

VEINTIDÓS VISTAS DE UN PALACIO
por el artista Enrique Brinkmann

José Manuel Cabra de Luna

VEINTIDÓS VISTAS DE UN PALACIO

EDICIÓN

FYCMA. Palacio de Ferias y Congresos de Málaga

TEXTOS

José Manuel Cabra de Luna

TRADUCCIONES

Julia de la Torre Fazio

María José Jiménez Tomé

DISEÑO

José Oyarzábal

MAQUETACIÓN

Nacho Contreras

REVISIÓN DISEÑO 2018

Antonio Herráiz

Fran Barrionuevo

FOTOGRAFÍAS

José Luis Gutiérrez

IMPRESIÓN

Y ENCUADERNACIÓN

Egesa

DEPÓSITO LEGAL: MA 234-2018

ISBN: **XXX PENDIENTE XXX**

© del texto: José Manuel Cabra de Luna

© Enrique Brinkmann, VEGAP, Málaga, 2018.

Patrocinadores:



VEINTIDÓS VISTAS DE UN PALACIO
por el artista Enrique Brinkmann

José Manuel Cabra de Luna



I

*Lo que digo no significa que, en el futuro, no haya forma artística alguna.
Sólo significa que habrá una nueva forma de arte, y que esta forma será de tal género
que permitirá el desorden, y que no intentará decir que el desorden es en el fondo algo distinto. (...)
Encontrar una forma que contenga la confusión es, en la actualidad, la tarea del artista.*

SAMUEL BECKETT¹

UN PAISAJE NUNCA SERÁ YA EL MISMO tras la construcción de un templo, de un palacio. Esa obra de arquitectura se funde con el sitio, se hace uno con él hasta acabar constituyéndolo, dando lugar así a una única posible mirada, a un solo mirar. Y es que “tenemos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no pertenecen a un lugar”². *El genius loci*, el dios del lugar, pasa así de vagar por lo preexistente a habitar de modo natural en el interior espacio de lo nuevo, del ya lugar único; en esa oquedad creada por la mano del hombre, por los envolventes muros de la obra.

Pero no siempre el dios del lugar habita allí, en la huera realidad anterior, sino en otras dimensiones no físicas. Habrá que acudir, entonces, al tiempo y su manifestación, a los días y su significado; habrá que viajar por el pensamiento para, entre sus ruinas, hallar de nuevo a los dioses que se fueron, hacerlos volver al ya nuevo lugar, decirles que hemos preparado un claro en el bosque, que hemos desbrozado lo mejor para ellos, que les tenemos espaciado el hueco que le es propio. Porque “espaciar es dejar libres los lugares, en los que un dios se deja ver, los lugares, de los que los dioses han huido, los lugares, en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo”³.

Nunca más una ciudad será la misma tras erigir un edificio que la simbolice, que haya sido capaz de captar en unas formas, en la densidad de sus volúmenes y la esencia de sus materiales, la naturaleza de su tiempo, y a la par, que haya sabido contener entre sus muros un espacio para el hombre, es decir, un vacío con sentido, que, desde ese momento y por mor de ello, queda transformado en “acto fundante que busca forjar lugares”⁴.

El arquitecto y el estilo

Pero, tras todo este afán nos aparece la figura de alguien en quien debe confluír un conjunto de saberes y técnicas, de conocimientos y sensibilidades, a los que ha de hacer compadecerse entre sí para, ya en unidad, poder captar el genio del siglo y construir desde su espíritu. Hablamos, claro es, del arquitecto y del estilo.

Ortega y Gasset, con usual claridad, en un texto de 1951 que escribió tras asistir a un coloquio celebrado en Darmstadt sobre la vivienda y su escasez y en el que Heidegger dictara su polémica conferencia “Construir, habitar, pensar” (a la que luego volveremos), trata sobre el estilo en arquitectura y nos dice:

“El problema más íntimo de la arquitectura, es el estilo... El estilo, en efecto, representa en la arquitectura un papel peculiarísimo que en las otras artes, aún siendo más puras, no tiene. La cosa es paradójica pero es así. En las otras artes el estilo es meramente cuestión del artista... Pero en la arquitectura no ocurre así. Si un arquitecto hace un proyecto que ostenta un admirable estilo personal —no es, estrictamente hablando— un buen arquitecto.

El arquitecto se encuentra en una relación con su oficio, con su arte, muy diferente de la forma de relación de los demás artistas con sus artes respectivas. La razón es obvia: la arquitectura no es, no puede, no debe ser un arte exclusivamente personal. Es un arte colectivo. El genuino arquitecto es todo un pueblo...

Pienso que todo artista es como tal un órgano de la vida colectiva, si bien no es sólo esto. Mas en el caso del arquitecto la cosa se eleva a su última potencia. Los demás deben ser tal órgano, pero el arquitecto tiene que serlo...

... porque la arquitectura no expresa como las otras artes sentimientos y preferencias personales, sino precisamente, estados de almas e intenciones colectivas. Los edificios son un inmenso gesto social. El pueblo entero se dice en ellos.”⁵

Pero si, como nos dice Beckett, “encontrar una forma que contenga la confusión es, en la actualidad, la tarea del artista” ¿qué debe hacer en este tiempo el arquitecto/artista cuando proyecta una construcción, cuando en su pensamiento engendra un edificio? Si toda obra de arquitectura nace para hacer posible y ordenar actividades del hombre, desde el habitar hasta el almacenar, desde el laborar hasta el reunir e incluso el orar, ¿cómo conjugar esa necesidad de orden con la confusión con la que nuestros días se manifiestan en modo propio? ¿No nos aparece el rostro de nuestro tiempo como pluma mecida en una tempestad de entropías? ¿Cómo cohonstar aquella necesidad de orden con esta evidente confusión?

Un vivir (y un construir) filosóficos

Acudamos de nuevo a Ortega cuando, en el mismo texto citado pero ya en un epígrafe dedicado al especialista y el filósofo, nos dice:

“La verdad es que, hablando con rigor, el suelo sobre el cual el hombre está siempre no es la tierra ni ningún otro elemento, sino una filosofía. El hombre vive desde y en una filosofía... La mayor parte de los hombres no lo advierten porque esa filosofía de que viven no se les aparece como un resultado del esfuerzo intelectual, por tanto, que ellos u otros han hecho, sino que les parece “la pura verdad”; esto es, “la realidad misma”. No ven esa “realidad misma” como lo que en rigor es: como una Idea o sistema de ideas, sino que parten de las “cosas mismas” que esa Idea o “sistemas de ideas” hacen ver. Y lo curioso es que esto acontece no sólo a los que solemos llamar “incultos”, sino también a muchos de los cultos, por ejemplo, a muchos de los arquitectos...”⁶

Así que, casi sin saberlo, vivimos filosóficamente. La red complejísima de ideas que, interrelacionadas en infinitas direcciones, constituye nuestro sistema de entendimiento conformando un determinado y concreto modo de ver y entender el mundo, es la base sobre la que erigimos nuestra arquitectura vital y con él, y en él, todas las demás construcciones que levantamos, ya sean físicas, intelectuales o estéticas. Sobre esa filosofía que nos constituye se asientan nuestras normas de convivencia (el derecho), nuestro conocimiento reproducible sobre el mundo (la ciencia) y los modos en que se generan y manifiestan nuestros sentimientos (los afectos). También los edificios que erigimos —“un inmenso gesto social”, al decir de Ortega— son fruto directo y necesario de esa nuestra manera de entender el mundo y de estar en él.

Por ello, no es baladí preguntarnos en este punto de la reflexión a qué arquitectura ha dado lugar la filosofía desde la que nos vivimos. O quizá mejor sería decir si ha sabido la arquitectura que hoy hacemos compadecerse con nuestra visión del mundo, o sea, con esa mirada, fraccionada y caleidoscópica, con la que escrutamos lo que llamamos “realidad”. Cualquiera sea la respuesta no debemos perder de vista que la postmodernidad en la que nos ha tocado vivir, como toda época de disolución, se distingue por un eclecticismo exacerbado y, con ello, por una tendencia hacia actitudes de síntesis. En esa tesitura, el genio del siglo se manifiesta, no a la manera en que lo hiciera en las vanguardias artísticas de la pasada centuria (que parecían surgir desde la nada, aunque luego supimos que ello no es deseable, ni posible), sino en modo prismático, con multiplicidad de facetas, de distintas caras a las que una misma luz ilumina de forma singular a cada una.

Tres miradas a caballo entre dos siglos

Variadas han sido las miradas filosóficas que convergen en este poliédrico tiempo. Aludamos a las que entendemos más significativas para nuestro propósito. El racionalismo extremo, que denominaría técnico (por el potente instrumento lógico que proporcionó al pensar) y que nos condujo a la filosofía analítica. Wittgenstein fue su mayor representante y quien, por cierto, desde su formación de ingeniero, proyectó una casa para su hermana en su Viena natal que resultó ser una evidente y tridimensional prolongación de su filosofía; al menos de su primera filosofía. Aunque no podemos olvidar que este autor adoptaría en ocasiones una actitud cercana a la contemplativa, a la mística, con una conocida y quizá mal entendida apelación al silencio.⁷

La hermenéutica, cuya acepción vulgar según el DRAE, es la de “arte de interpretar textos para fijar su verdadero sentido, y especialmente el de interpretar los textos sagrados”. Para H.G. Gadamer, discípulo de Heidegger y verdadero padre de la corriente filosófica así llamada, la hermenéutica es “el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión... y ésta se manifiesta como un acontecer de la tradición o transmisión. Consecuentemente con ello, mediante la hermenéutica pueden desbrozarse caminos que representan nuevas posibilidades en la tradición”.⁸

Es claro pues, que se constituye como una mitología para nuestra mirada al ayer, al pasado de que formamos parte, a la tradición entendida no como página anterior sino como la cimentación del edificio que habitamos. Tradición que, por cierto, no tiene por qué ser antigua, basta con que sean tan solo acontecimientos precedentes. Y así la tradición primera con la que la postmodernidad conecta es, lógicamente, con las formas de la modernidad y la mirada hacia ellas se nos presenta distinta cuando somos capaces de conocer la manera en que comprendemos, las condiciones en que lo hacemos. De esta forma, la propia indagación y comprensión del pasado es un modo de la tradición, una manifestación de ella. No hay rompimiento de la cadena; no hay un ayer que pugnamos por conocer y que, realmente, nos es ajeno, sino un ayer que, por saber cómo somos capaces de conocerlo, se nos hace auténtico presente, riquísimo y complejo hoy. Las formas y sus evocaciones, los volúmenes con tan diferentes densidades y los más diversos materiales son capaces de imbricarse entre sí aunque hayan tenido muy distinto origen y pertenezcan a muy diferentes tiempos. El libro de los días ya no está encuadernado en hojas cosidas por un lado a las que, al avanzar en la lectura del vivir, necesariamente hay que ir dejando atrás, sino en hojas plegadas a la manera de acordeón, de modo que cada página que despleguemos nos ampliará y transformará la visión de las precedentes pero seguiremos conservando el sentido de unidad con cuanto precedió.

Heidegger con ese hablar de oráculo que le era propio, con su luminosa oscuridad, afirmaba que la hermenéutica es un modo de pensar “originariamente” todo lo “dicho” era un “decir”.⁹

Pero, al cabo, son los poetas los auténticos señores de las palabras y los que saben, con ellas, destilar un tiempo o abolirlo para transportarnos al tiempo sin tiempo de los dioses. Pensar “originariamente todo lo dicho en un decir” ¿qué es, sino el pleno conocimiento más allá de todo tiempo? ¿qué, sino saltar por encima del “antes” y el “después”, del “aquí” y el “ahora”? T.S. Elliot lo dijo en un lenguaje contenido hasta la emoción, sabio hasta el anonadamiento.

“El tiempo presente y el tiempo pasado
Están quizá presentes los dos en el tiempo futuro
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado”¹⁰

En ese lento avanzar desandando, en ese “reconstruir” que queríamos camino de certezas, nos aparecerá lo ambiguo, una especie de inseguridad constitutiva en la que nuestras ideas temblarán y las formas se nos mostrarán caóticas. Lo que pensábamos firme dejará de serlo y esa metodología, que tan lógica creíamos, nos habrá conducido paradójicamente a una realidad en continuo desequilibrio, a una realidad que no se muestra lógica. Jacques Derrida tensa hasta el extremo el método etimológico que Heidegger apunta en “Ser y tiempo” y da lugar a la teoría conocida como deconstrucción (o desconstrucción). El concepto apunta no tanto hacia el sentido de “destrucción” de algo (la propia metafísica), de su reducción a la nada, como a mostrar cómo ella se ha abatido.¹¹

El Palacio de Ferias, una forma que contiene la confusión o “construir deconstruyendo”

El creador ignora las más veces las razones profundas de su creación. En una obra convergen muchos porqués y no siempre asentados sobre soportes lógicos o reconocibles. No sabe el autor la causa última de sus gestos creativos porque ignora profundamente cómo sea capaz de destilar la materia de sus conocimientos y de sus sueños. Por ello, la lectura que de su propia obra efectúa (su interpretación) no es sino una más de las infinitas posibles. Puede incluso que él mismo se sorprenda con los años al descubrir en su trabajo razones escondidas, citas veladas, referencias ocultas que han ido paulatinamente mostrándose hasta alumbrar lo que Eugenio Trías denominó un “horizonte de sentido” que, mientras realizaba la obra, le era absolutamente desconocido.

Estoy convencido de que, cuando el arquitecto Ángel Asenjo proyectaba el Palacio no creía haber allegado, junto a su escuadra y cartabón, un soporte filosófico a su hacer. Aún hoy seguirá pensando probablemente que no deja de ser un exceso retórico este acercamiento hacia su obra. Pero creo que no es así. Es más, entiendo, con Ortega, que sin ese suelo proporcionado por la filosofía analítica, por la relectura del concepto de tradición que la hermenéutica permite y ese “caos controlado” que la deconstrucción conlleva, no le habría sido posible concebir el edificio; aunque él no reparase en ello, aunque no se propusiese haberlo hecho partiendo de esa “realidad misma”, de ese sistema de ideas.

Escribió Chillida que “la simetría es la seguridad y ésta está muy cerca de la muerte”.¹² Desde esa perspectiva el Palacio (que carece de cualquier traza simétrica) es vida, se alinea con lo viviente, se identifica con ello. Hace ya tiempo que la ciencia nos ha enseñado que nuestra mirada al mundo no puede obedecer a esa sola visión que llamamos orden. Las realidades cuánticas no son sino tan solo estadísticamente predecibles (lo que parece contradecir nuestros más básicos conceptos científicos) y las formaciones fractales se olvidan de la estructura ortogonal. Predecibilidad, simetría u ortogonalidad son conceptos que confieren estabilidad, pero tras ellos nos aparece la vida, que es movimiento, discontinuidad, ruptura. El río es el mismo, sus aguas son cambiantes y en ese fluir de inestable equilibrio se asienta nuestro Palacio.

Pero nada de eso está reñido con que, en este punto del discurso, efectuemos una consideración sobre el extraordinario entramado lógico que la filosofía analítica ha sido capaz de construir. Y es que la transformación en objeto del pensamiento del propio instrumento con el que se trabajaba, el lenguaje, ha producido su correlato en arquitectura con una desnuda aplicación de la racionalidad que lleva a que sólo la finalidad de uso determine la forma y excluya cualquier desviación de ese programa, pues lo innecesario no merece tener carta de naturaleza. La fusión de esa mirada austera (casi cuáquera) con la precisa ingeniería, dio lugar, andando el tiempo, a una sofisticación estética que entabló un esforzado combate para obtener belleza de lo estrictamente útil y así un tornillo, un cable tensor, la estructura de una cercha que deviene en arco mismo, acabó, en apoteosis manierista, convertida en la arquitectura *high tech*. Creo que nos faltaría una clave de interpretación del Palacio si no acudimos también a esta perspectiva para conformar nuestra mirada.

La escultura, tras lo hecho en el siglo xx, ya no es más cuerpo en el espacio, como cuerpo generador de espacio; su “estar ahí” alumbra un “espacio del hombre”. La diferencia con el espacio que la arquitectura origina es que el de la escultura es, ciertamente, un “espacio del hombre” pero no necesita ser un “espacio para el hombre” (carece pues de utilidad directa, mientras que el de la arquitectura ha

de ser un espacio esencialmente útil o no será). De ahí que haya denominado al arquitectónico como “un vacío con sentido”.

Fue el mismo Chillida quien afirmara que: “El espacio es una materia muy rápida. Es tan vivo que parece que allí no hay nada”.¹³

Sabe mucho la arquitectura de ese vivir, pues en el espacio que ella crea no sólo ha de habitar el dios del lugar al que la construcción convoca, y al que al comienzo de nuestra reflexión aludíamos, sino que ha de ser también, como hemos dicho, espacio para el hombre, para su vivir y para su actuar. Esa doble servidumbre obliga al arquitecto, a más de a establecer un programa de utilización, a responder al llamamiento del siglo hasta convertir, como decía Ortega, el edificio en un inmenso gesto social.

En el Palacio de Ferias, la línea quebrada de un estilo arrastrado casi desde sus orígenes profesionales por Angel Asenjo, es mezclada con todas las sinuosidades que la chapa metálica permite. Formas rotas en rígidos segmentos son compensadas con la perpetua dulzura de las curvas y así la evocación del espíritu de geometría radical de un Daniel Libeskind en su Museo Judío de Berlín, queda fundido con la inacabable curva de una silla de Frank Gehry, con los cuerpos blandos de algunos de sus últimos edificios o con la extraña estabilidad ondulada de la torre de Tatlin (que nunca llegara a construirse).

La metodología hermenéutica, aquella capacidad interpretadora que facilitaba “nuevas posibilidades en la tradición”, permite que nuestro autor aúne distintos tiempos y lugares, distintas miradas en una sola que, así, se singulariza.

Pero nada de esto habría sido factible sin un construir “deconstruyendo”. Sólo un actuar que comprende el caos como orden, o sea, un desorden constitutivo, que acepta la posibilidad de la confusión como forma, ha hecho posible esta construcción, haber erigido este Palacio.

En su obra *La metrópoli vacía* Antonio Fernández Alba escribió que “la arquitectura sigue operando sobre conocimientos consolidados y conservadores de la forma... a la arquitectura le queda aún por recorrer la ruptura poética del espacio contemporáneo”.¹⁴ Disiento de ello porque entiendo que, así como el cubismo intenta la introducción del factor tiempo en el cuadro, pues la perspectiva múltiple en una sola obra supera el “tiempo congelado” que la unifocal mirada *quattrocentista* comportaba, así también el hacer desde la hermenéutica y la mirada deconstructiva en arquitectura, trae como consecuencia la misma ruptura poética del espacio. Recordemos los versos de T.S. Elliot y su instalación en

el “no tiempo”. Estando, como están y sabemos con Einstein, tiempo y espacio interrelacionados, ¿no es acaso la afirmación de Elliot una ruptura poética del espacio? ¿no lo es cualquier cuadro cubista? ¿no lo es acaso —y también— la construcción de un edificio concebido desde una múltiple perspectiva conceptual que se funde en una sola?

En su conferencia ya citada, Heidegger nos dice que “habitar es la manera como los mortales son en la tierra... sólo desde el habitar podemos construir... la auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar... Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar”.¹⁵ Tiene pues el hombre que merecer su propio construir, hacerlo posible con su vida, es decir con su filosofía y su ser en la tierra.

II

*Quien crea que el arte moderno es una degeneración,
no comprenderá realmente el arte del pasado.*

H.G. GADAMER¹⁶

La “vista”, un género pictórico

La representación de edificios, de un conjunto de ellos o de panorámicas de ciudades, fue una constante de la pintura europea. Al principio (Medieval, Primitivos italianos, Renacimiento), se solía utilizar como fondo del cuadro, para enmarcar y situar en el tiempo y el espacio la figura principal, que era realmente el objeto pictórico.

Pero, a partir del siglo XVIII, los edificios y los rincones significados de la propia ciudad adquieren categoría de objetos plásticos e, invirtiéndose los términos, pasan a ser el tema principal y las figuras humanas y las cosas que en esos cuadros aparecen (carruajes, barcos, etc.) acaban teniendo un carácter secundario en la representación. A esa forma de hacer, a esa nueva mirada, se le denominó “vedutismo” (palabra derivada del italiano *veduta*, vista). Los principales “vedutistas” fueron Canaletto, Bellotto, Guardi o Mareschi (Turner, en el siglo siguiente) y, como grabador insigne, Piranesi. Entre las ciudades que fueron objeto de esa página del arte, de ese género, se encuentran principalmente Venecia, Nápoles y Roma; la primera en pleno apogeo aún y las otras dos como magníficos recuerdos de sí mismas, conservadoras del señorío que sus propias ruinas les proporcionaban. Con el vedutismo el protagonista de la pintura es el paisaje urbano, representado según las reglas de la perspectiva.¹⁷

Pero conforme el objeto plástico, el tema del cuadro, va independizándose de lo representado y haciéndose autónomo de la realidad, la imaginación del artista va convirtiéndose en fuente generadora de lo que pinta, que ya no busca “representar” lo existente (en referencia al mundo real), sino crear un mundo en el propio cuadro. Surge entonces lo que en la historia del arte recibe el nombre de “capricho”, el cual es definido por la historiadora de arte italiana Alexandra Fregolent como “un paisaje en el que coexisten edificios inventados, ruinas, monumentos antiguos, edificios antiguos, edificios

modernos y construcciones reales, en un conjunto totalmente arbitrario, que depende del estro del artista. Se trata de vistas basadas en la imaginación y la fantasía...”¹⁸

El arte como acumulación de verdad o “las teorías siempre me han parecido horribles”

He titulado este texto “Veintidós vistas de un Palacio” y así he hecho porque veintidós son los dibujos o *collages* que Enrique Brinkmann ha realizado del Palacio de Ferias. Desde el primer momento en que me fueron mostradas pensé en las “vistas” de Venecia de Canaletto, en algunos paisajes del Támesis o del Gran Canal de Turner y en las líneas (escaleras, arcos y cabos sujetos a poleas) que cruzan las prisiones de Piranesi. Confirmé, con su visión, la afirmación (fruto de un cierto romanticismo) de que el arte no es tanto la belleza como uno de los escasos rostros de la verdad. Y es que la obra de arte acumula verdad porque condensa ser, trasciende al propio creador y proporciona al contemplador un privilegiado conocimiento.

Quisiera poder reflexionar dejándome ir a la manera de un paseante en la ciudad, conducir mi pensamiento en un divagar controlado, alrededor de estos dibujos, de estas obras. Porque no quiero (si es que me fuera dado) construir una teoría sobre ellos, ya que, como a Monet “las teorías siempre me han parecido horribles”. Huyamos pues de ellas pero no temamos adentrarnos en la riqueza semántica que esas líneas tienen, en las sutiles manchas, las más veces fortuitas, en las que el artista sustenta su liviana creación y ver en ellas y con ellas, que Brinkmann nos alumbra una muy profunda y delicada visión del Palacio a través de sus “vistas”. Tras mirarlas, después de acariciarlas visualmente una y otra vez hasta hacerlas nuestras, interiorizándolas, el Palacio ya no será el mismo para nosotros. La visión del artista enriquecerá la nuestra y nuevas perspectivas nos serán dadas.

He dicho que, en cierto modo, sus dibujos son “vistas” a la manera de las obras de los “vedutistas”, pero ¿tienen algo que ver con los “caprichos”? En tanto en éstos coexisten vistas de lo real y vistas de lo imaginado (!), no hay similitud con ellos porque el trabajo realizado va referido a una cosa real; y no es que se haya buscado su representación, sino que ha servido como provocación temática para desarrollar una serie.

No es usual ese abordamiento de la cuestión en el hacer de Enrique Brinkmann, pues no suele comenzar una obra a partir de un objeto real y ni siquiera a partir de una meditación (en términos plásticos) sobre una cosa, sino que sus obras suelen iniciarse por mor de un “provocador óptico”¹⁹, casual

y mínimo que bien puede ser la mancha que proporciona una raspadura, unas gotas de líquido sobre el lienzo o el papel, una sombra en la pared o una línea (¿sin sentido?) que ha trazado gestualmente.

Como en el presente caso las cosas no han sido así, me atrevo a pensar que, para nuestro autor, la serie que ha desarrollado sobre el Palacio tiene una doble génesis: de un lado, el conocimiento iconográfico que le puede haber proporcionado el observar detenidamente el objeto en directo o en fotografía y del otro, el “eco de las visiones” que se han ido acumulando en su retina conforme pasaba con el coche una y otra vez, hacia uno y otro lado, yendo a la ciudad o de vuelta a casa. Ese eco visual (pues no otra cosa resulta de la visión de algo a velocidad) se ha fijado en la memoria del artista, se ha difuminado después y, a través de la fantasía y la imaginación, como hicieron los pintores del XVIII en sus caprichos, ha servido para, paisaje imaginario, concebir la obra, componerla. Desde esa perspectiva estas *vedutas*, son al tiempo auténticos “caprichos”.

La “serie”, forma artística de la modernidad

Se define a la serie como “conjunto de cosas relacionadas entre sí y que se suceden unas a otras”.²⁰ Se entiende por suite una “colección de composiciones distintas reunidas por el autor en razón de alguna afinidad”.²¹

Existe pues en la serie un criterio de necesidad (“se suceden unas a otras”), de modo que cada cosa parece debe ser consecuencia de la anterior. En la suite, el criterio es más abierto pues es el autor, y no las cosas mismas, quien determina la afinidad entre éstas; de ese modo la cuestión se torna en completamente subjetiva y sabemos que cualquier clasificación no deja de tener un extraordinario componente de arbitrariedad.

Algún ejemplo nos aclarará la cuestión. La *Suite Vollard*, obra cumbre del grabar picassiano, no es homogénea, ni en los temas, ni en el formato de las planchas, ni en el tamaño del papel y devino en auténtica suite porque así lo quisieron tanto Vollard, su editor, como el propio Picasso. En puridad nunca constituyó una serie y, por ello y correctamente, nunca se consideró y ni siquiera se nombró como tal.

En cambio, los más de cincuenta lienzos sobre la catedral de Rouen que Monet pintara entre 1892 y 1894, sí constituyen una auténtica serie. Una cierta autonomía de cada uno de ellos era evidente, pero el esfuerzo pictórico investigador que el conjunto suponía, los aunaba. Un cuadro sucede al otro sin solución de continuidad. Hoy no nos es posible contemplar los lienzos originales en su

integridad de obra total (no sé si alguna vez lo fue porque las obras tuvieron un rápido éxito de crítica y público y se vendieron muy pronto, dispersándose), pero lo cierto es que si pudiésemos contemplar al mismo tiempo todas las “vistas” que de la catedral Monet pintara, apreciaríamos ese latido unitario con que el artista concibiera el conjunto, la serie y, de seguro, tendríamos un conocimiento completamente enriquecido de la propia catedral y, sobre todo, de la obra de Monet y de su denodada lucha por captar cuanto de eterno se escondía en lo efímero de sus vistas sobre la catedral.

Y ese es, exactamente, el sentido de la serie. Ese comportarse como retablo que despliega en todas direcciones sus saberes almacenados, su acumulación de ser y, por tanto, de verdad. No importa que cada cuadro atienda a un ángulo distinto del edificio, que el punto focal de visión se modifique en cada obra, que la distinta hora del día transforme radicalmente el aspecto de la imagen de la catedral, nada de eso importa, porque la catedral de Rouen sigue siendo ella misma, sea cual fuere el ropaje con que la fugacidad de la luz de cada momento nos la muestre. Si el arte es una vía de conocimiento tan profunda como cualquier otra (y en ciertos aspectos mucho más que otras), la “serie” es una forma privilegiada para acceder a él. Gracias a ella somos capaces de ver lo que la obra muestra y lo que, aún no mostrando, se nos revela con sólo unir lo que debe estar junto.

Autores más contemporáneos han seguido este mismo camino. Lichtenstein va más allá pues llega a tomar todas las series de Monet y trabaja sobre ellas: la de la catedral la “traduce” a su marca de fábrica (la formación de la imagen por el sistema de puntos —benday— de la cuatricromía) y lo mismo hizo con la serie de los almiarés, un paisaje agrícola con un almiar de paja como tema único del cuadro, para finalizar con los nenúfares (los últimos treinta años del trabajo de Monet). Andy Warhol afrontó mil y una visiones distintas de una misma imagen del rostro de Marilyn Monroe, con sólo tratar el fondo, los labios o el pelo, con colores saturados.

Así considerada, la obra de Brinkmann sobre la que tratamos se constituye, sin género alguno de duda, en una serie. Una obra surge de la otra, “sucede a la otra” de forma natural e incluso, en ocasiones, forma parte de la otra o se conecta por un mismo gesto (una línea), una foto pegada que hace confrontar la “realidad” (fotográfica) del Palacio con ese otro Palacio no menos real, que del hacer del artista va surgiendo mientras deja ir a la mano en refinadísimo dibujo, fruto de tantas horas destilando por el lápiz o el útil de dibujar de cada caso, la misma vida. Un consejo zen dice: Piénsalo mucho, hazlo pronto. Esa es la forma de trabajar de nuestro artista.

En 7 de junio de 1912, contestando a un escritor que le había elogiado como gran pintor y gran poeta, Monet escribía: “No, no soy un gran pintor; un gran poeta, no sé... Sólo sé que hago lo que pienso

para expresar lo que siento ante la naturaleza, y que a menudo, para llegar a traducir lo que siento vivamente, olvido por completo las más elementales reglas de la pintura, si es que alguna vez han existido”.²²

Ignoro si Enrique Brinkmann conoce estas palabras del gran pintor francés, pero a buen seguro que admitiría que se compadecen con su trabajo y con su propia evolución plástica. Todo el empeño de la ingente obra de Brinkmann se resume en conseguir hacer lo que piensa y toda su ya larga trayectoria no es sino, para conseguir hacerlo, andar un largo camino para desprenderse, para olvidar esas reglas de la pintura que, quizá, nunca han existido, pero que falsos dioses pugnan en todo momento por levantar.

Un relato (dibujado) sobre el Palacio

Cuando, como en el caso presente, la serie realizada tiene vocación de obra total, de intento abarcador de un conocimiento pleno, el enfrentamiento del artista con lo que provoca su trabajo es también total; no caben subterfugios, no se admiten “salidas estéticas” en las que puedan ocultarse impotencias, cobardías en suma, para no decir lo que haya que decir o para callar: para no dibujar lo que tenga que ser dibujado y omitir todo lo demás (porque el papel, solo, sin línea, también pinta).

No conozco el caso de ningún edificio contemporáneo español que haya sido objeto de un abordamiento estético como el que nos ocupa y es que creo que esa “desordenada” forma, albergadora de la confusión, que Brinkmann necesitaba encontrar para realizar el ejercicio de estilo que ha terminado por hacer, se la ha proporcionado el Palacio de Ferias. Estoy por decir que edificio y artista se han encontrado porque, sin saberlo, se estaban mutuamente esperando; al modo en que, de pronto, dos miradas se cruzan entre desconocidos y tal es la complicidad surgida que pareciera que siempre hubiesen estado la una frente a la otra. Los antiguos lo llamaban destino.

Detrás de esas tríadas de columnas en difícil equilibrio que soportan los elementos superiores del edificio y que Enrique Brinkmann ha prolongado en sus dibujos hasta lo inverosímil, atisbo terribles cuentos de Lovecraft, la oscura memoria de Kafka cuando nos describía las negras patas de Gregorio Samsa aquella extraña mañana en que despertó convertido en escarabajo o los insectos imaginados de largas extremidades que a veces creemos ver en algunos anteriores dibujos del artista.

Brinkmann ha creado un relato sobre el Palacio, pero no lo ha escrito sino que lo ha dibujado, Y ello es posible porque, como ha dicho el escritor y pintor italiano Tullio Pericoli: “El pensar en imágenes

constituye una lengua por sí misma, que puede elaborar conceptos sin tener necesidad del lenguaje de las palabras...La concatenación de las imágenes equivale, como posibilidad, a la concatenación de las palabras; y las relaciones entre las imágenes, entre sus líneas, pueden crear, al igual que las palabras, relatos".²³

Pero ese mismo relato ¿podría haber sido contado por otros medios plásticos, por ejemplo la fotografía? ¿Qué diferencia puede haber entre lo que las temblorosas y, al tiempo, determinadas líneas de Brinkmann nos dicen y lo que nos muestra una fotografía? Nadie mejor para responder a eso que acudir a Man Ray el pintor/fotógrafo quien, al preguntársele cuándo y por qué decidía hacer una fotografía y cuándo un cuadro, contestó: "Fotografío lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar". Y es que, pienso, la fotografía tiene algo de irrupción y el dibujo o la pintura, de morosidad (aunque se haga muy rápido) y ello porque lo que sale de la mano –a través del lápiz o del pincel– ha sido antes pensamiento elaborado, consciente o inconscientemente. Esa es la clave diferencial y por ello se puede fotografiar un cuadro pero no se puede hacer una fotografía con los mismos elementos y ser tratados a la manera en que lo son en un cuadro, sin que deje de ser una fotografía y tenga su naturaleza.

Enrique Brinkmann no realiza un reportaje dibujado sobre un edificio, sino que entabla, a través de la línea, una singular batalla con él. Su enfrentamiento con el Palacio, con su "memoria del Palacio" que se convierte, primero, en objeto de su pensamiento para transformarse más tarde en puro objeto plástico, no es a la manera en que se plantaban ante las especies vegetales hasta entonces desconocidas los extraordinarios dibujantes que acompañaban a las expediciones científicas en los siglos XVII y XVIII; estos cumplían más bien una labor de "fijadores de imágenes" de esa nueva realidad; lo ocurrido aquí es otra cosa. El artista se ha ido dejando calar por múltiples "vistas" del Palacio, rápidas unas, suavemente morosas otras y con todo ello ha ido construyendo una memoria que, reelaborada, ha transformado en idea que ha devenido en forma. *Dibujo lo que pienso.*

Una obra que marcha hacia la luz

Hace ya algún tiempo, nuestro autor tuvo, en su ciudad natal de Málaga, una gran exposición retrospectiva sobre el conjunto de su obra que el comisario, Juan Manuel Bonet tituló "Hacia la luz" y en cuyo catálogo escribió: "Enrique Brinkmann, hacia la luz, sí: hay en su obra, contemplada ahora en su recorrido, en su desarrollo ya de cinco décadas, una aspiración siempre a mayor pureza. Gran admirador (...) de Rembrandt —tanto como del pintor como, precisamente, del acuafortista—, el pintor viene de la oscuridad, de las tinieblas, de la noche, y va hacia la luz".²⁴

Hace más de quince años y con ocasión de otra exposición retrospectiva del artista que se celebró también en su ciudad natal, escribí en el texto del catálogo y en respuesta a cómo Enrique Brinkmann había conseguido saltar desde un clasicismo en la factura de gran sabiduría técnica hasta una extrema desnudez de la forma pictórica, que ello había sido posible “a través de un largo, despiadado proceso de descarnadura, de arrancar a jirones resabios y conocimientos, ropajes culturales, envueltas, y apasionarse en la búsqueda de una virginidad que no nace en el desconocimiento, en la ignorancia, sino en el desprendimiento, en la renuncia, en la búsqueda profunda de la nada, para preparar el terreno en el que la creación habrá de venir, si viene”.²⁵

Y seguía diciendo: “Utilizando un término de actualidad, tan caro al filósofo francés Derrida, una vez alcanzado un grado de perfección formal, se ha producido un lento, intuitivo y persistente proceso de desconstrucción, una voladura pertinaz de gran parte, grandísima parte, de su bagaje artístico para buscar una aproximación al origen, no a su origen como artista, en cuanto pintor, sino al origen de toda creación...

...Desaprender. Esa ha sido la solitaria enseñanza del artista. ¿Cómo borrar lo sabido y que tan tenazmente hemos buscado para hacer nuestro? ¿Qué imagen del mundo quedará en nosotros si rechazamos lo que en nosotros habitó? ¿Desde qué circunstancia de no saber miraremos ahora las cosas; quizá esa posición de sabio desconocimiento nos dé el vuelo preciso para penetrar la realidad? ¿Qué es la técnica para un pintor? ¿Qué son las “calidades”; hasta que punto todo ello es el artista? ¿Eran menos artistas aquellos hombres de La Pileta, Lascaux o Altamira? Su técnica era primaria, mínima, la sola suficiente para que el trazo permaneciera (y de qué manera) en la piedra. Aquellas líneas en la irregular superficie de la cueva ya contenían el latido del misterio...

Enrique Brinkmann está haciendo el recorrido inverso a cierto pensamiento postmoderno o quizá lo esté haciendo de manera distinta por radical, pues no es que se esté desasiendo del mundo de las vanguardias para conectarse con lo anterior a ellas, es que busca desesperadamente su afinidad con aquella mano que pintaba la línea que era mitad magia, mitad plegaria; aquella mano hermana que indagaba en el propio acto de pintar, pintando...

...Mas, ¿cómo hacer pintura de antes de la pintura? ¿Cómo asir la raíz del arte más primera, el casi-no-arte, al aliento más auténtico del hombre artista, aún no manchado por saberes, técnicas, culturas, la primitiva línea en ese estado de mayor pureza, esa línea que es el directo fruto del respirar de una sinapsis? Paradójicamente, a ese estado de no saber pictórico sólo puede llegarse desde la sabiduría más profunda, como al silencio más hondo sólo puede aspirarse desde la palabra. Pero el proceso

no ha de ser andado como una alta etapa de refinamiento cultural, sino como una vía de perfección por la renuncia, por la dejación de lo que se sabe efectuada desde el plano del saber, por el olvido de todo teniendo mucho...²⁶

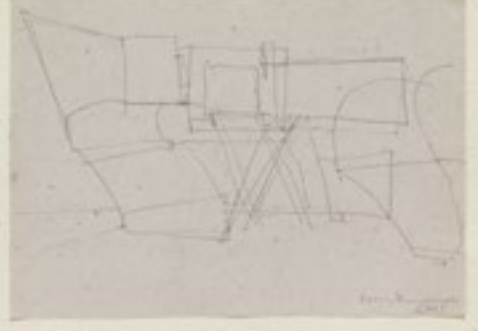
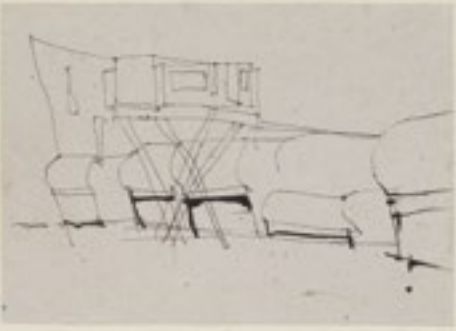
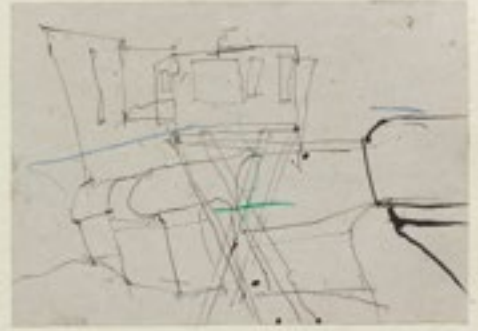
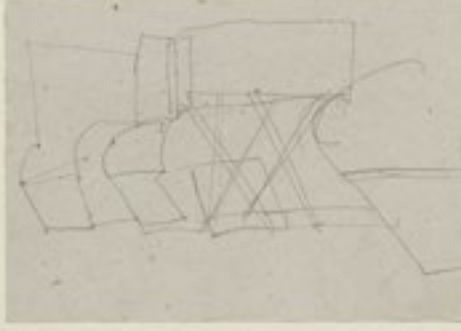
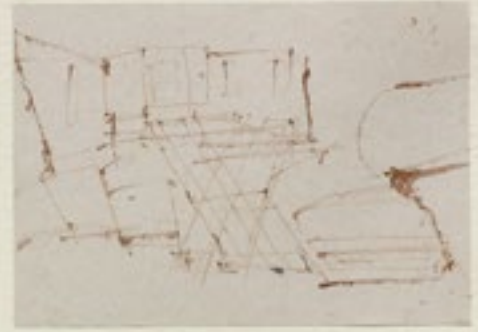
Puedo tener con lo anteriormente transcrito algunas diferencias de matices pero, en sustancia, lo suscribo hoy íntegramente. Lo traigo aquí a colación porque, ese avanzar hacia atrás en ese concepto plástico (a la manera deconstructiva), se ha ido paulatinamente transformando en una indagación despiadada en la noche de la forma en búsqueda de mayor pureza, que le ha llevado a la luz y las veintidós vistas del Palacio son un buen ejemplo de ello. También Enrique Brinkmann, como antes hiciera el arquitecto autor del Palacio ha sabido integrar en sus formas, en sus líneas, la confusión y esa es en la actualidad, al decir de Samuel Becket, la tarea del artista.

NOTAS

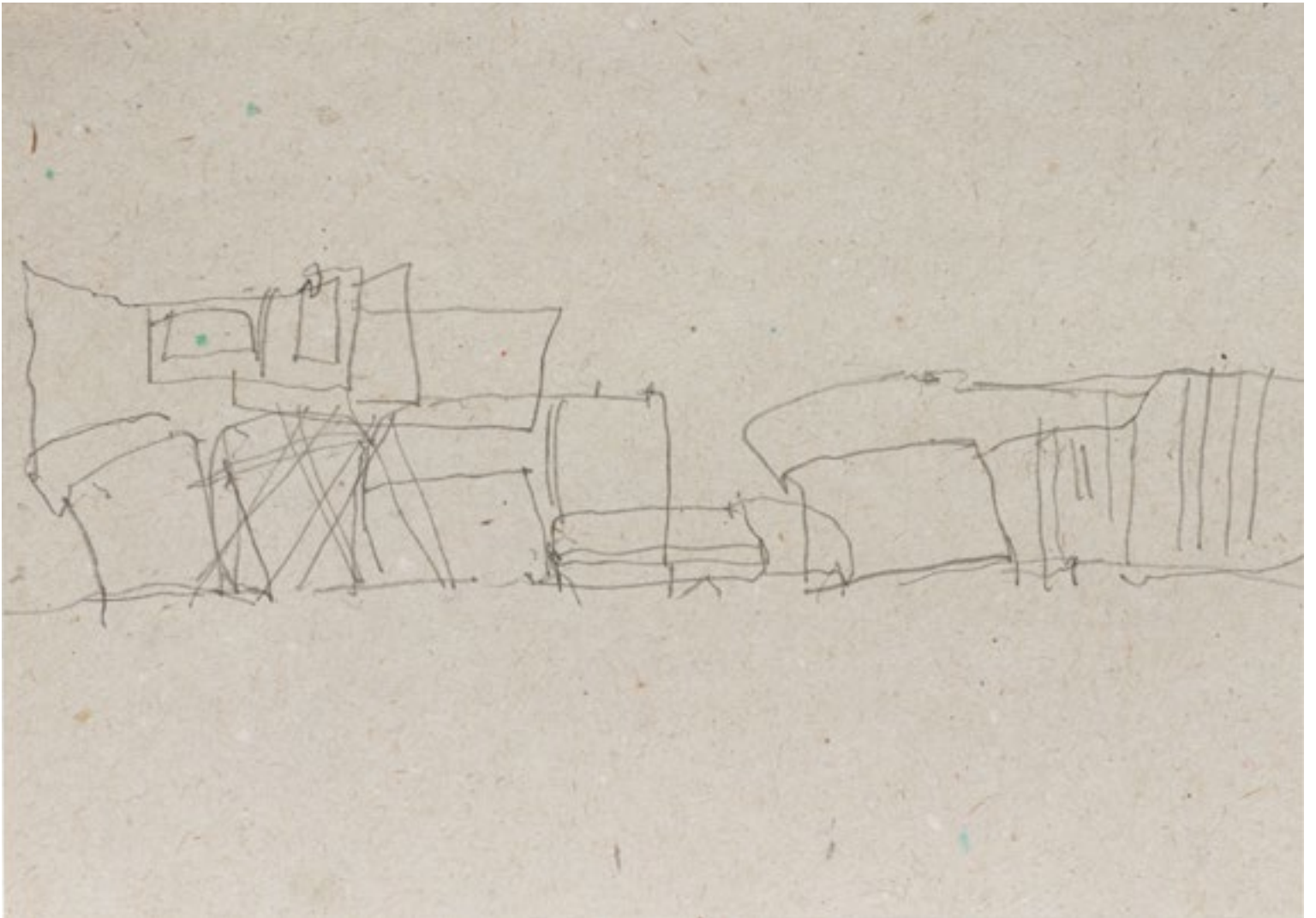
1. Citado por Jenaro Talens en el texto *Detritus, la escritura de la degradación*, que precede a la recopilación de textos cortos y poemas de Samuel Beckett, publicados bajo el título *Detritus*. Tusquets editores, Barcelona 1978, p. 14.
2. El texto de Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (El Arte y el Espacio, en adelante KR) aparece en la obra de Kosme María de Barañano "Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX". Universidad del País Vasco, IX Cursos de Verano, julio/septiembre 1990, p. 57.
3. KR, p. 55.
4. KR, p. 59.
5. Ortega y Gasset, J. *En torno al coloquio de Darmstadt, 1951. Sobre el estilo en arquitectura*. Obras completas, 9. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 626 y ss.
6. Ortega y Gasset, J. *En torno al coloquio de Darmstadt, 1951. El especialista y el filósofo*. Obras completas, 9. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 628 y ss.
7. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Universidad, Madrid 1980. Traducción de Enrique Tierno Galván. Concluye la obra con el parágrafo 7. "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse", p. 203.
8. Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía. II*. (En adelante, D.F.) Alianza Diccionarios, Madrid, 1984, pp. 1495-1496.
9. D. F., p. 1492.
10. Elliot, T.S., "Burnt Norton", *Poesías reunidas*. Alianza tres. Madrid 1978, p. 191.
11. <http://deconstructectos.blogspot.com/2007/02/definiciones.html>
12. Chillida, Eduardo. *Escritos*. (En adelante Esc.) Museo Chillida Leku, La Fábrica Editorial, 2005, p. 70.
13. Esc., p. 54.
14. Fernández Alba, Antonio. *La metrópoli vacía*. Anthropos. Madrid. 1990, p. 163.
15. Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar en Conferencias y artículos*. Odós. Ediciones del Serbal. Barcelona 1994, p. 142.
16. Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Pensamiento Contemporáneo. Barcelona, 1998, p. 115.
17. Fregolent, Alessandra. *Los Vedutistas*. (En adelante L.V). Electa Bolsillo. Milán 2000, p. 12.
18. L.V., p. 30.
19. La expresión "provocador óptico" fue acuñada por la profesora Camacho Martínez, Rosario, en un artículo dedicado a la obra de Enrique Brinkmann.
20. D.R.A.E. Décimo novena edición. Madrid 1990.
21. Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Segunda edición. Gredos. Madrid 1998.
22. *Monet* (Presentación de José Jiménez: *Hago lo que pienso*). Biblioteca El Mundo. Madrid 2003.
23. Pericoli, Tullio. *El alma del rostro*. Siruela. Madrid, 2006, p. 54.
24. Brinkmann, Enrique. *Hacia la luz*. Comisaría de la exposición y texto del mismo título, Juan Manuel Bonet. Área de Cultura, Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 2007, p. 33.
25. *Brinkmann 1957-1992*. Textos de José Manuel Cabra de Luna. Catálogo de la exposición del mismo nombre. (En adelante Cat. B.) Fundación Picasso Museo Casa Natal. Málaga 1992, p. 42.
26. Cat. B., p. 42 y ss.

LOS DIBUJOS DE BRINKMANN

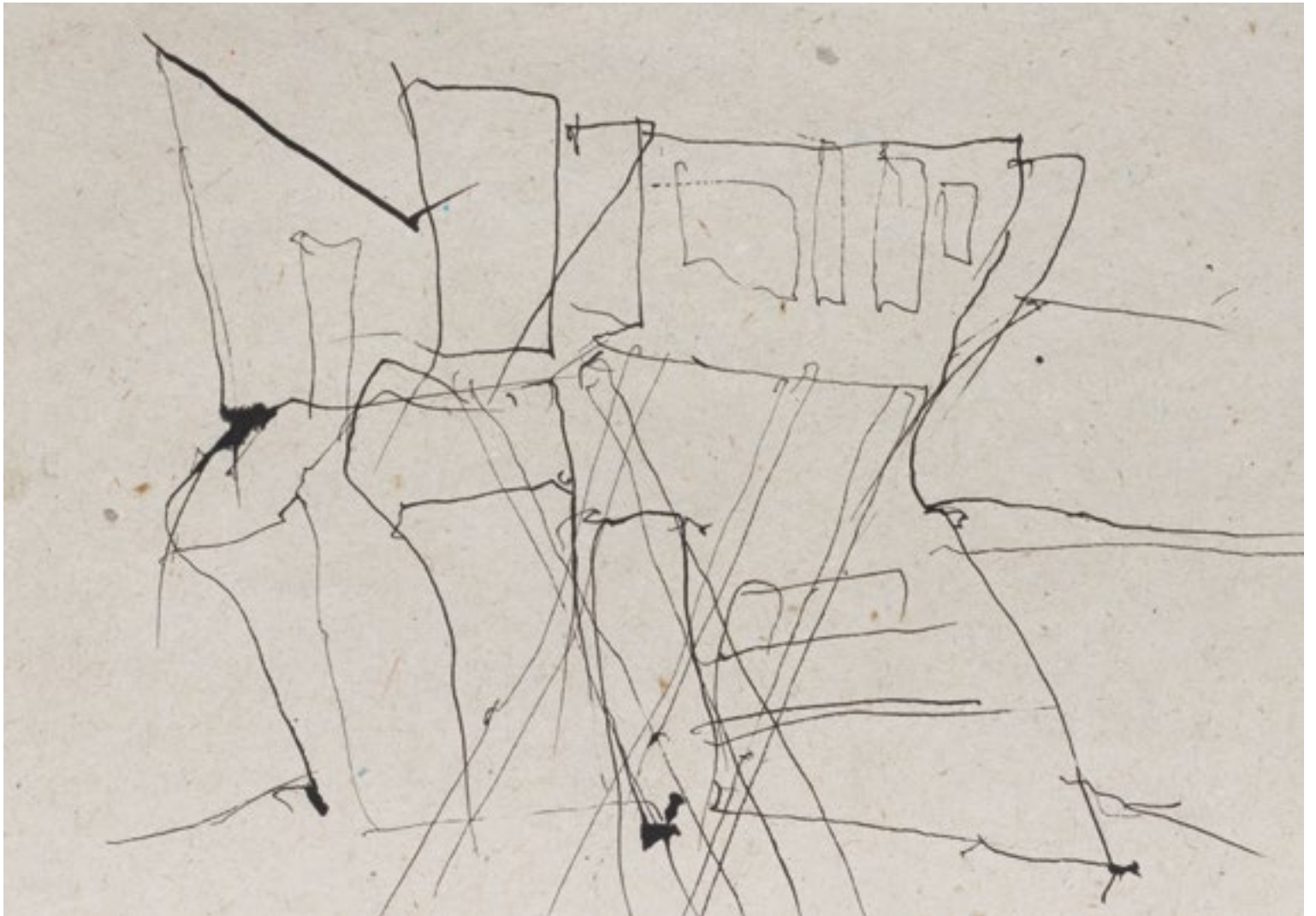
9 vistas A. 50 x 70 cm. Lápiz, tinta y *collage* sobre papel. 2005



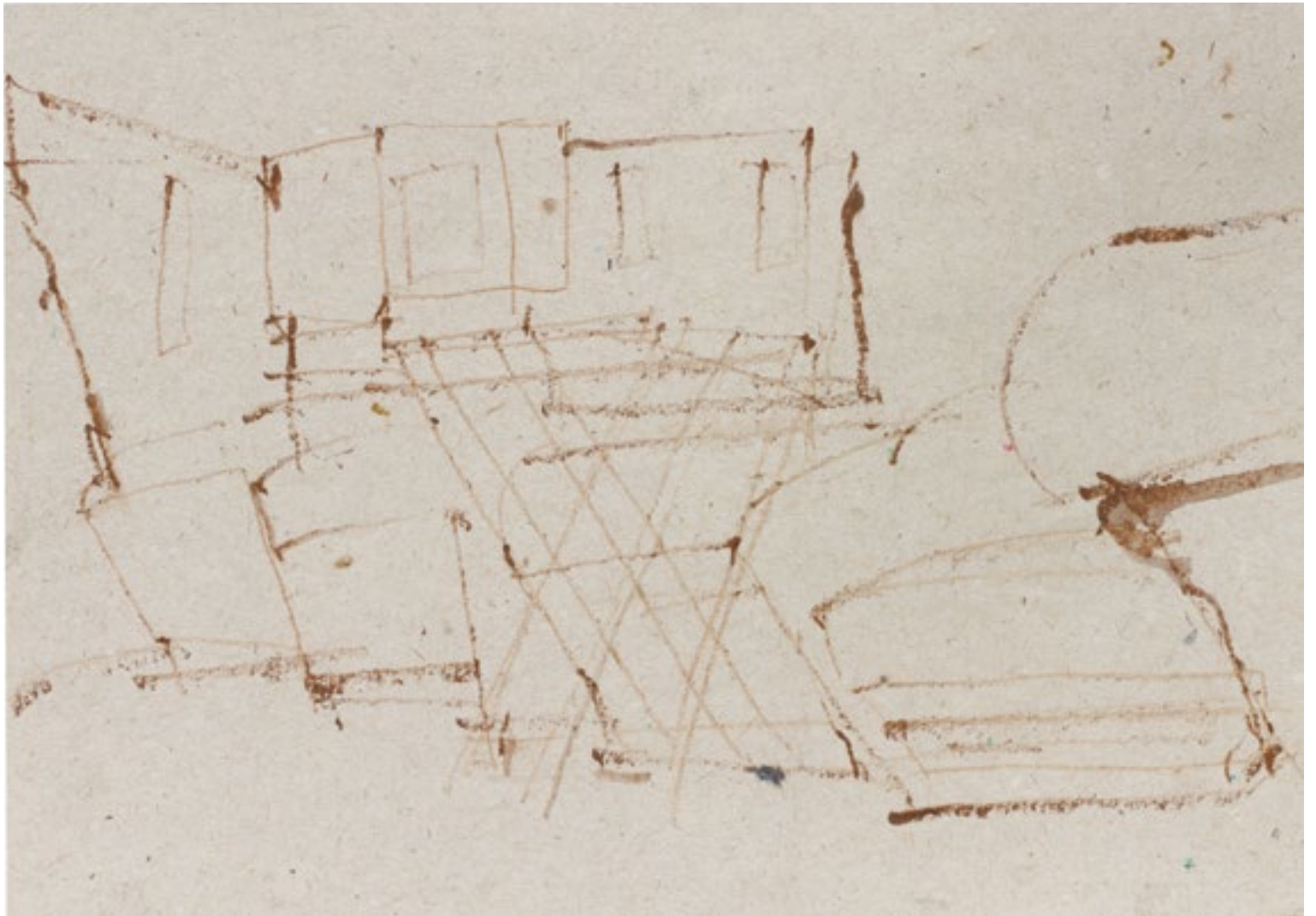
Vista A-1. 14 x 21 cm. Lápiz sobre papel. 2005



Vista A-2. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



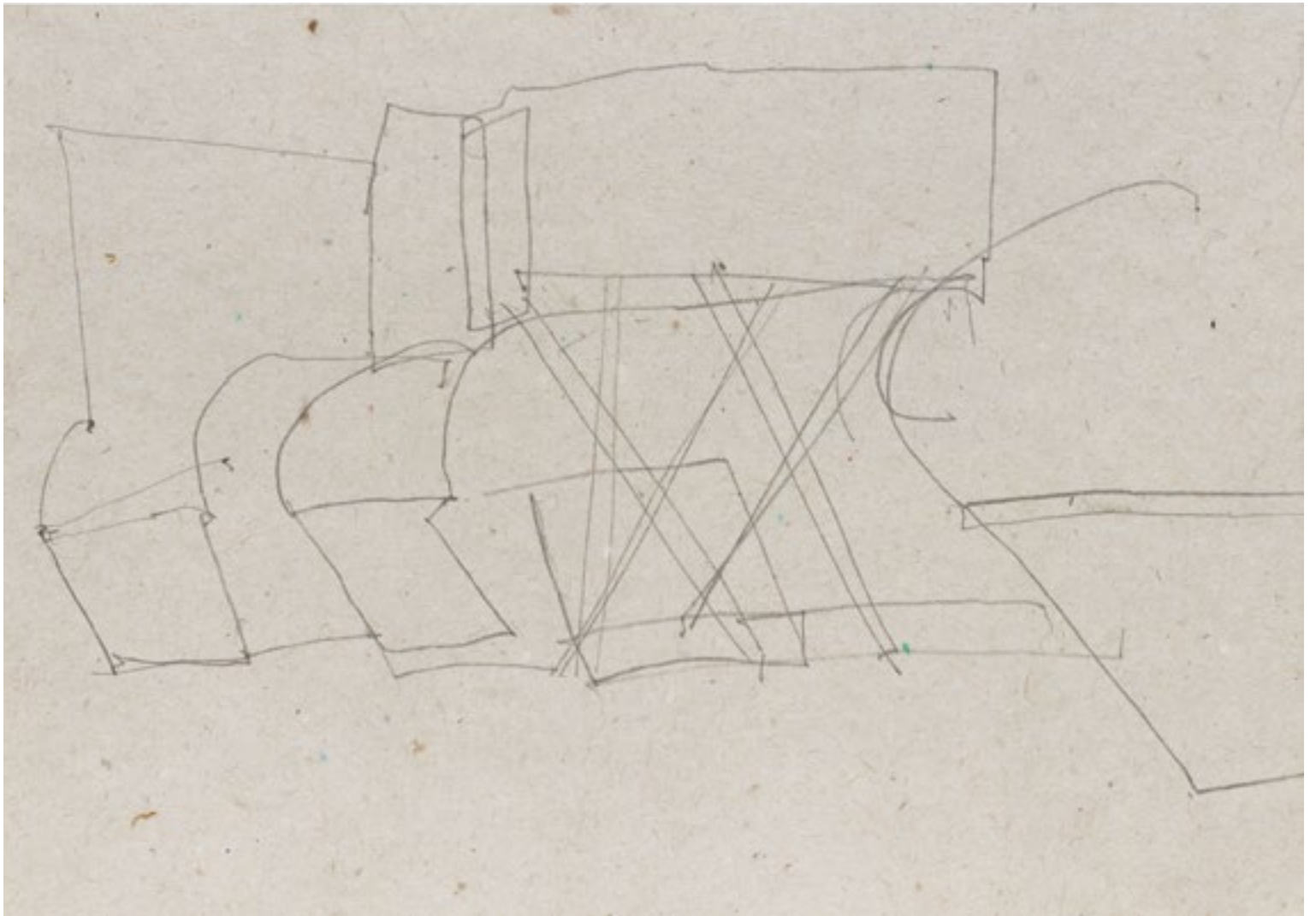
Vista A-3. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



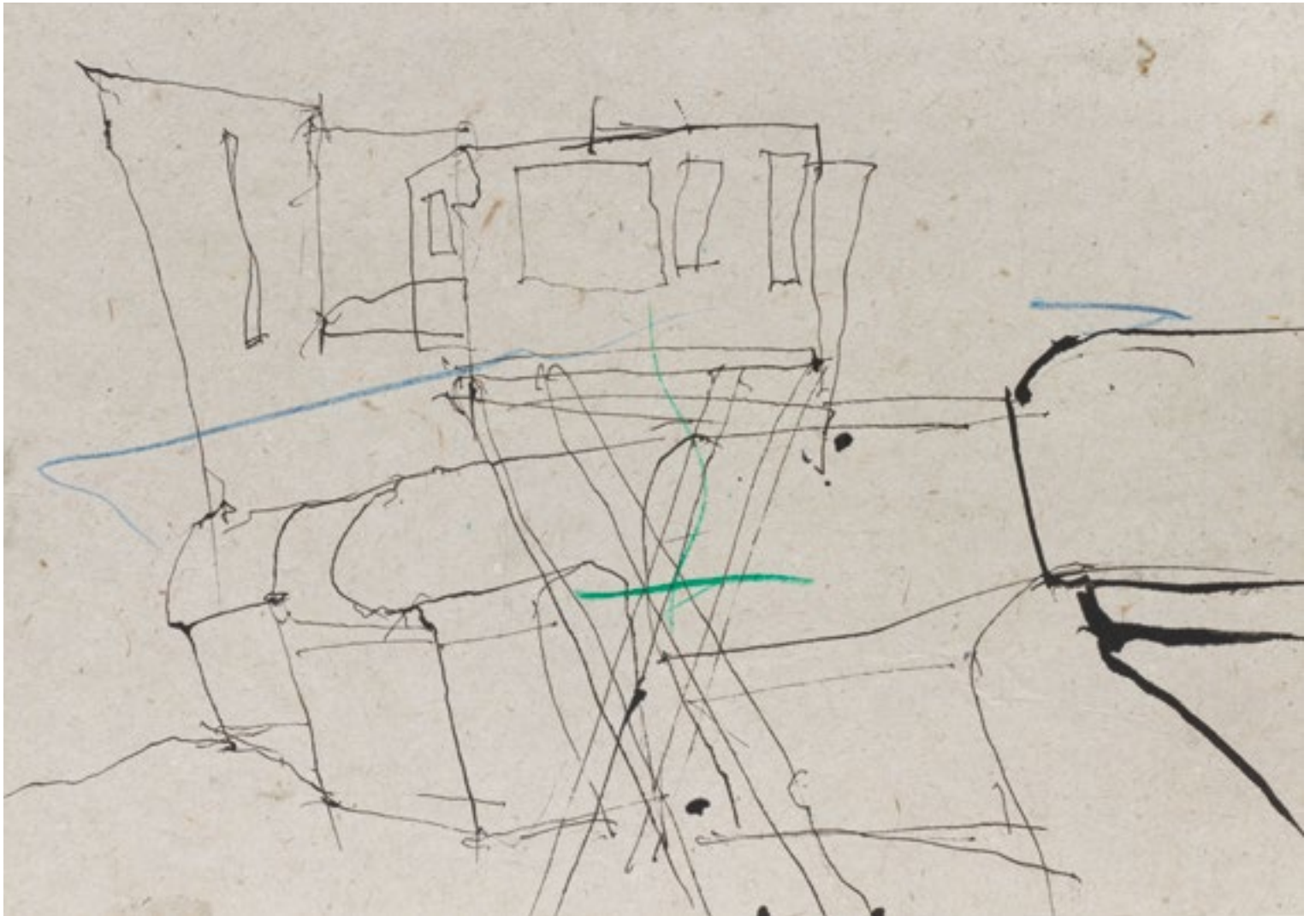
Vista A-4. 14 x 21 cm. Lápiz sobre papel. 2005



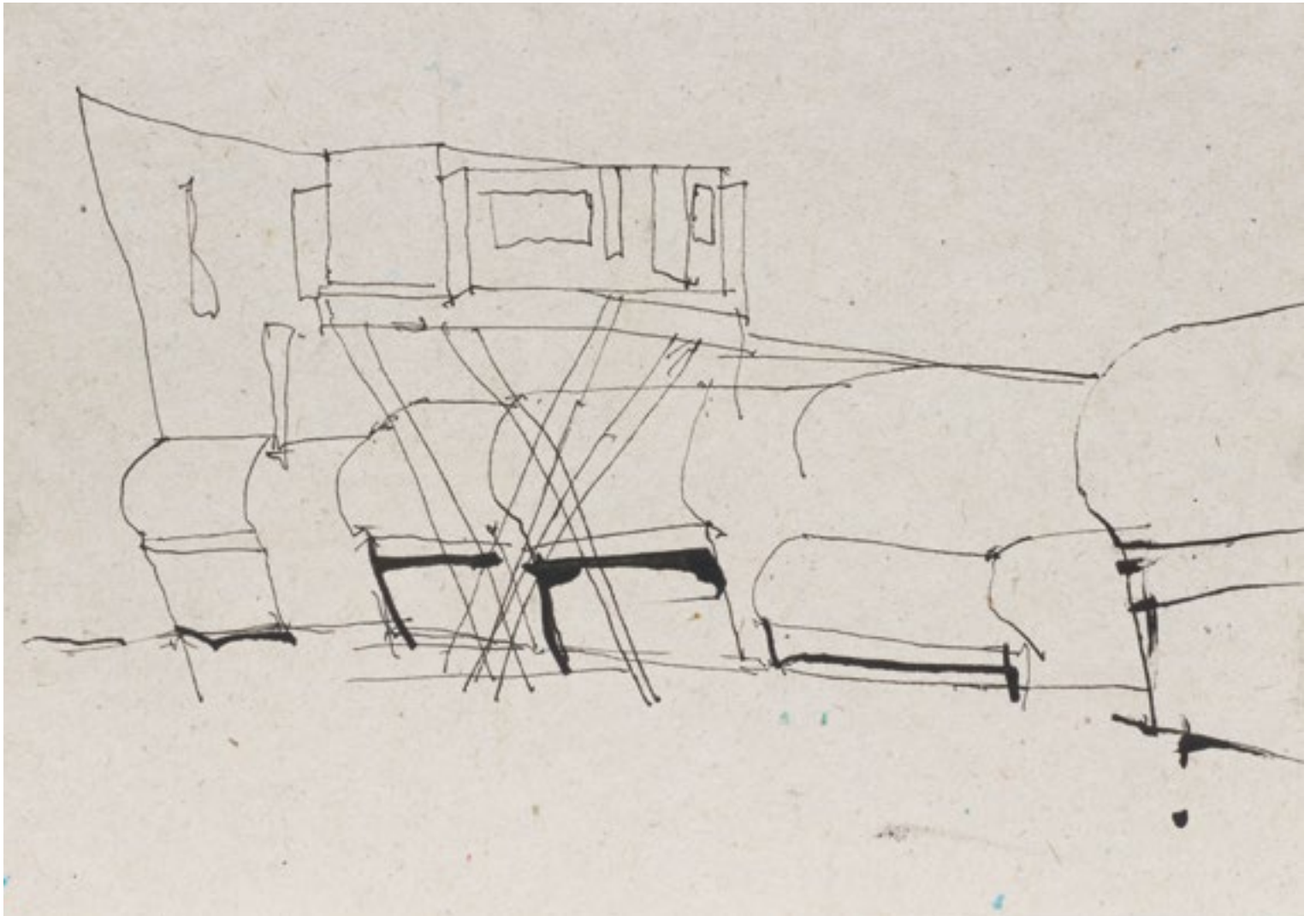
Vista A-5. 14 x 21 cm. Lápiz sobre papel. 2005



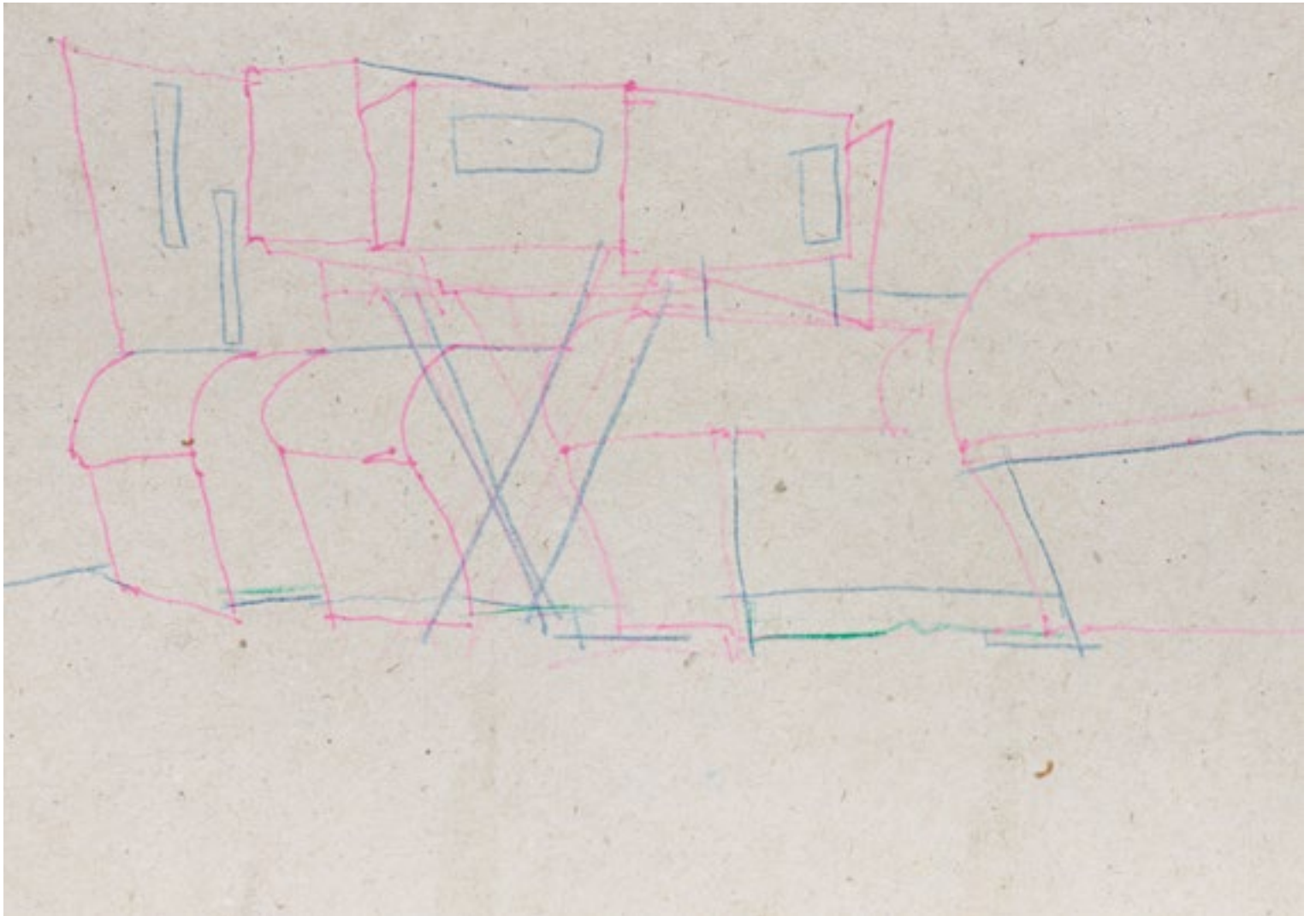
Vista A-6. 14 x 21 cm. Tinta y lápiz sobre papel. 2005



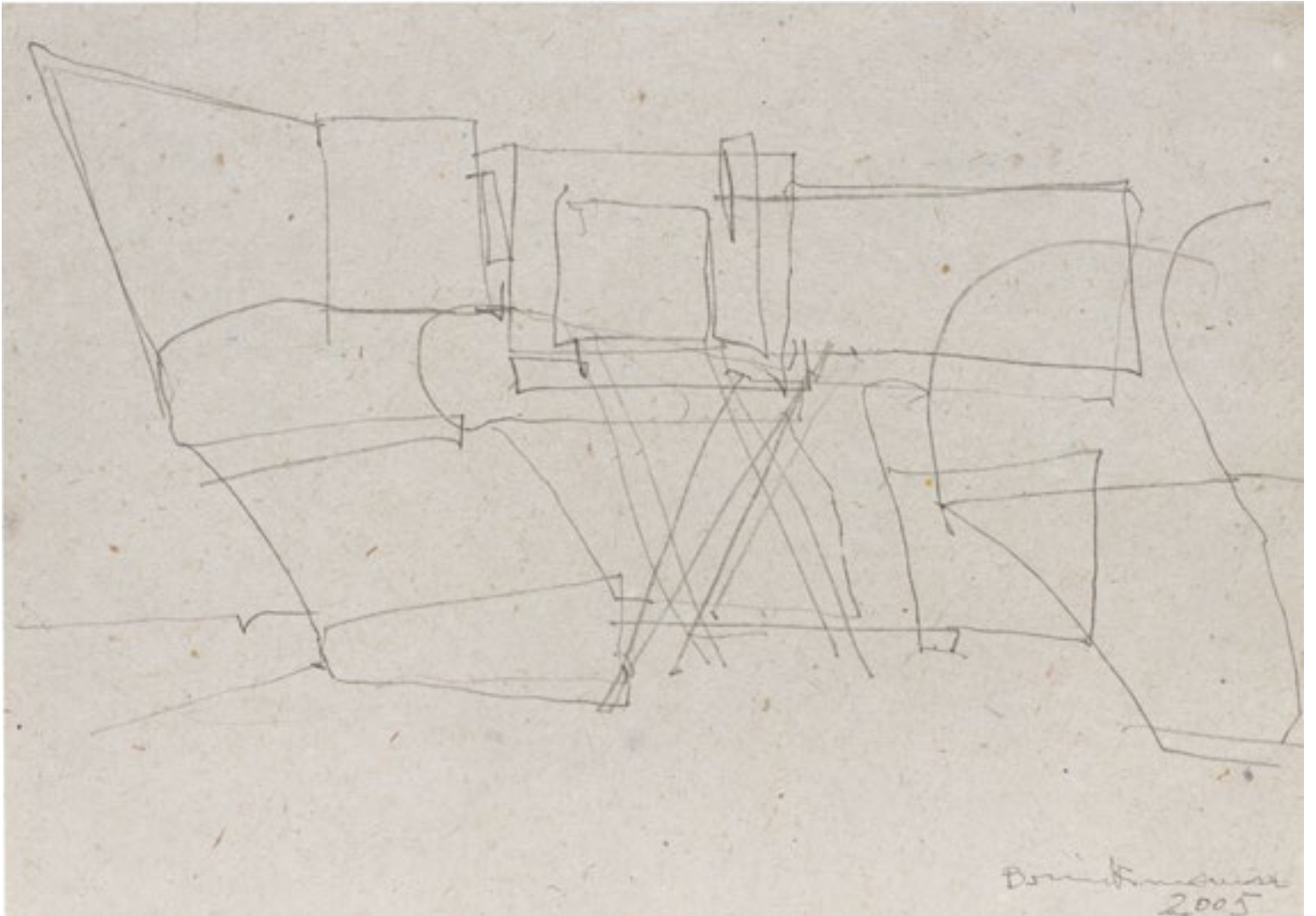
Vista A-7. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



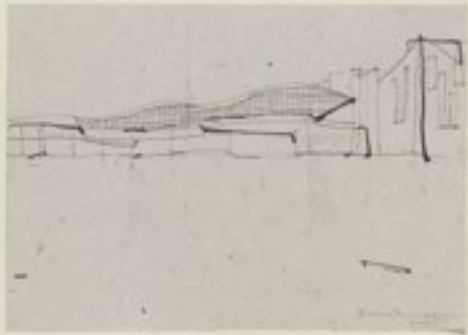
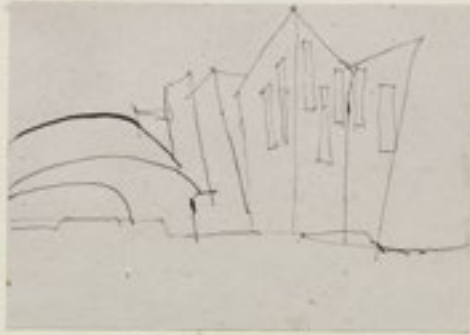
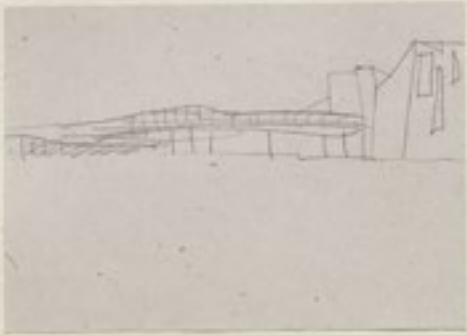
Vista A-8. 14 x 21 cm. Tinta y lápiz sobre papel. 2005



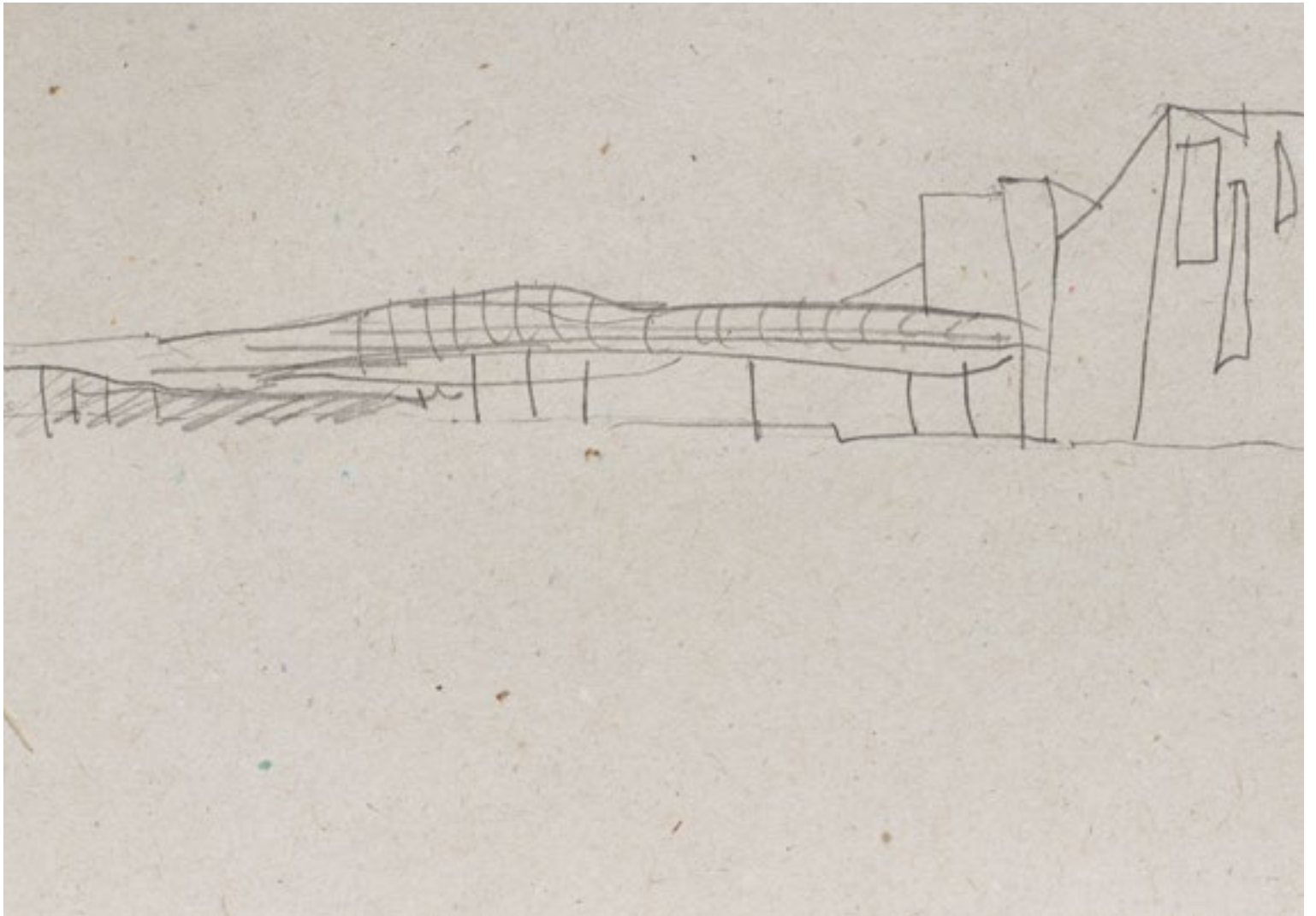
Vista A-9. 14 x 21 cm. Lápiz sobre papel. 2005



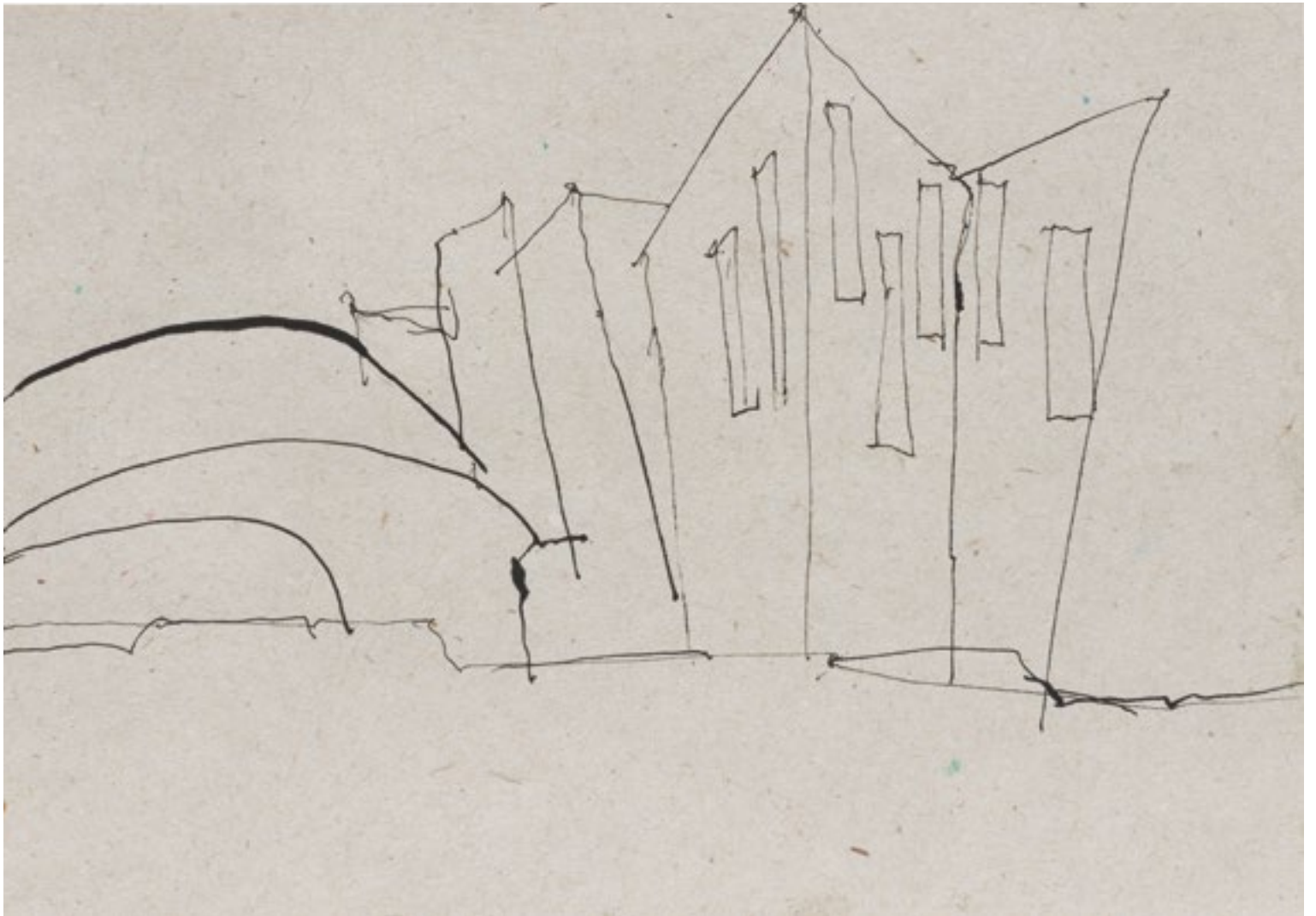
9 vistas B. 50 x 70 cm. Lápiz, tinta y *collage* sobre papel. 2005



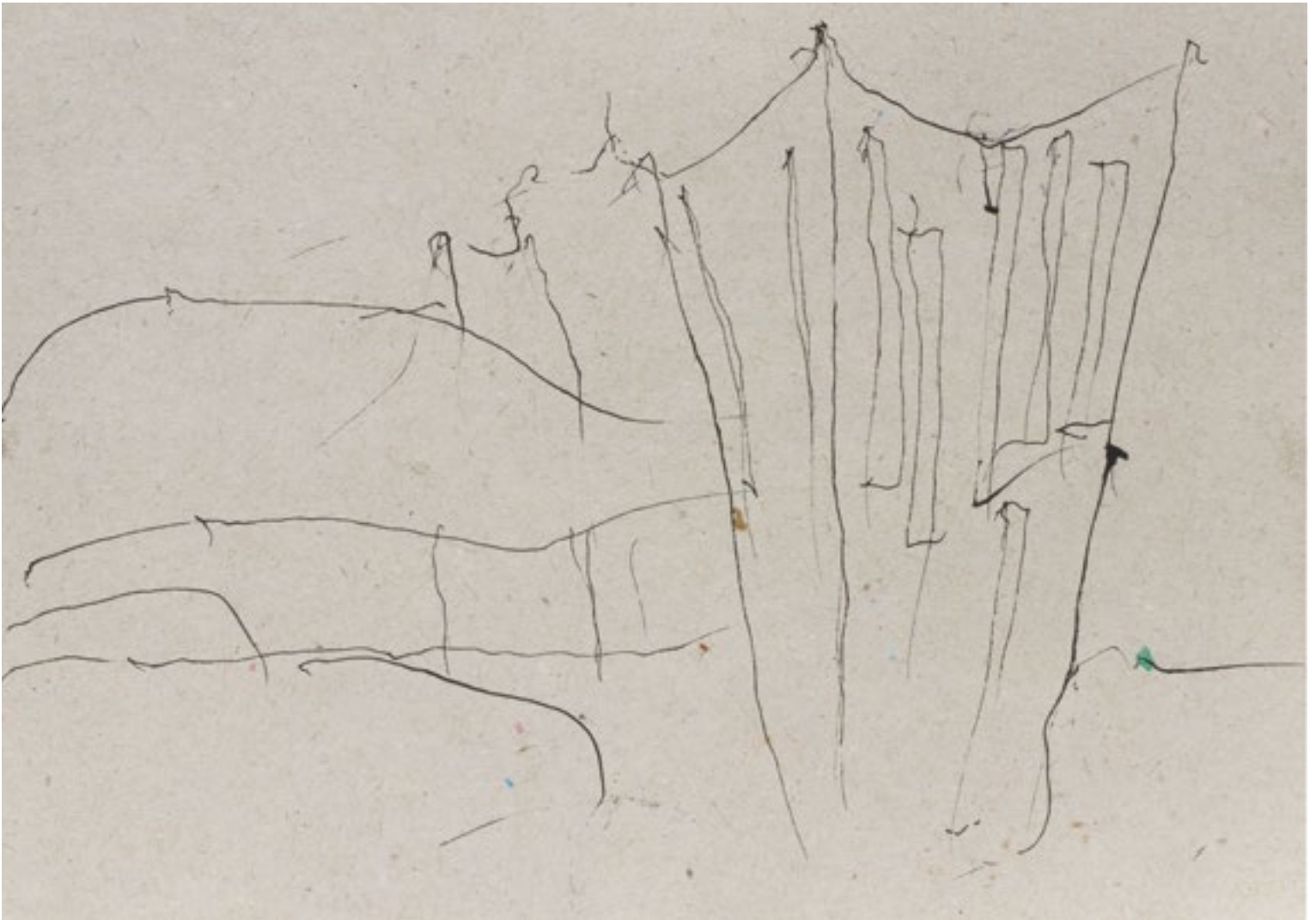
Vista B-1. 14 x 21 cm. Lápiz sobre papel. 2005



Vista B-2. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



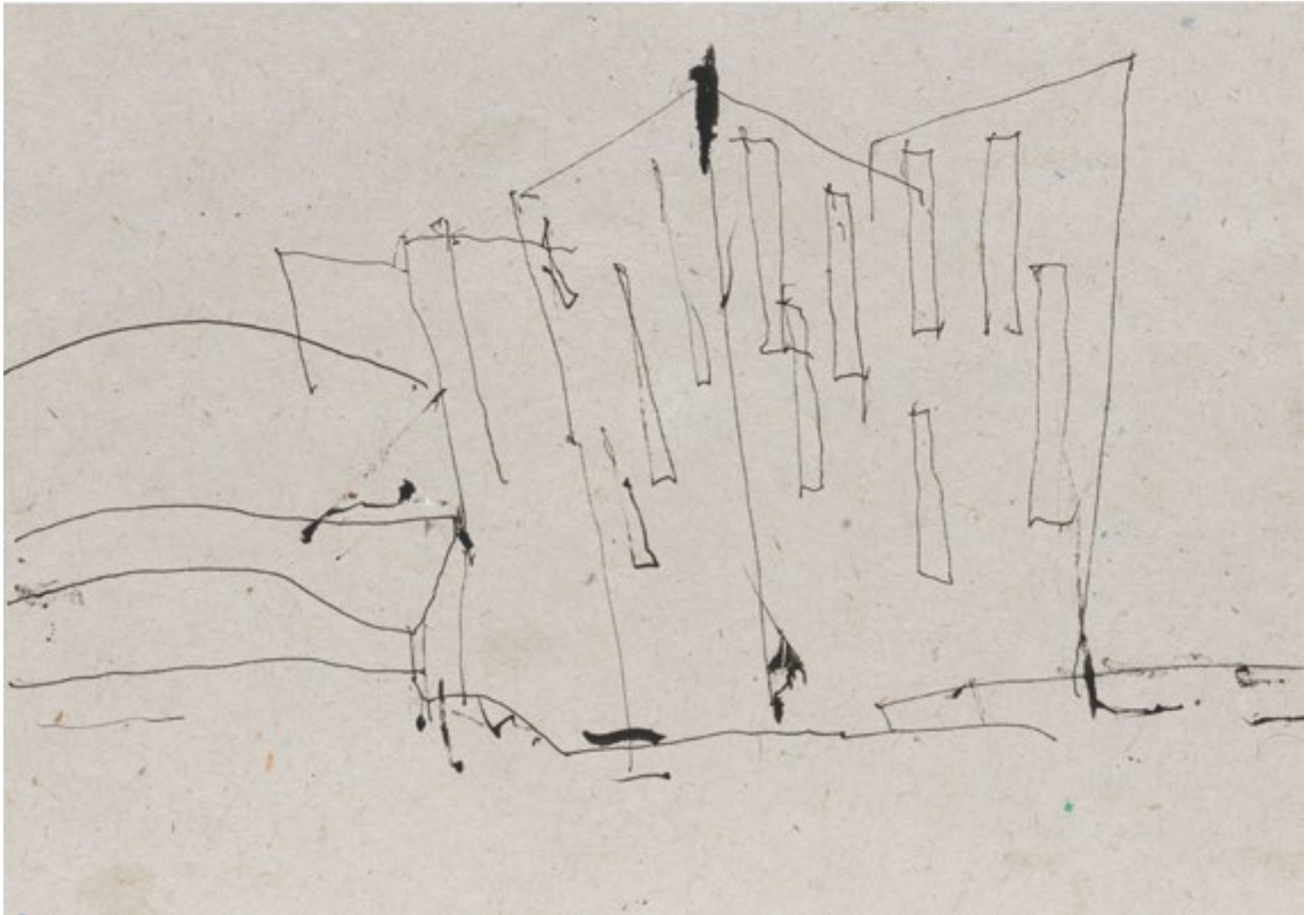
Vista B-3. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



Vista B-4. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



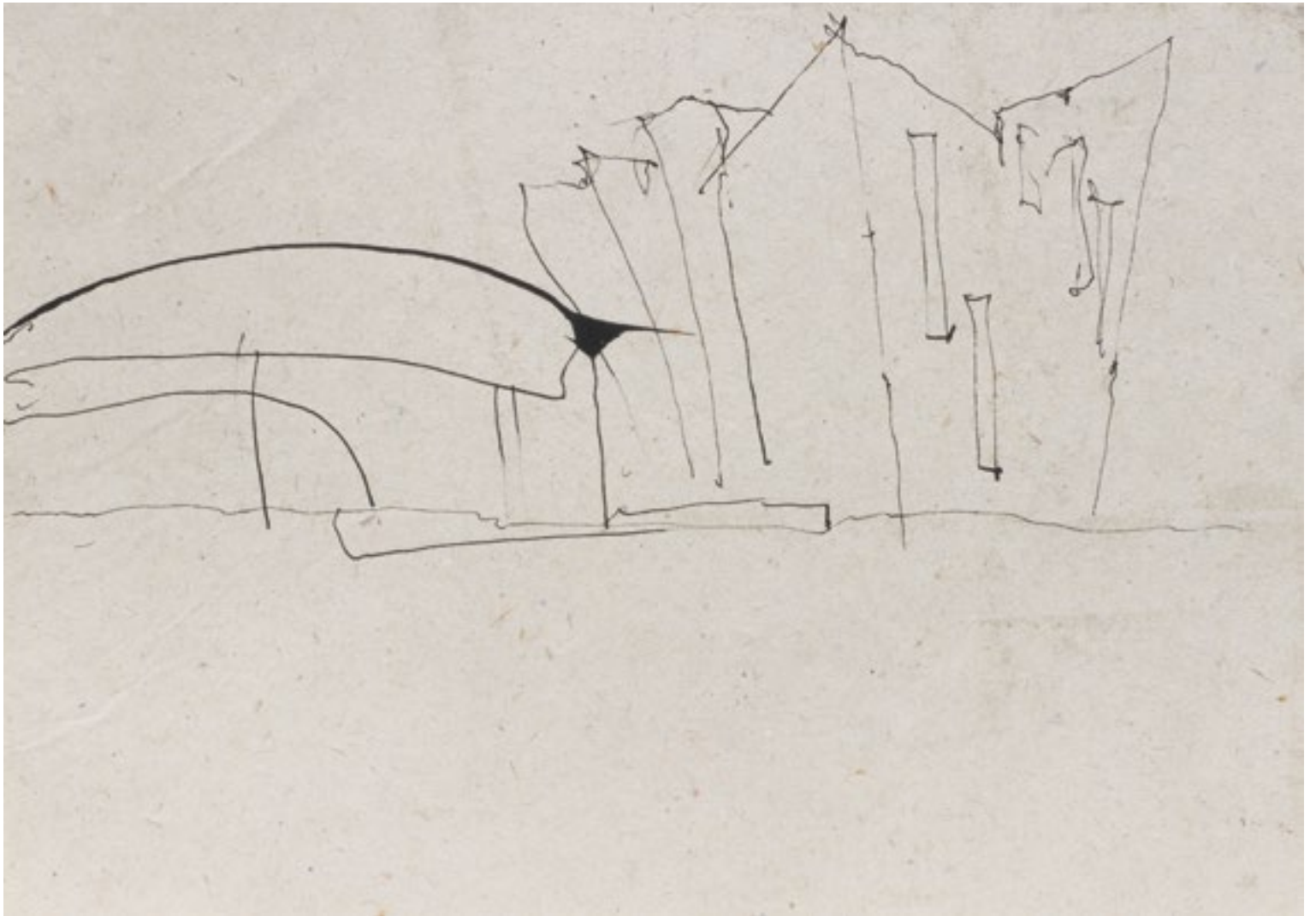
Vista B-5. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



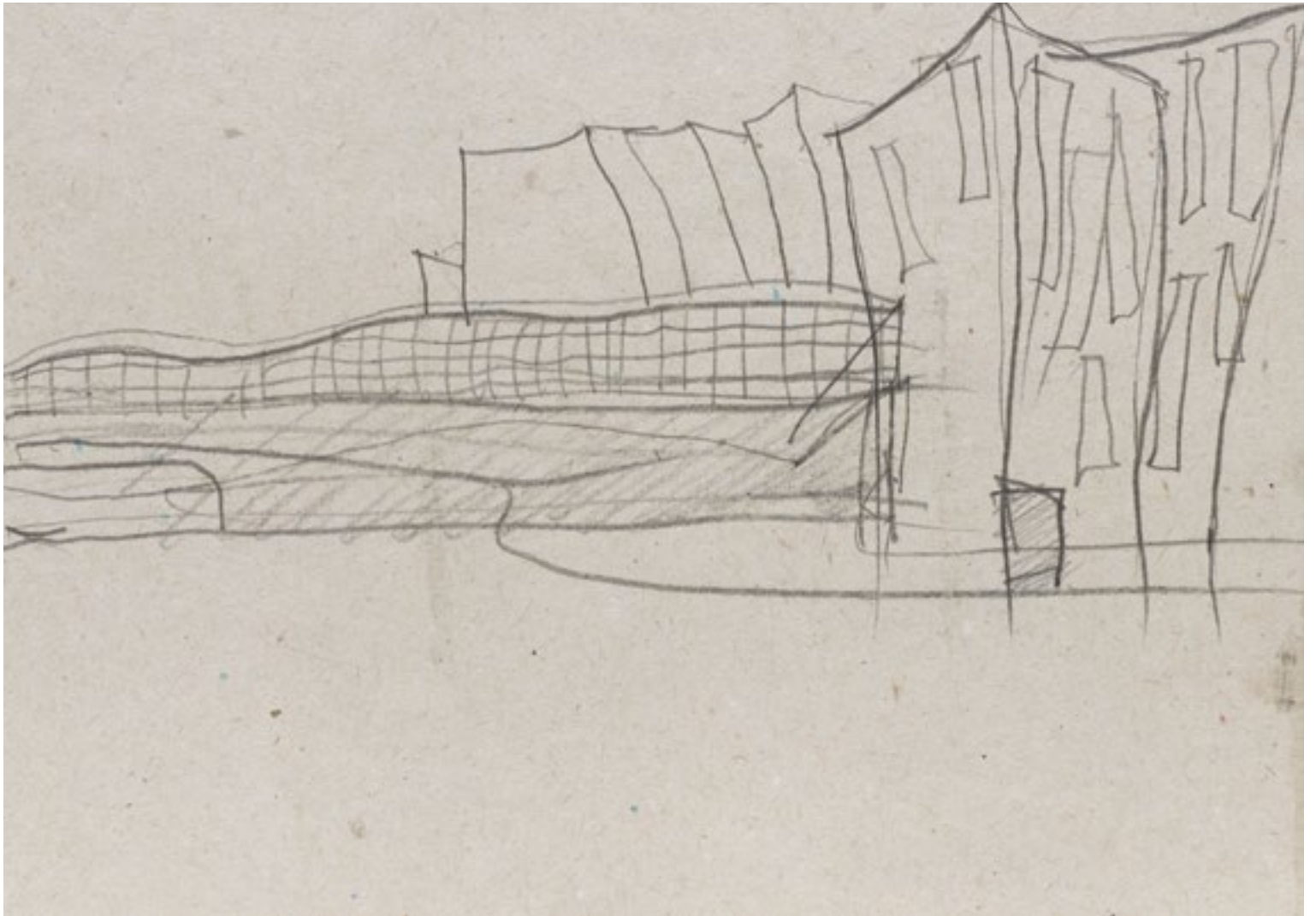
Vista B-6. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



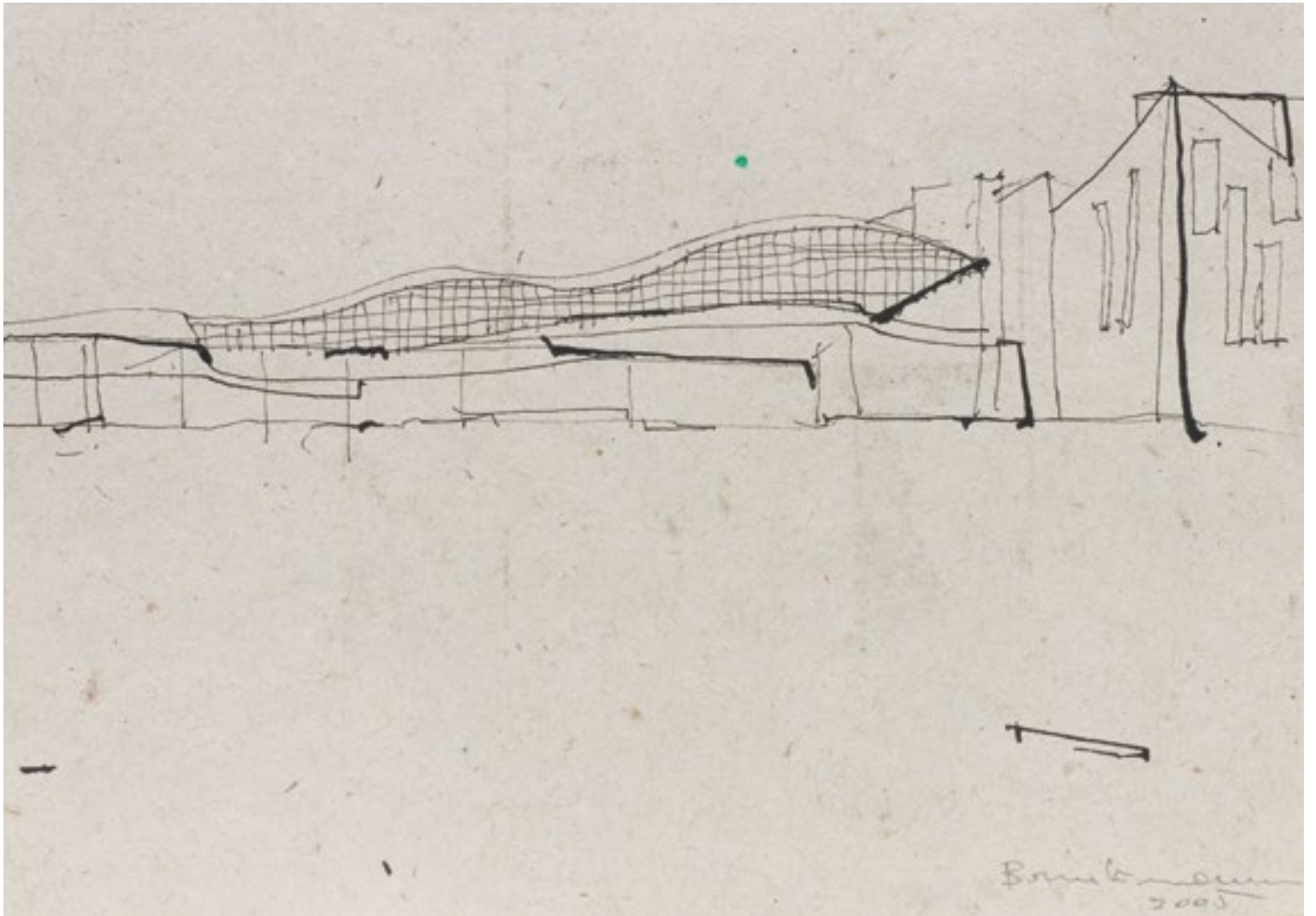
Vista B-7. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



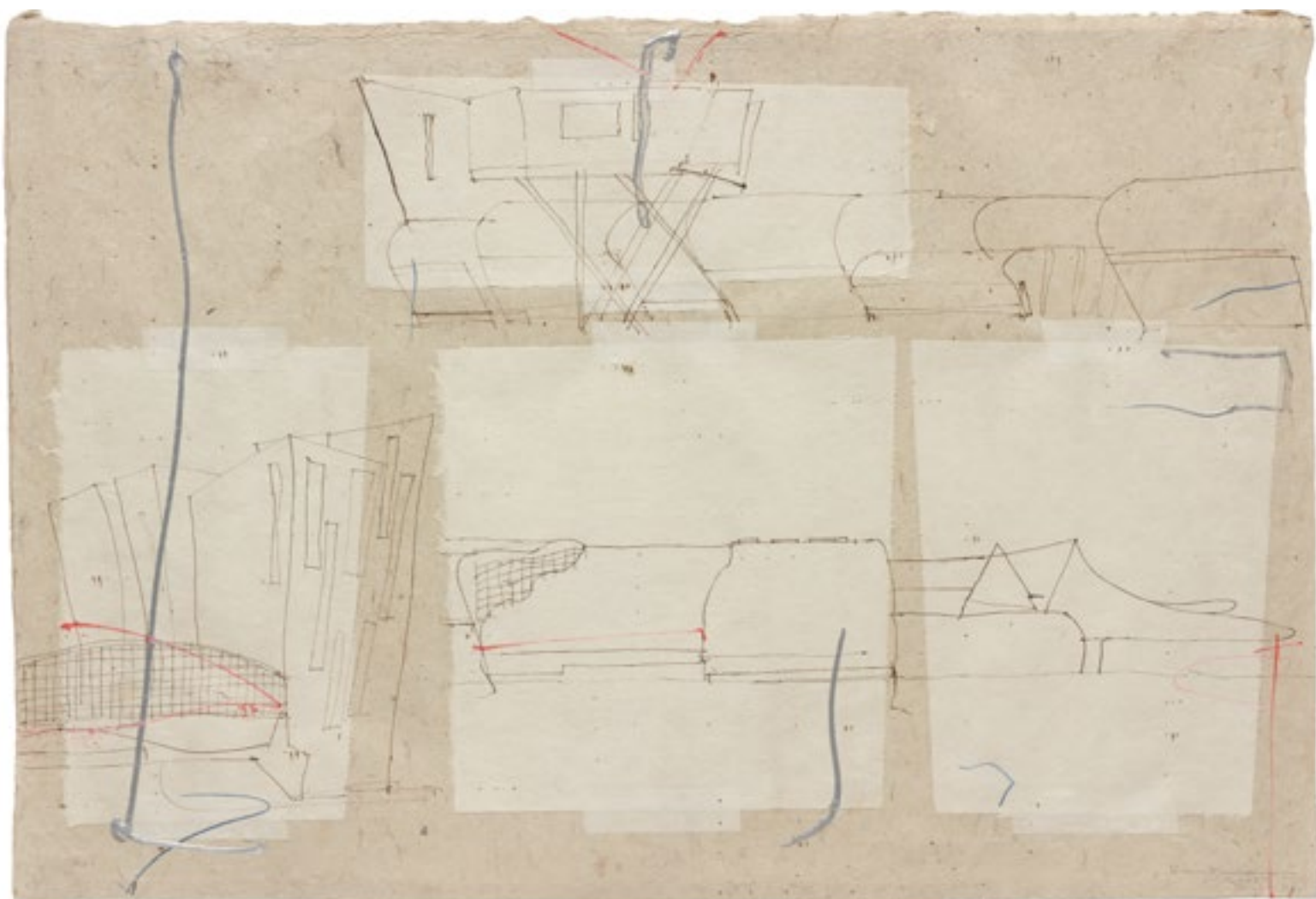
Vista B-8. 14 x 21 cm. Lápiz sobre papel. 2005



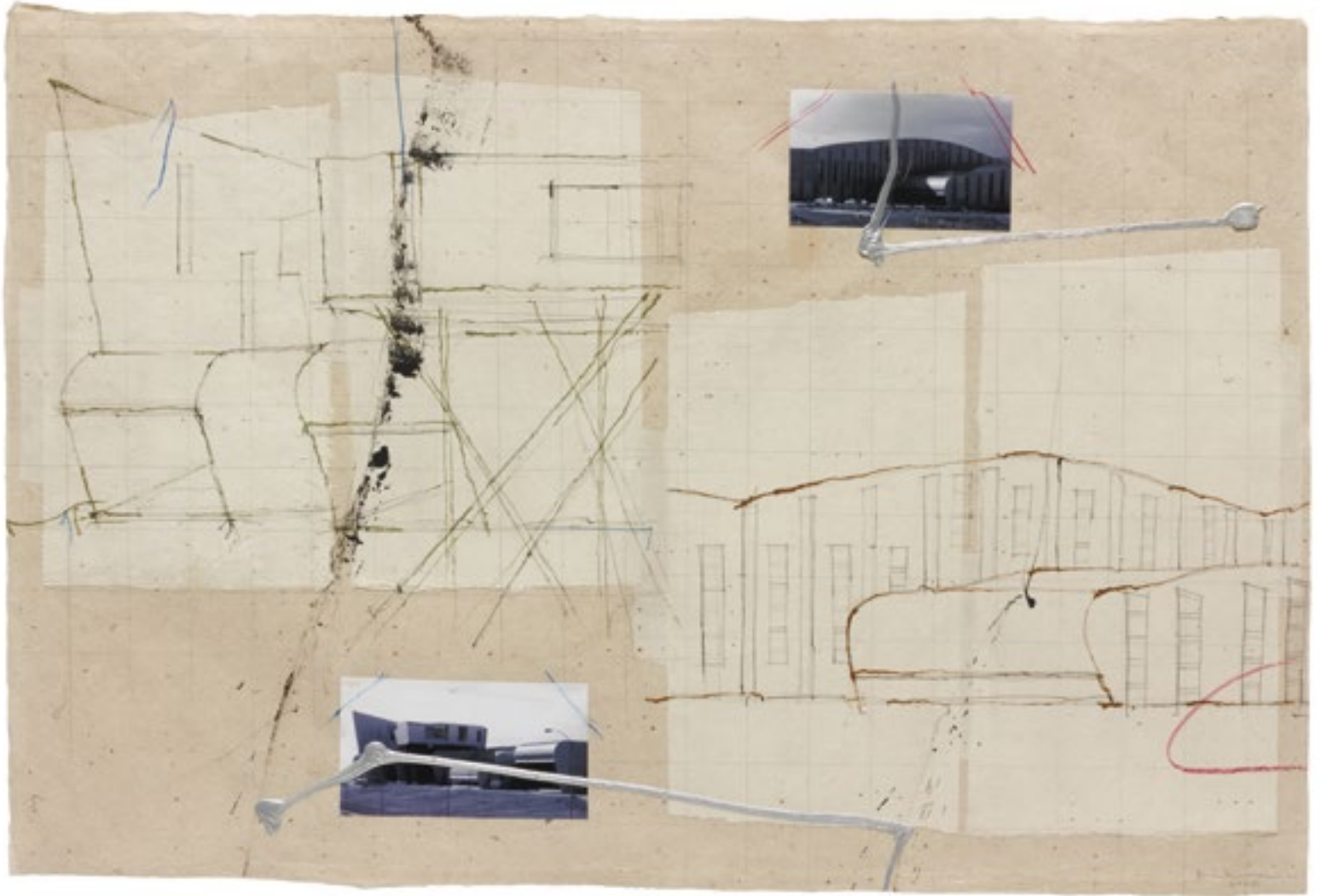
Vista B-9. 14 x 21 cm. Tinta sobre papel. 2005



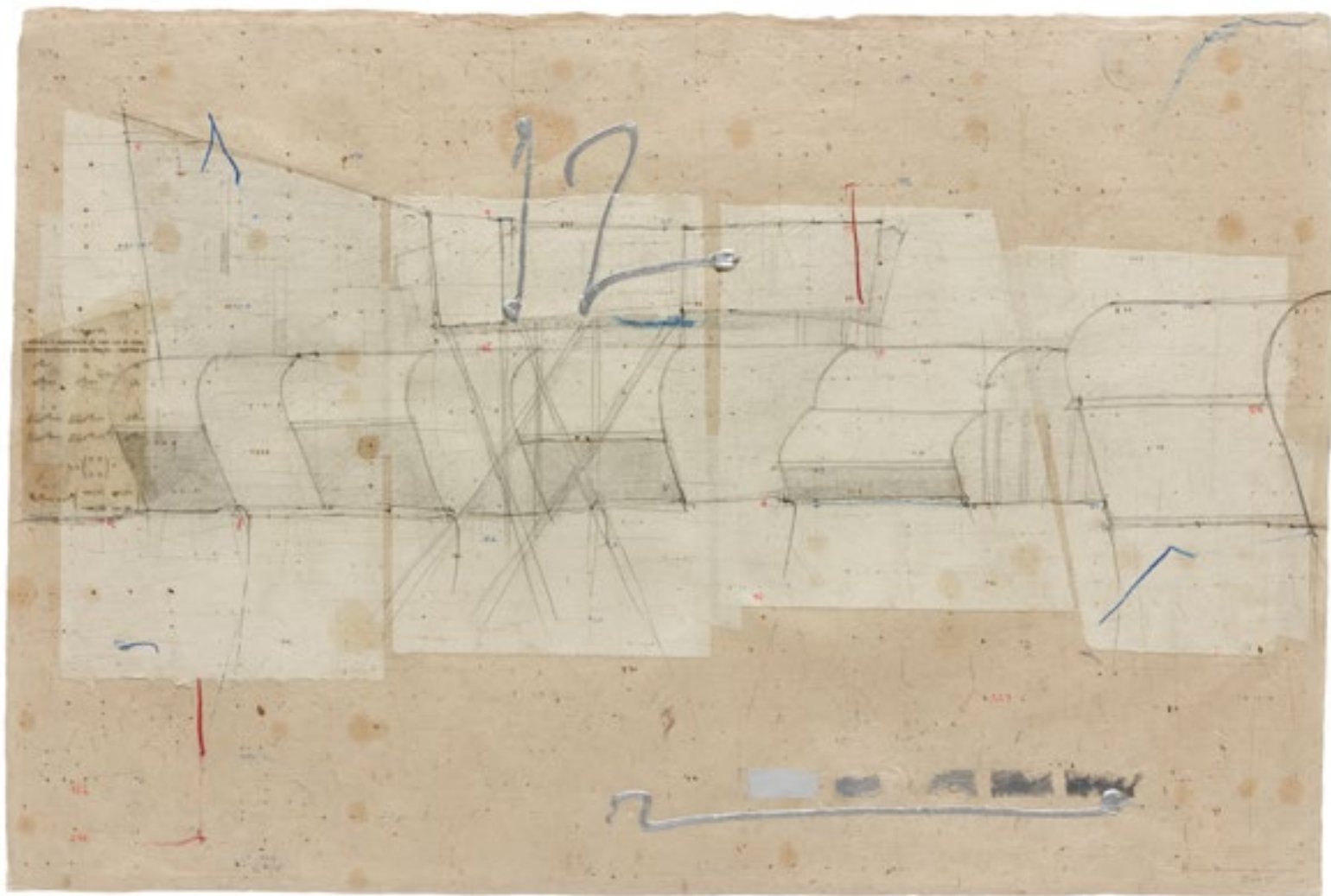
Vista 19. 53 x 78 cm. Lápiz, tinta, acrílico y *collage* sobre papel. 2005



Vista 20. 53 x 78 cm. Lápiz, tinta, acrílico, fotografía y *collage* sobre papel. 2005



Vista 21. 53 x 78 cm. Lápiz, tinta, acrílico y *collage* sobre papel. 2005



Vista 22. 70 x 50 cm. Lápiz, tinta, acrílico, fotografía y *collage* sobre papel. 2005



JOSE MANUEL CABRA DE LUNA nació en Málaga en 1949. Vive en su ciudad natal, donde ejerce la profesión de abogado, siendo fundador de la firma CABRA DE LUNA ABOGADOS S.L.P. especializada en derecho mercantil. Es miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo que actualmente preside; habiendo sido también Presidente del Consejo Social de la Universidad de Málaga. Ha dirigido en el II Plan Estratégico de Málaga la línea de cultura, así como los trabajos de revisión y actualización de aquél.

Autor de seis libros de poesía, con presencia en diversas antologías de la materia, ha colaborado en revistas especializadas de crítica de arte y comisariado exposiciones de pintura; habiendo escrito, entre otras, sobre las obras de Manuel Barbadillo, Francisco Peinado, Enrique Brinkmann, Daniel Quintero y Max Bill.

De otro lado, es pintor y grabador. Su obra gráfica supera el centenar y, últimamente, está centrada en la edición de libros de artistas de muy corta tirada y así ha realizado el titulado *Persianas* con ocho litografías y poemas del propio autor. *Vocales*, sobre el poema del mismo título de Arthur Rimbaud y que contiene seis serigrafías; *Gran Fuga*, con poema del mismo título de Alfonso Canales y ocho aguafuertes y *Dichos de luz y amor*, con textos de San Juan de la Cruz y catorce aguafuertes.

En julio de 2013 en las salas del Museo Municipal de Málaga se celebró una exposición retrospectiva de sus últimos veinte años de pintura, ediciones, diseño de joyas y grabados.

ENRIQUE BRINKMANN nació en Málaga en 1938. En 1955 comenzó los estudios de perito industrial, que abandonó pronto para dedicarse a la pintura autodidacta. En 1957 hizo su primera exposición en Málaga. Perteneció al Grupo Picasso y colaboró con el MAM (Movimiento Artístico del Mediterráneo).

En 1961 se marchó a Alemania donde trabajó en una fábrica mientras seguía pintando. Expulsado del país por trabajar ilegalmente, viajó por toda Europa. Regresó de nuevo a Alemania, residiendo en Colonia y Berlín. Posteriormente vivió un año en Roma.

En 1967 volvió a Málaga, desarrollando fundamentalmente su obra en pintura, grabado y dibujo.

En 1992 se trasladó a Madrid alternando su trabajo entre las dos ciudades. Impartió cursos de grabado en Fuendetodos y en la Casa de la Moneda de Madrid.

Desde 1957 ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en España, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, Suecia, Suiza, Croacia, Bélgica, Estados Unidos, China y Suráfrica.

Su obra se encuentra en numerosos museos y colecciones públicas, como Albertina Museum (Viena), Museum of Modern Art (Nueva York), Wallraf-Richartz Museum (Colonia), Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), etc.

Ha obtenido diversos premios y distinciones como el Premio Nacional de Pintura en 1970 y el Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional de Madrid en 1994.

ENGLISH TEXTS
TEXTES EN FRANÇAIS

TWENTY-TWO VIEWS OF A BUILDING

I

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos, and does not try to say that the chaos is really something else. The forms and the chaos remain separate... to find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.

SAMUEL BECKETT¹

A scenery will never be the same after the construction of a temple, of a building. That work of architecture melts with the place, it becomes one, until it finally manages to shape itself, giving place to an only possible glance. Actually, “we must learn to understand that the things themselves are the places and do not simply belong to the place”². The *genius loci*, the god of place, goes from wandering around the pre-existent reality to dwell in a natural way in the inner space of the new one, of the already unique place; in that hollow created by man’s hand, by the enfolding walls of the work.

But not always does the god of place dwells there, in the vacuous precedent reality, but in other non physical realities. Then, we will have to turn to the time and its manifestation, to the days and their meaning; we will have to let our mind wander in order to find again, among its ruins, the gods that went away, make them return to the already new place, tell them that we have prepared a clearing, that we have cleared away the dead leaves from the best part for them, that we have spaced out the room that belongs to them. Because “clearing-away is release of the place at which a god

appears, the places from which the gods have disappeared, the places at which the appearance of the godly carries long”³.

Never again will a city be the same after the erection of a building that symbolizes it, that has been able to capture in some shapes, in the density of its volumes and the essence of its materials, the nature of its time, and, at the same time, that has managed to house between its walls a space for the man, that is to say, a gap with sense that, from that moment, and because of it, is transformed into a “founding act in which worlds are revealed”⁴.

Architect and style

But, behind all this desire, appears the figure of someone in whom a group of learnings and techniques, knowledge and sensibilities, must converge, which he must join in order to, already in unity, be able to capture the temperament of the century and build from its spirit. Obviously, we are talking about architect and style.

Ortega y Gasset, with his usual clarity, in a 1951 text written after attending a discussion celebrated in Darmstadt about the housing and its shortage and in which Heidegger dictated his polemic conference “Building, dwelling, thinking” (to which we will come back later), deals with style in architecture and says:

“The most intimate problem of architecture is style... Style, indeed, represents in architecture a very peculiar role that, in the other arts, though being purer, it has not. It is paradoxical but so it is. In the other arts style is merely matter of the artist... But in architecture it does not happen that way. If an architect makes a design holding an admirable personal style –he is not, strictly speaking– a good architect”.

The architect finds himself in a very different relation with his job, with his art, from the kind of relation of the other artists with their respective arts. The reason is obvious: architecture is not, cannot, and must not be an exclusively personal art. It is a collective art. The genuine architect is a whole society.

I think that every artist is like an organ of collective life, though not only it. But in the case of the architect, the matter is elevated to its highest level. The rest should be such an organ but the architect must be...

...because architecture does not express, as the other arts, feelings and personal preferences, but, precisely, states of souls and collective intentions. Buildings are a huge social gesture. The whole people declare themselves in them⁵.

But if, as Beckett says, “to find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now”, what should the architect/artist do in these times when he designs a construction, when, in his mind, he gives rise to a building? If every work of architecture is born to make possible and put in order man’s activities, from the inhabitation to the storing, from the working to even the praying, how to conjugate this need for order with the common mess of our days? Does not the face of our times appear to us as a feather rocked in a storm of entropies? How to make compatible that need for order with this evident mess?

A philosophical living (and building)

Let us return again to Ortega when, in the same quoted text, but already in an epigraph dedicated to the specialist and the philosopher, says:

“The truth is that, rigorously speaking, the floor over which the man always stands is

not the ground neither any other element, but one philosophy. Man lives from and in a philosophy... The largest part of men do not notice it because that philosophy they live from does not appear to them as a result of intellectual effort, therefore, done by them or others, but that seems to them “the pure truth”; that is to say, “the reality itself”. They do not see that “reality itself” as it rigorously is: as an Idea or system of ideas, but they begin from the “things themselves” that that idea or “system of ideas” makes us see. And the curious thing is that this happen not only to those we usually call “uneducated”, but also to many of the educated, for instance, to many of the architects...⁶.

So, even if we hardly know it, we live philosophically. The net of very complex ideas that, interrelated in infinite directions, constitutes our understanding system, conforming a certain and concrete way of seeing and appreciating the world, is the base on which we build our vital architecture and with it, and in it, every other construction we erect, either physical, intellectual or aesthetic. Our rules of coexistence (law), our reproducible knowing about the world (science) and the ways in which our feelings (affections) are generated and shown settle on this philosophy constituting us. The buildings we erect –“a huge social gesture”, according to Ortega– are also direct and a necessary result of our way of understanding and being in the world.

That is why, at this point of the reflection, it is not unimportant wondering what kind of architecture the philosophy from which we live has given rise to. Or, perhaps, it would be better said if the architecture we make today has known how to join with our world vision, that is to say, with that divided and kaleidoscopic glance with which we scrutinize what we call “reality”. Whatever the answer is, we should not lose sight of the postmodernity in which we have to live, distinguished, as every disolution period, by an exacerbated eclecti-

cism and, with it, by a tendency to synthesis attitudes. In this frame of mind, the genius of the century shows himself, not in the way it did in the artistic vanguards of the last century (that seemed to appear from the nothing, though we later learnt that it is not desirable, neither possible), but in a prismatic way, with a multiplicity of aspects, of different sides illuminated by the same light, each one in a singular way.

Three looks half-way between two centuries

There has been a great variety of philosophical looks converging in this polyedric time. Let us allude to those we understand more significant for our purpose. On the one hand, the extreme rationalism, which I would call technical (because of the powerful logical instrument it provided to the thought), and that drove us to the analytical philosophy. Wittgenstein was his greatest representative and, by the way, the person who, given his education as an engineer, designed a house for his sister in Vienna, his home city, which resulted to be an evident and tridimensional extension of his philosophy; at least, of his first philosophy. Although we should not forget that, at times, this author would adopt an attitude close to the contemplation and to the mysticism, with a well-known and perhaps misunderstood appellation to silence⁷.

On the other hand, hermeneutics, which common meaning, according to DRAE, is "the art of interpreting texts in order to set its real sense and, especially, that of interpreting sacred texts". According to H.G. Gadamer, Heidegger's disciple and real father of this philosophical trend, hermeneutics is "the exam of the conditions in which understanding takes place... and this shows itself as an expression of tradition or transmission. Consequently, we can break new grounds representing new possibilities in the tradition"⁸.

It is then clear that it becomes a methodology for our look to the past we belong to, to the tradition under-

stood not as the previous chapter but as the foundations of the building we dwell in. Tradition that, by the way, does not have to be ancient, it is enough being a previous event. And so the main tradition with which postmodernity connects is, logically, that of the forms of modernity; and the look to them appears to be different when we are able to know the way in which we understand, the conditions in which we do so. In this way, the inquiry itself and the understanding of the past is a way of tradition, an expression of it. There is no breaking of the chain; there is not a yesterday we fight to know and in which we are not actually involved, but a yesterday conscious of the fact that we are able to know it, becomes today a real, very rich and complex present time. Forms and their evocations, volumes with so many different densities and the greatest variety of materials are able to join, although they have had a very different origin and belong to very different times. The book of the days is not binded any more in pages sewn on one side which, on advancing in the reading of the living, we must necessarily leave behind, but in folded pages, as an accordion, in such a way each page we open will enlarge and transform the vision of the previous ones but we will go on preserving the sense of unity with all that preceded.

Heidegger, with his peculiar oracle speaking, with his luminous dark, stated that "hermeneutic is a way of thinking *"originally"* all the *"said"* in a *"saying"*⁹.

But in the end poets are the authentic lords of the words and those who know, with them, to reveal a time or to abolish it in order to transport us to the time without time of gods. What is thinking "originally all the said in a saying", but the full knowing beyond all times? What is it, but jumping over the "before" and the "after", over the "here" and the "now"? T.S. Elliot expressed that in a language self-controlled up to emotion, wise up to astonishment:

"Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past"¹⁰.

But words do not always build the same home. Each time has theirs, each period make them vibrate in a different way until weakening a meaning and opening them other ones. That is why it is a task of our knowing, (it must be a method of our analysis) the searching “backwards”, in the long night of the language, how concepts have been formed. In this slow advancing retracing the steps, in this “deconstruction” we wanted to be a path full of certainties, the ambiguous will appear, a kind of constitutive insecurity in which our ideas will tremble, and the forms will appear chaotic. What we thought to be solid will no longer be, and that methodology, that we thought so logic, will have driven us, paradoxically, to a reality in a continuous imbalance, to a reality which does not seem to be logic. Jacques Derrida tightens up to the extreme the etymological method that Heidegger indicates in “Being and Time” and gives place to the theory known as deconstruction. The concept points out not so much the sense of “destroying” something (metaphysics itself), of its reduction to the nothing, but to show how it has been knocked out¹¹.

**The Trade Fairs and Congress Centre,
a form that accommodates the mess
or “building deconstructing”**

Most of the time, the creator ignores the deep reasons of his creation. Lots of whys converge in a work, not always settled in logic or recognizable support. The author does not know the ultimate reason of his creative gestures because he deeply ignores how he is able to reveal the matter of his knowledge and of his dreams. That is why the reading made of his own work (his interpretation) is not but one more of the infinite possibilities. As time goes by, he may even surprise himself on discovering in his work hidden reasons, veiled quotes, concealed references that have gradually shown themselves until giving birth what Eugenio Triás denominated a “horizon of sense” that, while he was doing his work, was absolutely unknown to him.

I am convinced that when the architect Ángel Asenjo designed the Trade Fairs and Congress Centre he did not believe having found, next to his square and triangle, a philosophical support to his doing so. Still today, he will probably go on thinking that this rapprochement to his work is not but a rhetoric excess. But I do not think so. Furthermore, I understand, as Ortega did, that without that basis given by the analytical philosophy, by the rereading of the traditional concept which hermeneutics allows and that “controlled chaos” entailed by deconstruction, he would not have been able to conceive the Building; although he did not notice it, although he unwittingly started from that “reality itself”, from that ideas system.

Chillida wrote that “symmetry is safety, and this one is very close to death”¹². From this perspective, the Building (that lacks any symetric stroke) is life, aligns itself with the living item and is identified with it. A long time ago science taught us that our glance to the world should not respond to a unique vision we call order. Quantum realities are not but statistically predictable (which seems to contradict our most basic scientific concepts), and the fractal formations forget about ortogonal structure. Predictability, symmetry or ortogonality are concepts that confer stability, but behind them appears life, which is movement, discontinuity, breaking-off. The river is the same, its waters are changing and in that flowing of unstable balance settles our Building.

However, at this point of the speech, nothing of the sort goes against making a consideration about the extraordinary logic framework that analytical philosophy has managed to build. Actually, the transformation in object of the thinking of the instrument itself with which we worked, the language, has produced its correlation architecture with a bare application of the rationality that drives to the fact that only the finality of use determines the form and excludes any diversion from that program, as the superfluous does not deserve been thoroughly accepted. The fusion of that austere (almost Quakerian) glance with the precise engineer-

ing, gave place, in the course of time, to an aesthetic sophistication that begun a strained combat to obtain beauty from the strictly useful things, and so a screw, a screw schakle, the structure of a truss that becomes an arch, ended in manierist apotheosis, converted in the “high-tech” architecture. I believe that if we do not go, as well, to this perspective to conform our glance, we will lack a key of interpretation.

Sculpture, after what has been done in the XXth century, is not any more a body in the space, as body creating space; its “being there” lights a “man’s space”. The difference with the space that architecture originates is that the sculptural one is, certainly, a “man’s space” but it is not necessarily a “space for the man” (it lacks, therefore, of direct utility, while the one from the architecture must be a space essentially useful, or it will be not). That is why I have called the architectural space as “a gap with sense”.

It was Chillida himself who stated that: “Space is a very fast matter. It is so alive that seems as if there is nothing there”¹³. Architecture knows much about this living, since the space it creates must be dwelled not only by the god of place, called by the construction, and to which in the beginning of our reflection we alluded, but also, as we said before, space for the man, for his living and for his actions. This double servitude forces the architect to establish a program of performance and even to answer the century call until converting, as Ortega said, the building into a huge social gesture.

In the Trade Fairs and Congress Centre, the broken line of a style Ángel Ansejo has kept almost from his professional beginnings is mixed with all the sinuosities the metallic sheet allows. Broken shapes in rigid segments are made up for the perpetual sweetness of the curves and that way, the evocation of the spirit of radical geometry of Daniel Libeskind in his Jewish Museum of Berlin, is melted with the neverending curve of a Frank Gehry’s chair, with the soft bodies of some of his latest

buildings or with the weird undulating stability of the Tatlin tower (which will never be built).

The hermeneutics methodology, that interpreting capacity that made easier “new possibilities in the tradition”, allows our author combining different times and places, different glances in only one that, consequently, makes it special.

But nothing of the sort would have been possible without a building “deconstructing”. Only a doing that understands the chaos as order (!), that is to say, a constituent disorder, that admits the possibility of confusion as a form, has made possible this construction, having erected this Building.

In his work “La metrópolis vacía” Antonio Fernández Alba wrote that “architecture goes on operating over consolidated and conservative knowings of the form... architecture still has to cover the poetic break of contemporary space”¹⁴. I disagree with it because I understand that, as well as cubism tries the introduction of the time element in the picture, since the multiple perspective in a unique work exceeds the “frozen time” that the unifocal “quattrocentista” glance involved, also the doing from hermeneutics and the deconstructive glance, in architecture, means the poetic break of space. Let us remember the verses of T.S. Elliot and his installation in the “no time”. Being, as they are and we know, with Einstein, time and space interrelated, is it not Elliot’s statement a poetic break of space? Is it not any cubist painting? Is it not –and also– the construction of a building, developed from a multiple conceptual perspective melting in only one?

In his conference, already quoted, Heidegger tells us that “*dwelling is the manner in which mortals are on the earth... only if we are capable of dwelling, only then can we build.... the real dwelling plight lies in this, that mortals ever search anew for the nature of dwelling, that they must ever learn to dwell...This they accomplish when they build out of dwelling, and think for the sake of dwelling*”¹⁵.

Therefore, the man must deserve his own constructing; make it possible with his life, that is to say, with his philosophy and his being on the earth.

II

*Whoever thinks modern art is a degeneration,
will never really understand the art of the past.*

H.G. GADAMER⁶

The “view”, a pictorial genre

The representation of buildings, of a group of them or of city perspectives, was a constant in the European painting. At first (Middle Ages, Italian primitives, Renaissance), it was used as a background, to frame and place in time and space the main figure, which was really the pictorial object.

But, since the XVIIIth century, the well-known buildings and spots of the city achieve category of plastic objects and, inverting the terms, they become the main motive and the human figures and the things that appear in those pictures (carriages, ships, etc.) finally have a secondary nature in the representation. This way of doing, this new glance, was called “vedutismo” (word derived from the Italian “veduta”, view). The main “vedutistas” were Canaletto, Bellotto, Guardi or Mareschi (Turner, in the next century) and, as a notable engraver, Piranesi. Venice, Naples and Rome are some of the main cities object of this chapter of art, of this genre; the first one, still at its height, and the other two as magnificent memories of themselves, conserving the class their own ruins provided them. With the

“vedutismo” the main protagonist of the painting is the urban landscape, represented according to the rules of perspective⁷.

But as the plastic objective, the motive of the picture, becomes independent of the represented and makes itself autonomous from reality, the artist’s imagination turns into generating source of what he paints, which does not attempt to “represent” the existing item (in reference to the real world), but to create a world in the picture itself. It emerges, then, what in history of art is called “capriccio”, which is defined by the Italian art historian Alexandra Fregolent as “a landscape in which invented buildings, ruins, old monuments, old buildings, modern buildings and real constructions coexist in a completely arbitrary group, which depends on the artist’s inspiration. It concerns views based on imagination and fantasy...”⁸.

Art as an accumulation of truth or “I have always had a horror of theories”

I have entitled this text “Twenty-two views of a Building” and so I have done because twenty-two is the number of the drawings or “collages” sketched by Enrique Brinkmann for the Trade Fairs and Congress Centre. From the first moment they were shown to me, I thought about the Venice “views” of Canaletto, about some Thames or Grand Canal landscapes of Turner and about the lines (stairs, archs and ends secured to pulleys) crossing Piranesi’s prisons. When I saw them I confirmed the statement (the result of certain romanticism) that art is not so much the beauty but one of the scarce faces of the truth. Actually, the work of art accumulates truth because it condenses being, goes beyond the creator himself and provides the beholder a privileged knowledge.

I would like to reflect allowing myself to be swept away in the way a walker in the city does, drive my thoughts in a controlled digress, around these drawings, these

works. Because I do not want (even if it was possible) to build a theory about them, since, like Monet, “I have always had a horror of theories”. Then, let us flee from them but let us not be afraid of going up into the semantic richness these lines have, into the subtle stains, most times fortuitous, in which the artist holds his light creation and see, in them and with them, that Brinckmann lights a very deep and delicate vision of the Building through his “views”. After looking at them, after caressing them visually once and again until making them ours, internalizing them, the Building will not be anymore the same for us. The artist’s vision will enrich ours and we will have new perspectives.

I have said that, in a certain way, his drawings are “views” in the “vedutistas” works way, but, do they have anything to do with the “capriccios”? Inasmuch as views of the reality and views of the imagination (!) co-exist in them, there is no similarity with them because the work done is referred to a real thing; and it is not that its representation has been searched but that it has served as a thematic provocation to develop a series.

It is not usual this dealing with the matter in Enrique Brinckmann’s doing, as he does not usually begin a work from a real object and even not from a meditation (in plastic terms) about something, but his works usually begin because of an “optical agitator”¹⁹, accidental and minimum, that can either be the spot a scratch provides, some drops of liquid over the canvas or paper, a shadow in the wall or a line that (without any sense?) he has sketched with gestures.

As in the present case, things have not been this way, I dare to think that, for our author, the series he has developed about the Building has a double genesis: on the one hand, the iconographic knowledge the thoroughly observing of the object, directly or in a photograph, may have provided him and, on the other hand, the “echo of the visions” accumulated in his retina as he went through, once and again, on the car, towards one place and another, going to the city or back home.

This visual echo (since no other thing results from the vision of something at speed) has fixed in the artist’s memory, has difuminated later and, through fantasy and imagination –as the XVIIIth century painters did in their “capriccios”–, and already as a part of his imaginary, has helped to conceive the work, to compose it. From this perspective, I think these drawings, these “vedutas”, are, at the same time, authentic “capriccios”.

The “series”, artistic form of the modernity

Series is defined as “a group of interrelated things, following each other”²⁰. Suite is understood as a “collection of different compositions gathered by the author because of some affinity”²¹.

There is, then, a criterion of affinity in the series (“they follow each other”), so each thing seems to be a consequence of the previous one. In the suite, the criterion is wider, as is the author, and not the things themselves, who sets the affinity between them; in this way the matter becomes completely subjective as we already know that any classification still has an extraordinary component of arbitrariness.

Some examples will clarify the question. The “Suite Vollard”, outstanding work of Picasso’s engraving, is not homogeneous, neither in the motives, nor in the format of the iron, nor in the size of the paper and became authentic suite because both Vollard, his editor, and Picasso himself, wanted so. In fact, it never formed a series and, that is why it was, correctly, never considered and even named as such.

However, the more than fifty paintings about the cathedral of Rouen which Monet painted between 1892 and 1894, do constitute an authentic series. Certain autonomy in each of them was evident, but the pictorial investigating effort the group meant, joint them together. One picture follows the other without interruption. Today it is not possible to contemplate the original can-

was in their integrity of total work (I do not know if it ever was or not because the works had a fast critic and public success and they were sold out very soon, dispersing). But the fact is that if we could see at the same time all the views of the cathedral painted by Monet, we would appreciate this unitary beat with which the artist conceived the group, the series and, for sure, we would have a completely enriched knowledge of the cathedral itself and, especially, of Monet's work and his indefatigable fight to capture everything of eternal hidden in the ephemeral of his views over the cathedral.

And this is, exactly, the sense of the series, this behaving as an altarpiece displaying in every direction its stored knowledges, its accumulation of being and, therefore, of truth. It does not matter that each picture pays attention to a different angle of the Building, that the focal point of vision is modified in each work, that the different time of the day transforms radically the aspect of the cathedral's image, nothing of the sort, because the cathedral of Rouen is still itself, whatever it is the apparel with which the light fugacity shows it. If art is a way of knowledge, so deep as any other (and in certain aspects much deeper than others), the "series" is a privileged way to access to it. Thanks to it we are able to see what the work shows and what, even not been shown, is revealed just by joining what must be joined.

More contemporary authors have followed this same way. Lichtenstein goes further as he even takes all Monet's series and works on them: he "translates" the one of the Cathedral into his trade name (the formation of image through the system of points –benday– of four-colours process printing), and he did the same with the series of the haystacks, an agricultural landscape with a straw haystack as the only motive of the painting; to end with the water lilies (the last thirty years of Monet's work). Andy Warhol faced one thousand and one different visions of a same image of Marilyn Monroe's face, just changing the background, lips or hair colour, with saturated colours.

So considered, Brinkmann's work we are dealing with, constitutes, without any doubts, a series. One work emerges from the other, "follows the other" in a natural way, and even, sometimes, it is part of the other one or it is connected to it by a same gesture (a line), a stuck photo that makes confront the (photographic) "reality" of the Building with this other Building, not less real, that emerges from the artist's doing while he allows his hand to be swept away by very refined drawing, the product of so many hours exuding through the pencil or the drawing tool, the very life. A zen motto says: think carefully, act quickly. This is our artist's way of working.

On June 7th 1912, replying to a writer who had praised him as a great painter and a great poet, Monet wrote: "No, I am not a great painter, nor a great poet... I only know I do what I think I must do to express what I experience before nature and more often than not to be able to get out what I feel I totally forget the simplest rules of painting if they exist at all!"²².

I ignore if Enrique Brinkmann knows these words of the great French painter, but, for certain, he would admit that they are in harmony with his work and his own plastic evolution. All Brinkmann's huge work endeavour could be summarized in reaching to do what he thinks and all his already long career is nothing but, in order to reach doing it, walking a long way to unlearn, to forget those rules of painting that, perhaps, have never existed but that false gods, at all times, try to lift.

A (drawn) story about the Building

When, as in the present case, the series performed has vocation of total work, of covering attempt of a full knowledge, the artist's clash with what provokes his work is also total; there is no subterfuge, we cannot admit "aesthetic exits" where powerlessness could be hidden, in short, cowardices, in order not to say what

must be said or to shut up; in order not to draw what must be drawn and to omit all the rest (because the paper, alone, without any lines, also paints).

I do not know the case of any Spanish contemporary buildings that are the object of an aesthetic analysis as the one we are dealing with, and, actually, I believe that the Trade Fairs and Congress Centre has given him this “out of order” shape, holder of confusion, that Brinkmann needed to find to do the style exercise he has finally done. I am tempted to say that the Building and the artist have met each other because, without knowing it, they were mutually waiting for each other; in the same way that, suddenly, two strangers exchange glances and so is the emerged complicity that it seems as if they had always been the one opposite the other. Ancient people called it destiny.

Behind these columns triads in difficult balance supporting the upper elements of the building and that Enrique Brinkmann has extended until implausible in his drawings, I sight Lovecraft’s terrible tales, Kafka’s dark memory when he described Gregorio Samsa’s dark legs that strange morning when he woke up transformed into a beetle or the imaginary insects with long extremities we seldom believe to see in some previous drawings of the artist.

Brinkmann has created (drawn, not written) a story about the Building. And it is possible because, as the Italian writer and painter Tullio Pericoli has said: “Thinking in pictures constitutes a language itself that can elaborate concepts without needing the language of words... The linked images are equivalent, as a possibility, to the linked words; and the relationships among the images, among their lines, can create, as well as words, stories”²³.

But, could this very story have been told by other plastic means, for instance photography? What difference could there be between what Brinkmann’s trembling, and at the time, decisive lines tell and what a photograph shows? There is nobody better to answer it than

the painter/photographer Man Ray, who, on being asked when and why he decided to take a photo and when to make a painting, answered: “I paint what can not be photographed. I photograph what I do not wish to paint”. Actually, I think, photography has something of bursting and drawing or painting, of slowness (although very fastly made) and that is because what comes from the hand –through the pencil or the paintbrush– has been before elaborated thought, conscious or unconsciously. This is the differentiating key and the reason why a picture can be photographed but a photograph cannot be taken with the same elements treated in the way they are in a picture, still being a photograph and having its nature.

Enrique Brinkmann does not do a drawn report about a building but he begins, through the line, a peculiar battle against it. His clash with the Building, with his “memory of the Building”, that turns, firstly, into an object of his thoughts to be converted later a in pure plastic object, is not in the way in which the outstanding drawers that came with the scientific expeditions in the XVIIth and XVIIIth centuries faced the, up to that moment, unknown vegetal species; they rather performed a task of “images fixatives” of this new reality. What has happened here is something different. The artist has allowed himself to be imbued by multiple “views” of the Building, some of them fast, others softly slow and with all it he has built a memory that, reelaborated, he has converted into idea, that has become form. I draw what I think.

A work walking towards light

A short time ago, barely some months before having written this text, our author has had, in Malaga, his home city, a great retrospective exhibition about the collection of his work that the curator, Juan Manuel Bonet, has entitled “Towards light” and in which catalogue has written: “Enrique Brinkmann, towards light, yes: there is, in his work, now contemplated in its route,

in its five decades development, an aspiration always to a greater purity. Great admirer (...) of Rembrandt –both of the painter and, precisely, the etcher–, the painter comes from darkness, from the night and walks towards light²⁴.

More than fifteen years ago, and on the occasion of another artist's retrospective exhibition that also took place in his home city, I wrote in the text of the catalogue and, in response to how Enrique Brinkmann had achieved jumping from a classicism of great technical wisdom in the making to an extreme nakedness of the pictorial form, that had been possible "through a long, merciless process of emaciation, of tearing out bad habits and knowledge, cultural apparels, wrappers, and developing a passionate interest in the search of a virginity that does not come from ignorance, but from generosity, from self-sacrifice, from the deep search of the nothing, to prepare the ground in which the creation should come, if it ever comes"²⁵.

And I went on saying: "Using a current term, so dear to the French philosopher Derrida, once achieved a degree of formal perfection, a slow, intuitive and persistent process of deconstruction has taken place, a pertinacious blowing-up of great part, of the greatest part, of his artistic knowledge to look for an approximation to the origin, not to his origin as an artist, but to the origin of any creation..."

...To unlearn. This has been the artist's only lesson. How to erase what we know and that we have so tenaciously looked for to make ours? What image of the world will remain if we reject what dwelled in us? From which circumstances of not knowing will we look at things now; this position of wise ignorance may give us the precise flight to penetrate reality? What does technique mean for a painter? What are the "qualities"; up to which point is all that the artist? Were those men of La Pileta, Lascaux or Altamira less artists? Their technique was primary, minimum, just enough to make the stroke remain (and how!) on the stone. Those lines on

the irregular surface of the cave already contained the beat of mystery...

Enrique Brinkmann is taking the reverse route to a certain postmodern thought or, perhaps, he is doing it in a different way for being radical, as it is not that he is getting free from the world of the Avant-Gardes to connect with the previous one to them, it is that he is desperately looking for his affinity with that hand that painted the line that was half magic, half prayer; that twin hand that investigated in the mere act of painting, by painting...

...but, how to paint the "before the painting"? How seize the very first root of art, the almost-non-art, the most authentic breath of the artist man, not yet stained with knowledge, techniques and cultures, the primitive line in the state of higher purity, that line which is the direct fruit of the breathing of a synapse? Paradoxically, we can only achieve this state of pictorial non-knowing from the deepest wisdom, as the deepest silence can only be aspired from the word. But the process should not be walked as a high phase of cultural refinement, but as a way of perfection through self-sacrifice, through the renounce of what is done from the knowledge level, through the oblivion of everything having a lot..."²⁶

I may have some slight differences in meaning with the previously transcribed words but, substantially, I endorse it entirely today. I bring it up because this advancing backwards in the plastic concept (in the deconstructive way), has gradually turned into a merciless investigation in the night of form in the search of higher purity, that has brought it to light, and the twenty-two views of the Building are a good sample of it. Enrique Brinkmann, as the architect author of the Building did before, has also managed to accommodate in its forms, in its lines, the mess and this is, nowadays, as Samuel Beckett said, the task of the artist.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Translated by Julia de la Torre Fazio

NOTES

1. Quoted by Jenaro Talens in the text *Detritus, la escritura de la degradación*, preceding the short texts and poems by Samuel Beckett compilation published under the title *Detritus*, Tusquets Editores, Barcelona, 1978, p.14.
2. Martin Heidegger's text, *Die Kunst und der Raum* (Art and Space, from now on KR) appears in the Kosme Maria de Barañano's book "*Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*", Universidad del País Vasco, IX cursos de verano, julio/septiembre 1990, p. 57.
3. KR, p. 55.
4. KR, p. 59.
5. Ortega y Gasset, J., *En torno al coloquio de Darmstadt, 1951. Sobre el estilo en arquitectura*. Obras completas, 9. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 626 and followings.
6. Ortega y Gasset, J., *En torno al coloquio de Darmstadt, 1951. El especialista y el filósofo*. Obras completas, 9. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 628 and followings.
7. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-Philosophicus*. Alianza Universidad, Madrid 1980. Translated by Enrique Tierno Galván. The work concludes with the paragraph 7: "Whereof one cannot speak, thereof one must be silent", p. 203.
8. Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía. II*. (From now on, D.F.) Alianza Diccionarios, Madrid, 1984, pp. 1495-1496.
9. D. F. , p. 1492.
10. Elliot, T.S. , "Burnt Norton", *Poesías reunidas*. Alianza tres. Madrid 1978, p. 191.
11. <http://deconstructectos.blogspot.com/2007/02/definiciones.html>
12. Chillida, Eduardo. *Escritos*. (from now on Esc.) Museo Chillida Leku, La Fábrica Editorial, 2005, p. 70.
13. Esc., p. 54.
14. Fernández Alba, Antonio, *La metrópoli vacía*, Anthropos. Madrid, 1990, p. 163.
15. Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar en Conferencias y artículos*, Odós, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 142.
16. Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, 1998, p. 115.
17. Fregolent, Alessandra, *Los Vedutistas*, (from now on L.V), Electa Bolsillo, Milán 2000, p. 12.
18. L.V., p. 30.
19. The expression "optical agitator" was coined by the professor Camacho Martínez, Rosario, in an article about Enrique Brinkmann's work.
20. D.R.A.E., 19ª edición, Madrid, 1990.
21. Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, 2ª edición, Gredos, Madrid, 1998.
22. *Monet* (José Jiménez's presentation: *Hago lo que pienso*), Biblioteca El Mundo, Madrid, 2003.
23. Pericoli, Tullio. *El alma del rostro*, Siruela, Madrid, 2006, p. 54.
24. *Brinkmann, Enrique. Hacia la luz*, curation and text by Juan Manuel Bonet, Área de Cultura, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2007, p. 33.
25. *Brinkmann 1957-1992*. Texts by José Manuel Cabra de Luna. Catalogue of the exhibition (from now on Cat. B.), Fundación Museo Casa Natal, Málaga, 1992, p. 42.
26. Cat. B., p. 42 and followings.

VINGT-DEUX VUES D'UN PALAIS

I

Ce que je dis n'indique pas qu'aucune forme artistique ne puisse pas exister dans un futur prochain. Seulement cela veut dire qu'il y aura une nouvelle forme d'art, et cette forme-ci sera d'un tel genre qu'elle permettra le désordre, et elle n'essaiera pas de dire que le désordre est au fond quelque chose différente. (...) Trouver une forme qui puisse contenir la confusion est, actuellement, la tâche de l'artiste.

SAMUEL BECKETT¹

Un paysage ne sera jamais le même après la construction d'un temple, d'un palais. Ce travail d'architecture se fond avec l'endroit, se fait un avec lui en finissant par le constituer, donnant lieu de cette façon à un seul regard possible, à un regard unique. Et c'est parce que "nous devons apprendre à reconnaître que les choses en soi-mêmes sont les endroits et qu'elles n'appartiennent pas à un endroit"². Le *genius loci*, le dieu de l'endroit, étant errant entre ce qui préexiste en vient ainsi à habiter de façon naturelle à l'intérieur espace du nouveau, du déjà endroit unique; dans ce creux généré par la main de l'homme, à travers les murs tournants de l'œuvre.

Mais pas toujours le dieu de l'endroit habite là, dans la sans substance réalité antérieure; sinon dans d'autres dimensions pas physiques. Il faudra, donc, se rendre au temps et à sa manifestation, aux jours et sa signification, il faudra voyager à travers la pensée pour, entre ses ruines, à nouveau se rencontrer avec les dieux qui partirent, les faire rejoindre dès lors le nouvel endroit, leur dire que nous avons préparé une clairière, que nous avons débroussaillé le mieux pour eux, que nous

avons répandu pour eux le vain qui leur est propre. Parce que "espacer équivaut à laisser libres les lieux, dans lesquels un dieu se laisse voir, les lieux desquels les dieux ont pris la fuite, les lieux, dans lesquels la parution de la divinité se retarde il y a bien longtemps"³.

Jamais une ville sera la même après avoir érigé un édifice qui se constitue comme son symbole, qui ait été capable d'attraper dans ses formes, dans la densité de ses volumes et l'essence de ses matériaux, la nature de son époque et, en même temps, ait su contenir entre ses murs un espace pour l'homme, c'est-à-dire, un vide avec un sens, lequel, dès ce moment et à cause de ceci, reste transformé en "un acte initial qui essaie de forger des lieux"⁴.

L'architecte et le style

Mais, derrière ce désir véhément nous paraît la figure de quelqu'un qui doit confluer un ensemble de perceptions et de techniques, de connaissances et de sensibilités, auxquelles il doit faire s'accorder entre elles-mêmes pour, auparavant en unité, pouvoir canaliser le génie du siècle et construire à partir de son esprit. Nous parlons, bien entendu, de l'architecte et de son style.

Ortega y Gasset, usuellement clair comme le jour, dans un texte de 1951 qu'il écrivait après avoir assisté à un colloque qui eut lieu à Darmstadt sur le logement et son insuffisance et dans lequel Heidegger donnait sa polémique conférence "Contrat, habiter, penser" (sur laquelle nous reviendrons), où il traite sur le style en architecture et nous dit :

"Le problème plus intime de l'architecture, c'est le style... Le style, en effet, représente dans l'architecture un rôle singulier absent dans les autres arts, étant celles-ci beaucoup plus pures. L'histoire est paradoxale mais c'est ainsi... Dans les autres arts le style est

simplement une question de l'artiste... Mais cela n'est pas valable pour l'architecture. Si un architecte fait un projet qui étale un admirable style personnel –il n'est pas, en parlant net– un bon architecte”.

L'architecte se trouve dans un rapport avec son métier, son art, très différent de la manière de relation du reste des artistes avec ses propres arts. La raison est évidente: l'architecture n'est pas, ne peut pas, ne doit pas être une art exclusivement personnelle. C'est une art collective. Le vrai architecte est tout un peuple.

Je pense que tout artiste est en tant qu'un instrument de la vie collective, même que non seulement cela. En plus dans le cas de l'architecte la question s'élève à la dernière puissance. Le reste a besoin d'être un tel instrument, mais l'architecte doit l'être...

...parce que l'architecture n'exprime pas comme les autres arts des sentiments et des préférences personnelles, sinon précisément, des états d'âmes et des intentions collectives. Les édifices sont un immense geste social. Tout le peuple se dit en eux⁵.

Mais si, comme Beckett nous a dit, “trouver une forme qui puisse contenir la confusion est, actuellement, la tâche de l'artiste”, qu'est ce que doit faire par les temps qui courent l'architecte/artiste quand il projette un bâtiment, quand sa pensée engendre un édifice? Si tout œuvre d'architecture naît pour faire possible et mettre de l'ordre dans les activités humaines, dès habiter jusqu'à ordonner, dès travailler jusque rassembler et même prier, comment accommoder cette exigence d'ordre avec la confusion avec lesquelles nos jours s'énoncent d'une façon qui en est la propre? Ne nous paraît-il pas le visage de nos jours comme une plume bercée dans une tempête d'entropies? Comment sauver les apparences entre ce besoin d'ordre avec cette évidente confusion?

Un vivre (et un construire) philosophiques

Revenons encore un fois envers Ortega quand, dans le texte déjà cité mais dans un épigraphe consacré au spécialiste et le philosophe, nous dit :

“Il est bien vrai que, parlant avec de la rigueur, le sol sur lequel l'homme est toujours n'est pas la terre ni n'importe quel autre élément, sinon une philosophie. L'homme vit dès et dans une philosophie... La plupart des hommes ne l'avertissent pas parce que cette philosophie de laquelle ils vivent ne se présente pas comme le résultat de l'effort intellectuel, pourtant, qu'eux mêmes ou d'autres ont fait, sinon qu'elle semble la “pure vérité” ; c'est-à-dire, “la réalité en soi”. Ils ne voient pas cette “réalité en soi” comme elle est rigoureusement: comme une Idée ou un système d'idées, sinon qu'ils partent des “choses mêmes” dont cette Idée ou “système d'idées” leur montrent. Et ce qui est curieux c'est que ceci se passe non seulement entre ceux que couramment nous appelons les “incultes”, mais aussi entre beaucoup des cultes, par exemple, entre de nombreux architectes...”⁶.

C'est ainsi que presque sans le savoir, nous vivons philosophiquement. Le complexe réseau d'idées que, par interrelations dans des directions illimitées, constitue notre système d'entendement lequel conforme une déterminée et concrète façon de voir et comprendre le monde, en est la base sur laquelle nous érigeons notre architecture vitale et avec celle-ci, et en elle, tout le reste des constructions que nous hissons, soient physiques, intellectuelles ou esthétiques. Sur cette philosophie qui nous constitue se déposent nos normes de vie en commun (le droit), notre connaissance reproductible sur le monde (la science) et les manières dans lesquelles s'exposent nos sentiments (l'affectivité). Pareillement les édifices que nous érigeons –“un immense geste social”, au dire d'Ortega– sont le fruit directe et

nécessaire de cette nouvelle manière de percevoir le monde et d'être en lui.

Par tout cela, ce n'est pas futile de nous demander à ce point-ci de la réflexion, à quelle architecture a donné lieu la philosophie dès laquelle nous vivons. Ou peut-être pour mieux dire si l'architecture que nous faisons aujourd'hui a su compatir à notre vision du monde, c'est-à-dire, avec ce regard, fractionné et kaléidoscopique, avec lequel nous scrutons ce que nous appelons "réalité". Quelle que soit la réponse nous ne devons pas perdre de vue que le postmodernisme dans lequel nous vivons, comme dans toute époque de dissolution, se distingue par un éclectisme exacerbé et, par conséquent, par une tendance vers des attitudes de synthèse. Dans cette tessiture, le génie du siècle se manifeste, non pas à la manière dont se produisirent les avant-gardes artistiques du siècle précédant (qui semblaient paraître du néant, même que postérieurement nous avons su que ceci n'est pas désirable, ni possible) sinon d'une façon prismatique, avec une multiplicité de facettes, de différents visages auxquels la même lumière illumine à chacune d'entre elles d'une façon singulière.

Trois regards à cheval entre deux siècles

Les regards philosophiques qui convergent dans ce temps polyédrique sont variés. Faisons allusion à ceux que nous comprenons comme les plus significatifs pour notre objectif. Le rationalisme extrême, que je dénommerais technique (à cause du puissant instrument logique qu'il procura à l'heure de penser) et qu'il nous mena à la philosophie analytique. Wittgenstein fut son représentant plus important et celui qui, certainement, dès sa formation d'ingénieur, projeta une maison pour sa sœur chez sa Vienne natale qui ensuivit un évident et tridimensionnel allongement de sa propre philosophie; au moins de sa philosophie initiale. Nonobstant nous ne pouvons pas oublier que cet auteur choisirait à l'occasion une attitude prochaine à la contemplative, à la mystique, avec un connue et mal compris recours au silence.⁷

L'herméneutique, dont son acception vulgaire selon le DRAE (Dictionnaire de la Royale Académie Espagnole), est celle de "l'art d'interpréter des textes pour fixer son vrai sens, et spécialement celle d'interpréter les textes sacrés". Pour H.G. Gadamer, disciple de Heidegger et le véritable père du courant philosophique ainsi désigné, l'herméneutique est "l'examen des conditions dans lesquelles ont lieu la compréhension... et celle-ci se manifeste comme un survenir de la tradition ou de la transmission. Par conséquent, parmi l'herméneutique peuvent être défrichés des chemins qui représentent de nouvelles possibilités dans la tradition".⁸

Donc c'est assez clair qu'elle se constitue comme une méthodologie pour notre regard vers l'hier, vers le passé duquel nous sommes part, vers la tradition comprise non comme la page antérieure sinon comme la fondation de l'édifice que nous habitons. Tradition dont, assurément, n'a rien à voir avec le fait d'être ancienne, il suffit simplement que ce soit un événement précédent. Et c'est ainsi que la tradition première avec laquelle se met en liaison le postmodernisme, logiquement, est avec les formes de la modernité et le regard envers elles se nous présente différent quand nous sommes capables de connaître la façon de comprendre, les conditions dans lesquelles nous effectuons ce procédé. Alors, la propre recherche et compréhension du passé est une forme de la tradition, une manifestation d'elle même. Il n'y a pas une rupture de la chaîne; il n'y a pas un hier dont on lutte pour le connaître et qui, réellement, soit en dehors de nous mêmes, sinon un hier qui, pour savoir comment nous sommes capables de le reconnaître, il se transforme aujourd'hui en vrai présent, richissime et complexe. Les formes et leurs évocations, les volumes avec de si différentes densités et les plus divers matériaux sont adroits pour s'imbriquer entre eux même qu'ils aient eut une origine différente et qu'ils appartiennent à des époques très différentes. Le livre des jours maintenant n'est pas relié avec des feuilles cousues par un côté auxquelles, quand il se déroule la lecture du vivre, il faut absolument laisser en arrière, sinon avec des feuilles pliées à la manière d'un accor-

déon, de telle façon que chaque page que nous déplions nous agrandira et nous transformera la vision des précédentes mais nous continuerons avec la conservation du sens de l'unité de tout ce qui nous a précédé.

Heidegger avec ce ton d'oracle qui était particulièrement le sien, avec sa lumineuse obscurité, affirmait que "l'herméneutique est une façon de penser "originairement" tout ce qui "a été dit" en un "dire".⁹

Mais, à la fin, ce sont les poètes les vrais seigneurs des mots et ceux qui savent, avec eux, distiller un temps ou l'abolir pour nous transporter au temps sans temps des dieux. Penser "originairement tout ce qui a été dit en un dire", qu'est-ce qu'est, sinon la pleine connaissance plus loin de tout temps? quoi, sinon sauter au-dessus de "l'avant" et "du après", du "ici" et du "maintenant"? T.S. Elliot l'exprima dans un langage contraint jusqu'à l'émotion, sage jusqu'à l'accablement :

*Le temps présent et le temps passé
sont peut-être tous deux dans le temps futur
et le temps futur renfermé dans le temps
passé.¹⁰*

Néanmoins les mots ne construisent pas toujours la même demeure. Chaque période a les siens, chaque époque les fait trembler de façon différente jusqu'à épuiser une signification et ouvrir d'autres. Pour cela la tâche de notre savoir, doit être la méthode de notre analyse, chercher "en arrière", dans la longue nuit du langage, comment se sont constitué les concepts. Pendant ce lent avancer retournant sur nos pas, dans ce "déconstruire" que nous désirions chemin de certitudes, nous apparaîtra l'ambigu, une espèce d'insécurité constitutive dans laquelle nos idées grelotteront et les formes se révéleront chaotiques. Ce que nous pensions ferme ne persistera pas et cette méthodologie, que nous croyions si logique, nous aura conduit paradoxalement vers une réalité dans un continuel déséquilibre, dans une réalité qui ne se montre pas logique. Jacques Derrida tends jusqu'à l'extrême la méthode étymologique que Heidegger ébauche

dans "Etre et temps" et donne lieu à la théorie connue comme déconstruction. Le concept ne prétends pas montrer tant le sens de la "destruction" de quelque chose (la même métaphysique), de sa réduction au néant, comme à illustrer la manière dont elle s'est abattue.¹¹

Le Palais de Foires-Expositions, une forme qui contient la confusion ou "construire déconstruisant"

Le créateur ignore le plus souvent les profondes raisons de sa création. Dans une œuvre concourent beaucoup de pourquoi et pas toujours encerclés par des supports logiques ou reconnaissables. L'auteur ne sait pas la cause ultime de ses gestes créateurs parce qu'il ignorait profondément quoi qu'il en soit capable de dégager la matière de ses connaissances et de ses rêves. Pour cette raison, la lecture que sa propre œuvre mène à bout (son interprétation) n'est sinon une de plus des infinies possibles. Il se peut que lui-même se surprenne avec l'âge en découvrant dans son travail des raisons celées, des citations voilées, des références cachées qui se sont en douceur dénudées jusqu'à éclairer ce que Eugenio Trias dénomma un "horizon de sens" lequel, tandis qu'il réalisait l'œuvre, l'était absolument inconnu.

Je suis convaincu de que, quand l'architecte Angel Asenjo projetait le Palais de Foires-Expositions et Congrès ne croyait pas avoir rapproché, avec son biveau et son équerre, un support philosophique à son activité. Même aujourd'hui il continuera à penser très probablement que ce rapprochement envers son oeuvre n'est qu'un excès rhétorique. Mais je crois que ce n'est pas ça. Encore plus, je conçois, avec Ortega, que sans ce sole accordé par la philosophie analytique, par la seconde lecture du concept de tradition que l'herméneutique permet et ce "chaos contrôlé" que la déconstruction aide à porter, il ne l'aurait pas été possible de concevoir l'édifice; même qu'il ne fit pas attention à ceci, quoiqu'il n'aurait pas eut le propos de le réaliser en partant de cette "réalité même", de ce système d'idées.

Chillida exprima que “la symétrie est la sécurité, et celle-ci est très proche de la mort”.¹⁰ Dès cette perspective le Palais (qui est dépourvu de toute trace symétrique) est de la vie, il fait partie du vivant, il s’identifie avec. Il y a assez longtemps que la science nous a appris que notre regard sur le monde ne peut pas obéir à une seule vision que nous appelons ordre. Les réalités quantiques sont seulement prédites par la statistique (ce qui semble contredire de base nos concepts scientifiques) et les formations fractales s’oublent de la structure octogonale. Prophétisme, symétrie, ou orthogonalité sont des concepts qui confèrent stabilité, mais derrière eux nous apparaît la vie, qui est mouvement, discontinuité, rupture. La rivière en est la même, ses eaux sont changeantes y dans ce s’écouler d’instable équilibre se pose notre Palais.

Mais rien de tout ceci est incompatible, à ce point-ci du discours, avec une considération sur l’extraordinaire treillis logique que la philosophie analytique a été capable de construire. Et c’est parce que la transformation en objet de la pensée du propre instrument avec lequel on travaillait, le langage, a produit sa représentation corrélatrice en architecture avec une nue application de la rationalité qui nous conduit à la limite d’exprimer que seulement le but d’usage détermine la forme et exclut n’importe quelle déviation de ce programme, puisque l’essentiel ne mérite pas avoir la lettre de naturalisation. La fusion de ce regard austère (presque quaker) avec la précise réalisation technique, qui donna lieu, à la longue, à une sophistication esthétique qui entame un courageux combat afin d’obtenir la beauté de ce qui est strictement utile et c’est comment un vis, un câble raidisseur, la structure d’une cintre qui devient elle-même un arc, acheva, en apothéose maniériste, convertie en architecture “high tech”. Je crois qu’il nous faudrait une clé d’interprétation du Palais si nous ne recourons pas en plus à cette perspective pour conformer notre regard.

La sculpture, après ce qui a été fait pendant le XXème siècle, n’est plus un corps dans l’espace, comme corps générateur de l’espace; son “être là” allume un “espace de l’homme”. La différence que l’architecture origine

avec l’espace est que celui de la sculpture est, certainement, un “espace de l’homme” mais n’a pas besoin d’être un “espace pour l’homme” (dont il manque d’une utilité directe, tandis que celui de l’architecture doit être un espace essentiellement utile ou il ne le sera pas). D’où que l’architectonique ait été dénommé comme “un vide avec du sens”.

Ce fut le propre Chillida qui assura que: “L’espace est une matière très agile. Il est si vif que là-bas il n’y a rien”.¹³ L’architecture a beaucoup de connaissance sur ce vivre, puisque dans l’espace qu’elle crée doit habiter non seulement le dieu de l’endroit que la construction convoque, et duquel nous parlions au début de notre réflexion, sinon qu’il doit être aussi, comme nous l’avons indiqué, espace pour l’homme, pour son vivre et pour son agir. Cette double servitude oblige à l’architecte, en plus d’établir un programme d’usage, à répondre à l’appel du siècle jusqu’à convertir l’édifice, comme Ortega disait, en un immense geste social.

Dans le Palais de Foires-Expositions, la ligne brisée d’un style traîné par Angel Asenjo presque dès ses origines professionnelles, est mélangée avec toutes les sinuosités que la plaque de métal permet. Des formes fracassées en des rigides segments sont contrebalancées avec la douceur perpétuelle des courbes et c’est ainsi que l’évocation de l’esprit de la géométrie radicale d’un Daniel Libeskind dans son Musée juif de Berlin, reste fondue avec l’interminable courbe d’une chaise de Frank Gehry, avec les corps mous de quelques uns de ses derniers édifices ou avec la bizarre stabilité ondulée de la tour de Tatline (laquelle jamais atteint à être construite).

La méthodologie herméneutique, cette capacité interprétrice qui rendait facile des “nouvelles possibilités dans la tradition”, permet que notre auteur allie des temps et des lieux différents, différents regards en un seul lequel, ainsi, se singularise.

Mais rien de tout cela aurait été faisable sans un construire “déconstruisant”. Uniquement un agir qui comprenne le

chaos comme ordre (il), c'est-à-dire, un désordre constitutif, qui accepte la possibilité de la confusion comme forme, a fait possible cette construction, avoir érigé ce Palais.

Dans son œuvre "La metrópoli vacía" Antonio Fernández Alba écrivait que "l'architecture continuait opérant sur des connaissances consolidées et conservatrices de la forme... à l'architecture lui reste encore parcourir la rupture poétique de l'espace contemporain".¹⁴ Ce n'est pas mon avis parce que je comprends que, ainsi comme le cubisme essaie l'introduction du facteur temps dans le tableau, puisque la perspective multiple en une seule œuvre dépasse "le temps gelé" que l'unifocal regard "du Quattrocento" comportait, c'est ainsi de même que le faire dès l'herméneutique et le regard déconstructif, en architecture, a pour conséquence la même rupture poétique de l'espace. Rappelons-nous des vers de T.S. Elliot et son installation dans le "non temps". Etant, comme ils le sont et nous savons avec Einstein, temps et espace interrelationés, il ne serai pas l'affirmation de Elliot une rupture poétique de l'espace? Et n'importe quel tableau cubiste ne le serai-t-il pas? Est-ce que par hasard –et aussi- ne l'est pas la construction d'un édifice conçu à partir d'une multiple perspective conceptuelle qui se fond en une seule?

Dans sa conférence déjà citée, Heidegger nous dit que "habiter est la façon par laquelle les mortels sont sur la terre... seulement dès l'habiter nous pouvons construire... la véritable pénurie d'habiter repose sur le fait de que les mortels doivent revenir à la recherche de l'essence d'habiter, qu'ils doivent d'abord apprendre à habiter... Ils mèneront ceci à bout quand ils construisent dès l'habiter et quand ils pensent pour l'habiter".¹⁵ Donc l'homme doit mériter son propre construire, le rendre possible avec sa vie, c'est-à-dire avec sa philosophie et son être sur la terre.

II

Celui qui croit que l'art moderne est une dégénération, ne comprendra pas réellement l'art du passé.

H.G. GADAMER¹⁶

La "vue", un genre pictural

La représentation d'édifices, d'un ensemble de ceux-ci ou de panorama de villes, fut un élément assidue dans la peinture européenne. Au début (Moyen-Age, Primitifs italiens, Renaissance), il usait d'habitude comme fond du tableau, pour encadrer et situer le temps et l'espace la figure principale, qui était vraiment l'objet pictural.

Mais, à partir du XVIIIème siècle, les édifices et les coins plus significatifs de la propre ville acquièrent catégorie d'objets plastiques et, en inversant les termes, ils se convertirent en un thème principal et les figures humaines et les choses qui apparaissaient dans ses tableaux (carrosses, bateaux, etc.) finirent par avoir un rôle secondaire dans la représentation. Cette façon de faire, ce nouveau regard, fut désigné comme "védutisme" (mot qui procède de l'italien "veduta", vue. Les principaux "védutistes" furent Canaletto, Bellotto, Guardi ou Mareschi (Turner, dans le siècle postérieur) et, comme insigne graveur, Piranesi. Entre les villes qui furent l'objet de cette page de l'art, de ce genre, se trouvent principalement Venise, Naples et Rome; la première d'entre elles encore en plein apogée et les autres comme magnifiques souvenirs d'elles mêmes, conservatrices du beau monde que ses propres ruines leur fournissaient. Avec le védutisme le protagoniste de la peinture est le paysage urbain, représenté selon les règles de la perspective.¹⁷

Mais au fur et à mesure que l'objet plastique, le sujet du tableau, se fait indépendant de ce qui se représente et se fait autonome de la réalité, l'imagination de l'artiste

se transforme en un ruisseau développeur de ce qu'il peint, qui ne cherche pas à "représenter" ce qui existe (comme référence du monde réel), sinon à créer un monde dans le propre tableau. Il surgisse alors ce que dans l'histoire d'art reçoit le nom de "caprice". Lequel est défini pour l'historienne d'art italienne Alexandra Fregolent comme "un paysage dans lequel coexiste des édifices inventés, des ruines, des monuments anciens, des édifices anciens, des édifices modernes et des constructions réelles, dans un ensemble absolument arbitraire, qui dépend du souffle de l'artiste. Il s'agit de vues fondées sur l'imagination et sur la fantaisie..."⁸

L'art comme accumulation de vérité ou "les théories m'ont paru toujours détestables"

J'ai donné au texte le titre de "Vingt-deux vues d'un palais" et je l'ai fait ainsi parce que ce sont vingt-deux les dessins ou "collages" qu'Enrique Brinkmann a réalisé du Palais de Foires et Expositions. Dès le premier moment qu'ils m'ont été montrés je me suis mis à penser sur les "vues" de la Venise de Canaletto, sur quelques paysages du Tamise ou du Grand Canal de Turner et sur les lignes (escaliers, arcs et bouts attachés aux poulies) qui traversent les prisons de Piranesi. Il se confirme, avec sa vision, l'assertion (fruit d'un certain romantisme) de que l'art n'est pas autant la beauté comme un des courts visages de la vérité. Et c'est parce que l'œuvre d'art accumule vérité parce qu'il referme être, il affecte le même créateur et donne au contemplateur une connaissance privilégiée.

Je voudrais pouvoir faire une réflexion en me laissant abandonner à la manière d'un passant dans la ville, conduire ma pensée dans un divaguer extravagant, autour de ces dessins, des ces œuvres. Parce que je ne veux pas (si est ce que cela m'a été accordé) construire une théorie sur eux, puisque, de même qu'à Monet, "les théories m'ont paru toujours détestables". Fuyons alors d'elles mais ne craignons pas nous enfoncer dans la richesse sémantique que ces lignes possèdent, dans

les subtiles taches, la plupart d'elles fortuites, dont l'artiste soutient sa légère création et voir, en elles et avec elles, que Brinkmann nous éclaire une très profonde et délicate vision du Palais à travers de ses "vues". Après les regarder, après les caresser visuellement maintes et maintes fois jusqu'à les faire nôtres, en l'intériorisant, le Palais ne sera plus le même pour nous. La vision de l'artiste enrichira la notre et de nouvelles perspectives nous seront concédées.

J'ai dit que, d'une certaine manière, ses dessins sont des "vues" à la façon des œuvres des "védutistes", mais, est-ce qu'elles ont quelque chose à voir avec les "caprices"? Tant que dans ceux-ci coexistent plusieurs vues du réel et des vues de ce qui a été imaginé (j !), il n'y a aucune similitude avec eux parce que le travail réalisé se rapporte à une chose réelle; et il n'est pas le cas de la recherche de sa représentation, sinon que cela a été utile comme provocation thématique pour développer une série. Il n'est pas fréquent d'aborder la question sur le faire d'Enrique Brinkmann, puisqu'il n'a pas l'habitude de commencer une œuvre à partir d'un objet réel et même pas à partir d'une méditation (en termes référés à l'art plastique) sur une chose, sinon que ses œuvres arrivent d'ordinaire à cause "d'un provocateur optique"⁹, accidentel et minime, qui plutôt peut-être la tache proportionnée par une grature, des gouttes de liquide sur la toile ou le papier, une silhouette sur le mur ou une ligne qu'il a tracée (sans sens?) d'un geste.

Comme à présent les choses n'ont pas été ainsi, j'ose penser que, pour notre auteur, la série qu'il a développée sur le Palais a une double genèse : d'une part, la connaissance iconographique que l'a pu procurer l'observation minutieuse de l'objet directement ou à travers des photos, et de l'autre, par "l'écho des visions" qui se sont accumulées dans sa rétine tandis qu'il circulait avec la voiture maintes et maintes fois, vers l'un et l'autre côté, se dirigeant vers la ville ou de retour chez lui. Cet écho visuel (parce qu'il n'y aura autre chose comme résultat de la vision de quelque chose à vitesse) s'est fixé dans la mémoire de l'artiste, s'est estompé après et, à travers la

fantaisie et l'imagination, comme ont fait les peintres du XVIII dans ses "caprices", a été utile pour, paysage imaginaire, aussi et avec celui-ci concevoir l'œuvre, la composer. Dès cette perspective je crois que ces dessins, ces "vedutas", sont, au même temps, des véritables "caprices".

La "série", forme artistique de la modernité

La série est définie comme un "ensemble de choses rattachées entre elles et qui se succèdent unes aux autres".²⁰ On entend par suite une "collection de compositions différentes réunies par l'auteur en raison de quelque affinité".²¹

Donc dans la série il existe un critérium de nécessité ("elles se succèdent les unes aux autres"), de façon que chaque chose semble qu'elle doit être conséquence de l'antérieure. Dans la suite, le critère est plus étendu puisque l'auteur, et non les choses en soi, est celui qui détermine l'affinité entre celles-ci; c'est ainsi que la question devient complètement subjective puisque nous savons déjà que n'importe quelle classification ne laisse pas d'avoir un extraordinaire composant arbitraire.

Quelque exemple nous aidera à éclairer la question. La "Suite Vollard", œuvre d'apothéose du graver de Picasso, n'est pas homogène, ni dans les thèmes, ni dans le format des planches, ni dans la mesure du papier et devint la véritable suite parce qu'ainsi le voulurent tant Vollard, son éditeur, comme le même Picasso. En pureté elle ne constitua jamais une série et, pour ceci et correctement, elle ne fut jamais considérée et même pas jamais dénommée comme telle.

Par contre, les plus de cinquante toiles sur la cathédrale de Rouen que Monet eut peint entre 1892 et 1894 en effet constituent une vraie série. Certaine autonomie de chacun d'eux était évident, mais l'effort pictural investisseur que l'ensemble supposait, les réunissaient. Un tableau

succède à l'autre sans solution de continuité. Aujourd'hui il ne nous est pas possible de contempler les toiles originales dans son intégrité comme œuvre totale (je ne sais pas si quelque fois elle le fut parce que les œuvres eurent un grand et rapide succès de la part de la critique et du public et alors elles furent vendues très vite, se dispersant), mais ce qui est sûr est que si nous eussions la possibilité de contempler au même temps toutes les "vues" que Monet eut peint de la cathédrale, nous apprécierions ce battement unitaire avec lequel l'artiste eut conçu l'ensemble, la série et, à coup sûr, que nous aurions une connaissance complètement enrichie de la propre cathédrale et, surtout, de l'œuvre de Monet et de sa courageuse lutte pour capter tout l'éternel qui s'occultait dans l'éphémère de ses vues sur la cathédrale.

Et celui-ci, exactement, est le sens de la série. Ce comportement comme s'il fusse un tréteaux qui déploie dans toutes les directions ses sagesses gardées, son accumulation d'être et, pourtant, de vérité. Il n'a pas d'importance que chaque tableau fasse attention à un angle distinct de l'édifice, que le point focal se modifie dans chacune des œuvres, que la différente heure du jour transforme radicalement l'aspect de l'image de la cathédrale, rien de tout ceci importe, parce que la cathédrale de Rouen continue à être elle-même, soit qu'il soit la draperie avec laquelle la fugacité de la lumière nous la montre à chaque instant. Si l'art est une voie de connaissance si profonde comme tout autre (et dans certains aspects beaucoup plus que d'autres), la "série" est une forme privilégiée pour en accéder. Grâce à elle nous sommes capables de voir ce que l'œuvre expose et ce qui, pas encore montré, nous est révélé simplement rassemblant tout ce qui doit être ensemble.

Des auteurs plus contemporains ont suivi ce même chemin. Lichtenstein va beaucoup plus loin puisqu'il arrive à prendre toutes les séries de Monet et il travaille sur elles: celle de la cathédrale il la "traduit" à sa marque déposée (la formation de l'image à travers le système de points –benday– de la quatricromie) et il mena à bout le même procédé avec la série des gerbiers, un paysage

agricole avec un gerbier de paille comme seul sujet du tableau; pour finir avec les nénuphars (les trente années finales du travail de Monet). Andy Warhol affronta mille et une visions différentes d'une même image du visage de Marilyn Monroe, en variant seulement la couleur du fonds, des lèvres ou des cheveux, avec des couleurs saturées.

Ainsi considérée, l'œuvre de Brinkmann sur laquelle nous discourons se constitue, hors de doute, en une série. Une œuvre surgit de l'autre, "elle suit une autre" d'une manière naturelle et tout de même, parfois, elle forme partie de l'autre ou se connecte par un même geste (une ligne), une photo fixée qui fait confronter la "réalité" (photographique) du Palais avec cet autre Palais, pas moins réel, qui surgit du faire de l'artiste tandis qu'il laisse aller la main en un dessin d'un extrême raffinement, fruit d'abondantes heures dégageant à travers un crayon ou l'outil de dessin de chaque cas, tout de même la vie. Un conseil zen dit: Pense-le beaucoup, fait-le tout de suite. Celle-ci est la façon de travailler de notre artiste.

Le 7 juin de 1912, Monet, en réponse à un écrivain qui lui avait loué comme grand peintre et grand poète, écrivait: "Non, je ne suis pas un grand peintre; un grand poète, je ne sais pas... Je sais seulement que je fais ce que je pense à l'heure d'exprimer ce que je sens devant la nature, et que fréquemment, pour arriver à traduire ce que je sens vivement, j'oublie complètement les règles plus élémentaires de la peinture, si est-ce que celles-ci ont existé quelquefois".²²

J'ignore si Enrique Brinkmann connaît ces mots du grand peintre français, mais sûrement qu'il admettrait qu'ils se plaindrent de leurs travaux et de leurs propres évolutions plastiques. Tout l'acharnement de l'énorme œuvre de Brinkmann se réduit à réussir faire ce qu'il pense et toute sa large trajectoire n'est que, pour parvenir à le faire, cheminer largement pour désapprendre, pour oublier ces règles de la peinture qui, peu-être n'ont jamais existé, mais que les faux dieux combattent en tout moment pour les soulever.

Un récit (dessiné) sur le Palais

Quand, dans le cas qui nous occupe, la série réalisée a la vocation d'œuvre totale, d'essai qui embrasse une connaissance pleine, l'affrontement de l'artiste avec ce qui provoque son travail est aussi total; on ne tient pas des subterfuges, on n'admet pas d'"échappements esthétiques" dans lesquels puissent s'occulter les impuissances, en somme les lâchetés, pour ne pas dire ce qu'on doit dire ou pour se taire; pour ne pas dessiner ce qui devrait être dessiné et omettre tout le reste (parce que le papier, tout seul, sans ligne, peint aussi).

Je ne connais aucun cas d'un édifice contemporain espagnol qui ait été l'objet d'un abordage esthétique comme celui qui nous occupe et c'est parce que je crois que cette forme "désordonnée", accueillante de la confusion, de laquelle Brinkmann avait besoin d'en trouver pour faire l'exercice de style qu'il a terminé de faire, lui a été donné par le Palais de Foire-Expositions. Pour ainsi dire je propose qu'édifice et artiste se sont rencontrés parce que, sans le savoir, ils s'attendaient mutuellement; de la même façon que, tout à coup, deux regards se sont croisés entre méconnus et telle est la complicité surgie qu'il semble qu'ils ont été toujours face à face. Les anciens l'appelaient destin.

Derrière ces triades de colonnes en difficile équilibre qui soutiennent les éléments supérieures de l'édifice et que Enrique Brinkmann a prolongé dans ses dessins jusqu'à l'invraisemblable, je guette les terribles récits de Lovecraft, l'obscur mémoire de Kafka quand il nous décrivait les noires pattes de Grégoire Samsa pendant le bizarre matin dans lequel il se réveilla converti en scarabée ou n'importe quel insecte avec des larges extrémités que parfois ont a cru voir dans quelques-uns des dessins antérieurs de l'artiste.

Brinkmann a créé un récit sur le Palais, mais il ne l'a pas écrit il l'a dessiné. Et ceci est possible parce que, comme l'a dit l'écrivain et peintre italien Tullio Pericoli: "Penser en images constitue une langue par elle-

même, qui peut élaborer des concepts sans avoir besoin du langage des mots... L'enchaînement des images équivaut, comme possibilité, à l'enchaînement des mots; et les rapports entre les images, entre ses lignes, peuvent créer, de même que les mots, des récits".²³

Mais ce même récit pourrait-il être raconté par d'autres moyens plastiques, comme par exemple la photographie? Quelle pourrait-être la différence entre ce que les tremblantes et, en même temps, déterminées lignes de Brinkmann nous dit et ce que nous montre la photographie? Pour répondre à cela rien de mieux que s'adresser à Man Ray le peintre/photographe qui, vis-à-vis la question quant et pourquoi il décida faire une photographie et quand un tableau, il répondit: "Je photographie ce que ne veux pas peindre et je peins ce que je ne peux pas photographier". Et c'est que, je pense, que la photographie a quelque chose d'irruption et le dessin ou la peinture de morosité (même qu'on le fasse très vite) et cela se passe parce que ce qui procède de la main –à travers le crayon ou le pinceau– a été auparavant de la pensée élaborée, conscient ou inconsciemment. Celle-ci est la clef différentielle et pour cette cause il se peut photographier un tableau mais il ne peut pas s'effectuer une photographie avec les mêmes éléments et être traités de la même manière dont le sont dans un tableau, sans que ceci ne l'empêche pas d'être une photographie et puisse conserver sa nature.

Enrique Brinkmann ne fait pas un reportage dessiné sur un édifice sinon qu'il entame, grâce à la ligne, une singulière bataille avec lui. Son affrontement avec le Palais, avec sa "mémoire du Palais" qui se transforma, d'abord, en objet de sa pensée pour plus tard se convertir en un pur objet plastique, n'est pas du tout le même procédé qu'utilisaient les extraordinaires dessinateurs qui accompagnaient les expéditions scientifiques des siècles XVII et XVIII, qui se posaient devant les espèces végétales inconnues; ceux-ci accomplissaient plus précisément une activité comme "fixateurs d'images" de cette nouvelle réalité. Ce qui c'est passé dans ce cas est une autre chose. L'artiste s'est laissé transpercer par plusieurs "vues" du Palais, très rapides

l'unes, doucement moroses d'autres et avec tout ceci, peu à peu, il a construit une mémoire, qu'une fois élaborée, a été transformée en idée qui est devenue forme. *Je dessine ce que je pense.*

Une œuvre qui marche vers la lumière

Il y a pas longtemps, quelques mois avant l'écriture de ce texte, notre auteur a eut, dans sa ville natale de Malaga, une grande exposition rétrospective sur l'ensemble de son œuvre que le commissaire, Juan Manuel Bonet, a intitulé "Vers la lumière" et dans son catalogue il a écrit: "Enrique Brinkmann, vers la lumière, oui: il y a dans son œuvre, observé maintenant dans son parcours, dans son développement dès lors de cinq décades, une aspiration continuellement vers une plus grande pureté. Grand admirateur (...) de Rembrandt – tant du peintre comme, explicitement, du aquafortiste– le peintre vient de l'obscurcissement, des ténèbres, de la nuit, et marche vers la lumière".²⁴

Il y a plus de quinze ans et à l'occasion d'une autre expositions rétrospective de l'artiste qui eut lieu aussi chez sa ville natale, j'écrivit dans le texte du catalogue et en réponse à comment Enrique Brinckmann avait arrivé à rebondir dès un classicisme dans la facture d'une grande sagesse technique jusqu'une extrême nudité de la forme picturale, que ceci avait été possible "à travers un long, impitoyable procès de décharnement, d'arracher en lambeaux des dérèglements et connaissances, des draperies culturelles, enveloppées et se passionner pour la recherche d'une virginité qui ne naît pas dans la méconnaissance, dans l'ignorance, sinon dans le détachement, dans la renonce, dans la recherche profonde du néant, pour préparer le terrain dans lequel la création viendra, si elle vient".²⁵

Et je continuait en disant: "Usant un terme d'actualité, si chéri pour le philosophe français Derrida, une fois atteignis un gré de perfection formelle, il s'est produit un long, intuitif et persistant procès de déconstruction, une

explosion obstinée de la plupart, de la plus grande partie, de son bagage artistique pour chercher un apprivoisement à l'origine, mais pas à son origine comme artiste, comme peintre, sinon à l'origine de toute création...

...Désapprendre. Celle-ci a été le solitaire enseignement de l'artiste. Comment effacer ce qui est su et ce que nous avons cherché si tenacement pour le faire à nous? Quelle image du monde restera en nous mêmes si nous repoussons ce qui habitait en nous? Dès quelle circonstance de ne pas savoir regarderons nous maintenant les choses; peut-être cette position de sage méconnaissance nous donne le vol précis pour pénétrer la réalité? Qu'est-ce qu'est la technique pour un peintre? Qu'est-ce que ce sont les "qualités"; jusqu'à quel point tout ceci est l'artiste? Ils étaient moins artistes ces hommes de La Pileta, Lascaux ou Altamira? Sa technique était primaire, minime, la seule suffisante pour que le trait reste (et de quelle façon) sur la pierre. Ces lignes dans l'irrégulière surface de la grotte renfermaient dès lors le battement du mystère...

Enrique Brinkmann est en train de faire le parcours à l'inverse sur certaine pensée postmoderne ou peut-être il le mène à bout de façon différente par son radicalisme, puisque ce n'est pas qu'il soit en train de se dessaisir du monde des avant-gardes pour se mettre en liaison avec l'antérieure à celles-ci, c'est qu'il cherche au plus grand désespoir son affinité avec cette main qui pintait la ligne qui était mi-magique, mi-prière; cette main sœur qui faisait des recherches sur le propre fait de peindre, en pintant...

...En plus, comment faire de la peinture d'avant la peinture? Comment saisir la racine de l'art plus première, la presque non-art, au souffle plus authentique de l'homme artiste, pas encore souillé par des savoirs, des techniques, des cultures, la primitive ligne dans l'état de majeure pureté, cette ligne qui est le fruit directe du respirer d'une synapse? Paradoxalement, à cet état de non savoir picturale seulement on peut arriver partant de la sagesse plus profonde, comme au silence

plus creux seulement ont peut aspirer dès le mot. Néanmoins le procès ne doit pas être cheminé comme une étape élevée de raffinement culturel, sinon comme une voie de perfection par la renonce, par la cession de ce qu'on sait effectuée dès le plan du savoir, par l'oubli de tout ayant beaucoup...²⁶

Je peux avoir avec tout l'antérieurement transcrit quelques différences de nuances mais, substantiellement, je le souscris aujourd'hui intégralement. Je fait mention ici de ce texte parce que, cet avancer en arrière dans le concept plastique (à la manière déconstructive), s'est transformé peu à peu en une prospection inhumaine dans la nuit de la forme à la recherche de la majeure pureté, qui l'a guidé vers la lumière et les vingt-deux vues du Palais sont un très bon exemple de ceci. Tout de même Enrique Brinkmann, comme préalablement l'a effectué l'architecte auteur du Palais, a sut intégrer dans ses formes, dans ses lignes, la confusion et celle-ci est actuellement, au dire de Samuel Beckett, la tâche de l'artiste.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Versión de María José Jiménez Tomé

NOTES

1. Cité par Jenaro Talens dans le texte *Detritus, la escritura de la degradación*, qui précède le recueil des textes brefs et des poèmes de Samuel Beckett, publiés sous le titre de *Detritus*. Tusquets editores, Barcelona, 1978, p. 14.
2. Le texte de Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum* (El Arte y el Espacio, en avant KR) paraît dans l'ouvrage de Kosme María de Barañano "Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX". Universidad del País Vasco, IX Cursos de Verano, julio/septiembre, 1990, p. 57.
3. KR, p. 55.
4. KR, p. 59.
5. Ortega y Gasset, José. *En torno al coloquio de Darmstadt, 1951. Sobre el estilo en arquitectura*. Obras completas, 9. Alianza Editorial, Madrid, 1983. p. 626 et suivantes.
6. Ortega y Gasset, José. *En torno al coloquio de Darmstadt, 1951. El especialista y el filósofo*. Obras completas, 9. Alianza Editorial, Madrid, 1983. p. 628 et suivantes.
7. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Universidad, Madrid 1980. Version de Enrique Tierno Galván. L'œuvre finit avec le paragraphe 7. "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse". p. 203.
8. Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía. II*. (En avant, D. F.) Alianza Diccionarios, Madrid, 1984. p. 1495-1496.
9. D. F.- p. 1492.
10. Elliot, T.S., "Burnt Norton", *Poesías reunidas*. Alianza tres. Madrid 1978. p. 191.
11. Voir : <http://deconstruetectos.blogspot.com/2007/02/definiciones.html>
12. Chillida, Eduardo. *Escritos*. (En avant Esc.), Museo Chillida Leku, La Fábrica Editorial, 2005. p. 70.
13. Esc.. p. 54.
14. Fernández Alba, Antonio. *La metrópoli vacía*. Anthropos. Madrid. 1990. p. 163.
15. Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar* dans *Conferencias y artículos*. Odós. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994. p. 142.
16. Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Pensamiento Contemporáneo. Barcelona, 1998. p. 115.
17. Fregolent, Alessandra. *Los Vedutistas*. (En avant L. V.). Electa Bolsillo. Milán. 2000. p. 12.
18. L. V.. p. 30.
19. L'expression "provocateur optique" fut faite par la professeur Camacho Martínez, Rosario, dans un article consacré à l'œuvre de Enrique Brinkmann.
20. Selon le D.R.A.E.. Dix-neuvième édition. Madrid. 1990.
21. Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Segunda Edición. Gredos. Madrid 1998.
22. *Monet*, (Présentation de José Jiménez: *Hago lo que pienso*). Biblioteca El Mundo. Madrid 2003.
23. Pericoli, Tullio. *El alma del rostro*. Siruela. Madrid, 2006. P. 54.
24. *Brinkmann, Enrique. Hacia la luz*. Commissariat de l'exposition et texte du même titre, Juan Manuel Bonet. Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 2007. p. 33.
25. *Brinkmann 1957-1992*. Textes de José Manuel Cabra de Luna. Catalogue de l'exposition avec la même dénomination. (En avant Cat. B.) Fondation Musée Maison Natale. Málaga 1992. p. 42.
26. Cat. B.. p. 42 et suivantes.

EDITADO CONJUNTAMENTE CON EL
LIBRO *EL PEZ EN LAS OLAS*, CON MOTIVO
DEL XV ANIVERSARIO DE LA
INAUGURACIÓN DEL PALACIO DE
FERIAS Y CONGRESOS DE MÁLAGA

Marzo 2018

