





Egill JACOBSEN  
Asger JORN  
Carl-Henning PEDERSEN  
Serge VANDERCAM

Pierre ALECHINSKY  
Achille CHAVÉE  
Hugo CLAUS  
Guillaume CORNEILLE  
Jan COX  
Christian DOTREMONT  
Joseph NOIRET  
Michel OLYFF  
REINHOUD

Karel APPEL  
Willem SANDBERG  
Kikie CRÊVECOEUR  
Thierry LENOIR

COPENHAGUE  
BRUSELAS  
AMSTERDAM  
**COBRA & CIA**



MUSEO BARJOLA

*Barjola*

COMISIÓN ASESORA DEL  
MUSEO BARJOLA DE GIJÓN

*Presidenta*

Ilma. Sra. Dña. Encarnación Rodríguez Cañas

*Vicepresidente*

D. Adolfo Rodríguez Asensio

*Directora Museo Barjola:*

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

*Vocales*

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

*Representante Cajastur*

D. César José Menéndez Claverol

*Representante Ayto. Gijón*

D. Justo Vilabrille Linares

EXPOSICIÓN

*Organización*

Philippe Suinen

Director General de Relaciones Internacionales de la  
Comunidad Francesa de Bélgica y de la Región Valona  
Museo Barjola

*Producción*

Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée  
de la Comunidad Francesa de Bélgica

*Comisaria*

Catherine de Braekeleer

*Coordinadora y responsable*

*de la muestra española*

M<sup>o</sup> del Mar Díaz González

*Asistencia Comisaria*

Dominique Durinckx

*Montaje*

Ramón Isidoró

*Seguro*

CASER

CATÁLOGO

*Diseño y maquetación*

Francisco Velasco

*Textos*

M<sup>o</sup> del Mar Díaz González

Catherine de Braekeleer

Dominique Durinckx

*Edita*

Museo Barjola

*Imprime*

Gráficas Summa, S. A.

I.S.B.N. 978-84-7847-562-1

Depósito Legal: AS. 987/08

© SABAM Belgium 2007 pour Alechinsky  
(droits de reproduction accordés pour cette  
exposition).

Appel, Claus, Constant, Corneille, Dotremont,  
Jorn, Pedersen, Vandercam (droits payables  
auprès de la société des droits d'auteurs en  
Espagne).

© Artiste 2007 pour Jacobsen, Noiret, Olyff,  
Reinoud, Sandberg.

Crèvecoeur et Lenoir (abandons accordés  
pour cette exposition).





# COBRA & CIA

22 de febrero a 20 de abril, 2008

Página anterior: Detalle de la obra de Pierre Alechinsky y Jan Cox, *Jan Cox y sus amigos Alechinsky y Hugo Claus*.

## ÍNDICE

### **Presentaciones**

Lydia Santamarina Pedregal .....	11
Philippe Suinen .....	13
Catherine de Braekeleer .....	15

### **CoBrA sin CoBrA o la persistencia involuntaria de la heterodoxa agrupación vanguardista CoBrA .....**

M <sup>a</sup> del Mar Díaz González	17
--------------------------------------	----

### **Cobra y Cía.**

Catherine de Braekeleer	
Dominique Durinckx	
<i>Érase una vez Cobra...</i> .....	25
<i>Cobra escribe...</i> .....	28
<i>Cobra expone...</i> .....	29
<i>Cobra realiza películas...</i> .....	30
<i>Cobra se subleva...</i> .....	31
<i>Cobra transgrede...</i> .....	32
<i>Asuntos: algunas imágenes recurrentes...</i> .....	35
<i>Comicidad, ironía, humorismo desde las mismas fuentes de Cobra...</i> .....	36
<i>...Cía. en la actualidad</i> .....	39

<b>Catálogo .....</b>	42
-----------------------	----

<b>Relación de obras expuestas y no reproducidas .....</b>	92
--	----

<b>Bibliografía .....</b>	93
---------------------------	----



En septiembre de 2007 pudo verse en el *Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée de La Louvière*, Bélgica, la muestra Itinerarios de la Gráfica en Asturias, allí titulada *Du petit Lyré à la mythique Ithaque*, integrada por una selección de veinticinco artistas de diversas generaciones encabezados por el decano Antonio Suárez.

Se trataba de la primera etapa de una colaboración planteada desde la *Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias* y materializada en el intercambio de exposiciones, por lo que ahora compete al Museo Barjola recibir la selección de obras que forman *Cobra & Cia.* Estos son los avatares que justifican la extraordinaria muestra que ahora se presenta.

Colaboración e intercambio de experiencias y técnicas, junto con un carácter transgresor e insurgente, radical e irónico, son algunos de los signos más evidentes del espíritu del colectivo que formó el Grupo Cobra, desarrollado en una parte de Europa, aún bajo los efectos de los sucesos históricos y cambios sociales y políticos derivados de la II Guerra Mundial.

El Grupo Cobra forma hoy parte imprescindible de la historia del arte; generó lo que algunos críticos denominaron "movimiento Cobra", un modo de vida que creía en una base colectiva para la producción de arte y para la sociedad, de ahí su repercusión y alcance a pesar de lo efímero del grupo, que se mantuvo activo entre 1948 y 1951.

Es un privilegio presentar y ofrecer al público en el Museo Barjola la exposición *Cobra & Cia*, y lo es más debido al intercambio generado entre las dos instituciones que nos ha permitido mostrar primero la obra gráfica de un importante colectivo de artistas asturianos en el *Centre de la Gavure et de L'Image Imprimée*, uno de los centros de referencia europeos en obra gráfica como demuestra esta selección de su colección, de la que podemos disponer hasta abril de 2008.

**LYDIA SANTAMARINA PEDREGAL**  
Directora del Museo Barjola



Intentar describir los universos del arte en Valonia y en Bruselas es una ingrata tarea, tan diversas y contrastantes resultan ser las individualidades y las corrientes. Sin embargo, una constante, una aspiración común, una chispa de convergencia caracterizan a estos universos: la puesta en tela de juicio de las normas y las preconcepciones.

Disposición a practicar la irreverencia ante la tradición o los efectos de moda: Es a lo que aspiran sobre todo nuestros creadores.

Partiendo de esta realidad, para hablar de Cobra y en particular de los artistas belgas francófonos que animaron o prolongaron este movimiento, me permito esta metáfora: innumerables son los meandros por donde serpentea la imaginación.

La exposición «Cobra & Cía» que tenemos el honor de presentar al público español, en colaboración con el Centro del Grabado y de la Imagen impresa de la Comunidad Valonia-Bruselas, es un ejemplo perfecto de esta libertad de estilo.

Por último, evoquemos la libertad, en el sentido más amplio de la palabra, que la Comunidad Valonia-Bruselas, abierta al mundo, se ha siempre honrado tener.

**PHILIPPE SUINEN**  
Comisario General C.G.R.I.



Más que una agrupación de creadores, más que un movimiento artístico cuyo nombre marca el arte del siglo XX, Cobra es ante todo un estado mental. Espíritu de rebeldía y de fraternidad, de espontaneidad y de transgresión, Cobra tiene, por supuesto, un antes y, sobre todo, un después, que quisimos resaltar a través del título de esta exposición «Cobra & Cía» (Cobra y Compañía).

Este movimiento, nacido luego de la Segunda guerra mundial, reunía a hombres cuyo deseo de sobrepasar fronteras –tanto geográficas como culturales– se inscribía en la idea de una Europa comunitaria que vemos florecer suavemente hoy en día.

Cobra fue fundado en París, el 5 de noviembre de 1948, por tres holandeses (Karel Appel, Constant y Corneille), dos belgas (Christian Dotremont y Joseph Noiret) y un danés (Asger Jorn).

Como muchos grupos vanguardistas, su existencia fue fulgurante (1948-1951) pero implica un largo camino anterior nutrido de surrealismo y comunismo revolucionario. Según Christian Dotremont, Cobra pretendía ser una *Internacional de arte experimental*. Este movimiento expresaba la toma de conciencia de los jóvenes y su protesta en contra de una concepción empobrecida de la creación artística. Defendía un ideal pacifista y de apertura al mundo a través de la organización de manifestaciones internacionales y la realización de obras colectivas destinadas a transgredir las fronteras del individualismo. Sensible a la poesía, al cine, al arte popular y primitivo, a la nostalgia de la infancia, Cobra fue el crisol en donde se elaboró un arte libre, espontáneo, expresionista, lírico y cromático. Este movimiento fue marcado también por una intensa actividad editorial tanto como por la realización de numerosas obras impresas. A menudo realizadas a varias manos, estas estampas fueron la ocasión para sus creadores de desplazar las fronteras habituales de su arte: el artista plástico se vuelve poeta e inversamente, al mismo tiempo. Grabadores, pintores, dibujantes, poetas, compartieron así un mismo soporte en una gestión colectiva llena de júbilo. El centro neurálgico de esta efervescencia gráfica se situó en Bruselas, en los « Ateliers du Marais », casa comunitaria organizada desde 1949 bajo la batuta de Pierre y Micky Alechinsky así como de Olivier Strebelle. Fueron rápidamente alcanzados por el escultor Reinhoud, el arquitecto André Jaqmin, el etnólogo cineasta Luc de Heusch y el diseñador gráfico Michel Olyff quien, en el estilo Cobra, realizó grabados en madera y litografías. Una multitud de artistas y personalidades frecuentaron «les Ateliers du Marais» situados cerca del apartamento de Christian Dotremont, sede del brazo literario del movimiento.

Más de medio siglo después de la disolución oficial de Cobra, la exposición atestigua la fuerza y la amplitud del movimiento cuyo espíritu contestatario animaba a muchos creadores, entre los cuales se encuentran Kikie Crêvecoeur y Thierry Lenoir.

**CATHERINE DE BRAEKELEER**

Directora del Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée



**Pierre ALECHINSKY**

*Cobra hasta la coronilla (Cobra le bol)*, 1983. Litografía para Canal n° 52/53. Editor: Canal, Paris. 27 x 29 cm. 9/20 HC. Colección CGII.

## **CoBrA sin CoBrA o la persistencia involuntaria de la heterodoxa agrupación vanguardista CoBrA**

M<sup>a</sup> DEL MAR DÍAZ  
Universidad de Oviedo

*“Podimos constatar que nuestras formas de vida, de trabajar, de sentir, eran comunes; nos entendemos en el plano práctico y rechazamos enrolarnos en una unidad teórica artificial. Trabajamos juntos, trabajaremos juntos”.*  
En *La causa fue instruida*, 8 de noviembre 1948

Tras la conclusión de la I<sup>a</sup> Guerra Mundial (1948), durante el periodo más recio de la posguerra, cuando Centroeuropa ya había iniciado el infinito recuento de víctimas, cuando se hallaba sepultando muertos y reconstruyendo lumbres en medio de una devastación generalizada, se formaliza la constitución del grupo *CoBrA*. Está claro que la guerra había transformado demasiadas cosas, entre las cuales el panorama artístico tampoco había permanecido absolutamente indemne a dicho cataclismo. La conflagración bélica había repercutido asimismo en el drástico cambio de escenarios artísticos en favor de la instauración de la cosmópolis americana, puesto que los grandes núcleos vanguardistas afianzados durante el primer cuarto de siglo XX (París, Dresde, Munich, Milán, Zurich, Viena, Praga, Petersburgo o Moscú) habían cedido paulatinamente el paso al indiscutible centro neoyorquino, desde 1945. Sí, en efecto, muchos artistas denigrados por el régimen nazi ya se habían trasladado a Estados Unidos, otros muchos habían elegido, en cambio, quedarse en sus solares patrios o permanecer en los lugares de anclaje vital de la maltrecha Europa. Resulta, por ello, comprensible que en el momento en que los miembros fundadores de esta efímera agrupación deciden cohesionarse, como tal, lo hagan en París, donde ya habían recalado todos previamente.

Los primeros seis integrantes del evento, pintores y poetas, procedían de hecho de diversas áreas Centroeuropeas: Dinamarca, Holanda y Bélgica. Al conjugar las iniciales de las capitales de estos tres países Copenhague, Bruselas y Amsterdam, Christian Dotromont inventó la designación del grupo mediante el acrónimo *CoBrA*. La denominación se entreveía como la respuesta irónica del poeta al panorama político y económico del Benelux cuyo nombre también derivaba de otra trabazón vocálica alusiva a los países participantes en dicha alianza. La agrupación *CoBrA*, junto con la holandesa *Reflex* en la que también había intervenido Karel Appel, se erigió en la avanzadilla del arte europeo de la posguerra y se equiparaba, en cuanto al atrevimiento, insurgencia y reivindicación de sus postulados teóricos y formales, a lo que estaba sucediendo, por entonces, en Nueva York. Al igual que sus colegas americanos, los artistas de *CoBrA* también daban rienda suelta a las fantasías del subconsciente para la generación de unas obras impactantes, y cuya arrolladora fuerza expresionista se emparentaba directamente con la subjetividad creativa nórdica (Edvard Munch, *El Puente*, *Der Blaue Reiter*). Sin embargo, se diferenciaban de los expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York en el hecho de no rechazar la representación objetiva.

La heterogénea composición artística de *CoBrA* delata, por ello, el interés decisivo de sus componentes por las relaciones humanas, que explicitaban de este modo su cordura ante el padecimiento producido por toda aquella violencia bélica. Al primer núcleo fundamental, formado por Asger Jorn, Karel Appel, Constant Anton Nieuwenhuys, Corneille Guillaume Van Beverloo, Christian Dotremont y Joseph Noiret, se sumarían muy pronto Pierre Alechinsky, Pol Bury, Willem Sandberg, Olivier Strebelle, Egill Jacobsen, Heerup, Ejler, Bille... El incorformismo que les ha caracterizado, la rebeldía y la vehemencia dialéctica no resultaban sin duda recursos innovadores, dado que las agrupaciones vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX ya habían exhibido una actitud rupturista sin condescendencia alguna (*Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Rayonismo, Constructivismo*). Si *CoBrA* se inscribe dentro de los preceptos básicos asumidos previamente por los primeros grupos vanguardistas, también se puede añadir a su favor, retomando de hecho las propias palabras de Willem Sandberg, que dichos "jóvenes tenían algo que decir y que lo transmitían en un tono nuevo, contundentemente, de manera primitiva tal vez. Ellos buscaban un nuevo lenguaje, acolorado y resolutivo..."<sup>1</sup>.

Tras las conquistas logradas por las vanguardias iniciales durante las primeras décadas del siglo XX, que habían rechazado virulentamente el arte académico, en 1948, *CoBrA* también pretendía cortar vínculos con el movimiento surrealista, del que aprovecharía, no obstante, la libre expresión del inconsciente sin la interferencia ni el control del intelecto. Se declaró en contra del *Realismo socialista*, y se situó paradójicamente al margen de la hegemonía de la *Escuela de París*, un cajón de sastre que acogía todo tipo de estilos y de tendencias. Si bien es cierto que la pública presentación del movimiento tuvo lugar en París, los componentes del grupo eligieron paradójicamente otra metrópolis como su sede formal. Implantaron de hecho su taller colectivo en Bruselas, donde crearon los *Ateliers du Marais*, un verdadero centro de experimentación y de investigación para los miembros del grupo a tenor de las palabras Asger Jorn "experimentar es, para nosotros, hacer que nuestra mente se exprese de manera espontánea, al margen de todo control por parte de la razón. A través de la espontaneidad irracional podemos y debemos acceder a la fuente vital del ser. Nuestro objetivo es escapar del imperio de la razón e instaurar el imperio de la vida." La decepción causada por la *Conferencia Internacional de Documentación sobre el Arte de Vanguardia* se erige en otro de los motivos que contribuyó a espolear su perpetuo deseo de análisis, llevado hasta las últimas consecuencias en la conformación colectiva de innumerables obras que resultan sin lugar a duda muy impactantes, algunas de las cuales componen parte de esta exposición.

Vale la pena citar en ese sentido, y a modo de ejemplo, los trabajos creados bajo la mutua colaboración de dos artistas tan influyentes como han sido Pierre Alechinsky y Christian Dotromont (*Abstrates*, 1963; *Litho-mots*, 1965), que asumieron *de facto* el liderazgo del grupo en determinados momentos. Existen numerosas aportaciones que atestiguan la confraternización artística de otros miembros que se ocuparon asimismo, mucho más adelante, de la creación en equipo (Pierre Alechinsky y Karel Appel; Serge Vandercam y Joseph Noiret). Los planteamientos artísticos defendidos por ellos delatan su sentido de la amistad y su disposición generosa, cualidades éstas que propiciaban una intensa comunicación en el plano personal y en lo artístico. Frente a la competitividad que atenazaba a los autores académicos ávidos de encargos, este pequeño núcleo de artistas daba la espalda a un mercado que repudiaba sus creaciones, propiciando

---

<sup>1</sup> "Après la guerre, je me suis demandé quelle serait la réponse de l'art à toute cette violence, à tous ces changements décisifs dans les relations humaines (...) quand j'aperçus tout un groupe de jeunes qui avaient quelque chose à dire et qui le disaient sur un ton nouveau, violemment, de façon primitive, peut-être. Ils cherchaient un nouveau langage, avec beaucoup de chaleur et de résolution..." Willem Sandberg, 1963 in Karel Appel over Karel Appel, Amsterdam, 1971. Véase Dominique DURINCKX: *CoBrA et Cie.*, Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée, 2004 (catálogo de la exposición), pág. 16.

por el contrario el estrechamiento de las relaciones afectivas entre ellos, como medio de protección y de salvaguarda personal.

Se deduce, a partir de las fuentes directas mencionadas más arriba, que estas relaciones de afecto generaban una enorme intensidad intelectual. A la pasión, algarabía y energía creativa que se extendían, por contagio, de unos a otros, también sucedían toda clase de disputas y de controversias internas que tenían su génesis en discrepancias filosóficas o formales. Esas diatribas artísticas contribuyeron a generar acalorados debates formativos entre los miembros del grupo, pero es probable que las discusiones internas también contribuyeran, lo más seguro, a acortar la duración del movimiento *CoBrA*. Como bien es sabido, no superó en sentido estricto los tres años, puesto que en 1951 los fundadores dieron por cerrada su mutua asociación.

Sin embargo, tras la ruptura oficial, y consiguiente disolución del grupo, la diáspora de sus miembros no ha mermado un ápice el mordiente creativo de todos ellos. Se reencontraron muchas veces más a lo largo de los años, vivieron y convivieron durante dilatados periodos y lograron tender una serie de puentes entre unos y otros, prolongando de este modo el espíritu de rebeldía y de provocación que había espoleado sus conciencias posbélicas. La búsqueda de un mundo nuevo y su interés por un cambio social justifican, en cierta manera, la superveniencia de *CoBrA* hasta la actualidad con la aportación de otros jóvenes artistas que asumen su utópico legado artístico y sociopolítico como podemos advertir desde las aportaciones de los dos compañeros de viaje Kikie Crèvecoeur y Thierry Lenoir.

Es cierto que muchas de las obras que componen esta muestra han surgido, de hecho, tras la disolución oficial del grupo, pero estos trabajos no dejan de insertarse, por ello, dentro del mismo contexto creativo. Además de su pertenencia efectiva a *CoBrA*, los creadores de estos trabajos mantenían su filiación estética, su interés por la resolución inmediata e impulsiva, su sentido del automatismo, su incesante búsqueda de vías y de hallazgos nuevos, su inquietud vital y sociopolítica y también su vertiente satírico-humorística. Preservaron todos ellos, en definitiva, su actitud provocativa y retadora, en tanto que fermento para la creación y en tanto que medio de cuestionamiento, a todos los niveles, de los valores establecidos.

En el contexto de las segundas vanguardias, *CoBrA* también reunía una serie de características intelectuales, que le inclinaron hacia la defensa de determinados preceptos sociales, filosóficos y estéticos. Para superar los modelos culturales del mundo occidental, algunos autores (Karel Appel, Pierre Alechinsky, Cristian Dotremont o Egill Jacobsen, entre otros) defendían un "arte informal" impregnado de primitivismo en alusión al mito del buen salvaje preconizado otrora por Rousseau. Por esta vía, se integraban dentro de la denominada corriente del "arte brut", en el sentido de que pretendían expresar en sus obras la subjetividad emocional de su propio universo interno, dejando a un lado los componentes racionales. Para Karel Appel *"pintar es destruir lo anteriormente establecido. Yo nunca trato de hacer una pintura, sino un pedazo de vida"*.

Esta efervescencia creativa, proseguida de una intensa labor de reflexión intelectual muy fecunda, ocasionó una aportación teórica muy interesante. El primer texto, emanado de su reacción contra las conclusiones de la citada *Conferencia Internacional sobre el Arte de Vanguardia*, se erigió posteriormente en su manifiesto. De alguna manera, *La causa fue instruida (La cause était entendue)*, venía a expresar su ideario estético, político y social. Más adelante, para corroborar su compromiso ético y estético Christian Dotremont, Asger Jorn, Perre Alechensky y otros muchos se encargarían de verter un cúmulo de reflexiones y de teorías que fueron recogidas en la *Revista Cobra*, en el boletín informativo *El pequeño Cobra (Le Petit Cobra)* o en las ediciones de dípticos, trípticos y folletos de todo género recogidos bajo el epígrafe *Los diminutos Cobras (Les Tout Petits Cobras)*.

El concepto interdisciplinar también resulta, ciertamente, muy definitorio y llamativo. Poetas y pintores integraban el núcleo inicial del movimiento, que incorporaría asimismo la contribución de artistas procedentes de otras disciplinas. Está claro que *CoBrA* también se gestó como una agrupación abierta y multidireccional, escorada voluntariamente hacia lo experimental en el más amplio sentido del término, y con todas las consecuencias si nos atenemos a los términos pronunciados por Pol Bury: “*la abigarrada mítica de lo experimental hacia de hilo conductor. Así hubo pintura, pero también todo lo demás: escritura, política, ideas, todo igualmente importante*”<sup>2</sup>. Esa amplia deriva analítica propició la participación de algunos artistas *CoBrA* en el medio cinematográfico de la mano del realizador belga Luc de Heusch (*Perséphone*, 1950). De algún modo, este hecho no resultaba totalmente innovador, dado que el *Surrealismo* ya había apelado a todas las disciplinas como medio de expresión entre las cuales el cine rayó a gran altura, logrando un gran reconocimiento de la crítica con la célebre película de Buñuel *Un perro andaluz* (1929), citemos asimismo a la realizadora Germaine Dulac, defensora igualmente de un cine abstracto, a quien se debe la película *La coquille et le clergymann* (1926), un experimento precoz considerado como la primera película surrealista.

Como se puede advertir a la luz de las creaciones de esta muestra, la combinatoria de géneros y de procedimientos de toda clase (grabado, litografía, xilografía, serigrafía), incluido el *offset* empleado con carácter artístico, la colaboración entre poetas y artistas plásticos y la cooperación de estos con los cineastas, corroboran la inquietud incesante de sus miembros, algo que sí resulta muy destacable. Además de todos esos aspectos, vale la pena mencionar incluso los diseños tipográficos específicos efectuados por Willem Sandberg para la edición de un poemario de Robert Desnos, o para la ilustración de la obra de Keywords.

El primer proyecto, elaborado entre 1956 y 1973 se decanta por una familia tipográfica derivada del palo seco que el artista recoge bajo el epígrafe *Con un sombrero sobre la cabeza* (*Avec un chapeau sur la tête*) y del que podemos admirar ahora una composición impresa en *offset*. Sandberg también organizó otra segunda aportación tipográfica entre 1965-1973. En esta ocasión, la fantástica plasticidad preside sin duda el trabajo *Gehoor*, cuya G mayúscula transmite una inquietante sensación de blandura y movilidad fluyente que recuerda, subliminalmente, al cuerpo de una serpiente en alusión a la cobra, a buen seguro.

Esta vertiente multidisciplinar, tan integradora, establece un nexo de unión con la corriente utópica que caracterizó los autores románticos del primer cuarto del siglo XIX. El *Futurismo*, el *Dadaísmo*, el *Surrealismo* o el *Constructivismo ruso* prosiguieron más adelante la senda trazada por los artistas decimonónicos, recogiendo en cierto modo la herencia del subjetivismo creativo volcado en la noción de “arte total”. Como no podía ser de otro modo, *CoBrA* también siguió esa vía interpretativa y se adentró en medio de un campo abierto ilimitado que facultó a sus miembros para crear sin cortapisas, para adherirse y colaborar personalmente, o para unir sus trabajos, a otras disciplinas, a otros géneros con el fin de abrir nuevos horizontes y ofrecer infinitas perspectivas.

Del mismo modo que los precedentes grupos vanguardistas ya se habían definido “cosmopolitas” y “universales”, los artistas que componían *CoBrA* también aspiraban, con mayor motivo, al cosmopolitismo universal. Su incesante movilidad y sus constantes desplazamientos de una ciudad a otra y de un país a otro caracterizan su actitud viajera, su necesidad de conocimiento y su deseo de querer aprehender todo en carnes propias. Esa inquietud, y de algún modo, su impaciencia por abrirse paso, también han contribuido a la extensión de las ideas, explicitadas a voz en grito por ellos

---

<sup>2</sup> Véase entrevista de Maiten BOUISSET: “Cobra: recuerdos de un momento breve” en *Beaux-Arts Magazine*, nº 63, 1988.

mismos o expresadas en las publicaciones que ellos promovían a tal efecto. Pero, las opiniones de los articulistas de la prensa periódica, que fomentaba el debate por medio de la noticia viva y directa de sus exposiciones, también ha desempeñado un papel importante en la extensión de su fama. En ese sentido, las muestras no parecen haber dejado indiferente al público de aquellos momentos que se escandalizaba ante unas obras de una vehemencia arrolladora. El ardor mostrado por Christian Dotremont en el libelo *Yo voy a los museos a quitar bozales*, que se erigía en defensa de la actividad creativa de *CoBrA*, tampoco apaciguó los ánimos de los visitantes del *Museo Stedelijk* en Amsterdam que se sintieron abiertamente insultados tanto por la obra allí exhibida como por los términos de la defensa que entreveían como una verdadera ofensa.

Debido a todo ese cúmulo de factores, y debido sobre todo a la calidad de sus creaciones, el movimiento *CoBrA* no ha pasado desapercibido para la *Historia del Arte Contemporáneo*. Por si fuera ello poco, esta fecunda iniciativa, aunque efímera cierto es, también ha marcado a sus componentes para siempre, dado que ellos no lograron sustraerse nunca a la influencia de *CoBrA*. Tras el paso de los años, el propio Alechensky ha declarado irónicamente, la mayor parte de las veces, su cansancio hacia un movimiento tan auténtico, vivido además por él con una enorme intensidad y entrega, y que formaba parte indisoluble de su ser artístico, pero que él ya pretendía orillar. La litografía *Cobra le bol (Cobra hasta la coronilla)*, efectuada por él en 1983, transmite sus sensación de hastío, su afán de distanciarse y de imponerse como artista individual. Lo cierto es que más adelante prosiguió su confraternización artística con el mismo espíritu que ya le había caracterizado durante el efímero periodo *CoBrA*, valga el ejemplo de la obra elaborada por él mismo junto con Jan Cox en 1997. El título del trabajo evoca el espíritu de amistad y de afecto mantenido por los artistas: *Jan Cox et ses amis Alechinsky et Hugo Claus*.

Es indudable que la estética de *CoBrA* traduce igualmente, y muy a las claras, su compromiso personal en favor del progreso social. Los artistas no ahorran su crítica exacerbada al mercantilismo de los poderes fácticos y su desconfianza creciente en la clase política que se encargaba de recomponer Europa. Vale la pena citar ahora una de las litografías que componen la serie de Alechensky *Expériences sans expérience (Experiencias sin experiencia)*, 1950-1979, en la que se puede advertir la representación iconográfica de la axiomática locución “*el pez grande se come al chico*”. El artista resolvió la traducción a imagen de este aforismo por medio de una secuencia encadenada logrando de esta manera un alarde compositivo de suma eficacia.

Entre los temas más recurrentes aparece, sin duda, la emblemática referencia a la cobra, que adquiere en determinadas ocasiones dimensiones dramáticas, puesto que toma la forma de una arpía o monstruo de cinco cabezas como se puede advertir en *Cobrué*, 1972, o que se metamorfosea en aspa asesina en la obra *Prédateur (Depredador)*, 1982. La cobra es un símbolo, un diseño corporativo y también un medio de trasladar sensaciones, puesto que este emblema transmite una gran subjetividad vital y también emocional. Frente a determinadas representaciones inquietantes, hallamos en otras ocasiones una cobra femenina y jovial, una cobra encantadora de serpientes, que luce un desenfadado estilismo como se puede advertir en la creación ya más arriba mencionada *Jan Cox et ses amis Alechinsky et Hugo Claus*, 1997, elegida por el diseñador de este catálogo como imagen de la cubierta.

Angustias y ocluidas se tornan las calcografías al aguatinta y punta seca realizadas por Serge Vandercam en 1970. A pesar de la sumariada de medios y la austeridad del registro bicromático, que se escinde en una parca cadencia de negros, grises y blancos, *Le prisonnier (El prisionero)*, 1970, infunde una intensidad dramática muy singular. Karel Appel propende, por el contrario, a lo monumental tanto en el plano compositivo como en el plano de un colorido resallante y subjetivo. Sus caricaturizados personajes se hallan comprimidos dentro del soporte, entrecortados por un espacio opresivo y raquíto. Esta contradicción espacial, junto con la explosión cromática que le caracteriza, se afianzan

como dos recursos muy potentes en la consecución de unas obras de una intensidad sorprendente. Las desproporcionadas y convulsas representaciones de Appel, tanto como el tratamiento espacial angosto y reducido, hunden sus fuentes de inspiración en la etnografía de los pueblos nórdicos en alusión al interés del artista por el arte primitivo y tribal como así se comentó más arriba. Al transferir en sus trabajos los gestos intuitivos y seguros de una genuina percepción interna, el colorido extremado también postula su admiración por la espontaneidad infantil, dado que el arte de los niños también había atraído la atención de estos artistas. Pensemos en el diseño efectuado, en 1950, por el propio Karel Appel para su monografía personal inserta dentro de la serie *Les artistes libres* en el que desencadena una simbología esquemática y sumaria que codifica los valores formales del dibujo infantil. Lo mismo cabe señalar de la aportación monográfica de Atlan, elaborada durante el mismo periodo.

A pesar de lo dicho, prevalece el tono desenfadado en la mayor parte de las creaciones, alegres y dicharacheras en numerosas ocasiones. Citemos a tal efecto la obra de Corneille (*Ciel tropical*, 1971), de Egil Jacobsen (*S/T*, 1971) y la de Constant entre otras (*Pousse tout fleurit*, 1949, que no integrará esta muestra). En otros muchos casos, las obras propenden al signo configurado a partir del dibujo de línea, del entrecruzado y de la trama que infiere cierto cinetismo a algunas de las creaciones litográficas de Asger Jorn por ejemplo (*Grafic og lyrick*, 1944; *S/T*, 1945). También se advierte un enorme deseo experimental como fermento de lo lúdico, como medio de aprendizaje y como medio de liberación artística y personal. Destacamos en este caso, los espléndidos ejercicios litográficos de Alechensky en la ya citada serie *Experiencias sin experiencia* (*Expériences sans expérience*) cuyo título ya supone por sí mismo un verdadero manifiesto, corroborado ciertamente por el nivel procedimental. La plasticidad de sus tintas líquidas, la trabazón fluuyente de los signos en reserva, potenciando así el valor del contraste, la ductilidad de sus aguadas litográficas e incluso la correlación sigmática de sus aguafuertes atestiguan su sentido de la búsqueda y su voluntad de dominar la técnica con un afán verdaderamente artístico. Lo mismo se podría decir de las obras de Reinhoud que incorporan además el incremento de la ironía.

*No quiero saberlo*, 1983; *Al menos, sea discreto*, 1983; *¡Ja! Me río*, (sin datación), etc... han sido elaboradas a partir de matrices ocasionales. El artista reaprovechó recortes de sus esculturas metálicas para generar las planchas directrices de esta composición. El entintado de las mismas ha potenciado el efecto de entrapado de determinadas áreas, prevalece igualmente en estas estampas una búsqueda de texturas que se compagina bien con la evocación de un tema centrado en la pareja, que a modo de dos peles se afrontan para conformar un diálogo hilarante.

Por lo que concierne a los dos artistas más jóvenes y de los que podemos admirar sus creaciones, hay que señalar que prosiguen indudablemente la vía trazada por los maestros del grupo *CoBrA*. No obstante, los tiempos actuales auspician la creación en solitario y el individualismo artístico, que ha ganado la partida al afán colectivista de antaño. La verdad es que al hilo de sus obras, Kikie Crêvecoeur y Thierry Lenoir preservan el espíritu de rebeldía, la actitud insurgente y la agudeza crítica y satírica que caracterizó los cobras de antaño. Tampoco eluden el afán experimental que aparece implícito en la obra de ambos, pero con mayor inflexión en todo caso en los trabajos de Kikie, inventora de una técnica que denomina flexografía. A partir de una matriz ocasional, que tiene su base en las gomas escolares, ella va componiendo secuencias narrativas a modo de viñetas, centradas en el combate físico, amoroso e incluso sexual.

No debemos olvidar la relevancia adquirida por la comicgrafía belga, elevada a categoría de arte allí, y cuya producción ha influido casi siempre en la nómina de artistas de este país. El afán narrativo, el sentido secuencial, el interés por los asuntos banales y cotidianos de los que estos dos autores entresacan sus luces y sus sombras, por medio de los contrastes contundentes, conforman un bellissimo mosaico de la producción actual belga de la que Kikie y Thierry resultan embajadores de excepción.

No quiero dejar de evocar ahora, en tanto que conclusión de esta valoración crítica, las palabras de otro integrante de *CoBrA* como ha sido Mogens Balle. Añadir tan sólo que, mientras viva alguno de sus miembros, el espíritu de este singular movimiento europeo seguirá vigente durante mucho tiempo aún. Sus obras así lo acreditan ahora y para siempre, pero los numerosos seguidores de los maestros cobra, que permanecen dispuestos a adentrarse por la senda abierta al desafío, rebeldía y provocación artística, también diseminarán la potencia de este legado de libertad artística, confraternización, sentido de la colaboración y afecto en el mejor sentido del término.

*"Fue un movimiento que me puso en movimiento y que todavía está en movimiento en mí".*  
Mogens Balle, 1968



#### **Revista Cobra**

Números 1 a 10, 1948-1951

Reimpresión en facsímil de la colección completa de diez números de la revista *Cobra 1948-1951*, seguida del *Pequeño Cobra (Petit Cobra)*, del *Diminuto Cobra (Tout Petit Cobra)* y de numerosos documentos.

Editor: Jean-Michel Place, París, 1980

358 p.- 245 x 320 mm

Colección CGII



#### **Revista Cobra Nº 2 y 4,**

marzo y noviembre de 1949

Colección P. y M. Alechinsky

Página siguiente:

Fotomontaje realizado por el cineasta Jörgen Roos  
y su compatriota el pintor surrealista Wilhelm Freddie.

Revista *Cobra* Nº 2, Amsterdam, marzo de 1949.



## Cobra y Cía.

CATHERINE DE BRAEKELEER  
DOMINIQUE DURINCKX

### Érase una vez Cobra...

Fue en París, el 8 de noviembre de 1948, cuando se constituyó el grupo Cobra. Agrupaba inicialmente a seis artistas y poetas: el danés Asger Jorn, los holandeses Karel Appel y Constant Anton Nieuwenhuys, llamado Constant, Corneille Guillaume Van Beverloo, llamado Corneille y los belgas Christian Dotremont y Joseph Noiret.

Imaginada por el poeta Christian Dotremont, la sigla Cobra está inspirada en las primeras letras de **CO**penhague, **BR**uselas y **A**msterdam, las ciudades de origen de los distintos participantes, como una evocación burlesca de la unión económica del Benelux (Bélgica, Netherlands o Países Bajos y Luxemburgo), prefigurada entonces por una convención de unión aduanera desde 1944.

Habiéndoseles adelantado en el espíritu el grupo experimental holandés *Reflex*, que agrupaba a los pintores Appel, Corneille y Constant, entre otros, Cobra se organizó después de la *Conferencia Internacional de Documentación sobre el Arte de Vanguardia*, cuyo contenido, evasivo y teórico, decepcionó a estos partidarios de la experimentación activa. Inmediatamente firmaron en conjunto una resolución titulada *La causa fue instruida (La cause était entendue)*, que se convirtió en el manifiesto de Cobra. Escogieron deliberadamente Bruselas como sede del movimiento en reacción contra la *intelligentsia* parisina.

A los fundadores se sumaron rápidamente Alechinsky, Bury, Heerup, Ejler, Bille... El movimiento no tuvo líder, aún cuando algunas personalidades como Christian Dotremont, Asger Jorn o Pierre Alechinsky hayan ejercido una acción significativa. La afluencia de simpatizantes y las inevitables divergencias de puntos de vista, acumuladas a la mala salud de Dotremont y Jorn, acabaron con una aventura que se desarrolló por cerca de tres años. El grupo se disolvió el 6 de noviembre de 1951 con el cierre de la exposición *Cobra* en el Palacio de Bellas Artes de Lieja.

Algunos artistas como Constant y Bury se irán poco a poco diferenciando de Cobra, mientras que la mayoría continuará fomentando su espíritu, durante varias décadas.

Si bien todo dogmatismo e influencia teórica fueron rechazados, podemos distinguir en el arte de Cobra evidentes filiaciones, como con la abstracción de Klee, Miró y Hartung, el expresionismo de Munch y el arte bruto, sin olvidar el surrealismo. Esencialmente nórdicas, las raíces de Cobra encontraron un terreno propicio en París. Asger Jorn, por ejemplo, se asentó ahí a partir de 1936 para trabajar con Kandinsky, Léger y Le Corbusier.

#### Pierre ALECHINSKY

*Experiencias sin experiencia (Expériences sans l'expérience)*, 1950 - 1979.  
Serie de 10 litografías dibujadas en 1950.  
Reimpresión de la serie *Documents Cobra*.  
en Arte Adrien Maeght, París.  
63 x 45,5 cm. 22/99.  
Colección CGII.





*En noviembre de 1951, cerramos sin duda una puerta, dando fin a CoBrA. Jorn y Dotremont tuberculosos, ¿fuera de combate por cuánto tiempo? Al menos dejamos un maná en el umbral. De este maná Jorn generó algunos años más tarde sus "modificaciones". De este maná y hasta en las nieves de Laponia se ramificaron los logogramas de Dotremont, Dizzy Gilliespie pintado por Appel en Nueva York, mis tiradores de lengua, los trabajos a cuatro manos, las peleas, los reencuentros...*

*Cobra es un derrame.*

*Hasta a los ojos más atentos raramente se imponen las mezclas de generaciones y edades, las disparidades de madurez: el escultor Heerup (nuestro decano, cosecha danesa de 1907), el pintor Carl-Henning Pedersen (1913), el escritor Hugo Claus (cosecha flamenca de 1929) y tutti quanti son desordenadamente confundidos con hermanos nórdicos resultantes de una misma nidada. Como si hubieran tenido que responder como un bloque a las mismas preguntas, que resolver los mismos problemas en las mismas circunstancias. Ahora bien, nada es más caprichoso que la madurez, si es que llega.*

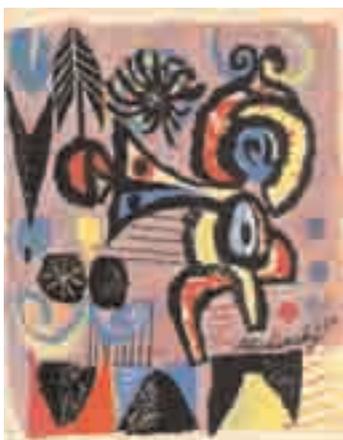
Pierre Alechinsky  
*Lettre suit*, Gallimard 1992

*"Cobra era un grupo de vocación internacional nórdica. Había en nosotros una voluntad de descentralizar. Una banalidad, hoy en día.*

*La contradicción –una más de tantas - era que los principales protagonistas de Cobra (los pintores) hubieran fijado residencia y se reunieran precisamente en París, de modo que los tres años de existencia (1948-1951) son engañosos al contemplar las decenas de años, de experiencias que siguieron, todavía colectivas, de amistad pero también –¡felizmente!- de creación solitaria".*

Pierre Alechinsky, en *Non réicole*, conversaciones con H.F.Debailleux, 1993





Los artistas libres (*Les Artistes libres*), 1950  
Monografía de Pierre ALECHINSKY

Los artistas libres (*Les Artistes libres*), 1950.  
Serie de 15 monografías de la *Bibliothèque de Cobra*, redactadas por diversos autores y dedicadas a Pierre Alechinsky, Else Alfelt, Karel Appel, Atlan, Ejler Bille, Constant, Corneille, Jacques Doucet, Sonja Ferlov, Stephen Gilbert, Svavar Gudnason, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen. Editor. Munksgaard, Copenhague.  
15 libros de 16 págs. de 17 x 13 cm.  
Colección CGII.

Los artistas libres (*Les Artistes libres*), 1950  
Monografía de Else ALFELT



## Cobra escribe...

Gracias al impulso de Asger Jorn, el movimiento se dotó de un importante órgano de difusión internacional: la revista **Cobra**. Christian Dotremont era su jefe de redacción y fue además designado secretario general de la organización. Ocho números aparecieron desde marzo de 1949 hasta septiembre de 1951, editados mayoritariamente en Bruselas pero también en Ámsterdam, Copenhague y Hannover.

Esta publicación propone contenidos múltiples, como textos literarios, polémicas sobre arte experimental, escritos de arte popular, folklore, etnología, poemas, dibujos de niños. Las ilustraciones y portadas se deben a Jorn, Pedersen, Bury, Ubac y Alechinsky, entre tantos otros.

La revista relata también, y sobre todo, la vida del grupo. El número de junio de 1949, publicado en Bruselas, presenta el *Festival internacional de cine experimental* organizado en Knokke y contiene numerosos textos dedicados al cine experimental firmados por Luc Zangrie (seudónimo de Luc de Heusch), Dimitri Balachoff, Adrien Bezdechi o Jean Cleinge. Enarbola en su portada una litografía original de Alechinsky titulada *Cine*. El número de noviembre del mismo año, publicado en Amsterdam, constituye el catálogo de la *Primera exposición internacional de arte experimental* presentada en el Museo Stedelijk, bajo el signo de Cobra. La portada de la revista, que presenta una boca sacando la lengua al público, es una alusión evidente a esta manifestación, que fue intensamente puesta en tela de juicio en su momento. El último número de septiembre de 1951 fue editado con ocasión de la última exposición del grupo Cobra presentada en Lieja. Dada la precaria salud de Dotremont y de Jorn, es Pierre Alechinsky quien se encargó de sacar la revista, donde publicó *Abstracción hecha*, texto teórico que denuncia el realismo socialista.

En paralelo a esta revista apareció episódicamente un boletín de información, **Le Petit Cobra** (*El Pequeño Cobra*), dando cuenta de las actividades del grupo y de la evolución de otros movimientos de vanguardia alrededor del mundo. Joseph Noiret publicó, además, una sucesión de dípticos sembrados de poemas y de ilustraciones encargados a varios artistas o escritores: **les Tout Petits Cobras** (*Los diminutos Cobras*). Un slogan de Alechinsky contra el realismo socialista forma parte de esta producción bajo la forma de un grabado sobre lino, original, impreso en los Talleres del Marais en Bruselas en 1950: *C'est en forçant qu'on devient Fougeron!*

En 1950, Jorn publica los *Artistes Libres*, sucesión de quince monografías de la **Bibliothèque de Cobra**, dedicadas a la obra de tantos pintores como escultores.

Por otra parte, numerosas publicaciones ilustradas en tirajes limitados fueron también editadas por Cobra en Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.

## Cobra expone...

Algunos días después de la constitución del grupo, Appel, Constant y Corneille llegaban a Copenhague, donde los miembros del grupo experimental holandés *Reflex* habían sido invitados a participar en una exposición de pintura y de escultura: *Høst*. Dotremont acompañó a Jorn a Dinamarca y dedicó algunos artículos a esta muestra en el primer número de la revista *Cobra*.

En marzo de 1949, los belgas a su vez organizaron en Bruselas una exposición de carácter internacional titulada *El fin y los medios (Le fin et les moyens)*. Es allí donde Pierre Alechinsky entró en contacto con el movimiento Cobra del cual luego sería uno de sus miembros más activos.

La exposición de arte experimental más agitada de este período se desarrolló en el Museo Stedelijk de Ámsterdam, en noviembre de 1949, organizada por el grupo holandés y bajo la firma de Cobra. Provocó un verdadero escándalo que terminó en empujones, mientras Christian Dotremont intentaba explicar en vano las teorías estéticas del grupo. Su manifiesto, *La gran cita natural*, fue ampliamente desacreditado por la prensa holandesa. El contestó a este masivo rechazo con un célebre panfleto: *Yo sólo voy a los museos a quitar bozales*. El Museo Stedelijk había acogido la exposición de Cobra gracias a la gestión de Willem Sandberg, director del mismo desde 1945. En el marco de esta función, él acababa así de lanzar un nuevo estilo de exposiciones dirigidas al arte vivo.

La primera exposición de Cobra, organizada por Dotremont en los atillos del Palacio de Bellas Artes en Bruselas:

*"Vine con Micky como visitante y me encuentro con Dotremont de guardia, solo entre deslumbrantes pinturas de Appel, Bille, Corneille, Jaques Doucet, Stephen Gilbert, Egil Jacobsen, Jorn, Constant -y la peinture-mots (pintura-palabras) Jorn-Dotremont: "Hay más cosas en la tierra de un cuadro..."*

Pierre Alechinsky, en *Dotremont y bosque-Cobra*, París, 1988

Durante 1951, se sucedieron diversas exposiciones en Bélgica, en Dinamarca y en París. En octubre, el *Palacio de Bellas Artes* de Lieja invitó a Cobra a presentar una muestra importante que fue, al mismo tiempo, la cumbre y el fin de Cobra. Había sido concebida por Dotremont, Alechinsky, Uffe Harder y puesta en escena por el arquitecto holandés Aldo Van Eyck. Grandes personalidades artísticas como Miró o Giacometti figuraban entre los invitados, aportando una especie de reconocimiento a un movimiento que, hasta entonces, había sufrido un gran rechazo.



*Los artistas libres (Les Artistes libres)*, 1950  
Monografía de Karel APPEL

*Los artistas libres (Les Artistes libres)*, 1950  
Monografía de ATLAN





Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de Eiler BILLE

## Cobra realiza películas...

Pierre Alechinsky había publicado en 1950 un relato onírico en las ediciones de Cobra, *Las muñecas de Dixmude*, que tenían por telón de fondo un castillo abandonado en los alrededores de Bruselas. El cineasta Luc de Heusch, que participaba en las actividades del grupo como escritor, eligió aquel lugar para la grabación de *Perséphone*, sola y única película resultante del movimiento Cobra filmada por iniciativa de Henri Langlois.

Luc de Heusch solicitó a Dotremont y Alechinsky colaborar en el guión, encargando la música a André Souris. Impregnada de una estética post-surrealista, esta película, que evoca muy poca influencia de Cobra en su contenido, revela por el contrario el espíritu de equipo de sus colaboradores y su gusto por la experimentación. Evidencia también el interés del grupo por el cine, como una suerte de síntesis de la poesía, la imagen y la técnica.

*“Después de meses de trabajo, “Perséphone” está lista para afrontar las noches de las salas de cine. Lo menos que se puede decir es que las imágenes grabadas durante el verano de 1950 siempre fueron montadas, desmontadas y remontadas experimentalmente. Queda agregar la música de André Souris, con la colaboración de la fanfarria de Schaerbeek “Les Toujours pressés”, (“los Siempre apresurados”), y el comentario de Luc Zangrie”.*

Ch. Dotremont, en *Le Petit Cobra (El Pequeño Cobra)* n°4,  
Bruselas, invierno 1950-1951.

*“Cuando el pasado da distancia, la imprecisión de lo lejano da soltura a los sobrevivientes. Así es Cobra. Mientras estuvo vivo, en Bélgica, éramos unos pocos, alrededor de Dotremont, huérfanos de un surrealismo vuelto senil de tanto buscar. ¿Qué? No lo supimos nunca.*

Pol Bury, *Cobra: recuerdos de un momento breve*, conversación recopilada por  
Maiten Bouisset en *Beaux-Arts Magazine*, n° 63, 1988.

Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de CONSTANT



## Cobra se subleva...

En el primer número de la revista Cobra, Asger Jorn publicó un artículo (*Discursos a los pingüinos, Discours aux pingouins*) en el que explicaba por qué el grupo se distanciaba del surrealismo. Se sublevaba contra el principio de automatismo físico que hubiese debido relegarse, según él, a la experimentación y la espontaneidad para que el pensamiento brotara sin el control de la razón.

Por otro lado, el movimiento celebró ampliamente el arte popular, la niñez reencontrada y todas las derivaciones marginales. Se eliminaron los términos "obra de arte" en favor de la expresión "trabajo experimental". Paradójicamente, un movimiento que declaraba detestar los sistemas y los principios estéticos originó una voluminosa literatura militante.

Al evocar ahora los propósitos de Pol Bury, es importante recordar el estruendoso grito de protesta lanzado por Cobra, porque fue también profundamente humanista, y porque surgía desde la aspiración sincera de amistad entre los pueblos.

*"Cuando los "maestros del universo", los "maestros del espanto", los manipuladores de astas, los maníacos del fuego, caen bajo en la decadencia, en la degeneración para considerar, aunque fuera por un segundo, desencadenar la guerra, pienso que el pintor que pinta un paisaje, el poeta que escribe un "te amo", el arquitecto que construye una casa, el cineasta que graba un documental sobre hormigas, son héroes.*

*Hoy el arte por entero merece ser saludado con emoción. Todo aquello que en el mundo no se contagia con la neuropatía (o la idiopatía) del pífano merece ser saludado con emoción. Todo aquello que en el mundo atañe todavía a una sensibilidad no desviada, no explotada, es digno de la más viva admiración.*

*A pesar de una propaganda tanto más eficaz cuanto que los "maestros del mundo" se la reparten, a pesar de una propaganda que roba la vida cotidiana, que lima los pensamientos cotidianos, existen hoy en día miles de pintores, de poetas, en todos los países, que están aún en cuerpo con su visión, con lo invisible que anima lo visible, con lo visible que anima lo invisible."*

Ch. Dotremont, *El arte contra la guerra*, en *Le Petit Cobra* (El Pequeño Cobra), nº 4, invierno 1950-1951.



Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de CORNEILLE

Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de Jacques DOUCET



## *Cobra transgrede...*

La especificidad del movimiento Cobra puede considerarse como una sucesión de transgresiones y como una búsqueda incansable por sobrepasarse, en el tiempo, en el espacio, en el trabajo, en las vivencias, en el pensamiento mismo.

*“A los recortes de la historia sobre los que se estructura el saber de Occidente, Cobra opuso la experiencia de una geografía viva. A la verticalidad temporal que impone en la cima a nuestra civilización, los Cobras prefirieron la horizontalidad simultánea de las sociedades humanas.*

*Al optar por relaciones intra-urbanas, los Cobras eligieron los encuentros, el cosmopolitismo, la apertura, más que las fronteras cerradas sobre un territorio y una identidad”.*

Richard Miller en *Arte Experimental y Transnacionalismo de Cobra*

Al reconocer a Chissac y Dubuffet como precursores del movimiento, Cobra quiso rescatar el primitivismo común y una base cultural escondida, secreta y auténtica, expresados por medio de las experimentaciones del arte bruto que jalonaban el inconsciente colectivo.

*“Lo importante es descubrir en nosotros, que somos parte de la realidad, una escritura interior que lleve al descubrimiento orgánico de nosotros mismos; sin tener miedo de bucear en plena tierra, en plenas aguas, en pleno fuego, en pleno aire”.*

Pierre Alechinsky, en *Abstracción hecha*, Cobra nº10, 1951

Cobra reactivó las tradiciones populares y se interesó mucho por la etnología, siguiendo los pasos de los cubistas que se habían inspirado en el arte primitivo de principios del siglo XX. Asger Jorn no fue solamente un artista y un teórico del arte, sino también un sociólogo al que se deben varias obras antropológicas acerca de la cultura primitiva escandinava. El cineasta Luc de Heusch, que participó en el movimiento Cobra desde su creación, poseía cualidades excepcionales de etnógrafo y colaboró igualmente con el *Instituto para la Investigación Científica en África Central*. Abundan en la revista Cobra los artículos sobre arte popular y sobre el folklore de las comarcas más diversas.

Citemos, por ejemplo, un artículo sobre los “Gilles” de Binche<sup>2</sup> de Samuel Glotz publicado en abril de 1950, y algunos meses más tarde, una primera lámina humorística, editada en el atlas psicológico universal por Pol Bury titulada *El Centro (Hainaut), sus curiosidades psicológicas*.

El grupo también se sintió atraído por las prácticas artísticas no convencionales, lo que se tradujo en la exploración de técnicas y materias inéditas. En este contexto, un grabado sobre pizarra de Raoul Ubac fue elegido como portada de uno de los números de la revista Cobra.

*"La imaginación tiene la capacidad de inventar mucho más que cosas simplemente... inventa un nuevo espíritu, ensancha la mirada con otros tipos de visión..."*

Gaston Bachelard

*"Las herramientas de las que se sirve Ubu en la primera época de sus investigaciones, son voluntariamente primitivas: clavos para techo, a veces con mango, barrenas o puntas. La herramienta juega el rol de un taladro que prohíbe todo retoque. Mientras que el buril daría un toque "limpio", o acabado, la barrena -a modo de punzón- levanta la pizarra, sobre todo en el trazado de nevaduras".*

René de Soiler, en *Cobra*, nº 7, 1950.

*"Los logogramas son manuscritos de primer chorro: El texto, no preestablecido, se traza con extrema espontaneidad, sin preocuparse por las proporciones, por la regularidad ordinaria, las letras se aglomeran, se distienden, y por lo tanto sin preocupación por resultar legibles..."*

Christian Dotremont, en *Logbook*, 1975

La trasgresión de los límites entre las diferentes disciplinas artísticas dio lugar a creaciones particularmente originales, enriquecidas por las cualidades intrínsecas de cada uno de los artistas invitados a participar en este evento festivo. De este modo, y al mismo tiempo, el poeta se puso a pintar y el pintor a escribir, lo que no deja de evocar las asociaciones del surrealismo. Grabadores, poetas, pintores y dibujantes compartieron un mismo soporte, en un gozoso proceso colectivo.

Durante el verano de 1949, algunos miembros de Cobra se instalaron con sus familias en Bregnerød, pueblo cercano a Copenhague, ocupando una gran casa en la que organizaron conjuntamente la decoración mural. Más adelante, también surgieron otras experiencias comunitarias similares. Appel, Constant y Corneille pintaron el interior de una habitación de Silkeborg, en el Jutland. Y mucho más tarde, Appel tuvo la oportunidad de realizar un fresco en una población callampa peruana con la ayuda de los habitantes de la misma.

También en 1949, Pierre y Micky Alechinsky junto a Olivier Strebelle, inauguraron una casa comunitaria en el centro de Bruselas. Los *Talleres del Marais (Ateliers du Marais)* se con-



*Los artistas libres (Les Artistes libres)*, 1950  
Monografía de Sonja FERLOV

*Los artistas libres (Les Artistes libres)*, 1950  
Monografía de Stephen GILBERT



vertirían en un centro de investigación y acogida para Cobra. A ellos se sumaron el escultor Reinhoud, el arquitecto André Jacqmin, el etnólogo-cineasta Luc de Heusch y el diseñador Michel Olyff, quien, bajo la influencia de Cobra, realizó grabados sobre madera y litografías. Una multitud de artistas y personalidades frecuentarían los *Talleres del Marais*: Christian Dotremont, Karel Appel, Pol Bury, Atlan, Hugo Claus, Constant, Corneille, Dodeigne, Willem Sandberg, Asger Jorn, Henri Pichette, Raoul Raine, Peggy Guggenheim...

En 1957, después de un viaje a Laponia, Dotremont realizó una estancia en París, alojado en casa de Alechinsky. En dicha ocasión, Alechinsky, Appel, Corneille y Jorn ilustraron juntos un folleto realizado por el poeta: "*Vista, Laponia*".

Ese gusto por los trabajos colectivos perduró... Alechinsky ha realizado innumerables trabajos junto con Karel Appel, Arman, Pierre Benoît, Pol Bury, Alberto Gironella, Roberto Matta, por citar sólo algunos. Colaboró asimismo en diversas ocasiones con el poeta Christian Dotremont.

*"Cuando emprendo un dibujo, Christian espera cerca de mí y me observa, inclinado hacia adelante, las manos apoyadas sobre las rodillas. Luego, él también se lanza, a su vez, en la escritura de un "log" para que yo lo ilustre, y también intuye mi acercamiento para descubrir el sentido.*

*Si me pierdo entre los trancos negros de su pincel de pelo de lobo en medio de la blancura del papel, esperaré, el final de la hoja, para leer su transcripción caligráfica con lápiz neutro.*

*Conocimiento indispensable para apreciar la integridad de un "log" (...)*

*Nuestras "peintures-mots" (pinturas-palabras) y "dessins-logs" (dibujos-logs) evidencian, desde Cobra, unas sesiones de placer extraordinarias. El resto es arte".*

Pierre Alechinsky, en *Dotremont en la época Maya*



*Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950*  
Monografía de Svavar GUDNASON

## Asuntos: algunas imágenes recurrentes...

El interés por el arte popular nórdico e internacional empujó a los artistas del grupo Cobra a explorar los **bestiarios** primitivos o míticos, convertidos en tema predilecto.

Muchas publicaciones de Cobra enarbolaron el emblema de una serpiente enrollada en espiral. Esta imagen babilónica que simbolizaba el cielo es un motivo universal que se puede hallar también en la iconografía nórdica. Por otra parte, en el otoño de 1950, la revista Cobra dedicó varios artículos al tema de la espiral. Se la encuentra a menudo en la obra de Alechinsky, así como la serpiente o la rueda flanqueada de sirenas bifidas, y otras quimeras directamente inspiradas del arte medieval.

*"Para Jorn y Constant, para Cobra, las formas, hasta las más simplificadas, comportan indudablemente significados simbólicos, ligados tanto al psiquismo como al mundo objetivo.*

*Son un lenguaje, son históricas y hasta transhistóricas en la medida en que tienden hacia el arquetipo universal.*

*Por ejemplo, la serpiente y el laberinto, muy presentes en el arte de Cobra, son figuraciones que se encuentran en todas las culturas del mundo".*

Jean-Clarence Lambert

Los artistas Cobra se interesaron en las runas, caracteres secretos grabados en piedra del antiguo alfabeto de los pueblos nórdicos. La portada de la revista Cobra de septiembre de 1951 fue ilustrada con una fotografía de una piedra rúnica, el Jeillingestenen (Jutland). La **escritura** seguirá fascinando durante mucho tiempo a estos artistas. Mucho más adelante, Alechinsky elaboraría una especie de escritura Cobra, donde vuelve a resurgir la influencia de Asger Jorn y de la caligrafía oriental. A partir de 1962, Christian Dotremont realiza los primeros logogramas que le hicieron célebre.

La figura humana también está presente en el arte de Cobra, deformada, monstruosa, como una **máscara**, caricaturesca en el caso de Karel Appel. Estas imágenes recuerdan a los antiguos "guldgubber" escandinavos, amuletos adornados de parejas o de viejos barbudos cuyo origen remonta a la Edad del Hierro y que asociamos comúnmente al culto de la fertilidad.

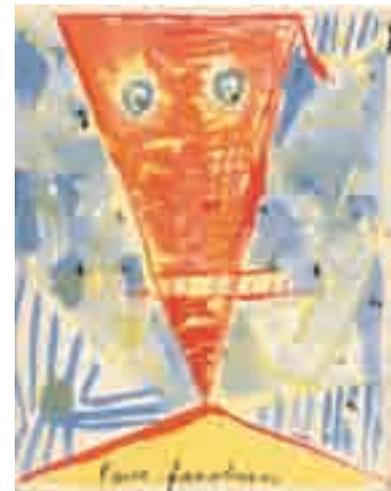
El **color** incorpora una dimensión onírica en las creaciones Cobra. Corresponde a su agresividad formal en lo violento y arbitrario.

En fin, el **humor**, omnipresente, y a menudo corrosivo, se insinúa y se apropia de las imágenes y de las palabras, más allá de la angustia que las generó.



Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de Henry HEERUP

Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de Egill JACOBSEN





Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de Asger JORN



Los artistas libres (Les Artistes libres), 1950  
Monografía de Carl-Henning PEDERSEN

## Comicidad, ironía, humorismo desde las mismas fuentes Cobra...

"...el humor de Cobra tiene demasiada espontaneidad, violencia, dulzura, sensualidad, frescura y calidez para ser intelectualista, para ser –de una u otra forma – sistemático."

Christian Dotremont, en *Cobra, ¿qué es?*, 1978

"Por un universo de mejillas rojas, ¡voté experimental!"

Afiche para la exposición *El fin y los medios*, 1949.

"El veneno de Cobra está en vías de volverse un producto importante para la medicina moderna".

Título en *Le Petit Cobra (El Pequeño Cobra) n° 4*, Bruselas, 1950

"El antimonio no hace al rojo

El buen gusto no hace a la felicidad

Sacudamos la tela mientras sea falsa".

En *Cobra n° 5*, Hannover, 1950

"Tumulto (**CO**hue)<sup>3</sup> y a día y a trío de caballo del diablo en carruaje de rayos trenzados en Jylland

Bruto (**BR**ut) de sentido atado a la lluvia de godferdoum al carnaval de Ostende a espuelas de Binche

Animal (**A**nimal) de océano de labor alado de cielo de Delft en cabalgatas, de espumas de cólera y estampidas de colores".

Logograma de Ch. Dotremont (1071), en P. Alechinsky, Dotremont y Bosque-Cobra, 1988

En los Talleres del Marais, en 1950, el cepillo de dientes debe figurar en un proyecto de afiche pedido a Michel Olyff por el inventor de un dentífrico a base de carbón. Sugerencia de Dotremont: dientes blancos sobre el cepillo, pelos negros en la boca.

Jacques Calonne, en *Bromas y compañías de Christian Dotremont*, 1991

Escuchar de nuevo el timbre, la tonalidad de la risa de Jorn... y su observación favorita: "Eso se evoluciona".

Él conjugaba ese verbo sólo en su forma reflexiva.

P. Alechinsky, en *Trabajos de a dos o tres*, 1994

**Pierre ALECHINSKY**

*Los talleres del Marais (Les Ateliers du Marais)*, 1950-1979.  
Serie de 5 aguafuertes grabados en 1950.  
Reimpresión de la serie *Documents Cobra* en Arte Adrien  
Maeght, París.  
45,2 x 31,7 cm. 25/99.  
Colección CGII.





*Los talleres del Marais*, Bruselas, 1950. Ampliación de una fotografía de Serge Vandercam. 102 x 138,5 cm. Colección CGII.

## ...y Cía en la actualidad

Kikie Crèvecoeur y Thierry Lenoir cultivan, al igual que los protagonistas de Cobra, un espíritu de modestia y de rebeldía, centrado en el arte infantil y en las artes populares. Las técnicas más sencillas elegidas por ellos están puestas, sobre todo, al servicio de su estilo narrativo, que nos habla del mundo y de la sociedad, de sus comportamientos, sus aspiraciones, sus preocupaciones..., algunas de sus obras se erigen a veces en un verdadero manifiesto.

**Kikie Crèvecoeur** nació en Bruselas, el 14 de octubre de 1960. Es titulada de la *Academia de Bellas Artes de Bruselas*. Enseña grabado en la *Academia de Bellas Artes de Watermael-Boitsfort* desde 1988. Fue galardonada en la primera edición del *Premio del Grabado de la Comunidad Francesa de Bélgica*, en 1989, y obtuvo el *Premio La Montagne*, en la *Cuarta Trienal de Estampas de Chamalières*, en 1997. Realiza y colabora en muchas ediciones de artistas. Ha ilustrado relatos de autores tales como Michel Bernard y Eddy Devolder, para las ediciones *Espèrluète*, y también ha colaborado con la novelista Amélie Nothomb en las ediciones *La Pierre d'Alun*. Esta última confiesa «no haber podido evitar impresionarme por la potencia del arte de Kikie Crèvecoeur: de cómo, en unos cuantos trazos seguros, con una magnífica ciencia del vacío, ella nos invita a su universo que no se parece a ningún otro, a la vez violento y civilizado, primitivo y rebuscado.»

La trayectoria artística de Kikie Crèvecoeur arranca tan sólo en 1986. Desde ese momento, ella asume con vehemencia la experimentación que le permite el grabado. Tras la realización de algunos grabados sobre madera, ella inventa una nueva técnica: el flexograbado; extraño término elegido por ella, dentro del espíritu de modestia y simplicidad que la caracteriza, frente al de grabado sobre goma. Se trata de las gomas de borrar de los escolares, blancas y rectangulares, que ella talla en el área plana, y que luego entinta e imprime. Surgida del azar, ya no abandonará más esta técnica de impresión en relieve tan sencilla que surgió a partir de una goma utilizada como sello.

Durante diez años ya, ha escavado, imprimido, realizado, a veces con colores en múltiples zarabandas revoloteantes, millares de gomas para crear escenas narrativas.

Las composiciones de Kikie Crèvecoeur están siempre organizadas desde el centro de la composición: su lectura, que se asemeja a la de un zapping televisivo, puede hacerse de hecho en todas las direcciones. Aunque la artista los considere múltiples, y ofrezca tiradas numeradas, que no sobrepasan nunca los veinte ejemplares, cada impresión puede considerarse única. Efectivamente, a partir de la selección determinada de matrices-gomas, la artista puede modificar la composición en cada nueva edición.

Su serie *Thaï Boxing* (1986) acredita especialmente este enfoque combinatorio, puesto que cada obra conjuga tantas variaciones como número de tiradas de la misma existen. Este proceso de seriación, favorecido por los temas predilectos de Kikie Crèvecoeur, entre los cuales el box, la danza, la música ocupan un lugar privilegiado, va a influir intensamente en la

### Kikie CRÈVECOEUR

(Detalle) *THAI Boxing, classe B, 5 x 2'*, 1986.  
Grabado sobre gomas en negro y blanco.  
65 x 50 cm. EA II.  
Colección CGII.



estructura rítmica de sus aportaciones que transmiten la cadencia y el movimiento de un universo narrativo. En el fondo de cada trabajo, la mirada se desliza y rebota, de un fragmento al otro.

En los años 95-97 aparece la elaboración de un nuevo universo, al mismo tiempo que la adopción de otra técnica: el grabado en linóleo. De aquí en adelante, el ritmo de las músicas habita las estampas de Kikie Crèvecoeur. La grafía se hace violenta e impulsiva en ciertas obras, más silenciosa y mesurada en otras, pero permanece siempre animada por un intenso dinamismo. El lenguaje plástico utilizado, con sus intensos y cálidos negros, oscila permanentemente entre la escritura y el signo; parece querer captar los flujos de energía que hacen vibrar al mundo.

En la serie *Tacet* (2000) Kikie Crèvecoeur prosigue su exploración de las fuerzas vitales del universo, pero aborda el mundo orgánico y sus efervescencias celulares. Masas simples y libres, con tintas cromáticas planas de una calidad excepcional, que parecen moverse lentamente en medios acuáticos indefinidos: ¿células en expansión o fauna marina? El ruido se volvió silencio, el ritmo, simple pulsión de vida.

Kikie es, ante todo, una rapsoda, que nos relata historias y nos habla del mundo. En sus primeras obras, evidencia con humor, a veces corrosivo, los comportamientos humanos, retratándose a sí misma en ciertas creaciones autobiográficas. Su mirada también pone de manifiesto sus cualidades auditivas para traducir los universos sonoros o musicales que la rodean.

Su agudeza visual se vuelca, por último, en el estudio de la naturaleza que aborda un enfoque patrimonial, el de la memoria y de las huellas fugitivas que se conservan en el papel. El estímulo de lo narrativo se incrementa con el placer del juego, dado que Kikie aún preserva en su mente toda las maravillas del mundo de la infancia, del cual conservó un útil escolar, esa simple goma que le da la libertad para poder crear unas obras inmediatas y espontáneas: ¡su taller cabe en una maleta! Ella también integra la tradición de los grabadores ambulantes y a menudo icónicos, lo mismo que Thierry Lenoir, cronista en madera de nuestras sociedades actuales.

**Thierry Lenoir** nació en Soignies el 20 de julio de 1960, es titulado de la *Escuela Superior de Artes Plásticas y Visuales del Estado*, de Mons. Fue discípulo de Gabriel Belgeonne en el taller de *Grabado e Impresiones*. En 1990, obtuvo el *Premio del Grabado de la Comunidad Francesa* de Bélgica, con una serie de grabados en madera, *Neighbours*. Creador, ilustrador de numerosos libros y antologías, ejerce además la profesión de diseñador gráfico. Especializado en el grabado en madera, se inclina especialmente por desarrollar su trabajo sobre MDF, material constituido por un aglomerado de polvo compacto. Los papeles japoneses lo seducen por su finura, su transparencia y porque se compenentran bien con las fibras de la madera.

*«Si sus imágenes sorprenden, o molestan, entonces ganó su apuesta. Thierry Lenoir es un «hombre recio» pero también un maravilloso cronista de las costumbres de nuestra época. Realiza su trabajo al «calor de los impulsos», a partir de hechos a menudo mínimos, pero muy reveladores, en la técnica tradicional del grabado en madera»*

Gabriel Belgeonne

«El arte ante todo narrativo de Thierry Lenoir, se encuentra en efecto, en el cruce de los movimientos expresionistas y las artes populares, sean éstas antiguas como las imágenes de los vendedores ambulantes, o actuales, como el cómic, la caricatura, el diseño publicitario o el *graffiti*. Fiel a la técnica modesta y directa del grabado en relieve – en lino y madera-, este artista aprovecha, con un vigor excepcional, la rudeza del procedimiento para trasladar unas imágenes que propenden a la sátira y al exceso. Su grafismo, nervioso y rudo, infunde ritmo, por medio del contraste de los

blancos y los negros, a unas composiciones centradas en la vida urbana contemporánea. Burlesco en su discurso y también en la elección de sus temas, Lenoir es ante todo un provocador que intenta aniquilar la indiferencia de nuestras miradas ante las injusticias y el malestar social que acosan nuestras “democráticas” ciudades. Las estampas de Thierry Lenoir adquieren el valor de un manifiesto y se sitúan en la tradición de Jacques Callot o de Goya».

En su última serie de grabados en madera, *Les navetteurs*<sup>4</sup>, (2005-2007) Thierry Lenoir describe minuciosamente el singular microcosmos que puebla las estaciones y los vagones de los trenes en hora punta. Este medio de transporte que él conoce bien, puesto que lo toma todos los días para acudir a su trabajo en la capital, lo estigmatiza con deleite. *Les navetteurs* constituyen no solamente una sátira social, sino que también transmiten una reflexión sobre la alienación de la vida urbana y del mundo del trabajo.

Los vagones, desbordados por unas representaciones animalescas, de las que nos imaginamos incluso sus estridentes vociferaciones, revelan el deterioro de los transportes colectivos sobrepoblados, inadecuados u obsoletos. El torrente impávido de los navetteurs es canalizado, y engullido metódicamente luego por los terribles dinosaurios que se adueñan de las antecámaras de las oficinas cuidadosamente alineadas. Las circunvalaciones de la ciudad tentacular abandonan los pasillos del metro para invadir las vías y los andenes con murmullos de reptil. En los compartimentos se amontona en desorden un vasto abanico de energúmenos de toda clase: esqueletos, coquetas, guatones, enfermitos, paquidermos, pájaros raros, diablos cornudos, hocicos puntiagudos, sonrisas carniceras... En fin, para recordarnos que “*el hombre es un lobo para el hombre*”, extrañas mujeres veladas, la mano en el detonador, se disponen a estropear la pesadilla de un viaje sin retorno.



**Thierry LENOIR**

*Les navetteurs –Ida y vuelta.*  
*(Les navetteurs – Aller / Retour), 2006.*  
Grabado en madera.  
50 x 66,5 cm. 1/20.  
Colección del artista.

---

<sup>1</sup> Eslogan contra el realismo socialista o nuevo realismo encarnado por André Fougeron. Juego de palabras que imita el dicho “se hace camino al andar” para decir que hay que forzarse a ser muy malo, para transformarse en un Fougeron, un artista vendido al realismo socialista.

<sup>2</sup> Los Gilles son personajes pertenecientes a la tradición de los carnavales en Bélgica, específicos a la ciudad de Binche.

<sup>3</sup> Al unir las letras destacadas en francés se forma la palabra COBRA.

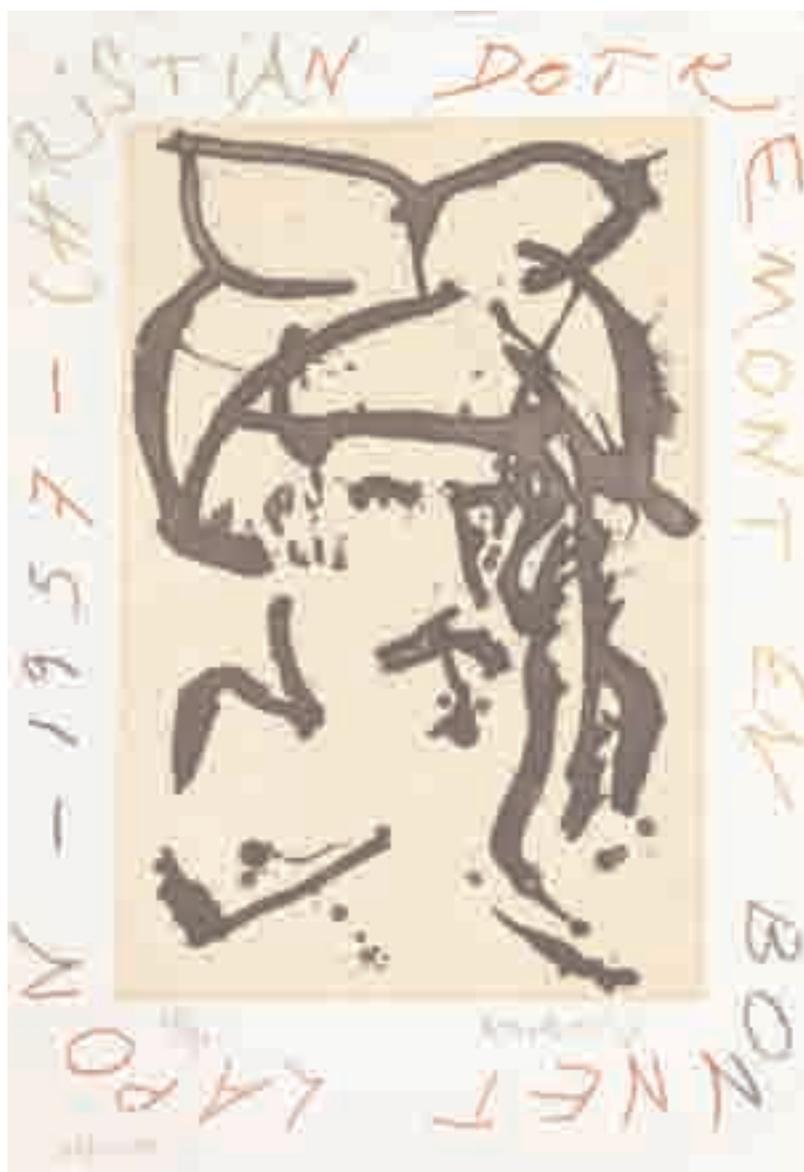
<sup>4</sup> *Navetteur*: persona que viaja desde su casa al trabajo y viceversa.



ABSTRATES

# Catálogo





**Pierre ALECHINSKY** (1927, Bruselas, Bélgica)

*Christian Dotremont con gorro lapón (Christian Dotremont en bonnet lapon)*, 1957-1997. Retrato en tinta china de 1957, grabado al aguafuerte en 1974 para la cabeza de los ejemplares de *Logbook* de Christian Dotremont. Editado por Yves Rivière, París. Nueva tirada en 1997 con el título en color.  
33 x 23 cm. 17/90.  
Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY**

*Darmstadt, 1974.*

Aguafuerte y litografía. Editor: Mathildenhöhe, Darmstadt.

86,5 x 63 cm. 54/100.

Colección CGII



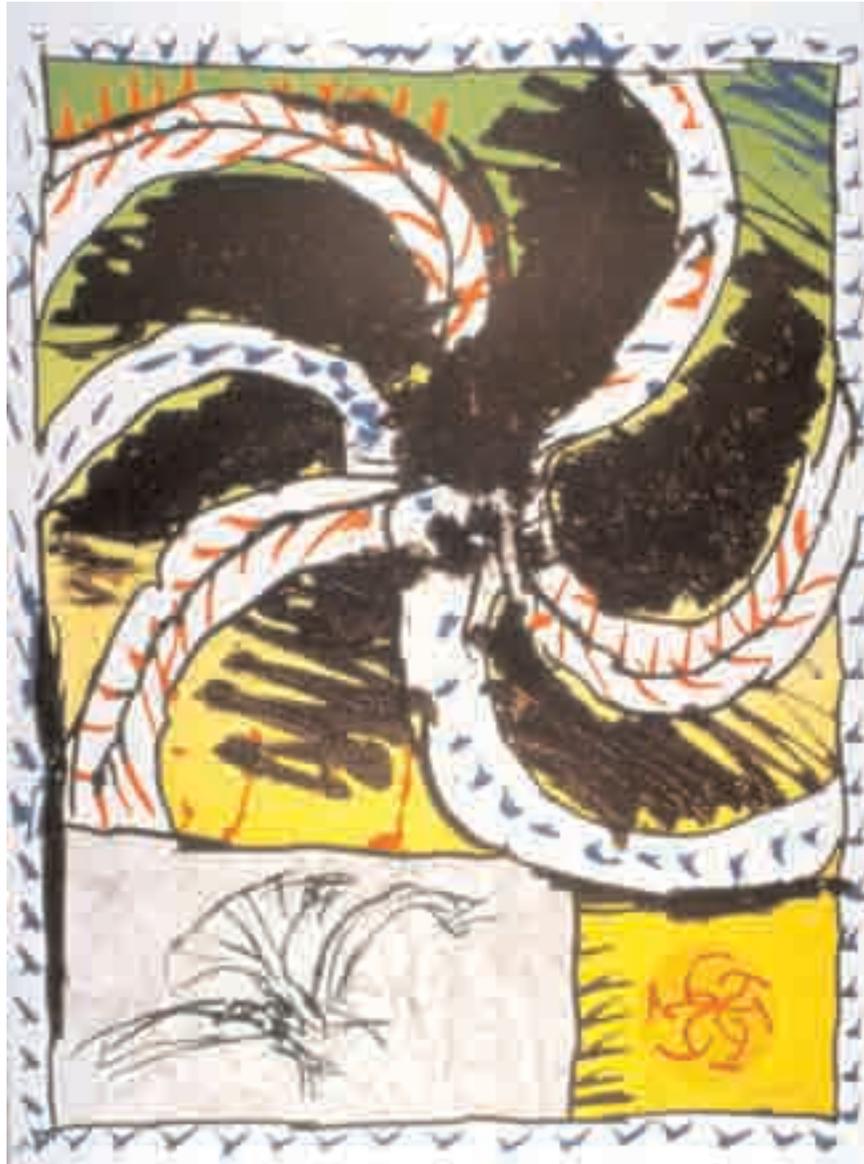
**Pierre ALECHINSKY**

*EXPRMNTL*, 1974.

Offset. Estampa realizada con ocasión del 5º Festival de cine experimental organizado en el Casino de Knokke.

79,5 x 59,5 cm. EA III / XXV.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY**

*Depredador (Prédateur)*, 1982.

Aguafuerte y litografía con reporte de plano de estado mayor. Editor: Galerie Maeght Lelong, Paris.

82,3 x 60,8 cm. 68/120.

Colección CGII.



**Karel APPEL** (1921, Amsterdam, Holanda -2006, Zurich, Suiza)

*Sin título (Sans titre), 1972.*

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhague; Galeria Moderna, Silkeborg.

79,5 x 59,5 cm. XXIV / XXXV.

Colección P. y M. Alechinsky.



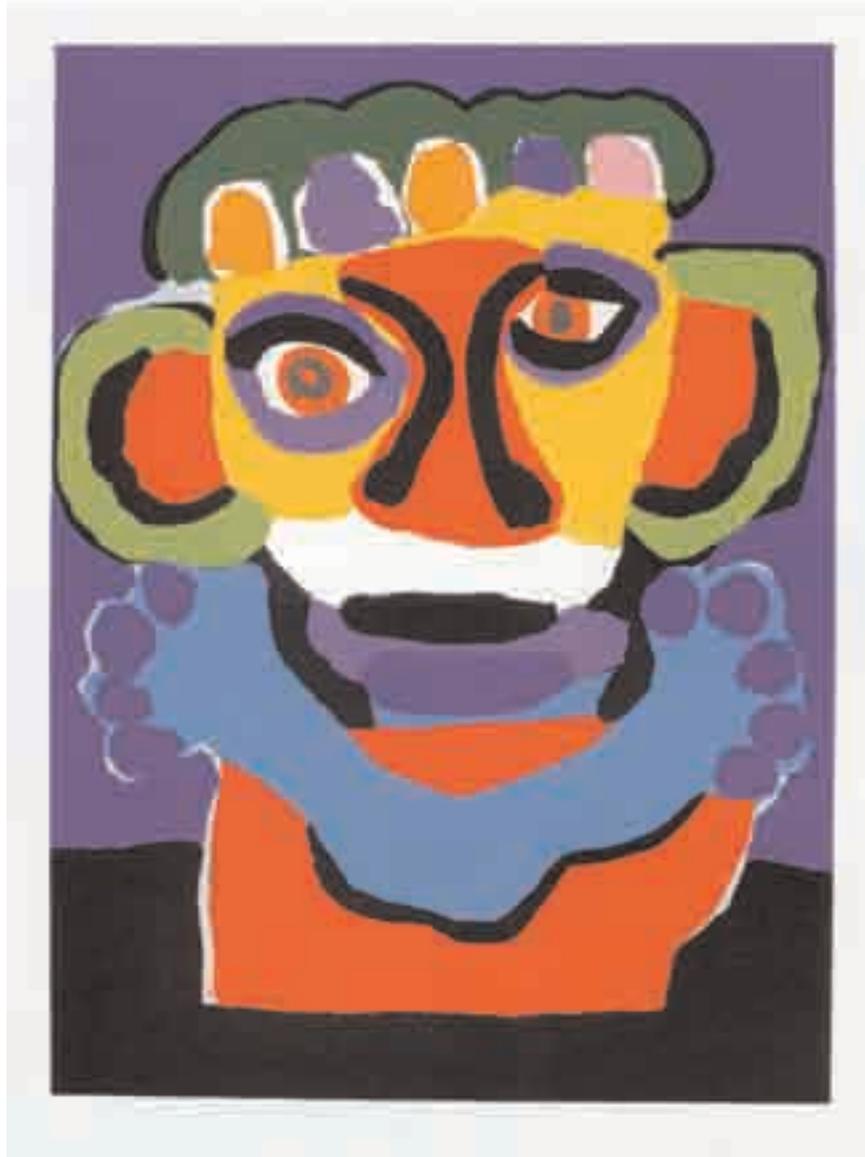
**Karel APPEL**

*Fondo rojo (Fond rouge)*, 1984.

Litografía.

83,7 x 62,9 cm. 114/125.

Colección ciudad de la Louvière.



**Karel APPEL**

*Cabeza coronada (Tête couronnée)*, 1984.

Litografía.

83,8 x 62,7 cm. 117/125.

Colección ciudad de la Louvière.



**CORNEILLE** (Corneille Guillaume VAN BEVERLOO). (1922, Lieja, Bélgica)

*Cielo tropical (Ciel tropical)*, 1971.

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhague; Galería Moderna, Silkeborg.

65 x 50,5 cm. XXIV / XXXV.  
Colección P. y M. Alechinsky.



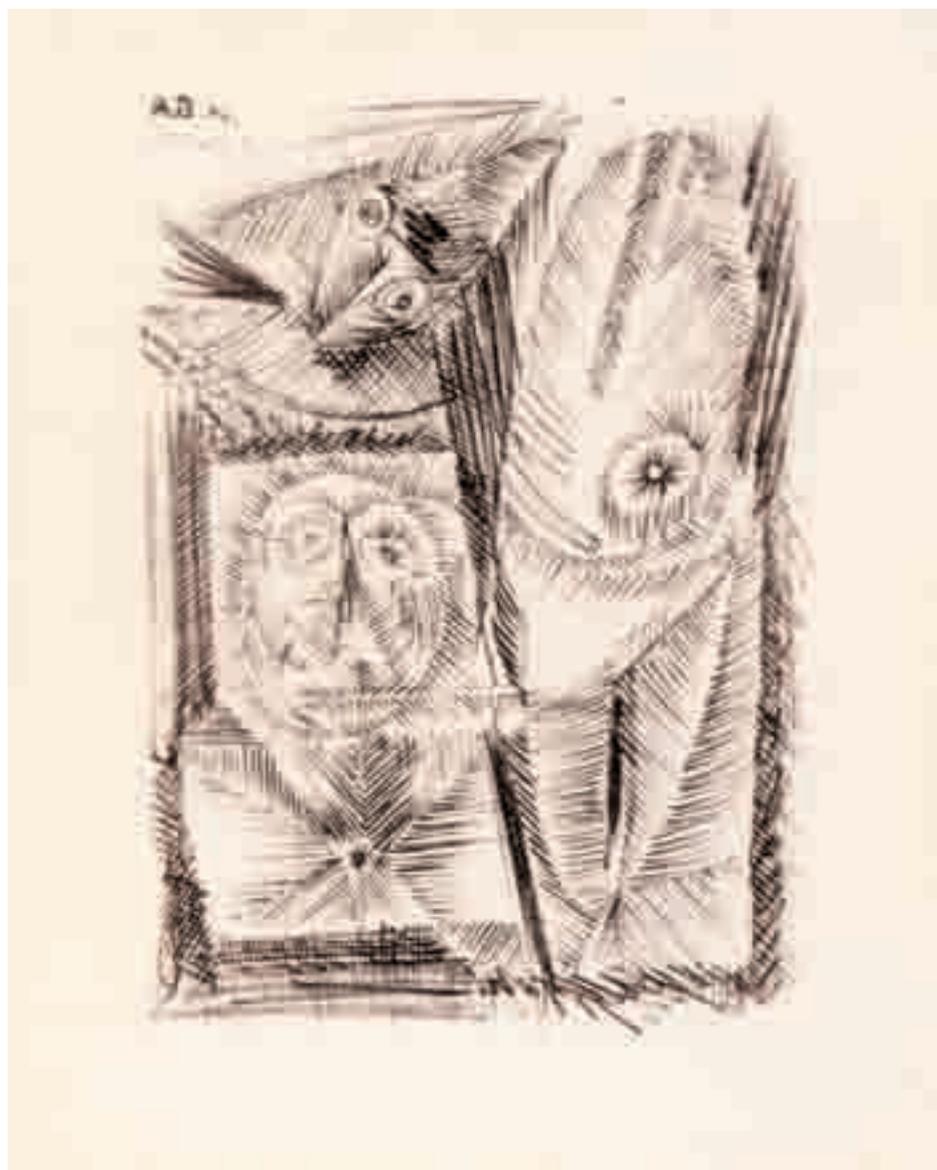
**Egon JACOBSEN** (1910, Copenhagen, Dinamarca - 1940)

*Sin título (Sans titre)*, 1972.

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhagen; Galeria Moderna, Silkeborg.

76 x 56,5 cm. XXIV / XXXV.

Colección P. y M. Alechinsky.



**Asger JORN** (Asger JØRGENSEN)  
(1914, Vejrun, Dinamarca – 1973 Aarhus, Dinamarca).  
*Gráfica y lírica (Grafik og Lyrik)*, 1944.  
Litografía. 25 x 20 cm.  
Colección ciudad de la Louvière.



**Michel OLYFF**  
(1927, Anvers, Bélgica).  
*Nieuwport*, 1957-1988.  
Linograbado. 65 x 44,5 cm. 1/60.  
Colección CGII.



**Michel OLYFF**

*Apartamento en la mar (Appartement à la mer)*, 1988.

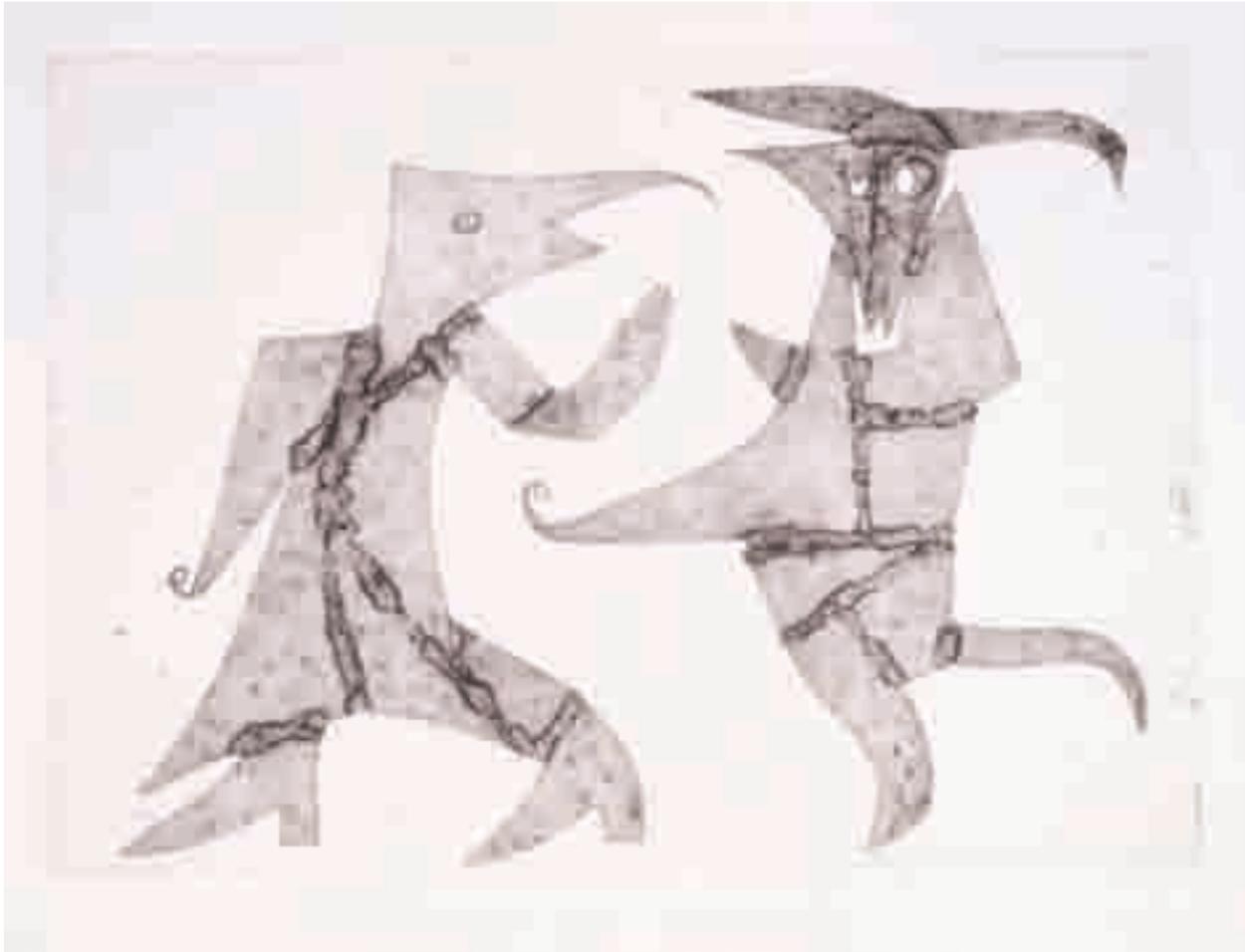
Litografía de *La Cambre* 1988. Editor: Les Amis de l'ENSAV de la Cambre, Bruxelles.

32 x 48 cm. 6/80.

Colección CGII.



**REINHOUD** (1928, Geraardsbergen, Bélgica – 2007, Paris, Francia)  
*No lo quiero saber (Je ne veux pas le savoir)*, 1983.  
Plancha entintada que procede de trozos de esculturas metálicas.  
57 x 76 cm. 22/24.  
Colección CGII.



**REINHOLD**

*Por lo menos, sea discreto (Au moins, soyez discret)*, 1983.  
Plancha entintada que procede de trozos de esculturas metálicas.  
56 x 75,5 cm. 19/20.  
Colección CGII.



**REINHOUD**

*Cambio de buenos procedimientos (Echange de bons procédés)*, sin fecha.

Plancha entintada que procede de trozos de esculturas metálicas.

56,5 x 76,5 cm. EA.

Colección CGII.



**REINHOLD**

*¡Ja! Me río (Ah! je ris)*, sin fecha.

Plancha entintada que procede de trozos de esculturas metálicas.

50,5 x 53,5 cm. EA.

Colección CGII.



**Willem SANDBERG** (1897, Amersfoort, Países Bajos – 1984, Amsterdam, Países Bajos)

Tres planchas procedentes de una serie de dibujos reeditados por De Jong & Co, Hilversum, 1973. Colección CGII.

*Sin título (Sans titre)*, 1944-1973.

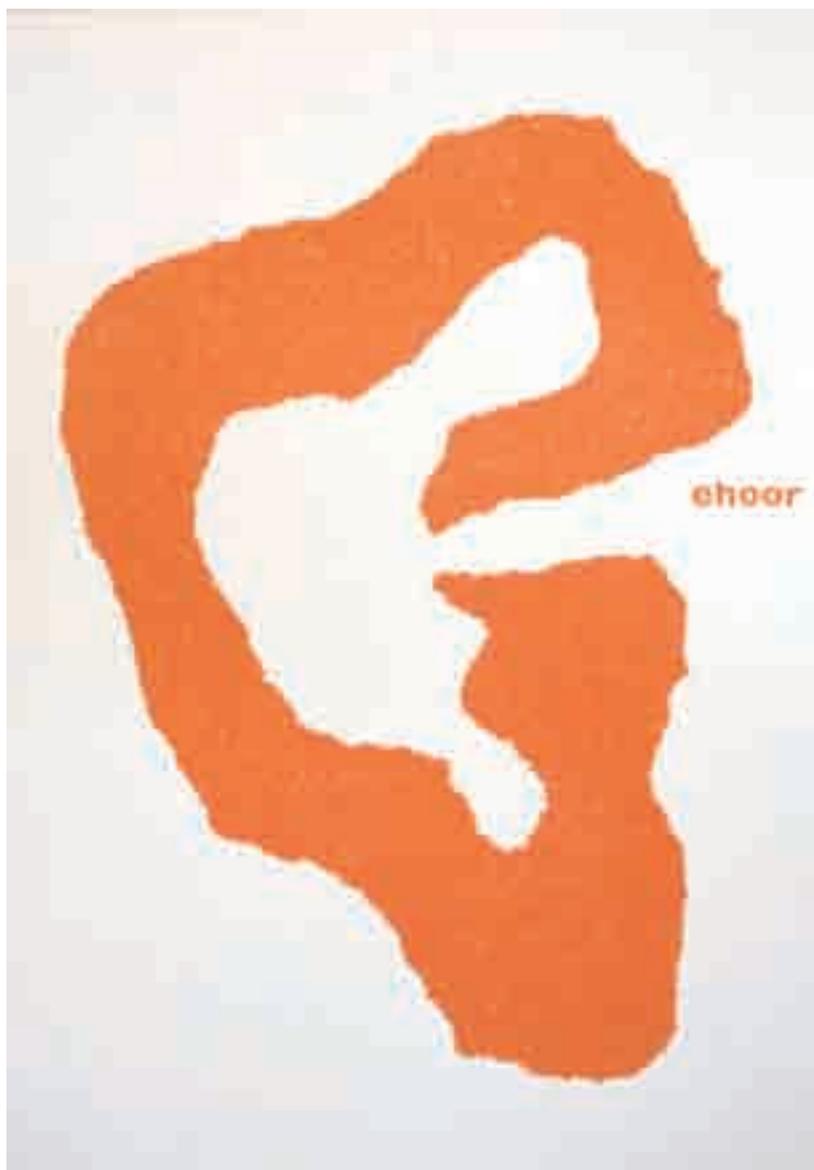
Proyecto para una contracubierta realizada en 1944, editada por Der Spiegel, Cologne, 1956 en *Experimenta Typographica 11*.  
59,5 x 42 cm.



**Willem SANDBERG**

*Con un sombrero sobre la cabeza (Avec un chapeau sur la tête), 1956-1973.*

Proyecto tipográfico para el proyecto *La Hormiga* de Robert Desnos, editado por Gründ, Paris, 1956.  
59,5 x 42 cm.



**Willem SANDBERG**

*Gehoor*, 1965-1973.

Proyecto tipográfico creado en 1965  
para ilustrar la obra *Keywords*: Piet Zwart.  
59,5 x 42 cm.



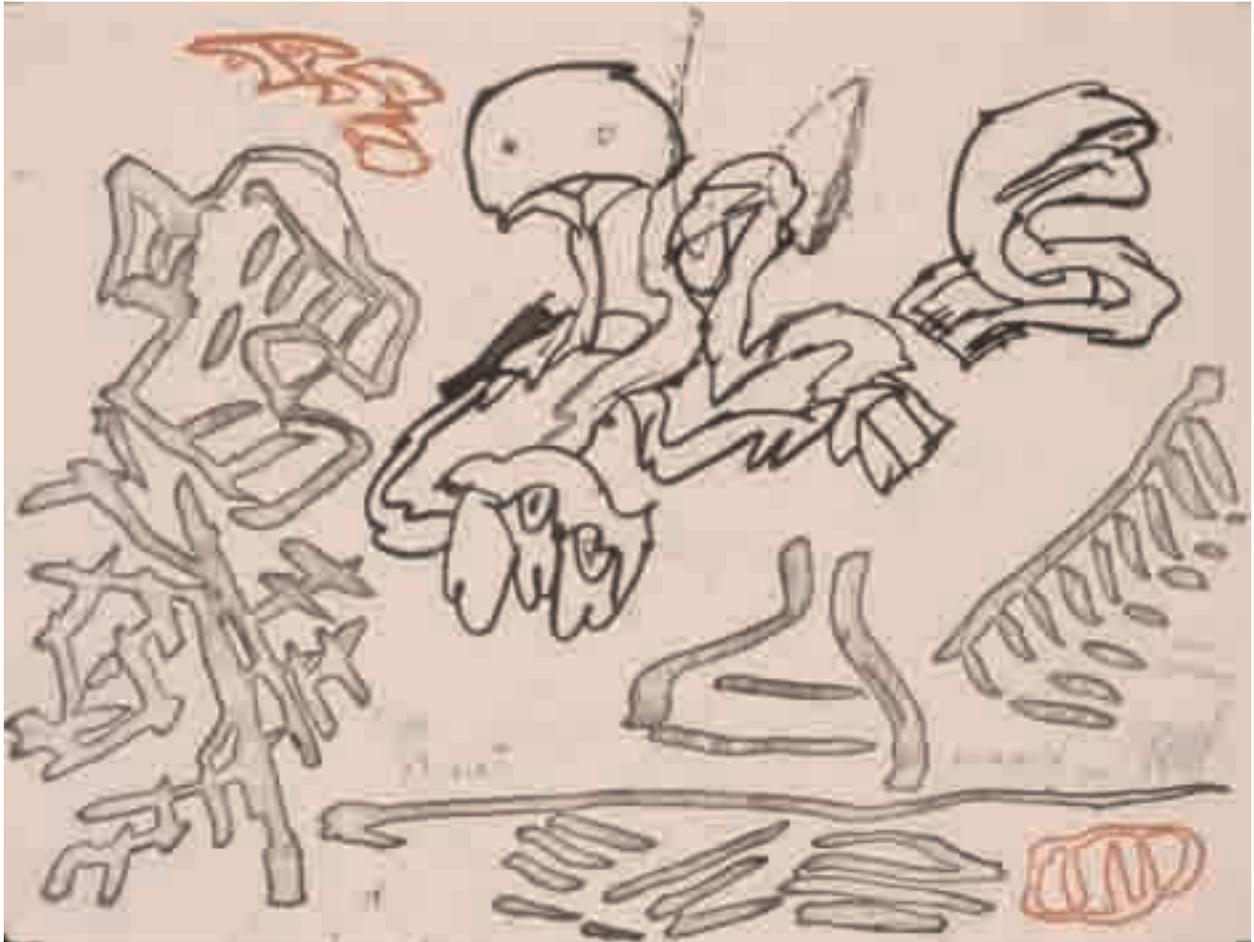
**Serge VANDERCAM** (1924, Copenhague, Dinamarca – 2005, Wavre, Bélgica)  
*La escultura (La sculpture)*, 1970.  
Aguatinta y punta seca.  
95,5 x 65 cm. 2/10.  
Colección CGII.



**Serge VANDERCAM**  
*Sin título (Sans titre)*, 1970.  
Aguatinta y punta seca.  
96 x 65 cm. 10/10.  
Colección CGII.



**Serge VANDERCAM**  
*El prisionero (Le prisonnier)*, 1970.  
Aguatinta y punta seca.  
95,5 x 65 cm. Prueba de estado.  
Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Karel APPEL**  
*A dos pinceles (A deux pinceaux)*, 1978.  
Litografía.  
57,5 x 76 cm. XVII/XX EA.  
Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Karel APPEL**  
*Rugir y mugir (Rugiry mugir)*, 1978-2003.  
Litografía.  
54,5 x 38,8. VI/X.  
Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Karel APPEL**  
*Pájaro y araña (Bird & Spider), 1978-2003.*  
Litografía.  
54,5 x 38,8. VII/X.  
Colección CGII.



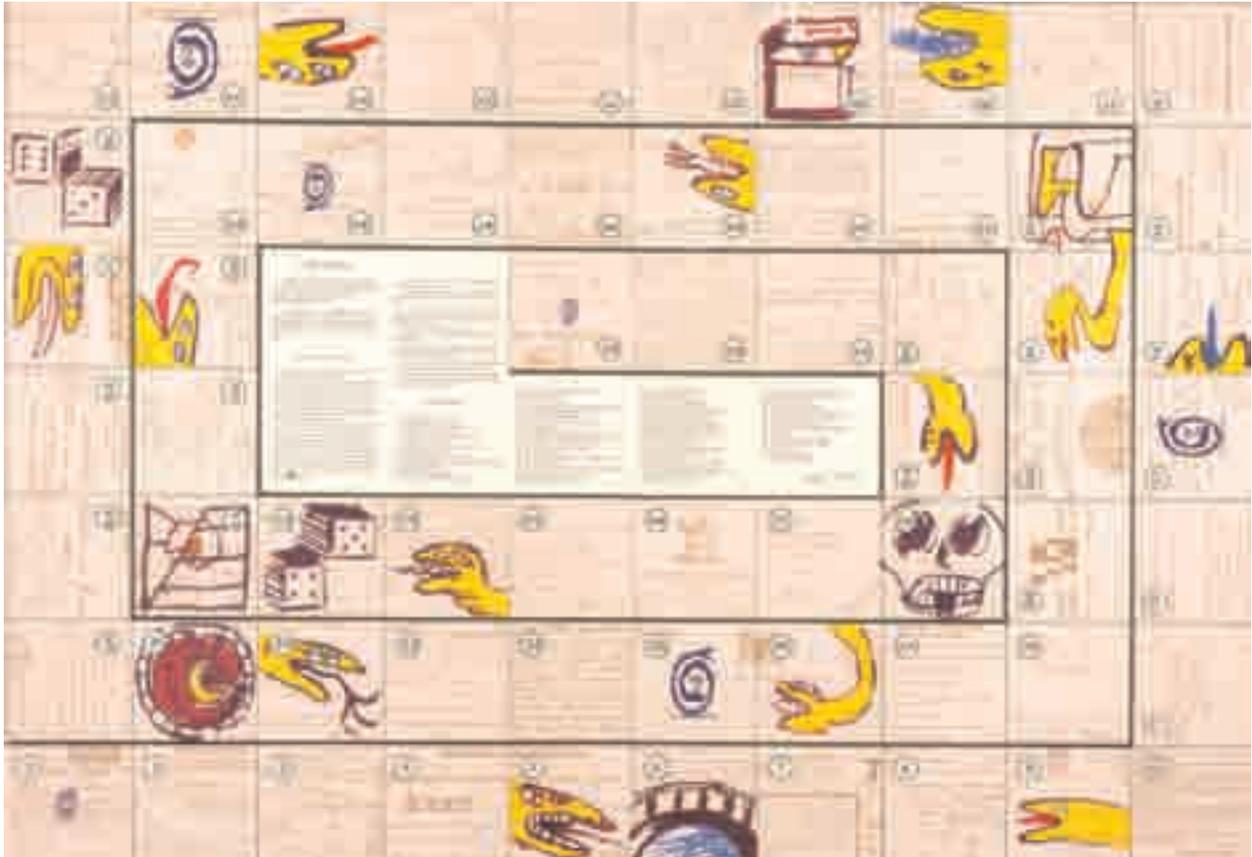
**Pierre ALECHINSKY y Achille CHAVÉE**

*9 decocciones de Achille Chavée, 9 rectángulos de P. Alechinsky (9 décoctions d'Achille Chavée, 9 rectangles de P. Alechinsky), 1967.*

Aforismos de Achille Chavée, litografía de P. Alechinsky. Editor: Daily-Bul, La Louvière.

78,5 x 61,5 cm.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Hugo CLAUS**

*La oca belga (L'oise belge)*, 1980.

Cartel editado con ocasión de Europalia en Bruselas. Comentarios de Hugo Claus, juego de la oca, dibujos y ensamblajes de Alechinsky en una estructura de Corneille Hannoset. Trabajo insulado directamente sobre plancha de offset. Editor: Europalia, Bruxelles.

65,5 x 93 cm.  
Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Jan COX**

*Jan Cox y sus amigos Alechinsky y Hugo Claus (Jan Cox et ses amis Alechinsky et Hugo Claus), 1997.*

Aguafuerte central de Jan Cox, márgenes litografiados y un medallón al aguafuerte de P. Alechinsky, con un facsímil de manuscrito por Hugo Claus. Editor: RUCA, Antwerpen.

76,5 x 60,5 cm. HC 15/20.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Christian DOTREMONT**

*Abstrates*, 1963.

Impreso con poema de Ch. Dotremont, ilustrado por P. Alechinsky. Dibujo original sobre zinc y reporte de "tapuscrit" impreso en offset.

61,5 x 84,5 cm.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Christian DOTREMONT**

*Lito-palabras (Litho-mots)*, 1965.

Litografía de P. Alechinsky y añadidos con sello de caucho y reporte de texto manuscrito de Ch. Dotremont.

105 x 69,5 cm. 58/100.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Christian DOTREMONT**

*Linolog I*, 1972.

Linograbado de P. Alechinsky y logograma marginal de Ch. Dotremont. Editor: Jacques Putman, Paris.

48,5 x 65,5 cm. 7/300.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Christian DOTREMONT**

*Linolog II*, 1972.

Linograbado de P. Alechinsky y logograma marginal de Ch. Dotremont. Editor: Jacques Putman, Paris.

48,5 x 65,5 cm. 10/300.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Carl-Henning PEDERSEN**

*Verano tardío en septiembre (Été indien en septembre)*, 1993.

Margen litografiado de Alechinsky y aguafuerte central de Pedersen. Editor: Robert et Lydie Dutrou, Paris.

94 x 68,5 cm. 87/90.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Carl-Henning PEDERSEN**

*Verano tardío en octubre (Été indien en octobre)*, 1993.

Margen litografiado de Alechinsky y aguafuerte central de Pedersen. Editor: Robert et Lydie Dutrou, París.

94 x 68,5 cm. 86/90.

Colección CGII.



**Pierre ALECHINSKY y Carl-Henning PEDERSEN**

*Verano tardío en noviembre (Été indien en novembre)*, 1993.

Margen litografiado de Alechinsky y aguafuerte central de Pedersen. Editor: Robert et Lydie Dutrou, Paris.

94 x 68,5 cm. 86/90.

Colección CGII.



**Serge VANDERCAM y Joseph NOIRET**

*Sin título (Sans titre)*, 1988.

Serigrafía a partir de un collage-palabra, en *La Cambre* 1988. Editor: Les Amis de l'ENSAV de la Cambre, Bruxelles.

32 x 48 cm. 6/80.

Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR** (1960, Bruselas, Bélgica)  
*THAI Boxing, classe B, 5 x 2', 1986.*  
Grabado sobre gomas en negro y blanco.  
65 x 50 cm. EA II.  
Colección CGII.



**Kikie CRÊVECOEUR**

*Donde hay amor hay placer (Où y' a d' l'amour, y' a du plaisir), 1986.*

Grabado sobre gomas en negro y blanco.

65 x 50 cm. EA I.

Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR**  
*Glossolalie I*, 2000.  
Grabado en linóleo.  
3 x [40 x 30 cm]. 10/10.  
Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR**  
*Glossolie II*, 2000.  
Grabado en linóleo.  
3 x [40 x 30 cm]. 10/10.  
Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR**  
*Glossolie III*, 2000.  
Grabado en linóleo.  
3 x [40 x 30 cm]. 10/10.  
Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR**  
*Tacet IV*, 2000.  
Grabado en linóleo.  
3 x [ 50 x 40 cm], 3/6.  
Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR**  
*Tacet V*, 2000.  
Grabado en linóleo.  
3 x [ 50 x 40 cm]. 3/6.  
Colección CGII.



**Kikie CRÈVECOEUR**  
*Tacet VI*, 2000.  
Grabado en linóleo.  
3 x [ 50 x 40 cm]. 3/6.  
Colección CGII.



**Thierry LENOIR** (1960, Soignies, Bélgica)  
*Vecinos 1 (Neighbours 1)*, 1990.  
Grabado en madera.  
100 x 66 cm. 5/50.  
Colección del artista.



**Thierry LENOIR**

*Vecinos 2 (Neighbours 2)*, 1990.

Grabado en madera.

90 x 65 cm. 5/50.

Colección del artista.



**Thierry LENOIR**  
*Big Band*, 1990.  
Grabado en madera.  
66 x 89,5 cm. 5/20.  
Colección del artista.

**Thierry LENOIR**

*Les navetteurs – Las durmientes.*  
(*Les navetteurs – Les dormeuses*), 2006.  
Grabado en madera.  
50 x 66,5 cm. 1/20.  
Colección del artista.



**Thierry LENOIR**

*Les navetteurs – Las tres provocadoras.*  
(*Les navetteurs – Les trois allumeuses*), 2006.  
Grabado en madera.  
50 x 66,5 cm. 1/20.  
Colección del artista.





**Thierry LENOIR**  
*Les navetteurs n° 2*, 2006.  
Grabado en madera.  
65,5 x 89,5 cm. 1/20.  
Colección del artista.



**Thierry LENOIR**  
*Les navetteurs n° 3*, 2006.  
Grabado en madera.  
66,5 x 99,5 cm. 1/20.  
Colección del artista.



**Thierry LENOIR**

*Les navetteurs n° 4, 2007.*

Grabado en madera.

67 x 100 cm. 1/20.

Colección del artista.

## Relación de obras expuestas y no reproducidas

### **Pierre ALECHINSKY**

*Cobrae*, 1972.

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhague; Galeria Moderna, Silkeborg.  
65 x 48 cm. XXIV / XXXV.  
Colección P. y M. Alechinsky.

### **Christian DOTREMONT**

(1922, Tervuren, Bélgica - 1979)

*Variación gráfica si y no (Variation graphique oui y non)*, 1972.

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhague; Galeria Moderna, Silkeborg.  
48,5 x 65,5 cm. XXIV / XXXV.  
Colección P. y M. Alechinsky.

### **Asger JORN** (Asger JØRGENSEN)

*Sin título (Sans titre)*, 1945.

Litografía. 44 x 35 cm.  
Colección ciudad de la Louvière.

### **Asger JORN** (Asger JØRGENSEN)

*Sin título (Sans titre)*, 1972.

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhague; Galeria Moderna, Silkeborg.  
50 x 65,5 cm. XXIV / XXXV.  
Colección P. y M. Alechinsky.

### **Carl-Henning PEDERSEN**

(1913, Copenhague, Dinamarca - 2007).

*Sin título (Sans titre)*, 1971.

Litografía del *Album Cobra*, recopilación colectiva editada en 1973 por I. Edeling, Dan Graphique y Galerie Birch, Copenhague; Galeria Moderna, Silkeborg.  
65,5 x 48,5 cm. XXIV / XXXV.  
Colección P. y M. Alechinsky.

### **Pierre ALECHINSKY y Christian DOTREMONT**

*In memoriam Christian Dotremont*, 1981.

Impreso litográfico con 3 logogramas de Ch. Dotremont realizados en 1974 y observaciones marginales de P. Alechinsky.  
Editor: Maeght, París.  
86 x 61 cm. 9/150.  
Colección CGIL.

### **Kikie CRÈVECOEUR**

*El lirismo tonto de la inteligencia artificialmente verdadera*

(*Le lyrisme bête de l'intelligence artificiellement vraie*), 1989.  
Grabado sobre gomas en negro y blanco.  
65 x 50 cm. EA 1/1.  
Colección de la artista.

## Bibliografía

- ALECHINSKY, Pierre: *Dotremont et Cobra-forêt*, Galilée, Paris, 1988  
ALECHINSKY, Pierre: *Hoirie Cobra*, L'Echoppe, Caen, 1990  
ALECHINSKY, Pierre: *Travaux à deux ou trois*, Galilée, Paris, 1994  
DOTREMONT, Christian: *Logbook*, Yves Rivière, Paris, 1975  
de HEUSCH y otros: *Cobra en Afrique*. Luc, Editions de l'Université de Bruxelles, 1991  
JAGUER, Edouard: *Cobra au cœur du XXème siècle*, Galilée, Paris, 1997  
JORN, Asger: *Lettres à plus jeunes*, L'Echoppe, Paris, 1998  
LAMBERT, Jean-Clarence: *Cobra. Un art libre*, Editions du Chêne / Hachette, Paris, 1983  
NOIRET, Joseph; DOTREMONT, Guy: *Isabelle*, textos y correspondencia de Christian Dotremont con ilustraciones de varios artistas, La Pierre d'Alun, Bruxelles, 1985  
*Revue Cobra 1948-1951*, facsimil, Jean-Michel Place, Paris, 1980  
STOKVIS, Willemijn: *Cobra: Mouvement artistique international de la seconde après-guerre mondiale*, Albin Michel, Paris, 1988  
VV.AA: *Conversations avec Pierre Alechinsky*, 1993

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- Cobra*, Centre d'Action culturelle de la Province de Namur et Ville de Sint-Niklaas, 1975, Stedelijk Museum Sint-Niklaas, itinerancia en la Maison de la Culture de Namur se septiembre a diciembre de 1975.  
*In celebration of 30 years Cobra we present new logograms by Christian Dotremont...*, Lefebvre Gallery, New York, enero de 1979.  
*Cobra: Aventures collectives*, Amersfoortse Cultureel Raad, 1984, itinerancia internacional Holanda, Dinamarca y Bélgica de septiembre d 1984 a agosto de 1985.  
*Cobra : Singulier pluriel, les œuvres collectives 1948-1995*, La Renaissance du Livre, Tournai, 1998, coeditado por el Service de la Culture de la Province de Namur et le Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, exposición presentada en el Centre Wallonie-Bruxelles y la Maison de la Culture de Namur de diciembre de 1998 a abril de 1999.  
*Pierre Alechinsky: Satie en miroir et autres pièces à quatre mains*, Jeu de Paume, Paris, exposición presentada del 20 al 29 de junio de 2003.

## ARTÍCULOS

- BOUISSET, Maïten: «Cobra, l'expression à fleur de matériau» en *Beaux-Arts Magazine* n° 63 de décembre 1988.  
de HEUSCH, Luc: «L'art populaire ou le mythe fondateur de Cobra: Dialogue avec mon ami Dotremont» en *Clés pour les Arts*, n° 38 de décembre 1973.  
«Le mouvement Cobra: dossier», en *Clés pour les Arts*, n° 27 de novembre 1972.  
MILLER, Richard: «Art expérimental et Transnationalisme de Cobra» en *La Part de l'Œil*, n° 12 de 1996 Dossier: *L'art et le politique*.

Este Catálogo se terminó  
de imprimir en  
Gráficas Summa, S. A.  
el día 20 de febrero de 2008



