una misma forma de entendimiento de la realidad. Fruto del sentido de lo perecedero y de las vivencias religiosas que le imprimen sus primeros años, esta pintura que se desarrolla primero mediante la utilización de la pintura al óleo sobre tabla, y después mediante el uso de acrílicos, parte de esa búsqueda de una temática y lenguaje del evangelio en una dimensión y una versión actual. Son algunas de las grandes obras de este tiempo el "Ángel músico", de la colección Sopeña, trasunto y reactualización de todos los ángeles que la pintura tradicional ha dado desde Giotto y Melozzo da Forlì hasta los ángeles tremendos de Francisco de Goya, constituyendo una pintura en la que el vigor de la interpretación hace identificar siempre su visión por el tiempo en que ha sido realizada.

Igualmente es de esta época el San Francisco de Asís por el que Labra ganó uno de los tres grandes premios que obtiene su obra religiosa, el de la XXVIII Bienal de Venecia, en 1956, año en el que igualmente obtuvo el premio Uruguay en la II Bienal Hispanoamericana de Barcelona y la medalla de oro de pintura en la Primera Bienal de Arte Religioso en Salzburgo. Sobre esta trayectoria de Labra en la pintura religiosa hay que hacer dos anotaciones, la primera que la pintura reli-

giosa de carácter figurativo no interrumpe, sino que discurre paralela con la pintura de investigación de formas que Labra ha seguido durante toda su vida, incluso las mismas temáticas empleadas en los cuadros que convencionalmente podríamos llamar "abstractos" de la época, está empleada en las creaciones figurativas religiosas; así, por ejemplo, el mismo tratamiento de una estructura da su lineamiento y su diseño básico a una concepción de una corona de espinas o, incluso, la arquitectura en que se apoya cualquier tipo de imagen religiosa.

Algo más comprenderemos de este sentido y alcance si tomamos conciencia de que la pintura religiosa de Labra se completa con una profunda incursión en el diseño religioso, en la creación de obras de arte, de objetos y de vidrieras para ornamentación religiosa, porque en Labra es inconcebible una faceta estética que no esté profundamente vinculada e integrada con las demás. La ilustración de revistas que Labra practica en diversas publicaciones, entre ellas "Cisneros", "Alfárez", "La Hora" y "Alcalá", da también lugar al desarrollo de un dibujo religioso presidido por un profundo sentido de comunicación, integrado en las técnicas y modalidades que luego han dado lugar a los movimientos de estampa popular y que se orientan hacia un constante hallazgo de formas expresivas vertidas por los procedimientos más simples y más inmediatos, recordemos una carpeta editada por la revista "Alcalá", en la que Labra reuniendo algunas de sus ilustraciones más afortunadas, hace una importante aportación a la historia del dibujo en España.

En 1955, utilizando ya la pintura acrílica, Labra realiza su cuadro "Construcción", que en un esquema histórico elemental podríamos considerar como su entrada en una fase constructiva, en

la que una ordenación del espacio y una sistematización del color y su gama, da por resultado una imagen ordenada con arreglo a criterios "vitralfísticos", presidida por una concepción que separada del contexto de la obra de Labra puede entenderse por constructiva, pero que en realidad no es sino una experimentación sistemática, hacia los postulados de un realismo simbólico que el autor siempre ha intuido, esta vez buscando aclarar las relaciones existentes entre la pintura y los condicionamientos espacio-forma. En 1956 la experimentación va por otro camino, su cuadro "Giros", igualmente realizado en acrílico, presenta unas ordenaciones aparentemente abstractas, pero en realidad obedientes a un rigor modular que implican una nueva forma de tratar la materia y una búsqueda de equilibrar la libertad en un espacio el orden de las formas, su expresividad esencial y la integración de un conjunto de ideas en el plano total de lo pictórico.

En la obra de José María de Labra, correspondiente al año 1957, tenemos como representación significativa de que quehacer el cuadro titulado "Construcción", título que ya ha empleado anteriormente y en el que Labra se plantea un problema de delimitación de un gran espacio, no por sus líneas exteriores, sino "desde dentro", unas formas de color negro muy definidas operan como determinaciones o acentuaciones de la totalidad del espacio al que afirman y determinan, con lo que tenemos la evidencia de una abstracción "al revés", no destinada a disolver y desintegrar el sentido de la forma, sino a concretarla y afirmarla.

En 1958, Labra lleva a cabo una serie de trabajos que marcan una etapa de transición hacia la decidida afirmación de su obra que tiene lugar dos años después, es la época que podríamos

llamar "de las formas que vuelan", en la que los elementos se ordenan desde un sentido de ascenso o de elevación; tres piezas caracterizan la trayectoria de este año, el cuadro titulado "Composición", en el que un eje central desdobra una serie de espacios como fuentes de impulso, la pintura titulada «Homenaje a Zurbarán», del Museo de Cuenca, caracterizada por la levitación de unas masas blancas sobre fondos negros y, de manera más característica, el cuadro titulado "Pueblo", actualmente en el Museo Carlos Maside, en Osedo (La Coruña). "Pueblo" es una pintura que se articula en dos grandes planos que discurren paralelos, compuestos por elementos aparentemente diversos, pero en realidad sometidos a un planteamiento general de organización de la forma. Estos elementos vuelan sobre la materia en la que plantean una amplia teoría de planos y de formas, constituyen por lo tanto un intento de recrear la abstracción y el constructivismo desde una nueva experimentación en la forma.

Durante el año 1959, Labra continúa este tipo de exploraciones, afirmando al mismo tiempo otras formas lineales que permiten una investigación más amplia sobre la interrelación de la forma y el color. Reflejo de esta época es el cuadro titulado "Orfeo", en el que diversos planos, diferentes formas blancas y la presencia directa de la materia empieza ya a caracterizar lo que va a ser más demostrativo del realismo simbólico de este pintor.

En esta misma época, Labra realiza varios diseños, entre ellos un juego de café para Bidasoa, en el que por primera vez en España se ofrecen estructuras admirables de integración y orientación, en ellas las formas están obedeciendo a lo que Labra ha identificado como tarea actual del

diseño, la investigación de una lógica simbólica configuracional que permite aprehender el carácter de integrabilidad de las variaciones e invariaciones que el proceso determina. De entre los muchos diseños que Labra ha realizado, este es uno de los más interesantes por el rigor que preside las formas y por el planteamiento al que las estructuras obedecen.

La época que puede denominarse de las redes, los mástiles y las jarcias se inicia en 1960, es sin duda alguna la más interesante, amplia y fecunda en la obra de José María de Labra y la que más ha influido sobre pintores, diseñadores y profesionales de la decoración. Los antecedentes de esta época se encuentran en la profunda cultura del objeto a la que Labra ha dado la mayor parte de su vida. Esta época marca un planteamiento en desarrollo del profundo realismo del objeto al que Labra ha dedicado su vocación y su esfuerzo. Utilizando estos tres elementos de carácter náutico Labra realiza una amplia teoría de formas y de tensiones, analiza de manera casi definitiva las relaciones forma-fuerza y, al mismo tiempo, se acerca desde una manera nueva a la investigación de la pintura tridimensional.

A lo largo de estas pinturas, como la titulada "Forma y fuerza", la llamada "Tensión formal" y la serie de las estructuras dinámicas, el pintor analiza no sólo relaciones objetuales, sino también de significado. La posibilidad del objeto como mediador e interrelacionador entre los hombres adquiere una especial dimensión de sentido, se identifica con unas determinadas formas de expresión y acentúa el doble sentido que todo objeto adquiere en su presencia entre los hombres. Así la red que puede servir de trampa y muerte para el animal o para el hombre, es también símbolo de vida para el pescador e instrumento de victoria

para el recario en el combate de gladiadores.

El equilibrio del fondo y la forma que estas pinturas vaticinan nos hace pensar que José María de Labra es propiamente el precursor de un clasicismo de nuestro tiempo, que realizando profundas exploraciones en el mundo del objeto y de su significado, no sólo integra la pintura de nuestra época, sino que anuncia la de un inmediato futuro.

Este clasicismo queda de manifiesto en una serie de obras realizadas en madera hacia la segunda mitad de la década del 60. El despliegue de tensión de forma y de sugerencia que el artista realizaba mediante las redes se realiza ahora con la madera. El propio Labra ha aclarado sus preferencias con esta frase: "la madera es un medio. Utilizo maderas, hilos, alambres, redes, más que por su apariencia por su propia entidad. Tener en las manos una materia que puedes tensar y destensar, que sientes en su propia realidad y establecer con ella un diálogo al curvarla más o menos es emocionante".

Las utilizaciones plásticas de la madera de una forma lineal o volumétrica, permiten a Labra entrar de una manera firme en el campo de la pintura tridimensional. Así tenemos como utilización expresiva de segmentos rectilíneos de madera la pintura de 1967 titulada "Estalla", y como empleos y exploraciones mediante la utilización de la materia en líneas curvas los cuadros titulados "Lunando" y "Encuentro", este último perteneciente a la colección Richard Neutra, y ambos realizados en 1968.

Otro planteamiento expresivo que Labra investiga al final de esta década, es la búsqueda de las llamadas "estructuras de repetición" a la que, usando técnicas combinatorias muy amplias, Labra da un sentido completamente distinto, mucho más humano y sugerente; la obra titulada "Gótico II", perteneciente a la colección Molist, marca una

utilización de estas estructuras de repetición introduciendo dentro de ellas cambios modulares y abriendo camino a una amplia dialéctica de los condicionamientos plásticos.

En la misma trayectoria, otro tipo de estructuras de repetición son los empleados en la pintura "Estada", realizada en 1968 y perteneciente a la Colección Suardiaz. En ella, el planteamiento de un repertorio de módulos y su despliegue en posiciones diversas, partiendo de la realización en unas dimensiones diferentes. Análogo tratamiento de módulos, pero partiendo de unos criterios de composición mucho más amplios, son los utilizados en el cuadro "Mientras", en el que el artista ha combinado no una sola serie de estructuras de repetición, sino varias, analizando prácticamente sus distintas fórmulas y condicionamientos.

En el año 1969, Labra expone en La Coruña, anunciando una época de plenitud en el tratamiento de la forma y al mismo tiempo en la concreción de su realismo simbólico. Para el artista, el color ha sido siempre un elemento secundario. El mismo ha confesado que para él la luz es un tema, una totalidad y una unidad, y que por ello le interesa más el blanco como integración de todos los colores que los colores como situaciones parciales. Sin embargo, en esta exposición de La Coruña, Labra integra el color a sus formas, módulos y estructuras buscando exacerbar el contenido simbólico de la pintura y destacar una posibilidad de integrar con la sobriedad de medios que siempre le caracteriza una amplia representación de estados de ánimo.

Tres cuadros de esta época merecen una detenida referencia. En primer lugar el titulado "Vivaldi", realizado desde un contraste violento de colores rojos anaranjados y negros, con un profundo tratamiento de los volúmenes y con el

empleo de unas estructuras que dan por lo tanto a la obra una triple intencionalidad plástica, en el contraste de la forma, en la repetición modulada de la forma y en el conjunto formal, al tiempo que, color y volumen juegan también en una ambiciosa concepción de la tarea pictórica. El segundo cuadro que exige un análisis es el titulado "Bartok", en el que el uso de módulos y estructuras, ordenados en un conjunto abierto a diferencia del anterior cerrado y la yuxtaposición y combinación de las estructuras significa una amplia evolución demostrando de qué forma los mismos elementos pueden producir realidades plásticas completamente distintas. El cuadro titulado "Bach" semeja una enorme mano distendida sobre la que una combinación estructural hecho con los mismos elementos semeja volar. El uso del azul en diversas gamas con una precisión técnica extraordinaria, da por resultado una pintura armoniosa y profundamente expresiva.

El empleo de los módulos o estructuras de repetición da por resultado algunas obras de espléndida traza y armoniosa composición. Recordemos entre ellas la titulada "Dialecto", realizada a partir de una serie de combinaciones del mismo módulo estructural, cuadro de profunda dinámica que significa una de las metas alcanzadas en esta modalidad plástica.

Al comenzar la década del setenta, y por encargo de la galería madrileña "Serie", Labra realiza un múltiple titulado "Dideca", en el que dos conjuntos de diez unidades cada uno, distintos de tamaño pero obedientes a un mismo planteamiento estructural, ofrecen, al girar cada una de las unidades sobre sí mismas, una amplia serie de posiciones y de posibilidades plásticas. El múltiple es en la actualidad uno de los caminos más notables de desenvolvimiento del arte contempo-

ráneo. En él José María de Labra pone a contribución todas y cada una de sus teorías estéticas, ya que el equilibrio de la forma y la fuerza, el sentido de objeto mediador, la concepción del acto artístico como acto social, la consideración de que el arte es una forma de comunicación, se acentúan ofreciendo una amplísima serie de posibilidades.

En lo que va transcurrido de la década, Labra ha afirmado sus posibilidades expresivas y de creación, tanto en el aspecto de la realización plástica como desde la elaboración intelectual; en este segundo aspecto, Labra ha realizado tres interesantes estudios sobre las comunicaciones en el arte, el diseño y el sentido de la obra. En materia de experimentación plástica, las obras de José María de Labra: "Tránsitos", "Diálogo", "Génesis", "Caminos", "Transcensión" y "Triáléctica", señalan la culminación de toda una trayectoria de desenvolvimiento de las formas en la que se confirman los datos técnicos que han informado su labor a lo largo del tiempo.

El dominio de la materia que el artista ha llegado a consolidar, unido a un sentido profundo y armonioso de la obra, le lleva a ofrecer plásticamente soluciones a los mismos problemas desde lenguajes expresivos totalmente diferentes, hasta tal punto que una observación poco detenida hace aparecer como distinto lo que en realidad viene obedeciendo a una misma manera de entender, no sólo la totalidad de la experiencia plástica, sino todos y cada uno de sus aspectos y formas.

Con todo ello, todavía relativamente desconocido, salvo por el espectador habitual de las exposiciones, caracterizado por una obra a la que el vigor y la exigencia con que está realizada hace que nunca sea demasiado abundante, obedeciendo a una identidad y unidad de trayectoria y de integra-

ción con una congruencia como ningún otro artista lo ha realizado, José María de Labra es al margen de los premios en certámenes nacionales o internacionales, cuya consagración no necesita, uno de los grandes artistas de nuestra época que, como ocurre siempre con las figuras realmente creadoras, supera cualquier tipo de clasificación convencional; pintor esencial, no entra, en cambio, aún en cuanto así haya sido agrupado en las tendencias esencialistas; experimentador de los elementos constructivos, tampoco es propiamente un constructivista; su realismo simbólico, su utilización directa del objeto como elemento básico en la apertura mediante la obra de arte de un proceso de comunicación, caracterizan una de las aportaciones más personales y fecundas de España a la amplia trayectoria de la pintura que va del múltiple a la experiencia plástica.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

La exposición de Labra en el Ateneo de Madrid consta de cuadros abstractos y cuadros religiosos, es decir, de dos géneros de pintura, que para la opinión vulgar representaría direcciones estéticas poco o nada convergentes. Sin embargo, todos estos cuadros ofrecen una medular homogeneidad y dialogan entre sí con el espectador en un idioma único. Sería fácil y muy obvio explicar este aire de familia entre los cuadros del Labra abstracto y el Labra pintor religioso, invocando las huellas de su común paternidad, descubriendo en todos ellos su comunidad de mano, de retina y de voluntad expresiva, apelando, en fin, a la evidente autenticidad desde la que este pintor emite su más vario mensaje.

Pero los cuadros de Labra dicen más; dicen que la pintura religiosa debe tender dentro del ámbito de lo figurativo, a una sutil

especie de abstracción, a una ideal y difícil abstracción, que al manejar lo concreto lo transfigure, sin volatilizarlo, abstracción que consiste en sustituir todo el coeficiente de realidad de los conceptos más reales, por el coeficiente de misterio.

Ojos y bocas que se cierran, almas que se recogen en el ápice de sí mismas, abstraídas y mudas ante la fascinación de lo invisible y lo inefable, tal significó originariamente el verbo que sirvió para forjar el vocablo religioso "mysterion". Parece casi una definición de los cuadros religiosos de Labra. Véase, por ejemplo, su "Ultima cena", con trece figuras humanas sentadas a una mesa; el pintor ha logrado "abstraer" la escena concreta y real y darnos la evidencia del misterio instituido. Líneas en diásporas fulgurante, colores que rezuman nocturnidad, semblantes invadidos por el reflejo de lo luminoso. todo evoca y exalta la densidad atmosférica del misterio. Esta atmósfera nutre a cada una de las figuras de Labra, transmutándolas de personales en teológicas. En cada uno de esos santos vemos al santo, no a través de sus connotaciones personales o anecdóticas, sino porque la santidad misma, como categoría, habita en ellos, convirtiéndose en el abstracto, pero real inquilino de sus facciones, de su vestido, de su gesto. Elijase al azar, unas de esas cabezas de Labra. ¿Por qué exhalan la evidencia de la santidad, por qué no cabe confundirlas con cabezas profanas? Por una sutil hegemonía de la abstracción y del misterio sobre la concreción de su carnalidad. Hay una frente y unas pupilas, pero parecen; respectivamente, espejo y telescopio de lo divino. Hay nariz, pero transfigurada en lanza de luz, y boca muda, pero que fluye en secreto palabras unguadas. En esto consiste la difícil misión del arte religioso: elevar las formas

y el lenguaje de la naturaleza, a un nivel antológico, distinto, inmaterial y misterioso, el de la sobrenaturaleza. No es difícil augurar a este artista un futuro importante en la pintura religiosa. Es decir, en la pintura a secas; ser auténtico pintor religioso no significa tener un suplemento de inspiración extraartística o de personal beatitud. Significa poseer un talento y una sensibilidad específicamente pictóricos, pero capaces de ciertos buceos que no están "ya" al alcance de todos. Exactamente igual que al alcance de todos no está "aún" el navegar con rumbo cierto, por los mares de la pintura abstracta, a la que Labra dedica, no menores ni peores energías, que a la religiosa.

Pintura abstracta la suya que recoge y encauza por medio de una gama de rigor geométrico toda la vital vehemencia que hay en el temperamento de ese pintor. Pintura vocacionalmente dionisiaca, tendencialmente orientada hacia la embriaguez por el camino del color. Y esta pintura abstracta, nos da la medida de cómo el pintor ha sacrificado y abnegado su vocación sensorial a la hora de bucear en el misterio religioso, pero es también un exponente de cómo la sensación misma de lo misterioso la busca y la encuentra él sin salirse del estricto círculo en el que se confina la pintura: en el puro juego de líneas, volúmenes, colores y calidades.

Angel Alvarez de Miranda

"Mundo Hispánico". Marzo de 1956

Labra coleccionaba guijas de arenal y de río, ensimismándose ante sus veteados, tersuras y tatuajes misteriosos. Guardaba en su estudio mucho de este material cósmico, y a veces creí reconocer en sus cuadros el cobrizo gris y blanco

marino, estriados y pavones de aquella procedencia. Estas cualidades de tacto y simetría evocadora, hacen de su pintura algo precioso y amoroso, distanciándola del estilo que podía parodiarla. Yo nunca consideré a Labra un informalista adrede, sino un tamizador de sustancias afectivas y emotivas. Detrás del desarrollo poliédrico, horizontal u ondulante de sus cuadros, existían o aleteaban, presencias queridas. Recuerdo aquella tela en óxidos y blancos deslustrados, que no era una marina, sino un mar espacial y actuante. No he olvidado especialmente otra pintura, urdida como una red, sobre empastes arenosos, cuya evocación era más enigmática, aunque fuera imposible dejar de mirarla. Cuando desapareció, la pared no volvió a ser la misma, el enigma del cuadro sobrevivió a su ausencia.

Yo comprendía más o menos estas persuasiones del pintor, pero marginaba designios más profundos, los que humanizan una obra de arte y hacen su conciencia, gestión anímica o "más allá". Para comprenderlo en Labra necesité esperar hasta hoy, es decir, hasta el espectáculo del arte vigente. La opción actual parece ser: o el vacío, o lo comprometido, el arte armado o examine, social o baldío. Sin discutir sus derechos a comprometerse, a conjurarse, esta plástica sentenciadora acaba en algo humillante o reptante, como ciertos versos con moraleja, refraneros y fábulas, donde el domine, intenta apiadadamente servirse del poeta.

Labra elude tal conversión de sustancia plástica en sustancia social, entendiendo quizá que el arte no es para reclutar militantes o fanatizar masas. Si Labra fuera un purista, como Ozenfant, o un preciosista, como Fortuny, incurriría en la misma domesticidad, al revés. Ambas finalidades rechazan o son rechazadas por el pintor

gallego. En mi opinión, Labra invoca facultades humanas distintas a las que promueven partidos o elecciones. No pregunta por quién vota o deja de votar uno. Ni qué cree, ni dónde está su casa. Da por supuestos estos problemas e invoca o trata de pulsar percepciones que humanizan al todo ser humano: la pasión de la tierra, el respeto a ciertos misterios, anhelo de descubrir o conocer el eterno por qué, lo que nos induce a amar y a esperar. Propone aquello que carece de nombre, de espectador o simplemente de importancia: por ejemplo, unas huellas de lluvia sobre el limo rojo, la escritura natural de leñas y de piedras, simetrías causadas por una sombra contra una luz, huellas de la noche o de la soledad allí por donde pasan. Labra acoge esta heráldica recóndita, informando sobre sucesos y conjeturas, señalando contrastes o afinidades, indagando enigmas o dándoles formas definitivas de enigmas, relatando tales hechos, Labra suscita una especie de psicología cósmica. Opera por persuasión o fascinaciones oscuras, dejándose adueñar o adueñándose con la misma dignidad y la misma modestia.

Hablar de abstracción y figuración, en este caso sería hablar a lo antiguo. Podría no ser ni lo uno ni lo otro, ambas cosas a la vez, según quien mira la pintura o según ésta se deje mirar. Labra anda tan lejos de Miró o de Klee, como de Dalí o de Chirico, puestos a colocarle compañía, le haría compañero de Van Gogh, persuadido de que tendría asuntos comunes, experiencias vividas a la par, interrogaciones compartidas e irrespondidas. Labra valora silencios y sugerencias; Van Gogh, himnos y avatazamientos. Pero ambos veneran lo mismo lo mismo, sostienen un culto cósmico, idéntica fe y manera de hacer don de sí mismos, a sus axiomas y a sus quimeras. Naturalmente, como todo artista de casta, éste prefiere el problema a la solución,

el camino a su meta, el cuerpo caliente del problema a la estatua del mismo.

La exposición de Škira, gracias a Dios, declina la jactancia de poseer la verdad. Aspira, creo yo, a fijar algunos paraderos u ocultamientos donde podría disimularse alguna verdad.

Obvia agregar que veo a José María de Labra como protagonista de una magnitud ajena a todo triunfalismo o espectáculo. Si su nombre recaba la fama, no será por buscarla. Si su obra llega a donde a llegado, la culpa es del autor. En todo caso, quizá deba excusarme por hablar de él como lo hago, pero comprenderá que uno está aquí para eso.

Ramón Faraldo

Diario "Ya". 1968

Presentar a un artista es siempre, en cierto modo, intentar interpretarle. Interpretar a un interpretador. Lo importante es que la obra que se quiere descifrar sea absolutamente honesta. Es decir, el autor se haya jugado, a cara o cruz, todo. La obra de Labra es honesta, o sea, un juego a muerte con la realidad. Que es igual que decir un juego a muerte con el enigma.

En este caso enigma, realidad, el enigma más real, la realidad más enigmática, es la forma. Entendida no como parte —color, forma, materia—, sino como el todo, color, materia, signo. Al dar salida a su pasión interpretativa, Labra saca a la luz su drama, nuestro drama. "Nuestro" quiere decir de hoy; esto es el hoy que está viviendo, el futuro que se hace en nosotros. O sea, lo que llamamos historia por venir, generación que se busca a sí misma, novedad.

Lo nuevo es la manera dramática, a veces angustiada, de hacer que vuelvan a nacer los pro-

blemas más viejos. ¿Qué es la forma? ¿De dónde viene? Intuitivamente y a la vez con frío razonar, que enmascara por un momento su caliente obsesión de artista, Labra desciende, para esclarecer el misterio, a los saberes biológicos, otro arcano. Así, de pronto, la forma alude en sus cuadros a esas asas, como uves de los cromosomas diseñadas sobre ocres paleolíticos. O a través de la geometría, palpitante aún de la proporción áurea y de sus metempsicosis, se vuelve espiral nueva, nacida en la retícula armonical, la que condensa los secretos de las más misteriosa de las formas, la forma de la música.

Biología, música, geometría; las tres enigmas de la forma. Todas reaparecen en la pintura de Labra enlazadas, amándose, riñendo, coloquiando. La pasión con la que Labra busca este enigma en sus fríos canales, en sus curvas sencillas o alambicadas ¿no es también ella misma una forma? La pasión es también una forma. ¿Cuál? ¿Como ese arco que en agónica trayectoria aspira a lo infinito? ¿O como esa espiral que viene del abismo de los tiempos, del giro remoto de los astros, la espiral que encontramos en el helicoide de la herencia o en la esbelta arquitectura de la caracola que la evolución ha pulimentado?

El color, en la obra de Labra, asiste como un ángel, a la vez tierno y esperanzado a su asesinato. Un asesinato que es resurrección en potencia, aurora. Por eso se viste de un rosa y de un azul sutilísimo, casi inexistentes, lo que les da esa fuerza que tiene todo lo que está a punto de morir y todo lo que está a punto de nacer. De pronto, dramáticamente, el color parece haberse muerto del todo. En los blancos. Pero no hay que asustarse, los blancos son también un color y más aún en Labra. Lo llevan escondido, soterrado. En ese otro enigma que es la textura sin textura, unida,

lisa, homogeneizada, impoluta, esa materia singular que —lo mismo que conversaban en la Escuela de Atenas filósofos y artistas— lidia en la pintura de Labra con sus amigos y rivales, el color y la geometría.

Labra se me antoja —al interpretador que acaso se interpreta a sí mismo sin saberlo— como un avanzado, la punta extrema, el Finisterre de su generación, rompiendo con espuma el tiempo que hacia nosotros viene. Cerrando laberintos, equilibrando formas nuevas, pariéndolas, fracturándolas después para volverlas a dar a luz, creando lo hasta ahora inexistente. Descubriendo entrecruzamientos que responden, sin saberlo o sabiéndolo demasiado bien, a los entrecruzamientos de la fisiología del sistema nervioso, o de las formas de la genética, esas formas de las que nace la vida.

Y en esos rostros que también presenta en esta exposición, rostros gravitantes, con tormento y con serenidad de antiguas carátulas, de sabios olvidados y a la vez perennes, de profetas arcaicos del tiempo nuevo, asoma a la vez la fuerza y la tragedia. Tiresias unas veces apaciguados, otras energúmenos, en reposo o en tristeza, Ecce Homos conmovedores, ¿quién no es capaz de inclinarse, con ternura, ante su dolor o ante su calma, como ante la cuna de un niño?

Por su condición de adelantado, de adivinador de lo que viene. Termina en Labra, en flecha, en vértice, en proa de misil, una generación, la más nueva que quema el sentimiento, la emoción, lo intuitivo, volviéndolos razón, esquema.

Así descubre las distintas y secretas tensiones de la lógica, las curvas apasionadas de la razón, el furor de embriaguez delirante que llevan muy escondido, los computadores.

Labra, jugándose la vida, que es como hay que hacer las cosas, es un gran artista de nuestro

tiempo, un artista clave de la cultura que está a punto de hacerse en nosotros.

Juan Rof Carballo

Catálogo para la Exposición de la Galería Vandres
Diciembre de 1970

La pintura de Labra es de una excepcional claridad y veracidad, siendo como es muy compleja, porque la pintura es ante todo una explicación cabal de esenciales mundos, de su construcción, que es a la vez forma y espíritu, y espíritu equivale a luz. El artista no puede reducirse a testimonio, que tiene su parte en el proceso total de la creación, y la obligación de innovar, partiendo del supuesto de que innova dentro de un orden, lo que permite la comunicación. Labra es un ejemplo máximo de esta manera de entender el arte en general, y la pintura, su espléndida pintura, en particular.

La pintura de Labra es el resultado, por otra parte, de una profunda meditación, y siendo un gran apasionado, como todo artista que verdaderamente lo sea, su gesto es siempre mental —“la pittura é cosa mentale”—, dijo el maestro Leonardo, y de aquí la generosidad y la limpidez de su visión, humanos rostros, redes, alas, sueños como grandes mares, a la que en nada a molestado el carácter vivamente intelectual de su búsqueda, antes bien ha ganado en humanidad, en insaciable y dramático apetito de hallazgos, que valen, en definitiva, lo que valga el impulso buscador.

La exposición viguesa de Labra, en esta gentil primavera, es un honor para la ciudad, y estamos seguros de que todos los que contemplan su pintura, creen en ella, en lo que dice y en lo que supone. Está ahí, ante los ojos, irreprochable. Y no

puede ocultarse, porque tampoco puede ocultarse un incendio.

Alvaro Cunqueiro

Catálogo de la Exposición de la Caja de Ahorros
Municipal de Vigo. Mayo, 1971

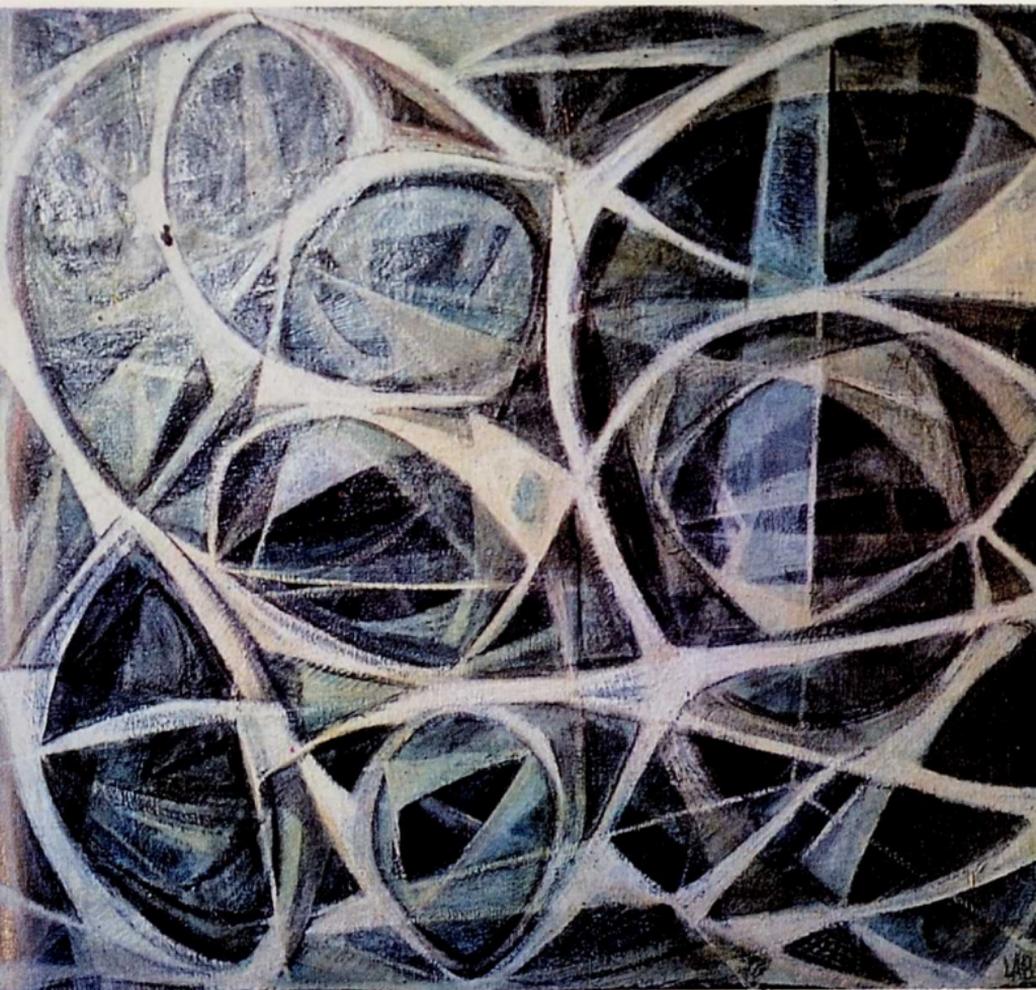
La actitud de curiosidad profunda ante las cosas, los objetos y los sucesos cotidianos, no es algo que pierda la fuerza con el paso del tiempo, antes bien, con su transcurrir se acrecienta y se hace más penetrante, más agudo.

El pintor José María de Labra ya era un curioso de todo cuanto había en la superficie de la tierra, de todo cuanto había en el interior de ella y de los seres que la pueblan en 1953, cuando tuvo lugar la primera exposición de Arte Abstracto en la librería Fernando Fe, de Madrid.

Y ahora, en 1970, Labra sigue manteniendo vivo y coleando su talante de buscador artístico y humano, y en medida muy personal, y en pionero de la vertiente abstracta geométrica, una de las más puras y líricas de la tendencia. Y eso que su síntesis, la coherencia de elementos expresivos, la intencionalidad, etc., ya estaba adaptada e impulsada por ese primer motor de su curiosidad de entonces, en 1953.

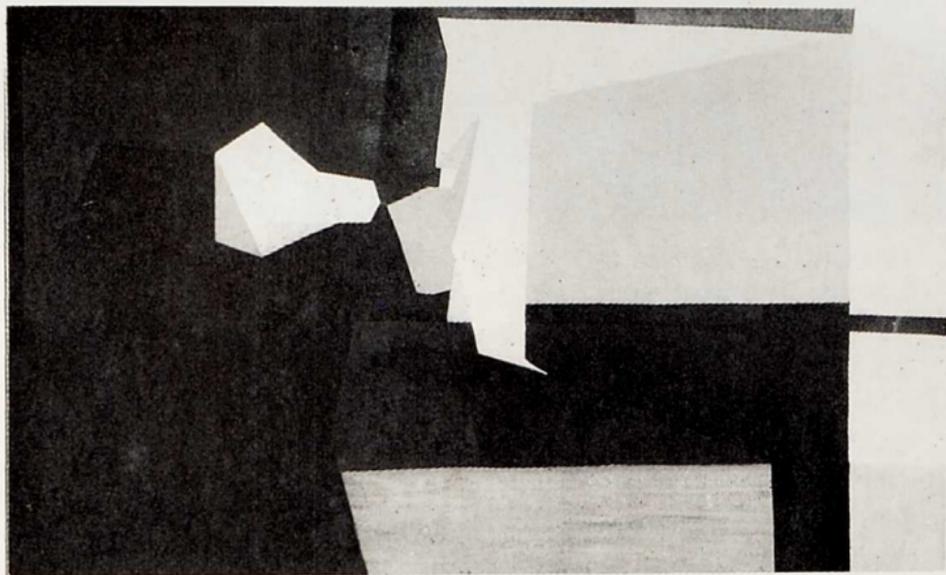
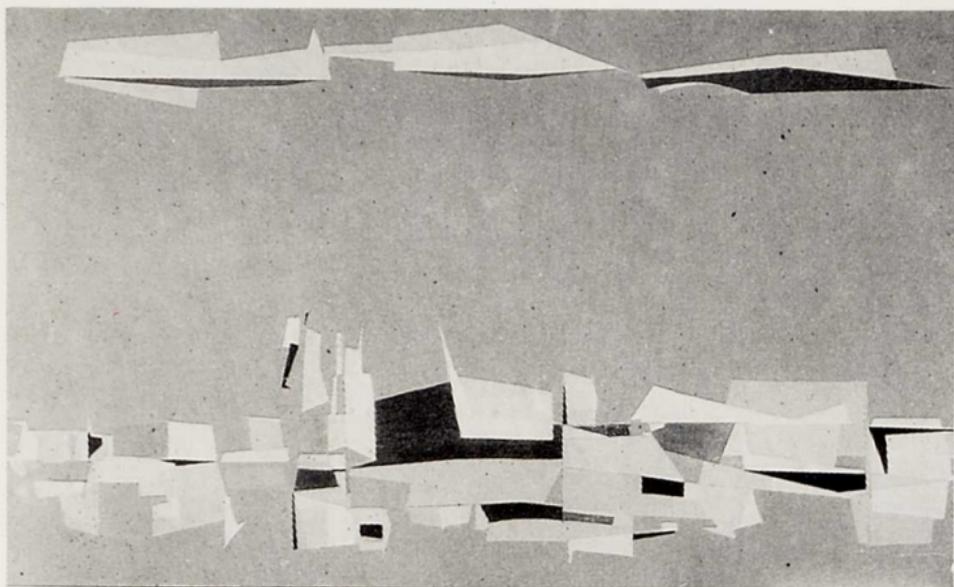
Cuando José María de Labra, hace muy pocas temporadas, expuso de nuevo en Madrid, después de haber permanecido en otros quehaceres varios años, guardábamos de sus trabajos anteriores un recuerdo limpio y un recuerdo cerrado de sus dibujos, de los retratos de seres vivos o ausentes —personajes preferidos siempre por él— de corte figurativo.

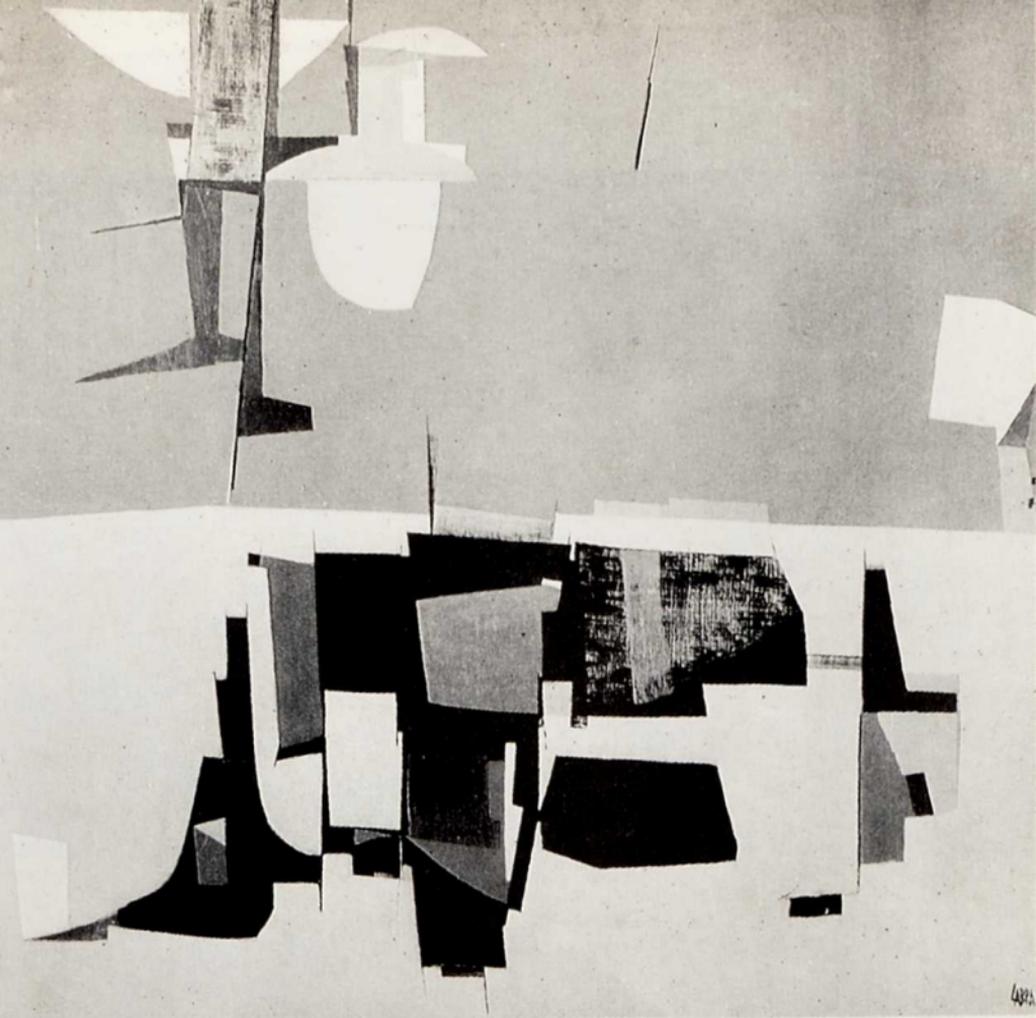
En el momento de su reaparición, final del período abstracto (realmente la moda abstracta



"Mundo interior", 1952, 100 x 110. Oleo
Propiedad del artista

"Pueblo", 1958
Museo Maside (Osedo)





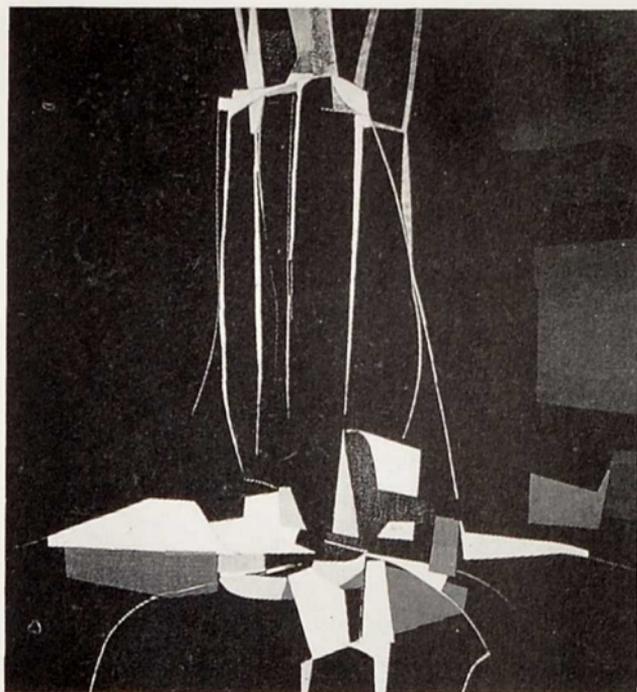
"Luna", 1959, 130 x 125
Propiedad del artista

"Homenaje a Zurbarán", 1958
Museo de Cuenca

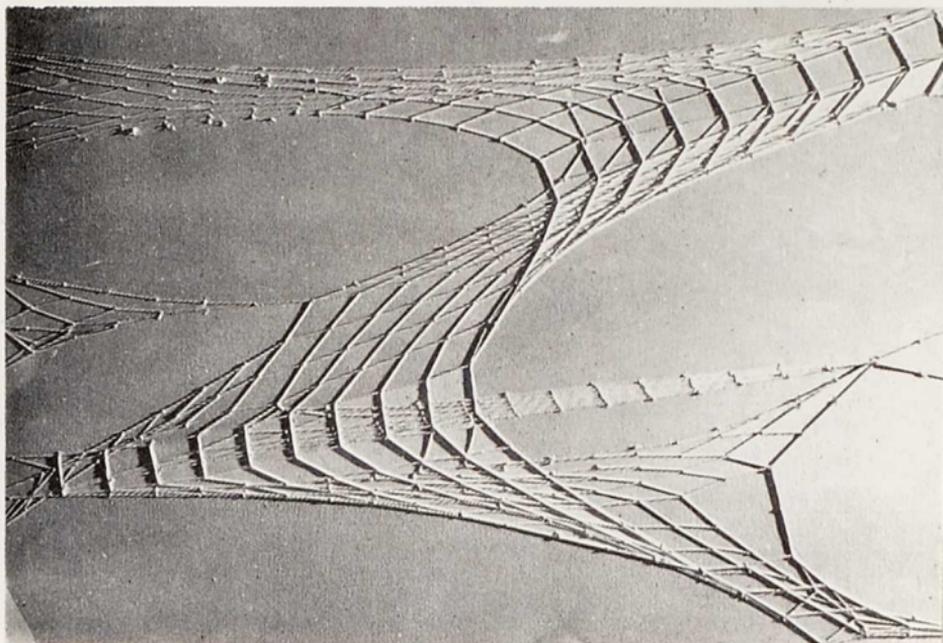


"Construcción", 1957, 60 x 93. Técnica mixta
Colección del autor

"Construcción", 1955, 56 x 66. Acrílico sobre tabla
Colección del artista

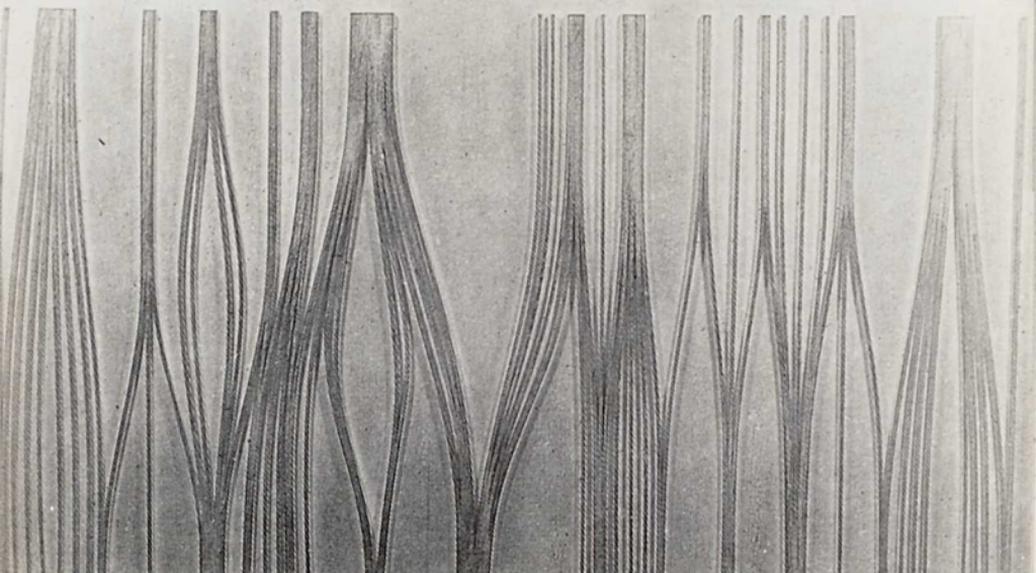
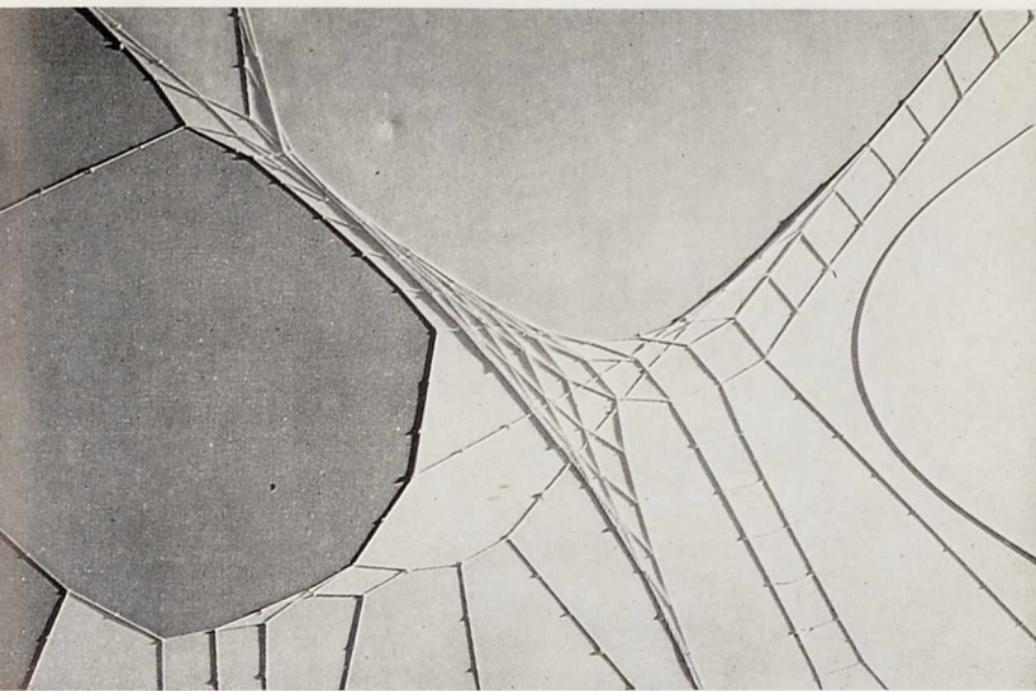


"Orfeo", 1959, 120 x 120
Propiedad del artista





"Prototipo juego café", 1959
Realizado Bidasoa

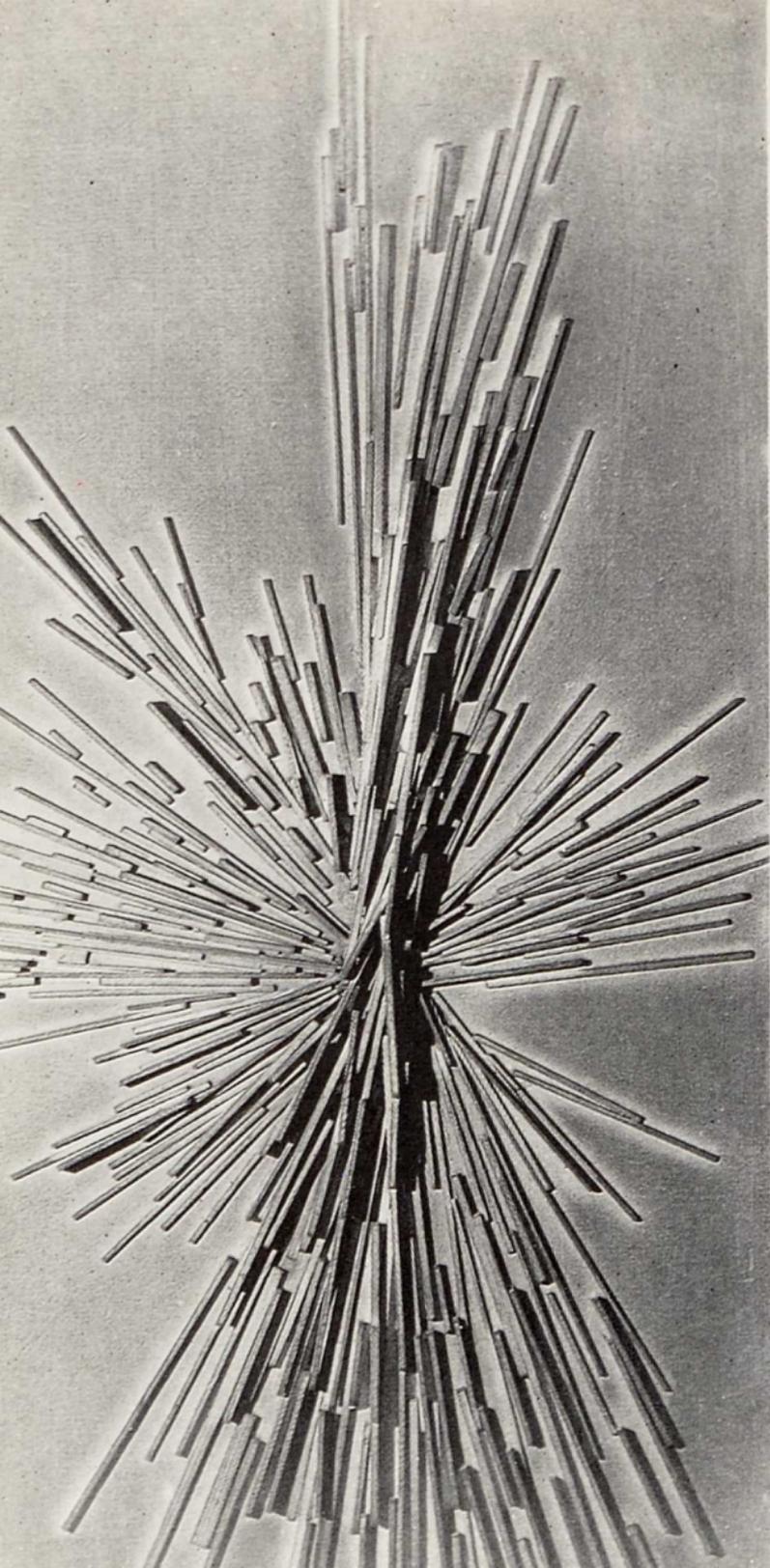




"Forma y fuerza", 1960. Pintura tridimensional
Colección del artista

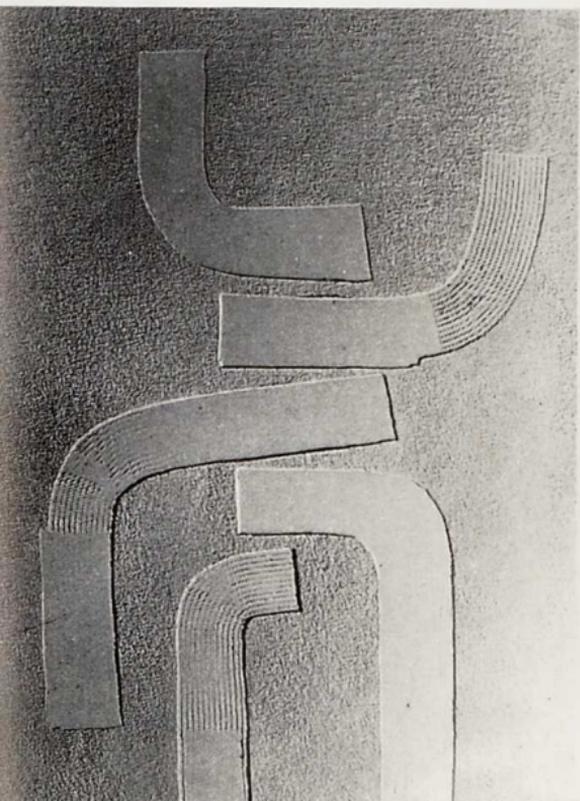
"Giros", 1956, 81 x 61. Acrílico
Propiedad del artista





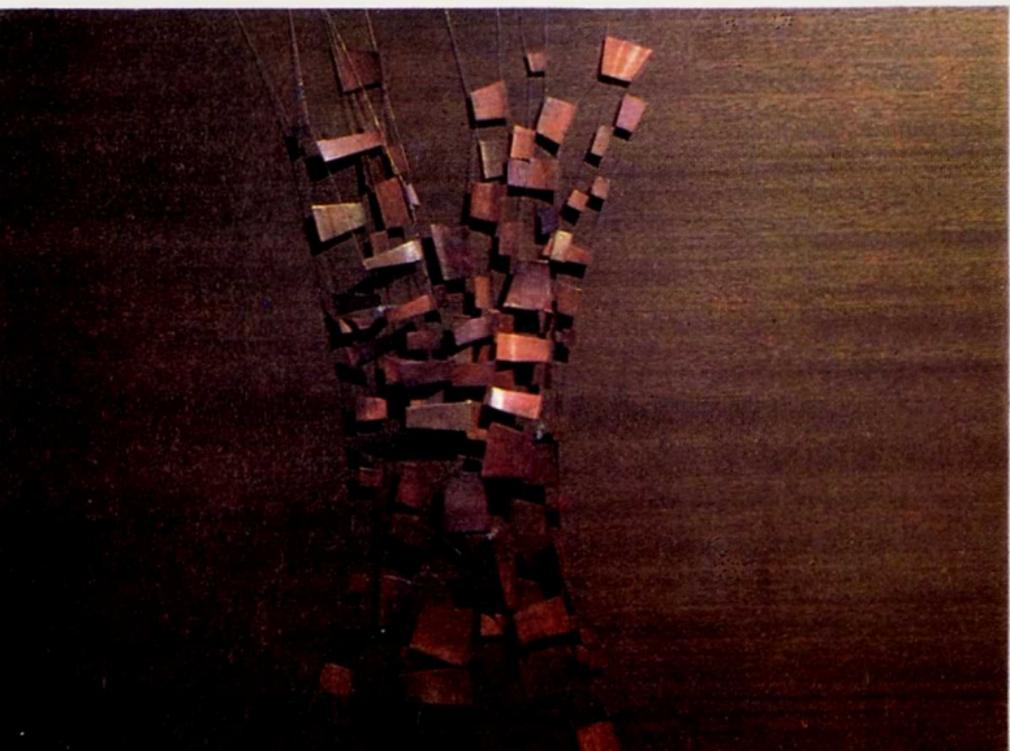
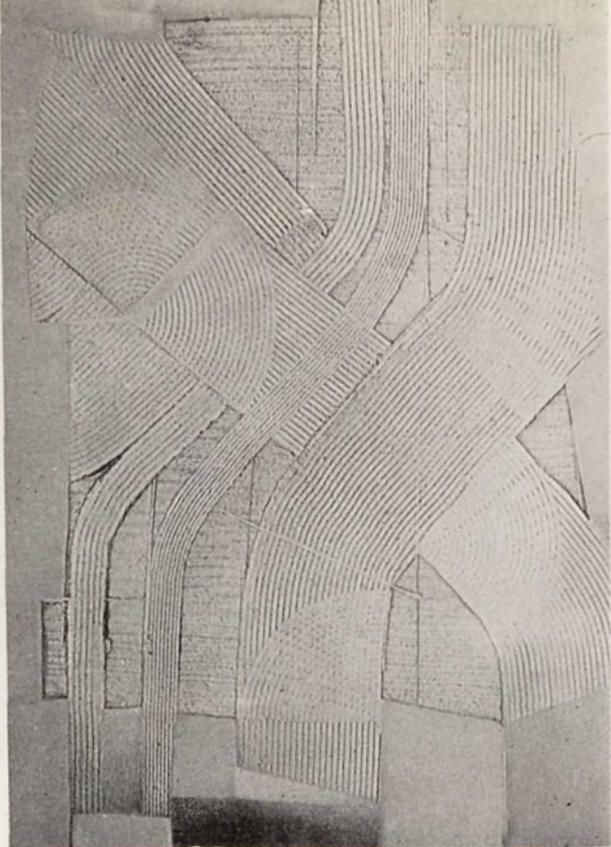


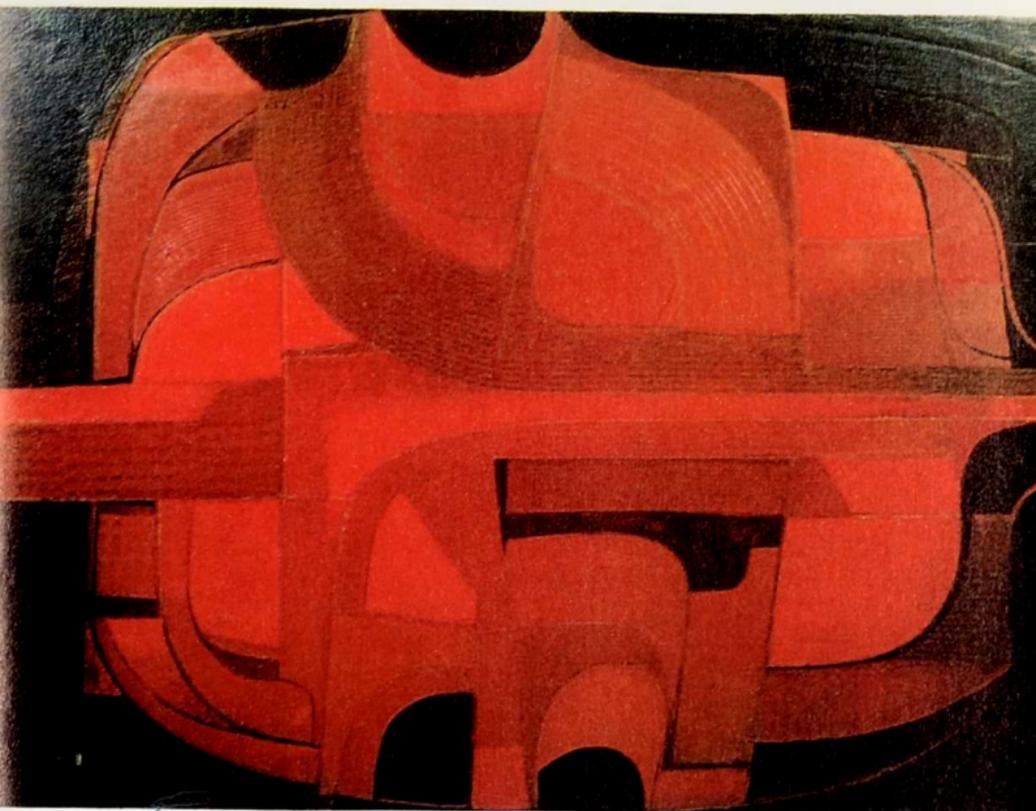
"Lunando", 1968, 70 x 50
Colección Suardiaz



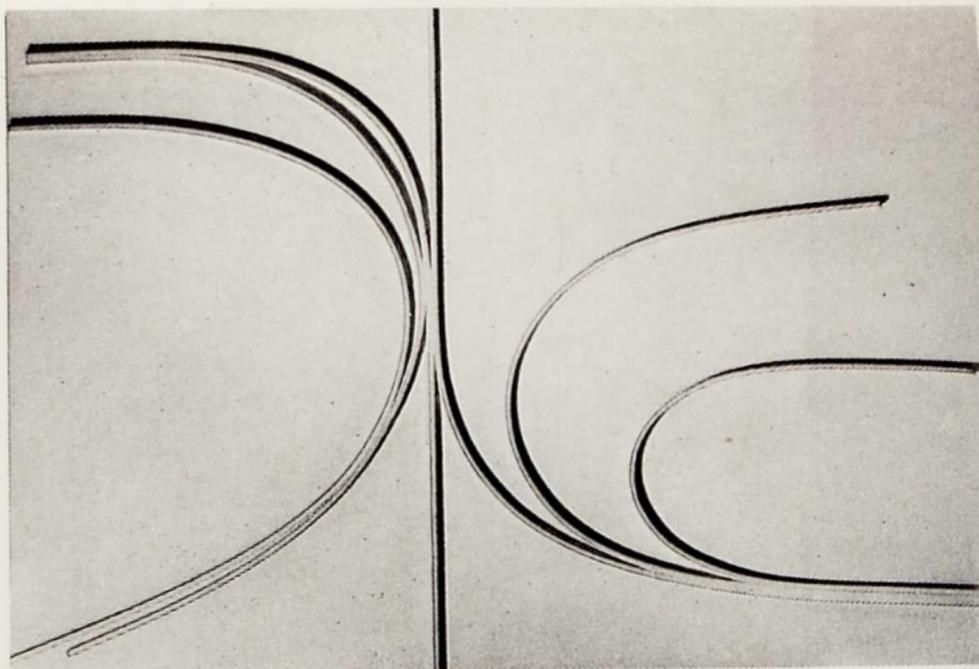
"Estada", 1968, 50 x 70

"Mientras", 1968, 50 x 70
Colección Suardiaz

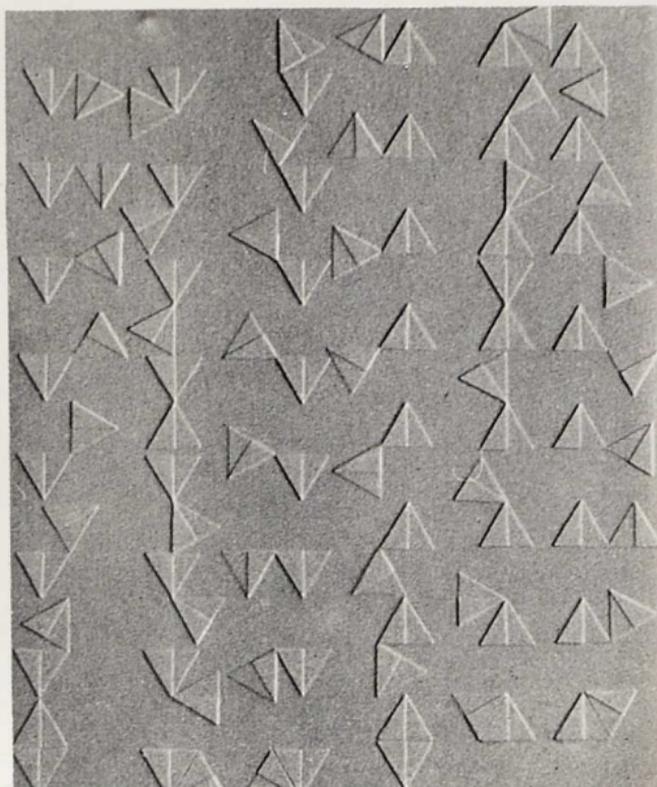




"Trialéctica", 1970, 70 x 100. Técnica mixta
Colección Pollard Simons

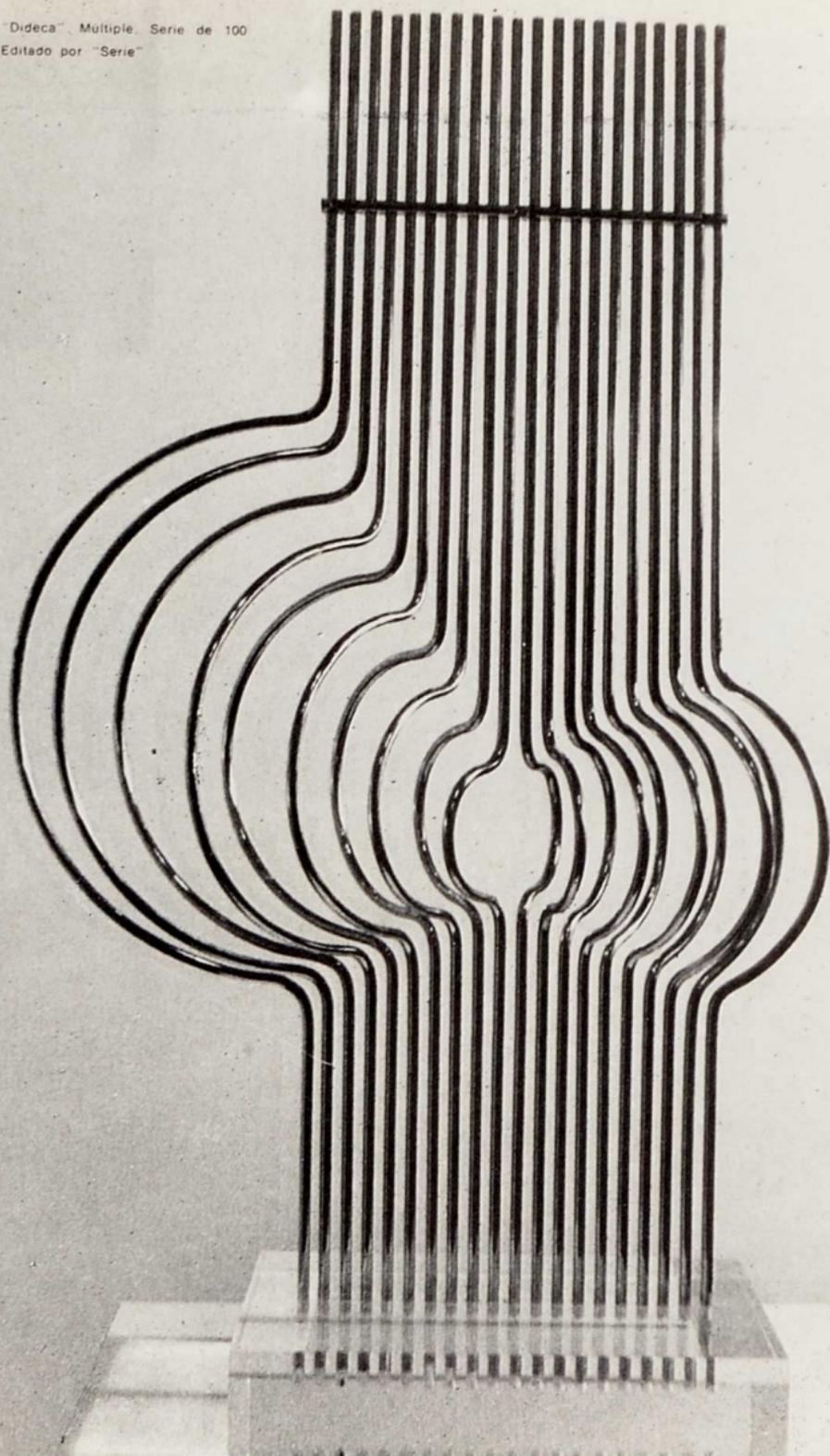


"Encuentro", 1968, 70 x 50
Richard Neutra



"Dialecto", 1970, 70 x 50
Propiedad del artista

"Dideca" Multiple. Serie de 100
Editado por "Serie"





"Bartok", 1969, 70 x 50. Técnica mixta
Colección Banco del Noroeste

había fenecido en el curso artístico anterior), sus pinturas no nos interesaron.

Los esquemas constructivos nos parecieron torpes, los conjuntos carecían de un mínimo de interiorización. El color, como abandonado, desvaído. (Labra utiliza colores más insinuados que pronunciados, para conseguir que la mente del contemplador catalice, con los datos que él la proporciona, una sensación intelectual y hasta cierto punto física, de espacio libre, de espacio infinito, aunque ese espacio se encuentre limitado por la forma rectangular y esté quieto en el plano.)

Quizá esta torpeza advertida por nuestra curiosidad crítica era simple consecuencia de la inercia profesionalmente pictórica de José María de Labra, en una pequeña parte y en gran parte a la capacidad saturada de las abstracciones, más o menos útiles, más o menos viables, a que está sometida nuestra facultad de observación y fruición artísticas.

Lo cierto es que al pronunciar mentalmente o leer el nombre de Labra, se producía una asociación inconsciente. Y la imagen que se fijaba en la conciencia era la de sus dibujos de corte figurativo, a los que antes hemos aludido, la de alguna ilustración para libros y poesía, pero la del pintor José María de Labra (La Coruña, 1925), incluido por el crítico C. A. Arean dentro de la tendencia constructivista, y de quien decía en su libro "Veinte años de pintura de vanguardia en España" (1961), que dentro de la evolución cumplida por Labra, podían distinguirse ya cuatro etapas.

Como la palabra dicha con naturalidad, pero con sabiduría, con sencillez, pero con la autoridad que da el haber trabajado mucho, y pronunciada dentro del lenguaje, claro está, plástico o artístico en general, siempre termina por imponerse la

mayor parte de las veces por su valor profundo y decantado, otras por estas dos virtudes y por su originalidad no buscada como fin en sí misma, no es de extrañar que nosotros hayamos redescubierto a Labra como artista en su última exposición madrileña, justo en el momento, creemos, en una rotunda madurez expresiva y humana.

Quizá lo que rompió la incomunicación, lo que nos ayudó a dar el primer paso favorable hacia este artista, fue la presencia de varios retratos fugitivos, de personajes preferidos por Labra, lo inconsciente, lo evidente, lo real, se unieron en el plano de la conciencia y el recuerdo se atenuó, se neutralizó, dejándonos en libertad, en una libertad indefensa.

Ahora estamos frente al pintor, no frente a su recuerdo.

La abstracción geométrica no ofrece asideros sensibles a quien entra en una galería de arte y deja tras de sí, bullicio e imágenes agolpadas. Es necesaria un accesis previa para poder mirar el universo estricto de polígono. Es imprescindible subir un escalón del pensamiento; inevitable ver, ayudados por la intuición o a cuerpo limpio, la existencia poligonal en una mano, un ojo, un árbol, el perfil de una nube, etc.; para poderlo contemplar luego en su ardientemente fría presencia.

Labra sabe muy bien estos ires y venires, este tiempo para aturdirse y este tiempo para contemplar, y él los produce conscientemente para el espectador no para su espectador —lo que sería buscar la moda—. Labra confía en la comunicación, aunque duda y teme no terminar de ser comprendido por los pasantes.

Es curiosa su despreocupación por la originalidad. Labra había utilizado anteriormente cuerdas, arenas, esmeriles, puntos de apoyo metálicos (vulgo clavos), y algunos otros recursos maté-

ricos, con fe de bautismo, acreditada de sobra. Como en el caso de algún maestro de la figuración expresiva, Labra no adjura de su uso, no fía la bondad de su trabajo en algo que es necesario, pero no fundamental. Labra cree acertadamente que una palabra puede recuperar o adquirir un significado nuevo merced a un acento, una leve apoyatura al entonar. Labra busca su estilo, en un lugar que se encuentra fuera de sus cuidadosas, de sus perfectas, construcciones geométricas, aunque todas indiquen, mejor dicho, apunten, hacia ese lugar.

José María de Labra tiene en cuenta el espacio, tiempo; considera el volumen como algo secundario, pero lo sugiere; juega con los efectos que produce la luz sobre el plano; para indicar un dinamismo de lo estático, convierte el espacio, a su sugerencia por medio del color, en parte íntegramente de la obra; descubre formas naturales, reales, a partir de un esquema; invierte el proceso norma, por lo tanto, para recalcar mejor su intencionalidad, porque José María de Labra es un artista (poeta = poeta = poiesis) que indudablemente busca un equilibrio entre vida, pensamiento, técnica y belleza. Y de este conjunto, prefiere el todo a una sola de sus partes; intenta que el todo conviva dentro de su trabajo.

Estos pocos datos que doy estoy seguro que han acompañado siempre a Labra (aunque nosotros no hayamos sido capaces de percibirlo). En Labra, como en todo artista, se dan unas constantes que vistas desde fuera se llaman estilo, y vistas desde dentro forman un mundo, un sentido del vivir.

Un artista gasta su existir en analizar estos componentes que él advierte como constantes de su obra, comprueba que de los entrecruzamientos, de las convergencias, de los retrocesos, puede

resultar un camino personal, universal por humano, y por esto mismo posible para comprenderse con los demás seres vivientes.

Adolfo Castaño

Revista "Bellas Artes 71". Enero-febrero, 1971

No es José María de Labra de los artistas que se prodigan en exposiciones personales. Su labor se desarrolla en ámbitos distintos. Desde sus comienzos, Labra parece haber hallado el punto de destino de sus obras, integrándolas en esa hermana mayor de las artes que es la arquitectura; y en diversos edificios públicos y privados habría que buscar sus resultados, para seguirlo desde sus pinturas primeras religiosas hasta las actuales, rigurosamente, no referenciales. En la arquitectura, formando parte de ella, está lo mejor de Labra. También lo más numeroso.

El pintor gallego ha llevado a cabo una amplia labor, no sólo como creador, sino como organizador, en importantes exposiciones internacionales; y es uno de los pintores que en las épocas de máximo furor informalista permaneció, con pocos artistas españoles más, fiel a unas maneras de construcción poco en boga entonces. En cierto modo el informalismo, no lo olvidemos, nació como consecuencia de la lucha entre la curva y la recta, entre la organicidad de las formas, envolventes a veces, líquidas o disueltas otras, y la precisión rotunda, sin margen para la imaginación ni para lo "vivo" de las líneas y ángulos rectos, del arte racionalista.

Cuando el informalismo triunfaba, por así decirlo, en el panorama del arte, ello se debía en gran parte al tedio producido por la exactitud de unas formas demasiado precisas, para la tumultuosa situación espiritual de los hombres de la

década del 50, a los que la última guerra había traumatizado en tal modo que les era muy difícil manifestar creencias hacia cualquier tipo de idealismo; situación o estado espiritual en el que los artistas, lógicamente, no podían quedar al margen. Por otra parte, los postulados idealistas de las maneras constructivistas no podían satisfacer, mas que a mentalidades fragmentarias incapaces de comprender la realidad total de las cosas, que en arte contiene los dos puntos de toda dialéctica plástica: idealismo-romanticismo, objetividad-subjetividad; que traducido a los términos más correctos en nuestro tiempo, se reflejan en la pugna constructivismo-informalismo.

Sin embargo, el tedio producido por una quincena de años de arte informal hizo que gran número de creadores dieran un giro de ciento ochenta grados y se situaran en el punto opuesto de este movimiento pendular. Muchos de ellos han descubierto así la incoherencia de su pensamiento y mostrado que el arte no es siempre, para algunos artistas, tanto el producto de una creencia como un afecto a las modas.

En los últimos tiempos se ha producido un estado superador de esta dialéctica, una situación integradora de estos estados plásticos de signo opuesto. Se palpa ahora en el arte la necesidad de no ser parcial, la urgencia del diálogo; y sólo reuniendo en una realidad única, lo objetivo y lo subjetivo, se puede llegar al ser absoluto de las cosas. Es sintomático que numerosos pintores procedentes del informalismo hayan introducido en su obra un sentido ordenador racionalista, al tiempo que otros, llegados desde el terreno de la objetividad, "expresivizan", valga el término, sus obras con la utilización de elementos del campo opuesto: el color tratado de un modo romántico o la materia sensibilizada y distinta de la inerte

y sin huella personal de los modos geométricos.

José María de Labra es uno de los artistas que han conseguido un equilibrio difícil entre los elementos de distinta procedencia. En sus obras, el espacio (factor fundamental de este pintor) es el campo de desarrollo de la tensión entre el ángulo y la curva. En los espacios que Labra ordena rítmicamente, de acuerdo con los principios de lo recto y lo curvo (que en este caso dejan de ser antiestéticos), el gesto se convierte en arquitectura. Porque en sus obras puede hablarse del "gesto construido". Si el gesto es un ritmo instintivo, no cabe duda de que la rítmica curva de Labra es gestual; y podemos hablar de grafías, aunque los trazos no sean trazados, sino contruidos con la sutileza de sus varillajes, verdaderos esqueletos de estas obras. Pero el concepto de "gesto" lleva aparejada otra idea: la de la dinámica. Y si el gesto, en virtud de la materia se construye, la dinámica, por las mismas razones, se congela, se perenniza, determinando "formas que flotan", concretas y mágicas a un tiempo, como huellas de cometas, como laberintos astrales, como rutas celestes intuitas, como sendas emergidas en un continente desértico.

En la obra expuesta recientemente, el color es un elemento decisivo. Contribuye a crear el ambiente de estos cuadros. Las gamas preferidas son blancos y grises. Blancos de pureza infinita y grises de suavidad de plata. Azules intensos y románticos, evocadores (no puede esquivarse la imagen) de celestes nocturnos, con todo lo que ello implica de magia; también algún naranja luminoso, como un sol fundido.

Es interesante hacer notar que la obra de este pintor son predominantes los ritmos curvos, poco frecuentes en la ortodoxia constructivista; y menos frecuente aún el hecho de que aquellos se hayen

desprovistos de elementos sustentadores. En los espacios de Labra, hay como un campo magnético que sujeta la rítmica de sus varillas con hilos invisibles. Hay algo que podría reprochársele: la escasa dimensión de alguna de sus pinturas, dado que el sentido formal pide espacios más amplios.

Teresa Soubriet

Revista "Artes 96"

José María de Labra es uno de los más veteranos de entre los jóvenes artistas de la "última vanguardia". No es necesario relatar aquí su aventura estilística, ni la historia de su confrontación magistral como pintor.

Importa decir, sin embargo, que cuando ocurrió en España el vendaval aformalista, él no sólo no participó en el mismo, sino que, incluso, se opuso a él con todas sus fuerzas. Si alguna enseñanza le deparó el aformalismo (y yo creo que sí, que a todos nos enseñó algo aquel movimiento), fue la de mostrarle la imagen de lo que él no era, ni podría ser. Le parecía, incluso, que ese trasfondo grafológico personal, que dejaba ver la expresión aformalista, era casi impúdico, a fuerza de ser confesión íntima a pleno grito. Eso, yo creo, contribuyó a encastillarle en lo contrario, en la experimentación a escala ultrapersonal, en la investigación sobre el qué de las cosas, de las imágenes y del mundo. Su vida de pintor la consumía tratando de elaborar "una imagen del mundo", pero como además de pintor era un hombre social, esa predisposición se trascendía hasta la posibilidad de elaborar un "proyecto para el mundo". De aquí sus vinculaciones con el diseño industrial en todas sus dimensiones. (En arte parece que no hay imágenes inocentes: que toda imagen elaborada

racionalmente acaba en un proyecto.) Lo cierto es que su actividad se dobló, por una parte fue un pintor propiamente dicho, por otra fue un diseñador de muy felices soluciones con destino a la arquitectura y a la actividad mobiliaria. Y ahora bien, y este es un corolario que se desprende fácilmente de la contemplación de su obra; de la misma manera que la elaboración de sus imágenes racionales acaban imponiéndole una tónica generalizada a los proyectos, la vivencia sistematizada de los proyectos, acaba imponiéndole también sus condiciones a las imágenes.

En la pintura actual de José María de Labra es muy difícil separar lo que es mera objetividad sobre las dimensiones y proporciones de las cosas, y lo que ya es voluntad sobre lo que deben ser modular las cosas de un mundo en proyecto.

Debo aclarar ahora que está de moda todo eso del arte óptico, que esa pintura está en ese cimiento programático desde mucho antes. Y que esa pintura no es óptica, aun cuando se presente visiblemente. Porque en su fuero interno pretende más "demostrar" que hacerse visible.

José María Moreno Galván

De "Triunfo". 1970

No enteramente un nuevo Labra es este de la exposición inaugural de la Galería Vandres, no un nuevo ideador de formas de geometría, no un nuevo componedor de figuras de idealidad, pero sí un mucho nuevo en cuanto al espíritu que vivifica hoy su inventiva, ese cierto y garimoso temblor con que ella mima sus comportamientos matemáticos, que me han importado grandemente. Puedo decir que es el momento de mayor esplendor estructural y sentimental de Labra, a lo largo de su ya dilatada inventiva de arte.

Pero Labra no se ha apartado de su anterior mundo conceptual, ni siquiera ha cambiado el ritmo de sus coberturas estructurales. Está aquí su mano, su cavilación y signo; se han modificado, eso sí, algunas de sus indecisiones arquitectónicas; pero quien imprime carácter nuevo, a esta creativa de Vandres, es el también nuevo sentimiento de vida que ella alienta, la pureza de sus postulados de geometría, el orden "áureo" que como un compañero de amistad, sin exigencias, ni compromisos de mayor valer, por aquí anda, entre visible e invisible, marcando el compás de sus armonías y contrapuntos matemáticos. Y como para explicar con lenguaje de muy diferentes coberturas, la unidad de toda esta inventiva de Labra, el retrato de figuración naturalista, la pintura de proporcionada gravedad, la escultura de ricas y cambiantes representaciones plásticas. Ni el más ligero arrebató en el juego, sino en su medida ajustada, templada y calculada, en sus posibilidades estructurales, pero el calor de la sangre vivificándole con todo, con todo su potencial de energía, y, sobre todo, el cálido desvelo con que ella se ofrece a mi curiosidad. No se trata ya de recrearse con los arabescos del cuerpo, sino de adornarse con los estremecimientos del alma. Creo yo, que es esta una de las más importantes cosas que se pueden pensar de una creativa, en que el número se impone por su extremada capacidad de acción y el accidente casual está comprometido, ya antes de nacer, con los principios reguladores de las armonías celestes. Un Labra multiplicado, que me place encontrar nuevamente y cuyas elementales y armoniosas figuras puestas aquí, en exposición, afirman su cualidad de maestro mayor de nuestro constructivismo idealista.

José de Castro Arines

ESQUEMA DE SU VIDA

Nace en La Coruña en 1925.
Estudios: Profesor Mercantil, 1938-42, en La Coruña. Preparatorio de Arquitectura, 1943-45, en Madrid. Profesor de Bellas Artes, 1945-50, en Madrid.

Artista profesional desde 1955.
Madrid.

Exposiciones individuales:

	1947
La Coruña.	
	1953
La Coruña.	
	1955
Ateneo de Madrid.	
	1956
La Coruña.	
	1957
Centro Gallego de Buenos Aires.	

1959

Galería Neblí, de Madrid.

1968

Galería TEN, Barcelona. Inauguración Galería Skira, de Madrid.

1970

Caja de Ahorros Municipal de Vigo. Inauguración Galería Vandres, de Madrid.

1971

Galería-Librería Rayuela, de Madrid.

Exposiciones colectivas más importantes:

1952

Exposición Arte Contemporáneo y para la formación del Museo de A. C. de Madrid. Arte de Galicia, Ayuntamiento de La Coruña.

1953

Pintura española contemporánea. Museo San Marcos de Lima. II Bienal Hispanoamericana, La Habana.

1954

I Exposición de Arte Abstracto, Madrid. Exposición Internacional de Arte Sacro, Viena.

1955

III Bienal Hispanoamericana, Barcelona. Arte joven, Palacio de la Lonja, Zaragoza. Sala Municipal de Arte, San Sebastián.

1956

XXVIII Bienal de Venecia. Primera Bienal Internacional de Arte Sacro de Salzburgo. Exposición de premiados en las Bienales, en Ginebra.

1957

Arte Abstracto, Colegio Mayor Cisneros, Madrid. Cinco pintores, Ateneo de Barcelona. Bienal de Milán, Grabado español contemporáneo. Dirección General de Bellas Artes de Madrid. II Internacional de Salzburgo. Pintura española contemporánea, San Sebastián. "Blanco y Negro", Galería Darro, Madrid.

1959

Exposición Arte Contemporáneo Español, La Haya. Pintura contemporánea, Córdoba. Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro. Arte Actual, Galwria 59, Asskaffenbur.

1960

"Arte Actual", Copenhague, Berlín. Espacio y color en la pintura española de hoy, Montevideo, Sao Paulo, Buenos Aires. I Exposición de Arte Normativo, Valencia. 24 pintores actuales, Ayuntamiento de Valladolid.

1961

Contrastes en la Pintura Española de hoy, Tokio (Japón), San Francisco (USA). Arte Español Contemporáneo, Bruselas. Homenaje a Velázquez, Grupo Parpalló, Valencia. Homenaje a Zabaleta, Amigos del Arte, Madrid.

1962

Pintura española de hoy, Tate Gallery, Londres.
Viena. Nueva York. Helsinki. Munich. Berlín.

1964

Artistas Pabellón de España, Nueva York.

1966

Evolución 60, Huarte.

1969

Lo racional en el arte español de hoy, Pictorama I, Barcelona.

1971

III Festival Internacional Cagnes-Sur-Mer (Francia).
Bienal de Fiorino, Palacio Strozzi, Florencia.

1972

Bienal de Venecia.

Premios:

1942

Primer Premio II Exposición Arte Universitario,
La Coruña.

1943

Primer Premio III Exposición Arte Universitario,
La Coruña.

1949

Escuela de Bellas Artes de Madrid, Premio
Pensión Paisaje.

1953

Exposición Cisneros, Premio de Honor.

1955

Premio Cisneros, Madrid.

1956

III Bienal Hispanoamericana, Barcelona, Premio Uruguay. Medalla de Oro de pintura, I Bienal de Arte Religioso de Salzburgo. Premio Porotti, Arte Religioso, XXVIII Bienal de Venecia. Premio Imperio, La Coruña.

1965

Encomienda Mérito Civil. Exposición Nueva York.

1971

Gran Premio III Festival Internacional de Cagnes-Sur-Mer (Francia).

ESQUEMA DE SU EPOCA

1925

Hinderburg presidente de Alemania. Albania se convierte en República. Golpe militar en Chile, donde comienza la era del presidente Ibáñez. El francés Belin perfecciona su sistema de transmisión de fotografía y dibujos por radio. El inglés Baird consigue la transmisión de imágenes. Investigaciones de Heisenberg sobre mecánica de las matrices. Trabajo de Dirac sobre mecánica cuántica. Eisenstein realiza su película "el acorazado Potenkin". Chaplin realiza "La quimera del oro". Hess comienza sus investigaciones sobre las funciones cerebrales.

1926

Alemania ingresa en la Sociedad de Naciones. Huelga general en Inglaterra. Carmona dictador en Portugal. Pildsudski dictador en Polonia. Hiroito emperador del

Japón. Inicia sus actividades en Inglaterra la Corporación Británica de radio, BBC. Se realizan las primeras demostraciones de TV en Londres, en el mes de enero, y la primera transmisión entre Londres y Glasgow. Investigaciones sobre la mecánica ondulatoria de Schrodinger. Estudios de Warburg acerca de la respiración artificial. Química de las enzimas de Euler y Chelplin. Investigaciones de Adrián sobre el sistema nervioso. Adler publica su libro "Conocimiento del hombre". Berdiaeff inscribe "Una nueva Edad Media". Gropius instala la Bau Haus en Dessau. Rivera pinta los frescos de Chapingo.

1927

Unificación de China bajo Chang Kai Shek. Investigaciones de Davison y Thomson sobre los electrones. Lidmberg cruza en avión el Atlántico. Muere Juan Gris. Heidegger publica «El ser y el tiempo». Muller logra la mutación artificial de los genes. La NBC norteamericana efectúa la primera transmisión de Nueva York a Los Angeles.

1928

Destierro de Trostky a Siberia. Oliveira Salazar ministro de Economía en Portugal. Plan Quinquenal en Rusia Soviética. Teoría del Campo Unificado de Einstein. Exposición de Barradas en España. Primera transmisión de TV desde Londres a EE. UU.

1929

Crisis económica mundial. Tratado de Letran, creador de la Ciudad del Vaticano. Fleming descubre la penicilina. Koller publica su libro "Psico-

logía de la Estructura". Braque pinta "La mesa redonda". King Vidor realiza el film "Aleluya".

1930

Enlace radiofónico EE. UU. Japón. Fin de la dictadura de Primo de Rivera en España. Gandhi inicia su campaña de resistencia civil. Comienza en Santo Domingo la dictadura de Trujillo. Se inicia la acción y la influencia del Círculo de Viena. Laski publica "La libertad en el Estado Moderno". Klee pinta "En el espacio". Le Corbusier realiza Villa Saboya. Primera transmisión de TV sonora. René Clair filma «Bajo los techos de París». Muere el poeta ruso Maiakoski.

1931

La República en España. Los japoneses ocupan Manchuria. Gandhi participa en la Conferencia de la India en Londres. Mueren Santiago Rusiñol y Juan de Echevarría. Anderson descubre el positrón. Inglaterra abandona el patrón oro.

1932

Dolfus Canciller en Austria. Ministerio Papan en Alemania. Triunfo de Eamon de Valera en Irlanda. Roosevelt presidente de los EE. UU. Investigaciones de Stern y de Ravi sobre los momentos magnéticos. Chadwick descubre el neutrón. Jasper inicia la publicación de su "Filosofía". Jules Romains comienza a publicar "Los hombres de buena voluntad". Vicente Aleixandre publica "Espadas como labios".

1933

Hitler Canciller de Alemania. Triunfo de las derechas en las elecciones de España. Fundación

de la Falange. Se inicia en Alemania la campaña antisemita. Creación de los campos de concentración. En EE. UU. entra en vigencia el New Deal. Los esposos Jolliot-Curie logran la reactividad artificial. Fermi produce la radioactividad artificial mediante neutrones. Toynbee publica su estudio de la Historia. Malraux publica "La condición humana".

1934

Hitler führer de Alemania. Cárdenas presidente de Méjico. Experiencias de Lawrence con el ciclotrón. Munford publica "Técnica y civilización". Grandes purgas en la URSS. Sublevaciones en Cataluña y Asturias. Asesinato de Alejandro de Yugoslavia.

1935

Italia ataca a Etiopía. Comienza en Cuba la época de Batista. Descubrimiento de las sulfamidas. Investigaciones de Ruckica sobre las hormonas. Borges publica "Historia universal de la infamia". Eliott publica "Asesinato en la Catedral". Girandoux publica "La guerra de Troya no tendrá lugar". Muere Casimir Malevich. La AEG muestra en Berlín su sistema de grabación por cinta magnética.

1936

Triunfo del frente popular en las elecciones españolas. Alzamiento del ejército en Marruecos y en distintos puntos de España. Mueren García Lorca, Valle Inclán y Unamuno. Frente popular en Francia. Carrel publica «La incógnita del hombre». Chagall pinta «Arlequinada». Prokofief compone «Pedro y el lobo». Primera utilización del hilo de

acero en Inglaterra para grabar programas de radio.

1937

Guerra civil española. Los nacionales conquistan Málaga, Bilbao, Santander y Gijón. Picasso pinta "Guernica". Los japoneses conquistan Pekín. Investigaciones de Kunn acerca de las vitaminas. Armstrong inventa la frecuencia modulada.

1938

Hitler ocupa Austria. Leyes antisemitas en Italia. Franco gana la batalla del Ebro. Expropiación del petróleo en Méjico. Franc Capra filma "Vive como quieras". Walt Disney realiza "Blanca Nieves".

1939

Fin de la guerra civil española. Comienzo de la segunda guerra mundial. Investigaciones de Mueller con el DDT. Muerte de Antonio Machado. Sartre publica "El muro".

1940

Alemania invade Dinamarca, Noruega, Bélgica y otros países. Gobierno Churchill en Inglaterra. Batalla de Dunkerque. Los italianos toman Grecia. Comienza la guerra en el norte de Africa. De Gaulle organiza la resistencia francesa. Leyes antisemitas en Francia. Comienzan los ataques aéreos a Inglaterra. Muere Paul Klee.

1941

Los alemanes ocupan Bulgaria, Yugoslavia y Grecia. Comienza la batalla con Moscú. Se firma

la Carta del Atlántico. Japón y EE. UU. en guerra. Los japoneses en Las Filipinas. Orson Wells filma «Ciudadano Kane».

1942

Guerra en el Pacífico. Desembarque aliado en Africa del norte. Principio de la batalla de Stalingrado. Ofensiva de Rommel en Libia. Conferencia Panamericana de Río de Janeiro.

1943

Levantamiento judío en Varsovia. Derrota alemana en Stalingrado. Caída de Mussolini. Armisticio en Italia. Desembarco aliado en el sur de Italia. Ofensiva americana en el Pacífico. Tito en Yugoslavia. Muere Julio González. Brecht escribe "Galileo Galilei". Sartre escribe "El ser y la nada".

1944

Ofensiva rusa. Los aliados entran en Roma. Desembarco aliado en Normandía. Los alemanes comienzan a usar las bombas volantes. Los rusos ocupan los Países Bálticos. En el Pacífico la ofensiva norteamericana llega hasta Filipinas. Mueren Kandisky, Mondrian, Maillol y Marinetti.

1945

Conferencia de Yalta. Muerte de Mussolini. Victoria laborista en las elecciones inglesas. Fin de la segunda guerra mundial. Capitulación del Japón. Mueren Solana, Zuloaga, Bela Bartok y Valery. Bomba atómica sobre Hiroshima. Delimitación de zonas de ocupación en Alemania.

1946

El justicialismo en Argentina. Matanzas en Hanoi. Principio de la guerra de Indochina. Primera asamblea general de las Naciones Unidas. Juicio y ejecución de Nürnberg.

1947

Firma de los tratados de paz en París, entre Finlandia, Italia, Hungría, Rumanía y Bulgaria, por una parte, y los aliados por otra. Plan Marsahll. Independencia de la India y del Pakistán. Creación del Benelux. André Gide Premio Nobel.

1948

Gandhi asesinado. Bloqueo de Berlín. Fundación de la Unión Europea. Se establece la Organización de Estados Americanos. Nacimiento del Estado de Israel.

1949

Los comunistas chinos toman Pekín. Canadá y dieciséis países europeos firman el Pacto del Atlántico Norte: Nace la OTAN. Proclamación de la República Popular China. Creación de la República Federal Alemana. Primera bomba atómica rusa.

1950

La bomba de hidrógeno en los EE. UU. Plan Schuman. Iniciación de la guerra de Corea.

1951

Se establece la Comunidad europea del carbón y el acero. El Consejo de la OTAN aprueba la

creación de un ejército europeo. Se inicia en EE. UU. la investigación de la TV en color. Nacionalización del acero en Inglaterra. Los chinos conquistan el Tibet. Triunfo conservador en Inglaterra. Gabinete Churchill.

1952

Isabel II reina de Inglaterra. Eisenhower presidente de los EE. UU. Procesos de Praga. Beckett escribe "Esperando a Godot". Primera transmisión estereofónica en el Japón.

1953

Muerte de Stalin. Las empresas siderúrgicas inglesas vuelven a la empresa privada. Conquista del Everest. Destitución y muerte de Beria. Principio de la era de Krushev. Rusia en posesión de la bomba de hidrógeno.

1954

Lanzamiento del Nautilus, primer submarino atómico. Nasser toma el poder en Egipto. Cuestión de Trieste. Fin de la guerra de Indochina. Hemingway Premio Nobel.

1955

Conferencia de Bandung. Fin del justicialismo en Argentina. Conferencia en la Cumbre de Ginebra. España ingresa en la ONU. Fallecen Fernando Leger y Alberto Einstein.

1956

En el vigésimo Congreso del Partido Comunista soviético se condena a Stalin y al culto a la personalidad. El ejército soviético aplasta la rebelión

húngara. Ataque israelita en el Sinaí. Nacionalización del Canal de Suez. Desembarco de Fidel Castro en Cuba.

1957

Tratados de la comunidad económica europea y de la comunidad de la energía atómica. Rusia lanza el Sputnik, primer satélite artificial de la tierra. Los EE. UU. lanzan su primer satélite artificial Vanguard, que no entra en órbita. Rusia anuncia poseer el cohete balístico intercontinental de 8.000 kms. de alcance.

1958

Constitución de la República Árabe Unida. De Gaulle en el poder. Inauguración en Ginebra de la conferencia técnica sobre desarme nuclear. Antonio Tapies obtiene el Primer Premio en Pittsburgo. La asamblea general de la ONU rechaza el ingreso de la República Popular China. Muere Pío XII. Comienzo del papado de Juan XXIII.

1959

Fidel Castro toma el poder en Cuba. Viaje de Kruschev a los EE. UU. Los rusos por medio del cohete Orbitnic sacan fotos de la cara invisible de la luna. Bélgica promete la independencia del Congo.

1960

Insurrección derechista en Argel. Explosión de la primera bomba atómica francesa. Inauguración de Brasilia. Proclamación de la independencia del Congo. Triunfo de Kennedy. Nacionalización de las empresas americanas en Cuba. Creación de la OCDE. Muere Albert Camús, Gre-

gorio Marañón y Boris Pasternak. Lanzamiento del satélite Eco I utilizado como reflector de ondas de radio.

1961

Crisis EE. UU. Cuba. Asesinato de Lumumba. El ruso Gagarín primer hombre en el espacio. Nueva crisis de Berlín. Erección del muro de Berlín.

1962

Se inaugura el Concilio Vaticano II. Lanzamiento de los satélites Telstar I, Marte I y Relay I. Combates de indios y chinos en las regiones fronterizas.

1963

Encíclica "Paz en la tierra". Muerte de Juan XXIII. Elección de Pablo VI. Tratado de Moscú sobre las experiencias nucleares. Asesinato del Presidente Kennedy. Independencia de Kenia y Zanzibar.

1964

Golpe militar en el Brasil. Caída de Krushev. Bomba atómica china. Triunfo demócrata cristiano en Chile. Conferencia neutralista del Cairo. Pablo VI visita Tierra Santa y la India.

1965

Muerte de Churchill. Comienzo de la crisis del Mercado Común. El ruso Leonov anda por el espacio orbital. Disturbios raciales en EE. UU. Pablo VI en las Naciones Unidas. Fin del Concilio Ecuménico Vaticano II. Desembarco en Santo Domingo de los norteamericanos.

1966

Alunizaje del Lunik 9. Declaración conjunta de Pablo VI y el Arzobispo de Canterbury. Asesinato de Bem Barca.

1967

Revolución cultural china. El Presidente de la URSS recibido en el Vaticano. Muerte del Ché Guevara. Lanzamiento del Lany Bird II. Enlace telefónico, telegráfico y televisivo entre EE. UU. y Extremo Oriente. Guerra entre Israel y los países árabes.

1968

Asesinatos de Lutero King y de Robert Kennedy. Revolución de Mayo en Francia. La nave soviética Zond V da la vuelta a la luna. Encíclica "Humanae Vitae". Invasión de Checoslovaquia. Pablo VI en Colombia. Desaparecen las aduanas entre los países del Mercado Común.

1969

Armstrong y Aldrin en la luna. Primer vuelo del Boeing 747. Nixon presidente de los EE. UU. Disturbios universitarios en Argentina, Perú, Bolivia, Colombia, Chile y Ecuador.

1970

Satélite artificial chino. Triunfo del socialista Allende en las elecciones de Chile. Fallecimiento del general De Gaulle. Muerte de Nasser, Oliveira Salazar y del filósofo Bertrand Russel. Cuestión de Irlanda del Norte. Discusión de la cuestión sobre el celibato sacerdotal. Helder Camara propuesto para el premio de la Paz. Expedición del

Apolo XIII, que regresa averiado a la tierra. El equipo de la universidad de Berkeley, anuncia la síntesis de un nuevo elemento químico, el número 105.

1971

Crisis del dólar. China roja ingresa en las Naciones Unidas. Ralph Nader, «el ciudadano profesional», publica su obra en Francia. Conflicto indio-pakistaní. Exposición antológica de Bacon en París.

1972

Nacimiento de Bangla-Des. Los Diez fijan las bases de la nueva Europa. Exposición del centenario de Mondrian en Nueva York.

BIBLIOGRAFIA

INSTITUTO DE CULTURA
HISPANICA

"Perspectivas del arte español contemporáneo", págs. 7 y 9. Madrid, 1971.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

"La última vanguardia", págs. 126, 127, 249. Madrid.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

"La pintura española del siglo XX". Madrid, 1970.

CARLOS AREAN

"Veinte años de pintura de vanguardia en España", páginas 165 y ss. Madrid, 1961.

ANTONIO ARICHA

"El diseño industrial en la empresa", pág. 53. Madrid, 1970.

CARLOS AREAN

"Arte joven en España", págs. 54
y 55. Madrid, 1971.

VICENTE AGUILERA CERNI

"Iniciación al arte español de la
postguerra", pág. 59. Edicio-
nes de bolsillo. Madrid, 1970.

EXPOSICION INTERNACIONAL
DE ARTES APLICADAS

"El diseño industrial en una socie-
dad en vías de desarrollo".
Madrid, 1967.

JEAN BAUDRILLARD

"El sistema de los objetos". Mé-
jico, 1969.

MUSEO DE LAS CASAS

COLGADAS

Catálogo. Madrid, 1966.

FERNANDO MON

"Aspectos sociales del arte en
Galicia", págs. 150 y ss. La
Coruña, 1971.

INDICE DE LAMINAS

- «Mundo interior», 1952, 100 x 110. Oleo. Propiedad del artista.
- «Homenaje a Zurbarán», 1958. Museo de Cuenca.
- «Pueblo», 1958. Museo Maside (Osedo).
- «Luna», 1959, 130 x 125. Propiedad del artista.
- «Construcción», 1957, 60 x 93. Técnica mixta. Colección del autor.
- «Construcción», 1955, 56 x 66. Acrílico sobre tabla. Colección del artista.
- «Orfeo», 1959, 120 x 120. Propiedad del artista.
- «Prototipo juego café», 1959. Realizado Bidasoa.
- «Tensión formal», 1960.
- «Gótico II», 1967.
- «Forma y fuerza», 1960. Pintura tridimensional. Colección del artista.
- «Giros», 1956, 81 x 61. Acrílico. Propiedad del artista.
- «Estalla», 1967, 43 x 83.
- «Lunando», 1968, 70 x 50. Colección Suar-díaz.
- «Estada», 1968, 50 x 70.
- «Mientras», 1968, 50 x 70. Colección Suar-díaz.
- «Encuentro», 1968, 70 x 50. Richard Neutra.
- «Dialecto», 1970, 70 x 50. Propiedad del artista.
- «Dideca», Múltiple. Serie de 100. Editado por «Serie».
- «Trialéctica», 1970, 70 x 100. Técnica mixta. Colección Pollard Simons.
- «Bartok», 1969, 70 x 50. Técnica mixta. Colección Banco del Noroeste.

INDICE

	<i>Págs.</i>
EL PINTOR	7
SU OBRA	23
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	39
ESQUEMA DE SU VIDA	75
ESQUEMA DE SU ÉPOCA	81
BIBLIOGRAFÍA	93
INDICE DE LÁMINAS	95

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.
- 19/Falide, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tapes, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antoni Cumella, por Román VALLÉS.
- 31/Millares, por Carlos AREÁN.
- 32/Alvaro Delgado, por Raul CHÁVARRI.
- 33/Carlos Maside, por Fernando MON.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús GIMÉNEZ.
- 37/José M.^a de Labra, por Raul CHÁVARRI.

*Esta monografía sobre la vida y la
obra del pintor José M.^a de Labra,
se acabó de imprimir en Valencia,
en los talleres de la Litografía
Hijos de Simeón Durá, S. A., el
25 de agosto de 1972.*

cepto toda búsqueda tiene una serie de momentos instintivos, inconscientes o intuitivos, pero el método es siempre reflexivo.

Armado de un rigor plástico y humano de exactitud desconcertante, Labra piensa que el arte es fundamentalmente comunicación, que la obra tiene que cumplir una función comunicadora, por ello su concepción de la obra de arte es principalmente la de un mediador entre el artista y la sociedad, entre el espectador y la época en que la obra fue realizada.

Al margen de toda otra preocupación, Labra es un pintor de nuestra época que se preocupa por vincular los dos extremos en que actualmente se ordena el arte de nuestro tiempo, el múltiple u objeto artístico realizado semiindustrialmente y la experiencia plástica o función artística que desborda los límites de realización de los géneros tradicionales. En uno u otro caso, Labra emplea e instrumenta una amplia técnica de diseño, una madurada y meditada experiencia de diseñador, porque el diseño, que es fundamentalmente la conversión de los objetos cotidianos en valores históricos y estéticos que no requieran para su afirmación el paso del tiempo, es una de las más esenciales disciplinas de nuestra contemporaneidad.

Precio: 60 Ptas.

SERIE PINTORES

