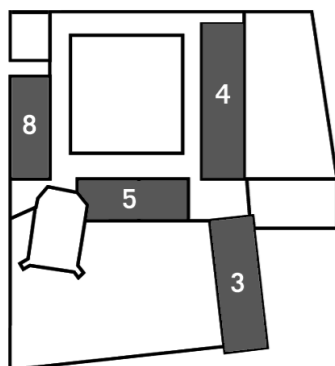


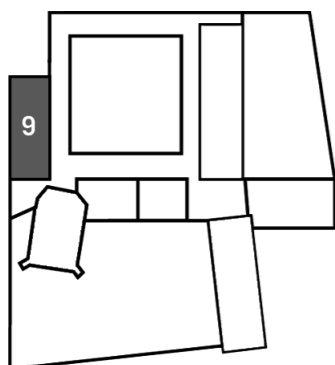


Jorge Guillén 6, 47003 Valladolid
Martes a viernes: 11 a 14 h
y de 17 a 20 h
Sábados: 11 a 20 h.
Domingo: 11 a 15 h.
Lunes cerrado (excepto festivos)
Tel.: +34 983 362 908
www.museopatioherreriano.org

SEGUNDA PLANTA
SALAS 3, 4, 5 y 8



PRIMERA PLANTA
SALA 9



Organiza:



Imagen: Rafael Barradas. Calle de Barcelona, 1918. C.A.C. - S.G.L. Carbon, S.A. - Museo Patio Herreriano



1916

EXPERIENCIAS DE LA MODERNIDAD

1956



La exposición «Experiencias de la Modernidad. Arte en España. 1916-1956», más que una exposición al uso es un replanteamiento de las colecciones y de los espacios expositivos del Museo Patio Herreriano. En cinco salas y en torno a unas ciento cuarenta obras se presentan los aspectos más destacados del encuentro de la creación española con la primera Modernidad del siglo XX.

Si exceptuamos la presencia de los grandes maestros españoles de lo Moderno, que nunca estuvieron en el punto de mira del proyecto, en el momento presente sólo en el Museo Patio Herreriano, a través de las obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo, puede contemplarse un recorrido por la diversidad y la complejidad de la primera modernidad española en las artes plásticas, especialmente de la modernidad plástica surgida desde el interior de la propia geografía del propio país, pero también de la modernidad plástica de aquellos que tuvieron durante algún tiempo a París como residencia. Desde el interior o desde el exterior el impulso era el mismo y la conexión entre ambas geografías nunca dejó de producirse. Y ninguna otra institución española puede mostrar la variedad y la complejidad que el Museo Patio Herreriano acoge.

Por primera vez una muestra sobre las experiencias españolas de la Modernidad busca ejes cronológico propios del desarrollo artístico, propios de la Historia del Arte y no de la Historia General. El punto de partida se sitúa en el momento en que las primeras manifestaciones del arte de vanguardia tuvieron eco en la Península Ibérica. Y el punto de llegada se sitúa justo antes del 1957 señalado por la mayoría de los historiadores y críticos como paso a la creación de otras sensibilidades, en otro contexto y en otro modo de organización artística. La Guerra Civil ya no es el eje divisorio. Están los años de la Guerra Civil y, a un lado y a otro, está, el «Arte Nuevo», esto es, la renovación plástica española. Algunos artistas especialmente representados en la colección favorecen este nuevo enfoque.

En la muestra están presentes referencias de primer orden de todas las poéticas y tendencias que fraguaron en el Arte Nuevo: del idealismo novecentista al surrealismo, pasando por la herencia del cubismo, los nuevos realismos, la figuración lírica, la plástica de lo telúrico, los acercamientos al constructivismo y los orígenes de la abstracción signica y las introducciones al arte tridimensional como objeto.

Pero la muestra no ha querido articularse como un suma y sigue de tendencias ni como un prontuario de posibilidades plásticas sino que ha querido acercarse al Arte Nuevo desde las premisas de su propia personalidad, esto es, sin miedo al nomadismo lingüístico, ni al eclecticismo, ni a la superposición de propuestas ni a los vertiginosos deslizamientos de sensibilidad de los promotores de la renovación plástica española. Así fue la vivencia de la modernidad en el seno del Arte Nuevo. La utopía del Arte Nuevo no fue la de elaborar un lenguaje antes nunca creado sino la de regenerar la sociedad española introduciendo en ella nuevos y transformadores referentes estéticos.

Es desde este planteamiento que la muestra se divide en cinco espacios argumentales, el primero recoge las polaridades en la sensibilidad plástica bien de creadores concretos implicados en la promoción del Arte Nuevo, bien de tendencias culturales colectivas, mostrando que un mismo autor o una misma propuesta podía implicarse en soluciones estéticas que desde un punto de vista convencional consideraríamos antagónicas. Se muestra entonces como el sentido de la Modernidad en la experiencia artística española era más una «voluntad de ser» que la codificación de un lenguaje privilegiado.

El segundo espacio está dedicado a mostrar las afinidades plásticas entre creadores que teniendo distinto origen y distinta trayectoria llegaron a elaborar algo similar o común. Y estos creadores relacionados por una propuesta similar pudieron llegar actuar en conjunto o, por el contrario, ni siquiera pudieron llegar a conocerse. Se demuestra con ello cómo en la renovación plástica española los intereses plásticos surgía de un marco cultural colectivo y compartido, que no tenía que manifestarse, necesariamente, como tal, pero que permanecía subyacente. Y se muestra así, por otro lado, cómo los intereses estéticos de la renovación plástica española eran menos dispersos de lo que se habitualmente se piensa.

El tercer espacio está dedicado a interés del Arte Nuevo por las fisonomías. Desde el realismo moderno o desde la figuración lírica o desde el idealismo novecentista la fisonomía de los individuos es utilizada para exponer un teorema plástico, al y tiempo que quedaban escogidos nuevos tipos y nuevos usos y costumbres.

El cuarto espacio está dedicado al logos inverso. Mejor que una fijación de la ortodoxia surreal, en la experiencia artística española se llevó a cabo un reconocimiento del propio medio nativo y de los círculos de las relaciones humanas. Lo primero dio origen a la poética de lo telúrico que habría de perpetuarse hasta los orígenes mismos del informalismo. Y lo segundo posibilitó las reconsideraciones de las propias biografías desde sus aspectos más reveladores para la existencia colectiva. Y, por último, el quinto espacio está dedicado la vida de las formas, al desarrollo del «arte puro», como mito y aspiración del más genuino Arte Moderno, a través de sus dos vertientes la que aspira a la objetividad constructiva y la que se desarrolla a través de la poética del signo y la superficie. Y de nuevo, en este espacio, la continuidad de las propuestas con anterioridad y posterioridad a la Guerra Civil muestra la capacidad de desarrollo y alcance del Arte Nuevo.

Estos cinco espacios abren y cierran sus propios periplos cronológicos, no necesariamente, al nombrarlos o al darles un orden numérico, se están proponiendo un recorrido en una sola dirección. Son cinco perspectivas ante las cuales el espectador o el interesado puede seguir su propia trayectoria.

Eugenio Carmona
Comisario de la exposición

LISTADO DE ARTISTAS

Fermín Aguayo
Manuel Ángeles Ortiz
Rafael Barradas
Francisco Bores
José Caballero
Juan Manuel D. Caneja
Luis Castellanos
Eduardo Chillida
Honorio G. Condoy
Pancho Cossío
Mariano Cossío
Leandre Cristòfol
Modest Cuixart
Salvador Dalí
Sonia Delaunay
Óscar Domínguez
Apel.les Fenosa
Luis Fernández
Roberto Fernández Balbuena
Ángel Ferrant
Pablo Gargallo
Julio González
Juan J. Luis González Bernal
Eugenio F. Granell
Josep Granyer
Manolo Hugué
Celso Lagar
Santiago Lagunas
Wifredo Lam
Maruja Mallo
Ramón Marínel-lo
Joan Massanet
André Masson
Manuel Millares
Joan Miró
José Moreno Villa
Alfonso de Olivares
Pablo Palazuelo
Benjamín Palencia
Joaquín Peinador
Enric Planadurá
Angel Planells
Joan Ponç
August Puig
Juan Puig Manera
Juli Ramis i Palau
Antonio Rodríguez Luna
Carlos Sáenz de Tejada
Alberto Sánchez
Joan Sandalinas
Ángeles Santos
Ismael G. de la Serna
Eudald Serra
Aurelio Suárez
Joaquim Sunyer
Antoni Tàpies
Josep de Togores
Joaquín Torres-García
Virgilio Vallmajó
Daniel Vázquez Díaz
Hernando Viñes

Sala 9

POLARIDADES La polaridad es la dialéctica de la diversidad. La oscilación entre lo que es a un tiempo opuesto y complementario. Polaridad no es dicotomía insalvable: es diálogo entre los opuestos. Desde que el Arte Nuevo comenzó a ser estudiado y recuperado se advirtió en sus creadores una sugerente dualidad entre la condensación formal de origen cubista y las cualidades metafóricas cercanas a lo surreal. Al avanzar en el conocimiento de las experiencias españolas de la modernidad podemos constatar cómo, en un mismo espacio cultural, el idealismo novecentista hubo de dialogar con el vibracionismo de ideas de las primeras vanguardias o con la versión onírica de sus propios argumentos. También encontramos creadores fascinados por las premisas de la nueva objetividad que giraron en el vértice de las poéticas del signo y la superficie. El afán constructivo se miró en el espejo del arte primitivo. Las poéticas de lo telúrico abrazaron a su antagonista, el arte abstracto. Todas estas alternativas quizás son algo distinto a lo que meramente se denomina nomadismo lingüístico. También la dialéctica de la polaridad es diferente del mero eclecticismo de lo moderno. El uno no es el otro. Pero el uno está contenido en el otro (o lo convoca). Y viceversa.

Sala 8

AFINIDADES Afinidad es evolución hacia la convergencia. Es poderoso encuentro con la semejanza en el devenir de trayectorias disimilares. En las experiencias de la modernidad en las artes plásticas españolas se dieron afinidades advertidas e inadvertidas. Sin conexión previa, en diversos puntos de la geografía peninsular y aun con diversas intensidades y motivaciones, surgió un relacionable *ideal novecentista*. Ante *las poéticas de la figuración lírica* o de la *Escuela de Vallecas*, ¿cómo fue posible que personalidades psicológicas tan distintas, situadas en tan distintos planos ideológicos y vitales vinieran a coincidir en un mismo planteamiento estético? En los escenarios del Arte Nuevo, *la poética de lo telúrico* o las posibilidades de los *realismos modernos* ponen hoy en relación *en relación* a veces inesperada a creadores que nunca se conocieron. El *universalismo constructivo*, transformándose, tuvo singular fortuna en el centro peninsular sin contar con precedente alguno que lo favoreciera. Quizás la temprana *abstracción lírica* de la posguerra no supiera de su antecedente en la *pintura fruta*. Como tampoco quizás esperaran las *derivaciones cubistas* de los años veinte sus futuras semejanzas con el posterior *arte concreto*. ¿Y no motivó la vital demanda suscitada por el deseo soluciones plásticas relacionables en creadores distanciados por los principios de lo real y lo sobrerreal?.

Sala 4

FISONOMÍAS El cuerpo como paisaje. El rostro como máscara. La máscara como vida detenida. Los orígenes del arte moderno están ligados a la reflexión plástica sobre la figura humana. Pero ¿hasta qué punto la ambición de lo moderno trabajaba sólo el lenguaje desde el cuerpo y dejaba a un lado el cuerpo como lenguaje? En las experiencias españolas de lo moderno, la captación de nuevas fisonomías formaba parte de las estrategias del Arte Nuevo: el arte y la sociedad se transformaban, las personas también. Las extensiones del cubismo, las variables del novecentismo, o las poéticas del clasicismo moderno, de los nuevos realismos o la figuración lírica, buscaron su definición en el encuentro con las vestimentas, los gestos, los rostros y las corporeidades de seres de la vida cotidiana que eran ahora vueltos a descubrir desde las premisas de una conciencia plástica transformada. E incluso las alusiones a la mitología o al pasado surgían libres e inesperadas, pues el único tratado iconográfico que había que seguir era el del propio imaginario.

Sala 5

EL LOGOS INVERSO ¿Fue el surrealismo una concepción del mundo? Cuando menos fue una toma de conciencia fundamentada en el descrédito de la conciencia. Y cuando menos, también, el surrealismo modificó las definiciones y las experiencias de lo moderno durante décadas. La identidad surrealista originaria demandaba militancia. En los escenarios y en las propuestas del Arte Nuevo no interesaba tanto el surrealismo como lo surreal. Y no interesaba tanto ser fiel a lo surreal como adquirir la ampliación de conceptos que lo surreal implicaba. En las experiencias del Arte Nuevo lo surreal pudo tener cabida como mero código de lenguaje, pero también pudo despertar reflexiones sobre la inconsistencia o la multiplicidad del yo, sobre la prevalencia de la memoria sobre la percepción o sobre el redescubrimiento de lo originario. Lo surreal favoreció la poética de lo abyecto. Pero también favoreció la eclosión y el desarrollo de la poética de lo telúrico que *surreal* o no *definición* una de las mejores propuestas del Arte Nuevo y fue capaz de expandirse en geografías americanas.

Sala 3

LA VIDA DE LAS FORMAS En el pensamiento estético y en la crítica de arte ¿cuántas definiciones puede llegar a poseer el término *forma*? En las experiencias de lo moderno una de ellas, sin embargo, se subraya especialmente: la que identifica el contenido de la propuesta con los recursos de lenguaje y con los materiales empleados. El significante es el (lo) significado. Forma se opone a mimesis. Forma se asocia con idea. O con síntesis y esencia. En las experiencias del Arte Nuevo, la aspiración a la forma quiso condensarse primero en el redescubrimiento del cubismo y sus derivaciones. Después, en oscilación pendular, aspiró a la poética del gesto, del signo y del tratamiento abstracto de la superficie de la tela. En la segunda mitad de los años veinte, la *pintura fruta* (también llamada *figuración lírica*) fue la mejor representante de esta posibilidad. Y de nuevo el giro: en los años treinta la noción de forma quiso volver a ser, como había sido en el cubismo, la de forma construida. Una forma construida -suma y sigue- que habría de resurgir en el *arte concreto* de la inmediata posguerra tal como la *pintura fruta* habría de constituirse en prólogo a la *abstracción lírica* pionera del informalismo español. En Arte Moderno, los desarrollos de la sensibilidad fueron siempre más poderosos que los acontecimientos.