



**Tesoros de las colecciones particulares madrileñas:  
PINTURA Y ESCULTURA CONTEMPORANEAS**

Tesoros de las colecciones particulares madrileñas:

**PINTURA Y ESCULTURA CONTEMPORANEAS**

**Tesoros de las colecciones particulares madrileñas:  
PINTURA Y ESCULTURA CONTEMPORANEAS**

Real Academia de Bellas  
Artes de San Fernando

2 de febrero - 31 de marzo

9 8 9

Comunidad de  Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA  
Dirección General de Patrimonio Cultural

Esta exposición ha sido organizada por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, con la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Consejero de Cultura**

Ramón Espinar Gallego

**Directora General de Patrimonio Cultural**

Araceli Pereda Alonso

**Exposición**

**Comisaria y Coordinación de préstamos**  
Paloma Esteban Leal

**Coordinación general**  
Teresa Zaragoza Rameau

**Diseño y dirección del montaje**  
Fernando López Cobos

**Asesoramiento técnico del montaje**  
Enmanuela Gambini

**Gestión administrativa**  
Rosalía Domínguez  
Isabel Escribano

**Documentación**  
Gloria Esparraguera  
María Carmen García-Fresneda  
Ana García Páramo

**Realización del montaje y transporte**  
Macarrón, **S. A.**

**Seguros**  
La Unión y el **Fénix** Español

**Catálogo**

**Dirección y selección de textos**  
Paloma Esteban Leal

**Catalogación**  
Paloma Esteban Leal  
**con la colaboración de Jennifer Beach**

**Biografías y bibliografía**  
Carmen Sánchez García

**Traducción**  
Selina Blasco Castiñeyra (inglés)  
Yago Borja de Quiroga (francés)

**Diset'lo**  
Fernando López Cobos

**Fotografía**  
**Fotos, Madrid**  
Blázquez, Madrid  
**Fotos Pascual, San Sebastián**  
**André Emmerich Gallery, Nueva York**

**Mecanografía**  
Ana María Muñoz Arenas

**Fotocomposición e impresión**  
Julio Soto, Impresor, S. A.  
Avda. de la Constitución, 202,  
- Torrejón de Ardoz (Madrid)

ISBN: 84-451-0090-4  
Deposito Legal: M-2260-1989



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



[comunidad.madrid/publicamadrid](http://comunidad.madrid/publicamadrid)

**-La Dirección General de Patrimonio Cultural agradece la colaboración prestada a las personas e instituciones que a continuación se relacionan, así como a los coleccionistas particulares; a los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y a todas aquellas personas que han contribuido a la realización de esta exposición:**

|  |  |
|--|--|
| Hermanos Abelló Gamazo, Madrid             | Jacques Hachuel, Madrid                      |
| Ana Agusll, Barcelona                      | Hanswedell & Nolte, Hamburgo                 |
| Javier Alvarez Folgueras, Madrid           | Instituto Washington Irving, Madrid          |
| André Emmerich Gallery, Nueva York         | International Altex, S. A., Madrid           |
| Plácido Arango, Madrid                     | Karl & Faber, Munich                         |
| Coloma Armero, Madrid                      | Kunsthauus Iempertz, Colonia                 |
| Rainer Biallas, Colonia                    | José Lladó y Fernández de Urrutia, Madrid    |
| Jesús Blázquez, Madrid                     | Abel Martín, Madrid                          |
| Eduardo Capa, Madrid                       | Rosario Maseda, Madrid                       |
| José Capa Eiriz, Madrid                    | Margare! Métras, Barcelona                   |
| Gian Castelli, Madrid                      | Elvira Mignoni González, Madrid              |
| Christie, Manson & Woods, Munich           | Silvia Moroder de Coca, Madrid               |
| Mali Diago, Madrid                         | Museo Zuloaga, Zumaya                        |
| Elviretta Escobio de Millares, Madrid      | Leandro Navarro, Madrid                      |
| Nieves Fernández, Madrid                   | Esperanza Noere, Madrid                      |
| Miguel Fernández Brasa, Madrid             | Ernst Nolte, Hamburgo                        |
| Lourdes Fernández de la Riva, Madrid       | Christiane Ochs, Arno Winterburg, Heidelberg |
| Allonso Fierro Viña, Madrid                | Palacio del Senado, Madrid                   |
| Mimi Fronczak, Nueva York                  | Juan Carlos Paredes Quevedo, Madrid          |
| Vicente García Cervera, Valencia           | Jesús de Polanco, Madrid                     |
| Luis García Velarde, Madrid                | Manuel Rivera, Madrid                        |
| Galería Edurne, Madrid                     | Aguslln Rodríguez Sahagún, Madrid            |
| Galería Juana Mordó, Madrid                | Aguslln Rodríguez-Sahagún Martínez, Madrid   |
| Galería Michel Werner, Colonia             | Ana Maria Santiago de Sobrino, Madrid        |
| Galería Rayuela, Madrid                    | Doris Schneider, Munich                      |
| Galería René Métras, Barcelona             | Luis Solana Madariaga, Madrid                |
| Galería Theo, Madrid                       | Sotheby's, Londres                           |
| Galería Val i 30, Valencia                 | Sotheby's España, S. A., Madrid              |
| Galería Van de Loo, Munich                 | Carmen Spottorno, Madrid                     |
| Lela Giménez Espinosa, Valencia            | Catherine Swan, Londres                      |
| Michael Gloderer, Munich                   | Telefónica de España, Madrid                 |
| Elvira González, Madrid                    | Manuel Valdés, Valencia                      |
| Francisco Javier González Martínez, Madrid | Ana Vázquez de Parga, Madrid                 |
| Grupo Banco Hispano Americano, Madrid      |  |

## Indice

---

### **Palabras preliminares**

RAMON ESPINAR, Consejero de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid . 7

### **Presentación**

ARACELI PEREDA ALONSO, Directora General del Patrimonio Cultural ... 9

### **Introducción .**

PALOMA ESTEBAN LEAL, Comisaria de la exposición ... 11

### **Textos:**

#### **El coleccionismo y la creación de un patrimonio artístico**

EDMUND PEEL ... . 19

#### **Los movimientos pictóricos del siglo xx y su relación con el coleccionismo de arte en España**

JULIAN GALLEGO,- ..... 29

#### **Pautas para el coleccionismo de escultura en Madrid**

ALVARO MANTINEZ-NOVILLO. 43

### **Catálogo**

PALOMA ESTEBAN LEAL ..... 57

### **Biografías y bibliografía de artistas**

CARMEN SANCHEZ GARCIA ..... : 207

## Palabras preliminares

---

Se presenta ahora a los madrileños la tercera exposición de «Tesoros de las colecciones particulares madrileñas».

En esta ocasión la sala de exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes abre sus puertas para albergar a grandes maestros del arte de nuestros días, desde los que ya pueden considerarse históricos, hasta los que han adquirido su fama recientemente.

La elección en este caso del arte contemporáneo, no ha sido caprichosa, sino que responde al deseo de la Comunidad de Madrid de mostrar una serie de piezas contemporáneas al mismo tiempo que en nuestra ciudad\_ tiene lugar un evento importante para la creación plástica como es ARCO; con ello no serán ya sólo los madrileños, sino los muchos especialistas extranjeros que durante estos días visitan nuestra ciudad, los que pueden disfrutar de una importante muestra de arte del siglo XX al mismo tiempo que conocerán cuáles y quiénes disfrutaban de la preferencia de los coleccionistas madrileños.

Deseamos que esta exposición tenga la misma acogida entre el público que las que la Comunidad de Madrid realizó anteriormente sobre colecciones privadas; ello nos animará a seguir mostrando a los ciudadanos esas grandes obras de nuestro Patrimonio que habitualmente no pueden ser contempladas.

Mi agradecimiento más profundo, una vez más, a todos aquellos propietarios que han colaborado para que el deseo de esta Comunidad haya podido ser satisfecho, puesto que su favorable respuesta ha hecho que esta serie de exposiciones se puedan realizar.

**Ramón Espinar Gallego**  
Consejero de Cultura

## Presentación

---

De nuevo presentamos una exposición sobre «Tesoros en las colecciones particulares madrileñas». La primera de esta serie, mostraba las piezas más destacadas de la pintura antigua desde el siglo xv a Francisco de Goya; como señaló, en su día, el Profesor Gállego, aquella fue una excelente ocasión para asistir al magnífico espectáculo del arte, dada la calidad de las obras que se exhibían.

Con la segunda, pretendíamos cerrar el ciclo de la pintura antigua, exponiendo tablas de las escuelas española y flamenca situadas cronológicamente entre los siglos xv y xviii. Esta fue una oportunidad única para descubrir que en colecciones madrileñas están depositados algunos de los ejemplos más bellos del arte que se realizó en aquellos siglos.

Con esta tercera, tratamos que se conozca la pintura y escultura realizadas en nuestro siglo, existentes en las colecciones privadas de Madrid.

La selección hecha no ha sido fácil debido a que el número de piezas declaradas voluntariamente para su inclusión en el Inventario era bastante elevado. Los coleccionistas en Madrid tienen preferencias muy diversas. Hay quienes eligen centrarse en unos creadores determinados aunque el número de obras existentes en su colección sea numéricamente tan valiosa e importante como las de los que prefieren elegir pocas obras de muchos autores. El criterio que hemos decidido para la exposición es mostrar el mayor número posible de artistas, tanto españoles como extranjeros, seleccionando sólo algunos ejemplos de su obra. La cronología propuesta en un principio fue el siglo xviii, pero obviamente los movimientos artísticos y sus creadores no siempre pueden encajarse en fechas rigurosas, por lo que la exposición abarca desde finales del siglo xviii hasta nuestros días. Esta amplia cronología permite hacer un recorrido por los movimientos de vanguardia más representativos del arte contemporáneo, aunque hay ausencias que sirven para mostrar cuáles son el gusto y las corrientes que influyen en el mercado del arte en España.

Pese a todo, creemos que se ha conseguido una muestra amplia de la historia del arte del siglo xviii en la que se exhiben junto a artistas que son de obligada

referencia para los historiadores, otros de los que apenas existen obras en nuestros museos nacionales. La oportunidad de poder contemplarlos ahora puede ser otro de los aspectos interesantes de esta muestra.

Además de este recorrido por alguno de los más notables movimientos de la creación artística del siglo xx, que pueden contemplarse en la exposición, creemos que también son interesantes los trabajos que recoge el catálogo. Por ello solicitamos la colaboración de especialistas en pintura y escultura contemporánea tan importantes como son don Julián Gállego y don Alvaro Martínez Novillo y de conocedores del coleccionismo en España como don Edmund Peel. Gracias al rigor profesional y científico de la comisaria de la exposición, doña Paloma Esteban, las fichas técnicas de las obras expuestas son otra de las aportaciones reseñables con las que el catálogo que presentamos contribuye a esta muestra del arte de nuestro siglo.

Hemos podido constatar la diferencia existente entre el coleccionista de arte antiguo y el de arte contemporáneo. Aunque ambos comparten su atracción por el arte, les diferencia su elección de un valor seguro o su opción por el riesgo. No obstante ambos contribuyen a enriquecer y conservar nuestro Patrimonio.

Hay en las colecciones privadas otras épocas y otros géneros del quehacer artístico, como pueden ser el mobiliario o la orfebrería, dignos de ser exhibidos. Por ello es propósito de la Comunidad de Madrid presentarlos en un futuro, continuando el criterio mantenido hasta ahora.

Una vez más hemos contado con la absoluta y desinteresada colaboración de los propietarios de colecciones que nos han cedido sus piezas y una vez más también, deseamos expresarles nuestro agradecimiento.

Asimismo nuestro reconocimiento a cuantas personas e instituciones han colaborado durante meses para llevar a cabo este proyecto, trabajando o facilitando los trabajos para la muestra. De manera especial a doña Enmanuela Gambini cuyo asesoramiento ha sido fundamental para que se pudieran exhibir todas las piezas seleccionadas.

Por último, y como es habitual, nuestro agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y especialmente a su Director, Monseñor don Federico Sopeña, por el apoyo a ésta y otras exposiciones que venimos celebrando en el marco del convenio suscrito entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Comunidad de Madrid.

**Araceli Pereda Alonso**  
Directora General de Patrimonio Cultural  
de la Consejería de Cultura

## Introducción

---

La exposición que ahora presentamos no constituye un hecho aislado, sino que forma parte de una serie de muestras promovidas por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid y de la que, hasta la fecha, se han organizado ya dos ediciones, celebradas ambas, al igual que ><Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura y escultura contemporánea", en las Salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por otra parte, es preciso destacar -puesto que ello ha supuesto un factor determinante para la gestación de la exposición- que la génesis de la misma se produjo a raíz de las declaraciones de obras de arte efectuadas con ocasión de la Ley del Patrimonio Histórico Español. En efecto, en el año 1986 se conjuraron dos afortunadas circunstancias: la promulgación de la citada Ley y la constatación del sentido cívico de los coleccionistas particulares españoles que, declarando sus bienes de arte, posibilitaban también la elaboración del censo de las obras artísticas de nuestro país. En homenaje a estos coleccionistas y para que sus valiosas piezas puedan ser mostradas públicamente por primera vez, fue planificado este conjunto de exposiciones, tituladas, genéricamente, ><Tesoros de las colecciones particulares madrileñas".

Sin embargo, tal como comentábamos anteriormente, la propia naturaleza de estas muestras, en las que se toma como punto de partida un número de obras ya determinadas a *priori* y de entre las cuales ha de efectuarse la selección definitiva, ha supuesto un fuerte condicionante a la hora de llevar a cabo esta selección de piezas, proceso que, a fin de cuentas, constituye la clave en la elaboración de toda exposición. Los sesenta y cuatro lienzos y esculturas que ahora se exhiben en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando han debido, pues, ser elegidos de entre un elenco ya previamente acotado, lo que ha motivado, quizá, alguna ausencia. No obstante y a la vista de la exposición, tenemos la certeza de que el coleccionista madrileño de arte contemporáneo, bien por tradición, bien por intuición, no está nunca exento de esa sabiduría innata que suelen poseer los verdaderos apasionados de las artes plásticas.

Aunque el número de creaciones de artistas extranjeros incluidos entre las obras declaradas era considerablemente menor que el de los españoles, hemos optado por incluir a ambos en la muestra, conscientes de que los nacionalismos a ultranza nunca han sido buenos consejeros en el terreno de las artes. Así pues, junto a los treinta y un representantes de nuestro país, figuran otros diecisiete creadores nacidos o residentes en los Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, Bélgica, Alemania y algunas de las más destacadas capitales culturales de Latinoamérica.

Del mismo modo, para no incurrir tampoco en discriminaciones trasnochadas, la escultura, a pesar de aparecer representada en una proporción mucho menor que la pintura, ocupa el mismo lugar que ésta en la exposición, si no en cuanto a cantidad -quince obras tridimensionales frente a cuarenta y nueve óleos-, sí por lo que se refiere a la relevancia de las piezas y de sus autores, figuras de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional, a la vez que activos participantes en el actual y pujante resurgimiento de la escultura como manifestación artística de primordial interés.

El número de obras cedidas por cada coleccionista ha sido también desigual; así, de entre los veintitrés propietarios que han decidido mostrar su generosidad colaborando con este proyecto, la mayoría -catorce- ha cedido una única pieza, mientras que el resto de los préstamos ha oscilado entre las dos y las cuatro obras, salvo los casos, verdaderamente excepcionales, de dos coleccionistas que han prestado dieciséis y quince obras, respectivamente, y a quienes, como al resto de ellos, queremos expresar desde estas líneas nuestro más vivo agradecimiento.

El hilo conductor de esta exposición no ha podido ser otro que el seguimiento, siempre en la medida de lo posible, de los grandes movimientos de vanguardia que hicieron evolucionar el arte desde comienzos del siglo xx hasta nuestros días. Así, los inicios de la misma coinciden con los de la centuria en nuestro país, con nombres como los de Isidro Nonell y Hermenegildo Anglada Camarasa -representantes, respectivamente, del peculiar expresionismo catalán de la época, y de la versión autóctona del Art Nouveau-, a los que siguen otros, difíciles de encuadrar en la vanguardia, pero cuya participación en la historia del arte español de nuestro siglo es innegable, como es el caso de José Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz e Ignacio Zuloaga.

La dúplice y dispar corriente de vanguardia desarrollada simultáneamente en París y en nuestro territorio nacional hasta los años treinta, está representada en

la muestra por nuestros indiscutibles artífices de la modernidad: Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró y Juan Gris, junto a otros pintores y escultores también nacidos en suelo español, como María Blanchard, Francisco Bares, Osear Dominguez, Luis Fernández, Pancho Cosslo, Alberto Sánchez, Angel Ferrant, Pablo Gargallo y Manolo Hugué. Y compartiendo o inventando, según los casos, el Cubismo o el Surrealismo, codo a codo con nuestros grandes creadores, surgen los componentes del siguiente bloque, integrado por Georges Braque, Henri Laurens, Jean Arp y René Magritte, para finalizar con la obra, algo más tardía ya, del uruguayo Joaquín Torres García.

El panorama artístico posterior a la segunda guerra mundial, una vez sustituida la primacía artística de París por la potencia creadora de los Estados Unidos, se ve reflejado también entre las preferencias de los coleccionistas madrileños, lo que ha dado lugar a la formación de un pequeño, pero compacto grupo de obras, realizadas por Ben Nicholson, Willen De Kooning, Sam Francis, Morris Louis, Josep Albers y Alexander Calder.

De otra parte, y por lo que se refiere al resurgimiento de la vanguardia plástica en España tras la guerra civil, figuran sendos ejemplos de las producciones pictóricas de Manuel Millares y Antonio Saura, como representantes del madrileño grupo «El Paso», junto con las de Antonio Tápies, otro integrante de la mítica agrupación catalana «Dau al Set». En el campo de la escultura, Jorge de Oteiza y Eduardo Chillida dan igualmente testimonio del altísimo nivel alcanzado por los artistas españoles de la época.

Algunas décadas más tarde tomarán el relevo otros nombres, también españoles y también presentes en esta selección, tales como Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere, Equipo Crónica, Martín Chirino, Antonio López, Lucio Muñoz, Luis Gordillo o Manolo Mompó, junto a los que se han incluido otros no españoles, como los escultores Anthony Caro e Ives Klein y los pintores Andy Warhol, Víctor Vasarely y Jesús Rafael Soto.

Cerrando la secuencia cronológica, la muestra concluye con sendas realizaciones de algunos artistas actuales, a los que se podría catalogar de «novísimos consagrados». Ellos son Nino Longobardi, A. R. Penck, Miquel Barceló y Zush.

En cuanto al catálogo, hemos puesto todo nuestro interés y todo nuestro esfuerzo en elaborar un trabajo minucioso y documentado, ya que es de sobra sabido que el mejor complemento de toda exposición es una publicación científicamente concebida, a la manera de los tradicionales cata/agues *raisonnés*,

en los que cada una de las piezas estudiadas lo es verdaderamente a fondo, escrutándose así todas y cada una de sus particularidades técnicas, estilísticas e históricas.

En el caso de que hubiéramos conseguido nuestros propósitos, ello sería mérito, sin lugar a dudas, de los magníficos especialistas con que hemos contado y que han tenido la amabilidad de redactar los tres textos críticos con que se inicia este volumen. *El coleccionismo y la creación de un patrimonio artístico*, firmado por Edmund Peel, uno de los más expertos conocedores del mercado de arte contemporáneo dentro y fuera de nuestras fronteras, es, me atrevería a decir sin temor a exagerar, uno de los escasísimos textos publicados en España sobre el tan espinoso como vigente tema de las oscilaciones del gusto y del precio del arte de este siglo. Julián Gállego, con su escrito sobre *Los movimientos pictóricos del siglo xx y su relación con el coleccionismo de arte en España*, ha realizado una de esas magistrales disertaciones, especie de agradables recorridos a lo largo de la historia del arte actual, a los que, por fortuna, tan acostumbrados nos tiene. Por lo que respecta a las *Pautas para el coleccionismo de escultura en Madrid*, de Alvaro Martínez-Novillo, se podría afirmar que es casi el único estudio -profundísimamente documentado, por cierto- existente en su género, siendo, por ello, inestimable su valor documental e historiográfico.

En el siguiente apartado, el denominado genéricamente catálogo, se ha llevado a cabo un estudio sistemático de cada una de las obras expuestas, comenzando por la confección de la ficha técnica completa de las mismas, tras la cual se han incluido sus respectivas procedencias, las exposiciones de las que han formado parte hasta la fecha, y las citas bibliográficas que acerca de ellas se han podido localizar. Por último, se ha seleccionado una serie de fragmentos de textos literarios, ya publicados con anterioridad a la exposición, y firmados por diversas personalidades del mundo de la poesía o la crítica literaria y artística. Naturalmente, todos estos textos aluden, en mayor o menor medida, al artista o a la obra que acompañan, apareciendo asimismo esta última, en la totalidad de los casos, reproducida a todo color y a toda página.

El tercer y último apéndice del catálogo está constituido por un repertorio biográfico y bibliográfico de los artistas integrantes de la muestra y ha sido realizado, absolutamente *ex novo* para la ocasión, por Carmen Sánchez García, historiadora de arte contemporáneo, que presta sus servicios, como Conservadora, en el Departamento de Pintura del Museo Español de Arte Contemporáneo. Es preciso añadir, además, que estas biografías han sido realizadas procurando

incluir en ellas, junto a las correspondientes tablas cronológicas, una serie de comentarios, muy sintetizados, acerca del estilo y los diferentes periodos evolutivos de cada uno de los biografiados.

Para la distribución de los diferentes ámbitos de la exposición se ha contado, desde el primer momento, con la inestimable colaboración de los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la arquitecto-conservador del edificio, Enmanuela Gambini, a la cabeza, quienes no han dudado en ceder todo el espacio necesario para realizar un ambicioso y espectacular montaje, en el que se han utilizado por primera vez como zonas de exposición los patios de entrada del edificio, junto con las salas habitualmente dispuestas para este fin. Vaya por delante, pues, nuestro más ferviente agradecimiento a todos los ilustres miembros de la Real Academia.

Y habiendo llegado a este punto, es preciso dar las gracias igualmente, una vez más, a todos los coleccionistas que han cedido sus obras, por la inmensa generosidad que con ello han demostrado, haciéndonos partícipes de sus *tesoros* a todos cuantos vamos a poder disfrutar de la contemplación de esta exposición. Asimismo, y en nombre propio, quiero dejar también constancia de mi agradecimiento personal a la Dirección General de Patrimonio, de la Comunidad de Madrid, por haberme proporcionado la ocasión de llevar a cabo un trabajo como éste, en el que, por muchas y muy arduas que sean las labores a realizar, siempre se ven superadas por el placer que supone la contemplación del resultado final.

**Paloma Esteban Leal**  
Comisaria de la exposición  
Conservadora Jefe de Pintura  
del Museo Español de Arte Contemporáneo

## **El coleccionismo y la creación de un patrimonio artístico**

---

Hoy el coleccionismo ha sustituido al mecenazgo de antaño como motor de la creación del Patrimonio artístico del futuro.

Tras hacer esta afirmación y antes de estudiar la situación actual del coleccionismo en España quisiera repasar brevemente la historia de la tenencia de obras de arte y del mercado que la rodea para explicar su evolución hasta llegar a nuestros días.

Se puede decir que ha existido el mercado de arte desde que existen las obras de arte. Y asimismo, se puede afirmar que mientras existan obras de arte seguirá existiendo. Ahora bien, el mercado moderno, el mercado en su forma actual, no empezó a emerger en Europa hasta el siglo XVIII. El período anterior se rigió más bien por el mecenazgo de las Casas Reales, la Iglesia y la aristocracia, quienes encargaron las obras directamente a los artistas. Existió también coleccionismo de obras de artistas muertos o de aquellos que vivían en otro país, pero normalmente actuaban como intermediarios los mismos artistas contemporáneos, quienes asesoraban a sus mecenas en estas compras a la vez que realizaban las obras que les hubieran encargado. Otra forma de adquisición de obras de arte en esta época era el botín de guerra.

Como resultado directo de la revolución francesa en el siglo XIX se inició un importante cambio en el sistema. La mayoría de las Casas Reales cedieron sus colecciones a los recién creados museos nacionales y a partir de este momento dejaron de coleccionar y transfirieron la responsabilidad del coleccionismo público al Estado y a sus organismos administrativos. La Iglesia y la Aristocracia se convirtieron en poseedores o tenedores de patrimonio y dejaron de ser creadores y enriquecedores de dicho patrimonio. Entonces, a raíz de la revolución industrial en Europa, surgió una nueva sociedad burguesa, más amplia y económicamente potente. A través de esta sociedad, que compró tanto arte antiguo como arte actual, se creó el nuevo coleccionismo. Compró para su propio disfrute, pero también tuvo un sentido cívico que la llevó a colaborar en la difusión de la cultura, prestando sus bienes a exposiciones públicas, permitiendo su publicación y, frecuentemente, creando fundaciones o donando sus colecciones a instituciones ya existentes.

A consecuencia de este nuevo coleccionismo, aparecieron los primeros intermediarios profesionales y comenzó la evolución del mercado de arte en su forma actual. En la misma época surgió otra burguesía aún más potente en los Estados Unidos, pero no fue coleccionista, porque este país aplicaba elevados derechos de aduana a las obras de arte, lo cual propició un gran debate a nivel público a principios del siglo xx. Una editorial del Boston Globe de 1908, escrita a raíz de los derechos de aduana que tuvo que pagar una tal Sra. Gardener sobre la importación de un Piero della Francesca y el busto en mármol del Cardenal Riario de Verocchio- decía: , Cuando la Sra. J. L. Gardener haya pagado los 150.000 dólares de derechos de aduana sobre sus cuadros antiguos valorados en 80.000 dólares, puede que se dé cuenta de cuán gravemente ha ofendido a esta gran y gloriosa república al pretender importar obras de arte. La ley de esta república es muy estricta con aquellas personas equivocadas que se atreven a traer a este país cuadros, esculturas o manuscritos valiosos. Lo que debieran hacer estas personas, si desean que la ley les trate favorablemente, es importar perros. Un bulldog muy ladrador, de paso inestable y temperamento desagradable, valorado en 10.000 dólares, se importa libre de derechos de aduana. Un caniche histórico que no vale nada ni para sí ni para la humanidad, cuyo valor sea 8.000 dólares, podrá ser importado sin pagar derechos de aduana. Un dachshund obeso, feo y repulsivo, que valga 5.000 dólares, es importable libre de derechos de aduana. Es deseo y esperanza del gobierno que todos los ciudadanos honrados y acaudalados gasten su dinero decorando la patria de los libres con bellas artes de este tipo, y si los animales tienen pedigree, serán bien recibidos libres de derechos de aduana. En cambio, si algún millonario se atreve a importar obras de Tiziano, Rubens o Turner, tendrá suerte si evita ingresar en la cárcel. Todo lo cual demuestra que pertenecemos a una nación lógica, razonable y sobre todo inteligente, .

En 1909 Estados Unidos suprimió las barreras aduaneras facilitando la entrada libre de obras de arte al país y, en ese mismo año, se instaló en Nueva York Joseph Duveen, de origen holandés y de nacionalidad británica. Resultó ser el marchante de arte antiguo más brillante de la historia del mercado del arte y bajo su influencia se crearon museos, fundaciones y colecciones tan destacadas como la National Gallery de Washington -fundada por Andrew Mellon-, la Fundación Frick y la colección Kress, hoy piedra fundamental de las colecciones del Museo Metropolitano de Nueva York, por nombrar algunas. A la vista de los resultados de la liberación de la importación de obras de arte, Estados Unidos

decidió apoyar ya activamente a los-coleccionistas introduciendo sistemas de desgravación fiscal como medidas de fomento al coleccionismo. No cabe duda de que les dio muy buen resultado y no creo que nadie pueda negar que tienen hoy el Patrimonio que más se ha visto acrecentado, en términos generales, en este siglo.

Al mismo tiempo se inició en la mayor parte de Europa una colaboración entre el mercado y el coleccionismo estatal. El coleccionismo estatal se mostró activo en el mercado, comprando aquellas piezas, que fueron fundamentales para sus colecciones. Asimismo, muchos marchantes lograron el máximo prestigio y la mayor satisfacción vendiendo una pieza importante a un museo y en ocasiones su deseo de favorecer al museo fue tal que llegaron incluso a sacrificar todo su beneficio. A su vez, los directores de estas instituciones museísticas, no sólo aumentaron sus contactos con los marchantes, sino que también buscaron la colaboración de la sociedad, consiguiendo de ella donaciones importantes. Con el tiempo estos países han ido introduciendo distintas medidas fiscales tendientes a favorecer el coleccionismo y a facilitar en su día las adquisiciones del Estado. También han introducido ciertas limitaciones a la exportación y gracias a este alto grado de colaboración entre coleccionismo privado y coleccionismo público, así como a cierta supervisión por parte del Estado, han logrado no sólo conservar su patrimonio sino enriquecerlo considerablemente. Quizá un hecho clave en este proceso fue el nombramiento por Ramsey McDonald, primer ministro del primer gobierno socialista británico, de Joseph Duveen, añadiéndole el título de Lord, como director de la National Gallery de Londres en 1925, lo cual resultó ser todo un éxito, dado que Duveen era la persona más idónea para enriquecer los fondos del museo y además tomó la iniciativa de crear la Tate Gallery, a la cual donó un ala completa a título personal.

Durante este siglo tanto en Europa como en América el coleccionismo se ha extendido a capas sociales cada vez más amplias y, en consecuencia, el mercado se ha ido ampliando en paralelo. El número de galerías y anticuarios ha crecido y también ha florecido la investigación. Asimismo, la variedad de objetos que la sociedad ha llegado a apreciar ha sido cada vez mayor. Escuelas olvidadas han resurgido, el arte contemporáneo ha florecido, el descubrimiento social ha sido cada vez más amplio. El intercambio cultural a nivel internacional ha crecido y hoy muchos países se enorgullecen de su prestigio artístico. Francia consiguió con gran habilidad lograr el mayor renombre para sus artistas y los lanzó en el mercado internacional. Pero este prestigio tuvo un precio. No habría lo-

grado su fama si no hubiera dado a conocer su arte fuera de sus fronteras. Fue preciso que lo compraran los Museos y coleccionistas americanos, ingleses, alemanes y japoneses. Por lo tanto adoptó una política adecuada para sus propósitos. Dejó salir con bastante libertad la obra de sus artistas, vivos y muertos, en cantidades suficientes para despertar el interés del mercado internacional (por razones comerciales básicas es necesario que las existencias sean suficientes y que se puedan garantizar los suministros futuros para que al mercado le interese lanzar un tema nuevo) y así logró que el mercado internacional se moviera a favor de la escuela francesa, a la vez que se guardó para sí, para sus museos, las mejores piezas. Simultáneamente lanzó publicaciones, organizó exposiciones oficiales, se alegró de ver las salas de pintura francesa en los museos extranjeros y celebró la venta del *Gilet Rouge* de Cézanne en 220.000 libras en una subasta de Sotheby's, celebrada en Londres en el año 1958. En aquella época era todo un record. Así logró para sus artistas el primer puesto en el mundo internacional del arte, no del todo justificadamente en algunos casos. Y así contribuyó a la creación del mercado internacional de arte tal y como lo conocemos hoy, llegando de nuevo a la cumbre con la venta del Van Gogh *Los Lirios*, en 53 millones de dólares el año pasado. Por tanto •la pintura francesa• mantiene el record absoluto de precio de cualquier obra de arte de todos los tiempos, y aunque la primera venta del *Gilet Rouge* de Cézanne tuvo lugar en Londres y este último, *Los Lirios* de Van Gogh, en Nueva York, no cabe duda de que fueron la actitud francesa y el París de finales del siglo pasado y principios de éste quienes lo hicieron posible. Si ahora los centros del mercado se han trasladado a Londres en cuanto a pintura antigua y a Nueva York en cuanto a pintura moderna y contemporánea, fue en París donde se iniciaron los movimientos de vanguardia del siglo xx, acudiendo pintores desde todos los países para participar: Picasso, Gris, Dalí, Miró, Modigliani, Van Gogh, Kandinsky, Chagall, Magritte y un sin fin más. Al mismo tiempo aparecieron en París los primeros grandes marchantes de pintura contemporánea: Daniel Henry Kahnweiler, hijo de un banquero alemán y padre mercantil del mundo del cubismo; Sergei Schukin e Ivan Morosov, con su clientela de aristócratas rusos a quienes el Museo Pushkin de Moscú y el Ermitage de Leningrado deben la existencia de sus fabulosas colecciones de pintura impresionista y moderna. Otros que tuvieron una gran influencia fueron Ambroise Vollard, Durand Ruel y Aimée Maeght. Y con ellos llegaron los nuevos coleccionistas.

Volviendo la vista atrás, es evidente que las instituciones públicas europeas,

un tanto rancias y miopes, no fueron capaces de asimilar el arte de vanguardia con el mismo entusiasmo, sensibilidad y visión que los nuevos coleccionistas americanos, quienes, al dejarse guiar por el asesoramiento de sus jóvenes artistas, han demostrado ser los más espabilados. Durante su visita al Art Institute de Chicago la Reina Isabel 11 de Inglaterra comentó: «¡Qué suerte haber conseguido estos cuadros cuando todavía se podrían comprar!»,.

'Suerte' es la palabra exacta para definir la donación de una ciudadana generosa como Mrs. William Stanley North. Sin embargo, después de dos guerras mundiales y a pesar de una inflación masiva, Estados Unidos, por alguna razón, sigue manteniendo 'la suerte'. Por tanto hay que llegar a la conclusión de que la visión de futuro tan característica en su actitud vital explica el éxito logrado por este país en el terreno del coleccionismo de arte de vanguardia.

Desde finales del siglo pasado los intelectuales americanos, como Gertrude Stein, con su pasión por el cubismo, estaban fomentando activamente el coleccionismo del arte contemporáneo y vanguardista. Algunos de los más destacados de estos coleccionistas fueron Duncan Phillips, Joseph Pulitzer, Jr., 111, Anne Burnett Tandy, Dr. Albert Coombs Barnes, Chester Dale, y más tarde Margare! McDermott y Walter H. y Leonore Annenberg. Asimismo, los museos americanos se constituyeron en protectores de los artistas de vanguardia. Por ejemplo, el Institute of Arts de Detroit fue la primera institución pública americana en adquirir un Van Gogh, ya en 1922, y los cuadros de Picasso se presentaban regularmente en Nueva York desde 1921.

**El** Museo de Arte Moderno de Nueva York fue fundado en 1929 por Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. (Mary Queen) Sullivan y Mrs. John D. Rockefeller Jr. Solomon R. Guggenheim formó su colección particular entre los años 1929 y 1937 para transformarla en el Museo de Pintura No-objetiva entre 1937 y 1952, convirtiéndose finalmente en el Museo Solomon R. Guggenheim en 1952.

En Europa hubo coleccionismo más marginal, pero de gran calidad, como el de los británicos Douglas Cooper y Roland Penrose, los dos muy interesados en el movimiento cubista y en Picasso, o como el de Edward James que tenía gran interés por el surrealismo y en especial por Dalí. Hubo suizos que también coleccionaron como el Baron Thyssen y el Sr. Buhrle de Zurich, así como la Sra. Kroller Muller en Holanda (cuya colección se ha convertido ahora en el Museo Kroller Muller en Arnhem, con sus magníficos Van Gogh y más de veinte Juan Gris), y recientemente los alemanes han descollado con colecciones como la del Sr. Ludwig de Aachen. De los grandes coleccionistas italianos destaca

Giovanni Agnelli y ya más cerca de nuestros días los japoneses, los canadienses y los australianos están actuando con fuerza.

Lo que quizá es más difícil de establecer es si París se convirtió en el centro artístico al que acudieron los jóvenes vanguardistas porque fue la propia capital francesa la que logró ofrecerles un mercado para sus obras, o si se *creó* allí el mercado porque existió este extraordinario centro de creatividad. Personalmente pienso que fue el mercado y el coleccionismo el que fomentó la evolución de la creatividad, dado que parece cierto, desde una perspectiva histórica, que los mayores logros creativos se han obtenido en aquellos lugares que han dado el mayor apoyo económico a esa creatividad, fuese a través del mecenazgo, como es el caso de los Medici en Florencia, Felipe II en El Escorial o Felipe IV en Madrid, o fuese a través del coleccionismo y el mercado, como se ha visto en París y en Nueva York en este siglo.

Si se acepta este argumento, cabe entender por qué España tuvo su época dorada en cuanto a coleccionismo entre los siglos xv1 y xv11 y *cómo*, por desgracia, ha tenido una evolución posterior en este terreno menos favorable que la de otros lugares.

La evolución del mercado en España ha sido distinta a la de la mayoría de los países de su entorno. Si volvemos al siglo xv11 encontramos en nuestro país una situación parecida a la del resto de Europa, pero con un patrimonio más extenso y más valioso que el de la mayoría de los demás países. En cambio la evolución durante el siglo x1x se alejó mucho de lo que ocurrió en los demás sitios, a excepción de Italia.

La Casa Real *creó* con sus colecciones el Museo del Prado y entregó la responsabilidad del coleccionismo público al Estado, pero luego durante más de siglo y medio el Estado español incumplió su misión de coleccionista. Tampoco llegó a España la revolución industrial como al resto de Europa, salvo, con retraso, a Cataluña y al País Vasco, donde a partir de finales del siglo x1x hubo una evolución similar a la de los otros países europeos, excepto en cuestiones de legislación. Los nuevos coleccionistas cumplieron con su misión: Cambó, Marés y Güell entre otros. La creación artística floreció de nuevo en todas sus facetas desde el movimiento de Els Quatre Gats y el modernismo hasta el Dau al Set y otros. Con ello el mercado se desarrolló en paralelo. La Sala Parés, una de las más conocidas galerías de Barcelona, fue fundada en 1840.

Pero en el resto de España la Iglesia y la aristocracia se convirtieron más bien en poseedores y como en algunos casos no valoraron su herencia llegaron a

descuidar su conservación. Bien distinta habría sido su actitud si hubieran existido nuevos coleccionistas que la valorasen. Durante el siglo XIX la Iglesia sufrió la desamortización de Mendizábal y el país tuvo que soportar varios brotes de violencia interna que dieron como resultado la destrucción de numerosas obras de arte. Llegando a este punto es preciso resaltar que España se encuentra hoy con un patrimonio histórico artístico mermado respecto al que tuvo a finales del siglo XVIII.

Pero este hecho no se debe tanto, como a veces se piensa, a la exportación de obras *Marte* hacia los Estados Unidos, sino más bien a los aspectos destructivos de la propia historia de España y a la falta de coleccionismo, tanto privado como público. Quizá la única vez que se puede decir que España sufrió un verdadero expolio fue durante la guerra de la Independencia, cuando ciertamente el ejército napoleónico se llevó lo que pudo. En esa misma época salió también del país otro conjunto importante de obras que fue regalado al Duque de Wellington. Es cierto asimismo que en el primer cuarto de este siglo hubo americanos que compraron obras en España, pero aquí debo indicar que el número de obras españolas existentes en el extranjero es muy inferior al de obras de otros países. La National Gallery de Londres, por ejemplo, tiene una sola sala de pintura española comparada con las de pintura italiana, holandesa, flamenca y francesa, todas ellas numerosas. Durante este largo período no existió, en el sentido moderno de la palabra, un mercado de arte en España, salvo en Cataluña y el País Vasco. En la guerra civil el Patrimonio se vio mermado de nuevo y en la época de la posguerra no parece que hubiera gran preocupación por los temas de índole cultural. En 1958 el gobierno, creo que a instancias del Ministro Arburúa, tomó la decisión de normalizar el sistema de cambio de divisas y esto resultó ser el primer paso en la creación del mercado de arte moderno en España. A raíz de esta medida surgieron las primeras galerías de arte de vanguardia en Madrid. Juana Mordó comenzó su gran labor a favor de los artistas y por fin pudo organizarles exposiciones en el extranjero. Y entrando ya en los años sesenta, gracias al boom económico, el mercado se amplió. Fue un mercado que floreció bajo un régimen fiscal favorable, incluso menos gravoso que el de otros países de Europa, y con un régimen de comercio interior totalmente libre en la práctica. Fue un mercado joven y tuvo defectos que fueron la resultante de varias circunstancias: la evolución de precios al alza de una forma demasiado rápida; la falta de conocimientos suficientes por parte de muchos de los compradores; la falta de exigencia suficiente en la relación precio-calidad; las modas fáciles; el

interés puramente especulativo de algunos compradores, etc., pero tuvo de positivo que produjo el primer movimiento enriquecedor del Patrimonio Histórico Artístico en casi dos siglos. Se importó mucho, se recuperaron obras de artistas españoles de la Escuela de París y, por encima de todo, se despertó el afán de coleccionismo. Con los años setenta vino la depresión económica y con ella la estabilización de los precios y, en algunos casos, su reducción, pero también llegó al mercado español algo positivo, los especuladores desaparecieron de él, permaneciendo los coleccionistas. Aunque no se puede evitar que haya gente que cometa errores en un sistema de libertades, a finales de los años setenta la mayoría de los coleccionistas, en España, llevaban ya diez años comprando. Ya eran exigentes en la relación precio-calidad, y ya tenían muchos más conocimientos, produciéndose una sana racionalización del mercado. Parecía que todo iba bien.

Pero no fue así. En 1978, el Estado intervino, introduciendo dos medidas de consecuencias graves y negativas para este mercado que acababa de nacer. La reforma fiscal y la decisión del Ministerio de Cultura de intentar aplicar en lo posible la vigente ley de 1933 sobre protección del Patrimonio Histórico Artístico, que no era sino una maraña de órdenes y decretos frecuentemente contradictorios entre sí.

El resultado fue dramático. La reforma fiscal dio al traste con la evolución global y aplicó a las obras de arte y antigüedades, por primera vez en la historia, el impuesto de lujo por declaración directa, al 26,60 % del precio de venta para antigüedades y al 22 % del precio de venta para obras de arte de antigüedad menor de un siglo. Quedó exenta exclusivamente la obra de artistas vivos en el caso de que fueran ellos los vendedores. A raíz de esta medida -y aquí conviene indicar que no ha existido nunca ningún impuesto de este tipo en ningún otro país de Occidente- lo único que se logró fue que un porcentaje muy elevado del comercio de obras de arte en España pasara a la clandestinidad al tiempo que las importaciones se reducían a menos del 10 % de lo que fueron en los años precedentes. Es preciso recordar aquí que una pequeña reforma fiscal le costó a Francia el liderazgo del mercado mundial en 1957, al aplicar un impuesto del 2 % a las subastas y, por tanto, es lógico que el mercado español reaccionara de esta manera ante medida de envergadura tal como fue esta aplicación del impuesto de lujo. No nos equivoquemos, la consecuencia directa era que un Picasso que se ofreciera en el mercado internacional le costaría a un español que decidiera traerlo a su país un 22 % más caro que a cualquier otro ciudadano del mundo.

En 1985 se redujo el impuesto de lujo a un 10% y en 1986 fue suprimido con la introducción del I.V.A.

La segunda parte de la reforma fiscal que afectó a este tema fue la introducción del Impuesto extraordinario sobre el Patrimonio de las Personas Físicas. Los socialistas ingleses después de debatir en el parlamento en varias ocasiones la posibilidad de introducir este impuesto llegaron a la conclusión de que ante la imposibilidad de evaluar las obras de arte adecuadamente a efectos del gravamen, su aplicación sería injusta, tanto si se excluían las obras de arte como si no, y por esta razón lo han rechazado siempre. Pero también conviene indicar aquí que los socialistas franceses al introducir este mismo impuesto, recientemente, fueron conscientes de lo delicado del tema y optaron por excluir expresamente a las obras de arte y a las antigüedades de tal gravamen; por entender que si no fuera así pondrían en grave peligro tanto la protección de su Patrimonio actual, dado que esta medida fomentaría el contrabando en climas más favorables al coleccionismo, como las posibilidades de creación de un Patrimonio para el futuro.

Ante esta situación y ante la necesidad de superar sus efectos negativos, el Ministerio de Cultura con su nueva ley de Protección del Patrimonio Histórico, promulgada en 1985, intentó resolver varios de los problemas planteados, mediante la introducción de una amnistía fiscal que permitió aflorar las obras de arte ocultas en condiciones fiscales favorables, produciendo entre otras cosas un resultado inmediato tan loable como el facilitar la posibilidad de celebrarse exposiciones como ésta. De todas formas y por desgracia siguen existiendo problemas pendientes en este terreno, debido a que el plazo de esta amnistía venció en julio de 1986, así como a la falta de sensibilidad del Ministerio de Hacienda respecto a la importancia que tiene para cualquier nación fomentar el coleccionismo. De hecho la ley del Patrimonio Histórico eximió de todo gravamen a la importación de obras de arte y antigüedades lo que acrecentó el Patrimonio Artístico e Histórico Español, pero a los tres meses de su vigencia la ley del I. V. A. derogó esta disposición, aplicando el 12 % de I. V. A. al valor total de las importaciones de obras de arte y antigüedades, lo que ha supuesto un contratiempo importante. Pese a ello y a otras dificultades, se ha percibido un considerable auge del coleccionismo de arte moderno y contemporáneo en España durante los últimos años, debido a que el nivel de interés del público es enorme y la calidad creativa de los artistas españoles merece ocupar un lugar de primera fila en el mundo del arte internacional. También, junto a este despertar del mundo del ca-

leccionismo privado en España hay que reconocer la gran labor iniciada por el Ministerio de Cultura en el terreno de la promoción del coleccionismo público de arte moderno y contemporáneo desde el Centro de Arte Reina Solla, así como el esfuerzo de otras entidades como la Generalitat de Valencia, a través del Instituto Valenciano de Arte Moderno, y la llegada a este mundo del coleccionismo de empresas como la Telefónica. También han prestado su contribución fundaciones como la Juan March y personas de extrema generosidad, como Fernando Zóbel, quien donó su gran colección y el museo creado por él en Cuenca a esta Fundación.

Por último no cabe dejar en el tintero la gran importancia que ha tenido para esta evolución favorable del coleccionismo en España la notable iniciativa desarrollada desde múltiples frentes, empezando por la Comunidad Autónoma de Madrid, con iniciativas como esta exposición, y pasando por el Ministerio de Cultura, el resto de las Autonomías, los Municipios, las Cajas de Ahorros, las Fundaciones, los Bancos, las Empresas, las Asociaciones y Círculos de Bellas Artes, las Galerías de arte comerciales y las Ferias como ARCO en el terreno de la difusión de las obras de arte y los movimientos de vanguardia a través de las exposiciones. Por fin el mundo del arte, el mercado y el coleccionismo en España están vivos. Su futuro potencial es enorme. Su evolución actual favorable. Existen todavía dificultades, pero presiento que el ímpetu ya adquirido brindará la fuerza necesaria para superarlas. Por tanto, cabe ahora esperar que España logre colocarse en el lugar que se merece por la calidad de sus creadores y que consiga formar las colecciones particulares y públicas acordes con tan digna y elevada posición.

**Edmund Peel**

## **. Los movimientos pictóricos del siglo XX y su relación con el coleccionismo de arte en España**

---

Hay en el coleccionista de arte contemporáneo un aspecto de aventura que lo distingue de los de arte pretérito. Es innegable que también las obras del pasado están sujetas a fluctuaciones en su cotización y la historia del Arte, que aquí se confunde con la menos estudiada historia del gusto, ofrece numerosos ejemplos de artistas que, tras haber alcanzado las cimas de la fama, han caído aparatosamente (al menos durante algún tiempo); viceversa y de modo más frecuente, artistas considerados secundarios han ascendido a las alturas de la admiración y de los precios: los casos de Georges de la Tour y de Vermeer de Delft son bien conocidos. Con esto quiero salvar al coleccionista de arte antiguo del implícito reproche que pudiera deducirse de mi primera afirmación: también hay en sus adquisiciones un riesgo, si no tan grande, al menos apreciable, como en las compras de arte actual. Me temo, por ejemplo, que quienes adquieren obras a todas luces mediocres, si no malas del todo por el mero hecho de ser «antiguas», o por lucir una firma o una atribución dudosas, se vean con el tiempo defraudados. La creciente prolijidad en los análisis de las atribuciones, gracias a exámenes más cerrados, estilísticos y científicos, ha privado de sus ilusiones de poseer una obra de un gran maestro a numerosos coleccionistas que han afrontado esos riesgos. Eso, sin contar las numerosas falsificaciones de que han sido víctimas incluso los museos más exigentes.

De este último peligro tampoco se ven libres los coleccionistas de arte contemporáneo, en especial si no son auténticos expertos; el caso de Elmir de Hory ha sido el más notorio entre los falsificadores de pintura moderna, si el de Van Megeeren lo fue entre los de pintura antigua. Ambos tendieron una trampa que, en muchos casos, puede parecernos burda (sin jactarme de experiencia, jamás aceptaría como auténticos los cuadros de Picasso y de Vermeer con que, respectivamente, se enriquecieron ambos falsarios), pero con la que cazaron importantes presas. Los análisis materiales (edad del soporte, tela o papel, de los pigmentos, etc.) son menos concluyentes en una obra de edad escasa. Lo somero de la ejecución de algunos maestros de la pintura actual (en especial desde la comercialización de la llamada «bad painting») hace punto menos que

imposible su indudable atribución y no es del caso incluir aquí algunos nombres de maestros de nuestro siglo que se han visto 'enriquecidos' por una abundante descendencia ilegítima, en algunos casos difícil de discernir de la legal, incluso para el propio artista. En este campo, además del ojo clínico del experto (coleccionista o no), se necesita un «pedigree» claramente establecido, que las galerías importantes pueden y deben brindar a sus clientes. La prospección individual está llena de riesgos; un Renoir, un Matisse, un Dufy, un Utrillo..., que el aficionado descubre en un rincón olvidado, lleva consigo la casi certidumbre de que es falso, incluso si va firmado. Hay que reconocer que imitar una firma es, tanto en lo antiguo como en lo moderno, infinitamente más fácil que imitar un estilo.

De aquí el jamás excesivo cuidado que el comprador ha de tener, y la garantía que representan para su adquisición los certificados de galerías y salas de subastas serias. Es evidente que si adquiere una obra en la exposición de un artista vivo, se verá libre del peligro de un falsario; pero nada le salva, sino su buen juicio, de comprar una pintura o escultura a la que todos los viáticos de autenticidad no libren de ser mediana (dentro del nivel del autor) e incluso de ser una imitación o una repetición, a veces involuntarias, del genio, que fabrica obras de su estilo. Los «catalogues raisonnés» de los divos del arte de nuestro siglo son, simultáneamente, la prueba de que una obra es autógrafa, pero también, en algunos casos, de que es réplica o redundancia de otra o de otras del mismo catálogo. El riesgo que entraña la adquisición de un «lote» de obras de un artista (generalmente, difunto) es casi ineluctable y oculta tras la euforia de comprar a bajo precio (pero por una suma total elevada) obras insignificantes.

A todos estos peligros se añade el de la dificultad para determinar lo duradero de una reputación. «Y, pues vemos lo presente / cómo en un punto es ido y acabado / si juzgamos sabiamente/ daremos lo no venido por pasado./ No se engañe nadie, no/pensando que ha de durar lo que espera/más que duró lo que vio/ porque todo ha de pasar por tal manera,. Quede claro que, al citar reverentemente a Jorge Manrique, no me refiero a los *Novísimos* o *Postrimerías*; es obvio que el Fin del Mundo ha de llevar consigo el final del arte, si no es que éste, tal y como hoy lo concebimos, ha concluido mucho antes (para Piet Mondrian no deja de ser un sucedáneo de la felicidad humana, llamado a desaparecer en cuanto la humanidad alcance ser feliz); me refiero, evidentemente, a lo difícil de prever la reducida 'eternidad' de una obra artística dentro de una sociedad en la que vivimos. Hemos asistido a estrepitosas caldas de quienes, genios un día, ya no lo fueron al siguiente. Los museos de arte moderno tienen sus almacenes repletos

de obras «pasadas de moda,, eso cuando, vergonzosamente, no las han vendido. Hay herederos cuyo tesoro artístico se revela «monnaie de singe» en cuanto tratan de reducirlo a metálico. Proust se burla de la devoción de una familia coleccionista hacia Le Sidaner, pintor que, para el genial novelista, había perdido su validez; -tras la caída de estos valores, una vez pasada la depresión primera, es posible que recuperen parte de su precio, aunque sólo sea bajo un punto de vista histórico. Pero no podemos esperar a que el siglo Cincuenta de nuestra Era coloque, codo con codo, en un museo arqueológico, a nuestros dios y nuestros fracasados, con la etiqueta de «artes domésticas del siglo xx».

¡la moda! Dura ley que se impone a nuestros gustos, aprovechada por hábiles marchantes que 'lanzan sus colecciones' en Kassel o en Chicago como un modista exhibe las suyas en París. Como todo material (por espiritual que sea) sujeto a la regla de la oferta y la demanda, la obra de arte tome, más que a nada en el mundo, a la obsolescencia, que le niega abiertamente su condición de perennidad. El coleccionista de arte contemporáneo, en su legítimo afán de ser fiel a su tiempo, está a punto de caer en las trampas que la moda le tiende, tomando por nuevo lo que no pasa de novedoso. El mismo Proust nos presenta casos entre distinguidos coleccionistas de París (como Saint-Loup o Madame Verdurin) que, apenas repuestos de su esfuerzo por saldar los muebles de época para reemplazarlos por 'Modern Style', renuncian a éste en aras de un gusto nuevo aportado por los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev..., que a su vez caerá, víctima del racionalismo cubista y el sensualismo del «Art Déco». Mucho más lógicas, dentro de su frivolidad aparente, las modas vestimentarias no tratan de justificar razonablemente sus caprichosos cambios: los aceptan como leyes del gusto y basta. Pero el traje se tira y se olvida: el cuadro queda y de ese momentáneo astigmatismo que nos hace ver como innovaciones geniales lo que no pasa de ocurrencias divertidas no nos libraremos mientras sigamos con la tendencia de confundir Arte y Eternidad. La fórmula de «Aquí y Ahora», gracias a la que triunfan de repente los desconocidos la víspera, es de regla, por más que parezcan contradecirla los elevadísimos precios que los artistas en candelero exigen por sus obras, que se dirían basadas en el valor eterno que el autor o el galerista da a unas obras que acaso no duren ni una temporada.

Tras esta acumulación de dificultades, parecería lógico que los coleccionistas de arte contemporáneo escasearan en España. Sin embargo, son muchos y esta exposición (limitada a Madrid y a los coleccionistas que han declarado sus colecciones) es la prueba. Y se han de tener en cuenta los obstáculos acceso-

rios que derivan del número limitado de galerías españolas que comercian en arte internacional y el impuesto supletorio que han de satisfacer quienes adquieren esas obras en el extranjero, incluso tratándose de piezas de autores españoles, cuyo retorno a la patria parece que debiera celebrarse con medidas contrarias, que facilitarían su recuperación. Es, pues, natural, que más de la mitad de los artistas cuyas obras se han reunido en esta exposición sean españoles, con obras generalmente adquiridas en su patria, aunque algunas veces a precios más elevados de los que hubieran alcanzado en el exterior.

No olvidemos que, aparte del sentimiento natural de interés hacia lo del propio país, que podemos observar en las colecciones de cualquier nación, hay en el arte español contemporáneo un repertorio de artistas brillante y propio a satisfacer apetencias de la mayor altura. La abundancia de obras españolas en importantes colecciones extranjeras recientemente expuestas en Madrid (como la de Amos Kahan en las salas de la Fundación Juan Marcho la del Chase Manhattan Bank en las del Banco Exterior de España) lo prueba. Existe, además, para el coleccionista español el incentivo de conseguir obras apenas terminadas, vistas en riguroso estreno, ya en el taller del artista, ya en la galería que expone periódicamente su producción. Y, como es natural, coleccionistas y marchantes suelen conocer mejor los productos de su propia tierra, como los conocen sus amigos y visitantes. Es más satisfactorio para la vanidad del propietario (sentimiento común y, en este caso, beneficioso) un autor español, que todos celebran, que un remoto desconocido, aunque en su lejana patria no lo sea. De esta regla se libran, claro está, las grandes vedettes, internacionales reservadas, por su propia condición, a coleccionistas de alta posición económica.

Una exposición como la presente deriva de varias circunstancias. La primera, la de la declaración de las obras según ordena la vigente Ley del Patrimonio Histórico español, que las incluye en el Inventario de Bienes Culturales; pueden existir otras no declaradas y no por ello menos interesantes. La segunda, la de la amabilidad de sus propietarios en prestarlas temporalmente, lo que no a todos agrada (recordemos que el famoso coleccionista armenio Calouste Gulbenkian cuya colección atesora Lisboa no gustaba, cuando vivía en París, de excesivas visitas a lo que él llamaba su harem, que tan sólo desvelaba a los huéspedes más apreciados). La tercera, del criterio de la Comisaria de esa exposición, D. Paloma Esteban Leal, que hemos de suponer acertado al contar en su haber la organización de exposiciones (como las de Cézanne y Monet) que cuentan entre las mejores vistas en Madrid. La cuarta, de las oportunidades que los co-

leccionistas han tenido para adquirir esas obras, a veces fruto de un venturoso azar, y la imposibilidad en que se han visto para lograr otras que anhelaban (el citado Gulbenkian, que sostenía el orgulloso mote de «only the best is good enough for me», renunció a tener un Goya en su pinacoteca, a no poder conseguir el retrato de la condesa de Chinchón), la quinta, del gusto actual que nos impone, a todos, el aprecio de artistas que, además de sus méritos estéticos, tienen el irrefutable de estar de moda o el de ser, a la vez, famosos y raros en nuestras exposiciones.

De tan vacilantes premisas es difícil extraer una idea general como la que expresa el título de este proemio: los movimientos pictóricos del siglo xx y su relación con el coleccionismo en España. Puede haber, fuera de los datos de que esta selección nos provee, otros muy importantes, sobre los que carecemos de noticias fidedignas. Dentro de esos falibles contornos, trataré de diseñar una silueta de nuestro coleccionismo.

Por lo pronto, como ya se ha indicado, y parece lógico, superioridad numérica de lo español: treinta y tres obras de artistas de nuestro país (más dos de hispano-americanos), contrastando con lo relativamente escaso de otros países. El más ricamente representado, los Estados Unidos de América del Norte, cuenta con ocho obras. Tras él vienen, a mayor distancia, Italia, con tres, e Inglaterra y Francia con sendas parejas. A esta última escuela pudieran agregarse un belga y un húngaro, en buena parte conocidos gracias a París. (Pero de aplicar tal criterio, disminuirían los españoles, ya que no pocos trabajaron a orillas del Sena).

Una colección es tan elocuente en sus ausentes, como en los presentes. Y en esta exposición brillan por su ausencia los grupos Nabis y Fauves franceses; los Futuristas y Metafísicos italianos; los 'Expresionistas de la 'Brücke' alemana y del «Cobra» internacional (Copenhague-Bruselas-Amsterdam); los Constructivistas y demás vanguardias rusas; los Neoplasticistas holandeses; los Dadaístas; los Conceptuales; los Abstractos del 'Hard Edge'; el «Arte Povera», y (como dicen los cronistas de sociedad) otros que sentimos no recordar... (o, si el lector lo prefiere, «un largo etcétera»).

Ante esos datos cabría extrañarse de la escasez de artistas franceses, tradicionalmente conocidos en España, no sólo por la vecindad del país y por su excelente publicidad cultural, sino por su frecuencia en algunas galerías españolas, públicas y privadas, en los últimos tiempos. Tampoco hay muchos italianos, por más que Roma fuera la meta cultural de los becarios del Régimen anterior y algo también del actual. Más absurda parecería la ausencia total de arte

portugués, si no supiéramos del desconocimiento que del país hermano se ha tenido durante decenios. Un par de artistas británicos resulta insuficiente, incluso con las reservas mentales que algunos conservan retardatariamente hacia Albión, que les parece pérfida, mientras Londres les resulta delicioso. De rusos, ni hablar. Pero ¿por qué tal ausencia de alemanes? Creo que puede ser asimismo fruto del franquismo, que había de considerar ,degenerados, a los que olieren a «judeo-marxistas», Italia, tres: pero ¡qué trío!; absolutamente de la última hora, o de la penúltima en todo caso. Ninguno de los descendientes (más o menos fascistas) de «Valori Platici», donde bebieron tantos becarios españoles, cuando París era ,exillis, para los inquisidores del gusto nacional. La invasión americana es, también, de fecha muy fresca, como veremos al enumerar la representación de los yanquis en nuestras colecciones; y responde, probablemente, al gusto de las exposiciones oficiales o semi-públicas, así como a la irresistible ascensión de la pintura de ambas Costas (Nueva York y Pacífico) en la esfera internacional. Pero ello no excusa los olvidos de los americanos del Centro y del Sur, con la excepción de Torres-García y de Soto, tan afectos a nuestro país.

La parte más antigua de esta selección se forma con algunos artistas españoles, que cabría denominar modernistas-expresionistas de fines del siglo anterior y comienzos de éste: los catalanes *Isidro Nonell* y *Hermen Anglada Camarasa*, el vasco *Ignacio Zuloaga* y el madrileño-montañés *José Gutiérrez Solana*. Están representados por sendas obras: Nonell por un busto de ,gitana,, de magistral concisión, fechado en 1903; Anglada Camarasa, por otra ,gitana con niño,, de unos años más tarde, muy característica en su decorativismo de buena ley y en su materia opulenta. Por cierto, una vez más nos hallamos ante la paradoja de que, en plena «renaixença», los artistas catalanes del Novecientos manifiestan mayor atracción hacia los temas flamencos o gitanos que hacia los de su propia región. Ignoro si existe un estudio de conjunto de ese aflamencamiento de Nonell, Anglada, Casas, Albéniz, Granados, etc.

Tampoco el ibarrés Zuloaga hacía ascos al tema andaluz y gitano, con el que hizo famoso su estilo en París. En el «Retrato de Mademoiselle Soutty, (1915), la joven modelo, de abundante cabellera morena, aparece vestida con un traje blanco de volantes realzados en bordados oscuros, reclinada «a la goyesca, sobre un diván amarillo.

El genial pintor de la España negra José Gutiérrez Solana trató también el tema flamenco, de capeas de mala muerte y chulas de calé-concierto. Pero aquí se vuelve al país de sus antepasados, una aldea del Norte, bajo cuyas casas,

ante una tapia, se alinean «Los autómatas», ocho vecinos de clases diversas, el cura entre ellos, coincidentes en su rígido aspecto de resignadas marionetas. Es obra relativamente temprana (1907) que se presenta frontalmente en tres frisos o bandas superpuestas: los personajes, la aldea y el paisaje con caseríos lejanos.

Una de las contribuciones más importantes del arte español a la pintura contemporánea ha sido el Cubismo, que suele considerarse fundado en 1907 a partir de «Les Femmes d'Alger». Es curioso, sin embargo, que su autor, *Pablo Picasso*, se halle presente en esta muestra con tres obras escasamente cubistas y bastante tardías: la única que todavía conserva ciertos visos de ese estilo es el bodegón de pescados, «La araña de mar», o centollo (1940), que, en unión de otros peces muertos, forma una composición crispada y expresiva, de la época de Royan, inmediatamente después de nuestra guerra civil. Las otras dos obras son posteriores en un cuarto de siglo: «Hombre y mujer», (1964) es un curioso collage pintado, que insiste en el repetido tema de la modelo ante el pintor (en este caso, una cabeza-autorretrato) con increíble originalidad; «Busto de caballero 111», (1967) forma parte de un amplio grupo de obras inspiradas en la pintura del siglo xv. Famoso es el sistema de «apropiación» del malagueño de obras ajenas, convertidas al picassismo, de Rembrandt, El Greco, Murillo o Velázquez, con quien cabe relacionar esta sucinta cabeza. La ausencia de obras cubistas (o de épocas anteriores) del pintor puede deberse a su escasez y carencia, una vez admitidas por todo el mundo; y España no fue de los primeros países en ese reconocimiento. Todavía en 1925, el crítico F. Alcántara, al comentar el «Salón de Artistas Ibéricos» del Retiro (que hoy nos resultaría tan modoso, comparado con sus contemporáneos de otros países), nos cuenta la indignación de un padre de familia arrastrando fuera del local a sus retoños, exclamando: «¡Qué horror! ¡Hay hasta cubistas!». *Magari!*, hubiera dicho un italiano (lo que traducido al más arábigo español daría ¡Ojalá!).

Por fortuna para el honor nacional, esta selección cuenta con tres obras de *Juan Gris* y una de su discípula *María Blanchard*. Las tres primeras son excelentes y de buenas fechas: La «Mujer sentada» (también conocida por «La Escocesa», al parecer a causa de las rayas de su corpiño) es de 1918; el conciso y magistral bodegón «Frutero y diario», de 1920; el más abierto y lírico, «Mesa ante el mar», donde guitarra y frutero se encadenan de forma muy curiosa, de 1925. Agreguemos la «Naturaleza muerta» de *María Blanchard* (1916) que, por summa magistral composición en oblicuas y sus contrastes de luces y sombras, es digna del maestro en su mejor momento.

es

El ca-fundador del Cubismo, Georges *Braque*, está representado por obras posteriores, en un decenio, a aquel momento de síntesis en que se confundía con Picasso. Conservando la severidad, jansenista» de su colorido, da más flexibilidad a la composición y reblandece las formas, como cabe apreciar en su «Bodegón con jarra oscura, de 1920 y ,Taza y frutas» de 1926, ambos en el formato apaisado tan cultivado por el autor.

Dentro de este apartado pudiéramos agrupar, por afinidad, algunas pinturas de otros artistas, que acusan, en su afición a las rectas y al esquematismo de los planos, la impronta del Cubismo. Excepcional es el ,Retrato de mujer» (posiblemente, Marie-Laure de Noailles), que el misterioso asturiano *Luis Fernández* pintara hacia 1953, tanto por su originalidad y maestría como por la rareza de este gran pintor, que su patria ha descubierto «post-mortem». Muy cubistizante, como corresponde a su fecha (1919), el retrato de «Anna Lisa» por el onubense *Daniel Vázquez Díaz*, excelentemente construido. El uruguayo *Joaquín Torres García* fue el inventor de un estilo, el «universalismo constructivo», cuyas dominantes ortogonales y planos lisos deben bastante a la reforma cubista, como se advierte en estas «Formas trabadas» de 1934. Descendiente del Cubismo (al igual que Ozenfant, con quien muestra ciertas concomitancias formales), el británico *Ben Nicholson*, compone con depurados perfiles de vasijas sus bodegones, tan refinados en la forma, en la materia y en el color, como éste de 1952, cuyo título, ,Geranium» se refiere probablemente, al rojo vivo que asoma por algunos intersticios.

El gran pintor de Tacoronte, Osear *Domínguez*, que suele considerarse un surrealista picassiano, nos brinda aquí un ,Mariage de Taureau" de 1954 (título que cabe traducir por boda, matrimonio o yuxtaposición de toros) con un sentido de lo esquemático tan concentrado como original, una sobriedad pos-cubista en la composición; poco tiempo después pondría fin a sus días (1-1-58). Tampoco el madrileño *Francisco Bares* dejó de recibir la lección del Cubismo, pero la fue adaptando a una personalidad refinada y poética, con una gran libertad de planos y un delicioso sentido del color; su gran lienzo «Dando clase", de 1937, es una magnífica prueba de su atractiva personalidad.

En fin, *Pancho Cossío*, el gran pintor santanderino que triunfó en París en el periodo de entreguerras, se dedicó preferentemente, a su regreso a España, al cultivo de naturalezas muertas (como la que aquí admiramos, pintada en 1957, en plena madurez) en las que nos admira, sobre todo, la suculencia nada indigesta de una materia pictórica cuidada con asombrosa maestría que llega a transformar la realidad de un bodegón en un misterioso juego de luces y lacas.

Como en el estilo cubista, en el Surrealismo destacaron como protagonistas los artistas españoles; la metáfora surreal en su estado más puro (con lo mucho que en ocasiones pueda tener de barroco, en el sentido amplio de D'Ors) se aviene a maravilla al carácter español, tanto en la literatura (poesía de Aleixandre, de Cernuda, de Lorca, de Alberti..., y prosa de Ramón Gómez de la Serna, entre otros) como en la pintura. En los dos caminos que el crítico Patrick Waldenberg señala como las dos grandes vías del Surrealismo pictórico, el de la «immédiateté» y el del «dépaysement réfléchi» (que cabría traducir respectivamente por la inspiración inmediata, irrazonada, que responde a la escritura mecánica; y por la desorientación reflexiva o incongruencia), para lograr esa realidad superior a la normal, por su asombroso juego de imágenes maravillosas e inexplicables, España cuenta con sendos maestros universales: *Joan Miró* y *Salvador Dalí*. De Miró se exponen dos obras, una, pequeña e intensamente poética, de 1927, y otra, de explosivo efecto cromático, de 1968.

También Dalí está presente con dos cuadros: «El eco del vacío», comenzado en 1936 y dado por concluido diez y seis años después; y una obra de gran tamaño «Violetas imperiales», de 1938, de la mejor época del pintor y con una belleza de concepto y de ejecución poco comunes.

Vemos también un cuadro muy característico, incluso en su título, que tiende a desconcertar más que a explicar: «En bonne compagnie», del pintor belga *René Magritte* que, tras una violenta desavenencia con Breton, abandonó París y volvió a su patria, realizando las obras más puramente incongruentes, con un efecto sorpresivo, como este misterioso paisaje cuyos árboles son un par de gigantes hojas. Ausentes otros surrealistas españoles, como José Caballero, González Bernal, los hermanos Luis y Alfonso Buñuel, etc., hemos de buscar la continuación de este movimiento en un gran pintor barcelonés, *Antoni Tàpies*, que inició su carrera en el Surrealismo, con fuertes influencias de Paul Klee (que, desgraciadamente, no figura en este elenco, como no figura su compañero de la «Bauhaus», Wassili Kandinsky, pese a que no pueden estar ausentes en una exposición como ésta), para pasar luego a un estilo materiológico, el llamado «otro arte» («art autre», arte distinto) en el que militaban, a fines de la segunda guerra mundial, dos grandes pintores franceses, Fautrier y Dubuffet (también brillando por su ausencia en este catálogo), y del que Tàpies ha terminado por ser el principal y más original cultivador, por fortuna presente con dos grandes cuadros: el «Fondo negro con mancha circular ocre», de 1959, tan rotundo, y la exquisita «Escala» (que es, casi, la de Jacob...) de 1974, el mayor formato de esta muestra.

Cabría afirmar que el Hiperrealismo, al presentarnos una realidad a ultranza, más exacerbada que la que ven nuestros ojos, no deja de ser una faceta de esa desorientación reflexiva de que habla Waldberg. La realidad cotidiana, en sus aspectos más vulgares, se nos muestra transfigurada, por efecto de una atención insólita y paciente, que va más allá de la reproducción fotográfica. Un gran maestro de esta tendencia, *Antonio López García*, está aquí representado por un cuadro de hace cerca de un cuarto de siglo (1965-66), «El aparador», que no pretende asombrarnos por los efectos de virtuosista trampantojo, sino por la enigmática poesía que el artista es capaz de extraer de los más vulgares temas domésticos.

A partir de este instante, entramos en la pintura no figurativa, cuyo desarrollo constituye uno de los fenómenos más característicos del arte de nuestro siglo. Aun sin olvidar que un cuadro jamás se ha limitado a ser (de merecer la calificación de obra de arte) el mero testimonio o copia de una realidad exterior al artista; que en cada pintura hay una confluencia de valores diversos, que le dan su riqueza y que no pueden simplificarse con las apelaciones de, figurativa, o, abstracta,; que, precisamente (y como muy juiciosamente señalaba Georges Braque), el término «abstracción» lleva implícita una realidad, de la que el artista abstrae; que la llamada pintura abstracta no terminó con la figurativa (como creían ciertos teóricos de las vanguardias históricas), expulsada del terreno cultural por la fotografía, ya que lo que ésta le proporcionó es una mayor, casi inmensa, libertad de expresión y de estilización, al asumir su secundario papel de testigo fidedigno; que se han dado en la historia, desde épocas remotas, expresiones no figurativas de arte, que los académicos relegaban al departamento de artes decorativas o aplicadas, pero cuyos valores pictóricos puros (pensemos en los alicatados de los muros de la Alhambra o en las cintas y roleos de las ermitas románicas pirenaicas, para no salir de nuestra península) hoy nos parecen innegables; que, aun soslayando la enigmática figura del pintor inventado por el genial Balzac (en su novelita «le Chef-d'Oeuvre inconnu»), desconocido por no haber hecho escuela, con sus cuadros abstractos, en pleno siglo xv<sup>1</sup>, han existido pintores figurativos que, en repetidas ocasiones, han rozado la abstracción (y no me refiero, precisamente, al *Gaya de la Cabeza de perro*, de las *Pinturas Negras*, sino más bien a *Hércules Seghers*, a *Alexander Cozens*, a *S.M. William Turner*, entre otros); en fin que, como decla Maurice Denis, no hay que olvidar que un cuadro, antes que un desnudo de mujer o una batalla, es «una superficie cubierta de colores dispuestos de una determinada manera,... es decir, que lo

esencial del objeto-cuadro, lo que lo separa de otros objetos, no es el reproducir o estilizar un mundo sensible a todos, sino el constituir un microcosmos de intenciones expresivas y estéticas, de muy variados orígenes. No se puede, pues, juzgar del valor de un cuadro abstracto por su fidelidad (o su liberación) a unos arquetipos, sino por la fidelidad con que ha respondido a las intenciones de su autor y por el alcance de esas intenciones.

Este exordio puede parecer trivial y superfluo, pero me parece pertinente al atacar la parte abstracta (total o parcialmente) de esta exposición. Es evidente que, aunque ya nadie se asombre ante un cuadro no figurativo ni casi nadie pregunte ya «qué representa» (pregunta más digna de consideración de lo que suele pensarse, y que los padres de la abstracción contemporánea: Kandinsky, Klee, Kupka, Mondrian, Lissitzky, etc. no hubieran vacilado en contestar), el valorarlo y, por consiguiente, coleccionarlo, es cuestión más ardua que justipreciar lo figurativo y que se presta a mayores simulaciones y errores, tanto más cuanto que la famosa definición de Maurice Denis se ha quedado corta en su modestia y un cuadro puede actualmente no ser 'superficie', ni estar necesariamente 'cubierto' de nada, ni siquiera 'de colores' y que éstos, de haberlos, acaso no están 'dispuestos de cierta manera' sino dejados al azar o al instinto irracional del artista (la ausencia de Pollock en este catálogo nos priva de la más brillante demostración de esta carencia de un plan preconcebido, que no es obstáculo para realizar una pintura valiosa). El coleccionista se ve abocado a dejarse seducir por valores decorativamente superficiales o fácilmente desflecados en una aparatosa y falsa maestría, que le serán insoportables a los dos días de verlos en casa; pero no menos engañosa puede resultarle una aparente sobriedad, que no oculta nada, salvo la nada. La fama que persiste unos cuantos lustros y el consejo de expertos pueden colaborar aquí a su acertada elección.

Entre los casi innumerables caminos que del concepto de abstracción derivan, hay dos de perentoria identificación: el arte objetivamente realizado, según patrones geométricos (aunque el lector de Kandinsky no prescindiera «de lo espiritual en el Arte»), esto es, lo que se suele llamar «op art», «arte constructivo» o «abstracto geométrico»; y, en dirección opuesta, un arte subjetivo, que trata de servir de expansión a los sentimientos, eufóricos o depresivos, del artista, dentro de una postura neo-romántica que le hace centro del universo, lo que conocemos por «expresionismo abstracto», en muchas ocasiones con concomitancias más o menos claras con la figuración (caso del grupo COBRA, de Védova, de algunos maestros de la Escuela de Nueva York, como el propio Jackson Pollock).

Aunque el clasificar por estilos (manía de los historiadores de arte) sea tan vana como poner puertas al campo, seguiremos esta diferenciación en cuanto quepa, para orientar al no especialista visitante de esta muestra.

Josel Albers, oriundo de Alemania, expatriado a Estados Unidos por la guerra nazi (que suspendió por medio siglo la valiosísima vanguardia alemana, enriqueciendo en consecuencia la escuela norteamericana) es muy conocido cultivador de la abstracción geométrica: su *‘Homenaje al cuadrado’* aquí presente (1957-59) responde a un esquema repetidísimo en su obra, un pequeño lienzo (0,76 por 0,76) cuadrado, en el que se insertan otros tres cuadrados yuxtapuestos, pero no concéntricos, sino desviados verticalmente hacia abajo. La originalidad y la belleza de cada cuadro derivará de la armonía de los colores (cuatro), uno por cuadrado; son notables los efectos que, con tan somero cañamazo, logra este autor, uno de los patriarcas de la moderna escuela de América del Norte.

De una parecida sencillez es Morris *Louis*, también norteamericano, cuyo cuadro *‘Janus’*, (de 1960) basa su potencia en el tamaño de un soporte (2 metros por 2,70) austeramente compartido por dos rectángulos idénticos (de aquí el *‘Illulo’*, nombre de un dios bifronte) separados por una banda oscura. En cambio el español *Pablo Palazuelo*, en otro gran formato, esta vez en vertical (2,29 por 1.45), rehuye la geometría elemental del *‘hard-edge’*, o del *‘colour field’*, para imponernos la maestría de una líneas que resquebrajan limpiamente el cuadro, en esquemas oblicuos cuya aparente sencillez encierra un riguroso cálculo de tensiones.

Dentro del llamado *‘Op Art’* destaca la obra (y el influjo) del húngaro-francés *Victo Vasarely*, alumno de la *‘sucursal’* en Budapest de la *‘Bauhaus’*, cofundador en París de la Galería Denise René, que ha mantenido y mantiene durante largos años el pabellón de lo abstracto-geométrico, y creador de la Fundación que lleva su nombre en el *‘Midi’* francés. Su huella se percibe en la arquitectura y en las artes aplicadas o industriales, diseño de telas, etc. Lo representa una obra característica, *‘Vela’*, nombre quizá alusivo a la hinchazón en *‘trompe l’oeil’* conseguida por elementos geométricos (cuadrados y círculos), que puede recordar una vela marina inflada. Otro celeberrimo maestro de esta tendencia es Jesús *Rafael Soto*, que, tanto en Caracas (en el soberbio edificio *‘Cubo negro’*, de Phillips Johnson, que parece construido en su honor) como en todo el mundo (en el Centro Pompidou de París se admira una enorme composición de estalactitas amarillas), juega con el contraste de elementos superpuestos, en general varillas

metálicas ante un fondo rayado o liso, que producen ondas y moarés al pasar ante la obra: este, *Violeta inferior*, de 1979 es muy típico de este estilo, que roza lo tridimensional.

Del copioso ramaje de la abstracción expresionista se ve una obra del holandés-americanizado *Willeen de Kooning*, uno de los grandes de la escuela neoyorkina: «Untitled XIX», dentro de su estilo engarabado en que a veces aparecen tremendas figuras de adefesios femeninos. Del grupo llamado «Escuela del Pacífico», procede *Sam Francis*, cuyo gran lienzo, «Sin título», de 1978, juega magistralmente con los efectos cromáticos de golpes irregulares, aislados, sobre un enrejado oscuro, que cabría comparar con una reja invadida por plantas trepadoras: porque nadie nos prohíbe estas asociaciones con lo figurativo, queridas o no por el pintor, que en este caso cabría calificar de «impresionista abstracto». Lugar en donde podríamos situar al levantino *Manuel Hernández Mompó*, pintor de gran sensibilidad y estilo, que valora, como el anterior, los blancos del fondo de sus telas, y a quien calificué en otra ocasión de una suerte de Sorolla de la no figuración.

Duramente expresionistas son los dos cuadros (de 1962 y 1970) del malogrado artista canario *Manuel Millares*. Si en el «190-B» nos ofrece la tela basta y arrugada, en un brutal estilo de tragedia española, su «Personaje caído», en que dominan los blancos, alude ya a una temática funeral de sus últimas obras, que serían premonitorias, aderezadas con finos arabescos, como inscripciones en una lengua ignorada.

*Antonio Saura* y *Lucio Muñoz*, artistas muy dispares, coinciden en la expresión de un natural llevado a la abstracción más violenta. Si «*Jacqueline sentada en un sillón*» de Saura (1967) es la esperpéntica versión de un ya crispado Picasso, «*Traca y la penumbra*» de Lucio Muñoz es como un «collage, de madera y óleo, donde el bodegón es llevado a la máxima concentración pictórica.

Quedan, para concluir este elenco prestigioso, artistas de diversas cataduras. Del «Pop Art», una de las tendencias más ricas en resultados del siglo xx, derivan, más o menos mediatamente, *Luis Gordillo* y el *Equipo Crónica*. Del famoso artista sevillano, ineludible eslabón entre las vanguardias ya históricas y las últimas tendencias, vemos el «*Sistema lábil*» de 1974-76, en que se vale de la repetición, con leves variantes, de la misma cabeza (treinta veces, en cuadrados por bandas horizontales de a cinco) para crear un desasosegado ejercicio que parodia los sistemas científicos. Del «*Equipo*» (que formaban los valencianos Solbes y Valdés), un cuadro (de 1,20 de lado), cuyo título, «*Plus Ultra*», derivado del orgulloso lema

de las columnas de Hércules (que aparecen en la obra), alude a un mundillo patrióticamente escolar, lecciones de cosas, ciencias físicas y naturales, geografía e historia, que modelan la mente del escolar ochocentista español sacado de una fotografía familiar.

El catalán *Zushes* difícilmente clasificable y su genealogía no va más allá del genial Wolfgang Schultze („Wols"), en la recuperación obsesiva, y por ello entre dadá y surreal, de todos los elementos despreciados de la naturaleza; su „Meruna" (1980), ya desusada en su estrecho formato (1,13 de alto por 0,22 de ancho), no deja de ser una malintencionada 'radiografía' de un ser humano. Una versión del mundo mucho más pueril, a modo de decoraciones de alfarrería arcaica, nos brinda *Penck*, una de las últimas «revelaciones" (no sé si muy duradera), de quien vemos una obra paradójicamente enorme en formato (2,50 por 3,30 m.).

El recientemente desaparecido *Andy Warhol*, de quien se nos ofrece la misma cabeza fotográfica de mujer, estampada en distintos tonos sobre dos soportes cuadrados, de un metro de lado, llevó más lejos que nadie la despersonalización del Arte contemporáneo, vencido por los „mass-media», que imponen una imagen estereotipada (sea una lata de sopa, de estrella cinematográfica o de personaje de la «jet society") una y otra vez, hasta que terminemos por admitirla, de mejor o peor gana, en nuestro museo imaginario, junto a Fidias y Rembrandt: doble y ambiguo juego, de desmitificación mitificada.

Concluamos con el artista más joven, pero no menos apasionadamente discutido: el mallorquín *Miquel Barceló*, cuyo «Pescador", buena muestra de su talento trasvanguardista, acaso logre convencer a sus enemigos de la imposibilidad de montar, sobre la nada, un «bluff», de este tamaño. Este cuadro esboza un regreso al museo, aunque sea por efracción.

El coleccionismo español ¿ha respondido a los movimientos pictóricos de nuestro siglo?: Relativamente, aunque con un sensible retraso, tan sólo salvado en los últimos años, en que, viceversa, la novedad se vende bien y el vanguardismo histórico alcanza precios multimillonarios, dejando en el ostracismo a artistas valiosos, pero «demasiado, respetables. Entre la ignorancia de los «ismos" por parte de las autoridades culturales de nuestro país hasta hace un cuarto de siglo y el anhelo de las actuales por colmar esa laguna, olvidando otras, el coleccionista ha hecho lo que ha podido, que no es poco, a juzgar por la muestra.

**Julián Gállego**

## Pautas para el coleccionismo de escultura en Madrid

---

Ciertamente no se puede afirmar que Madrid, a lo largo de toda su historia, haya sido una ciudad especialmente vinculada a la escultura. Incluso le han faltado las habituales colecciones de estatuas clásicas o pequeños bronce procedentes de algún yacimiento cercano que hubieran familiarizado al público con la visión de este arte, como ocurre en tantas ciudades mediterráneas. Simplificando algo brutalmente podríamos llegar a decir que en esta materia la Casa de Austria apenas nos dejó algo más que los dos espléndidos monumentos ecuestres de Felipe III y Felipe IV, que son como un soplo de aire italiano en nuestra eterna ciudad, aunque no debemos olvidar que ambos estuvieron largos años hurtados al común de las gentes en los entonces vedados recintos de la Casa de Campo y el Palacio del Buen Retiro. Y por lo que se refiere a las tallas religiosas policromas, Madrid, salvo alguna aislada excepción, nunca pudo competir con la riqueza de Valladolid, Sevilla o Granada.

Algo cambió, como en tantas otras cosas, en el siglo xviii cuando los Borbones se empeñaron en hacer del polvoriento poblachón manchego una capital "comme il faut", entonces numerosos escultores fueron llamados a labrar en piedra de Colmenar de Oreja la serie espectral de reyes antiguos proyectados para coronar el Palacio Real, aunque en su mayor parte hayan sido destinados a adornar parques y paseos. Después Carlos III mandó realizar para su Salón del Prado un conjunto de fuentes famosas por su belleza escultórica: la de la Alcachofa, Neptuno, Apolo y la singular Cibeles, el más puro emblema de la ciudad. Sin embargo ante estas obras siempre ha parecido como si el pueblo madrileño no percibiese su singularidad artística y así el nombre de sus autores ha permanecido prácticamente desconocido, como si no hubieran jamás existido y los propios dioses mitológicos se hubieran entronizado por sí mismos, en forma pétreo, en el corazón de la villa.

Había de pasar un siglo para que la figura del escultor saliese de su postulación y se convirtiera en uno de los protagonistas de la sociedad madrileña, compitiendo incluso con los divos del teatro o la ópera. A fines del diecinueve la ciudad había crecido precisando para sus nuevas plazas y avenidas numerosos

monumentos urbanos, erigidos generalmente al santoral laico de prohombres liberales. También los flamantes palacetes de la aristocracia y alta burguesía necesitaban un variado ajuar escultórico, que generalmente, se completaba con un aparatoso panteón familiar en una distinguida necrópolis.

Sería arduo averiguar si fue la existencia de excepcionales escultores lo que produjo esta inusitada necesidad social de su trabajo o si, por el contrario, fue la demanda la que fomentó la dedicación de artistas a la práctica de la escultura. En todo caso en este momento surgen dos nombres que llenarán una época: Agustí Querol (1860-1909) y Mariano Benlliure (1862-1947). Dos espíritus mediterráneos pletóricos de facilidad plástica que, después de un decisivo período de formación en Italia, fueron capaces, desde la capital de España, de llenar de monumentos y esculturas de diversos formatos no sólo España sino también gran parte de la América Latina. Conocieron un éxito arrollador y adquirieron un papel preponderante en la política oficial de las Artes, hasta tal punto que llegaron a formar casi una dictadura estética frente a la cual con acritud se levantó la generación posterior de escultores.

Lo más detestado del arte de Querol, Benlliure y sus seguidores era su ligereza y superficialidad que se correspondía perfectamente según la crítica del momento, con el caciquismo político y la incultura de la oligarquía de la Restauración. Esta postura, sin embargo, no era exclusiva de la escultura sino que afectaba a todas las ramas de la creación cultural y así vemos que Ortega y Gasset en 1904 arremetía contra el modernismo de Valle Inclán -según estudia Lafuente Ferrari en su ejemplar «Ortega y las artes visuales,- con el argumento de que, dada la situación de decadencia de España no se podía consentir que un artista «malgastara» su tiempo dedicándose a una estética preciosista en lugar de producir un arte comprometido con la situación social española, razonamiento dentro del más puro espíritu del 98. Debemos señalar además que con la escultura, actividad que entonces estaba muy directamente vinculada al poder político para la consecución de encargos públicos, las pasiones se desataron con una gran virulencia, logrando el resultado, como tantas veces ocurre en nuestro país, que lo que en un principio sólo era un recién estrenado interés por la escultura se convirtió en el campo de una batalla ideológica cuyos ecos han llegado a nuestros días, politizando en gran manera la visión de la escultura española. Si esto puede parecer exagerado al lector le remitimos a las críticas contemporáneas de Juan de la Encina o Antonio Espina en la revisata «España» para comprobar hasta qué punto habían llegado a crispase los ánimos.

Frente a la escuela de Benlliure surge otra escultura de mayor contenido ideológico cuyo verdadero adalid fue Julio Antonio (1889-1919), malogrado escultor que en su breve carrera supo plasmar un arte que colmaba las aspiraciones plásticas de la intelectualidad regeneracionista con un realismo sobrio y desprovisto de anécdota, cuyos modelos eran los tipos más genuinos del pueblo llano, contraponiéndolos así a los preciosistas retratos de aristócratas y burgueses de la tendencia opuesta. A pesar de los numerosos fracasos de Julio Antonio para realizar los monumentos públicos que consideraba la culminación de su trabajo, hay que constatar que el escultor tarraconense llegó a gozar en sus últimos tiempos de una fervorosa admiración popular y que, tras su muerte, la colección de los Bustos de la Raza, fue adquirida en bloque por el Conde de Abásolo quien se los ofreció al rey quien los donó al Museo de Arte Moderno para su exhibición pública permanente, en uno de los escasos rasgos de verdadero mecenazgo de la época.

Sin embargo parece necesario hacer alguna alaración en esta visión histórica, ya consolidada, de la escultura española de las primeras décadas de nuestro siglo. Si conseguimos liberarnos de prejuicios podremos ver que las obras de Querol, Benlliure, Marinas, Blay y otros escultores de su círculo están generalmente dentro de lo mejor de las tendencias académicas de su tiempo y responden a unos criterios de búsqueda de la belleza, que, si bien ha sido atacado como superficial, no podemos negar su indudable valor estético. Los bellos retratos, generalmente femeninos o infantiles, o los desnudos en mármol italiano de estos autores poseen una singular belleza y son imprescindibles para conocer una época histórica todavía no suficientemente valorada. Quizás las cosas funcionaban llamativamente pero cuando se planteaban como monumentos colosales, tal como el de Alfonso XII en el estanque del Retiro, que suelen producir una sensación de hacinamiento estatuario con un soporte arquitectónico bastante confuso. Sin embargo también a veces se produjeron monumentos singulares tales como el ecuestre de Martínez Campos de Benlliure, también en el Retiro, quizás la estatua de militar más antiheroica y profundamente psicológica de la escultura española, o la estatua sedente de Velázquez de Marinas ante el Museo del Prado que ha llegado a convertirse en la imagen familiar del pintor y del museo.

Desde el punto de vista del coleccionista particular no cabe duda que esta guerra desatada en el seno de nuestra escultura tenía que resultar desconcertante. La descalificación intolerante de artistas y críticos entre sí no era el mejor

caldo de cultivo para el comercio y la puesta en valor de la escultura moderna. En otros países, aunque también existían las pasiones estéticas, se había aprendido la lección de la lucha entre los salones oficiales y los impresionistas, que no era otra que el convencimiento definitivo de que el mundo de la creación artística es siempre plural y así se había llegado a la solución pragmática de asumir cada cual su papel y repartirse el terreno, consiguiendo cada uno de los bandos en litigio sus lugares de exposición y sus propios coleccionistas y partidarios. En cambio en España, donde a lo largo de toda la primera mitad del siglo xx, el mercado del arte era sumamente raquítico en relación con el amplio número de artistas existentes, unos y otros luchaban por borrarse mutuamente del mapa. La consecuencia de ello es que todavía hoy, al cabo de los años, ningún escultor español de este periodo que haya trabajado dentro de nuestro país tiene la cotización nacional o internacional que su trabajo ha merecido. Ello lo corrobora el hecho de que actualmente en el completo panorama que ofrece el Museo de Orsay, recién abierto en París, donde se acogen las tendencias más contrapuestas hasta 1914 no hay expuesta ni una sola obra de Querol, Benlliure, Julio Antonio, Ciará o Casanovas, artistas todos ellos dignos de mérito y que, en algún caso, llegaron incluso a trabajar y ser conocidos en la capital francesa.

Sin embargo debemos señalar, como indicación al coleccionista, que existe dentro de nuestro arte una tendencia escultórica de renovación académica, es decir, que rompió con el amaneramiento del arte del Novecientos pero mantuvo en líneas generales su ideal de belleza. Es, a nuestro juicio, una opción honesta que permanece casi inédita por la habitual ausencia de obras de sus autores en los circuitos comerciales. Entre los nombres más importantes de quienes trabajaron en Madrid, debemos citar los de Mateo Inurria (1887-1924), José Capuz (1884-1964). Victorio Macho (1887-1966), Juan Cristóbal (1896-1961), Emiliano Barral (1896-1936), Francisco Pérez Mateo (1903-1936), Eva Aggerholm de Vázquez Díaz (1879-1959). Juan Adsuara (1891-1973), Manuel Álvarez Laviada (1894-1958) y otros muchos. No sería extraño que, cuando con el tiempo llegue la revisión histórica y estética de esta página del arte madrileño, nos encontremos que sus obras adquieran una justa cotización, dentro de una tendencia revalorizadora de este tipo de arte que ya se siente en algunos países europeos, quizás como una reacción natural a una visión demasiado exclusivista del arte de nuestro siglo.

Mención aparte merece la diversa fortuna de los escultores españoles de la Escuela de París. El patriarca de todos ellos, Manolo Hugué (1872-1945), fue el

prototipo heroico de artista perseguido sañudamente por la mala suerte. Llegado a París con el joven Picasso en la época inicial de la Gran Guerra ya podía vislumbrar que los peores tiempos ya hablan pasado, Manolo, al igual que Juan Gris, seguirá luchando con la persistente penuria, máxime después de la debacle de Kahnweiler a causa de la política bélica y después ni Gris ni Hugué lograrán en vida una posición verdaderamente desahogada. Por fortuna para los coleccionistas españoles Manolo Hugué retornó a su tierra y así poco a poco, sobre todo en la dura etapa de la postguerra, sus amigos y admiradores, tanto de Barcelona como de Madrid, conseguirán adquirir una parte de su obra, quedando el resto como un bellissimo museo, tras la donación familiar, en la masía-taller del escultor en Caldas de Montbuy. Menos suerte aún le cupo a su compañero, el gran escultor riojano Daniel González (1894-11968), quien no conoció en vida el éxito añadiéndose a esto su dramática vejez atenazada por la enfermedad. Afortunadamente su familia ha conservado con celo sus esculturas y dibujos sin dispersar y así podemos esperar que en un futuro no muy lejano la figura del escultor Daniel ocupe el lugar que le corresponde en nuestra historia del arte y, sin duda también, en las colecciones públicas y privadas españolas.

Quien si conoció el éxito internacional fue el bejarano Mateo Hernández (1884-1949), quien, tras una penosa salida de su país, conoció en el París de entreguerras el reconocimiento como escultor animalista y de retratos, tallados directamente en piedras duras. Sin embargo los coleccionistas madrileños dejaron pasar la ocasión única de adquirir sus obras en la magna exposición que la Sociedad de Amigos del Arte realizó en sus salas de la Biblioteca Nacional en 1927. Pero en este caso la suerte insopechadamente nos sonrió, ya que tras la muerte del artista, que fue siempre muy remiso a vender sus obras, su colección integra fue donada al pueblo español y hoy puede contemplarse en el museo de Madrid y en el Municipal de Béjar. En-cambio debemos señalar que la fama artística de Mateo Hernández se ha difuminado en las últimas décadas, muy posiblemente a causa de la escasez de sus obras en los circuitos comerciales, sin embargo ello no debe servir de menoscabo al valor intrínseco de su creación plástica que es una notable aportación a la escultura de su tiempo, aunque muchas veces quede enmascarado por la anécdota de lo meramente zoológico.

Mucho más compleja es la situación referida a los escultores Pablo Gargallo (1881-1934) y Julio González (1876-1942) artistas directamente vinculados a los movimientos de vanguardia de la capital francesa. Ambos iniciaron su carrera en la mejor tradición de escultor-artesano, tan en boga en la Barcelona modernista,

y su trabajo definitivo, ya en Francia, fue de algún modo olvidar el lenguaje aprendido para construir un mundo estético totalmente nuevo recuperando el hierro como material fundamental. Sin embargo la vida y la obra de Gargallo y González no siguen los mismos derroteros. Pablo Gargallo, que fue un verdadero revolucionario en el uso del vacío y en la utilización magistral del metal recordado, sin embargo no quiso abandonar nunca el sentido corpóreo de las formas coincidente con la estética del periodo neoclásico de Picasso en los años veinte. También permaneció fiel al sentido más noblemente tradicional de la belleza y así su arte sigue unos criterios muy firmes de perfección tanto en las formas como en la impecable realización de sus piezas. La prematura muerte sobrevino al gran escultor aragonés cuando exponía sus obras en el Museo de Arte Moderno de Madrid en el prólogo truncado de una apertura estética de dicha institución a los aires más modernos del arte europeo. Afortunadamente, siquiera una vez, el museo madrileño, regido entonces por Juan de la Encina, aprovechó la ocasión para adquirir a la viuda del artista un conjunto representativo de sus esculturas. Mucho más recientemente, gracias a la generosa donación de su hija Pierrette, Zaragoza ha podido abrir un completo Museo Gargallo en la región natal del escultor.

Por su parte Julio González ha sido hasta fechas muy cercanas el gran desconocido de nuestro arte, pudiéndose afirmar que casi hasta 1960, cuando gracias a su hija Roberta, pudo ser exhibida su escultura en el Palacio de la Virreyna de Barcelona y en el Ateneo de Madrid, el gran público español ignoraba incluso la existencia de este artista fundamental. Lo cual, por otra parte, no es nada extraño ya que sobre este introvertido creador pesó a lo largo de toda su vida un espeso silencio en algunos casos injustificable, como el de la revista «Cahiers d'Art» sobre su «Montserrat» en los extensísimos artículos de esta publicación en torno al Pabellón de la República Española en la Exposición de París de 1937. Sin duda hay que agradecer a Willem Sandberg, director y verdadero forjador del Stedelijk Museum de Amsterdam en los años cuarenta-cincuenta, su decisiva contribución para valorar y difundir internacionalmente la obra de Julio González. Por otra parte debemos a la inteligencia y desprendimiento de Roberta González, hija del escultor y verdadera adalid de la obra de su padre, que España no se haya quedado en sus colecciones públicas sin una muestra de su arte, pues en torno a 1970 Roberta realizó sendas importantes donaciones de esculturas, pinturas y dibujos a los museos de Barcelona y Madrid. Más recientemente Valencia ha adquirido otra importante colección de obras de Julio González para su recién

creado Instituto de Arte Moderno, al cual, además, ha dado el nombre de este excepcional artista.

Un cúmulo de circunstancias vitales adversas fue determinante para que Julio González realizara una obra profunda, sin concesiones externas y sólo pendiente de su propio instinto creador. La penuria le obligó a aprender el oficio de soldador industrial y esta técnica se convierte en su mejor herramienta de trabajo artístico. Con chapas de hierro, pletinas y recortes de piezas metálicas González construirá la mayor parte de sus esculturas que llegan a una abstracción formal aunque el artista nunca haya perdido de vista lo esencial de las formas humanas. Así no es extraño que este tímido catalán, siempre cerrado en sí mismo, se haya convertido junto con su amigo Brancusi en el verdadero revolucionario de la escultura de nuestro siglo. Personalmente creemos que hay una secuencia clara en la obra de Manolo Hugué, Pablo Gargallo y Julio González que nos explica cómo la escultura contemporánea española ha evolucionado desde los supuestos tradicionales a la vanguardia, no por llamativas declaraciones teóricas, sino por sus realizaciones de mayor contenido espiritual.

Y no podemos abandonar la figura de Julio González sin hablar, aunque sea brevemente, de la escultura de Pablo Picasso (1881-1973), en cuyo desarrollo tan decisiva influencia tuvo la obra de este genial y reservado artista catalán. Picasso, que ya había experimentado con el modelado en Barcelona y que en el periodo cubista había construido numerosos objetos-ensamblajes de maderas, cartones, latas, etc. que después enriquecía con color-dentro de la misma estética de sus lienzos contemporáneos, abordó la práctica de la escultura de una manera más rigurosa y sistemática a partir de 1928 cuando, en un momento de honda vacilación personal y artística, decidió consagrarse, fuera de toda publicidad, preferentemente al grabado y a la escultura, recurriendo para esta última actividad a Julio González, con quien trabajó codo a codo en su estudio de la calle Médéah de la capital francesa. Allí Picasso conoció el hierro y quizá un nuevo tratamiento de la figuración, de modo que la influencia recíproca González-Picasso ha suscitado numerosas opiniones, incluso controversias, sobre cuál de los dos pudo influir más en el otro: un tema difícil de dirimir que todavía espera su estudio definitivo que aclare, si es posible, la veracidad de alguna de las significativas anécdotas que han circulado sobre este trabajo en común. En todo caso lo que es rigurosamente cierto es el manifiesto remordimiento de Picasso a la muerte de Julio González por no haber sido suficientemente justo con este hombre sencillo por naturaleza. Ciertamente que después de 1930, cuando Picasso

centra su actividad escultórica en los yesos, que tienen por modelo casi permanente la rubia figura de Maria Teresa Walter, los caminos de González y Picasso parecen separarse, pero se reencuentran cuando, tras la muerte de Julio, en 1943 Pablo modela su •Hombre del cordero•, obra que dejando aparte sus diferencias constructivas, parece encontrar eco en la intimidad realista y comprometida que González propuso en su •Montserrat•.

Quizás llegados a éste punto, sería interesante hacer una breve reflexión sobre lo extendida que está actualmente la práctica de la escultura entre los pintores de hoy, alentados, sin duda, por el ejemplo de artistas tan significativos como Degas, Renoir, Matisse, Picasso o Joan Miró. Quizá la nota distintiva de la obra escultórica de la mayor parte de los pintores es que trata de una mera transposición en tres dimensiones de su obra pictórica sin tener en cuenta los dos caminos tradicionales por los que el escultor realiza su obra. Uno es el esculpir propiamente dicho, es decir la talla de una materia por medio de la cual el artista va profundizando en ella hasta encontrar en su seno las formas que busca. El otro es la pura construcción, bien por el clásico modelado o por la soldadura de elementos metálicos, hasta lograr las formas que se ha propuesto. En ambos casos se considera desde antiguo que la escultura resultante está indisolublemente ligada a su materia y su autor es un verdadero artista-artesano y este carácter de obrero del escultor ya fue subrayado por Leonardo da Vinci en sus escritos. Por el contrario el pintor que realiza una escultura generalmente sólo se plantea una composición de elementos subordinada a la imagen preconcebida que ha trazado, para la cual muchas veces la elección de su materia es algo meramente accesorio. Por supuesto que estas distinciones teóricas en la práctica no suelen estar nítidamente delimitadas e incluso, hoy en día, cuando las barreras académicas han cedido definitivamente ante el empuje del arte moderno, quizás no tengan mayor sentido, pues lo que importa es el valor objetivo del mensaje estético que cada artista trasmite y así puede ocurrir que un escultor totalmente aducido en su oficio no sea capaz de encontrar un argumento significativo para su obra, mientras que un pintor intuitivo, a despecho de todas las reglas, sea capaz de producir una escultura, incluso efímera, que aporte una imagen artística nueva. Sin embargo, como quiera que el cultivo de la escultura por los pintores es una práctica hoy en día habitual hemos considerado oportuno señalar estos elementos diferenciadores, que en caso de duda pueden valorizar la escultura en su sentido más profundo frente al mero objeto artístico sin mayor trascendencia. En todo caso nos interesa resaltar que en el mundo mo-

dermo sigue teniendo completa vigencia la figura del escultor integral y de ello son buen ejemplo las figuras señeras de Brancusi, Gargallo o Julio González, por citar tan sólo unos nombres universalmente reconocidos.

La obra de los escultores españoles de la Escuela de París, entre los cuales debemos citar, aparte de los ya nombrados a Honorio G. Condoy (1900-1953), Apelles Fenosa (1899-1988) y Baltasar Lobci (1910) entre otros, ha sido paulatinamente conocida en Madrid a partir de 1965 por medio de exposiciones en galerías y centros oficiales, de modo que el coleccionista ha podido adquirir obras de estos autores, aunque debemos certificar la ausencia casi total de Picasso, con excepción de la «Dama oferente» del Legado Guernica, en las colecciones privadas y museos. Otro tanto ocurre con la obra de otros escultores fundamentales, no españoles, de dicha escuela como Constantin Brancusi (1876-1957), doloroso vacío casi imposible de cubrir después que no tuviera viabilidad oficial la adquisición de una gran escultura elegida por el propio artista rumano para el recién creado Museo de Arte Moderno de Madrid que dirigía Fernández del Amo, en una inteligente gestión realizada por el crítico Cirilo Popovici en torno a 1955. Afortunadamente la ausencia de esculturas de Henri Laurens (1885-1954) y de Jean Arp (1887-1966) no es total en las colecciones madrileñas tal como podemos ver en la presente exposición.

Pero también los aires de las vanguardias llegaron a escultores que trabajaron en nuestra capital, siendo dos los nombres sobresalientes: Angel Ferrant (1891-1961) y Alberto Sánchez (1895-1962). Su primera época, hasta 1937, fue un periodo realmente heroico en el cual ambos escultores pudieron trabajar en su personal investigación, que les llevaba desde un arte figurativo a un lenguaje lleno de abstracción poética, arropados por un selecto grupo de amigos -artistas, arquitectos, poetas- que les compensaban de la indiferencia hostil del público y después de la guerra sus vidas tomaron caminos bien diferentes. Alberto en su exilio moscovita, en un ambiente de cierta soledad y nostalgia realizó una obra personalísima y valiente, medularmente enraizada en el mundo del paisaje mesetario castellano, que se convierte, sin duda, en una de las cimas estéticas del arte español de nuestro siglo. Angel Ferrant, a caballo de Madrid y Barcelona, siguió trabajando en su ambiente íntimo y alcanzó a ser reconocido por una nueva generación de artistas jóvenes como verdadero maestro y precedente de los nuevos movimientos estéticos que se iban a generar en torno al final de la década de los años cincuenta. Así la obra de Alberto -repatriada a España a partir de 1970 por su familia- y la de Ferrant -conservada a duras penas por sus ami-

gos y admiradores- hacen que la nueva escultura española actual no sea totalmente huérfana y tenga un ejemplo de cómo se produjo el cambio sustancial del lenguaje clásico al moderno. La obra de Cristino Mallo (1905) completa este panorama renovado de nuestra escultura, demostrando cómo la figuración sin impurezas puede conservar hoy en día toda su vigencia.

Pero son dos nombres vascos, Jorge Oteiza (1908) y Eduardo Chillida (1924), los que adquieren un singular protagonismo en la afirmación definitiva del espíritu moderno en nuestra escultura. La labor de Oteiza en la década 1950-60 es definitiva tras su regreso a España, después de una dilatada estancia en América Latina, donde se dedicó también a la enseñanza y a la teoría artística, de lo cual es testimonio su «Carta abierta a los artistas de América: sobre el arte nuevo en la postguerra», publicada en 1944 por la Universidad de Popayán. En la estatuaría de la nueva basílica de Aránzazu, planteada en torno a 1952 -aunque su ejecución se demorará más de veinte años, debido a presiones externas- Oteiza llega a una de las cumbres de la figuración expresionista más depurada creando un verdadero hito en nuestra escultura monumental. La evolución de su arte hacia elementos geométricos la marca su propuesta para el concurso internacional para el «Monumento al prisionero político», convocado en Londres en 1953 y, a partir de este momento, siguiendo muy de cerca las teorías espaciales de C. Malevitch, Jorge Oteiza crea una verdadera escultura abstracta que tiene su expresión más pura en sus férreas «Cajas metafísicas». El reconocimiento internacional le llega en 1957 cuando logra su obra el Gran Premio de Escultura de la Bienal de São Paulo. Sin embargo unos años más tarde Oteiza, en uno de los rasgos peculiares de su genial carácter, da por cerrada su investigación escultórica. Sin embargo su obra mantiene con los años su vigencia estética y puede decirse que Oteiza es hoy en día el gran maestro de la joven y pujante escultura vasca, que ya es una brillante realidad llena de promesa.

La obra de Eduardo Chillida, es, por el contrario, fruto de la actividad introvertida de un artista de excepcional sensibilidad que a partir de 1951 comienza su personal investigación abandonando totalmente el sentido figurativo de las formas, encontrando en la forja del hierro su soporte fundamental. Frente a la obra de Oteiza que se encamina hacia un mundo de elementos puros geométricos, Chillida siempre buscará la emoción de nuevas formas abstractas, pero humanizadas de concepto en las cuales siempre anida un soplo poético, debido a ello obtuvo en 1958 un merecidísimo Gran Premio de Escultura en la Bienal de Venecia. Chillida ha trabajado también, posteriormente con otros materiales tan diver-

sos como el alabastro, la madera, el hormigón e incluso la cerámica, sin embargo es el hierro su siempre materia esencial. Algunas de sus obras más recientes, como las «Mesas de Ornar Kahyam» son formas inspiradísimas en las cuales se combinan magistralmente las superficies planas y los grafismos espaciales, creando un conjunto armónico y fuerte que ocupa, sin duda alguna, un lugar cimero en la escultura contemporánea.

Sin embargo no fueron los creadores vascos los únicos que buscaron nuevos aires de libertad escultórica. Dentro del grupo «El Paso» reunido en Madrid a finales de los cincuenta, dos escultores tuvieron un papel artístico de primer orden: el aragonés Pablo Serrano (1910-1985) y el canario Martín Chirino (1925). Serrano que regresó, como Oteiza, a España después de un amplio periodo americano, realizó una sólida obra en la que alternaban momentos de figuración plenamente expresionista con otros más abstractos, que sin embargo siempre estaban dotados de una potente carga corpórea fuertemente orgánica. Pablo Serrano fue el prototipo de escultor integral, apasionado con su trabajo, prolífico, siempre indagador, que dominaba todos los formatos, desde el simple múltiple a los monumentos urbanos de gran empaque, como son su Galdós, erigido en las Palmas de Gran Canaria, o su desgarradora «Pietà» del Middleheim Park de Amberes. Por el contrario, Chirino, siempre ha sido un escultor medio, con una gran capacidad de intimidad, que tiene en el hierro su material fundamental. Su obra, dotada siempre de un fuerte valor simbólico al cual no son ajenos elementos de la cultura canaria, generalmente se desarrolla en un formato que ha sorteado los falsos excesos. Sus obras de las series «El viento» o «Afro-Can», son, sin duda, aportaciones singulares a nuestra escultura, en una obra que afortunadamente todavía está abierta.

Anteriormente nos hemos referido a la obra escultórica realizada por pintores y en las colecciones particulares madrileñas nos encontramos obras de este linaje debidas a dos artistas destacados de la abstracción geométrica: Eusebio Sempere (1924-1985) -que, por razones de espacio, solamente ha visto representada en esta exposición su faceta de pintor- y Pablo Palazuelo (1916). Sempere ha sido con total seguridad al artista español que ha cultivado las experiencias cinéticas con más profundidad y coherencia. Mientras que en la obra gráfica y en las pinturas realizadas en su época de madurez denotaba una gran sensibilidad y un soberbio sentido cromático, en sus esculturas hacia gala de un depurado sentido de la sobriedad, totalmente acorde con la materia poco pesante empleada, generalmente el aluminio o el acero cromado. Aparte de su

propia obra artística no podemos dejar de citar el extraordinario sentido social o ético de la actividad de Eusebio Sempere que promovió en Madrid el singular Museo de Escultura Abstracta de la Castellana y que, mediante la donación de su propia colección particular, fundó en Alicante un excepcional museo de arte del siglo xx, que llegó, incluso a superar otras iniciativas públicas contemporáneas del mismo tipo en España.

Pablo Palazuelo ha seguido en su carrera un proceso riguroso dentro de la corriente más puramente constructiva que le ha llevado naturalmente de la pintura a la escultura, como necesidad imperiosa de considerar el espacio en sus tres dimensiones. Su pintura de formas cerradas, de superficies limitadas de color puro, ha dado paso al desarrollo del acero cortén de esas mismas formas que siempre suponen una investigación espacial de una gran sobriedad conceptual, pero que paulatinamente se hacen más complejas sin perder nunca su sustancial carácter de escultura profundamente organizada, donde ningún plano, ninguna superficie está fuera de lugar o perturba la serenidad profunda del conjunto. Pablo Palazuelo es uno de esos artistas que están dotados de un innato sentido de la monumentalidad y por ello es lógico que su trabajo futuro vaya, de una manera totalmente natural, incrementando los formatos de sus esculturas sin que éstas pierdan su armonía.

Un grupo significativo de escultores de esta exposición pone de relieve la presencia de nombres extranjeros en las colecciones madrilenas. Ello, en un país de marcada tradición autosuficiente en el terreno artístico, nos obliga a reconocer que recientemente se han hecho grandes esfuerzos por variar esta tendencia. Dos factores han sido singularmente eficaces en este sentido: el establecimiento de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid-ARCO cuya primera edición tuvo lugar en 1982, y el interés preferente de las exposiciones oficiales desde 1985 por mostrar al público las corrientes más actuales del arte internacional. Un gran clásico de la escultura contemporánea está presente en esta muestra, Alexander Calder (1899-1976) fraternal amigo de Joan Miró, muy vinculado emocionalmente a nuestro país en los momentos más dramáticos de su historia reciente. Tanto sus esculturas, móviles, como las, estables, obras optimistas por naturaleza, aportan un profundo sentido lúdico a la escultura y, sin duda una nueva monumentalidad. Afortunadamente vemos como, tanto a nivel oficial como particular, su ausencia de nuestras colecciones ha sido brillantemente borrada. Con idéntica alegría tenemos conocimiento de que obras de Henry Moore (1898-1986) y Alberto Giacometti (1901-1966) están en manos de cole-

cionistas de nuestra capital, aunque por diversos motivos no hayan podido exponerse en esta ocasión. Son dos artistas fundamentales del siglo xx que han demostrado que la figuración puede transformarse en un lenguaje moderno y que la deshumanización del arte contemporáneo no es una tendencia irreversible. Lamentamos, en cambio, una ausencia que creemos total, la de la obra del italiano Marino Marini (1901-1980), cuya estética marcó decisivamente la estética de la postguerra europea.

Si encontramos con alegría en esta importante ocasión, cuando se desvelan por primera vez, en una inteligente selección, al público madrileño las joyas contemporáneas particulares, esculturas de Anthony Caro (1924) -escultor inglés muy ligado en los últimos tiempos a España- e Ives Klein (1928) -cuyos torsos de azul intenso marcan indudablemente una nueva estética. Y sobre todo estamos seguros de que esto es sólo el inicio de una tendencia valorizadora del coleccionismo privado que es condición «sine qua non» para que el día de mañana todos los ciudadanos puedan contemplar directamente las obras de arte de valor universal, que no olvidarán que donde no hay coleccionistas nunca podrán surgir museos verdaderamente importantes.

**Alvaro Martínez-Novillo**

## Catálogo

---

El sistema seguido para la catalogación de las obras de esta exposición responde al siguiente esquema:

**TITULO Y FECHA DE REALIZACION** de la obra. En los casos en que dicha obra sea conocida por otros títulos o su datación difiera, según las diversas fuentes consultadas, se ha añadido una o sendas llamadas, en las que, a pie de página, se especifica el título o títulos por los que también es conocida la obra, así como las diversas dataciones de que haya sido objeto. Cuando la fecha de realización no se conoce con exactitud, se le ha antepuesto una h. (hacia).

2 **TECNICA Y SOPORTE.**

3 **MEDIDAS**, en centímetros. Alto por ancho, en el caso de obras bidimensionales; alto por ancho por profundo, en el caso de esculturas.

4 **FIRMAS, FECHAS E INSCRIPCIONES**, especificándose la ubicación exacta de las mismas.

5 **NOMBRE DEL PROPIETARIO** de la obra, en el caso de que dicho propietario haya expresado antes su conformidad al respecto.

6 **PROCEDENCIA**, es decir, enumeración de las colecciones o propietarios a los que ha pertenecido cada obra antes de formar parte de la colección actual.

7 **EXPOSICIONES** de las que la obra ha formado parte, hasta la fecha.

8 **BIBLIOGRAFIA** específica de cada obra en concreto. En el caso de que la obra, con anterioridad a esta muestra, hubiera estado incluida en algún catálogo razonado o inventario, se ha hecho constar igualmente esta circunstancia.

9 **SELECCION Y RECOPIACION DE TEXTOS** de diversos escritores, poetas y críticos de arte. Estos textos acompañan a las reproducciones de las obras expuestas y son relativas a las mencionadas obras o a sus autores.

## Josep Albers

---

### 1 HOMAGE TO THE SQUARE (1957-59)

Oleo sobre lienzo pegado a táblex  
76 x 76 cm

**Colección particular**

#### Procedencia

**Galerie Denise René, París**  
Actual propietario, 1985

#### Exposiciones

-ARCO 85-. Madrid, 22-27 febrero 1985. Galerie Denise René, de Parfs, stands n.º 340 y 351.

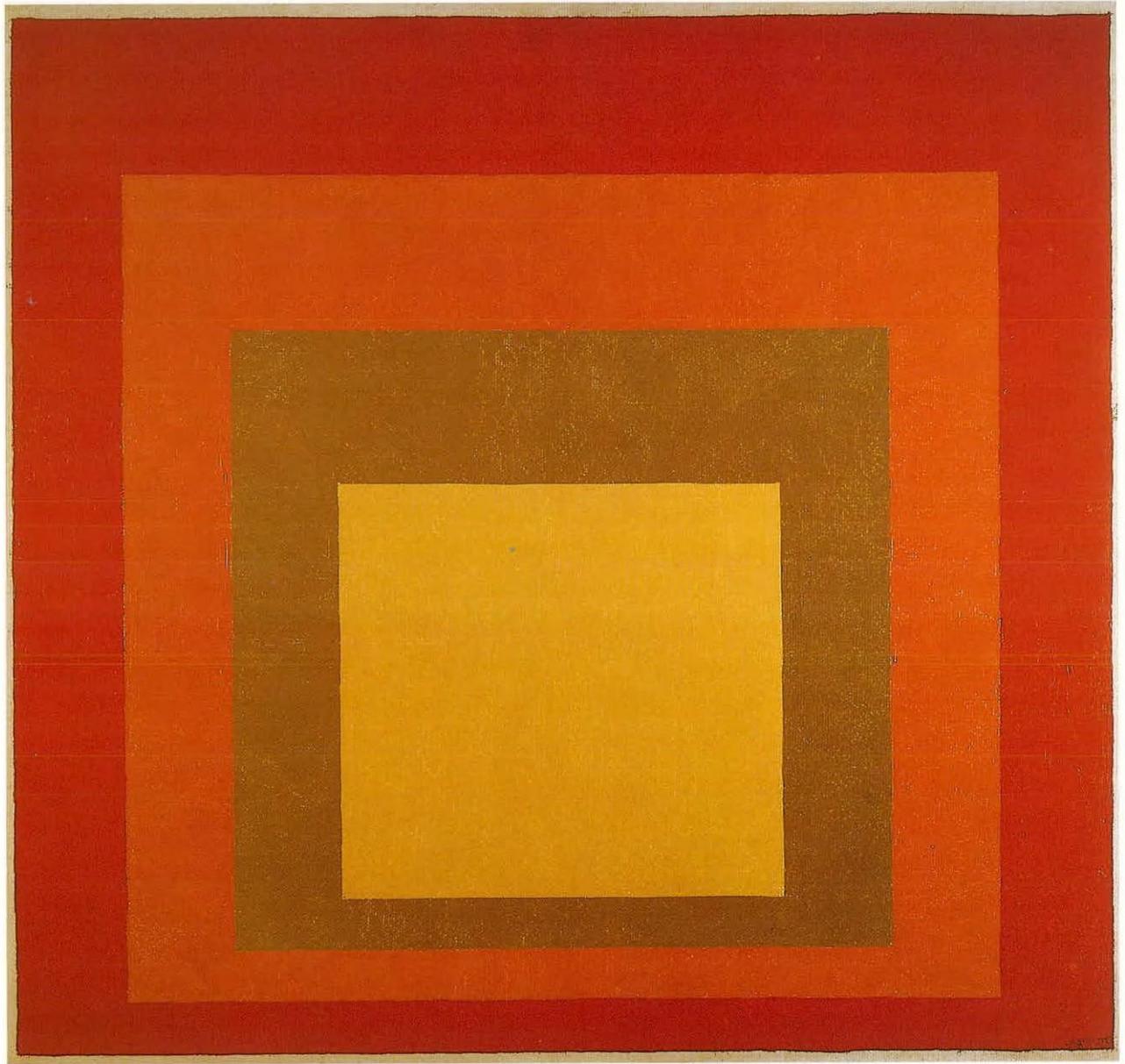
-Albers, Obras 1955-1973-. Madrid, Galería Theo, noviembre-diciembre 1987, n.º cat. 24.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Albers.- Obras 1955-1973*. Madrid, Galería Theo, 1987, s/p. n.º 24, como -Homenaje al cuadrado- (1958). 75 x 75 cm.

(...) Aunque en este homenaje el cuadrado sea sólo secundario ...e1 papel principal lo desempeña el color-, resulta sin embargo fundamental. Toda exploración se basa en su preparación sólida, minuciosa: una cuestión de precisión. La precisión, la minucia de Albers en la composición de los cuadrados, constituye un método más que un sistema. Aquí la forma es el soporte: el más elemental y el más evidente en su equilibrio, el más neutro. En la economía rigurosa de los medios plásticos para la producción de un máximo de efecto estriba la apuesta de Albers, un principio. Estructuras de cuatro cuadrados superpuestos, más adelante limitados a tres --constancia de un esquema que, ofreciendo los cimientos más sólidos, permite la mayor libertad al efecto, la plena expresión al color. Se trata de efecto psíquico, no de artificio: más allá del efecto producido en la retina del espectador, el producido en su sensibilidad y en su espíritu por la interacción de los colores. El color es una realidad, un hecho psíquico, cautivador en su relatividad pero imposible de capturar. Acaso en ello estriba el secreto de la obstinación de Albers: es un arte que nos atañe, con toda objetividad -los colores puros salidos del tubo, extendidos uniformemente, abandonados a sí mismos. *Painting is color acting*: el color es acción, desborda el cuadrado y lo arrastra en su movimiento -avance o retroceso- al capricho de la percepción, sembrando con su dinamismo la perturbación en el centro de ese símbolo por excelencia de la estabilidad, creando en él el espacio. El juego del color, independiente, ya no acompañante de la forma sino en interacción permanente, uno y múltiple, es un desafío al absoluto: dos colores idénticos pueden parecer diferentes y dos colores diferentes parecer idénticos, en un cambio de identidad sin término. Para Albers cada color tiene su personalidad, su sonoridad. Se trata de orquestar la diversidad. No por casualidad titula *Variaciones* a aquellas obras suyas que pre-figuran *El Homenaje al Cuadrado*: es un término tomado del ámbito de la música, relacionado con la medida cuyo equivalente plástico busca el pintor -con una sencilla paleta, un color sencillo. El color es acontecimiento, el arte presentación, no-representación, la acción, dependiente de la percepción, en presente-forma simple y expresión múltiple-constituye un espectáculo permanente. *La realidad y la ilusión*: tal podría ser su Ululo, tal es la ambigüedad de Albers (...).

Annick PEL'f-AUDAN: *Orquestar la diversidad*. Incluido en: •Albers (Obras 1955-73)•. Madrid, Galería Theo, noviembre-diciembre 1987, s/p,



## Alberto

### 2 MINERVA DE LOS ANDES (1956-58)

#### Bronce fundido

80 x 45 x 25 cm

Inscripción en la base, •E. CAPA FUNDIO.

MADI!JD•

**Colección particular**

#### Procedencia

Galería Thco, Madrid.

**Actual propietario.**

#### Exposiciones<sup>1</sup>

-Alberto (1895-1962). Madrid, Museo Español de **Anc Contcmp9ráneo, mayo-junio 1970, n.º** cat. 50.

-Alberto (1895-1962). Granada, Galería de **Exposiciones del ilanco de Granada, mayo-junio 1975, n.º** cal. 4.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Alberto Sánchez (1895-1962)*. Madrid, M.E.A.C., Comisaría General de **Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970**, págs. 18 y 39, n.º 50 (repr. color), como **per- neciente a Col. J. Laca.sa, Madrid, y con 81 cm** de medida.

Catálogo exposición *Alberto .sánchez (1895-1962)*. Granada, Banco de Granada, 1975, s/p., n.º 4, con medida de 75 cm de altura.

(...) Ya en su primer periodo de actividad artística se apuntan en Alberto dos tendencias coexistentes, con predominio variable de la una o de la otra: la realista y la de invención poética. Y conforme su lenguaje plástico se enriquece y se precisan sus concepciones estéticas, esta coexistencia, pasa a ser un desdoblamiento: por un lado, principalmente en su obra gráfica, un implacable realismo, una sátira demoledora; por el otro lado, en su obra escultórica, una interpretación poética de lo real, algo que pudiéramos denominar «realismo metafórico». Porque en sus esculturas aparentemente más abstractas -y Alberto nunca fue un artista abstracto, sino archiconcreto-, se puede discernir siempre el origen de las formas, más que creadas «recreadas», extraídas del mundo real. El arte de Alberto está profundamente enraizado en España, tanto en sus más remotas tradiciones -es incontestable la influencia en él de la escultura ibérica-, como en los clásicos españoles (Zurbarán, Goya); como en el medio físico, vegetal y geológico de Castilla; como en el hombre y en la mujer castellanos. El arte de Alberto es, pues, fundamentalmente nacional y popular. Pero, además, Alberto fue un artista de su tiempo. El ambiente que reflejaba no era sólo el mundo físico. Alberto vibraba al unisono de la expresión artística contemporánea. La crítica ha señalado su afinidad con el surrealismo; lo cual es cierto, en parte. En sus paisajes y en no pocos de sus dibujos, más que esta tendencia, afloran elementos expresionistas (particularmente en sus extraordinarios dibujos de crítica político-social). Se conservan numerosos dibujos del que hemos denominado segundo periodo de su obra, inspirados en la problemática plástica del cubismo. Y a lo largo de toda su obra escultórica aparece una y otra vez el, vaclo activo,, •el hueco• como elemento de composición volumétrico-espacial, de indudable procedencia cubista. Este elemento, aparecido ya hacia 1912 en la obra escultórica de Archipenko bajo la influencia directa del cubismo picassiano, fue utilizado luego por los escultores cubistas Csáky, Lipchitz y Zadkine, así como también por el español Gargallo, y últimamente por el inglés Moore (...).

(...) La obra de Alberto particip de las inquietudes de nuestro tiempo: plásticas, humanas, pollicas y sociales. Pero su poderosa personalidad ha sabido manifestarlas de originalísima manera.

<sup>1</sup> se incluyen las exposiciones en las que ha participado tanto esta pieza fundida: i en bronce como el original realizado en madera y chapa de hierro y perteneciente a los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid.

Peter MARTIN: *Alberto*. Budapest, Ed. Corvina, 1964, págs. 18, 19 y 20.



## Hermenegildo Anglada Camarasa

---

### 3 GITANA CON NIÑO<sup>1</sup> (h.1907-14)

Oleo sobre lienzo

97 x 69,5cm

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: •H. ANGLADA CAMARASA•

Fondo de Arte Masaveu

#### Procedencia

Colección Carlos Campoamor, Buenos Aires.

Colección particular, Mallorca.

fondo de Arte Masaveu.

#### Bibliografía

FONTBONA, Francesc, y MILLARES, Francesc: *Anglada Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981, pág. 302, n.º C55(1), como •Maternidad, gitana de perfil•.

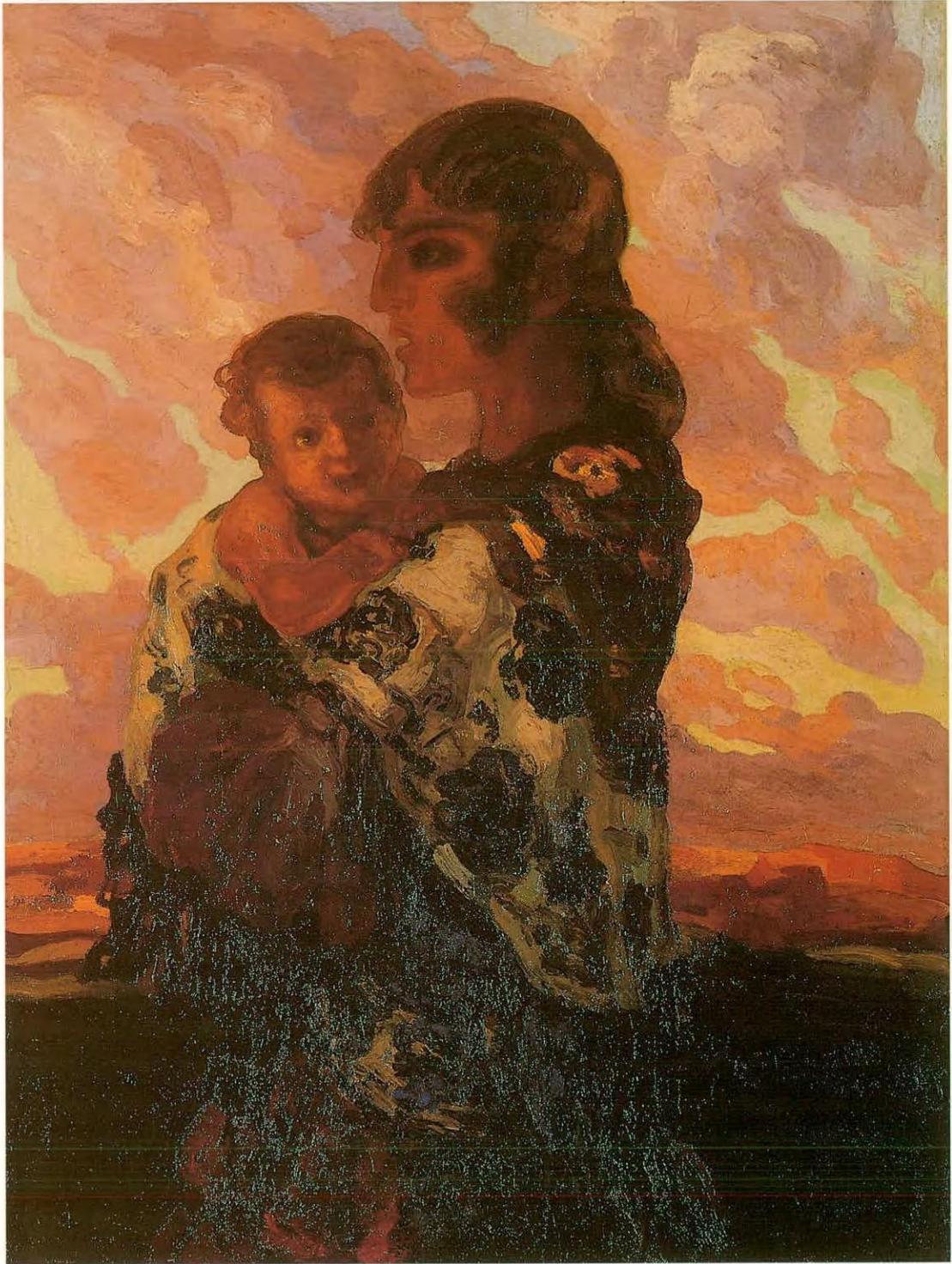
(...) Anglada, hombre de un ego acusadísimo, fue siempre un solitario, sin duda alguna. En cualquier caso, sea alguna corriente estética hispana que debe asimilarse, cabría hacerlo al Modernismo -cuyos límites no coinciden exactamente con los de su homónimo catalán. No en balde, uno de sus máximos partidarios en Madrid fue Ramón del Valle-Inclán, una de las figuras cumbre del Modernismo literario. En realidad, la pintura de H. Anglada guardaba notables semejanzas con el barroquismo brillante y extrovertido de Valle-Inclán, si bien estaba desprovista de sus inquietudes de fondo. No es casual que fueran los hombres de la generación del 98 los que, sin excepción, solicitaran por escrito que el pintor acudiese a exponer en Madrid: Anglada tenía una nota común con el Modernismo hispano y, en general, con los hombres del 98, a cuya generación pertenecían cronológicamente los modernistas. Tenían en común una nota que ellos no podían advertir pero que la perspectiva histórica realza en todo su valor: formaban parte de la última generación cultural cristalizada antes de la eclosión de las vanguardias -ya plásticas, ya literarias- iconoclastas. Eran los últimos grandes artistas respetuosos, todavía, con la tradición; eran los últimos que se expresaban sin subvertir los medios de expresión.

Parecido papel representaba Hermenegildo Anglada en el contexto del arte europeo -que entonces era aún casi como decir arte mundial. Anglada aunque no de manera exclusiva, básicamente fue un nabi. El también pasó por la Académie Julian, de París, centro de formación y de relación de los grandes pintores nabis. «The Studio» compraba en 1903, su obra con la de Louis Anquetin en este sentido. Ahora bien, Anglada no fue un nabi ortodoxo: en su obra, lo nabi se advertía en la riqueza de color -no descompuesto en pequeñas pinceladas como en las pinturas de tradición impresionista, sino extendido de manera libre. En realidad, seguía la máxima de Maurice Denis -el teórico más destacado de los nabis- cuando afirmaba que un cuadro es por encima de todo «una superficie plana cubierta de colores combinados en un cierto orden» (...).

---

<sup>1</sup> También titulado •Maternidad, gitana de perfil•.

Francesc FONTBONA, y Francesc MILLARES: *Anglada-Camarasa* Barcelona, Polígrafa, 1981 pág. 222.



## Jean Arp

---

### 4 NU AUX BOURGEONÉS (1961)

#### Bronce fundido

188 x 32 x 30,5 cm

Edición de 3 ejemplares

Colección particular

#### Procedencia

Galerie Denise René, París

Actual propietario, 1983

#### úposlciones

-Hommage Jean Arp.: París, Galerie Denise René, 1974, n.º cat. 53.

-ARCO 83. Madrid, 18-25 febrero 1983. Galerie Denise René, de París, stand n.º 236.

•Jean Arp (1886-1966). Esculturas, relieves, **ohr:t'sobre papel, tapices**. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 25 febrero-15 abril 1985, n.º cat. 40.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *jean Arp (1886-1966). Esculturas, relieves, obra sobre papel, lap;ces*. Madrid, MEAC, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, págs. 124 (repr. b. y n.) y 125, n.º 40.

**Catálogo exposición *J'hommage a Jean Arp***. París, Galerie Denise René, 1974, págs. 53 (repr. b. y n.) y 76, n.º 53.

READ, Ilse: *The art of Jean Arp*, p. Nueva York, Harry N. Abrams, 1968, págs. 143 (repr. h. y n.) y 209, n.º 170.

TRIER. *Eduard:jean Arp. Sculpture 1957-1966* Londres, Thames & Hudson, 1968, págs. 52, n.º 54 (repr. h. y n.) como -Torso with buds- y 117, n.º 256 como *Edición de 3 ejemplares*.

(...) Su más tardía incursión en la escultura de bulto redondo, donde puso de manifiesto enseguida su fascinación primera por Maillol y, sobre todo, por Brancusi, con quien mantiene un vivo y hermosísimo diálogo sin despersonalizarse nunca, pone aún más claras las cosas. Es éste un Arp que arranca de 1930, ya en plena madurez, que está, en cierta manera, de vuelta de las ansiedades vanguardistas primeras. De hecho, esta especialidad le va a ocupar preferentemente entre 1940 y 1960, la última etapa de su trayectoria creativa. Las piezas resultantes no nos fascinan por su originalidad, sino por algo, a la postre, más importante: su rotundidad. Quiero decir que no les falta, ni les sobra nada, que se sostienen solas, con serena plenitud, con perfección equilibrada. Nos satisfacen antes de preguntarnos ningún por qué, ni ningún cómo. Son autosuficientes.

Tengo aún muy viva la impresión que me produjo esa maravillosa antológica sobre escultura del siglo xx, que se exhibió en el Merian-Park, de Basilea, durante el verano de 1984, donde entre los más grandes artistas plásticos contemporáneos, las piezas de Arp siempre llamaban poderosamente la atención, ya fueran algunos de sus relieves en pequeño formato o aquellas otras esculturas, más monumentales, resplandeciendo al aire libre. Todas ellas, séame permitido el juego fácil de palabras, se distingulan por su distinción; esto es: su naturalidad, aliento poético y extraordinario refinamiento. Su sentido de la belleza es de lo menos impostado que imaginarse pueda, lo cual resulta verdaderamente excepcional precisamente en el arte de nuestro siglo, tan agotadoramente impedido al combate y, por tanto, tantas veces secuestrado por la patética mueca del énfasis.

La compenetración poética de Arp con la naturaleza es, sin duda, la de un físico presocrático. La mejor. Su aceptación melancólica del devenir natural está apoyada por la profunda convicción en la justicia del cosmos, cuya perfecta sincronía divina, a favor o en contra de las pequeñas inquietudes humanas, le conmueve en lo más hondo. Observa, emocionado, el fluido de las cosas. Se ve a sí mismo fluir y es así como se siente auténtico creador (...).

---

1 Tamhín titulado •Torso with buds•.

Francisco CALVO SEARALLEA: *Canta, ainta, Arp*. Incluido en: *Jean Arp (1886-1966). Esculturas, relieves, obra sobre papel, tapices*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, febrero- abril 1985, págs. 16-17.



## Miquel Barceló

---

### 5 LE l'tCHEUR (1985)

Oleo sobre lienzo

127 x 192 cm

Al dorso, firma e inscripción con el título, el lugar y la fecha de realización, -Le pl'cheur, París, 1985.

Colección particular

#### Procedencia

Galería Bruno Bischofberger, Zúrich

Galería Fernando Vijande, Madrid

Actual propietario

(...) Los efectos luminosos de enfoque y recorte, que interesan a Barceló, nos obligan a tratar, aun sin salirnos de la mirada retrospectiva, de Caravaggio y de Rembrandt. Hay otros maestros del barroco que atraen a Barceló, como, por ejemplo, Ribera, pintor levantino, de la cultura ribereña del Mediterráneo como el propio Barceló, pero esta atracción arranca de otras cuestiones. Son las luces y las sombras de las que estamos tratando ahora, y, por lo tanto, de Caravaggio y Rembrandt. Son luces cortantes o envolventes, pero también luces fugaces y parpadeantes, luces morales, reflejos iluminadores de la ansiedad y de la melancolía. En cualquier caso, la introspección que revelan algunas figuras de Barceló, procede directamente de Rembrandt. Compárese la atmósfera y el tratamiento de las figuras del lector, que Barceló prodiga en sus cuadros de bibliotecas, con el *Joven leyendo*, posiblemente *Tifus*, del Kunsthistorisches Museum de Viena, con el aguafuerte conocido por *Primer retrato de Jan Six* (British Museum) o, en fin, con cualquiera de esos maravillosos dibujos en los que aparece Titus dibujando.

De Rembrandt toma también Barceló el tema de la descomposición de la materia. Una descomposición luminosa. Materia orgánica fluorescente. Con ello arribamos a otro de los núcleos de inspiración esenciales en la obra de Miquel Barceló: la materia en transformación, en metamorfosis. Es un asunto éste, en efecto, muy importante en la evolución de Barceló y quizá el más revelador de sus ralees. Lo digo no sólo porque sus primeras experiencias plásticas fueran precisamente con cuadros matéricos, sino porque, en general, la plasmación física o la evocación matéricas siguen siendo una de sus constantes de toda su obra, a la que él mismo reconoce una fuerte influencia, sobre todo, del Arf *Brut*. Con todo, ni esta influencia inicial reconocida, ni otras deudas posibles extraladas del capital cosmopolita de la vanguardia, que van desde el *Action Painting* hasta el Arfe *Pavera*, disminuyen la fuerte huella castiza en este tema del tratamiento de la materia. Baste con citar al respecto el caso de Antoni Tàpies, que parece interesar también a otros jóvenes pintores españoles, como Garcla Sevilla, Broto, Sicilia o Mira, aunque, en este asunto de la presencia física de la materia, cabe entenderse mucho más amplia y profundamente en toda la tradición pictórica española (...).

Francisco CALVO SEARALLEA: *Dobles figuras*, Oxford, Museum of Modern Art, 6 abril-18 mayo 1986, págs. 27-28.



## María Blanchard

---

### 6 NATURALEZA MUERTA (1916)

**Oleo sobre lienzo**

170 x 102 cm

**Firmado en el ángulo inferior derecho:**

·M. G. BLANCHARD·

Colección particular

#### **Procedencia**

**Galerie Franeois Petit, París**

Galería Theo, Madrid

**Actual propietario**

#### **Exposiciones**

-Hommage à Maria Blanchard-. Limoges, Musée Municipal, 25 junio-5 septiembre 1965.

•Maria Blanchard, 1881-1932-. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, enero-marzo 1982.

#### **Bibliografía**

CAMPOY, Antonio M.: *Maria Blanchard*. Madrid, Ed. Gavar, 1984, pág. 56 (repr. h. y n.).

**Catálogo exposición *Hommage à Maria Blanchard***. Limoges, Musée Municipal, 1965, s/p., lám. 1, n.º 2 (repr. h. y n.).

Catálogo exposición *Maria Blanchard, 1881-1932*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982, págs. 80 y 81, n.º 14 (repr. b. y n.).

Naturalmente que esto de buscar un fundamento para la conducta expresiva hace que Maria Blanchard como tal cubista, no fuese una explotadora del procedimiento, sino una deudora -{deudora en el mejor sentido- de una ética. Cuando el *orden de la representación* habla sido desbancado por los padres del arte moderno, y conquistase los triunfos en orden distinto al tradicional contestado, podían los artistas entregarse a la realización de órdenes personales poco consistentes, pero era preferible -fue preferible para Maria- que la carga interior de los creadores se estableciese sobre algo que, en el proceso de la Blanchard, resultó fundamental. La deudora se convierte en aportadera, precisamente porque, en vez de admitir la frecuentación cubista como una tarea lúdica, hizo todo lo posible para que la misma fuese arriesgada, personal, y como puede verse cuando se repasa su pintura cubista, elemento consolidante de sus épocas posteriores. Sin desmerecer lo que Picasso y Braque aportaron al arte nuevo con sus creaciones cubistas, es curioso que lo que tantas veces se ha considerado como *penitencia* de la pintura, tuviera en ellos mucho de juego, de manipulación formal sobre todas las cosas, y que quizá fuese Juan Gris -y de ahí el fervor de Maria Blanchard por este artista- quien de manera más patética, más seria en última instancia, plantease y resolviese una serie de problemas, tan caros a nuestra pintora. El cubismo, para comprender posteriormente la *naturaleza* del blanchardiano, que comenzó siendo una busca de rigor, de estructura esencial en los cuadros, acabó -y no hay más que deducirlo de los insistentes cubistas y postcubistas que siguieron a los importantes, como si la pintura pudiera vivir de un encarcelamiento peligroso- en un juego inteligente, sensible, sutilísimo, del que los creadores resultaron víctimas más que libertadores. Maria Blanchard comprendió que una disciplina puede convertirse en una peligrosa, calculada estrategia. Y cuando se dio cuenta que su juego podía aficionarla a un quehacer que habla buscado para otra cosa, dio el salto importante de su carrera, convirtiéndose en lo que más tarde habla de significarla como una figurativa excepcional. El cubismo, en tanto se cultiva como lo hizo Maria Blanchard, acredita una legitimidad que nunca puede despreciarse (...).

Enrique AZCOAGA: *Maria Blanchard, deudora del cubismo*. Incluido en: •Maria Blanchard (1881-1932)•. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, enero-marzo 1982, págs. 70.71.



## Francisco Bares

---

### 7 L'APRt S-MIDÍ (1937)

#### Oleo sobre lienzo

170 X 221 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho, •Bares 37.

Colección Agustín Rodríguez Sahagún.

#### Procedencia

Galerie Louisc Lclrls, París

#### Bibliografía

AREAN, Carlos: *¿Úl pintura expresionista en Espmía*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1983, pág. 114 (repr. color).

GRENIER, Jean, *llores*. París, Eds. Verve, 1961, s/p., n.º 71 (repr. b. y n.).

MANRIQUE DE LARA, Jase Gerardo, *los pin/ores espatloles de la Esa,ela de París*. Bellas Anes, Madrid, agosto-septiembre 1974, n.º 35, pág. 38 (repr. h. y n.).

XURJGUERA, Gerard, *Pin/ores españoles de la Esa,e/a de París*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, págs. 104 y 105 (repr. color).

(...)En la pintura de Bares vemos una búsqueda apasionadamente contenida de los infinitos *visibles* o elementos claves de la naturaleza y de las cosas que dejaron en el pintor un recuerdo imborrable que él tan tenue y exquisitamente plasmó en sus lienzos. La naturaleza, al igual que el mundo artificial, nunca es diferente y, paradójicamente, siempre lo es, siempre es misteriosa y siempre prácticamente infinita; siempre vemos algo o mucho de ella; pero nunca vemos todo. En esto, para mi, está en parte la clave del arte de Bares. Bares nos muestra, a través del recuerdo de lo que vio, una verdad, unas particularidades y una intuición poética del alma de las cosas. Esta relación dinámica y estática es lo que Bares nos legó en su obra, sea ésta un paisaje, un nocturno, una figura o un bodegón. El arte de Bares hace que al contemplar sus obras nos sintamos unidos a ellas con sutiles hilos invisibles y artísticamente vinculados con lo que representan. El quehacer de un pintor digno de tal nombre, como lo es Bares, debe expresar su mundo subjetivo, inconfundible y parcialmente incomunicable, porque lo que no tenemos que interpretar ni aclarar con nuestro esfuerzo personal, lo que está claro antes de que nosotros lo percibamos es común y no nos pertenece íntimamente. Uno de los cometidos más grandes que un pintor verdadero puede realizar en su vida es ver un algo *diferente* y *expresarlo con formas y colores*. Ver así y saber plasmarlo sobre un lienzo es poesía, es profecía, es revelación, es en esta ocasión la pintura y el arte de Bares.

Percibimos la multiplicidad del mundo visual, pero ignoramos demasiado su ordenación; por esto creo que Bares pinta más que lo que vio la evocación lírica o reminiscencia estética de lo que percibió expresándolo con su estilización propia, sintetizándolo y aclarándolo con su sol o luz interior. Fue Bares un buen conocedor del arco iris, pero nunca se sintió su esclavo. Su meditado semirrealismo le separó de alguna anémica vanguardia y casi siempre nos dejó los confines del mundo visible, nostálgicos y fugaces, sin permitir a la visión tectónica aniquiliar la inherencia más guardada del mundo que contempló y proyectó en una atmósfera de soledad, calma y lirismo (...).



## Georges Braque

---

### 8 NATURALEZA MUERTA A LA CRUCHE BRUNE<sup>1</sup> (1922)

Oleo sobre lienzo

31 x 65 cm

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho, «G. Braque»

Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid

Actual propietario, 1975

#### Exposiciones

Exposición Internacional. Frankfurt, Kunstverein, 1927.

•Georges Braque-. Basilea, Kunsthalle, 9 abril-14 mayo 1933, n.º cal. 109.

•El Cubismo y su proyección actual-. Madrid, Galería Theo, 14 febrero • 31 marzo 1975, n.º cat. 9.

#### Bibliografía

•Cahiers d'Art-, París, 1927, n.º 1, Feuilles volantes, pág. 7 (repr. b. y n.).

Catálogo exposición *El Cubismo y su proyección actual*. Madrid, Galería Theo, 14 febrero-31 marzo 1975, s/p., n.º 9 (repr. b. y n.), como •Naturaleza muerta con ciruelas- (1925), 65 x 31 cm.

EINSTEIN, Carl, *Georges Braque*. París, Ed. Chroniques du Jour, Col. XX<sup>e</sup> Siècle, 1934, s/p., lám. LVI, como •La cruche- (1920).

MANGIN, Nicole S.: *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque. Peintures 1916-1923*. París, Maeght Editeur, 1968, como •Nature morte l'auherginc.

(...) En la misma época en que el Cubismo Sintético se encaminaba hacia su aparición definitiva, existió un simultáneo despertar de las poéticas del color y la sensualidad. Puede observarse en la menor rigidez de las formas la mayor flexibilidad de las líneas y el más dinámico uso del medio. Fue una explosión, sí; pero una explosión confinada en una rígida organización en forma oval o de diamante.

Esos bodegones incorporan no sólo objetos de uso cotidiano (pipas, botellas o instrumentos musicales) que ya nos resultaban familiares en trabajos anteriores, sino también, frecuentemente, frutos. Podemos casi tocar, o incluso probar, su sustancia vital. Lo que destaca en la totalidad de la composición es una especie de vibración, una satisfacción física que difícilmente puede hacerse derivar de los rigores del Cubismo. Además, ahora las formas se trazan con líneas curvas u onduladas aplicadas con espesor, terminando completamente con la rigidez de las líneas rectas.

Sin embargo, la decisión de Braque de usar una paleta dominante en grises oscuros y negros apunta a una continua inclinación hacia la austeridad. La presencia de fruta -la naturaleza palpable de su sustancia, su poética, el vigoroso espíritu que emana de ella- ha sugerido frecuentemente en el público un paralelismo con los trabajos de Chardin. De la misma manera podría mencionarse en este sentido el nombre de Cézanne, a pesar incluso de que los objetos de Braque tengan ahora una apariencia menos directa, menos inmediata que en los paisajes precubistas de L'Estaque. Pensemos en los concentrados bodegones de Cézanne, en la manera en que agrupaba las manzanas, de modo que el centro de sus composiciones adquiriese una poderosa densidad. De igual modo, Braque, con sus propios medios técnicos, logró imponerse empleando una capacidad similar para simplificar y armonizar volúmenes -una capacidad, en resumidas cuentas, para transformar lo matérico en pictórico.

---

<sup>1</sup> También titulado •La cruche•, •Nature morte l'auherginc• y •Naturaleza muerta con ciruelas•.

Raymond COGNAT: *Georges Braque*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1976, pag. 32.



## Georges Braque

---

### 9 TASSE ET FRUITS (1926)

Oleo sobre lienzo  
22 x 73 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior dere-

cho: -G. Braque<sup>26</sup>  
Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Bibliografía

ISARLOV, Georg: *Catalogue des oeuvres de Braque*. París, Colección Orbes, 1932, n.º 407.

MANGIN, Nicole S.: *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque, Peintures 1924-1927*. París, Maeght Editeur, 1968, pág. 87 (repr. color).

(...) La unidad plástica nacida de múltiples y complejas investigaciones, el rechazo de todo elemento insuficientemente determinado, el obstinado perfeccionamiento de la invención, han llevado a Braque a engrosar la lista de los artistas clásicos y a alcanzar el lugar en el que el creador domina todo su campo de actividad, y encuentra en su arte el mayor número posible de combinaciones de formas, de relaciones entre las distintas partes del cuadro, de procedimientos a seguir, de medios que hay que poner en práctica.

No se debería, sin embargo, por este motivo llegar a poner en cuestión las cualidades inventivas de Braque. No hay un solo cuadro importante de este artista en el que esas cualidades no tomen un lugar preponderante. No se debería olvidar que, si bien la inspiración se hallaba sometida a la precisión, a las reglas o al análisis crítico más de lo que habría sido necesario, una forma de sentir muy viva del artista venía con presteza en su ayuda y le permitía sustraerse a su propio control y realizar de este modo sus obras, saliéndose de las normas que él mismo se había impuesto. Considerar los cuadros de Braque es, pues, constatar el trabajo de un artista que recurre al tiempo, a la invención y al razonamiento, que registra constantemente sus reflexiones sin dejar de conceder un lugar importante a las tensiones provocadas por los impulsos de la sensibilidad.

Volvamos a decirlo: si Braque, como la mayoría de los grandes artistas, tuvo siempre la idea de que es ley de la creación combinar la facultad de descubrir con la de la investigación más rigurosa, tal actitud le ha permitido vivir alternativamente en lo indefinible y en lo que puede someterse a verificación, y oscilar incesantemente entre el instinto y la razón.

Se podría inferir que la obra de Braque, en contra de la leyenda que la ve como una sucesión de creaciones razonadas y voluntarias, está sostenida por la inicial afluencia de instituciones, con todas sus posibilidades formales y sus técnicas respectivas. Ese es uno de los indudables aspectos del arte auténtico, es decir, algo mucho más profundo que una severa vigilancia y una especie de desapego de toda emoción, y que conduce al arte a la simple precisión y al rigor exclusivo de toda libertad (...).

Christian ZEAPOS: *Braque inventor*. Incluido en: -Georges Braque (Oleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados)\*. Madrid, Fundación Juan March, septiembre-noviembre 1979, s/p.



## Alexander Calder

---

### 10 SIN TITULO (1971)

Planchas, barras y alambres de metal policromado  
200 x 121 180 cm  
Colección Plácido Arango

#### Procedencia

Colección James Johnson Sweeney, Nueva York  
Galerie Beyeler, Basilea  
Actual propietario

Calder es la libertad. La libertad que no puede ser estática y Calder inventó los móviles para que la libertad se moviera.

Los móviles de Calder tienen una libertad física, son un mundo material.

La *Piedad Rondanini*, de Miguel Angel, da dos sensaciones mágicas: una caída sostenida por una subida, como corresponde a una obra metafísica, religiosa, que sugiere fe y cielo como soluciones.

Los movimientos del móvil son reales, hacia todas partes, más que caminar danzan.

No recorren una línea mecánica que se transita y repite a un solo ritmo.

No son la jaula de un pájaro ilusorio que imagina un canto que no se ve.

La rueda y el cero-círculo son dos invenciones de largo recorrido que descubren formas y fórmulas, cambian la relación de las cosas e inventan el deseo de perfección.

De qué parte de la rueda-círculo, máquina queda el hombre: dentro sobre tras delante o sobre y dentro, delante-atrás al mismo tiempo, es otra cosa.

En Calder -como en su colega Galileo Galilei- el arte: «E pur, si muove!»

Estos micromundos, osas mayores y menores estos móviles-sistemas planetarios con órbitas danzantes ascendentes - descendentes circulares, de movimiento libre y humano, pájaros o bicicletas, hojas árboles, peces, hombres toros, canguros, animales, vegetales o minerales que danzan al ritmo del mar, toros que se mueven y ríen al ritmo del viento, son dibujos físicos, hilos de libertad.

Los arte puristas dicen: arte puro, sin drama.

Cada uno ve lo que «quiere o puede ver».

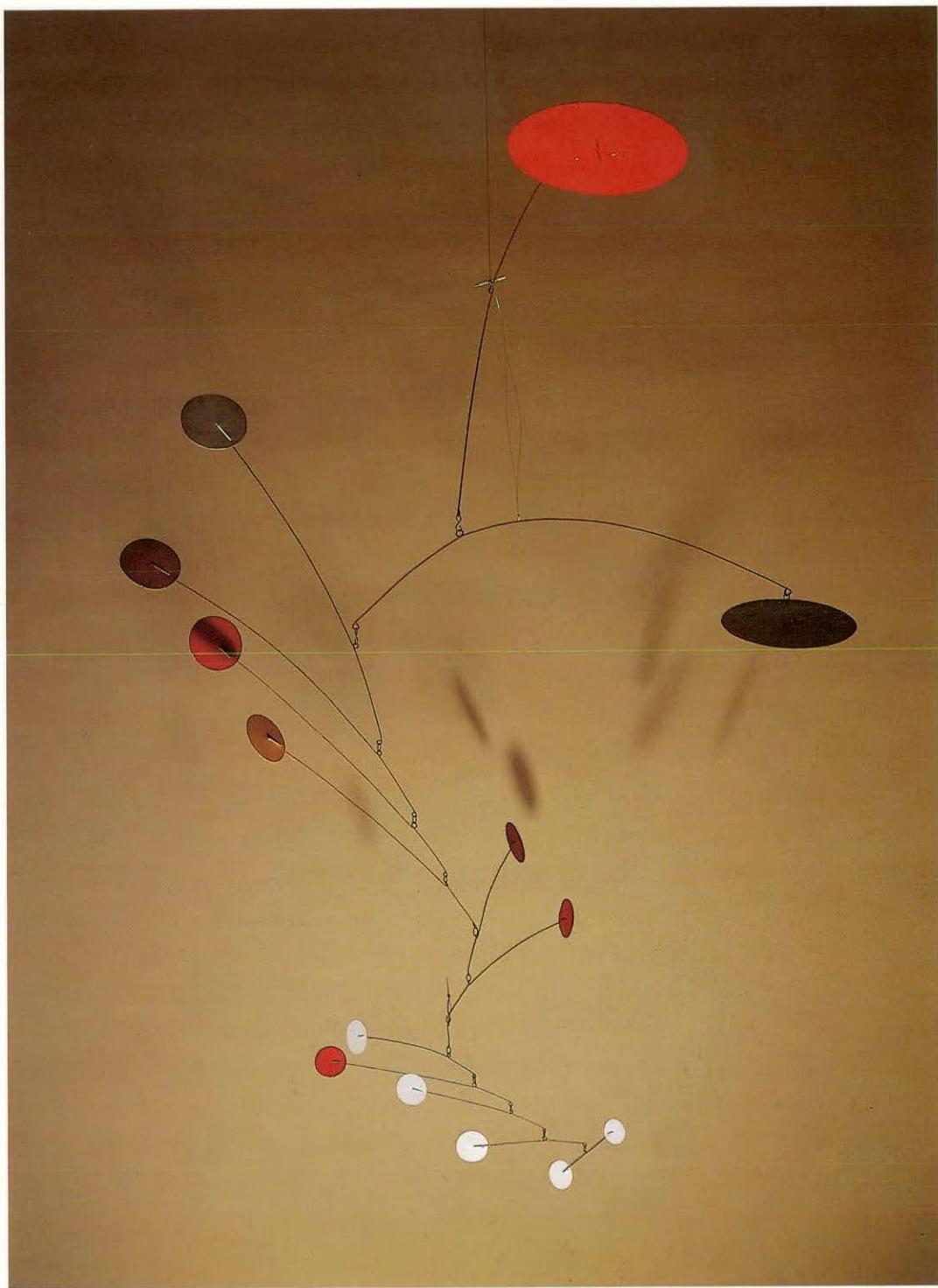
Para mí son negación-rechazo del mundo industrial, del gigantismo de hierro del mundo imperial norteamericano máquina, fábrica hierro ciudad allá, aquí y en otras partes donde el hombre es comprimido, alienado en el mundo feo, brutal, de cemento-hierro, oro.

Los móviles no son prisioneros.

Son libres.

Han inventado, inventan a cada instante su libertad. Nos muestran a nosotros cómo es posible inventar mundos libres, transformar el material, sin ser alienados, comprimidos en su estructura y relaciones (...).

Carlos FRANQUI: *Calder, la libertad* Incluido en «Calder. Exposición Antológica (1932-1976) Barcelona Galería Maeght, abril-mayo 1977, s/p.



## Anthony Caro

---

### 11 TABLE PIECE CCLXXJ(I)<sup>1</sup> (1975-76)

Acero oxidado y barnizado

86 x 100 x 40 cm

**Colección particular**

#### **Procedencia**

Galería Theo, Madrid

**Actual propietario**

#### **Bibliografía**

**BLUME, Dieter:** *Allbony Caro. Catalogue raisonné Vol. I: Table and related sculptures 1966-1978*. Colonia, Verlag Galerie Wenzel, 1981, pág. 218, n.º 283 (repr. b. y n.), como **Picce CCLXXXJ**, 62,2 x 96,5 x 36,8 cm.

Ruptura es una palabra de la que se ha abusado en los escritos contemporáneos sobre arte, pero yo no dudo a la hora de aplicarla a la obra escultórica en acero que el londinense Anthony Caro lleva haciendo desde 1960. Durante los años cincuenta la escultura abstracta parecía llegar más o menos donde la había llevado David Smith. Ninguna de las promesas hechas por los escultores de aquel momento llegó realmente a cumplirse: algunas críticas hicieron cosas buenas, pero las cosas buenas quedaron aisladas, no contaron. Caro es el único escultor que ha salido de esta situación y, al salir, empezó a cambiarla. Es el único escultor nuevo cuya calidad sostenida puede resistir la comparación con la de Smith. Por él resulta por fin posible hablar de una generación posterior a Smith (...).

(...) Michael Fried habla acertadamente de la «lograda ingravidez» de Caro. Es una clase de ingravidez que pertenece, de forma específica, a la nueva tradición de escultura no monolítica que ha surgido del collage cubista. Parte de la originalidad del estilo de Caro consiste en negar peso rebajando y elevando aquello que da significado a su escultura. El Giacometti anterior a la guerra llegó a vislumbrar esta posibilidad, pero sólo eso, a pesar de haber logrado varias obras maestras debido a ello. Caro lleva a término la posibilidad. Abriendo y alargando lateralmente una escultura abrazada al suelo y torciéndola verticalmente para acentuar el movimiento lateral, el plano del suelo se ve forzado a aparentar movimiento: deja de ser la base contra la cual se mueve todo lo demás y juega su propio papel en el desafío a la fuerza de la gravedad (...).

(...) No hará falta decir que la originalidad de Caro es más que una cuestión de ingenuidad estilística o formal. Si sólo fuera eso, se quedaría en innovación y el reto a que se ve desafiado el gusto, como ocurre luego, no sería tal. El arte de Caro es original porque cambia y amplía el gusto con el fin de crearse espacio propio. Y es capaz de hacerlo sólo porque es producto de la necesidad: sólo porque se lo exige una visión que no puede darse a conocer si no es cambiado el arte.

---

<sup>1</sup> También titulado «Piece CCLXXXI».

Clement GREENBERG: *Anthony Caro*. «The Art Digest, Contemporary Sculpture», Arts Yearbook 8, Nueva York, 1965. Trad. española: Cal. exp.: «Anthony Caro. Esculturas 1971-1985». Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y Generalitat Valenciana, 1986, s/p.



## Pancho Cossío

### 12 NATURALEZA MUERTA<sup>1</sup> (1957)

Oleo sobre lienzo  
88 x 115 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: -COSSIO57-  
Colección particular

#### Procedencia

Pancho Cossío  
Actual propietario

#### Exposiciones

•XXIX Biennale Internazionale d'Arte de Venezia•. Venecia, 1958, n.º cat. 392.

•Pancho Cossío y la posguerra (1942-1970)•. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, octubre 1986, n.º cat. 15.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Pancho Cossío y la posguerra (1942-1970)*. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, octubre 1986, págs. 78 y 79, n.º 15 (repr. color), como •Naturaleza muerta con mandolina-.

¿Por dónde andará ese Pancho Cossío, que no se deja ver? Ahora nos envía unas pocas obras. Para quienes sentimos la nostalgia de su pintura y de su presencia, esto viene a ser como la tarjeta postal que llega del amigo de quien esperábamos una larga y detallada carta. Cossío ha estado pocas veces donde debía estar: en Santander, cuando tenía que estar en Madrid, ganándose a pulso su primerísimo puesto en la pintura; en Madrid, cuando convenía París, que da pasaporte universal; en la política, cuando lo suyo era la pintura... ¿Por dónde andará Pancho Cossío, por qué Alicante que nos lo desvaen?

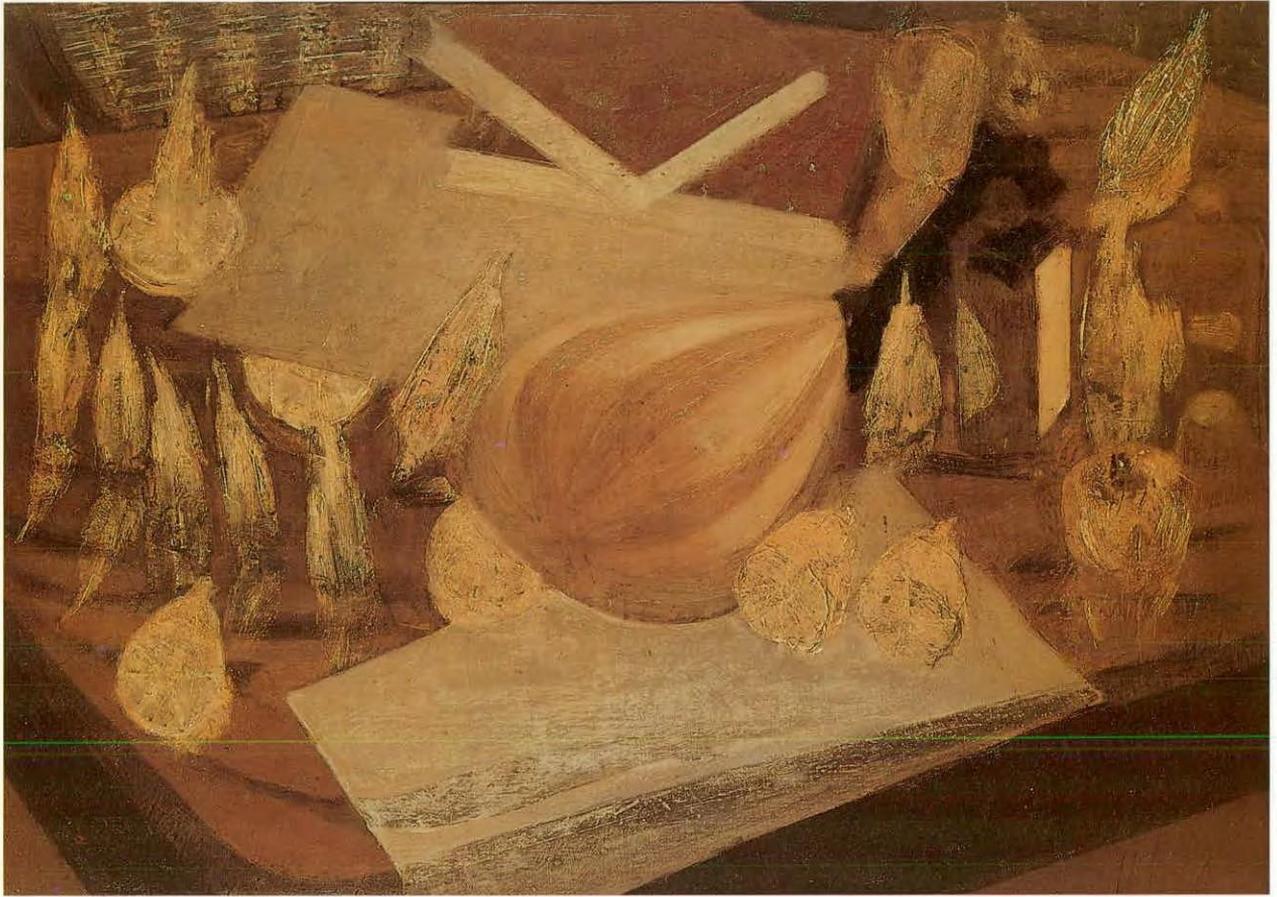
Su tarjeta postal -su exposición- viene con sus tonos cada vez más espectrales. Pasó ya la «locura armoniosa de antaño», su plenitud estiva, cuando por las telas de Pancho vagaba el aroma de Rembrandt y del Tiziano, salpicados de «puntos de luz» andaba entonces su arte equidistando del cubismo y de la nebulosa, teñido de nostalgias decimonónicas y interiores burgueses. Por entonces se fotografiaba con un enorme puro en la boca y un loro en la mano. Ahora nos llega su imagen más transparente y descarnada como su pintura que empieza a parecer el fantasma de un Zurbarán; un Zurbarán visto con ojos de miope; un Zurbarán para salones, no para refectorios.

Pocas pinturas conozco tan hondas como la de Cossío. Pocas tan originales, con esa originalidad que es algo más que simple novedad. Ante sus cuadros yo pienso, con frecuencia, en el Machado de las «Galerías». Hay en ambos idéntica medida, sobriedad, misterio. Uno y otro son artistas difíciles de ver en una primera ojeada, porque no deslumbran ni arrebatan; no se expresan con desplantes, con imágenes rutilantes; no nos arrojan a la cara colores ni sonoridades huecas...

He aquí, ahora, un puñado de obra, de ayer y de hoy, de Pancho. Con ellas nos crece la nostalgia de este gran ausente que evoca, tras los azules y los oros del Mediterráneo los grises y los platas de su Cantábrico, los que le dieron a su pintura su más suprema distinción

1 También tintado -Naturaleza muerta con mandolina-.

José HIERRO: *Nostalgia de Cossío*. Incluido en: •Exposición Antológica Pancho Cossío (1898-1970)•. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, octubre-noviembre 1971, pág. 7.



## Eduardo Chillida

### 13 ENCLUME DE RtvES (1954-63 N.ºXIII)

Hierro forjado sobre base de madera

74 x 54 x 27 cm

• La Colección • TELEFONICA ESPAÑA

#### Procedencia

Colección Mme. Norbert Pierio!

Actual propietario

#### Bibliografía

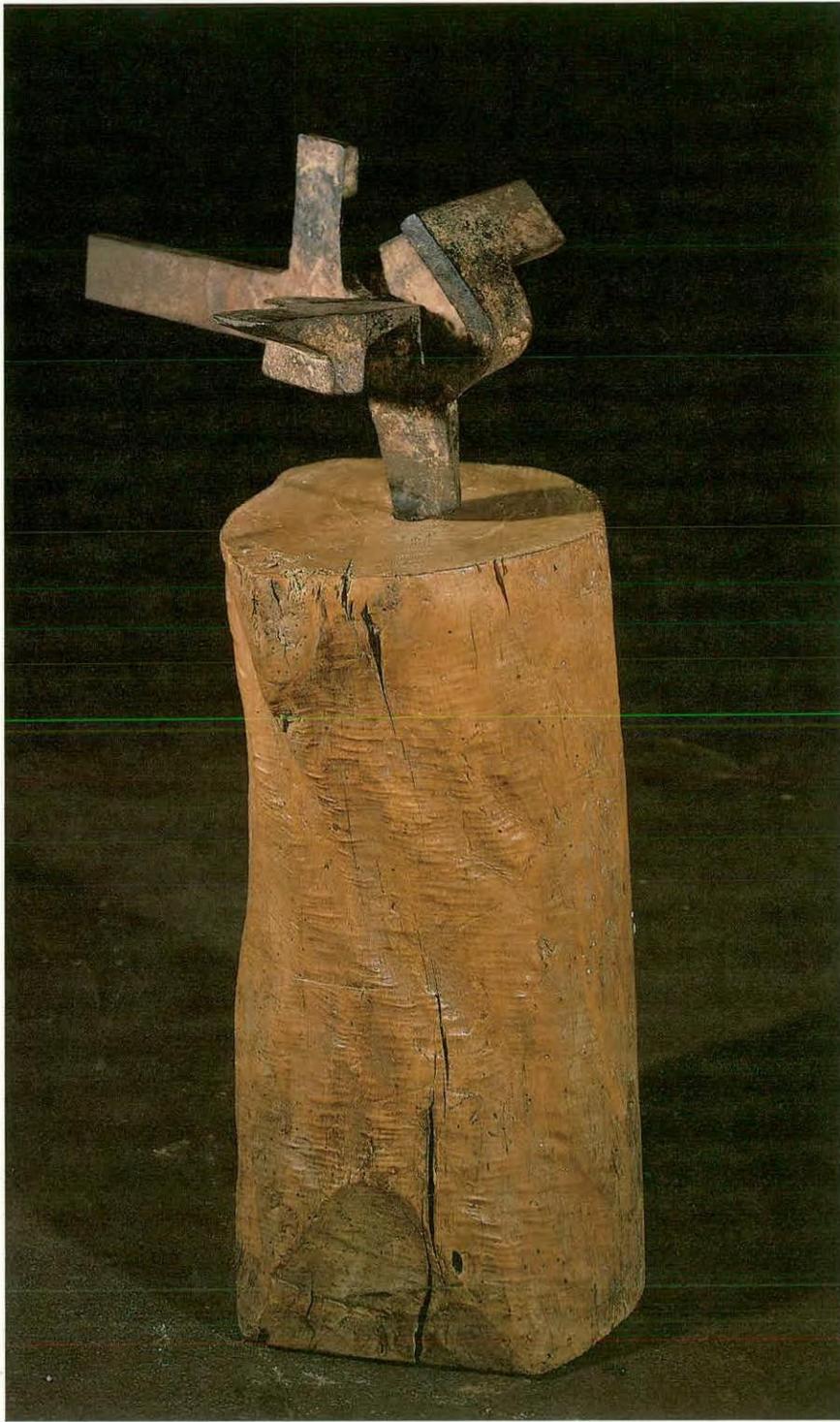
Catálogo exposición *Chillida*. Pittsburg International Series, Museum of Art, Carnegie Institute, 26 octubre 1979-6 enero 1980 (repr., no figuró en la exposición).

PAZ, Octavio: *Chillida*. Barcelona, Maeght, 1980, págs. 159 y 179, n. 83 (repr. b. y n.) como •Yunque de sueños XIII• (1954-1962), 74 x 45 x 27 cm.

(...) El juego de las oposiciones se mantiene a lo largo de la obra de Chillida. La continuidad no es reiteración sino metamorfosis: Chillida persiste cambiando. Sus cambios son la confirmación, la prueba de supermanencia. *Yunque de sueños* es una serie de diecisiete esculturas realizadas en el curso de doce años (la primera es de 1954 y la última de 1966.) Doble fidelidad: al hierro y a la manera, recia e impetuosa, de forjarlo. El título de la serie obedece a la misma lógica poética de las obras anteriores: el yunque y el sueño no son sino otra y más enérgica formulación de la dualidad que rige a *Peine del viento* o a *Rumor de límites*. La transposición afecta también a la relación entre los dos términos de la metáfora: el yunque adquiere las propiedades del sueño y, como el peine y los límites, se niega a sí mismo, se transforma en su contrario y así vuelve a ser espacio vacante. La sintaxis plástica y el sentido de estas metáforas visuales es análogo en las tres series. Cada escultura es una forma definida pero esas formas no terminan en ellas sino que están en perpetua comunicación con un espacio sin forma y al que ellas, en su movimiento envolvente, quieren apresar y, en cierto modo, definir. Entre las formas y el espacio vacío, entre el hierro y el aire, hay una relación muy difícil de explicar verbalmente pero que el ojo y el tacto perciben de inmediato. Sin embargo esta relación no es puramente sensible: las formas señalan el espacio y, de alguna manera, lo significan, lo nombran. Son tentativas de definición del espacio. Por eso se llaman *yunques* y por eso, aunque sean de hierro se disuelven como los sueños: son el espacio puro sin cuerpo, sin nombre.

En la mayoría de las esculturas de esta serie el yunque es de hierro y el zócalo de madera. A veces, la relación entre la escultura y su base es la del hacha y el tronco: otra es la del rayo y el árbol. Movimiento de arriba hacia abajo: el hierro cae sobre la madera y la abre. Curiosa y tal vez involuntaria alegoría de los orígenes de la metalurgia: los primeros objetos de hierro usados por los hombres venían del cielo, eran meteoritos. En *Yunque de sueños* regresa la violencia, presente ya en las formas afiladas y punzantes de los primeros años, sólo que el objeto de la agresión no es el aire sino el tronco de roble. La llegada de la madera al mundo de Chillida no es accidental: es parte del proceso que lo llevó de la piedra al hierro (...).

Octavio PAZ: *Chillida*. Barcelona, Maeght, 1980, pág. 15.



## Eduardo Chillida

### 14 4 MESA DE OMAR KAHYAM IV (1983)

Acero cortén  
49 x 385 x 162 cm  
•La Colección• TELEFONICA ESPAÑA

#### Procedencia

Colección particular  
Actual propietario, 1985

#### Exposiciones

Chillida. Europalia 85 España•. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 26 septiembre-22 diciembre 1985, n.º cat. 35.

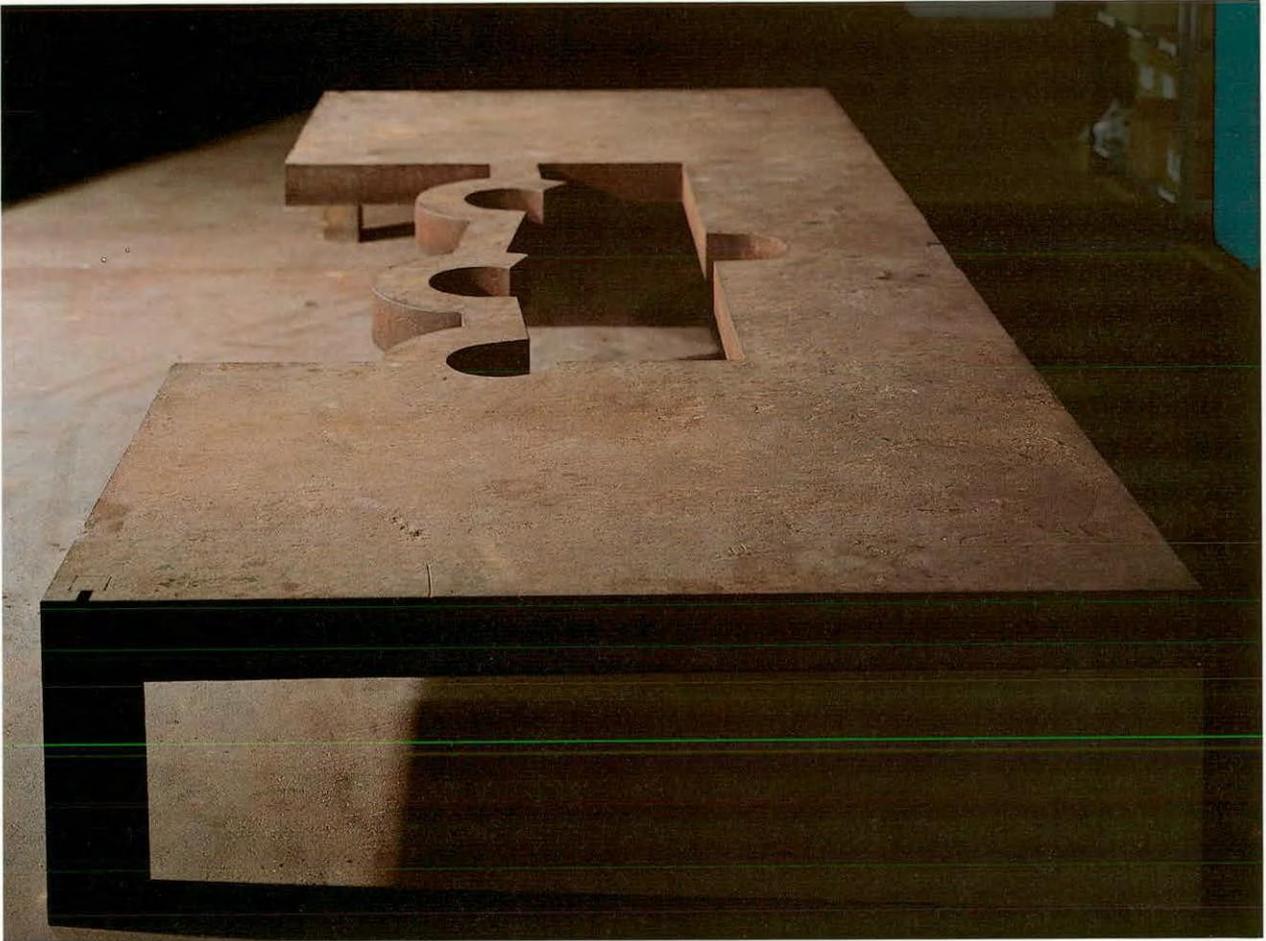
#### Bibliografía

Catálogo exposición *Chillida. r.:uropalia 85 r.:spaña*. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 26 septiembre-22 diciembre 1985, págs. 62 y 99, n.º 35 (repr. b. } n.) con medidas 49 x 385 x 166 cm.

(...) Chillida ha trabajado la escultura en hierro, sobre todo el hierro, acero, plomo, madera, granito, alabastro, hormigón y, últimamente, en terracotas. Ha practicado asimismo el dibujo, el collage, la litografía y el grabado en cobre. Una de las características más notables de su hacer es el respeto hacia los materiales que utiliza, a los que no humilla ni enmascara. Al manipularlos, trata de poner de manifiesto su apariencia más noble al servicio de la formulación más precisa de sus intenciones. Busca la tensión de la superficie del material, la palpación de la piel de la escultura, pero no tanto en función de efectos de superficie cuanto volumétricos.

Sus esculturas son una unidad. Ninguna parcela de sus piezas llega a adquirir valor autónomo y cada detalle que define su contorno está pensado en función del conjunto. Se definen sobre un orden ortogonal con una dirección dominante la de la gravitación. Su economía expresiva puede definirse como el intento de alcanzar la máxima concentración con los elementos imprescindibles. Ha realizado esculturas colosales y esculturas pequeñas dejando de manifiesto su dominio de la escala. Ha hecho formas abiertas que delimitan un espacio ausente y formas cerradas sobre sí mismas en las que el espacio interior sólo se insinúa. En algunas la superficie exterior apenas desbastada deja paso en su interior pulido y calculado a la luz que define una forma cuya concreción sólo adivinamos. Allí, el vacío, el espacio en negativo encuentra su forma luminosa. En sus últimos trabajos con terracota, el escultor se ha sentido atraído por calidades nuevas. Son fascinantes las superficies rugosas de la tierra cocida. Con ella construye objetos enigmáticos de apariencia arqueológica y vocación doméstica. A veces juega con la similitud y busca en la tierra, sin llegar a enmascararla, efectos imposibles con la piedra. Otras veces, sus signos trazados con óxido definen el objeto como una superficie curva continua

Este hombre de sesenta y tres años creyente amante de su familia, de su tierra y de su pueblo; austero y elegante serio pero cordial ha dedicado toda su vida a la escultura. Se llama Eduardo Chillida y todo el mundo sabe que es un escultor vasco (..).



## Martín Chirino

---

### 15 EL VIENTO (1962-65)

Hierro  
45 x 45 x 36 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Martín Chirino  
Actual propietario

(...) Poco después conocí al hombre y a su obra. Ya estaba adscrito a la cultura del hierro, pero no puedo precisar si en aquella ocasión le vi alguna de esas espirales que luego él hizo tan característicamente suyas... Pero sí; ya había atisbos, en aquella obra que yo le vi al principio, de lo que luego llegaría a ser en él *su hermana, la espiral*. Pero en aquel tiempo, más que las espirales, más que las formas de genealogía más o menos redondas o circulares, lo que incitaba su instinto de escultor eran las herramientas de trabajo más elemental, las rejas, los yunques, los martillos... Probablemente había en toda aquella actitud una especie de reivindicación de lo que había constituido su habitat natural, y hasta familiar, en los años de su infancia y de su primera juventud (...).

(...) Chirino, entretanto, había insistido en dos constantes de su obra: el hierro, como materia tutelar de casi toda ella... y la espiral, como creación y realización, no única pero sí preferente y casi sistemática. El material férreo, al seguir usándolo, era como la persistencia en una tradición que él había iniciado en los antecedentes laborales de su propio trabajo -tradición personal-; y la espiral, que venía a ser como el encuentro -acaso el reencuentro- de algo totémico de su tierra y sus ancestros canarios, y tal vez más que canarios, africanos... Esa vida, esos recuerdos, de dependencia o de interdependencia entre su insularidad canaria y la gran continentalidad africana, cada vez fueron haciéndose más patentes en el subconsciente y hasta en la conciencia de Chirino, hasta llegar a eso que para él ya es una idea con cierta elaboración: la conciencia de su ser canario y la insularidad, por una parte desprendida de la Gran Africa, por otra parte unido a ella por lazos lejanamente históricos -o más aún, intrahistóricos- y hasta míticos y totémicos. Quiero decir que todo eso, todo ese cúmulo de ideas y sensaciones, a veces inconexas, desde luego no sistemáticas, con mucha frecuencia más sentidas que pensadas, de lo que él llama con lo que quiere ser el esquematismo de un sólo nombre, el «AfroCán»: la voz de Africa en las islas..., la respiración de Africa en sus islas -las islas de Chirino, quiero decir.



## Salvador Dalí

---

### 16 L'ECHO DU VIDE (1936-1952)

Oleo sobre lienzo

79 x 92 cm

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: •SalvadorDalí-  
Colección particular

#### Procedencia

Galerie Fran ois Petit, París

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Bibliografía

GERARD, Max: *Dalí por Dalí de Drapege*. Barcelona, Ed. Blume, 1973, págs. 12, 30 y 31 (repr. color).

(...) Dalí se afana, con audacia, por conseguir una atmósfera personal y una originalidad que, aparte la calidad desigual de sus obras, no hay duda de que ha alcanzado algunos momentos que están entre los que tendrán que contar en el arte de nuestro siglo y en ellos ha llevado a sus cuadros su mundo interior, ha sacado a la superficie los monstruos de su subconsciente y ha hecho un despliegue de delirante fantasía que es alucinante.

En Dalí se manifiesta en todo instante su necesidad individual de expresarse y proyectarse como personaje único, en torno al cual todo gira. Ha conseguido llegar a aparecer así, o no ha podido evitarlo, dándose en él, de este modo, expresión a una característica fundamental de la naturaleza humana que en tantos otros aparece sumergida bajo una capa de disimulo. Ha llevado a sus lienzos complejos que antes nadie había expresado con tanta violencia y justeza y que a través de él hemos aprendido a descubrir en otros artistas del pasado y del presente, y se ha complacido en registrar impulsos de agresividad, de castración, onanismo, coprofilia... Así llegó a aportar al surrealismo, frente a la pasividad del automatismo, en peligro de ser una técnica tan académica como otras, el dinamismo renovador del delirio de interpretación, apoyado en la interpretación crítica de la inteligencia. Y ha poblado su mundo de paisajes que más allá de la realidad, ofrecen una atmósfera inquietante por la que se pasean seres que son de nuestro mundo interior aunque también parecen venidos de otros mundos. Ha creado la ambigüedad de los espacios imaginarios que participan de la sensación que puede proceder del recuerdo del sueño o de un estado de vigilia en el que se potencian estas sensaciones, y, partiendo acaso de Tanguy (*La rapidez del sueño* y telas semejantes) se introducen elementos en los que el sadismo queda potenciado a la categoría del paisaje, un paisaje que es tan mental como cinematográfico (...).



## Salvador Dalí

### 17 VIOLETAS IMPERIALES (1938)

Oleo sobre Lienzo  
100 x 142,5 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: -Gala Salvador Dalí 1938-  
Colección Plácido Arango

#### Procedencia

Edward F. W. James, Londres  
The Museum of Modern Art, Nueva York  
Subasta Sotheby's «Important Impressionist and Modern Paintings and Sculptures», Nueva York, 22 octubre 1975, n.º 163  
Actual propietario

#### Exposiciones

-Salvador Dalí. Nueva York, Julien Levy Gallery, 21 marzo-18 abril 1939.  
-Salvador Dalí. Nueva York, Julien Levy Gallery, 22 abril-19 mayo 1941. Chicago, Arts Club of Chicago, 23 mayo-14 junio 1941. Los Angeles, DazeU Haúield Galleries, 10 septiembre-5 octubre 1941.  
•Salvador Dalí. Nueva York, Museum of Modern Art, 19 noviembre 1941-11 enero 1942.  
-Salvador Dalí. Knokke-le-Zoutc, Casino Comunal, 1 julio-10 septiembre 1956.  
•Salvador Dalí. Tokyo, Tokyo Prince Hotel Gallery, 8 septiembre-18 octubre 1964. Nagoya Prefectura!Museum of Art, 23-30 octubre 1964. Kyoto, Kyoto Municipal Art Gallery, 3-29 noviembre 1964.  
•Salvador Dalí 1910-1965 with the Reynolds Morse Collection. Nueva York, Gallery of Modern Art, 18 diciembre 1965-28 febrero 1966.  
•Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo. Turín, Galleria Civica d' Arte Moderna, noviembre 1967-enero 1968.  
•Salvador Dalí. Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1-31 marzo 1968.  
•Reiche des Phantastischen-. Recklinghausen Stadtische Kunsthalle, 1968.  
-Dalí. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 21 noviembre 1970-10 enero 1971.  
•Salvador Dalí. BadenBaden, Staatliche Kunsthalle, 29 enero-18 abril 1971.  
•Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 18 diciembre 1979-14 abril 1980.  
-400 Obras de Salvador Dalí (1914-1983). Madrid, Museo Espriuiol de Arte Contemporáneo,

Los órganos más filosóficos del hombre son sus mandíbulas. Esta sentencia de Dalí no es un resumen de la filosofía del conde de Keyserlingsegún la cual el motor de la vida y la cultura humanas están en el hambre, sino que revela una de las bases más profundas de la personalidad artística de Salvador Dalí.

Quizá no sea ocioso decir que en el idioma español «sustanci» y «médula» son conceptos que valen tanto para la metafísica como para la gastronomía. Lo «rico» de un caldo es su sustanci,adel mismo modo que la sustancia es, en el plano metafísico, lo que funda ontológicamente a un ser. Unamuno prefería hablar de la médula o meollo del ser, como si hablase de un cocidocastellano de cuyo caldo se suele decir que «resucita a un muerto».

En Dalí lo comestible se confunde a menudo con lo real. Lo más real es lo más comestible. Lo más real es la comida más rica. Su pintura, en consecuencia, ha de ser supremamente comestible el alimento más sustancioso, el alimentomás exquisito para los estragadospaladares del siglo xx, en los que que ha querido infundir las segregaciones salivares de los banquetes homéricos en los que no es raro ver cómo se asan manadas de bueyes micénicos

Cuenta Dalí que siendo todavía niño veía todos los objetos de la conciencia como si fuesen dulces y todos los dulces como si fuesen objetos de la conciencia materializados. Así, pues, su primer deseo infantil fue el de ser cocinero, de lo que pasó a querer ser Napoleón. La síntesis daliniana será la de cocinero-Napoleón la de un glotón estético educado en los rigores herrerianos e imperial de El Escorial. Precisamente una de las «máquinas pensantes inventadas por Dalí se basa en la idea del «Napoleón comestible», «en el que -dice Dalí- he realizado materialmente esos dos fantasmas esenciales de mi temprana infancia - nutritivo delirio oral y deslumbrante imperialismo espiritual.

Por ello, Dalí no tendrá inconveniente en asegurar que para él cincuenta copias de leche tibia colgadas de una mecedora significan lo mismo que los rollizos muslos de Napoleón (...).

(...) La operación de comer, su materia y sus complementos constituyen el núcleo relacional básico en el que ha de situarse la personalidad artística daliniana con todas las matizaciones, ciertamente propias del caso Pintares, en



15 abril-29 mayo 1983. Barcelona, Palacio Real de Pedralbes, junio 1983.

#### **Bibliografía**

*A Guide to works by Salvador Dalí in Public Museum Collections.* Cleveland (Ohio), the Reynolds Morse Foundation, 1956, pág. 17 (repr.). Catálogo exposición *Dalí*. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 1970-71, n.º 64 (repr.).

Catálogo exposición *Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo*. Turín, Galleria Cívica d'Arte Moderna, 1968, pág. 172 (repr.).

Catálogo exposición *Reiche des Phanlastischen*. Recklinghausen, Städtische Kunsthalle, 1968, n.º 41 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Nueva York, Julien Levy Gallery, 1941, pág. 65, n.º 7 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1941, n.º 48 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Knokke-Zoute, Casino Comunal, 1956, n.º 29 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Tokyo, Tokyo Prince Hotel Gallery, 1964, pág. 64, n.º 25 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1968, n.º 13 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1971, págs. 144 y 145, n.º 51 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí*. Londres, Tate Gallery, 1980, n.º 15 (repr.).

Catálogo Exposición *Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980*. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1980, pág. 315, n.º 259 (repr.).

Catálogo exposición *Salvador Dalí 1910-1925 with the Reynolds Morse Collection*. Nueva York, Gallery of Modern Art, 1965-1966, págs. 75 y 153, n.º 94 (repr.).

DESCHARNES, Robert: *Dalí. La obra y el hombre*. Barcelona, Tusquets/Edita, 1984, pág. 243 (repr. color).

GERARD, Max: *Dalí*. Barcelona, Blume, 1968, n.º 22 (repr. color).

GERARD, Max: *Dalí por Dalí de Draeger*. Barcelona, Blume, 1973, pág. 12, n.º 20 y 21 (repr. color).

ROMERO, Luis: *Todo Dalí en un rostro*. Barcelona, Blume, 1975, pág. 22.

VARIOS AUTORES: *400 Obras de Salvador Dalí 1914-1983*. Madrid, Generalitat de Catalunya y Ministerio de Cultura, 1983, vol. 1, págs. 132-134, n.º 168 (repr. color).

este sentido, cocinar. Ver una pintura, comer. El gusto artístico se corresponde con el hambre y el paladar gastronómico. Los comestibles y sus útiles principales sirven de modelo para el concreto producto pictórico, fruta espiritual y sensorial por excelencia, que Dalí, a imitación de Vermeer, dejará madurar lentamente hasta llegar al dorado punto de sazón (...).

Ignacio GOMEZ DELIAÑO Da//. Barcelona Polígrafa, 1982, págs 10 y 14.



## Willem de Kooning

### 18 UNTITLED XIX (1976)

Oleo sobre lienzo  
153 x 137 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Willem de Kooning  
Xavier Fourcade, Inc., Nueva York, 1979  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Willem de Kooning. Recent Works•. Houston, Blaffer Gallery, University of Houston, 15 enero-20 febrero 1977. Belgrado, Museo de Arte Moderno, 1 octubre-1 diciembre 1977. Ljubljana, Museo de Arte Moderno, 8 diciembre 1977-4 enero 1978. Bucarest, Museo Nacional de Arte Rumano, 31 enero-21 febrero 1978. Varsovia, Museo Nacional, 3-23 abril 1978. Cracovia, Branch Post, 5-21 mayo 1978. Helsinki, Museo Nacional de Arte, 16 junio-6 agosto 1978. Berlín Este, Amerika House, 11 octubre-11 noviembre 1978.

•Willem de Kooning. Obras recientes•. Alicante, Caja de Ahorros de Alicante, 1 diciembre 1978. Madrid, Fundación Juan March, enero-marzo 1979, n.º cat. 11.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Willem de Kooning. Obras recientes*. Madrid, Fundación Juan March, enero-marzo 1979, s/p., n.º 11 (repr. color), con medidas 123 x 137 cm.

(...) De Kooning, extraordinario colorista, había alternado los abstractos en blanco y negro con vetas brillantes como joyas, con figuras al pastel y paisajes urbanos en los que los azules contrastaban con los amarillos chillones y los verdes ácidos. En muchas ocasiones compensaba los colores brillantes haciéndolos contrastar con un amplio fondo blanco o bien, dividiéndolos mediante líneas. Ahora, en cambio, suaviza esta estridente yuxtaposición de color, línea y forma, resultante de la utilización de esos recursos, al introducir tonos color carne que van del rojizo al rubio pasando por el rosa. Los fuertes contrastes de la época anterior dan paso a una asombrosa gama de colores sutiles y voluptuosos: rosas y verdes impregnados del sol, malvas, azules verdosos, naranjas rojizos y el ya habitual pero revitalizador azul eléctrico. Aunque los colores de De Kooning tienen muchas cosas en común con los de la paleta de Bonnard, su efecto es claramente distinto. Los cuadros de De Kooning no tienen el ambiente cerrado de interior de los de Bonnard y reflejan abiertamente el exterior.

De Kooning trabaja sólo durante el día para aprovechar la luz natural. Su estudio desordenado que ha sido comparado con un barco juega un papel importante en el proceso creativo: la yuxtaposición de los cuadros sugiere posibilidades innumerables para organizar y reorganizar sus composiciones. Usa óleo aclarado con agua y añade aceite de girasol, keroseno o mayonesa para espesarlo. Aplica el pigmento con brocha y lo cubre después con hojas de papel, cartulina o vitela, retirándolas a continuación para dejar la superficie marcada no por pinceladas sino por la textura del material utilizado. Esta técnica produce agudos contrastes entre texturas aterciopeladas, superficies ásperas y agujereadas o zonas emborronadas de pintura que permiten saltar de una sección a otra. De Kooning emplea espátulas y cuchillos para los detalles más pequeños, pero los elementos más notables de su grandioso repertorio técnico lo constituyen sus métodos poco ortodoxos de aplicar y quitar la pintura. El efecto definitivo de estos procedimientos se debe a la libertad y a la improvisación que es más evidente que nunca en sus últimos cuadros (...).



## Osear Domínguez

### 19 9 MARIAGE DE TAUREAUX (1954)

Oleo sobre lienzo  
50 x 99 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: •Domínguez 54•  
InternationaJ Altex

#### Procedencia

Galerie Francois Tournié, París  
Actual propietario

#### Bibliografía

AREAN, Carlos: *La pintura expresionista en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1983, pág. 139 (repr. color).

CASTRO, Fernando: *Osear Domínguez y el surrealismo*. Madrid, Ed. Cátedra, 1978, pág. 171 n.º 343 (repr. b. y n.).

CHAVARRI, Raúl: *La pintura española actual*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973, pág. 314 (repr. color).

XURIGUERA, Gérard: *Osear Domínguez*. París, Filipacchi, Colección •La Septième Face du Dé•, 1973, pág. 14 (repr. color), con medidas 50 x 120 cm.

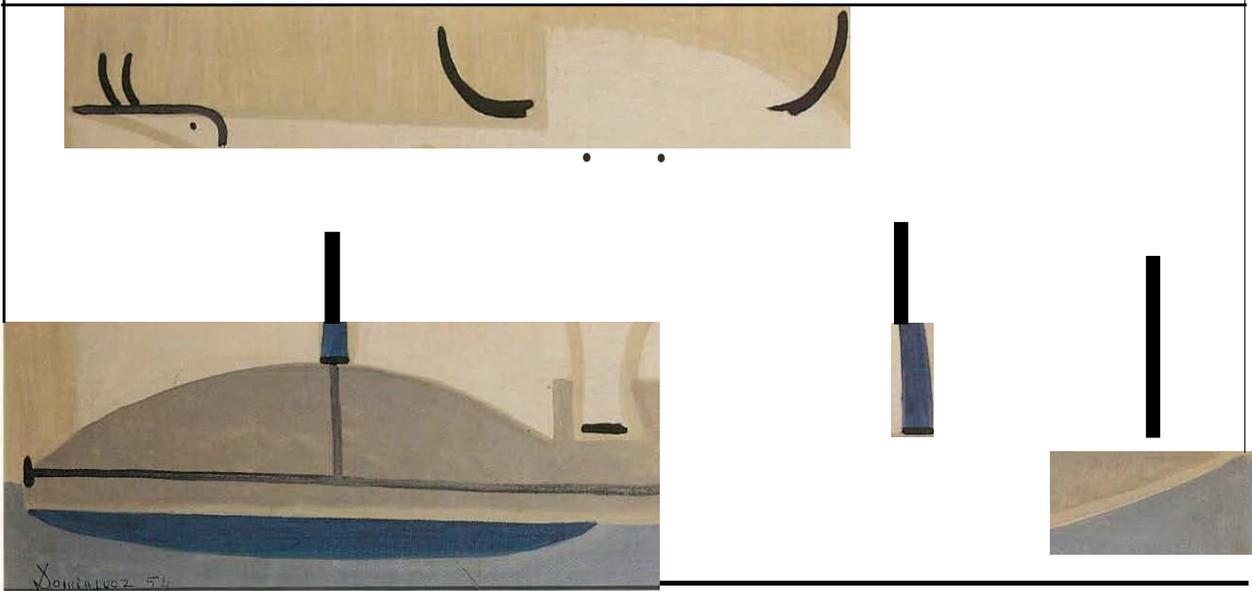
XURIGUERA, Gérard: *Pintores españoles de la Escuela de París*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pág. 169 (repr. color).

(...) Hacia 1945 abunda en el expresionismo picassiano de las corridas de toros. Pero, aún en estos contactos, las obras de Domínguez alentaban una atmósfera poética que las hacía personales. Sus correcciones de Chirico tenían reflejos y proyecciones del prisma o de columnas piramidales. Las líneas del tabladodonde situaba sus objetos eran las que daban una referencia chiriquesca. Pero no existían musas inquietantes, ni útiles de geómetra, ni maniqués con afectación culteranista.

Eran, por aquellos años, palabras de circulación corriente: *la busca y el encuentro*. La pintura no podía olvidar las experiencias cubistas ni la bidimensionalidad del cuadro. El hecho de que muchos pintores tuvieran épocas constructivas no significaba que ellos se sintieran influenciados por un pintor determinado. Máxime en un pintor tan cambiante como Domínguez. Pero la velocidad en el cambio la daba como pauta como sistema indicador el propio Picasso. Los toros de Domínguez no tenían relación con los toros de Picasso. La caligrafía de la tinta china en el lienzo, dejando a ambos lados un pequeño margen de lienzo virgen y después las capas de pintura al óleo, daban a sus cuadros, independientemente de un jovial humor, una presencia aérea y una elegancia extrañas a las tauromaquias picassianas (...).

(...) Se entendería mal la obra de Domínguez si se le quisiera dar un carácter metafísico o trascendentalista. Hay que mirarla con los ojos que él la vio. Es la paciente testificación de un poeta que va día tras día descubriendo las cosas de este mundo en su doble aspecto de la realidad y el deseo. Cada objeto aparece siempre con otra posibilidad y sus experiencias muchas veces tienen humor y siempre un alto rango poético: un cangrejo descomunal, un pájaro de hierro, una máquina que no está hecha para función alguna, unos cuernos por auricular de teléfono, un toro en pie con catalejo, un toro con bigotes, un toro con cuernos de manillar de bicicleta y una rueda, un minotauro, un caballo-mujer, un gato florero, un frutero come frutas, etc.

Domínguez entendía el cuadro en lo que tenía de representación de una realidad con una consecuencia intuida. Todo el relato era llevado a las posibilidades de la ficción. Para él no habían fracasado, como ocurriría con la abstracción, los objetos visibles que nos rodean (...).



## Equipo Crónica

### 20 PLUS ULTRA<sup>1</sup> (1967)

Acrílico sobre tabla

122 x 122 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: •EQUIPO CRÓNICA - 1967•

Colección particular

#### Procedencia

Equipo Crónica

Galería Juana Mordó, Madrid

Actual propietario



(...) Se trata como señaló agudamente Llorens años atrás, de «bajar a la calle» el gran arte hasta convertirlo en una secuencia visual repleta de posibilidades ignoradas a través del filtrado del cartelismo del grafismo industrial y de la sensibilidad mass media. Los músicos de Picasso pierden todo su hermetismo al transformarse en un elemento más-lúdico y visual-de la sección de anuncios de prensa. Las obras presentadas renuncian a cualquier ilusión de realidad ficticia, no evocan ninguna nostalgia social o constructiva: forman parte simplemente de una superficie pintada que aglutina experiencias visuales de índole diversa - cotidiana, simbólicas, matéricas... Lo que interesa de ellas es su vivacidad plástica, su calidad de estímulo imaginativo.

Escalpelos en mano, con la ayuda de gruesas lentes de aumento, el académico-entomólogo podrá catalogar y disecar el repertorio más reciente del *Equipo Crónica* atomizando referencias cultas y diferenciando imágenes de la leónica cotidiana o del consumo gestual masivo. Inanidad del arte? IA apropiación maliciosa de las migajas del festín cultural burgués?

Si el destino de las vanguardias parece ser terminar legitimando el núcleo elitista que las asume trasladando a ese mismo núcleo la realización de los objetivos impulsores del radicalismo que les dio origen, las reticencias del *Equipo Crónica* constituyen la mejor prueba de su lucidez imaginativa. Se niegan a transcribir a las masas (p.e.: no-élite)s-hoy todo arte masivo, debe ser masivo si contiene algo más que astucia comercial y habilidad reproductora- un universo significativo que les es ajeno y cuya realización implica su propia negación. Conscientes de los imperativos que acompañan a la práctica del arte en nuestra desencantada cotidianeidad, tutelada por toda suerte de poderes, Solbes y Valdés optan por la ironía cómplice del tráfuga de la Caverna: si continuamos empecinados en las sombras, escasa es la capacidad de persuasión artesana del pintor - vía libre a la centelefantasa del espejo-, pero nos basta con el compromiso subversor que testimonia su obra.

<sup>1</sup> Este cuadro se llamó inicialmente «Un futuro personaje» y forma parte de la serie titulada «La Cultura de Occidente». En un principio presentaba ciertas zonas concebidas de forma diferente, tal como aparecen en la fotografía en blanco y negro; después de algunos años fue modificado por los propios autores, quienes lo transformaron hasta José Francisco Yvars: *La fascinación de la caverna*. Incluido en: «Equipo Crónica», Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pág. 55.



## Luis Fernández

---

### 21 RETRATO DE MUJER (h.1953)

Oleo sobre lienzo

115 x 90 cm

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: •Luis Fernández•

Colección de arte contemporáneo del Senado

#### Procedencia

Colección particular, Francia

Actual propietario

#### Exposiciones

•Luis Fernández•. Madrid, Fundación Banco Exterior, junio 1984.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Luis Fernández*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1984, pág. 79 (repr. color).

(...) La pintura de Luis Fernández satisface las notas que son propias de la sublimidad. No insistiré sobre el silencio que ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones, del que habla, por ejemplo, aunque sea en un marco diferente, María Zambrano. Me referiré ahora a otro tipo de características que en los cuadros podemos apreciar con claridad: la contraposición entre el objeto y el espacio en que se encuentra, a la intensidad de su presencia, crean un mundo que, perteneciendo al orden de la sensibilidad, parece estar más allá de ella misma. Muchas veces se ha utilizado el término misterio para hablar de esa pintura. Diré que el misterio consiste justamente en esta trayectoria paradójica, la densidad del objeto físico nos envía a una pretendida esencia, a un más allá de la intuición que, sin embargo, no es otra cosa que más acá: la materialidad misma de las cosas que sólo la intuición puede aprehender. Como si de un círculo cerrado se tratara, hay en Fernández un aliento constante de transcendencia... que se resuelve en el horizonte de lo físico y material: desde la belleza del mar inmenso hasta la sordidez de las cabezas de animales muertos, cabezas de carniceros exentas de bullicio de las carnicerías, son todos paisajes de un mundo en que domina el silencio, mundo congelado que nos obliga a pensar en el hielo y el horizonte de Friedrich, en el hielo también en él, de los gestos y las acciones pasmadas de Füssli: lo irreal intacto en ese silencio que es lo real pintado

A diferencia de Friedrich, Luis Fernández ha prescindido del contemplador. La suya no es una sublimidad nostálgica, no el testimonio de una distancia que desearía salvar para integrarse en esa inmensidad que le reclama. La sublimidad es, ahora, la que produce, en su círculo, la escueta presencia de lo irreal/real. La imagen es capaz de llevar a cabo el desdoblamiento que parecía imposible, presentar la realidad intacta como ingrediente y resultado de lo real: éste es el ámbito de las cosas nos indican las imágenes de Luis Fernández, no hay otro, cualquier juego que intentemos, cualquier aliento por salir fuera, dotándolas de una entidad que no sea su propia fisicidad, está destinado al fracaso del engaño (...).



## Angel Ferrant

### 22 9U+5D 58 (Serie Venecia.10) (ciciembre1958)

Hierro (9 unidades y soporte)

83 x 40 x 54 cm

Firmada, rubricada y fechada en una de las unidades: •Ferrant / 9 U +S/ D 58•

Colección particular

#### Procedencia

Angel Ferrant

Colección particular

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

Bienal de Venecia, 1960.

•Angel Ferrant•. Madrid, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, mayo- junio 1983, n.º cat. 119.

#### Bibliografía

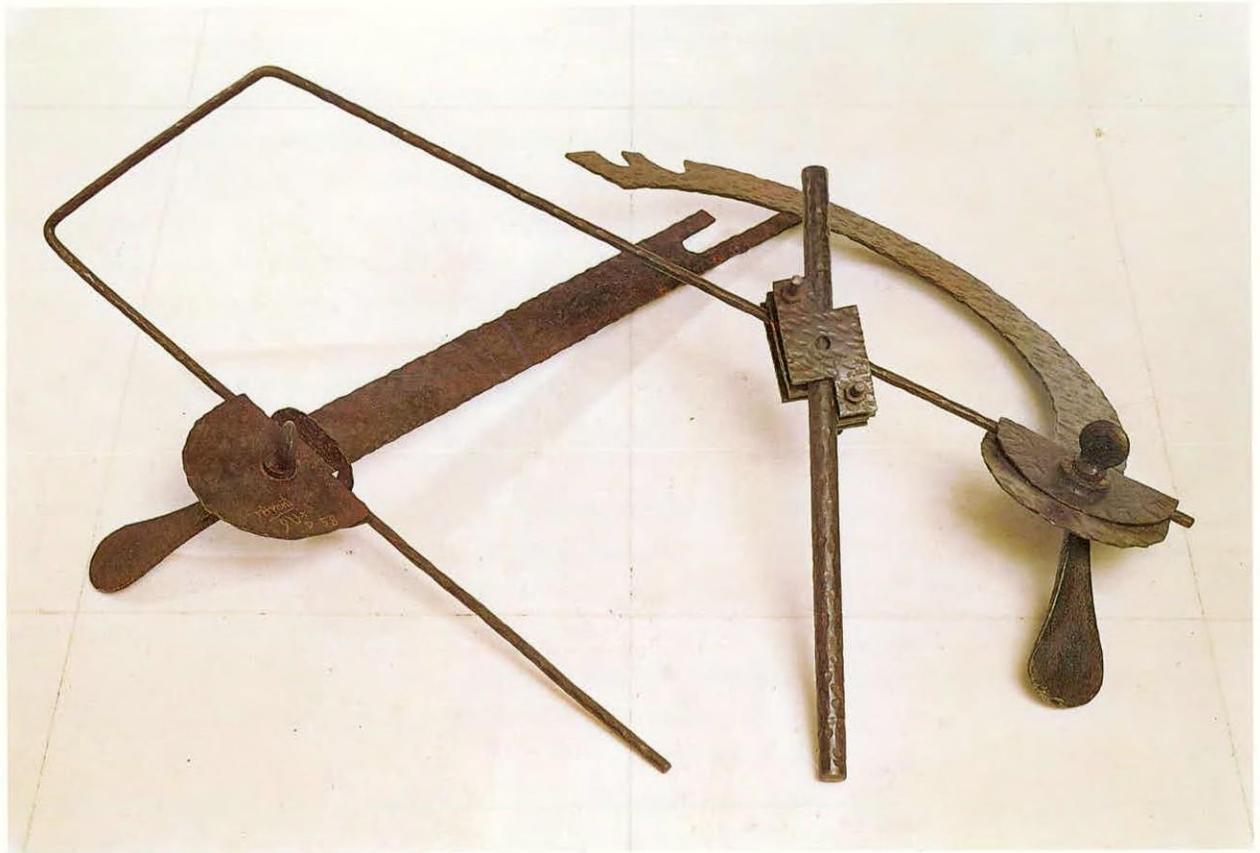
Catálogo exposición *Angel Ferrant*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, págs. 162 y 163, n.º 119 (repr. b. y n.) y s/p., n.º 119 (repr. b. y n.).

Prefirió ser escultor para enfrentarse de manera aguerrida con la materia. Tuvo una visión de la escultura en su tiempo totalmente nueva: «Todos los objetos pueden contribuir a la función animadora del espacio». No conoció límites para la belleza ni se comprometió con tendencia exclusiva; no ejerció la explotación reiterada de sus hallazgos empeñado por el deseo de superarlos y fascinado en la revelación de los valores significativos de la realidad. El se encuentra entre los que violentan la limitación de la estatua con la incorporación de otras realidades al mundo de la escultura configurando el espacio.

Toma del suelo el canto rodado, un resto de la rama tronchada, el trozo de cerámica rota, el corcho, el cemento que no ha visto nadie, los acaricia, seguro juega con ellos, encuentra en ellos los elementos de una composición y, en la operación, el gozo de haberles dado un nuevo destino. Este es el origen del arte desde el dolmen hasta nosotros.

El gesto de tomar la materia, el barro, la piedra, la madera, el hierro y redimirlos de su inutilidad y darles forma con la expresión plástica de la vida es la obra cumplida de su escultura. El quiso con sus móviles y con su estático-cambiantes que la obra dueña del espacio jugara con el tiempo haciéndola dinámica hasta el fabuloso espectro de su escultura infinita.

Vive enriquecido de experiencias y hallazgos en la tensión de la posibilidad nunca lograda definitivamente, en la expectación de lo absoluto con la modestia del advenio. Lo aligero y lo grávido el equilibrio de los opuestos. Todo elemental y todo sorprendido en los pequeños esquemas de su invención. Lo que vela y quería para todos, como mensajero de maravillas. No es éste el lugar de hacer el juicio ni la interpretación de su obra. En la presentación únicamente importa cuánto la obra revela del hombre en el drama de su vida. Porque su obra manifiesta siempre un equilibrio una serenidad, sólo concebidos en el ritmo de la naturaleza Su creación renueva las maravillas de la Creación (...).



## Sam Francis

---

### 23 UNTITLED (Los Angeles, 1978)

Acrílicosobre lienzo  
228,5 x 167,5 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Gimpel-Hanover & André Emmerich Galerien,  
Zurich  
Actual propietario, 1981

#### Exposiciones

-Sam Francis\*. Vancouver, Ace Gal!Jery, enero  
1979.

-Sam Francis\*. Nueva York, André Emmerich  
Gallcry, 19 mayo-final junio 1979.

American Academy of Arts and Letters, 21  
mayo-15 junio 1980.

•Assoziationenzu Blau\*. Zurich, Gimpel-Hano-  
ver & André Emmerich Galerien, 17 enero-28  
febrero 1981.

-Presencia Internacional\*. Madrid, Galería  
Theo, junio-julio 1988.

#### Bibliografía

*Sam francis InventoIr* SFB 78-18.

Catálogo expoición *PresenciaInternacional*.  
Madrid, Galería Theo, junio-julio 1988,s/p.

Una pintura sin límites, que existe y que no existe, ajena a toda previa definición, y que fue, por su ausencia de normas tradicionales, una de las primeras en los años cincuenta, en renovar la noción de infinito en la pintura.

Lo que vemos en las obras de Sam Francis, en cierto sentido, no es otra cosa que el reencuentro ideal de espacios, con frecuencia muy vastos, así como de fragmentos y rompimientos en los que parece como si nada se opusiese a que aumenten su tamaño o se prolonguen.

Los límites de las formas son de un abrupto magnífico. Definen el espacio, lo abren o lo bloquean. Y haciendo esto atraen hacia sí cierto sentido visual de infinito.

El arte de Sam Francis es un arte realista que cree en el azar. Pero también es, y antes que nada, un arte optimista. Los colores son dinámicos, tanto en el espacio blanco del lienzo como en la hoja que conserva su blancura. Los vacíos juegan y se combinan con ellos; de este modo, las relaciones que se crean son más próximas a la *instantaneidad* que al equilibrio inmutable o definitivo, gracias, en parte, al circuito aleatorio del grafismo, de las manchas, de los colores lisos proyectados, fluidos.

Este arte es generoso y proporciona al que lo contempla importancia casi comparable a la del pintor. Hecho y logro que sirve para orientar y valorar al individuo, a todos a un tiempo, en aquello que tiene de único.

Añadiendo tan sólo dos letras y con una pequeña variación fonética, el nombre del pintor sería el de aquel santo que hablaba con los pájaros. El santo según se cuenta, fue un hombre feliz; al pintor, según parece, le ocurre lo mismo, casi siempre sorprendido de ver cómo su pintura sigue siendo apreciada después de veinticinco años con tanto ardor como el primer día, preguntándose constantemente a un tiempo si esto es justo.

¿Sabe Sam Francis lo que significa el cielo para un santo? En cualquier caso, él mismo afirma en uno de sus poemas que *el espacio, en el centro de sus cuadros, pertenece a aquel que lo contempla y que pasa.*



## Pablo Gargallo

### 24 DAVID (1934)

Bronce<sup>1</sup>

54 x 19 x 19 cm

Número de tirada 6/7

Sello en la parte posterior de la base: •Cire/  
VALSUANVperdue•

Colección particular

#### Procedencia

Pierrette Gargallo

Galería Theo, Madrid

Actual propietario, 1975

#### Exposiciones<sup>2</sup>

•Gargallo•, París, Musée du Petit Palais, 1947.

•Exposition Internationale de Sculpture en plein air•. Sonsbeek (Holanda), 1955.

-Gargallo-. París, Galerie de Varenne, 1961.

•Exposition d'Art Français au Japon•. Tokyo, Kyoto, 1962.

•Sculpture Méditerranéenne•. Niza, Palais de la Méditerranée, 1962.

-De Rodin nos jours•. Arnhem (Holanda), Gemeentemuseum, 1963.

-Panathénées de la Sculpture Mondiale•. Atenas, 1965.

•La figure humaine en art de 1900-1960•. Malinas (Bélgica), 1971.

•Gargallo (1881-1934)•. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, octubre-noviembre 1971. Barcelona, Palacio de la Virreina, 1972.

•17 me. Salon•. Montrouge (Francia), mayo-junio 1972.

<sup>1</sup> El original de esta escultura se realizó en hierro forjado. Existen además varios ejemplares en bronce, cuyas fundiciones se llevaron a cabo en los talleres de Alexis y Georges Rudier, Valsuanl y Coubertin, en París. Son los siguientes:

a) 2 ejemplares con cuerdas en el arpa, que nunca fueron expuestos.

b) 7 ejemplares numerados del 1 al 7 -entre los que se encuentra la escultura aquí expuesta- y 3 pruebas de artista, todos ellos sin cuerdas y pertenecientes a la Fundación Hirshhorn, de Greenwich, al Museo de Dijon, Francia y a colecciones particulares de París, Montreal y Nueva York.

<sup>2</sup> Se incluyen las exposiciones en las que han participado cualquiera de los ejemplares de la tirada.

(...) Es cargado de este rico, tumultuoso mensaje barcelonés como el joven Gargallo vive sus primeras estancias parisienses, en medio de otra bohemia y de otra aventura. Estas estancias tuyas se alternan o coinciden con las de Picasso. Pero pronto se instala definitivamente en dicha aventura siendo uno de los españoles de la escuela de París, en compañía de Picasso, Manolo y Juan Gris. El es dueño desde entonces de su expresión, que es armoniosa y sobria y que no podrá ser de otra manera. Esto está resuelto: las formas de Gargallo están animadas de una gran gracia segura, directa y perfectamente natural y feliz. Pero la curiosidad del artista alcanza también la elección de las materias en las cuales esa gracia se encarnará: la piedra, el mármol, el bronce, el barro cocido que es una carne cálida, viva, más particularmente seductora, sin duda porque es más modesta. Pero también, a partir de 1911, se siente atraído por materiales insólitos, como el cobre, el hierro, la chapa. En las obras así producidas se dará al principio una especie de *bricolage*: el *bricolage* es un juego *naïf*, asombroso, ocasional, maravillosamente fecundo. Más tarde González le sugerirá el empleo de la soldadura autógena. De todas maneras desde 1911 el metal tiene derecho de entrada en el arte de la escultura. Es un acontecimiento capital en esta historia de la supresión de las barreras y de las categorías que es uno de los fenómenos principales de la evolución del arte moderno. El mismo Gargallo, artista que puede decirse escultor, pero que es ante todo acreedor de novedades e investigador de liberaciones creadoras, podrá en 1916 hacer joyas, participar en el éxito de la orfebrería barcelonesa. Conviene observar aquí la flexibilidad, el constante estado de alerta y de vigilia de este genio que sistemáticamente no se detiene en tales de sus búsquedas, hechas en tal dirección, sino que las efectúa paralelamente, practicando y enseñando técnicas tradicionales a la vez que ejecuta sus máscaras o sus grandes figuras metálicas.

Porque lo que no se puede dejar de sentir perpetuamente en las obras maestras de Gargallo es la fuente de energía de donde manan, y aquella potencia personal y absolutamente original que no responde a ningún apriorismo sino que tiende ante todo a derramarse y a buscarse salidas, a encontrarse puntos de concentración. El metal dotará a esta potencia de una forma más sutil, más aguda y más expresiva que ninguna otra materia y hará valer su carácter caprichoso y soberanamente libre. Todo el artista y toda la obra están en esta potencia, y es con ella con la que hay que identificarse al considerar tal o cual de sus obras. Y



- *Le Cubisme et la Sculpture*. Tokyo y Osaka, Centro de Escultura Contemporánea, 1974.
- Gargallo. Madrid, Galería Tbeo, 7 abril 1975.
- *Quatre sculpteurs*. París, Galería Carmen Martínez, abril 1976.
- *Exposition de sculptures des maîtres français et de l'école de Paris*. Itinerante por diversas ciudades de Japón, 1976.
- Gargallo. París. Galerie Carmen Martínez, 1979.
- *Les Années 30*. St. Etienne (Francia), Musée d'Art et d'Industrie, 1979.

### Bibliografía

- Catálogo exposición *Gargallo (1881-1934)*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1971, págs. 36 y 98, n.º 75 (repr. b. y n.).
- Catálogo exposición *Gargallo*. Madrid, Galería Theo, 1975, págs. 65 (repr. b. y n.) y 73, con medidas 53 x 21 x 18 cm.
- COURTHION, Pierre: *L'oeuvre complète de Pablo Gargallo*. París, XXème. Siècle, 1973, pág. 161, n. 161a.

se identifica uno con ella, tanto que es productora de un ritmo. En los cuadernos de Gargallo se lee esta observación, quizá desmañada, pero vibrante como aquello mismo de lo que quiere hablar: «El ritmo de la imagen íntima de la estética; la invención, el descubrimiento de un ritmo es el más grande acontecimiento». Es un acontecimiento en efecto, un acto, la naturaleza proyectándose sin intermediarios, sin sistema, directamente: un gesto, una danza. Esta última palabra me hace alcanzar la verdad del arte de Gargallo, su ausencia auténticamente española es decir, popular. Si de Gargallo han partido espontáneas y decisivas iniciativas en la elección de sus materiales, es, sin duda a causa de este dinamismo interior que le incluía en el arte esencial de su país, a saber: el arte del gesto, el arte de la danza, el ritmo puro. Y el ritmo no se pliega a reglas y a datos exteriores. Sale de sí mismo y bajo cualesquiera especies, pero sin duda con más felicidad, más ironía y más gracia bajo las especies del metal, bajo las especies de ese material acerado, punzante a la vez flexible y duro, altamente leal, y que nos lleva a los tiempos de las primordiales y fabulosas Industrias del hombre, a las primeras operaciones del fuego.



## Luis Gordillo

### 25 SISTEMA LABIL (El vinagre es amable) (1975-76)

Acrílico sobre lienzo  
270 x 187 cm

Al dorso, sobre el bastidor: «SISTEMA LABIL»  
1975-76 LUIS GORDILLO / («el vinagre es amable») acrílico / 270 x 187 cm

Colección particular

#### Procedencia

Luis Gordillo  
Galería Theo, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Luis Gordillo•. Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural, marzo-mayo 1977.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Luis Gordillo*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, marzo-mayo 1977, págs. 49 y 93, n.º 87 y 103 (repr. color).

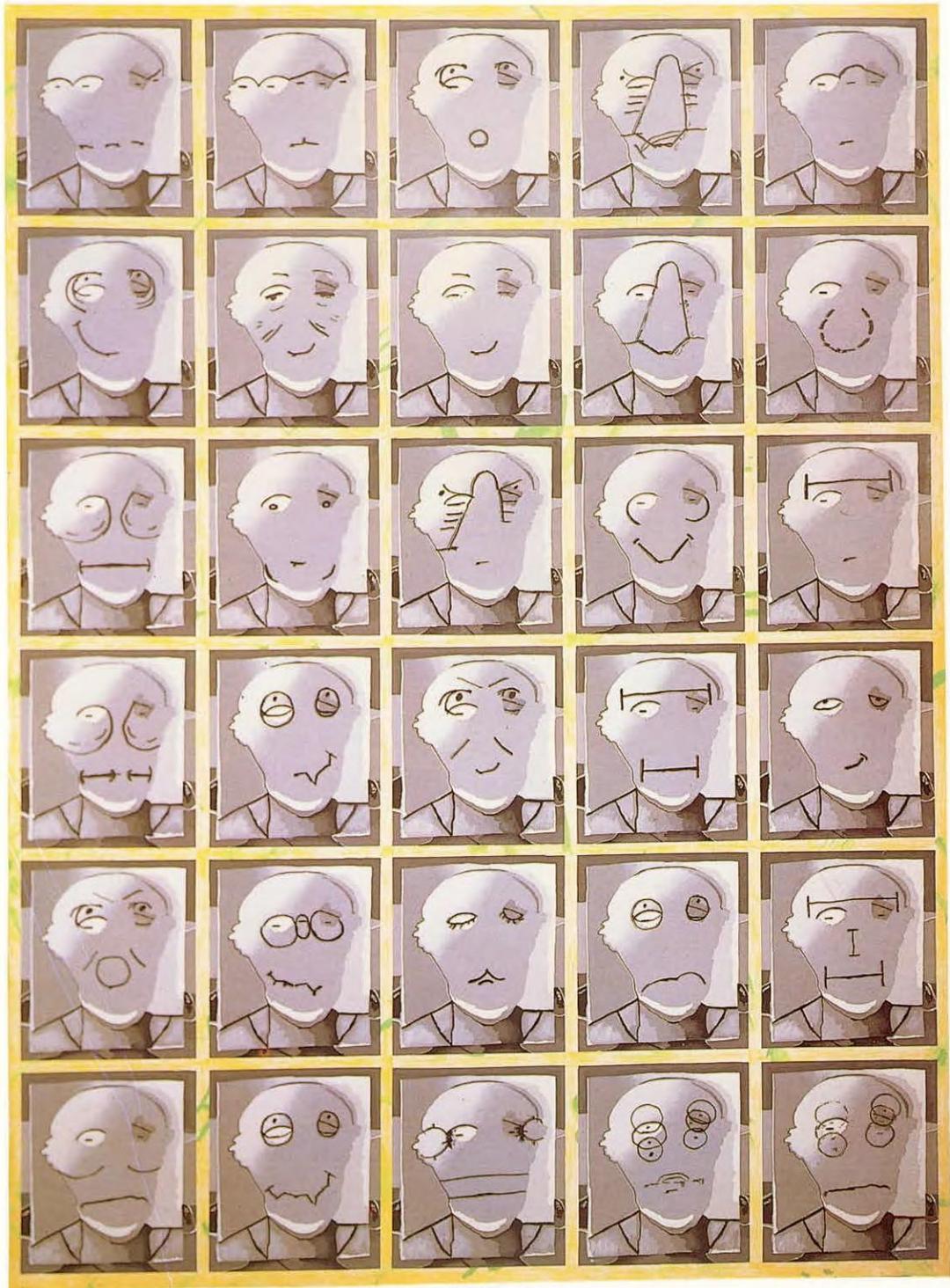
CALVO SERRALLER, Francisco: *Luis Gordillo*. Madrid, De León Editores, 1986, págs. 185 y 316, n.º 204 (repr. color), fechado en 1974.

En 1963 Gordillo hubo de someterse a tratamiento psicoanalítico, primero de grupo y después individual, que se prolongó durante varios años. El mismo admite en sus notas «la gran influencia» que esta experiencia tuvo sobre él y más adelante dice: «el psicoanálisis deja que broten del fondo del hombre toda clase de elementos, sin ninguna limitación». Se trata aquí, sin duda, de la activación y consiguiente irrupción en la consciencia de los contenidos del inconsciente.

La imaginación activa, activante del artista, es energía psíquica por excelencia, y es capaz de realizar la fusión o emulsión de las dos corrientes psíquicas que conectan al hombre con el mundo. De esta manera ambas «confluyen», «emergen» indistintas durante un tiempo, rebosando en el consciente con las figuras enigmáticas que en ellas vienen.

Estas figuras incomprensibles son reales porque se sienten intensamente. La «visión verdadera» es una forma de sentir, lo que se siente, «se ve», y lo que se ve *-in mente-* es siempre real, aunque para muchos sea fantasma. Figuras que surgen también en la soledad, en el aislamiento, en los sueños, y que son similares a las que se presentan en la mente de los ascetas, de los viajeros solitarios por el desierto, el mar y la noche.

No sabemos qué es «lo» que espera en los recodos laberínticos que desorientan. Las marañas y simetrías que obligan a ser penetradas, pudieran abrirse ante nosotros en extensas tierras de claridad, en limpias espirales sin ángulos oscuros, circulantes, que nos condujeran al conocimiento, a la unidad. Pero lo que está agazapado en los ángulos -ANG: angustia, ángel- pulsa precisamente ahora por el grafismo de Gordillo y se imprime con él, lo sobresalta, lo sacude nerviosamente en ritmos «angulares» irritantes, furiosos, y luego lo dirige indecisa pero seguramente para tomar cuerpo, para encarnarse en las formas y colores, con autonomía y fuerza que nos hacen sentir «la raíz». Así lo invisible se compone con lo visible (...).



## Juan Gris

### 26 FEMME ASSISE<sup>1</sup> Gulio 1918)

Oleo sobre lienzo  
92 x 65 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: •Juan Gris/7-18•  
Colección particular

#### Procedencia

Léonce Rosenberg, París  
Alphonse Kann, St-Germain-en-Laye  
André Letevre, París  
Subasta Palais Galliera, París, 29 noviembre 1966, n.º 81  
Herederos Lefèvre, París  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Die Meister Französischer Malerei der Gegenwart•. Freiburg in Breisgau, octubre-noviembre 1947, n.º cat. 15.  
•XX me. Si cle•. París, 1952, n.º cat. 38. -The Scotchwoman•. Londres, 1952, n.º cat. 33.  
•Juan Gris•. Berna, Kunstmuseum, 1955, n.º cat. 60.  
•Collection André Lefèvre•. París, Musée National d'Art Moderne, 1964, n.º cat. 98.  
•Juan Gris•. Dortmund, Museum am Ostwall, 1965, n.º cat. 50.  
•Juan Gris•. Madrid, Galería Theo, mayo-junio 1977.

#### Bibliografía

COOPER, Douglas: *Jlall Gris*. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint établi avec la collaboration de Margarete Pottcr. París, Berggruen, 1977. págs. 42 y 43, n.º 271 (repr. b. y n.).  
JARDOT, M., y MARTIN, K.: *Die Meister Französischer Malerei der Gegenwart*. Baden-Baden, 1918, lám. 15 (repr. b. y n.).

En cierto modo, el binomio Velázquez-Zurbarán ha conocido amarga e injustísima repetición en el de Picasso-Juan Gris. Nada funciona peor que la administración y el justiprecio de las famas cuando el destino se encapricha en emparejar dos de ellas coetáneas y de metas afines, una de fulminante aceptación, otra legada amás lento escrutinio. Pero éste, por lento y pertinaz, por ser inquirido sin el prejuicio turbador a que condenan los fulgores de las obras maestras, acaba por configurarse en extremada solidez. Es la primera ocasión pero no será la única en que el nombre de Zurbarán luzca en estas páginas en parentesco ideal con Juan Gris. Ni uno ha pintado *La rendición de Breda* o *Las Meninas* ni el otro *Les demoiselles d'Avignon* o el *Guernica*. (¡Ese desconsiderado daño que hace el capolavoro mal enfocado, aislado y sin contraste!). Pero los dos presuntos segundones fueron pacientes artífices de una calidad continuada, exenta de fallos, acaso no alumbrada por realizaciones espectaculares, cierto, más tampoco recusable por una caída o una frivolidad, de las que si queda indemne Velázquez, no así, ni muchísimo menos, Picasso. La primera y prologal diferencia entre Picasso y Juan Gris no discrepa demasiado de la advertible entre Velázquez y Zurbarán; unos confían en sus dotes, otros en su perseverante entrega a una voluntad de estilo; unos creen en sí mismos y en su bonísima estrella, y otros, sin tal estrella, piden ayuda a la doctrina estética en la que depositaron toda su alma. Ahora bien, la historia concluye por hacer justicia. Un hombre que cree en lo que está haciendo es un héroe cotidiano con la heroicidad de sentirse ajeno a las irremediables coyunturas de éxito o de fracaso, pero concluyendo por tener razón, todo lo póstuma que se quiera. La justicia tardía no vale cualitativamente menos que la temprana, y esa justicia nos asegura -muy sin gritos ni voces- que Juan Gris es el artista por excelencia, y el más preclaro apasionado de aquella fantástica aventura plástica que se llamó cubismo.

No sería su creador, más sí el formulador máximo. Algo así como el San Pablo de tan capital doctrina estética (...).

<sup>1</sup> También Ululado •L'ecossaise•.

Juan Antonio GAYA NUÑO: *Juan Gris*. Barcelona, Polígrafa, 1974, págs. 6-7.



## Juan Gris

### 27 COMPOTIER ET JOURNAL (febrero 1920)

Oleo sobre lienzo  
60 x 73 cm  
Firmado y fechado en la zona inferior central:  
•Juan Gris / 2-20•  
Colección particular

#### Procedencia

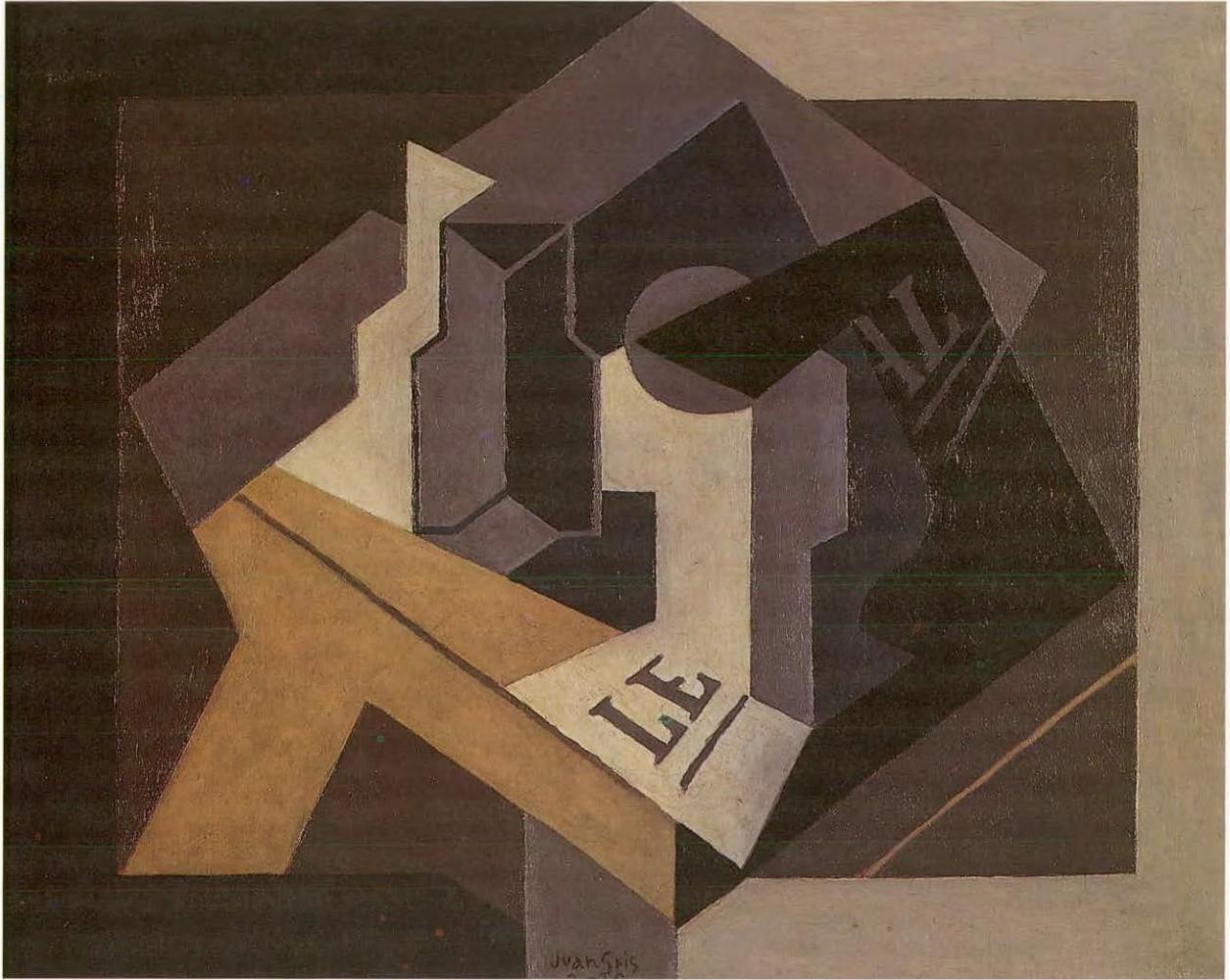
Galerie l'Effort Moderne (Léonce Rosenberg),  
París, 1920  
Alfonse Kann, St-Germain-en-Laye  
Galerie Bing, París  
André Lefhre, París  
Subasta H0tel Drouot, París, 24 noviembre  
1967, n.º 101  
Galerie Beyeler, Basilea  
Fernando García Guereta, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Origines et Développement de l'Art International Indépendant•. París, Musée du Jeu de Paume, 1937, n.º cat. 56, como •La Table•.  
•Die Meister Französischer Malerei der Gegenwart•. Freiburg in Breisgau, 1947, n.º cat. 17.  
•Collection d'un Monsieur X•. París Galerie de France, 1949.  
•L'Ecole de París•. Londres, Royal Academy, 1951, n.º cat. 7.  
-Juan Gris•. Berna, Kunstmuseum, 1955, n.º cat. 79.  
•Collection André Lefevre•. París, Musée National d'Art Moderne, 1964, n.º cat. 102.  
•Spanish Artists. Gris, Picasso, Miró, Chillida, Tllpies-. Basilea, Galerie Beyeler, 1969, n.º cat. 16.  
•A la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis Picasso Braque, Laurens, Gris, Léger, Matisse, Modigliani, Manolo, Gargallo, Derain, Chagall, Giacometti, Miró•. París, Musée National d'Art Moderne, 1970, n.º cat. 334.  
•Juan Gris•. París, Réunion des Musées Nationaux, 1974, n.º cat. 84.  
•Juan Gris•. Baden-Baden, Kunsthalle, 1974, n.º cat. 68.  
•Juan Gris•. Madrid, Galería Theo, mayo-junio 1977.  
-Juan Gris•. Berkeley, University of California, University Art Museum, 1983, n.º cat. 63.

Ahora el poema «Canción Fluvial», compuesto con la técnica aprendida del gran pintor, traspuesta a términos e imágenes poéticas y con la ayuda subyacente de la música.

Por las praderas giratorias  
pasa sólo una vez el río taciturno  
cuando la noche toca su disco de gramófono  
y los pájaros cuelgan de los árboles mustios.  
Aún las últimas gotas de luna  
perfuman los mantos de la bruma  
y el tren que iba bendiciendo el panorama  
no perdió los kilómetros ni el compás de la ruta.  
Pero dejemos esto  
y descifremos bien este libro de texto  
que el sol nos ha dejado  
con una sola página herida en el costado.  
La araña telegráfica  
distribuye la noche  
y mientras en su jaula de cristal  
reposa el pozo vecinal  
yo veo que la estrella y el multcopiador  
enojan al poeta que ha volado al portal.  
Hay que cambiar de rumbo  
y como quien se lleva las flores del paisaje  
cargar sobre los hombros el lírico equipaje.  
Surtidores maduros  
que ofrecéis en las márgenes  
vuestrós intactos frutos.  
Es preciso pasar como los vientos castos  
sin coger de los árboles los astros.  
Mirad las lavanderas  
nutriendo de colores  
las limpias faltriqueras.  
La espuma que levantan



•Juan Gris (1887-1927)•. Madrid, Ministerio de Cultura, Salas Pablo Ruiz Picasso, 20 septiembre-24 noviembre 1985, n.º cat. 73.

### Bibliografía

Catálogo exposición *A la nmcontre de Pierre Reverdy et ses amis Picasso, Braque, Laurens, Gris, lége,; Matisse, Modigliam; Manolo, Gargallo, Derain, Chagall, Giacometti, Miró*. París, Musée National d'Art Moderne, 1970, pág. 171, n.º 334 (repr.).

Catálogo exposición *Spanish Artists. Gris, Picasso, Miró, Chillida, Tapies*. Basilea, Galerie Beyeler, 1969, n.º 16 (repr.).

COOPER, Douglas: *Juan Grls*. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint étabU avec la collaboration de Margaret Potter. París, Berggruen, 1977, n.º 328 (repr.).

JARDOT, M., y MARTIN, K.: *Die Meisler Fran-zosischer Malerie der Gegenwart*. Baden-Baden, 1948, J; \n., 17 (repr. b. y n.).

LEYMARJE, Jean: *Juan Gris*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1974, pág. 53, n.º 84 (repr.).

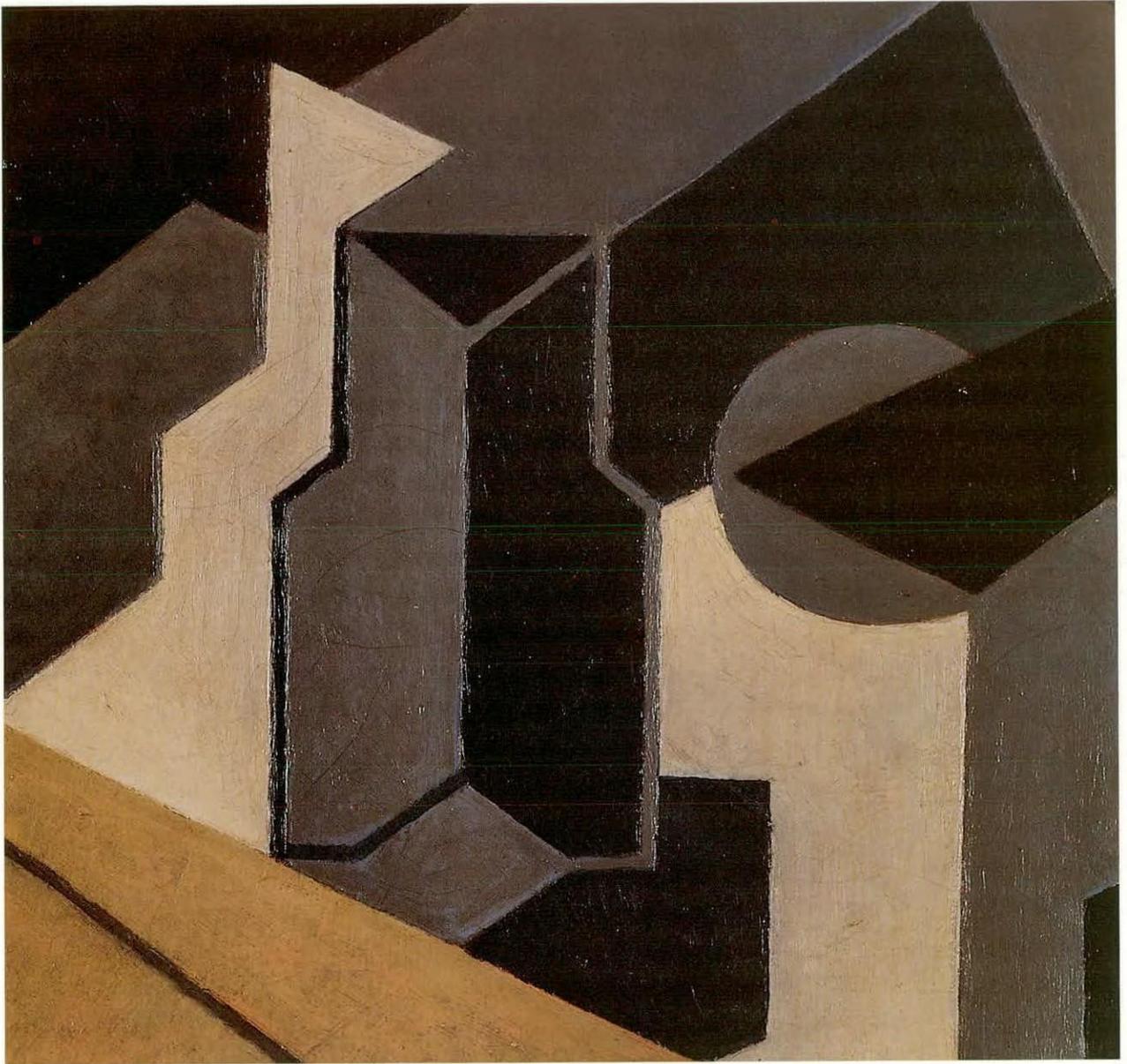
LEYMARIE, Jean; RAY, Man; STEIN, Gertrude, y otros: *Juan Gris*. Baden-Baden, Kunsthalle, 1974, l; \m, 68 (repr.).

ROSENTHAL, Mark: *Juan Gris*. Berkeley, University of California, University Art Museum, 1983, pág. 107, n.º 63 (repr.).

T[NTEROW, Gary, y otros: *Juan Gn's (1887-1927)*. Madrid, Ministerio de Cultura, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1985, págs. 252 y 253, n.º 73 (repr. color).

sube a la misma altura  
que una copla que cantan.  
La luna muele estrellas  
sin música y sin agua  
y el amor aburrido  
sube y baja.  
La marea es tu vientre  
traspasado de gracia  
y el amor desde el nido  
rueda rueda  
como en el molino verde  
de la arboleda  
Y por todo recuerdo  
en el bolsillo mío  
el rumor de la presa  
y un sabor de jabón en el remanso.  
Los puentes fatigados  
sobre la orilla derecha  
duermen en espiral como los gatos.  
Tan sólo los devotos pescadores  
se arrodillan y esperan  
que de su caña broten flores y banderas  
La noche se derrama.  
y rompe el horizonte  
estamos terminando el drama.  
Los puentes de resorte  
caminan de sur a norte.  
Y mi barca se ha dormido  
sin hacer ruido.  
Una hora sube al cielo.  
Y en la cruz hacen su nido  
la golondrina y mi pañuelo  
Son las brisas del mar  
las que cierran la noche y mi cantar.

Gerardo DIEGO: Poema dedicado a Juan Gris. 23-V-77. Incluido en: •Tres Homajes (a Pablo Picasso, a Juan Gris, a Joan Miró)•. Madrid, Galería Theo, 1978, págs 57-58.



## Juan Gris

### 28 LA TABLE DEVANT LA MER (1925)

Oleo sobre lienzo

73 x 92 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: •Juan Gris 25•

Colección particular

#### Procedencia

Galerie Simon, París, 1925

Baron Napoleon Gourgaud, París

Galerie de Beaune, París

Walter P. Chrysler Jr., Nueva York

Subasta Parke Bernet, Nueva York, 22 marzo 1945, n.º 116

Valentine Gallery, Nueva York

Kenneth Macpherson, Nueva York

Buchholz Gallery, Nueva York

Sam Jaffé, Beverly Hills, California

Jane Wade, Nueva York

Alex Lewyt, Nueva York

Hirschland Adler Inc., Nueva York

Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf

Jacques Landon, Galerie du Cirque, París, hasta 1969

M. Knoedler & Co., Nueva York, 1969-72

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

•Exposición Retrospective. Juan Gris•. París, Galerie Simon, 1928, n.º cat. 44.

•Retrospective Exhibition Juan Gris•. Chicago, Arts Club of Chicago, 1939, n.º cat. 9.

•Collection of Walter P. Chrysler Jr. •. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Philadelphia Museum of Art, 1941, n.º cat. 65.

•Juan Gris•. Nueva York, Buchholz Gallery, 1947, n.º cat. 20.

• Juan Gris•. Nueva York, Buchholz Gallery, 1950, n.º cat. 29.

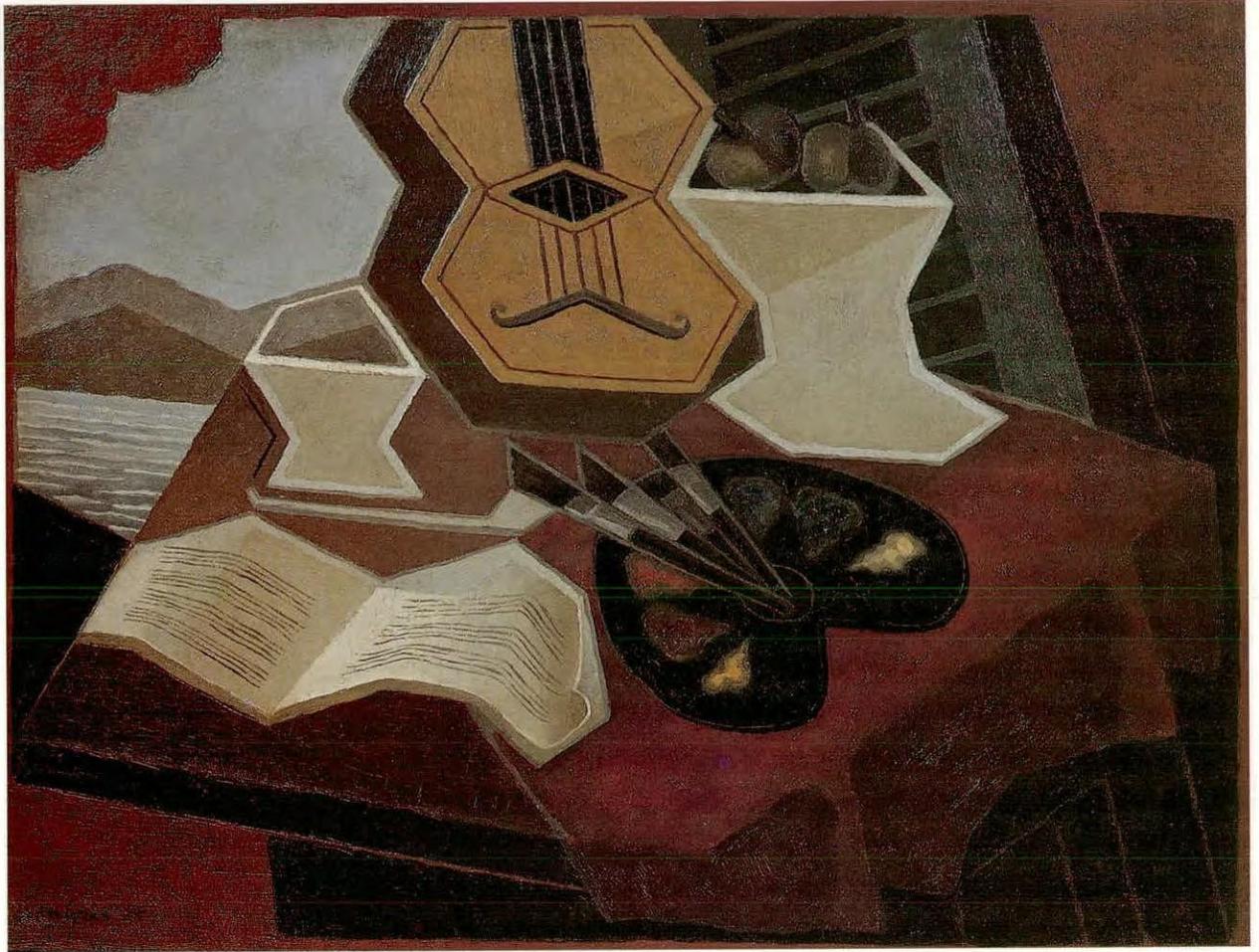
•Aspects of Twentieth Century Art•. Londres, Marlborough Fine Art, Ltd., 1963, n.º cat. 29.

•Deutsche und Französische Kunstwerke des 20. Jahrhunderts•. Düsseldorf, Galerie Wilhelm Grosshennig, 1970.

-Juan Gris (1887-1927)•. Madrid, Ministerio de Cultura, Salas Pablo Ruiz Picasso, 20 septiembre-24 noviembre 1985, n.º cat. 94.

(...) Conviene, por el contrario resumir el papel particular de Juan Gris en la revolución tal como se ha manifestado en las artes plásticas. Haré observar que la época crucial -aquella en que el cubismo analítico se transforma en cubismo sintético- coincide con la misma madurez de Juan Gris? ¿Cómo no decir, en todo caso, que fue sin duda el primer, o que se enteró del verdadero juego, que es consciente cuando avanza hacia un arte introvertido? «Espero poder llegar a expresar con gran precisión una realidad imaginada con puros elementos del espíritu... (Carta del 25 de agosto de 1919). Al leer los escritos de Gris, lo mismo que al contemplar sus cuadros, es cuando uno se da cuenta del considerable papel que ha desempeñado. Encontramos en su obra el conjunto de los rasgos que constituyen la importancia histórica del cubismo. No comparemos todavía los valores estéticos propios de la obra de cada uno de los protagonistas del movimiento. Es demasiado pronto y se precisa más distancia. Léger se ha separado de sus compañeros con los que él no había estado jamás unido por una estrecha amistad. Su obra cuya influencia sobre el aspecto de nuestras ciudades ha sido enorme, cesa a partir de 1923 de depender del cubismo tal como lo he definido siempre, y penetra en otro camino que no podría describir aquí. Por lo que se refiere a los otros dos pintores cubistas, no creo equivocarme al afirmar que ni en el arte fanáticamente autobiográfico de Picasso, ni en el grave intimismo de Braque -ambos románticos- se encarna tan puramente como en la obra de Gris el espíritu nuevo que hemos definido como nacido de una concepción filosófica que sitúa el mundo sensible dentro del hombre, después de ocho siglos que habían situado el hombre en el mundo sensible. En la obra de ningún otro el progreso del cubismo se ve tan claramente como en la de Gris; sobre todo en el momento decisivo en que, habiendo salido para efectuar el inventario del mundo exterior con unos medios precisos, los pintores cubistas vuelven la espalda a este fin para levantar un mundo inventado.

Gris ha enriquecido con formas nobles, simples, graves, la colección de emblemas gracias a la cual el hombre conoce el mundo exterior. Ha realizado plenamente, conscientemente, el fin lírico de una pintura que, por no tener finalidad épica ni trágica, podía entregarse libremente a su amor por las formas. Basta mirar a su alrededor para medir la influencia profunda del cubismo. Ha transformado la visión del mundo exterior -es decir el mismo mundo exterior- por completo, más profundamente, desde lejos, que ningún otro movimiento pictórico



## Bibliografía

Catálogo exposición *Aspects of Twentieth Century Art*. Londres, Marlborough Fine Art, Ltd., 1963, n.º 29 (repr.).

Catálogo exposición *Deutsche und Französische Kunstwerke des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf, Galerie Wilhelm Grosshennig, 1970, pág. S (repr.).

COOPER, Douglas (ed. y trad.): *Letters of Juan Gris* Recopilado por Daniel-Henry Kahnweiler. Londres, edición privada, 1956, n.º CCXXVII de 30 marzo 1926.

COOPER, Douglas: *Juan Gris*. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint établi avec la collaboration de Margaret Potter. París, Berggruen, 1977, n.º 548.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Juan Gris*. Londres y Boston, 1975, pág. 177, n.º 209 (repr.).

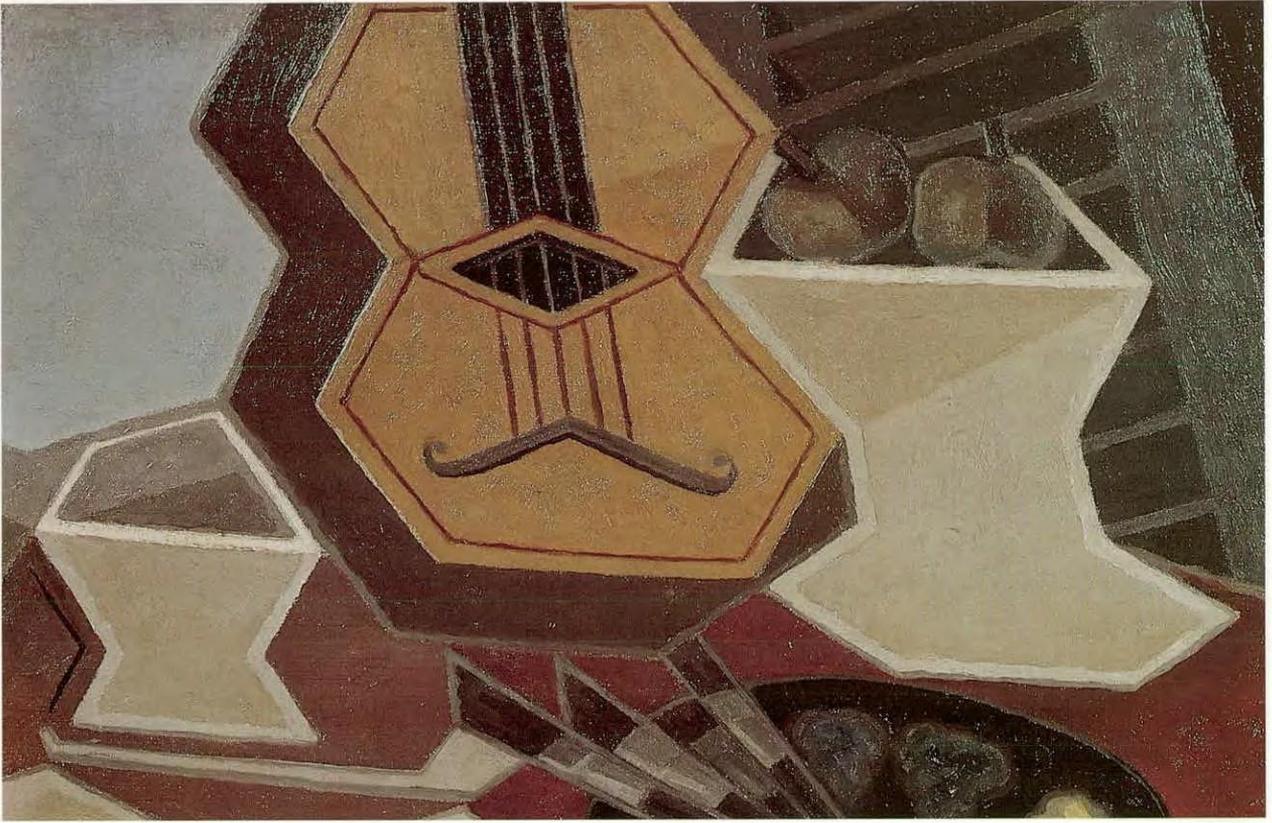
GEORGE, Waldemar: *Juan Gris's*. París, Gallimard, Colección Peintres nouveaux, 1931, lám. 57 (repr. b. y n.), fechado por error en 1926.

KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. His Life and Work*. Nueva York, Knopf, 1947.

TINTEROW, Gary, y otros: *Juan Gris (1887-1927)*. Madrid, Ministerio de Cultura, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1985, págs. 294 y 295, n.º 94 (repr. color).

desde el Renacimiento. Ciertamente es que, en el sentido de una inmensa liberación, es como hay que interpretar esta influencia, y la prueba es la multiplicidad de las tendencias surgidas del cubismo y la variedad de su aspecto. Me parece que el papel de Gris ha sido aquí también considerable. El futuro, estoy seguro, no hará más que engrandecer a este maestro modesto cuya vida terrestre ha sido ensombrecida y abreviada por la enfermedad y que no ha hallado, durante su existencia, sino muy poco estímulo.

Juan Gris no ha vivido entre nosotros más que cuarenta años, no ha pintado más que apenas durante diecisiete años; pero, a pesar de todos los obstáculos, su lúcido entusiasmo ha prevalecido. Ha sabido arrancar al sufrimiento destructivo y despojar de todo elemento accidental un pedazo del mundo que subsistirá, aureolado de belleza grave y serena tal como lo llevaba en su corazón puro y apasionado. Este gran pintor apolíneo.



## Manolo Hugué

### 29 LE LABOUREUR (1927)

Relieve en mármol tallado  
39 x 47 x 6 cm  
Firmado bajo la base  
Colección particular

#### Procedencia

Galerie Louise Leiris, París  
Galería Theo, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Manuel Martínez Hugué dit 'Manolo': Sculptures, gouaches, dessins•. París, Galerie Louise Leiris, 17 mayo-17 junio 1961.

#### Bibliografía

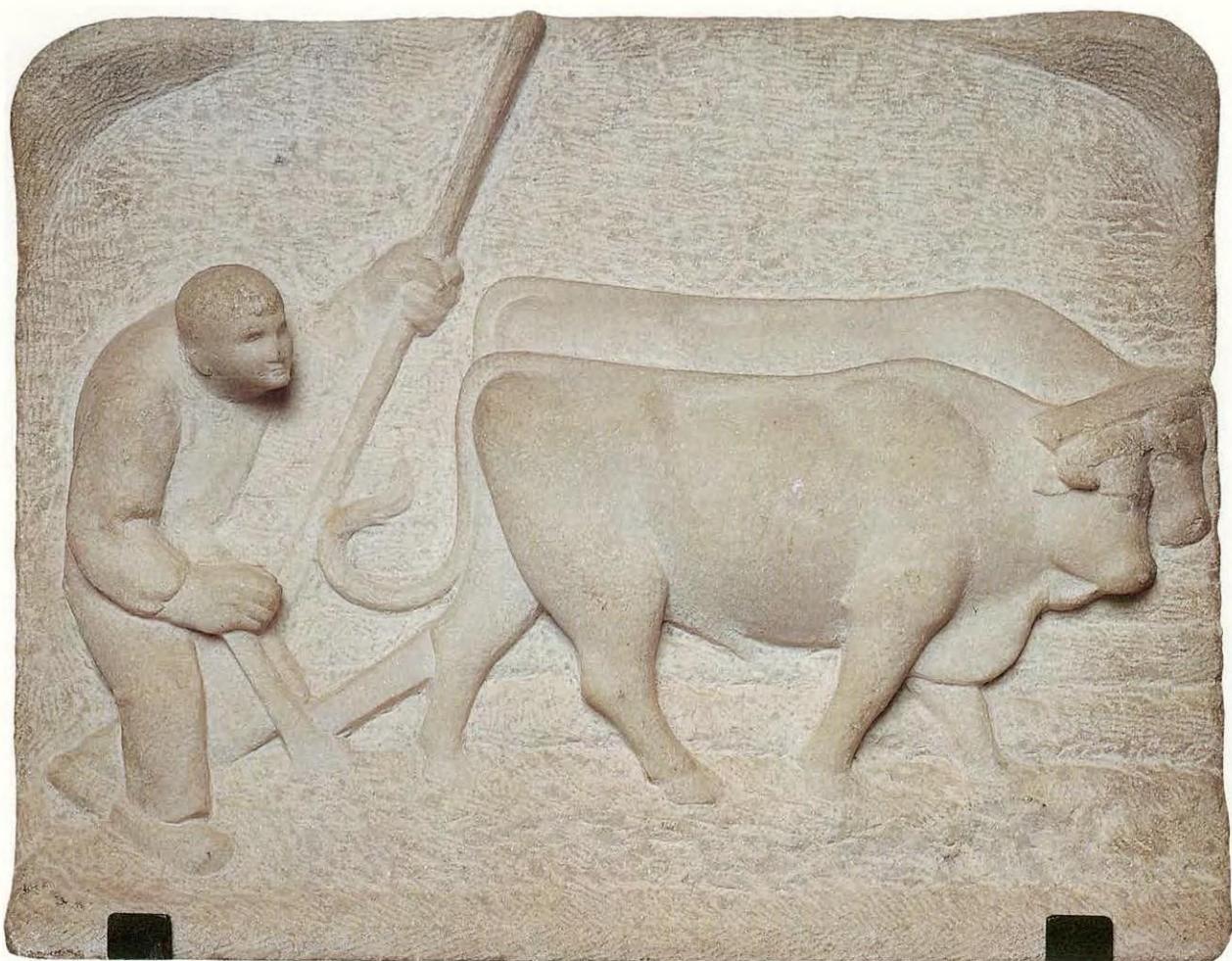
BLANCH, Montserrat: *Manolo: pintura, escultura, dibujo*. Barcelona, Polígrafa, 1972, págs. 245 y 304, n.º 480 (repr. b. y n.).

Catálogo exposición *Manuel Martínez Hugué dit 'Manolo': Sculptures, gouaches, dessins*. París, Galerie Louise Leiris, 1961, s/p. n.º 85 (repr. b. y n.), catalogado como piedra.

(\*) ...Ojalá revés. O las relaciones que se antojen con Miguel Ángel, o con Rodin, o con quién sea, siempre que no se borren las alusiones a la gracia y a la vida, porque nos quedamos en el verdadero Manolo Hugué. Si él viviera y tuviera el infortunio de leer esta paginilla de fijo que se molestaba o aparentaba aparentaría molestarse no por lo de la gracia, sino por lo que toca a los nombres de sus historiados colegas. Y sin embargo, Manolo Hugué, el escultor al que siempre faltó la oportunidad de hacer una escultura grande, era un escultor grande. Lo de menos es el tamaño -tantas veces miniaturizado- de sus obras, de sus piedras, bronzes y terracotas; lo de más, el derroche de garbo y de gracia con que las animaba y vitalizaba. De donde se brindan caminos por lo que cada cual puede discurrir el cómo y el porqué de que un escultor de obrecillas menudas pueda ser tan espiritualmente gigantesco como un estatuero de gigantesco bloque de materia. Si la escultura no trata de integrarse en la vida las dimensiones nos valen de muy poco. Si el escultor figurativo no infunde a su modo algún aliento, el que sea, del talante que fuere, se nos queda en decorador exento de sangre; a lo peor, en monumentista de túmulos funerarios.

Pero a Manolo Hugué le sobraban recursos humanos. Por haber conocido una juventud desastrosa en la que la bohemia desconocía las fronteras de la indigencia, poseyó el buen seso y el filosófico criterio de no querer competir con los triunfadores magnilocuentes de la escultura. El no era ni quería ser más que el señor Manolo de Céret o de Caldas de Montbuy, pueblo éste que pasará a la historia por haberle acogido en sus últimos años. Pero de estos artistas voluntariamente modestos modestos con injusticia palmaria para consigo mismo caen pocos en libra. Si todavía queda alguno será un indisciplinado genial de los indisciplinados que esculpen, pintan o incluso hacen versos íntimos -todo ello divertía a Manolo-, llegando a duda, en los últimos, sobre si era un hombre, un animal o una piedra. Un hombre -y hombre ejemplar-, desde luego. Lo de animal era un mal recuerdo de su atroz historia escolar. Lo de piedra... Bueno igual da piedra que bronce para el caso, y es natural que un gran escultor desee tener algo del material con el que convive (...).

Juan Antonio GAYA NUÑO: *Manolo // días de la gracia y praxiteles de la vida...* Incluido en: •Exposición Homaje a Manolo Hugué• Caldes de Montbuy, Excmo. Ayuntamiento, Junta de Museos y Amigos de Manolo, octubre 1969, s/p.



## Ives Klein

---

### 30 VENUS BLUE<sup>1</sup> (1962)

Técnica mixta (resina sintética y pigmento puro)

69,5 x 29 x 20 cm

Número de tirada: 204/300

Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

(...) Ives Klein era profundamente consciente de su propio destino, tanto en el sentido vocacional como en el finit, y solía interpretar los acontecimientos de su vida de acuerdo con aquél. Se veía como el mensajero de grandes noticias, un hombre nuevo con un arte nuevo para un mundo nuevo. Creía que una nueva era estaba a punto de nacer, un Edén tecnológico en el que la historia se suspendería y el arte sería un lenguaje de emoción pura que se comunicaría directamente entre individuos perceptivos. Concebía la transferencia de pensamiento y sueño levitación y vuelo, y así, la comunicación directa con el mundo de los espíritus. Klein reconoció también que él era la personificación de la idea trágica del hombre que nace para morir. La lucha se ha consumado pero la materialización de su visión requiere la participación de todos nosotros. Klein se cierne en la encrucijada, ofreciéndonos la posibilidad de vislumbrar un nuevo mundo que podemos descubrir si estamos preparados para entrar en el mundo del espíritu. En sus cuadros monocromáticos en azul, Klein nos invita a estar en el Vacío, el espacio de la realidad espiritual absoluta, y en *Anthropometries* el artista desmaterializa el cuerpo para que podamos aprender a volar. Cuando trabaja con oro, Klein sugiere la alquimia y cuando trabaja con los elementos, como en sus *Cosmogonies* y sus *Pinturas de fuego*, nos insinúa que es capaz de dominar las fuerzas de la creación, tanto las peligrosas como las benignas (...).

(...) Casi en el mismo momento en que Ives Klein descubrió el libro de Heindel, el astrónomo Fred Hoyle escribió que todo cambiaría con la primera fotografía de la Tierra tomada desde el espacio; parece sin embargo, que el poder del pensamiento se anticipó al acontecimiento. Klein no estaba sólo cuando se sentía sobrecogido por la idea de un nuevo arte para un nuevo mundo, como se demuestra en la explosión de nuevos movimientos alrededor del mundo durante los años cincuenta y sesenta, incluyendo los que eran de un interés especial para él: el grupo Zero de Düsseldorf y los Nouveaux Réalistes de París. No obstante, la visión global, universal y cósmica que sería posible dar al arte nació sin duda para Klein después de leer a Heindel e inevitablemente tal visión no podía menos que poner de relieve las calidades localistas del Arte Informal que dominaba la escena del arte francés en la época de la postguerra (...).

---

<sup>1</sup> Basada en una copia de la *«Veaus de Milo»*, del Museo del Louvre

Anne SEYMOUR: *Profecía y transformación* Incluido en: *«Beuys Klein, Rothko»*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 17 septiembre-a noviembre 1987, págs. 21 y 23.



## Henri Laurens

### 31 FEMME ACCROUPIE (h.1930)

Terracota  
37 x 21 x 4 cm

Firmada en el lado derecho de la base, con monograma: '1-L.  
Colección particular

#### Procedencia

Galerie Simon, París  
Subasta Sotheby's, Londres, 1 julio 1982, n.º 519  
Actual propietario

#### Exposiciones

• Henri Laurens • París, Grand Palais, 1967, n.º cat. 141

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Henri Laurens*. París, Grand Palais, 1967, n.º 141 (repr.).

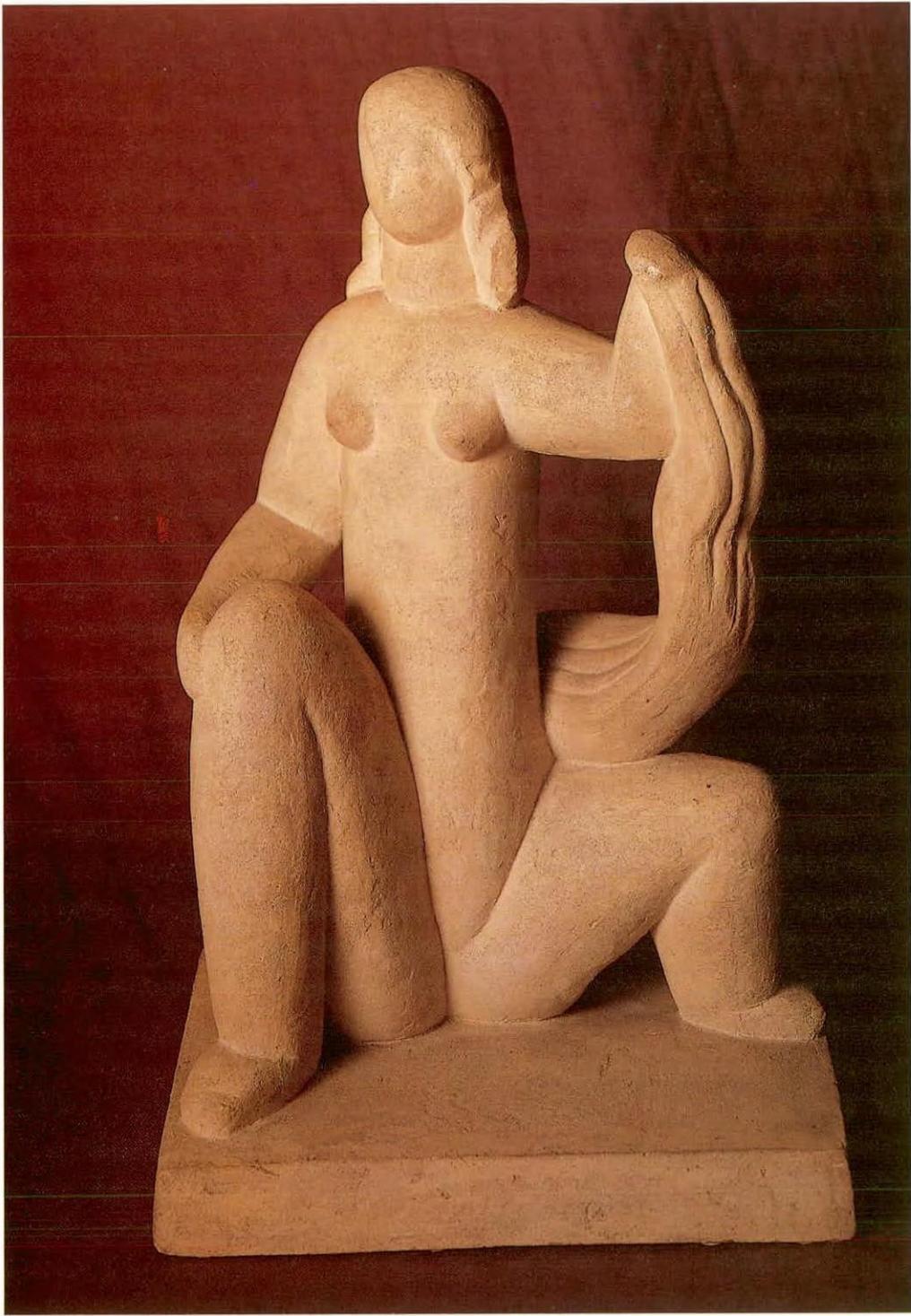
*Catálogo subasta Sotheby's*. Londres, 1 julio 1982, n.º 519 (repr.).

*Georges Braque, Henri Laurens*. • Louisiana Revy •, Humleback, marzo 1969, pág 33 (repr.).

Laurens ha sido llamado el mayor escultor de este siglo. Esto, sin embargo no es decir mucho, ya que, si se considera literalmente esta afirmación y no se tiene en cuenta ni los extranjeros que trabajaron en Francia ni los pintores que también son escultores, no queda nadie con quien pueda establecerse una comparación. Pero si con este superlativo se aspira a proporcionar algo más que un pedestal retórico, es necesario hacer otra comparación, una comparación auténtica. La dimensión de su trabajo no se deriva de la insistencia sobre una grandeza excepcional; aparece al plantear un problema diferente. Si lo que se pregunta es en que capítulo de la escultura del siglo xx participó Laurens, la respuesta estaría en los acontecimientos que tuvieron lugar en el escenario de París. Nuestros análisis han pretendido establecer sus contribuciones al Cubismo y las «necesidades formales» que plasmó en sus últimos trabajos; sus más tardías preocupaciones permanecen aún sin discutir. El hecho es que Laurens, armado con el método «deductivo» del Cubismo, proporciona en el trabajo de su madurez el salto de la escultura francesa Pre-cubista. En él continúa la tradición de los dos grandes innovadores del cambio de siglo, más complicados y fragmentados «a lo cubista». Para confirmarlo, debemos mirar a Rodin y a Maillol.

A principios de siglo, todo aquel que quería llegar a ser escultor tenía que contar con Rodin, y todo aquel que no quisiese seguir su trillado sendero, tarde o temprano tenía que abandonar el círculo de íntimos del gran maestro. «Bajo los árboles grandes no crece nada», había dicho Brancusi, y sacó sus propias conclusiones.

También Laurens se alejó de Rodin más o menos por la misma época. Si conectamos su reacción con la inmediata aparición de Maillol, tendremos la situación antitética: por un lado, el tempestuoso y omnipotente romántico cuya «belleza dinámica» se expresa en lo novedoso y lo pasional; por otro, la concentración en la «sensualidad», el esfuerzo por la síntesis clásica (...).



## Nino Longobardi

---

### 32 SIN TITULO (1981)

Técnica mixta sobre lienzo

263X 200 cm

Al dorso, en la zona central: • Nino Longobardi / (ilegible) 1981•

Colección particular

#### Procedencia

Galería Vijande, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

• Nino Longobardi•. Madrid, Galería Fernando Vijande, 15 octubre-30 noviembre 1982.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Nino Longobardi*. Madrid, Galería Fernando Vijande, 15 octubre-30 noviembre 1982, págs.22-23 (repr. b. y n.), catalogado como: Sin título. 1982/Técnica mixta/pap. 200 x 260 cm.

(...)Nino Longobardi utiliza el género de la naturaleza muerta, de memoria barroca, con una aceleración, descomposición y repetición de los elementos que recuerda a Salla y Schifano. El tiempo está representado detalladamente, con signos severos y grises mediante una pintura dibujada más que pintada que recuerda al viejo Goya. El dibujo describe con la afable crueldad de la claridad y del claroscuro, las mil disoluciones de los objetos, los mil abarquillamientos de la realidad frente al atravesamiento del tiempo que transtorna el orden espacial. El lenguaje utilizado jamás es decorativo en cuanto jamás es simplemente descriptivo sino constructivo de una catástrofe de signos que produce un desequilibrio visible.

Una pintura de superficie, sujeta la imagen, que no adopta ninguna profundidad ilusoria, sino un desarrollo según un movimiento deslizante, bidimensional y superficialista, que en este caso no significa ciertamente superficialidad sino no-identificación con la imagen producida. Eclectismo estilístico y nomadismo cultural presiden la construcción de esta imagen que no intenta ninguna verosimilitud con la realidad, si acaso parece querer coger de ésta sus razones internas, las del espacio y del tiempo, de un movimiento inclinado que rige y preside cada circunstancia

Si el arte es rotura de equilibrio tectónico del lenguaje, de su capacidad de darse como comunicación intersocia, entonces Longobardi utiliza esta catástrofe para darle la connotación de un carácter y de una raíz de sensibilidad típicamente mediterránea en vilo entre movimiento y contemplación entre erotismo y sentido de muerte, entre naturaleza y lenguaje La pintura se convierte en el teatro de una representación de una imagen terremotada, cogida en su pasar de un estado de integridad vital a un estado de disolución románticamente en explosión (...).



I

## Antonio López García

### 33 EL APARADOR<sup>1</sup>(1965-66)

Oleo sobre tabla  
241 x 127 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Antonio López García  
Colección particular, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

- Arte Español en el Congreso. Madrid, Congreso de los Diputados, enero-febrero 1984.
- Antonio López García. Albacete Museo de Albacete, 10 mayo-30 junio 1985, n.º cal. 14.
- Antonio López. Europalia 85 España. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 26 septiembre-22 diciembre 1985, n.º cal. 26.

#### Bibliografía

BONETCORREA, A.; FERNANDEZ BRASO, M., y otros: *Antonio López García*. Madrid, Ed. Rayuela, Cuadernos Guadalimar n.º 2, 1977, pág. 47 (repr. color).

Catálogo exposición *Arte Español en el Congreso* Madrid, Congreso de los Diputados, 10 mayo-30 junio 1985, págs. 48 y 133 (repr. color), como *El armario* (1966), 244 x 127 cm.

Catálogo exposición *Antonio López García*. Albacete, Museo de Albacete, 1985, portada (repr. color), s/p., n.º 14, fechado en 1962, con medidas 200 x 100 cm y Colección Lucio Muñoz<sup>2</sup>.

Catálogo exposición *Antonio López. Europalia 85 España*. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 1985, págs. 44 y 76, n.º 26 (repr. color), como *Le buffet*.

FERNANDEZ BRASO, Miguel: *la realidad en Antonio López García*. Madrid, Ed. Rayuela, Colección *Poliedro*, 1978, págs. 68 y 69, (repr. color).

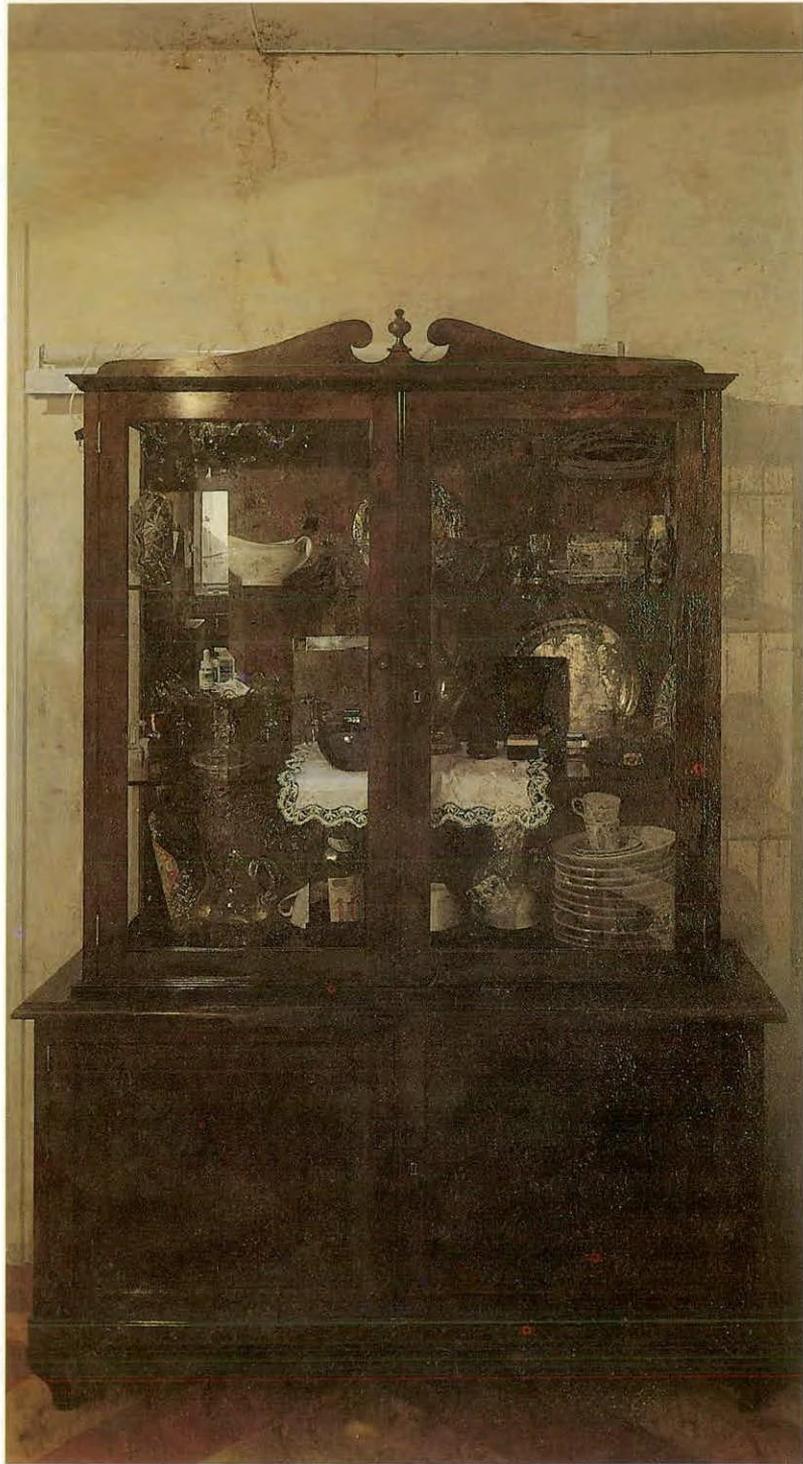
(...) Antonio López García ha sabido elevar a la categoría estética los seres y los objetos de un mundo cotidiano y aparentemente vulgar que hasta ahora considerábamos carente de entidad artística. Al igual que los surrealistas, pero desde otro plano del conocimiento, nos ha descubierto otro *universo más*, tal como decía Proust, que siempre proporcionan los grandes artistas. Lo increíble es cómo un mundo de seres y objetos antes borrosos, o incluso nulos, de repente, gracias a su pintura, se nos presenta como espejo de nuestra interioridad. En este aspecto, su pintura tiene que ver con el realismo mágico. La muda presencia de los seres y los objetos basta para despertar en nuestro ánimo el sentido de una realidad que nos pone ante la evidencia de lo transitorio de nuestras vidas, de cómo todo transcurre lento e inexorablemente hacia su desaparición, extinción y muerte. Su obra, sin gestos dramáticos ni espectaculares, es, puesta en escena, como la de tantos pintores españoles del Siglo de Oro, una meditación sobre lo temporal y lo eterno (...).

(...) Las obras de Antonio López García ponen en evidencia los límites que separan al ser de lo existente. Su virtud es descubrir la realidad en su más profunda dimensión. La belleza es frágil y la felicidad humana pasajera. Nada resiste el paso inexorable del tiempo. Pero el artista quiere, dando nueva vida, salvar del olvido sus vivencias fijar para siempre la imagen de los seres y de las cosas con sus gestos y ademanes más significativos, con sus aspectos genéricos más esenciales, aun a riesgo de que queden rígidos e inmóviles, con aspecto de momias o de fantasmas. Su sed y hambre de eternidad -una munición- sólo se calman y sacian con la imitación y perfección de la creación artística. Inmortalidad del alma y resurrección de la carne se convierten así en obra de arte. Antonio López García participa de la pasión del hombre occidental por la expresión de lo concreto y de lo corporal dentro de un espacio construido. Sus obras, además de remontarse a tiempos inmemoriales, logran rescatar del olvido a un mundo perdedor. Pero su victoria no es más que una vana ilusión, el sueño engañoso y prodigioso del arte. De ahí el dolorido sentir que impregna toda su obra.

1 También titulado *El armario*.

2 Por error, en este catálogo figuran los datos correspondientes al cuadro *La alacena* (Colección Lucio Muñoz) aplicados a la fotografía del cuadro *El aparador*, presente en esta exposición.

Antonio BONETCORREA: *Arte y realidad en Antonio López García*. Incluido en: *Antonio López García*. Albacete, Museo de Albacete, 1985, s/p.



## Morris Louis

---

### 34 JANUS (1960)

Resina acrílica (Magna) sobre lienzo  
200 x 270cm  
Colección particular

#### Procedencia

Gimpel-Hanover & André Emmerich Galerien,  
Zurich  
Actual propietario, 1981

#### Exposiciones

•Morris Louis. Themes and Variations•. Wash-  
ington, National Gallery of Art, 2 septiembre  
1976-9 enero 1977.

- The Washington Color School Revisited: The  
Sixties-. Washington, Fendrick Gallery, 9 sep-  
tiembre-4 octubre 1980.

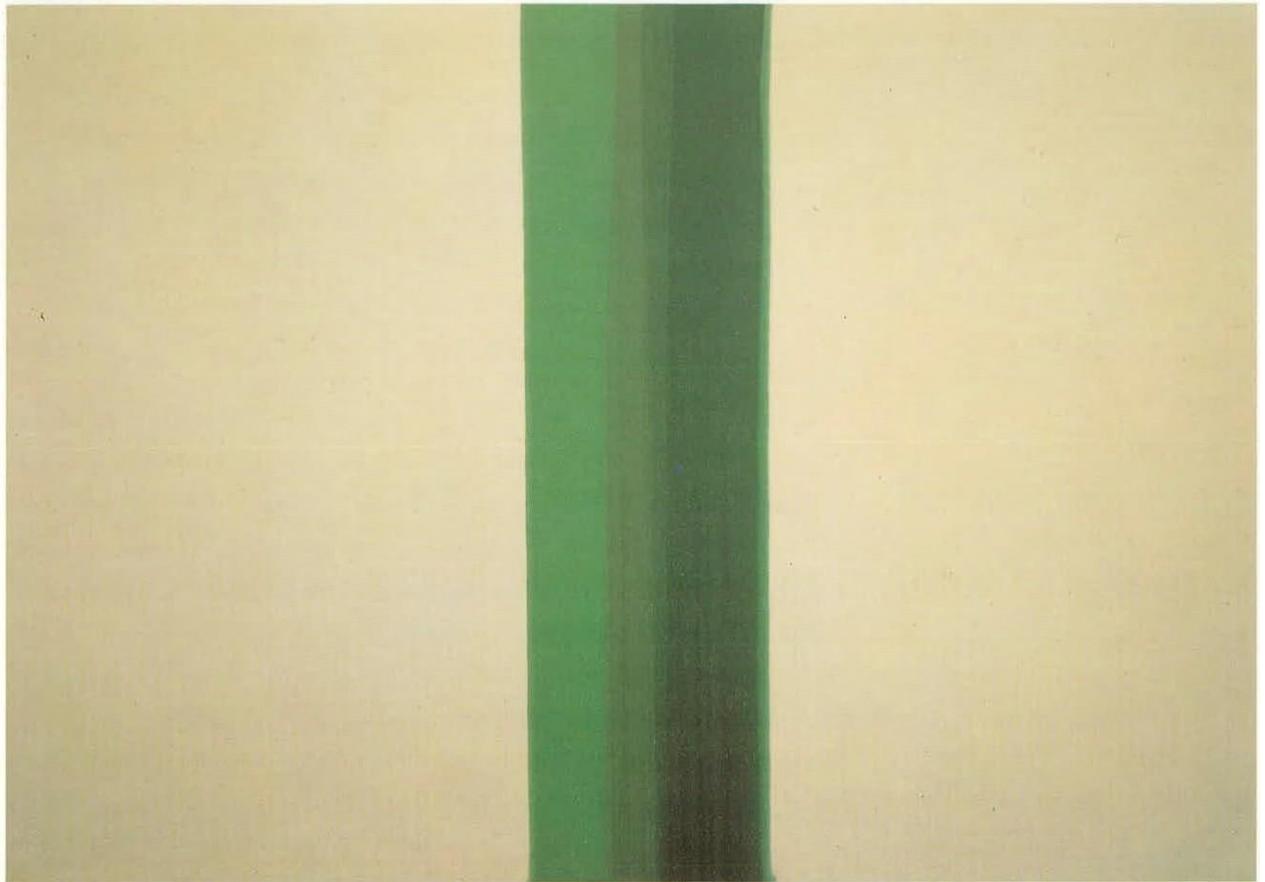
•Morris Louis. Column Paintings - 1960•.  
Nueva York, André Emmerich Gallery, 1 di-  
ciembre 1979-2 enero 1980.

#### Bibliografía

Morris Louis State N.º ML- 497.

(...) A pesar de sus innovaciones, Louis, como otros miembros de la genera-  
ción de 1903-1913, se mantuvo dentro de los márgenes específicos de la pintura.  
Ni él ni otros artistas experimentaron con el collage o con la incorporación de  
objetos en su trabajo artístico. Por el contrario, al igual que Pollock, Newman o  
Still, Louis conservó la unidad de superficie y la consistencia técnica del medio.  
Persiguió la principal característica del arte pictórico, la creación de espacio a  
través de la pintura y, a la vez, contrarrestó la ilusión espacial conservando la su-  
perficie plana del lienzo. Consiguió esta combinación tradicional de espacio bi y  
tridimensional por medios no tradicionales. Trabajó sin extender horizontalmente  
el lienzo, inclinándolo o doblándolo para hacer que la pintura se desparramase a  
través de la superficie de algodón empapado, sin apresto ni imprimación. Debido  
a las pequeñas dimensiones de su estudio era imposible trabajar todos los lien-  
zos a la vez y, por ello, es posible apreciar alguna que otra marca de esta dificul-  
tad, dobleces y líneas donde el flujo de pintura ha quedado detenido (...).

(...) Louis sacó partido a la liquidez de la pintura hasta límites insospechados.  
Muy disuelto, su pigmento era absorbido por el lienzo poroso, de modo que la  
pintura actuaba más como un tinte que como una pasta. La pintura se dejaba  
caer con la ayuda de la gravedad, y debido a ello no es posible apreciar la mano  
del artista en términos de presión o resistencia superficial, como ocurre en De  
Kooning, Gustan o Kline. La aparente arbitrariedad de este método de pintar no  
implica, sin embargo, falta de resolución: lo que sucede, simplemente, es que las  
decisiones no aparecen registradas gestualmente en el cuadro. El área completa  
del cuadro terminado no puede ser reducido a porciones menores comparables  
con signos de objetos conocidos o con la escritura personal. Al igual que en Still,  
Newman y Rothko, los cuadros deben ser vistos como un campo único, un  
campo no exento de accidentes pero, al mismo tiempo, tampoco reducible a una  
escala de formas y señales mensurales (...).



Courtesy André Emmerich Galler,yNueva York

## René Magritte

---

### 35 BUENA COMPAÑIA <sup>1</sup> (h. 1940)

Oleo sobre lienzo  
41 x 33 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: -Ma gr.itte•  
Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•El Surrealismo y su evolución•. Madrid, Galería Tbeo, mayo-junio 1982.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *El Surrealismo y su evolución*. Madrid, Galería Theo, mayo-junio 1982, s/p. (repr. color).

Sólo en fecha reciente se ha reconocido la importancia decisiva de la obra de René Magritte. El aparente retroceso del pintor belga tras las tendencias inauguradas por Cézanne en el arte moderno, contribuyó a empeñar su imagen durante largo tiempo. Sin embargo, debemos observar que, en tanto que las metamorfosis de la imagen propuesta por el cubismo revelaron no ser sino transgresiones formales de las fronteras artísticas tradicionales, las innovaciones de Marcel Duchamp e incluso de René Magritte han sido consideradas como transgresiones históricas, rupturas estéticamente revolucionarias.

Duchamp allanó el camino con su teoría del cambio contextual de objetos de uso: la representación y la invención eludían la realidad del planteamiento de problemas artísticos cedía ante una problemática extraartística que apuntaba a la conciencia. La dimensión metafísica desaparecía y retornaba en forma totalmente nueva como dimensión de la conciencia, que a su vez debía registrar y elaborar los contenidos básicamente distintos que aparecen cuando un mismo objeto es ubicado en dos contextos diferentes (tienda y museo). El extrañamiento se dirigía en última instancia a la comprensión y recepción del arte. No eran los objetos lo enigmático, sino que ellos mismos oscurecían su contexto.

René Magritte, inconcebible sin este impulso inicial, dio un paso más allá. Sus problemáticas son de índole extraartística (él mismo aspiraba a ser más filósofo que artista) y, además, se centran en cuestiones muy concretas de comunicación que implican una reflexión sobre el arte. Sus transgresiones del convencionalismo artístico no sólo son de orden formal, sino también histórico: abordan los problemas reales de percepción y representación que surgen cuando advertimos que el lenguaje y la imagen pertenecen a sistemas semióticos regidos por leyes particulares, y que éstas no reflejan sino más bien sustituyen a la realidad. En este sentido cabe considerar a Magritte como el prototipo del artista intelectual, que reflexiona sobre su propia obra y no se retira al plano de la ficción o de la subjetividad.

Esta consideración excluye la concepción de un Magritte pintor de sueños y de contenidos inconscientes o enigmáticos. Sus cuadros enmascaran la realidad sólo en primer plano a un nivel secundario; en cambio, elucidan una serie de fenómenos con ayuda del enmascaramiento de motivos triviales (...).

---

<sup>1</sup> Existe un certificado de la esposa del pintor en el que se dice textualmente: •Je certifie que ce tableau est de la main de mon mari René Magritte. Georgette Magritte. Le 20.10.70.

Uwe M. SCHNEEDE: *René Magritte*. Barcelona, Labor, Col. •Bolsillo de Arte Labor,,, 1987, págs.3-4.



## Manuel Millares

---

### 36 CUADRO 190 B (1962)

Técnica mixta sobre arpillera

100 x 130 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: •MILLARES•

Colección particular

#### Procedencia

Manuel Millares

Actual propietario

#### Exposiciones

•Millares. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1975 n.º cat. 32.

•Manolo Millares (1926-1972)•. Toulouse, Musée des Augustins, junio-agosto 1982, n.º cat. 24.

•Millares•. Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros de Zaragoza, 31 octubre-3 diciembre 1988.

#### Bibliografía

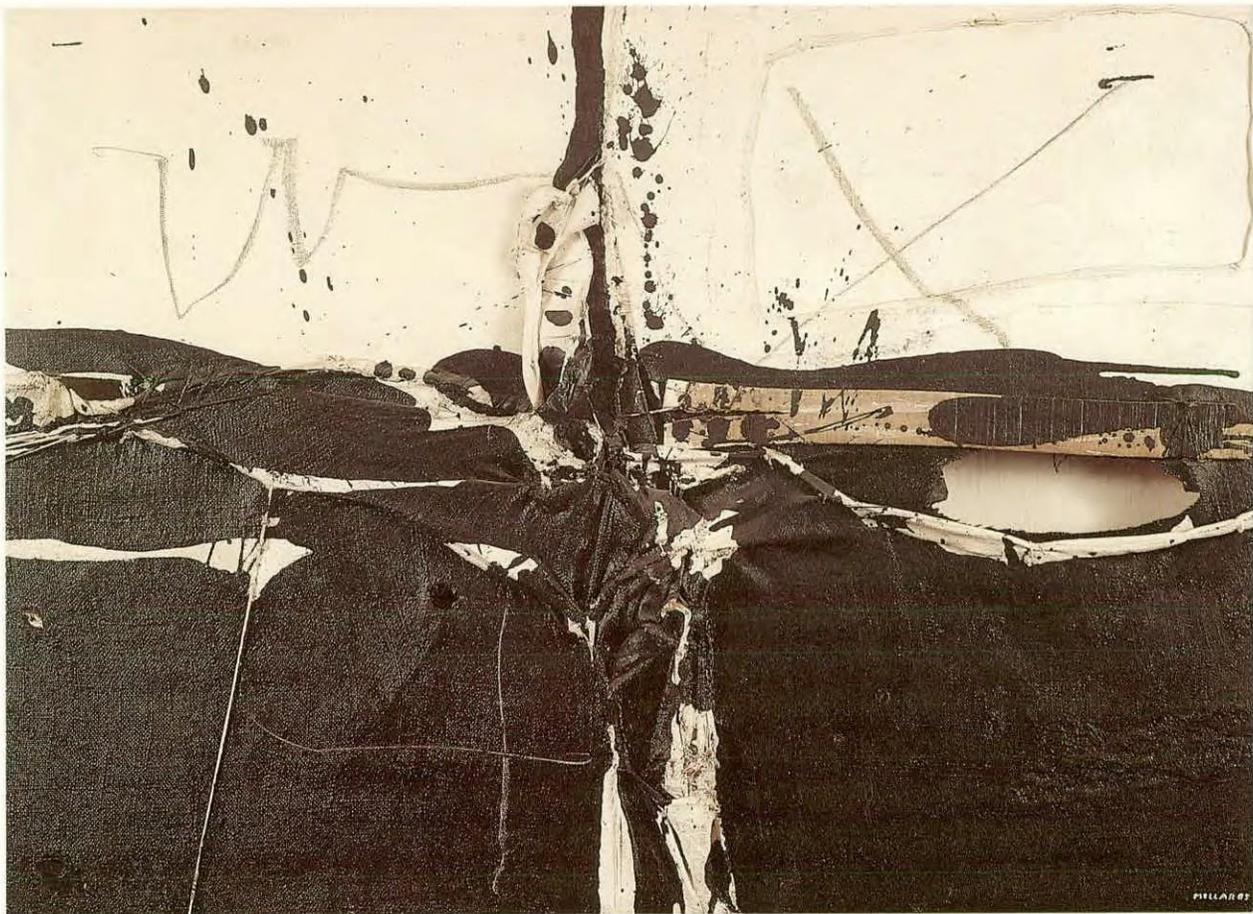
Catálogo exposición *Mi llen-es*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, s/ p., n.º 32 (repr. b. y n.).

Catálogo exposición *Manuel Millares (1926-1972)*. Toulouse, Musée des Augustins, 1982, pág. 60, n.º 24 (repr. b. y n.).

CHAVARRI, Raúl: *Manuel Millares*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Col. •Arte en imagen-es, 1975/s/p., n.º 4 (diapositiva color).

FRANCA, José Augusto: *Millares*. Barcelona, Polígrafa, 1977, págs. 103 y 250, n.º 176 (repr. b. y n.), con medidas 97 x 130 cm.

En Roma o en París,  
Nueva York, Buenos Aires, Madrid, Calcuta, El Cairo...  
en tantísimas partes todavía,  
hay arpilleras rotas,  
destrozados zapatos adheridos al hueso  
muñones, restos duros,  
basuras calcinada,s  
hoyas profundas, secos  
mundos de pretéritos oxidados,  
de coagulada sangre,  
piel humana, arrojada como lava difunta,  
rugosidades trágicas, signos que acusan, gritan,  
aunque no tengan boca,  
rallados alaridos que lastiman  
tanto como el silencio.  
¿De dónde estos escombros,  
estos mancos derrumbes  
agujeros en trance de aún ser más agrandados  
lentas tiras de tramas desgarradas,  
cuajados amasijos, polvaredas de tiza,  
rojos lacre, de dónde?  
¿Qué va a saltar de aquí, qué a suceder,  
qué a reventar de estos violentos espantajos,  
qué a tumbar esta ciega, andrajosa corambre  
cuando rompa sus hilos, haga morder de súbito  
sus abiertas costuras, ilumine sus negros,  
sus nimios y sus calcios de un resplandor rasante,  
capaz de hacer parir la más nueva hermosura?  
Ah, pero mientras tanto,  
el «No toquéis, peligro de muerte» acecha oculto  
bajo tanta zurzida realidad desfleada.  
Guardad, guardad la mano,  
no avancéis ningún dedo los pulidos de uñas  
Ratas, no os atreváis por estos albañiles.



Lívidos de la usura, pálidos de la nada,  
atrás, atrás, ni un paso por aquí, ni el intento  
de arriesgar una huella ni el indicio de un ojo.  
Corre un temblor eléctrico capaz de fulminaros  
y una luz y una luz y una luz subterránea  
que está amasando el rostro de tan tristes derribos.



## Manuel Millares

### 37 PERSONAJE CAIDO 2 (1970)

Técnica mixta sobre arpiUera

160x 160 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: •MILLARES•

Colección particular

#### Procedencia

Manuel Millares

Actual propietario

#### Exposiciones

•Homage to Millares. His Last Painllogs, 1969-1971. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 21 mayo-7 junio, 1974.

-Millares•. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1975, n.º cal. 60.

•Manolo Millares (1926-1972)•. Toulouse, Musée des Augustins, junio-agosto 1982, n.º cat. 50.

•Manolo MiUares•. Zaragoza, Sala Luzán, 13 diciembre 1983-12 enero 1984.

#### Bibliografía

AREAN, Carlos: *Millares*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Col. •Artistas Españoles Contemporáneos•, 1972, pág. 46.

Catálogo exposición *Homage to Millares. His Last Paintings 1969-1971*. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1974, pág. 10 (repr. color).

Catálogo exposición *Manolo Millares*. Zaragoza, Sala Luzán, 1983, s/p. (repr. color).

Catálogo exposición *Manolo Millares (1926-1972)*. Toulouse, Musée des Augustins, 1982, pág. 73, n.º 50 (repr. b. y n.).

Catálogo exposición *Millares*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1975, s/p., n.º 60 (repr. b. y n.).

FRANCA, José Augusto: *Millares*. Barcelona, Polígrafa, 1977, pág. 219, n.º 390 (repr. color).

Millares sabe que el «blanco» ha de vencer y ahí está su fuerza, y la fuerza de una pintura que ignora la demagogia porque está habitada por el fuego polémico más puro. Caballero del Bien, en él la estética reserva siempre su sistema a principios de ética. Ninguna sumisión: una perfecta vinculación entre significante y significado a través de un juego de signos que son superficies negras y blancas, manchas y un grafismo sumario.

También manchas rojas.

En algún lugar Millares ha dicho que los «colores le distraían». Sólo exceptúa al rojo. Y acusa...

El rojo, pero no importa qué rojo: el color mismo de la sangre. Entre el negro y el blanco, los extremos, el rojo es el color *relais*, situado entre la inocencia de la luz y el valor mortal de las tinieblas.

Por la sangre la muerte penetra en el hombre y la sangre se extiende por los muros enjalbegados. Los «Mutilados», los torturados del Santo Oficio, los vencidos, dejan sobre los muros sus huellas de sangre. El rojo de Millares tiene un valor ideográfico inmediato: color físicamente compensador de otros dos, señala también con su presencia agresiva un esquema pictórico que el negro y el blanco neutralizan. Establece al mismo tiempo el paso entre el relieve y la superficie plana, en la medida en que es en sí mismo un color-relieve y chorrea sobre el fondo del lienzo.

Millares actúa por tanto, con tres valores cromáticos, llevando cada uno en su auto significación una carga semántica alusiva a la idea que el pintor se hace del mundo, de los hombres, de la vida.

...Y si el rojo tiende hacia el negro, como la sangre tiende hacia la muerte, puede también unirse al blanco para hacerse rosa. Una vasta serie de «nuevos homúnculos» pintados en 1970, rosas y blancos, puede ya asumir la esperanza que residía en su proyecto moral.

La paleta de Millares es, en fin, subrayada por una escritura que comienza en los relieves, definida por los rodetes, los pliegues, las cuerdas y las costuras con grueso hilo de saco, cuyas sombras se insinúan en los volúmenes como un grafismo integrado. Pero la escritura supera muy pronto ese procedimiento hasta tomar una definición propia. Se convierte entonces en un fin en sí, cada vez más independiente y seguro de sus medios y posibilidades (...).

José Augusto FRANCA: *Millares*. Barcelona, Polígrafa 1, 1984, págs. 222 y 224.



## Joan Miró

### 38 PEINTURE (1927)

Oleo sobre lienzo

19 x 24 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior dere-

cho: · Miró/1927·

Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

•Joan Miró: Años 20. Mutación de la realidad (90º Aniversario de Miró)•. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, junio-julio 1983, n.º cat. 86.

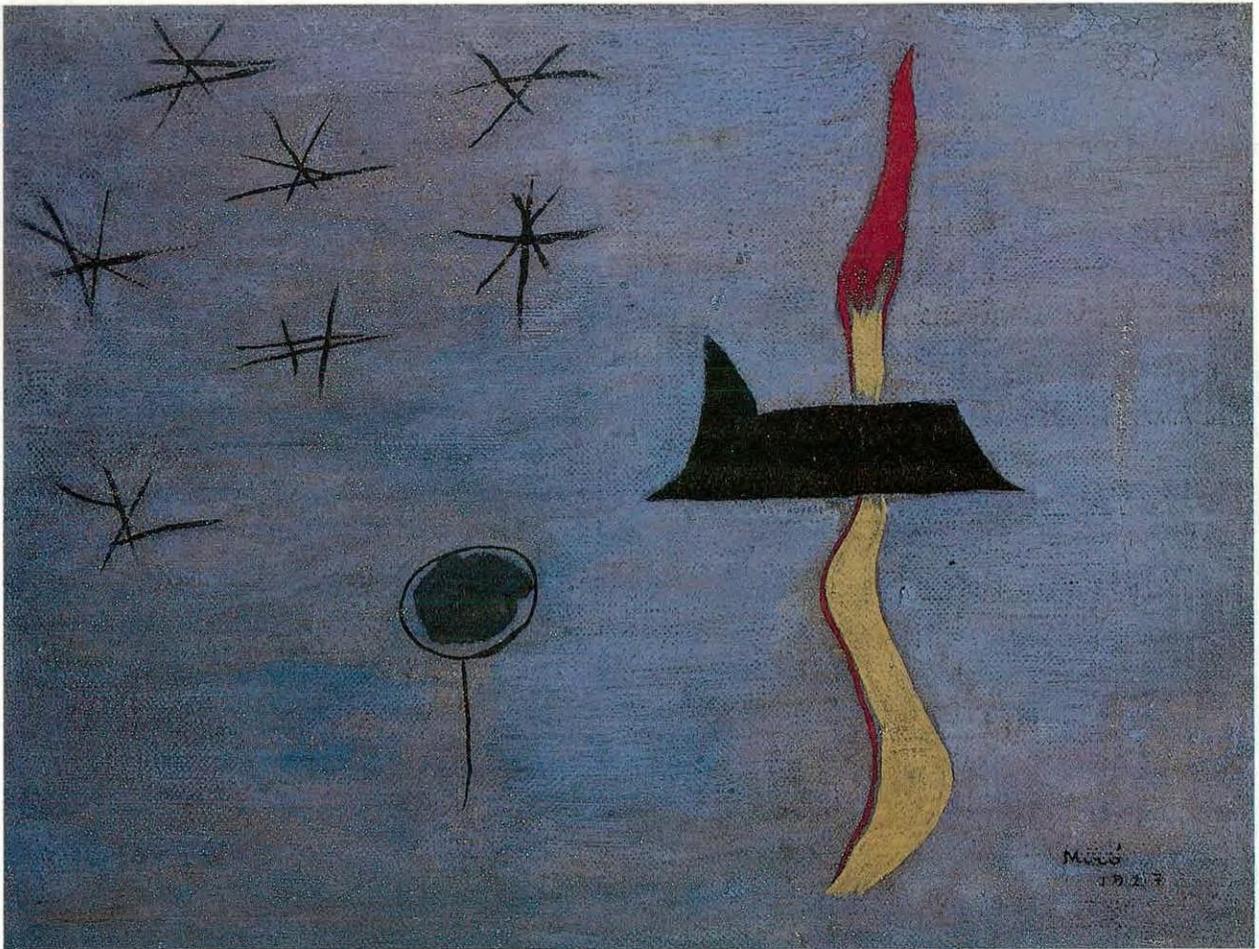
#### Bibliografía

Catálogo exposición *Joan Miró: Años 20. Mutación de la realidad*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, págs. 65 y 91, n.º 86 (repr. color).

(...)La abundante producción parisina de los años 1925, 1926 y 1927 proviene de esa exaltación y esa fiebre. Profundizando en sus descubrimientos, Miró consigue una pictorialidad pura mediante un tratamiento monocromo de la superficie. Anchos brochazos de color fluido -generalmente azul, bistre y gris- obtenido al temple o con pintura al óleo muy diluida, engendran un espacio de sorprendente sensibilidad táctil. Es un espacio no ya convencional sino concreto, gracias al movimiento y la animación de la materia-color empleada y como abandonada a sus propias pulsiones, a la continuidad del cuadro. A través de ella nacen líneas que se afinan aún más, que se enrarecen, ondulanse pierden o convierten en trazos punteados. En su prodigioso abandono, sustituyen la descripción por la notación alusiva y el trazado metafórico. Y la realidad exterior que Miró retenía aún en los esbozos de sus Cuadernos se transforma, gracias al chorreo rítmico del bistre o el azul, en signos ambivalentes o blancos chorros de cal. El personaje deviene esa forma blanca, fantasmal y lunar nacida de la expansión y la desecación de una mancha líquida; y su transparencia o falta de brillo, como una entrega silenciosa al movimiento, la oscilación, la vibración del único color que confiere otra profundidad a la superficie, una secreta palpitación al lienzo.

Miró ha vuelto a encontrar, sin saberlo, el vacío vivo de los taoístas, un espacio abierto al infinito de donde el trazo parece surgir y desaparecer para traernos formas y signos en estado naciente. La escritura alucinada de esas pinturas ha visto sin duda influida por el automatismo que André Breton elevaba a la condición de método, pero no se puede ver en él una aplicación pura y simple de las teorías surrealistas. La autonomía de la línea y el color, y el extraordinario sentido pictórico que supone la precisión infalible de su juego en esas pinturas monocromas, exigen una consciencia perspicaz de cada gesto y el acto pictórico en su integridad. Es cierto, sin embargo, que el color, la línea y el signo parecen engendrados por una turbia energía nocturna que el arte y la lucidez del pintor se limitan a guiar y conducir hasta la eflorescencia. Para él se trata de liberar la escritura de un sueño en vigilia, de elaborar sin apremio la lengua misma de las pulsiones, de extraer lo desconocido de su envoltura nocturna y dejar que salga a la superficie (...).

Jacques DUPIN. *La transmutación*. Incluido en: *Joan Miró: Años 20. Mutación de la realidad (90º Aniversario de Joan Miró)*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, junio-julio 1983 págs. 38 y 40.



## Joan Miró

### 39 FEMME ET OISEAU DANS LA NUIT<sup>1</sup> (26 marzo 1968)

Oleo sobre lienzo  
162 x 132 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: •Miró•.  
Al dorso, inscripción con la fecha y el título:  
•26 de marzo de 1968/Femme et oiseau dans la nuit•.

Colección particular

#### Procedencia

Joan Miró  
Galería Theo, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Miró. Exposición retrospectiva•. Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, verano 1968, n.º cat. 133.

•Miró•. Barcelona, Recinto del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, noviembre 1968-enero 1969, n.º cat. 137.

•Miró. Paintings, gouaches, sobreteixims, sculpture, etchings•. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, mayo 1973, n.º cat. 5.

•Miró. Pinturas de 1916-1974•. Madrid, Galería Theo, mayo-junio 1978.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Miró*. Barcelona, Recinto del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, noviembre 1968-enero 1969, pág. 69, n.º 137, lám. XIX (repr. color), como •Amanecer, la naissance du jour•.

Catálogo exposición *Miró. Painting ; gouaches, sobreteixims, sculpture, etchings*. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, mayo 1973, s/p., n.º 5 (repr. color), como •Woman and birds in the night•.

Catálogo exposición *Miró. Pinturas de 1916-1974*. Madrid, Galería Theo, mayo-junio 1978, portada (repr. color).

COOPER, Douglas y TAJLLANDER, Yvon: *Miró*. París, Galerie Melki, 1974, págs. 55 y 64, n.º 24 (repr. color).

Sr, demasiado Joven Sí, demasiado niño.

Como si una mano grande avanzara desde el crepúsculo interminable.

No. como si una inocente mano se adelantase desde el origen mismo del alba... Los cinco largos dedos sabios amanecían.

Nacían probablemente para poner color en una mejilla, para tocar levísimamente un monte, todo verdor de súbito, untado por la milagrosa caricia, peinado por un sueño de color infante, dormido, entre estrellas y punta, en el tímido oreo del verde casi luz, casi color de aire.

Pero, de pronto, no: Ha estallado el rojo, concentración chorreante en el centro mismo de la aurora. Rojo total del corazón que explota como una bofetada sobre el mundo cándido -más que encendido, alarmado- ebrio, globo de agolpamiento que se evade rojo en lo azul. Se suelta, sube feliz, sobre los rostros extasiados

Más esa inmensa mano niña misteriosa, esa mano con forma humana que recoge

<sup>1</sup> También titulado •Amanecer, la naissance du jour• y •El comienzo del día•.



CORREDOR MATHEOS, José: *Miró*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Servicio de Publicación es del Ministerio de Educación y Ciencia, Col. •Artistas Españoles Contempontneos•, 1971, s/p. (repr. color), como •Amanecer•.

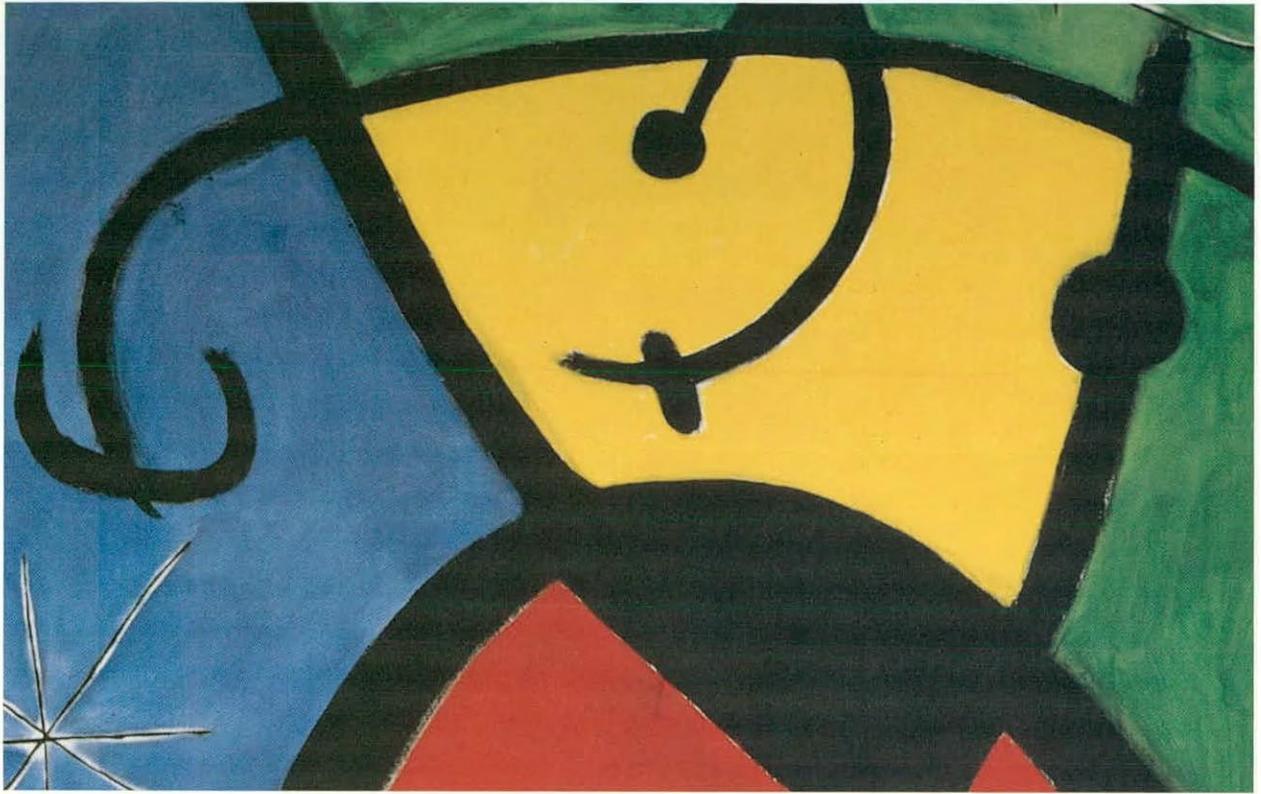
GIMFERRER, Pere: *Miro y su mundo*. Barcelona, Polígrafa, 1984, pág. 128, n.º 122 (repr. color), como •El nacimiento del día•.

MALET, Rosa María: *Joan Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1983, pág. 128, n.º 99 (repr. color), como •El comienzo del día•.

SWEENEY, James Jobnson: *Miró. Fotoscop*. Barcelona, Polígrafa, 1970, pág. 210, n.º 210 (repr. color), como •La naissance du jour•.

de los iris su pozohondsimo quereúne  
su depósito vivo, que agrupa  
su paleta.

Vicente ALEIXANDRE: *Joan Miró*. Incluido en: •Miró•. Granada, Galerfa de Exposiciones del Banco de Granada, 1978, s/p.



## Manuel Mompó

---

### 40 GENTE MIRANDO UNA VENTANA AL MAR (1985)

Oleo sobre lienzo

130 x 110 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: •H. Mompó 1985•; al dorso, en la zona superior:

•H. MOMPO / •Gente mirando una ventana al mar• / 130 x 110 / 1985•.

Colección particular

(..) Pero antes de este renglón para la libertad que salta límites y después de aquel deslizarse en el tiempo, una probable clave: «El cuadro salió solo», figura escrito. Algo semejante me había confesado el artista en su estudio, cuando señaló que lo más excitante es el lienzo en blanco. Enfrentarse al lienzo en blanco y, de pronto, en azul, un punto, nada, sobre la inmensa superficie. Supongo que ya empieza el cuadro a salir. Con un significado múltiple -lo firme y lo huidizo de un acto siempre- porque puedo pensar que comienza a liberarse. De lo interior de su realizador y al exterior de una realidad instaurada. Un punto azul en la llanura incalculable es una milagrosa referencia. Un encuentro milagroso que pone en marcha y hace vibrar un orden de relaciones. Un punto sale solo, y en tal caso, ya es un cuadro. Pero un punto, lo apenas, desencadena todo un proceso necesario que confiere valor a otros puntos y líneas, a otras formas y colores que brotan igualmente solos. Que acaso estaban ahí, que con seguridad estaban y que el espectador descubre como si no hubiesen estado. Por ello parece que surgen solos. Es como quien se atreve a penetrar la noche, o la dudosa frontera hacia el amanecer; poco a poco, las cosas y su representación van adquiriendo su verdadero perfil. Y el caminante no sólo tiene la sensación de no pérdida del ver, sino que se ha dinamizado con una visión nueva

Porque «El cuadro salió solo», porque, en una aclaración subsiguiente, se indica que «Lo pintó el aire, moviéndolo la luz y poniendo el color la sombra», Manuel Mompó será -en el espacio de su conciencia- el primer contemplador que se sorprenda ante lo que ve. El suele traducir esa sorpresa como «Gente en la calle», o «Campesinos divirtiendo un paisaje», o «Puestos en un mercado», no sé, escenas y circunstancias que renacen con un aporte de asombro. No desde la vanidad, sino desde lo imprevisible del hallazgo. ¿Qué ha salido ahí, en ese cuadro que salía solo? ¿W en ese equivalente volumen, la blanca tersura del metal, unos cortes, la limpieza de unos cuantos colores descendidos? Lo más excitante serán el lienzo y la chapa de acero en blanco pero a partir de esa cualidad, lo más indescifrable es lo que, proyectan, envuelven y sugieren, la pintura y la escultura. Solos el cuadro y el volumen, y sólo a este lado quien se desfonda su creador, mirando lo que en ellos transcurre a una cierta distancia, en una cierta lejanía habitada de pleno, por la inteligencia.

Miguel LOGROÑO: *Más eco que palabra*. Incluido en: , Mompó• Madrid Galería Theo, diciembre 1983-enero 1984, s/p.



H. Mompó 1985



## Lucio Muñoz

### 41 1 TROCA Y LA PENUMBRA (1971)

Collage de óleo y madera sobre tabla  
89 x 116 cm

Firmado y fechado en la zona superior izquierda: •Lucio Muñoz / 1971-: Al dorso: •Lucio Muñoz 1971 / 116x 89 / Troca y la penumbra•.

Colección particular

#### Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid

Rubin Cadbury, Inglaterra

Subasta Sotheby's, Madrid, 4 febrero 1986, n.º 45

Actual propietario

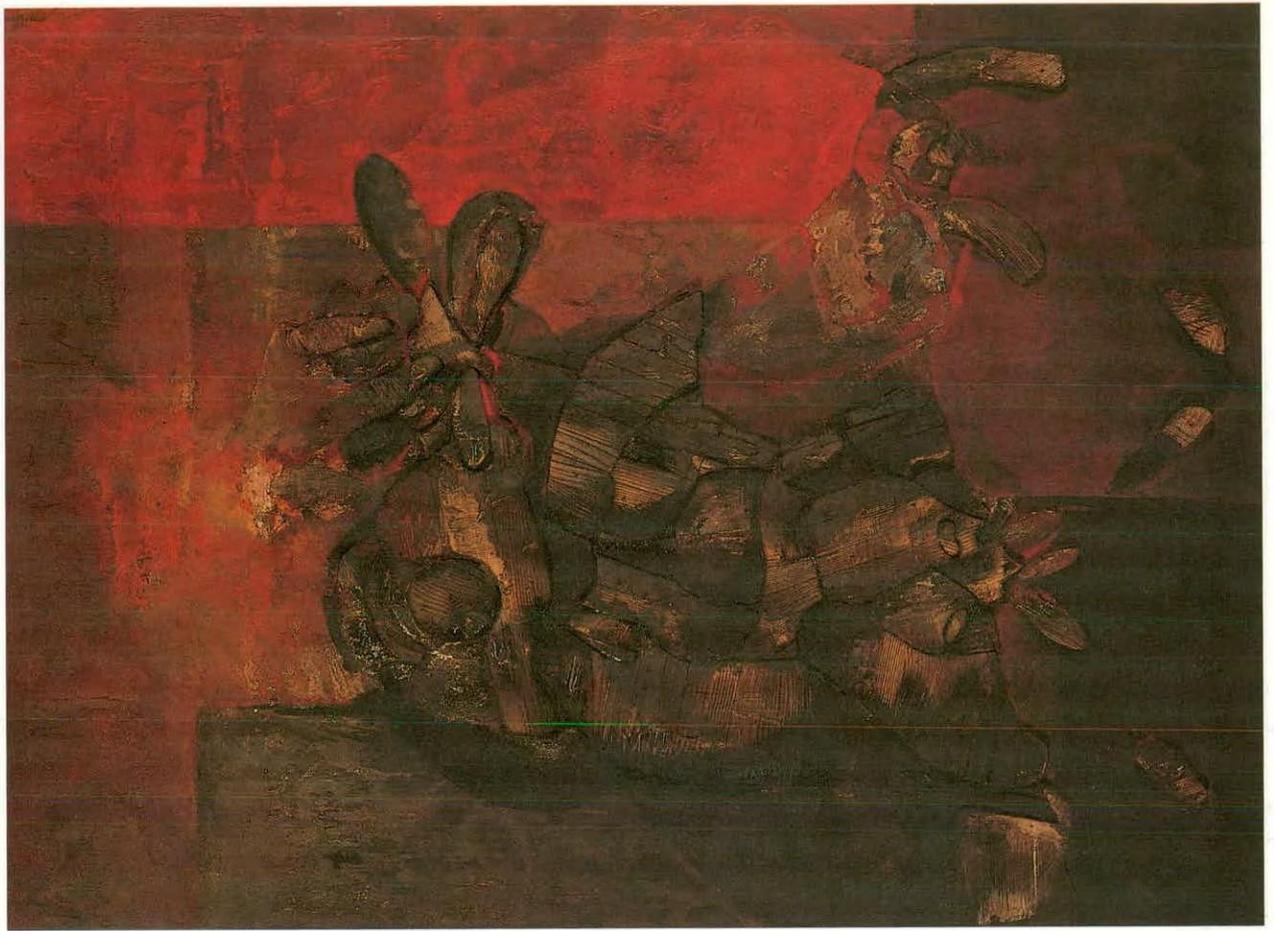
#### Bibliografía

*Pintura Antigua, Impresionista y Jllodema.* Madrid, Sotheby's, jueves 19 de diciembre de 1985, n.º 45 (repr. color)<sup>1</sup>

(...) No descansa el arte en una escueta razón de formas; es, más bien, denodada indagación en torno a la raíz *dionisiaca* de la vida e instauración vital de lo que antes no era o nos era dado conocer ni nombrar. Precisamente por no ser definitivamente abarcable la demarcación del lugar ni penetrable de una vez para todas el subsuelo dionisiaco de la vida, admite y reclama un retorno sucesivo y siempre nuevo a la fuente de su infinita pregnancia. Hace ya tiempo que Lucio Muñoz comenzó a acotar las lindes *del lugar*, de aquel lugar (centro de la atención y raíz dionisiaca del estímulo) en que le fuera dado condensar el objeto de su conocimiento y el pulso de su experiencia renovada y transmitida a la expresión con el acento de la reiteración temática o estilística, más el eco respectivo de una claridad en constante crecimiento. Nadie diga que esta aparente reiteración temática o estilística y el empleo de una técnica invariable, aunque no ajena a resonantes cambios, son claro síntoma de propia emulación o copia de sí mismo. Ocurre exactamente lo contrario. Lo reiterado y vuelto a reiterar por nuestro artista es el planteamiento de un problema inabarcable de una vez por todas pero sucesivamente accesible y lo expresado en radiante fidelidad a un estilo propio termina por extrañar el mejor refrendo de un lenguaje estrictamente original y la prueba maestra de que el creador se nutre de su experiencia más genuina. La urdimbre pertinaz de estas maderas bañadas por la luz del crepúsculo, nos hablan sin más, y a través de sus cambios resonante, de un solo problema, una y mil veces abordado en las lindes de aquel lugar que el artista descubrió y también de un cuadro único dispar en parte y, en parte, idéntico fiel a sí mismo. Porque Lucio Muñoz inicia cada día su tarea como si no supiera pintar un Lucio Muñoz (...).

<sup>1</sup> A pesar de que en este catálogo figura la fecha inicialmente prevista para la subasta, el 19 de diciembre de 1985, dicha subasta fue retrasada.

celebrándose finalmente el 4 de febrero de 1986. Santiago AMON: *Lucio Muñoz*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Col. •Artistas tal como consta en la procedencia de esta obra. Esp Moles Contemporáneos•, 1974, págs. 42-43.



## Ben Nicholson

### 42 GERANIUM (febrero 1952)

Oleo y lápiz sobre lienzo  
54,5 x 64,5 cm  
Firmado y fechado al dorso  
Colección particular

#### Procedencia

Ben Nicholson  
Col. particular, Londres  
Galerie Beyeler, Basilea. 5 junio 1979  
Actual propietario

#### Exposiciones

- Das Stilleben im 20 Jahrhundert-. Basilea, Galerie Beyeler, octubre 1978-febrero 1979, n.º cal. 73.
- Maestros del siglo XX. Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo 1979, n.º 56.
- Ben Nicholson. Madrid, Fundación Juan March, 6 febrero-29 marzo 1987, n.º cat. 49.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Ben Nicholson*. Madrid, Fundación Juan March, 6 febrero-29 marzo 1987, s/p., n.º 49 (repr. color), como Geranio.  
Catálogo exposición *Maestros del siglo XX* Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo 1979, s/p., n.º 56 (repr. color).  
Catálogo exposición *Das Stilleben im 20 Jahrhundert*. Basilea, Galerie Beyeler, octubre 1978-febrero 1979, n.º 73 (repr. color).  
REDA, Herbert: *Ben Nicholson. Work since 1947*. Londres, Ed. Percy Lund, Humphries and Company Ltd., vol. U, s/ d., s/p., n.º 119 (repr. b. y n.).

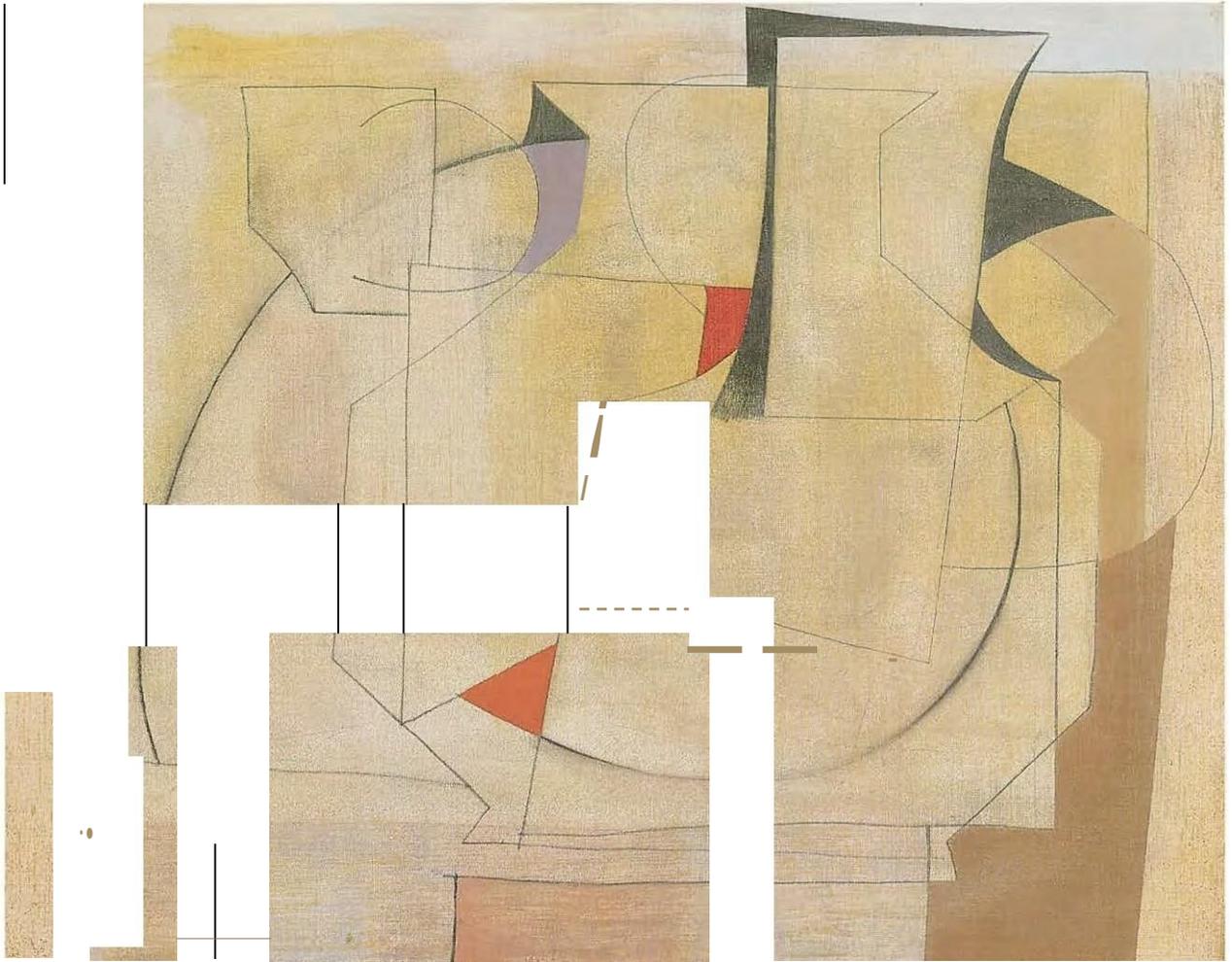
(...) La relación entre bodegón y arquitectura fue comentada por Nicholson, quien declaró que, durante sus viajes, disfrutaba haciendo dibujos de edificios y de ruinas. Por tanto, sería admisible el ver en estas grandes pinturas una traducción de su percepción de la conexión entre los edificios y el paisaje; interpretación que el mismo Nicholson admitió cuando escribió en 1957 *Mis pinturas de bodegón están estrechamente identificadas con el paisaje* (...).

(...) Nicholson evoca experiencias y disposiciones por analogía; el tema del bodegón es simplemente un vehículo para la recreación y exploración de lo que él ve como una relación musical y arquitectónica entre formas. Después de la guerra, la distinción entre pintura figurativa o no figurativa ya no constituía un problema para él.

*La clase de pintura que yo encuentro emocionalmente no ha de ser por fuerza figurativa o no figurativa, sino que es al mismo tiempo musical y arquitectónica, en la que la construcción arquitectónica se usa para expresar una relación musical entre forma, matiz, color, y el que esta relación visual, musical, sea más o menos abstracta, esto para mí carece de importancia*

Aunque la exploración del tema del bodegón está claramente enraizada con su comprensión del Cubismo, en particular de las obras sintéticas de Gris y Braque, Nicholson adopta la perspectiva cubista más que ningún otro artista para alcanzar un lenguaje personal en el cual la línea, controlada, surcaba el espacio del cuadro que él llenaba de una luz y un color basados en su percepción del ambiente. Su aislamiento en Cornwall le llevó quizá a alimentarse de sus primeros intereses, más bien que a avanzar más a lo largo de la vía modernista, pero con el paso del tiempo atrajo en torno suyo a un grupo de pintores jóvenes británicos prestigiosos, que incluía a Peter Lanyon, Patrick Heron, Roger Hilton y Terry Frost, quienes más tarde miraron hacia América y la pintura de la post-guerra en París como modelos, si bien alguno de ellos había sido ayudado e influido en gran manera por Nicholson durante su primera época. Desde luego sería acertado mantener que, lejos de vivir aislado en St. Ives, Nicholson estaba en el centro mismo de la vanguardia británica de la post-guerra (...).

Jeremy LEWISON: *Ben Nicholson*. Madrid, Fundación Juan March, 6 febrero-29 marzo 1987, s/p.



## Isidro Nonell

### 43 GITANA (CONSUELO) (1903)

Oleo sobre lienzo

65 x 50 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: •Nonell/ 1903•

Colección particular

#### Procedencia

Colección particular, Barcelona

Galería Gaspar, Barcelona

Actual propietario

#### Bibliografía

JARDI, Enrie: *Nonell* Barcelona, Ed. Polígrafa, s/d., págs. 280 y 316, n.º 194 (repr. color).

(..) A partir de su regreso, la producción del artista -a excepción de una docena escasa de naturalezas muertas- queda circunscrita a la figura humana: tipos miserables, generalmente femeninos (pinta únicamente tres o cuatro personas de sexo masculino) y, sobre todo, de raza gitana, al punto de haberse hecho popular el calificativo de «pintor de las gitanas» para referirse a Nonell.

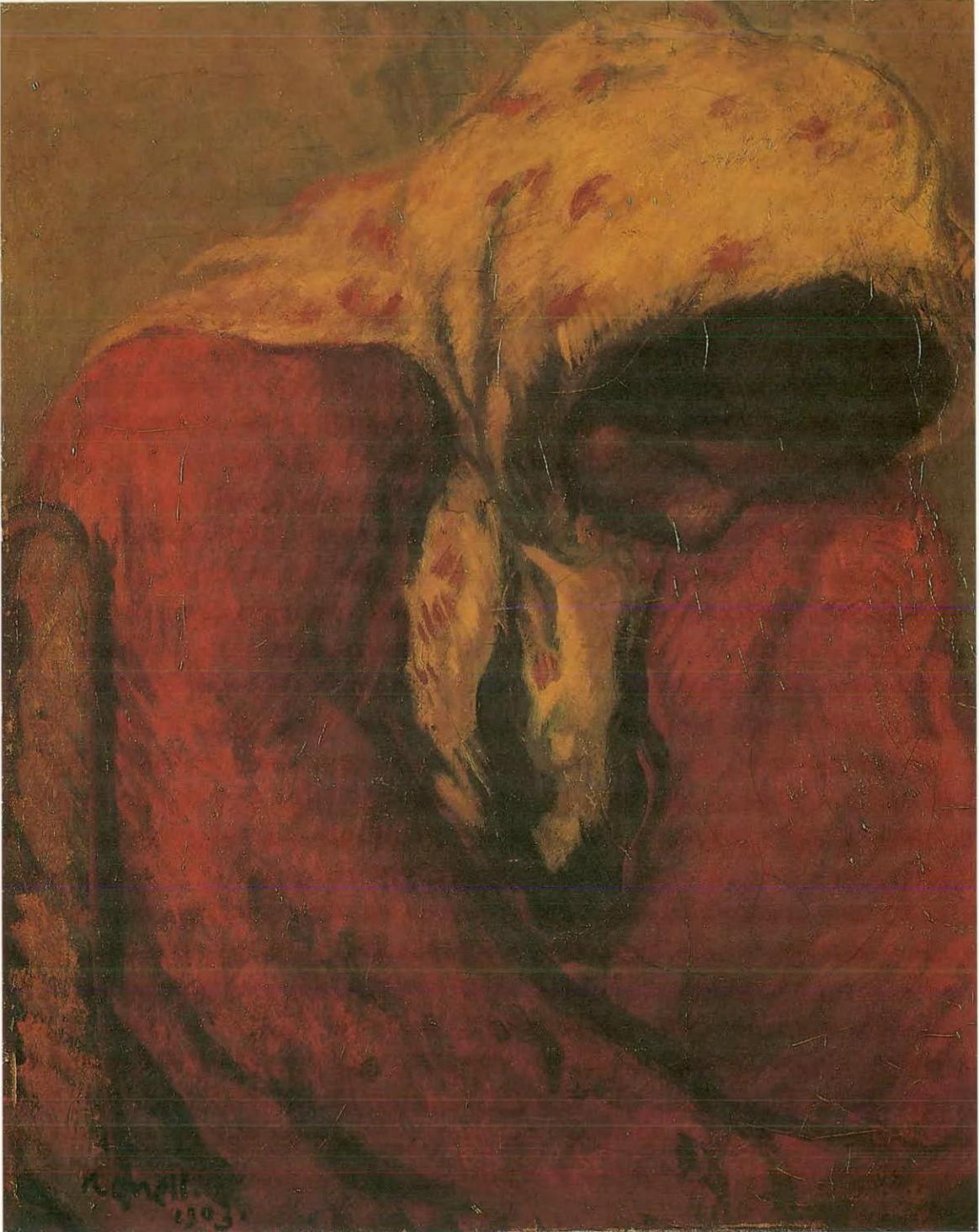
Empieza a servirse de modelos gitanas en el taller de la calle de Comercio y, según parece porque al tiempo de ocuparlo Ossó ya las utilizaba. Por otra parte las gitanas posarían para ella a cambio de una retribución menor de la que acostumbraban a percibir las mujeres blancas profesionalizadas. Nonell no buscaba en las de aquella raza morena tipismo o flamenquismo, colores relampagueantes. Por el contrario, prefería aquellas hembras miserables porque se le presentaban envueltas en mantones negros o de tonalidades mortecinas de color aceite de las hojas secas o de un verdesucio. No las elegía por su aspecto vistoso, por sus miradas fulgurantes o por exhibir, en sus rostros, un algo sensual, sino porque parecían inmóviles, pasivas ausentes, exactamente como animales amansados o temerosos, ya que los miembros de ese grupo étnico muestran a menudo la desconfianza de los que son tratados como seres al margen de la sociedad.

Es difícil determinar si en la actitud de Isidro Nonell al preferir como modelos a mujeres pordioseras y gitanas tenía algo que ver alguna idea preconcebida en favor de los miserables y oprimidos. Miguel Sarmiento el periodista que le entrevistó para los lectores de *La Tribuna*, resalta como muy significativo el hecho de que en su taller de la calle de Comercio hubiese un libro de Gorki a medio leer (...).

(..) Aunque Isidro Nonell sintiese compasión por aquellos pariaes aunque quisiese -influido por la literatura de su tiempo- «descender a los infiernos» con una chispa de pretensiones redentoristas, no ha de olvidarse, sin embargo, que las gitanas fueron para él las modelos más baratas y que en su ánimo pudieron más las razones estéticas que las éticas. Sólo así puede explicarse que en cierta ocasión, según nos explica alguien que le trató, exclamase mientras contemplaba un mendigo «¡Qué pobre más bonito! (...).

1 [A Barcelona, procedente de París, en 1911].

Enrie JARO!: *None/1*. Barcelona, Polígrafa, s/d., págs. 118, 122 y 124.



2003

## Jorge de Oteiza

---

### 44 EXPANSION (1958)

Hierro  
45x 34 x 40 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Oteiza. Propósito experimental. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 5 febrero-30 marzo 1988, n.º cat. 3

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Oteiza. Propósito experimental*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988, pág. 158, n.º 3 (rep r. h. y n.).

PELAY OROZCO, Miguel: *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, pág. 163 (repr. b. y n.), como -Primer estudio para la escultura de la Caja de Ahorros de Guipúzcoa\*.

Oteiza no ha participado en esta loca olimpiada de la retórica espectacularidad, no se ha sumado a las fibras del desbordante y desbordado nominalismo de última hora. En él, nos encontramos en la otra cara de la moneda contemporánea, la progresiva materialización de «ideas», de «universales» el intento de abstraer, rescatar, poner a salvo lo más profundo, lo más auténtico, de las categorías que han hecho posible la revolución artística contemporánea, una serie de puntos de referencia, de concreciones materializadas, abiertas generalizables, en torno a una auténtica dialéctica del espacio. Pocos ejemplos encontraremos, en todo el panorama del arte contemporáneo, en donde la auténtica calidad de abstracción, de universalidad, de eliminación de la contingencia, alcance los límites desplegados en la sucesión de sus cajas doradas, se incluso en el hermetismo de la serie negra. A las primeras, las denomina, en medio de la sonrisa de muchos, Cajas Metafísicas. Y es precisamente en el título, como ya ocurrió con el de Ulises, en donde encontraremos la clave. Estamos «más allá de la física», más allá de lo concreto más allá de la misma escultura. Es el puro campo de la cristalización de las ideas, de los universales, de las hipótesis, esperanzas, abiertas, desarrollables... Joyce nos dirá con una cita evangélica: «Todos los días encuentran su fin». Tras la serie de las cajas, Oteiza también encuentra su fin, en el doble sentido que la palabra encierra: como terminación de su actividad como escultor, y como finalidad, en su proyección hacia la vida. «Me paso a la ciudad» nos dirá. Así dentro del marco referencial de la vida, Oteiza realiza el último paso de su proceso, la conexión de su indagatoria experimental con el fenómeno existencial de la realidad. Este es el final, el inesperado, sorprendente, policíaco desenlace de una de las más emocionantes aventuras espirituales de la Historia del Arte Contemporáneo, un fulgurante gambito espiritual, sólo posible, desde un nivel casi milagroso psicológicamente. Un nivel que ha intentado asumir el redescubrimiento del primario y más profundo de las cosas, los objetos, las palabras, la naturaleza, la cultura... Oteiza ha conseguido crear en sí mismo una inagotable capacidad de asombro, ha sido capaz de saber contemplar cualquier entidad con la siempre renovada emoción de lo que es observado por primera vez en la vida, apartando de su vista el grisáceo y desorientador tamiz interpuesto por el uso, la repetición, la costumbre (...).

Juan Daniel FULLAONCO *Jorge de Oteiza y la crisis del arte contemporáneo*. Inuido en: *Oteiza 1933-68*, Madrid, Alfaguara, 1968, s/p.



## Jorge de Oteiza

---

### 45 PIEDRA F. D. (1972)

Piedra

52 x 31 x 35 cm

Firmado y fechado en la zona inferior:

•OTEIZA 72•

Colección particular

#### Procedencia

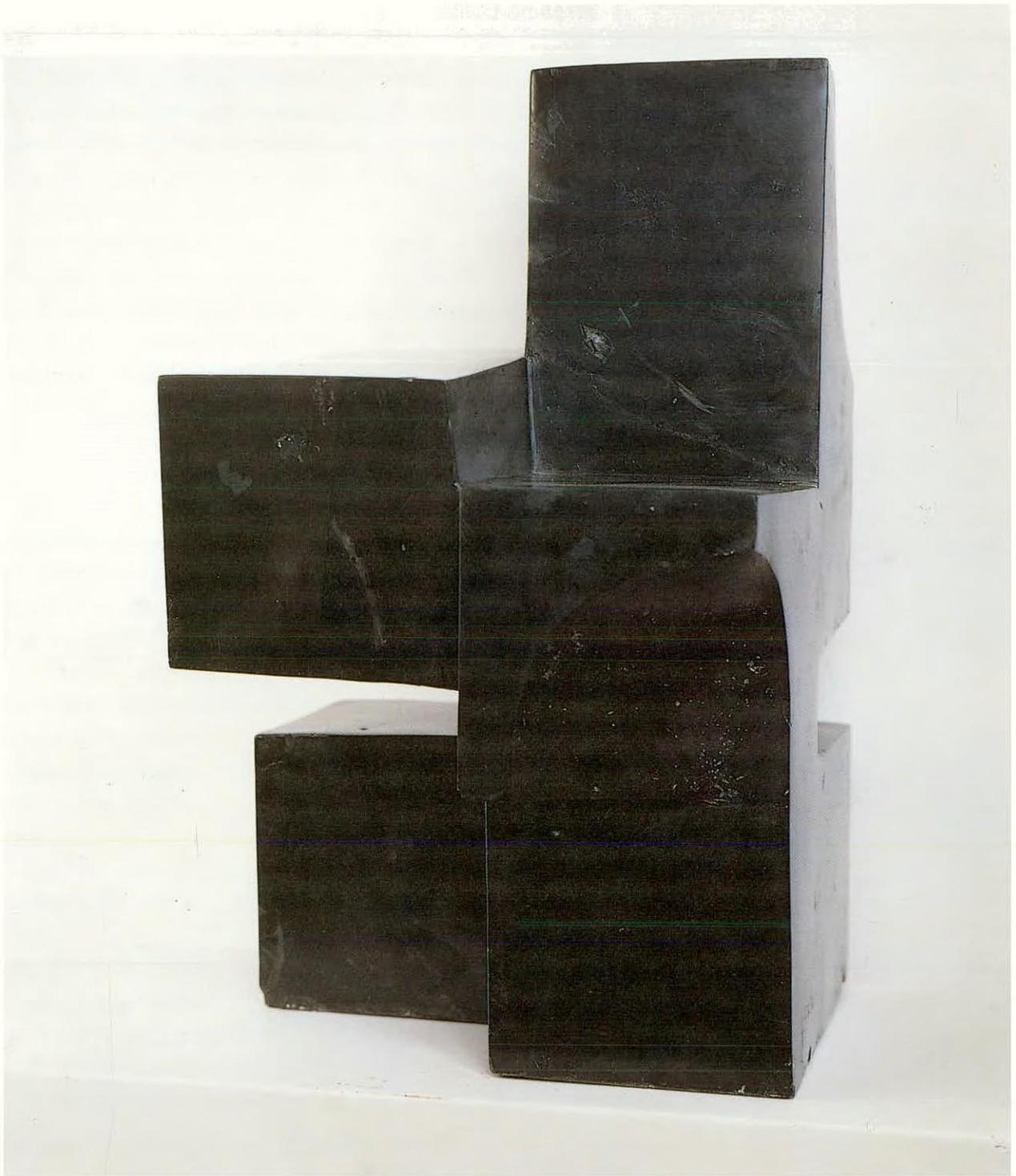
Jorge de Oteiza

Galería Skira. Madrid

Actual propietario

(...) La estética de Oteiza está fundada en la idea de que toda actividad cósmica obedece a ritmos cíclicos (intemporales y estables) dentro de los cuales se desarrollan los procesos dinámicos naturales de movimiento, crecimiento y cambio. El hombre primitivo, al identificarse con su entorno, regula su existencia espiritual y material conforme a esos dos movimientos contradictorios. Las ceremonias religiosas primitivas o arcaicas expresan una identificación del destino humano con el destino cósmico y por tanto desafían las contingencias temporales de la existencia terrenal. Los objetos que sirven como instrumentos rituales por tanto no se oponen a las leyes y fuerzas de la naturaleza, sino que las asumen y contienen. Esos objetos pues son símbolos paradigmáticos de la experiencia humana: muestran una síntesis equilibrada de lo real (a través de su sustancia concreta y de las relaciones internas de espíritu con materia y con espacio) y lo ideal (en su formulación según convenciones abstractas rituales). El artista moderno, según Oteiza, ha de intentar recuperar esa comunión con el entorno cósmico para encontrar formas que tengan un significado espiritual y universal. En términos artísticos, esto quería decir crear un vocabulario formal en el cual se fundieran el espacio interno y el espacio externo en el cual también la *gestalt* general o imagen resolviera o estabilizara (sin destruirlas) todas las tensiones dinámicas internas.

Estas son, brevemente expresadas, las premisas iniciales que Oteiza extrajo de su estudio de las culturas prehistóricas. Sin embargo, Oteiza es un artista del siglo xx. Y aunque una sensibilidad artística inevitable se nutre de un pasado colectivo, también se nutre del ambiente cultural e intelectual de su presente. En sus escritos teóricos Oteiza evoca a Gauguin, Cézanne, Mondrian, Malevitch como dos artistas más importantes para los objetivos e ideales de su generación. Estas son las que podríamos llamar sus fuentes modernas de inspiración (...).



## Pablo Palazuelo

### 46 LISMINI (1969)

Oleo sobre lienzo

229 x 145 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: •Palazuelo•

Colección particular

#### Procedencia

Pablo Palazuelo

Galería Iolas-Velasco, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

•Palazuelo•, Madrid, Galería Iolas-Velasco, marzo-abrU 1973

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Pa/azuelo*. Madrid, Galería Iolas-Velasco, marzo-abril 1973, s/p. y s/n.<sup>0</sup> (repr. b. y n.).

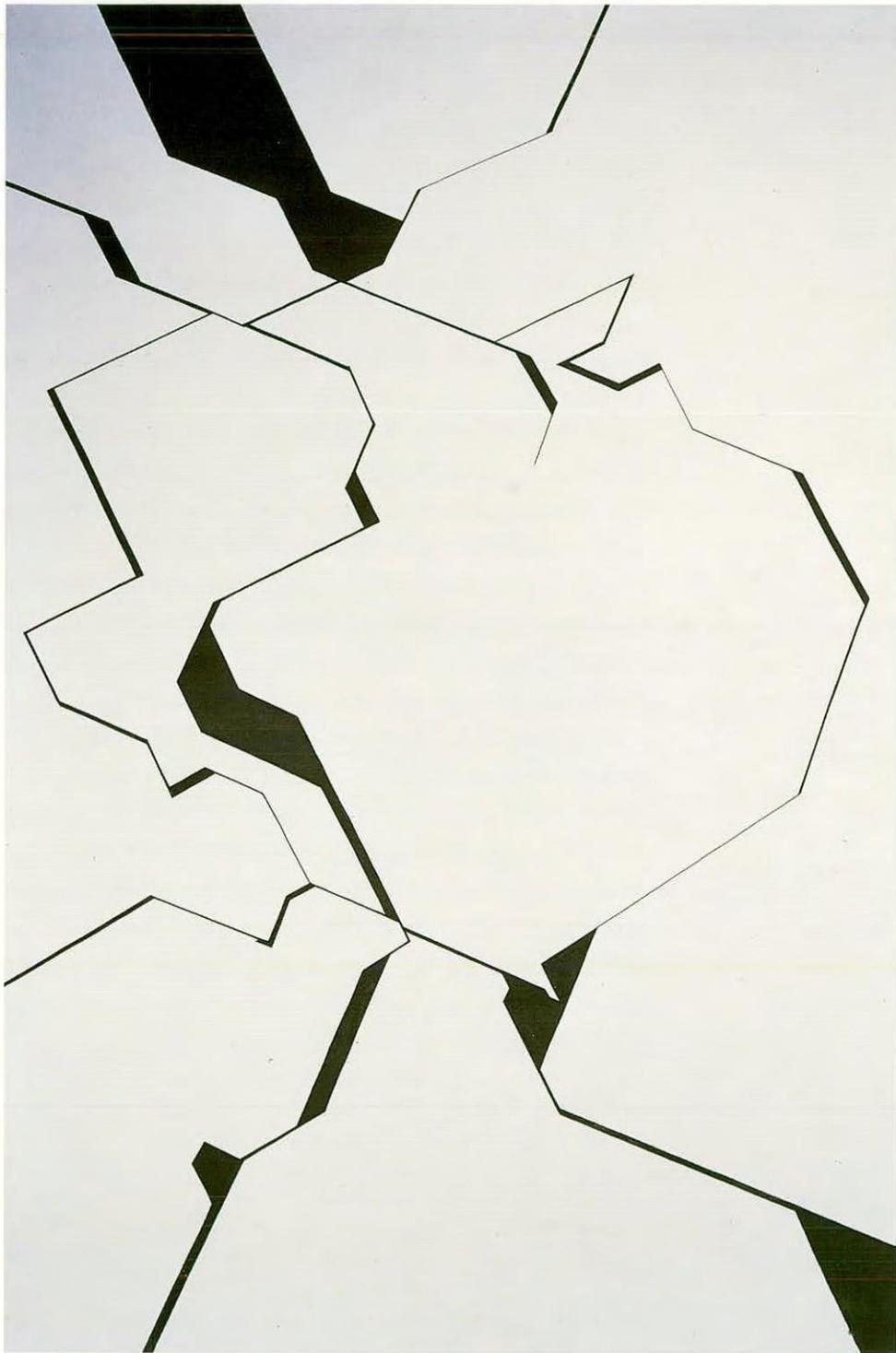
VARIOS AUTORES: *Palazuelo*. •Cuadernos Guadalimar•, Madrid, 1984, n.<sup>0</sup> 17 (especial dedicado a Palazuelo), pág. 60 (repr. b. y n.).

XURJGUERA, Gérard: *Pintores espñoles de la Escuela de París*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pág. 220 (repr. color).

(...) Vitrubio insiste mucho sobre estas analogías y emplea el término *eurytmia* para designar un encadenamiento feliz de proporciones, una simetría o conmodulación que produce un efecto no solamente armónico, sino también *sinfónico*, *orgánico*. Es cierto que en la pintura de Palazuelo hay algo de desarrollo musical, con una voluntaria limitación de motivos que lo acerca al dodecafonismo. «En la exposición de los temas por nuestro pintor, incluso en la definición rigurosa del módulo que luego y va a desenvolverse, hay sin duda, una seriación comparable a la musical», escribí yo (catálogo Palazuelo, Galería Iolas-Velasco, Madrid, 1973.)

*Un Pafazuelo* se distingue, por lo tanto, por ese desarrollo formal de las líneas y los planos coloreados, asentados firmemente en escasas dominantes, verticales y sobre todo oblicuas, rara vez horizontales. Es la oblicua en todas sus gradaciones la delicada expresión de esos semitonos, de esos cuartos y octavos de tono de las composiciones del pintor. Esa oblicua tan empleada por Klee y a la que dio nuestro Juan Gris sus cartas de nobleza; oblicua que es como la alusión a las luces y sombras en que va pasando nuestra vida, con los soles nacierentes y poniente, siluación de lo efímero perpetuado. Si «todas las formas que vemos son geométrica», como dice Palazuelo ampliando a Cézanne que se refería solo a las de la Naturaleza, la geometría de este artista se basa en la oblicua, con lo que se aparta de la perpendicularidad de Gropius y los suyos. Esa oblicua variable, generadora de amplios ángulos obtusos que a veces curvan su quiebro para evitar cortes, va formando una red amplia y flexible, semejante a la de la piel de los reptiles, a la del cieno del lecho de los ríos secos, siempre orgánicamente natural, pese a lo laborioso de su concepción. *Un Pa/azuelo* nos brinda con aire de no brindarnos nada, enredados en esa red, planos coloreados limpiamente, en tonos enteros, en principio tierras, marrones, ocres; más tarde, conforme el artista va ahondando en la superficie, colores vivos de metales en fusión, rojos y bermellones, amarillos y azules radiante, que cristalizan en rombos y en pentágonos y en octógonos, como en una cantera de cuarzo. Estos tonos planos y limpios, que se responden en un coloquio de fuerte delicadeza, no dejan de recordarnos aquellas pinturas místicas hindúes, las «mandalas», que son como extractos geométricos de una contemplación del universo en sus dos mitades, complementarias y opuestas, lo masculino y lo femenino, de cuya mezcla y combinación deriva lo existente (...).

Julián GALLEGO: *Los nombres de Palazuelo*. Incluido en: «VII Salón de los 16», Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, junio-julio 1987 págs. 118 y 120



## Pablo Palazuelo

---

### 47 UMBRAL 111 (1983)

Acero cortén  
160 x 218 x 86 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Pablo Palazuelo  
Galería Theo, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

-Palazuelo. Pinturas, Esculturas, Gouaches\*.  
Madrid, Galería Theo, marzo-abril 1985.

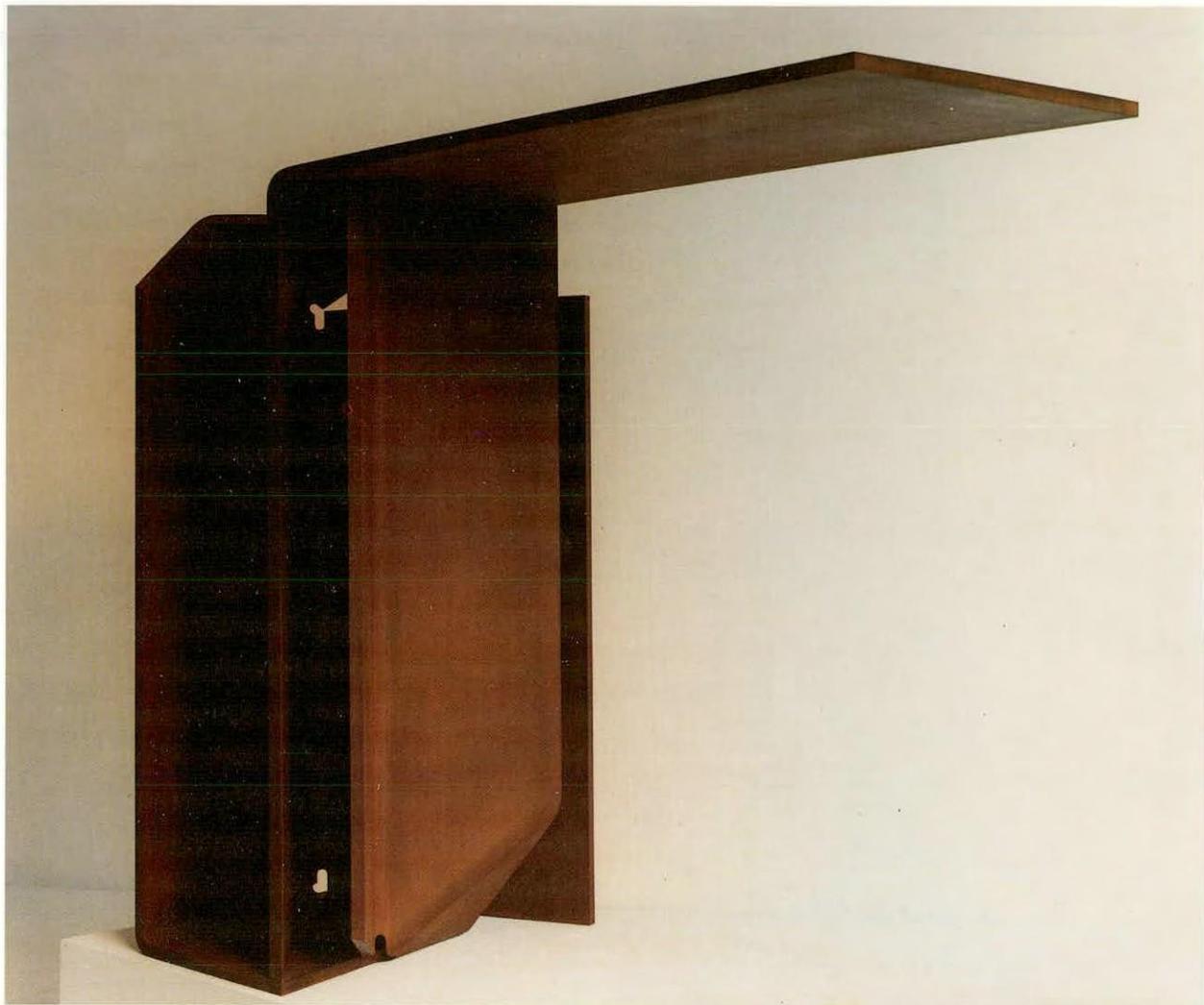
#### Bibliografía

Catálogo exposición *Palazuelo. Pinturas, Esculturas, Gouaches*. Madrid, Galería Theo, marzo-abril 1985, s/p. (repr. color).

(...) El mero comparar cualquiera de las admirables pinturas de Palazuelo con cualquiera de las esculturas que ahora suscitan nuestra admiración equivale a advertir la natural proximidad, la inminencia de parentesco entre unas y otras. Una ley imperiosa tiende a concentrar, acoagular, a endurecer las formas planas de Palazuelo, en trance siempre de saltar hacia la plena posesión del volumen, y otra ley, no menos esclarecedora y exigente, viene a explicarnos cómo el volumen puede a su vez ser objeto de paulatina, morosa y aquilatada reducción al plano. No hay límites entre lo uno y lo otro, porque Palazuelo se ha cuidado, y sigue cuidándose, de transgredir todo límite.

Las esculturas de Pablo Palazuelo responden a un principio de «transgresión» o entrañan, tal vez, el grado último de su práctica a manos y en los afanes del artista. Se han esfumado los límites y ha quedado palmariamente transgredida la tradicional clasificación de *los géneros*. Fenómeno tan evidente como difícil de explicar, la bidimensión va incorporando, paulatinamente endurecida, las tres dimensiones del espacio real, y la extensión del plano de tan densa, concentrada y coagulada, termina por estallar, por saltar, por cristalizarse en las más variadas y resplandecientes facetas del volumen pleno y del volumen vacío.

Las esculturas de Palazuelo suponen un tajante mentís a cuantos han venido comúnmente interpretando sus pinturas, grabados y dibujos, como meras definiciones *lineales*, sin percatarse de la *dura corporeidad* con que fueron engendradas. *¿De qué especie es esta corporeidad?* La de la piedra preciosa (diamante, carbunco rubí) cuya solución natural, al llegar al límite, revestirá la forma de la reverberación, del destello. Y ha sido esa concentrada corporeidad la que transgredido el límite, ha terminado por convertir la bidimensión endurecida en estas rutilantes piezas de escultura que hoy cautivan nuestro mirar y aleccionan nuestro conocer (...).



## A. R. Penck

---

### 48 WICHTIGE BEGEGNUNG 1 (1982)

Acrílico sobre lienzo  
250 x 330 cm  
Colección particular

#### Procedencia

A. R. Penck  
Actual propietario

(...) Hay que distinguir entre la «Bildwechsel Generation», una generación sedienta de imágenes que crea después de 1980 unos cuadros de gran formato que a veces se consideran violentos, salvajes o barrocos, y la generación anterior, la de Georg Baselitz, Antonius Höckelmann, K.H. Hödicke, Georg Immendorf, Markus Lupertz y A. R. Penck, cuyas obras han contribuido precisamente a la renovación de la pintura, y más en general de la cultura alemana, que produce lentamente hacia 1950 el resurgimiento de un patrimonio destruido por el nacionalsocialismo (...).

(...) A.R. Penck, que vive en Alemania Oriental hasta 1980, fecha de su extradición, firma su obra con seudónimos, y logra presentar sus obras en el Oeste en 1969. Numerosas exposiciones en Colonia, Munich, Amsterdam, Basilea y Berna permiten que este artista logre alcanzar fama internacional. Está en contacto con el pintor Immendorf y colabora con él. A. R. Penck ha realizado dibujos y pinturas que son producto de una investigación basada en el estudio de la cibernética y de los nuevos sistemas de informática. A través de las obligaciones que conlleva cualquier lenguaje que esté ligado a la repetición y a la automatización de los signos, el artista se interesa por la dimensión imaginaria que induce cualquier intento de comunicación. Sigue preocupado por la cuestión de la identidad individual, dentro de una estructura colectivista. Por eso mismo, concibe la experiencia artística como resistencia, generadora de una exigencia de libertad (...).



## Pablo Picasso

### 49 L'ARAINÉE DE MEA (Royan, 28 marzo 1940)

Oleo sobre lienzo

65 x 92 cm

Firmado, rubricado y fechado en la zona inferior derecha: -Picasso 28-3-40-

Colección particular

#### Procedencia

Galerie Louise Leiris, París

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

•Picasso•. Marsella, Musée Cantini, 11 mayo--31 julio 1959, n.º cat. 43.

-Españoles universales siglo XX•. Madrid, Galería Theo, octubre-noviembre 1975, n.º cat. 36.

•Francis Bacon. Pablo Picasso•. Madrid, Galería Theo, marzo-abril 1977.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Españoles universales siglo XX*. Madrid, Galería Theo, octubre-noviembre 1975, n.º 36 (repr.).

Catálogo exposición *Francis Bacon. Pablo Picasso*. Madrid, Galería Theo, marzo-abril 1977, s/p. (repr. color).

Catálogo exposición *Picasso*. Marsella, Musée Cantini, 1959, pág. 43, n.º 43 (repr. b. y n.).  
ZERVOS, Christian: *Pablo Picasso. Vol. 10, Oeuvres de 1938 et 1940*. París, Cahiers d'Art, 1983, pág. 123, n.º 376 (repr. b. y n.).

(...) Enlazando íntimamente lo concreto con lo imaginari, opasando alternativamente de uno a otro sin dificultades, prolongando la existencia del objeto hasta los reinos del sueño y asociando así el microcosmos con el macrocosmos, *Ino* ha vuelto Picasso a colocar al hombre en ese nuevo universo que día tras día se revela sin límites, tanto en sus dimensiones más pequeñas como en las más grandes?

La diversidad de espacios plásticos que ha recreado al inventarlos para casi cada una de sus obras pintadas, esculpidas o grabadas *Ino* es una imagen de esos horizontes que cada descubrimiento viene a agrandar actualmente hasta lo inconmensurable?

La revelación de todos los fenómenos de visión simultánea que él ha sabido registrar y por consiguiente las transformaciones que ha introducido en las relaciones espacio-tiempo *Ino* constituyen una prefiguración exacta de un futuro próximo utilizado ya por la televisión?

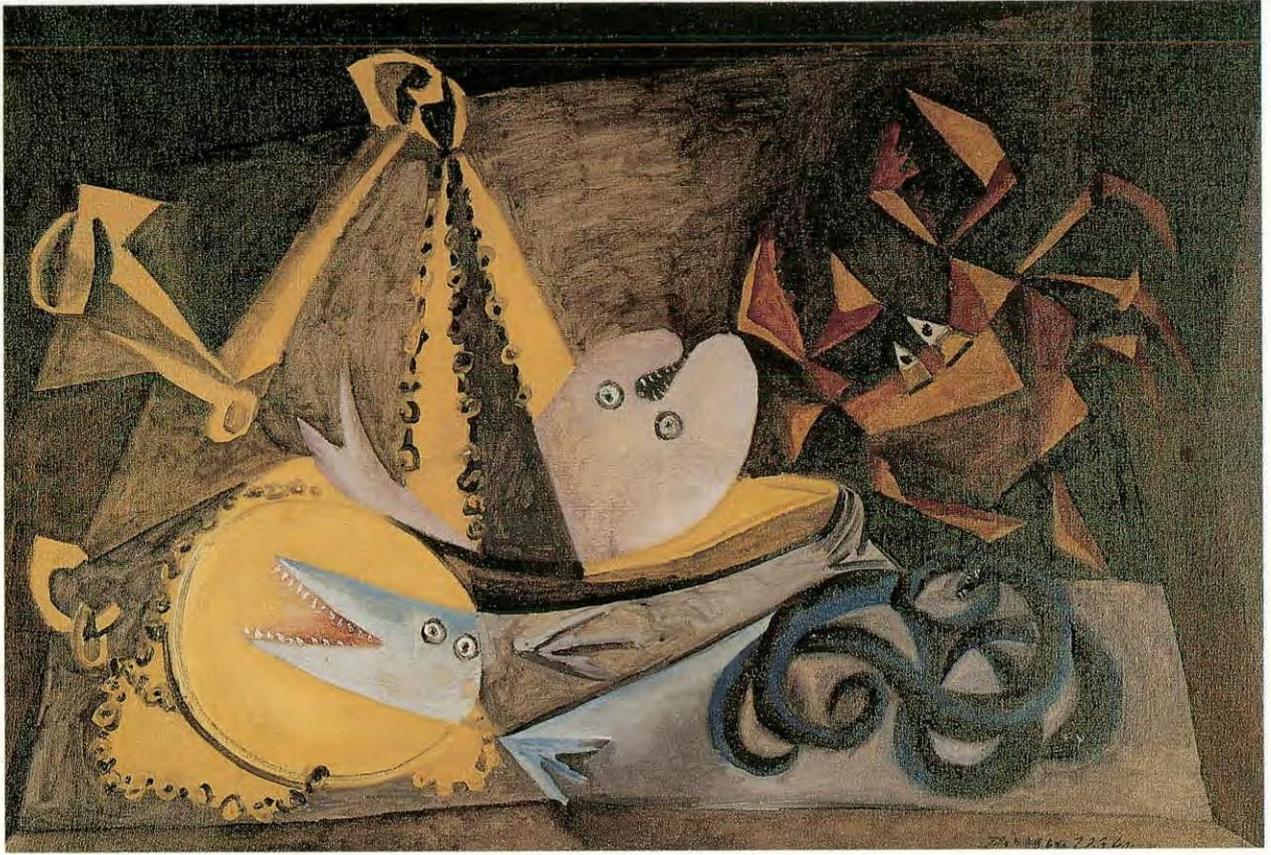
Este mundo de aspecto mecanizado, sometido a un ritmo trepidante que él ha hecho suyo desde hace tanto tiempo ¿puede considerarse todavía hoy como una anticipación aventurada en una era en la cual triunfan el maquinismo y la velocidad?

Por último ¿al explotar de manera tan magistral la riqueza de las fuerzas instintivas *Ino* ha abierto a la expresión artística todas las puertas del porvenir y ha permitido penetrar nuevamente en el corazón del hombre sobre el plano de un verdadero universalismo?

El que este arte parezca inhumano a los que aún no han comprendido que vivimos en tiempos inhumanos nos obliga a recordar que hemos asistido a un espectáculo de las visiones apocalípticas que se han convertido en realidades cotidianas

Allí donde tantos otros buscan solamente eludir su responsabilidad Picasso que siempre ha sufrido con los horrores de la guerra, no ha dudado nunca en cargar su arte de dolorosos presentimientos. Gracias a este sentimiento apasionado y trágico de la vida que lleva en él, ha sido capaz, mucho antes del existencialismo, de Beckett o de Ionesco, de interpretar en toda su amplitud y dignidad esta angustia del ser ante su destino que domina nuestro mundo contemporáneo (...).

Gaston DIEHL: *Picasso*. Barcelona, Dalmon, 1966, pág. 88.



## Pablo Picasso

### 50 T E D'HOMME ET NU ASSIS<sup>1</sup> (30 noviembre 1964)

Oleo sobre lienzo

65 x 81 cm

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo: «Picasso». Fechado al dorso: «30.11.64 / n».

Col. Agustín Rodríguez Sahagún, Madrid.

#### Procedencia

Col. particular, París

Actual propietario

#### Bibliografía

CHAVARRI, Raúl: *La pinta! Irci española actual*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973, contraportada (repr. b. y n.).

DIEGO, Gerardo: *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pág. 78 (repr. color).

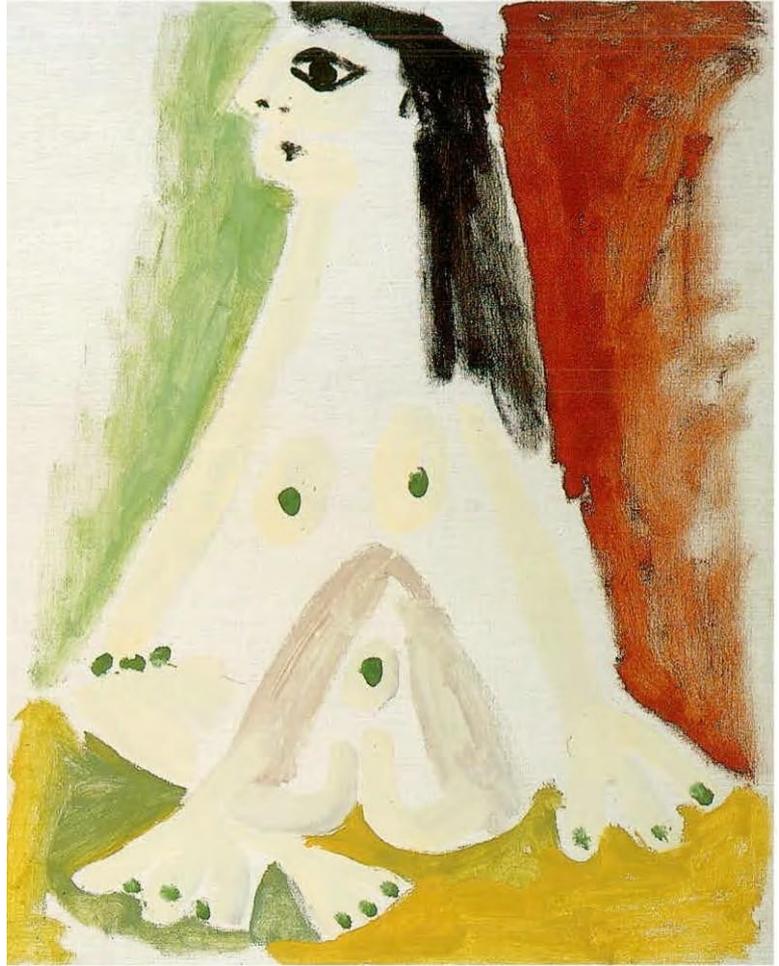
XURJGUERA, Gérard: *Pintores españoles de la Escuela de París*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pág. 35 (repr. color).

ZERVOS, Christian: *Pablo Picasso. Vol. 24, Oeuvres de 1964*. París, Cahiers d'Art, 1971, pág. 114, n.º 287 (repr. b. y n.).

(...) El tema del pintor y su modelo - del que son corolarios el pinto, rencuanto hombre que practica un oficio, y el resultado eventual de su trabajo, cuyo punto de partida inmediato pudo ser, o no serlo, un ser vivo - hace su entrada en el arte de Picasso con una docena de aguafuertes realizados en 1927. Por entonces tiene ya tras de sí una larga experiencia y su nombre es famoso desde hace mucho tiempo, si bien su gloria no ha alcanzado aún la universalidad de que goza en la actualidad. Esta vez, en contraste con las obras anteriores, el tema aparece de forma explícita. Antes sólo aparecía como tales, en unos casos, el propio pintor, en otros los cuadros. Dicho de otra manera, el uno aparecía a título de hombre que pinta y los otros a títulos de cosas pintadas. De todas formas, hay que hacer la salvedad de *La vida*, donde la pareja desnuda sólo puede estar en un estudio. A partir de los grabados de 1927, cobran forma unas escenas que, Picasso no dejará de tratar, no sin añadidos y variaciones ciertamente, pero ciñéndose siempre, sin embargo a la forma - o mejor, a las formas extraordinariamente diferentes - en que pueden ser tratadas. La temática en cuestión, a través de la multitud de obra en que Picasso la ha idoplasmando, alcanza una dimensión superior a la de simple «serie». En este sentido, podría decirse que, en la pintura de Picasso, el tema se ha convertido en un género pictórico con contenido indefinidamente renovable. Así podríamos hablar de un «pintor y su modelo» al mismo nivel en que se habla de una «figura», de una «naturaleza muerta» o de un «paisaje» (...).

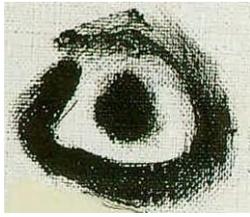
(...) Hay otro rasgo digno de mención. Si bien el modelo de los cuadros que de este género realiza en los últimos años es siempre Jacqueline (fácilmente reconocible para quienes conozcan la belleza de su rostro, muy levemente indicado por lo general, in unca objeto de distorsión deliberada alguna y sugerido con toda sencillez), el pinto, rpor el contrario, sólo excepcionalmente puede ser identificado como el propio Picasso y aun entonces de la forma más vaga posible. Con cierta frecuencia la escena del interior puede localizarse fácilmente. En muchas obras, el pintor y su modelo se encuentran en un taller, que multitud de detalles (la arquitectura, las esculturas sobre peanas o los objetos colgados de las paredes) nos permiten identificarlo inmediatamente con la gran habitación de la planta baja de La California, la villa de Cannes donde Picasso vive cuando pinta los cuadros en cuestión. El careo del pintor (nadamás que un pintor) consumo delo (aunque éste seala mujer que tantas veces retratara Picasso) se nos ofrece,

<sup>1</sup> También titulado «Hombre y mujer».



apesar de la exactitud anecdótica de la escenografía, como una simbólica y, en cierta forma, dramatizada representación de la actividad de cualquier autor de artes plásticas; no se trata, pues, de un «fragmento de vida» que, pasando por encima de su calidad intrínseca, hubiera tenido valor como documento sobre Picasso dedicado a su trabajo.

Pintor ante su tela (en ocasiones con un aficionado o un colega); pintor trabajando frente a su modelo, al tiempo que es observado por él; pintor inactivo en su estudio con el modelo a su vera; pintor trabajando con un grupo de modelos; pintor y modelo instalados al aire libre; pintor apuntando a su modelo con el pincel; pintor pintando en el propio cuerpo del modelo (cuando se puso de moda esta forma de adornar la piel de las mujeres); modelo casi siempre desnudo o semidesnudo, aunque a veces esté vestido o disfrazado (como para un baile de máscaras, una actuación teatral o la reconstrucción de alguna escena histórica); modelo posando o mirando cómo trabaja el pintor; modelo dormido mientras el pintor trabaja; modelo espléndidamente bello o por el contrario, marcado por la edad. También los pintores serán de toda índole: jóvenes o viejos, inspirados, magistrales o meticulosos; actuales o de hace algunos siglos o de una antigüedad sin fecha, hombres, mujeres e incluso monjes manejando paleta y pincel o máquina fotográfica.) Todas estas obras-pinturas, dibujos o grabados- componen una vasta galería, de tal diversidad que invita a pensar que Picasso - sin haber olvidado ninguna de las posibilidades que le ofreciera el tema y mostrando una serie maravillosamente disparatada de artistas en acción, en reposo o sencillamente solos y provistos de sus instrumentos de trabajo- se hubiera convertido en autor de una especie de enciclopedia por la imagen, de suerte que quien la consultara pudiera decirse: «He aquí lo que es un pintor, (Picasso o cualquier otro y sean los que fueren su época y su estilo) (...).



## Pablo Picasso

### 51 MOSQUETAIRE BUSTE<sup>1</sup> (junio 1967)

Oleo sobre lieozo  
73 x 60 cm  
Firmado y rubricado en la zona inferior izquierda: •Picasso-. Al dorso, sobre el lienzo:  
•9.6.67 III•  
Colección Grupo Banco Hispano Americano

#### Procedencia

Sala Gaspar, Barcelona  
Colección Banco Urquijo, 1970  
Actual propietario

#### Exposiciones

- El Hilo de Ariadna\*. Barcelona, Palau Moja, mayo-junio 1984, n.º cal. 50.
- Art Catala, s. XIX - s. XX\*. Barcelona, Palau Robert, 21 febrero-23 marzo 1986 // Lérída, Seu VeUa, marzo-abril 1986, n.º cal. 36.
- Arte figurativo español 1930-1980, en la Colección del Grupo Banco Hispano Americano\*. La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 20 julio-7 agosto 1988 // Granada, Carmen de los Mártires, 11 octubre-11 noviembre 1988.

#### Bibliografía

- Catálogo Colección Banco Urquijo. *Pintura, Dibujo, Escultura*. Madrid, 1982, n.º 251.
- Catálogo exposición *Art Catala, s. XIX-s. XX*. Barcelona, Palau Robert y Lérída, Seu VeUa, 1986, pág. 88, n.º 36.
- Catálogo exposición *El Hilo de Ariadna*. Barcelona, Palau Moja, 1984, pág. 67, n.º 50.
- CORREDOR-MATHEOS, José: *Arte figurativo español 1930-1980 en la Colección del Grupo Banco Hispano Americano*. Madrid, Banco Hispano Americano, 1988, págs. 18-19, n.º 2 (repr. color).
- ZERVOS, Christian: *Pablo Picasso. Vol. 27, Oeuvres de 1967 et 1968*. París, Cahiers d'Art, 1973, pág. 6, n.º 20 (repr. b. y n.).

<sup>1</sup> También titulado -Busto de caballero 111•.

En diciembre de 1966 un ejército de soldados del siglo XVII invadió el mundo pictórico de Picasso. Se refería colectivamente a ellos -soldados de fortuna, soldados-aventureros, españoles de los Siglos de Oro- como «mosqueteros». El primer contingente, sobre todo de cabezas y bustos, tenía rostros austeros rodeados de largas cabelleras, gorgueras y cuernos Sin embargo pronto empezó Picasso a mostrar a sus mosqueteros como figuras de cuerpo entero con espadas, sables, mosquetones, o incluso con las largas lanzas que usaban los soldados de caballería del siglo XVII. En este punto los vemos ataviados con casaca, calzas elegantes, cinturones de vivos colores, bordados en oro y plata y sombreros adornados con plumas multicolores (...).

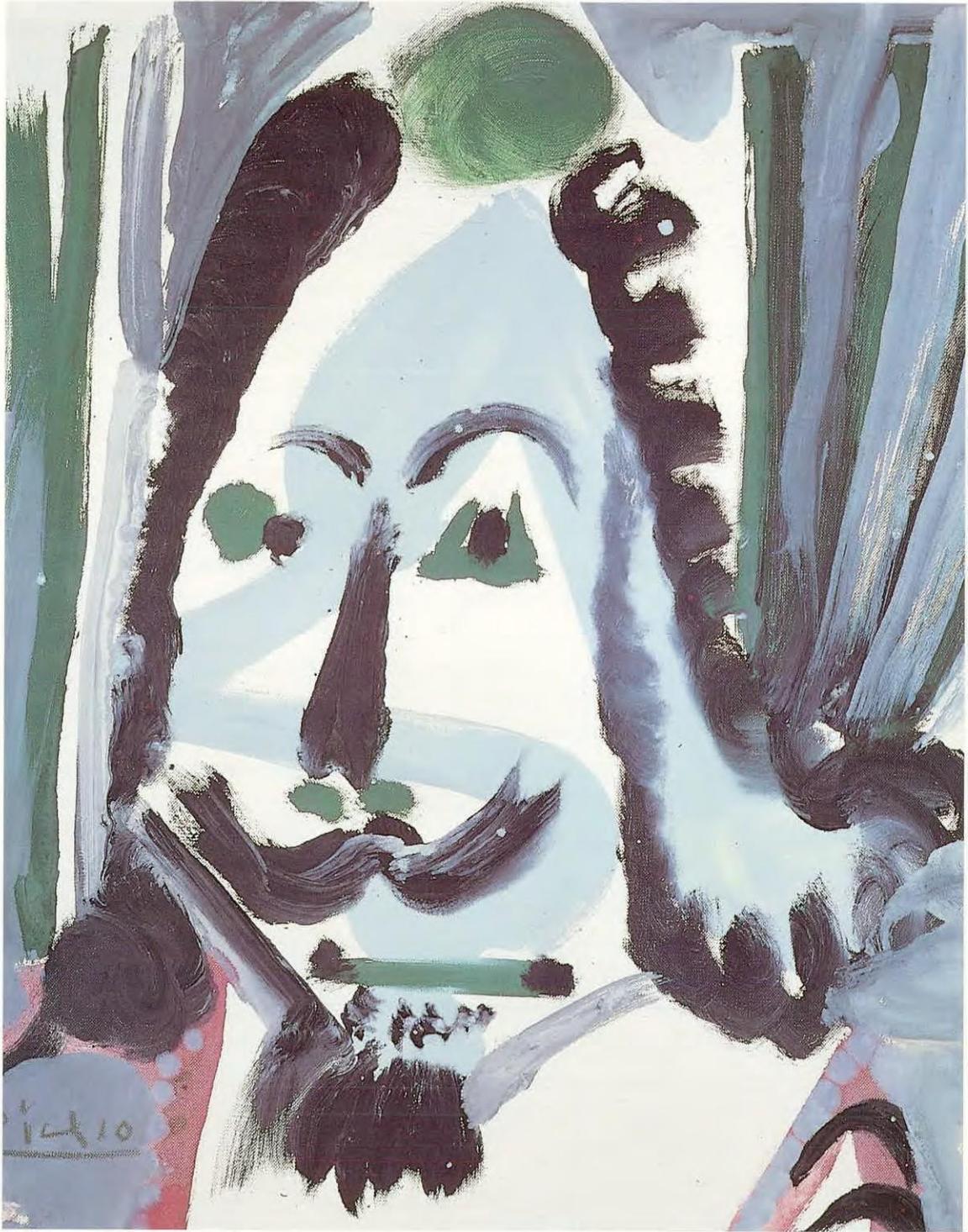
(...) Hay caras dibujadas de manera natural y otras con narices excesivamente dislocadas, cuyas ventanas tienen la forma de un signo de ∞. Algunas cabezas están partidas como por un solo tajo de espada. Todas tienen grandes ojos hipnóticos o ojos rebosantes de furia, ojos que conocen terribles secretos; ojos extraños, melancólicos o hambrientos, ojos de sirvientes, ojos de soldados que se han vuelto místicos. En los rostros que más parecen iconos, incluso hay dos ojos en una sola cuenca.

Se trata de lienzos muy grandes, pintados cada vez más rápido y con más eficiencia, con una gran cantidad de blanco y negro entre los colores chillones. Los *pentimentos* o las transiciones difíciles simplemente están cubiertos con pinceladas, grises como humo de tabaco. Las figuras son planas como las cartas de la baraja: André Malraux las llamó «tarots». En su búsqueda de lo plano, Picasso evita el escorzo. De ahí que, en las figuras sentadas, pinte las piernas y los pies a la manera de los niños ya sea separados o paralelos. El dibujo a menudo es burdo. Las manos de los mosqueteros parecen esas «medialunas de Picasso» que eran el orgullo de los panaderos de Vallauris (recordamos la foto de Picasso sentado a la mesa del desayuno, con esas manos de pan delante). Simples puntos y garabatos indican pelucas rizadas, gorgueras, cadenas; estrías en rojo, amarillo o verde marcan casacas y cinturones. Picasso practica un *historicismo* a contracorriente con medios pictóricos que están a años luz del barroco, crea un desfile barroco más exhuberante y «auténtico» que cualquiera de las estudiadas reconstrucciones del siglo XIX (...).

(...) ¿De dónde salieron los mosqueteros de Picasso? Aparte de un amor de toda la vida por la mascarada, vienen los recuerdos de infancia. Volviendo a sus



comienzo como de tantas maneras lo hizo al final de su vida. Picasso puede haber recordado ciertos dibujos de 1894, hechos después de las primeras veces que fue al teatro a los doce años. Estos muestran «el típico personaje de capa y espada que se podría usar para ilustrar muchas de las obras de Lope de Vega». Además los mosqueteros pertenecían al repertorio usual de la pintura histórica burguesa de principios de siglo, tanto en España (seguidores de Fortuny como Domingo Marqués, Sánchez Barbudo o Pinazo) como en Francia (seguidores de Meissonier). Sin embargo, su fuente inmediata fue relevada por Jacqueline en una conversación con Malraux: «Se le ocurrieron a Pablo cuando volvió a estudiar a Rembrandt» (...).



## Antonio Saura

### 52 CATHERINE EN UN SILLON (1967)

Oleo sobre lienzo  
162 x 130 cm  
Firmado, rubricado y fechado en el ángulo superior derecho: •A. Saura /67•  
Colección particular

#### Procedencia

Galerie Stadler, París  
Galerie Van de Loo, Munich, 1973  
Galerie René Metras, Barcelona, 1973  
Galerie Italia 2, Alicante  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Hedendaagse Spaanse Kunst. Van Picasso tot Genovés•. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 5 julio-25 agosto 1968, n.º cat. 102.

#### Bibliografía

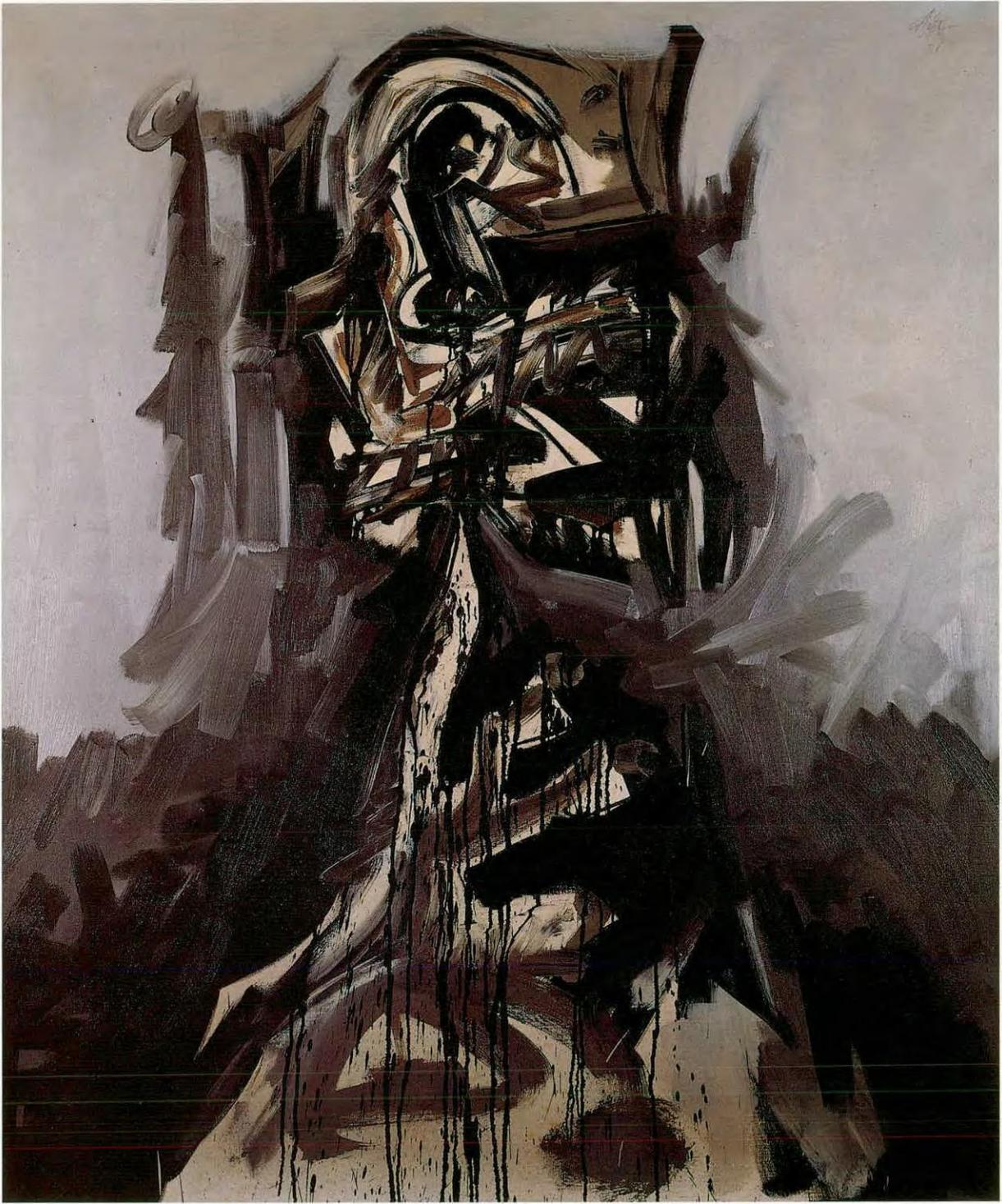
Catálogo exposición *Hedendaagse Spaanse Kunst. Van Picasso tot Genovés*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1968, n.º 102 (repr. b. y n.).

(...) Retratos «imaginarios» o bien retratos «razonados»: cosa *menta/e*. Cabe retratar una imaginación, un ente de razón. No podemos, en cambio, retratar una cara, porque no sabemos cómo es una cara. La visión inmovilizadora de la cara se ha transformado en visión vertiginosa, revelando a la vez el doble fondo de la tersura aparente del retratismo clásico. Los demás son un espejo de nosotros mismos, y lo que este espejo nos devuelve es huidizo como nuestra percepción del yo o del otro. Espejo de llamas, de agua que arde: Saura ha prendido fuego a la ilusión del retrato. Pintando el retrato visto con rayos X, ha pintado lo que no tiene rostro, el otro que es nuestro doble tras el espejo. Pintando los mitos carnívoros de la Historia, del arte o de la mente, ha intentado pintar la pintura como proceso de conocimiento, al borde de la llamada preracional que derrumba la representación plástica.

No es casual que, en una serie de retratos imaginarios dominados por la tónica de la frontalidad vertical, Goya y el perro de Goya sean las excepciones, de volumen distinto, pero igualmente agachados, en tensión, entre la tierra negra y el cielo desnudo y hostil, en una horizontalidad al acecho, solitarios en la vastedad frente a lo verdoso o lo ocre. Con las pinturas negras, la trayectoria goyesca llegaba a un mismo tiempo a borrar los límites de la representación pictórica habitual, desde el punto de vista técnico, y a elegir un espacio puramente interior como campo de la nueva representación: llegaba, pues en ambos sentidos al arte contemporáneo, y podemos creer que sus ojos veían en él aquel vacío aparente, lleno de latencias expectantes, que tiene atónito al perro de su obra más obsesiva y enigmática, y también, en otro sentido, la más diáfana de todas. Al arte le bastaría con hacer girar sobre sí mismo el espejo de *Las Meninas* para ver el infinito turbador y abismal de Goya.

En este campo de batalla Saura ha osado y ha sabido con un don poético hecho de lucidez y energía, ofrecernos el destello magnífico de su visión. Saura no sólo retrata lo imaginario, crea. Esta aventura solitaria y ejemplar, al emprender el asalto al rostro inalcanzable del mito, ha fundado, con la violencia del poeta y del vidente genuino y el arte de la indagación, un nuevo mito propio que tiene la cara que no sabríamos vernos en el espejo. Retrato imaginario de lo imaginario real (...).

Pere GIMFERRER: *Antonio Saura o la visión vertiginosa*. Incluido en: •Antonio Saura, obrar e cen!•, Barcelona, Galeria Maeght, 1984 pág. 24.



## Eusebio Sempere

---

### 53 ONDULACION VERTICAL AMARILLA (h. 1960)

Go uache sobre cartulina

64 x 43 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo:

•Sempere•

Fondo de Arte Masaveu

#### Procedencia

Bertha Schaefer Gallery, Nueva York

Galería Edurne, Madrid

Galería Cambio, Madrid

Act ual propietario

#### Exposiciones

-Sempere•. Madrid, Galería Edurne, 25  
noviembre 1974-enero 1975, n.º Reg. 2621.

Hay obras concebidas y realizadas contra viento y marea, capaces de limar con su sola presencia el macizo pedernal de una muralla e incapaces, sin embargo de labrarse una apariencia más tangible que la de su puro brillo interioro la de un algo que se va, como movido en el aire.

A esa estirpe, única entre las artes de que es capaz la persona pertenece, por derecho y por íntima verdad, la que desde 1941 hasta ahora mismo ha realizado Eusebio Sempere

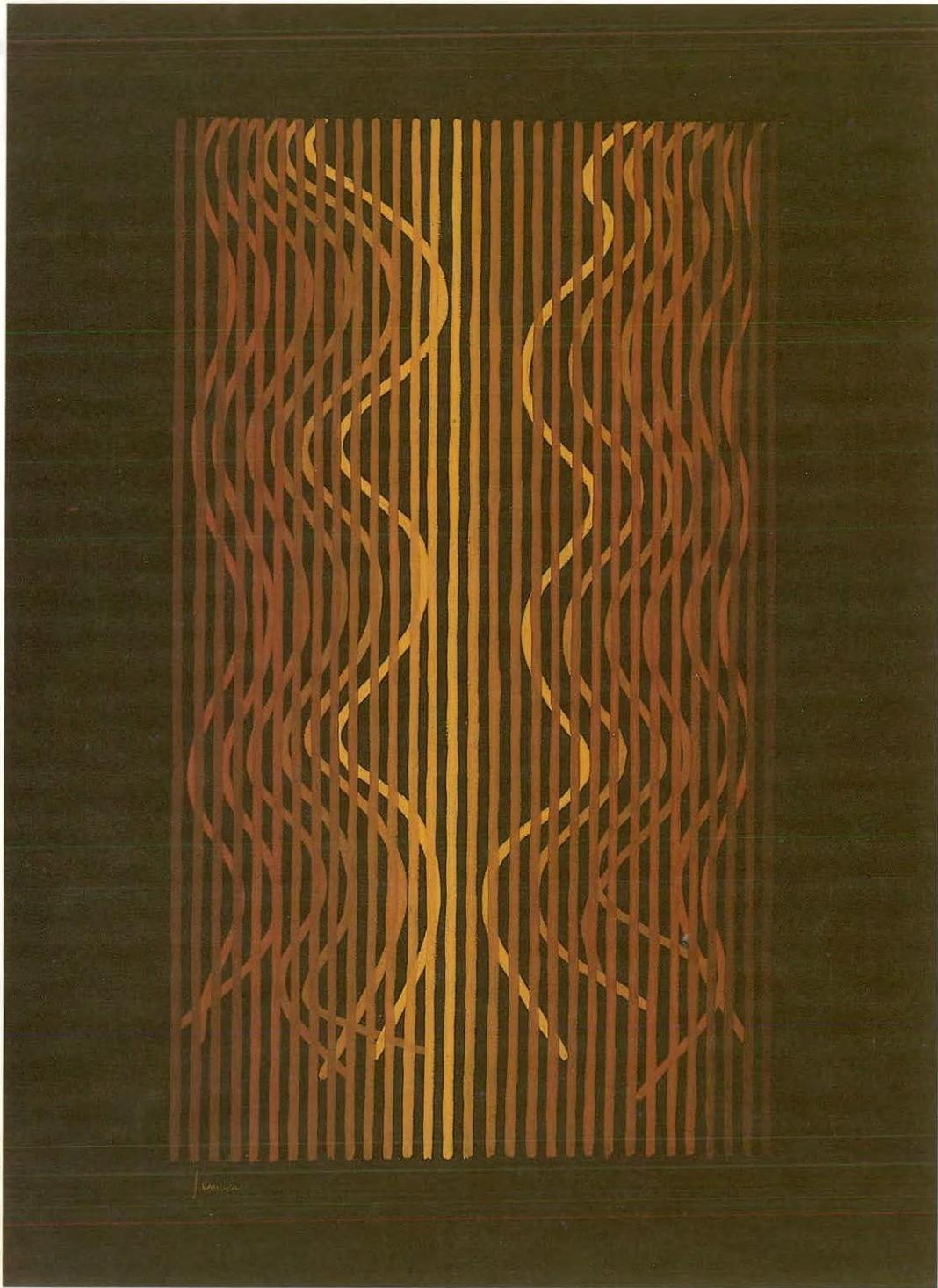
No creo que exista una dificultad que no reconozca como compañera en determinado momento concreto de su vida ni que exista tampoco una personalidad que menos las busque ni pretenda ni que las venza como él. En su labor, ímproba y calada, todo es orden, todo concierto y, también, rigor. Un concierto nítido y exacto que ha ido desentrañando progresivamente los entresijos de cada uno de los elementos que poco a poco como a cuenta gota ha incluido en su hacer (...).

(...) Primero -aunque esto, dado su carácter, no era seguramente intención suya-, porque si su figura es como es, única en el *constructivismo* español, el argumento de su diferencia no reside en tal o cual aspecto particular de su pintura, sino en el talante innovador y curioso imbuido de una sensibilidad distinta que anima su personal entendimiento del arte y de su propio arte.

Segundo, porque en cualquiera de sus modos - pintura, escultura, escenografía, etc. - se distinguen perfectamente los elementos esenciales que configuran su material pensado de trabajo - la línea, la luz, las formas simples, el movimiento - y, también, la esmerada elaboración, indecible fatiga a que se ven sometidos ese pensamiento y ese material antes de que Sempere les otorgue la condición de obra concluida.

Para más abundancia, si en 1974 el propio artista se refería a su labor escultórica definiéndola como un intento de «multiplicar la sensación poética, reinventándola en el tiempo», ésta es una buena ocasión para, a la vista de lo inesperado en él, reinventarle en el tiempo, multiplicando en nuestro ánimo cuántas ocasiones nos ha deparado y aún habrá de depararnos para «entender poéticamente» conceptos huidizos como el de la luz y sus creaturas, lo móvil y lo aparentemente quieto, lo que es y no es propio del entendimiento humano.

Mariano NAVARRO: *Eusebio Sempere*. Incluido en: «Propuestas Objetivas», Madrid, Galería Fernando Vlijanje, 8 mayo-15 junio 1985, pag. 120.



1980

## José G. Solana

### 54 LOS AUTOMATAS (1907)

Oleo sobre lienzo  
107 x 140 cm  
Firmado y fechado en la zona inferior izquierda: -Solana / 1907-  
Colección Plácido Arango

#### Procedencia

José Gutiérrez Solana  
Colección particular, París  
Actual propietario

#### Exposiciones

•Exposición de Caricaturas•. Madrid, Salón Iturrioz, octubre 1907, n.º cat. 5, como -Casas en Arredondo•.

•Exposición Nacional de Bellas Artes•. Madrid, 1912 n.º cat. 406.

-José Gutiérrez Solana•. París, Galerie Bernheim-Jeune, 16-27 enero 1928, n.º cat. 5.

-José Gutiérrez Solana•. Madrid, Museo de Arte Moderno. febrero-marzo 1929, n.º cat. 32.

•The 1936 International Exhibition of Paintings•. Pittsburgh, Carnegie Institute, 15 octubre-6 diciembre 1936, n.º cat. 308, como •The Village Automats•.

•J. G. Solana•. París, Gazette des Beaux-Arts, 1.938, n.º cat. 3, como •Un pueblo español•.

•J. Solana. Exposición homenaje•. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 28 febrero-14 abril 1985, n.º cat. P. 35.

•Sorolla/Solana-. Europalia 85. España. Lieja, Salle Saint Georges, 1985, n.º cat. 1.

#### Bibliografía

BARRIO GARAY, José Luis: *José Gutiérrez Solana. Paisajes y tipos*. Londres, Lewisham, Bucknell University Press, 1978, pág. 61, s/p. fig. 41 (repr.).

Catálogo exposición/ C. Solana. París, Gazette des Beaux-Arts, 1938, s/p., n.º 5.

Catálogo exposición. f. Solana. *Exposición de Bellas Artes de Madrid*. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1985, págs. 22, 102, 103 y 140 (repr. color y b. y n.).

(...) Solana sólo es el pasmo del pintor ante la realidad pasmosa, la realidad blanda, paisana, apopular, simpaticona o antipaticona pero siempre la de nuestros tiempos y nuestros recuerdos.

Está entre dos luces, entre la nocturna y la diurna. Hay sol de la mañana y sol del atardecer en un mismo cuadro. ¡Qué bárbaro!

Antes sus lienzos no se para uno ante un chafarrinón más o menos historiado, o premioso y refinado sino que se detiene uno ante un suceso de la realidad en que hay diversión y crimen.

¿y la idealidad? La idealidad está en cómo capta lo real con la imaginación, con el recuerdo, y vis a vis.

Eso que hay en el rostro «ido» de Solana y que podría llamar su ensueño de artista, es eso, el ensueño de esa realidad.

Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizás a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte.

Si no fuese difícil de conseguir esa realidad sobrepoética, es decir sobrepuesta a la poesía, más allá de ese prurito, todos podrían dar con ella y otros que tienen iguales realidades ante sí podrían llegar por tan fácil camino a lo español pero no son muchos españoles los que llegan a ello, a lo más uno entre millones y en millones de días distintos a aquel en que llegó el anterior.

La lucha para encontrar esa realidad extraordinaria -o la realidad ordinaria pero única y bien clavada es pavorosa. Solana se salva gracias a su chorizo, a amontonar jaquecas de castigo -en esas terribles jaquecas crece la genialidad-, a beber sobre el haber sentado mal la bebida de horas antes, o no asustarse ante la fosa que uno no tiene más remedio que cavar en uno mismo (uno tiene que emplear en cambio muchas medicinas). Lo mismo da sulfamida que chorizo extremeño.

Por eso Solana reanuda la tradición pictórica.

Después de Goya, Alenza que nace en Madrid en 1807 y muere joven en 1844 es el verdadero hijo de don Francisco de Goya y Lucientes.

Sólo se puede emparentar con Solana al malogrado Leonardo Alenza dotado de la visión contemporánea, descuidador de los actores de la España de su tiempo, eslabón suelto en la historia de las realidades españolas. La muestra que

1 Tarnifo titulado «Los personajes del pueblo» y «Un pueblo español».



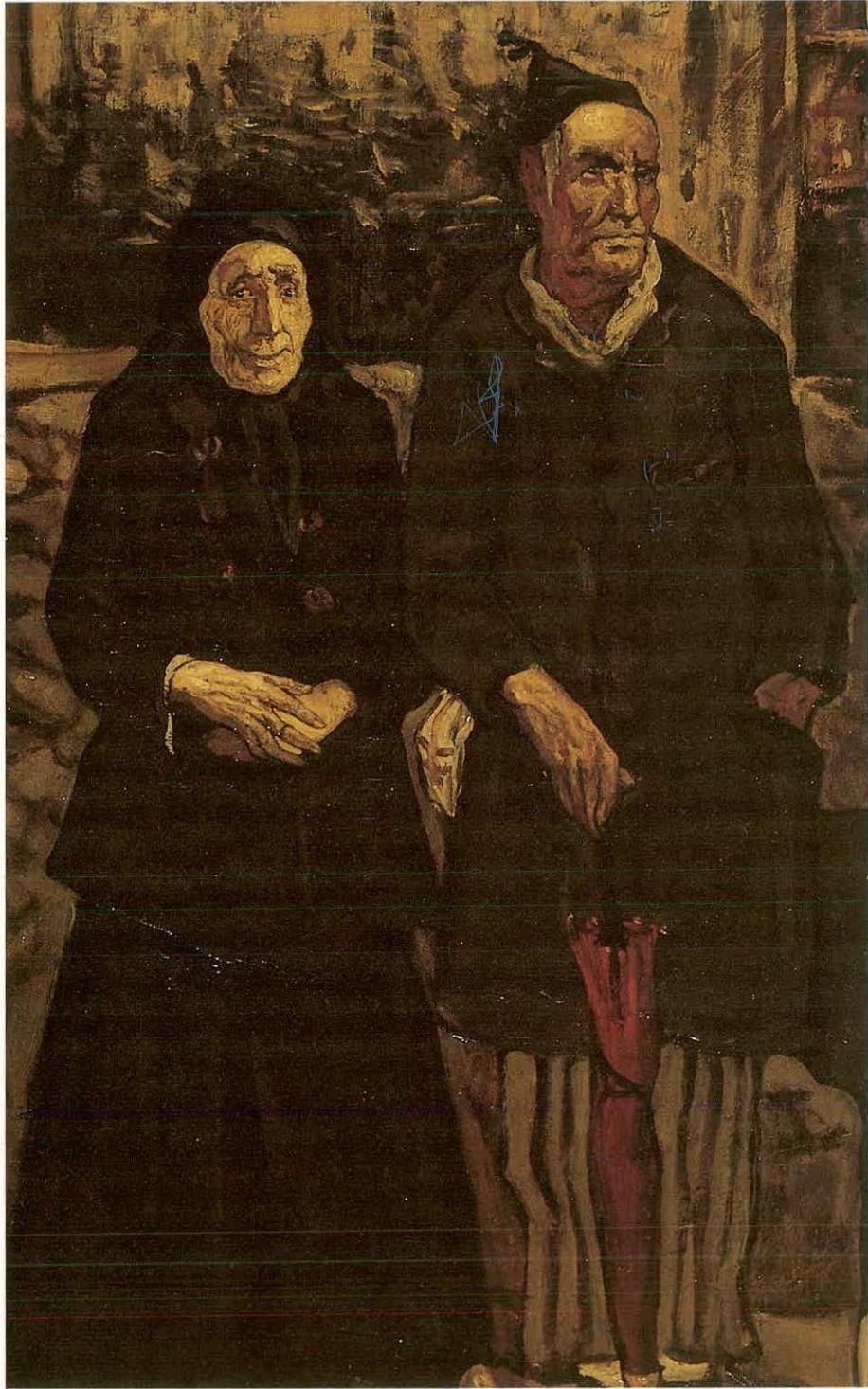
Catálogo exposición *Scrolla/Solana* Europaia 85. España. Lieja, Salle Saint Georges, 1985, págs.149 y 176, n.º 1 (repr. color).

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1924, pág.179 (repr.).

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *José Gutiérrez Sotana*. Buenos Aires, Poseidón, 1944, s/p. lám. 52 (repr.).

pintó para el Café de Levante - como el cuadro que dedicó Solana a mi tertulia del Café de Pombo - es una bandera de la vida cierta.

Después de Goya, el pintor que sin efectismos -lo que le hace marginal a Zuloaga- ha acogido la realidad inconsciente en toda su herejía, es Solana (...).



## Jesús Rafael Soto

---

### 55 VIOLETA INFERIOR (1979)

Metal y madera sobre tablex  
142 x 183 cm  
Colección particular

#### Procedencia

Jesús Rafael Soto  
Galería Theo, Madrid, 1982  
Actual propietario, 1982

#### Exposiciones

-Soto•. Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, febrero-marzo 1982, n.º cat. 103.  
-Soto•. Madrid, Galería Theo, 1982.

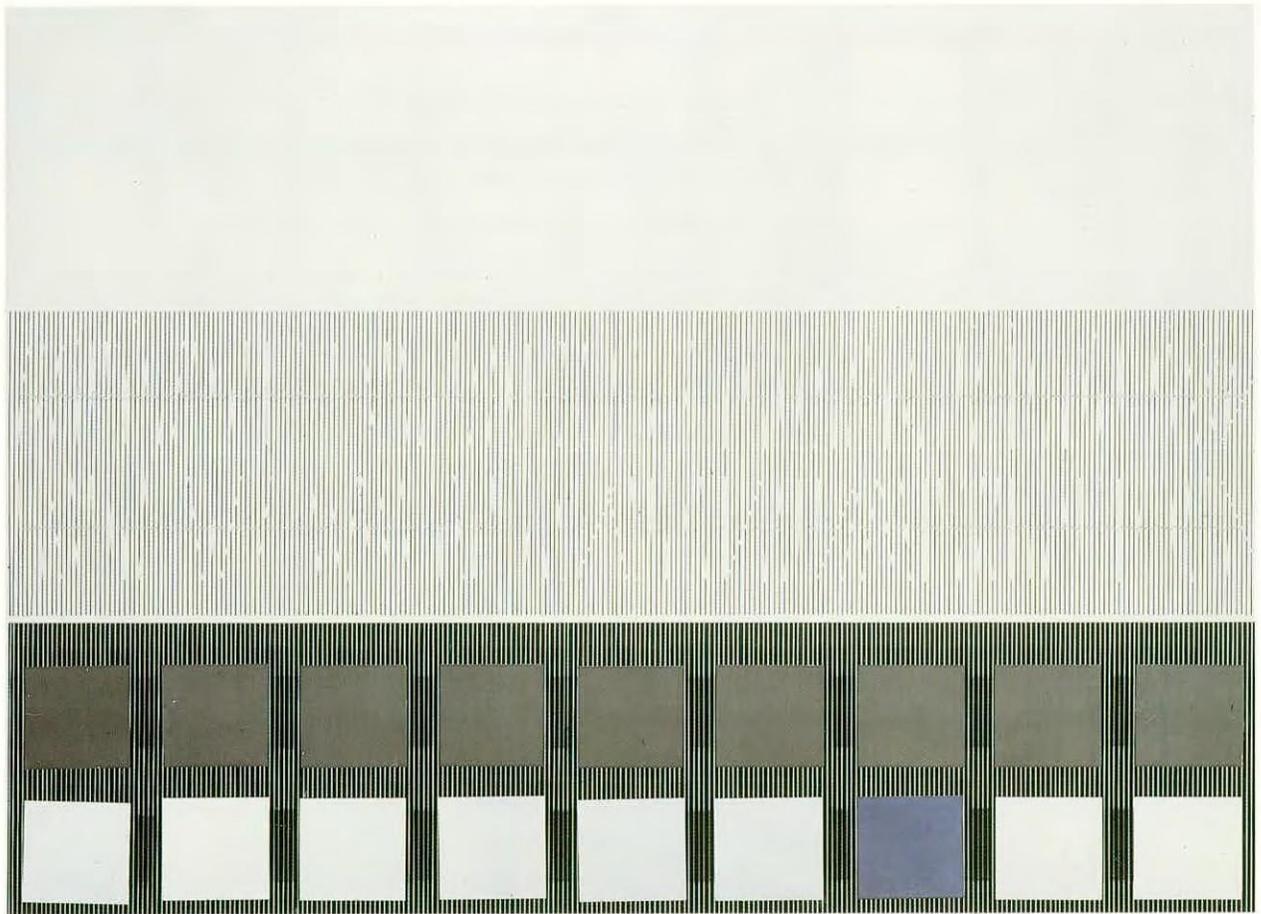
#### Bibliografía

Catálogo exposición *Soto*. Madrid, Palacio de Velázquez del Retiro, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pág. 115, n.º 103.

Un sentido innato de los ritmos musicales habita en Soto. Ha profundizado intensamente el estudio de los principios de la música dodecafónica y la música serial, cuyo orden estructural (tan próximo del de las matemáticas, aunque más accesible para él) le fascina. Soto se propone a imagen de la lógica casi matemática que, desde siglos y a lo largo de la partitura, la música desarrolla en el tiempo, encontrar un equivalente pictórico en el espacio bidimensional del lienzo, pero con una visión total e instantánea. Las Repeticiones, las Pinturas seriales, compuestas por repetición de puntos y cuadros (son sus notas), en progresiones, en permutaciones (es su contrapunto), expresan esta voluntad. Por tanto, es un creador de estructuras, de sistemas codificados que sirven de soporte a la imaginación y la fantasía. Es evidente que Soto practica un arte ciencia. El carácter de su investigación artística apenas se diferencia del de un científico. Él piensa, otros lo han repetido, que el arte no es sólo una expresión, sino sobre todo un conocimiento.

Con las obras transparentes, realizadas en dos o más planos, surgen preocupaciones espaciales y comienza la experimentación de los fenómenos luminosos. Con las Progresiones y los Penetrables, hechos de innumerables hilos delgados, agrupados en volúmenes virtuales, aparece la desmaterialización misma de la obra, la analogía con el estado constituyente de la materia, el interés desplazado de la materia hacia la energía.

Para el artista, la obra en sí misma, el objeto que crea, sólo tiene una importancia relativa; lo fundamental es que esté en relación con la estructura del universo, con las leyes de la física. La creación artística está influida directamente por los incesantes descubrimientos científicos y por la evolución tecnológica. Es al científico, claro está, a quien incumbe describir y explicar el universo. Para Soto, no obstante, existe un estado sensible del cosmos que escapa a las investigaciones del científico, y es al artista a quien corresponde intentar un acercamiento. Él dice: «Lo inmaterial es la realidad sensible del universo. El arte es el conocimiento sensible de lo inmaterial». Soto rechaza lo fijo, lo definitivo, lo inmutable, y acepta la idea del carácter aleatorio de su obra.



## Antoni Tapies

---

### 56 PINTURA N.ºXXXV (1956)

Técnica mixta sobre lienzo  
130 x162 cm  
Colección Plácido Arango

#### Procedencia

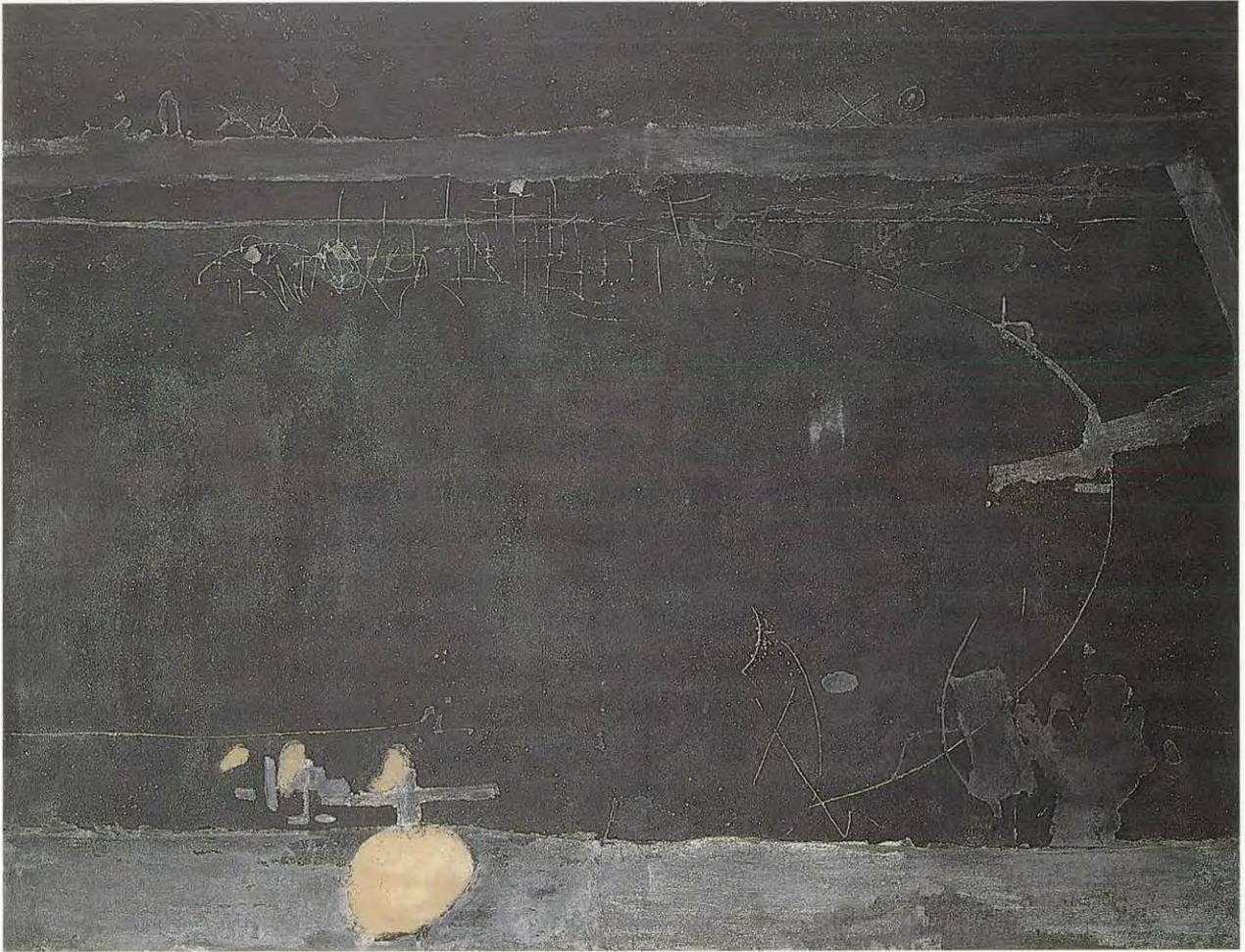
Galerie Stadler, París  
Galerie Beyeler, Basilea  
Martha Jackson, Nueva York  
Subasta Sotheby's, Londres, 24 marzo 1966,  
n.º 100  
Actual propietario

#### Bibliografía

*Catálogo subasta Sotheby's*, Londres, 24 marzo  
1966, pág. 186, n.º 100 (repr. b. y n.), titulado,  
por error, "Composition N.º IX".

He intentado explicar las múltiples razones que permiten calificar a Tapies como un artista de gran importancia empezando por su talento innato que se hizo evidente en sus primeras obras cuando podía competir con éxito con los pintores académicos de su tiempo. Esto, junto con su dominio de la composición, el uso austero y sensible que hace del color y su sentido de la textura da a su obra cualidades estéticas al mismo nivel de las grandes tradiciones de arte hispánico. Pero su posición de autoridad en una época en que se hace sentir cada vez más la necesidad de una nueva concepción sobre el lugar del arte en la sociedad se debe a su actitud ante el misterioso problema de la realidad. No hay duda que le condujo hacia los descubrimientos que hizo cuando empezaron a dominar su pensamiento la poesía y la filosofía orientales. Pero no hay que confundir el mundo onírico y el materialismo dialéctico de los surrealistas con la doctrina oriental de *mayá* que conduce finalmente a un desapego total de la ilusión de la vida y a la reunión última de la dualidad en la unidad. Ambas corrientes de pensamiento van paralelas en Tapies y se influyen mutuamente. El mensaje de Tapies no es en absoluto doctrinario. La dirección que explora nos puede enseñar mediante la paradoja y la contradicción que lo que llamamos realidad depende de nuestro grado de comprensión y que para empezar a percibir las interpretaciones más profundas de la verdad tenemos que recurrir a los medios más humildes. Es importante que no confundamos su elección de lo despreciado o de lo ignorado con un consejo en favor de la desesperación o con un deporte perverso. Aunque el material que escoge es bajo, no son los recursos triviales de las brujas, tuestos rotos, productos de excreción del cuerpo humano o seres repugnantes, cuyo fines malo. Quizá parezcan semejantes pero el objeto de Tapies, y el del artista y el del poeta es sacar a la humanidad de la miseria, ofrecerle una visión de la unidad dentro de la diversidad de las cosas y explicar que la ilusión forma parte de la realidad. Quizá sea el objetivo más elevado de la ilusión sobrepasar la ilusión: el lenguaje de los signos básico, de las formas simples y de los materiales despreciados que Tapies utiliza para reinstalarlos en su sentido arquetípico y en definitiva eterno hará más luminoso el camino a seguir. Pero la esencia de la conciencia es la dualidad y por lo tanto necesitamos la ilusión y apreciamos a quienes la utilizan con su potencial máximo.

Roland PENROSE: *Tapies*. Barcelona, Pollgrala, 1977, pág.177.



## Antoni Tapies

### 57 L'ECHELLE (1974)

Técnica mixta sobre tabla

250 x 300 cm

Firmado al dorso

•La Colección• TELEFONTCA ESPAÑA

#### Procedencia

Galerie Aclrien Maeght, París

Actual propietario

#### Exposiciones

-Tapies. Per Catalunya•. Barcelona, Galería Maeght, 1974, n.º cat. JO.

-Pinturas y gouaches. 1973-1974•. Zurich, Galerie Maeght, mayo-junio 1975.

-Tapies. Rétrospective•. Saint-Paul-de-Vence, 10 julio-10 septiembre 1976.

•Antoni Tapies. Obra 1956-1976-. Barcelona, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 22 octubre-5 diciembre 1976, n.º cat. 75.

•Antoni Tapies-. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980, n.º cat. 119.

•Tapies•. Amsterdam, Stedelijk Museum, septiembre-octubre 1980.

•Tapies•. Fondation du Chateau de Jau, 1981.

•Antoni Tapies. Opera dal 1946 al 1982•. Bialla de Venecia 1982. Venecia Scuola di San Giovanni Evangelista, 1982.

• H.plcs•.Europalia 85 España. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 26 septiembre-22 diciembre 1985, n.º cat. 11.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Antoni Tapies*. Madrid Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980, págs. 42, 76 y 77, n.º 119 (repr. color) como •La escalera•.

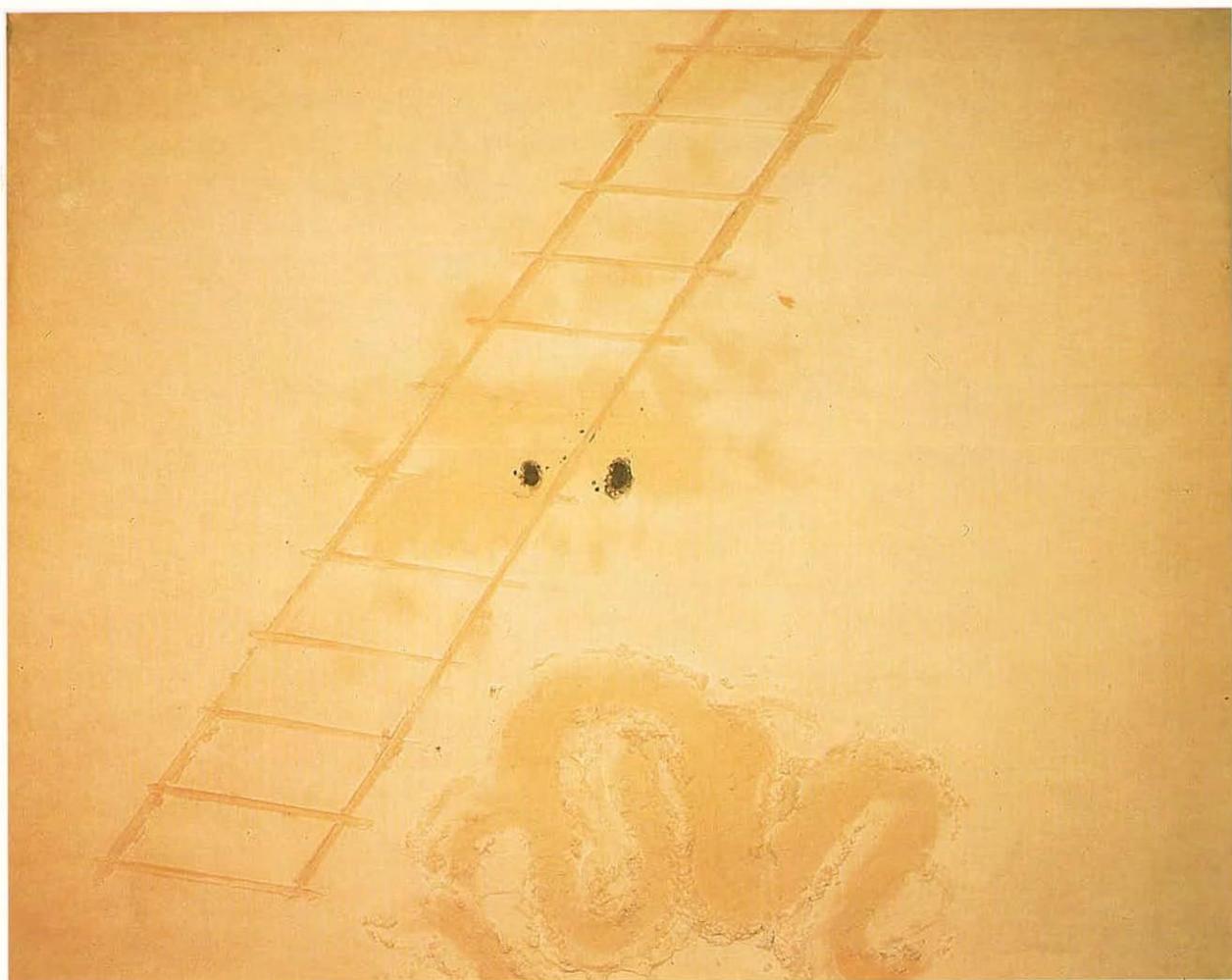
Catálogo exposición *All Antoni Tapies. Obra 1956-1976*. Barcelona Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 1976, págs. 103 y 115, n.º 75 (repr. color).

Catálogo exposición *Tapies*. Amsterdam, Stedelijk Museum, septiembre-octubre 1980, pág. 45, n.º 46 (repr.).

Catálogo exposición *Tapies*. Europalia 85 España. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 26 septiembre-22 diciembre 1985, págs. 61 y 86, n.º 11 (repr. color).

La obra de Tapies se inscribe en un contexto europeo dominado por la llamada pintura informalista y por la corriente filosófica del existencialismo. Desgajar con detalle afinidades y diferencias nos llevaría mucho más espacio del que disponemos aquí, pero, en términos generales, puede decirse que es una misma generación la que, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, reflexiona sobre el sentido del hombre y se plantea, en el terreno artístico, soluciones plásticas similares. En este sentido, Tapies comparte con el existencialismo el interés por el hombre como sujeto y como proyecto moral, enfrentado a un sinfín de posibilidades entre las cuales ha de hacer una selección. Cree también que la existencia del hombre es particular, histórica, concreta, y no la manifestación de ningún absoluto. Uno de los aspectos típicos de la visión existencialista es la creencia de que a la voluntad de autoconocimiento del hombre se oponen aspectos negativos de la existencia como el dolor, la frustración, la enfermedad y la muerte. Al ontologismo radical de Heidegger -el hombre es un ser para la muerte- Giulio Carlo Argan ha manifestado que Tapies opone «vivir con la muerte»; «se identifica con el objeto -dice-, aunque a través de un doloroso y siempre imperfecto proceso de extrañamiento (...) llenando la materia de su propia angustia (...) Lo que pasa entre estos dos polos es un turbio corriente de amor y de odio, de piedad y de ferocidad».

Pero Argan ha interpretado asimismo la obra de Tapies en relación al contexto histórico y humano de su generación, como metáfora no sólo de las tinieblas de la España franquista, sino también de otras oscuridades europeas de este siglo: el miedo, la angustia, la prisión, la guerra. Este es el telón de fondo en el que se inscribe el informalismo, cuya emergencia tuvo lugar inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Este arte -llamado también en ocasiones matérico- ha sido juzgado positiva o negativamente según los críticos. Así para Jean Cassou, es una pura negación desesperada del mundo; la mayoría de sus defensores, en cambio, hablará de un dejar que la materia se exprese por sí misma. Se aduce en numerosos casos -especialmente para las obras de Jean Fautrier- el que la materia se disuelva en un caos indefinido y se habla de una plasmación de las cosas en el instante de su génesis, como si se tratara de un magma originario y primordial. Sin duda el impulso de la filosofía fenomenológica en nuestro siglo (Heusserl, Merleau-Ponty), con su atención por lo vivido, por las cosas mismas, su no distinción entre ser y aparece, es una influencia in-



Catálogo exposición *Tapiés. Pinturas y gouaches. 1973-1974*. Zúrich, Galerie Maeght, mayo-junio 1975, s/p., n.º 20 (repr.).

Catálogo exposición *Tapiés. Per Catalunya*. Barcelona, Galería Maeght, 1974, s/p., n.º 10.

Catálogo exposición *Tapiés. Retrospective*. Saint-Paul-de-Vence, 10 julio-10 septiembre 1976, pág. 119, n.º 77 (repr.).

COMBALIA, Victoria: *Tapiés*. Barcelona, Polígrafa. 1984, pág. 127, n.º 53 (repr. color).

MARÍN MEDINA, José: *Tapiés. Meditaciones, 1976*. Madrid, Ed. Rayuela, 1976, pág. 108 (repr. color).

PENROSE, Roland: *Tapiés*. Barcelona, Polígrafa, 1977, págs. 214 y 262, n.º 161 (repr. color).

directa para esta poética de las texturas, de lo nimio (que en Samuel Beckett se trocará en absurdo) y de lo cotidiano. Por otro lado, el informalismo se ha visto también como reacción a las múltiples alienaciones que privan al hombre de la posesión de sí mismo y como crítica, los falsos valores del confort y del progreso tecnológico. En este sentido el pintor Jean Dubuffet compartiría con Tapiés no sólo la crítica al fariseísmo e idealismo de la cultura occidental, lo la crítica al anonimato y la estandarización sino también el lado positivo de esta repulsa que consiste en revalorizar lo más humilde, lo más palpable-aunque Dubuffet, señalémoslo se distingue de Tapiés en el humor agrio dulce de su mirada (...).



/

—(

,



—

,



## Joaquín Torres García

### 58 FORMAS TRABADAS (1934)

Oleo sobre cartón  
73 x 53 cm  
Firmado y fechado en la zona inferior derecha:  
•J. Torres GARCLA 34•  
Colección particular

#### Procedencia

Subasta Sotheby's, Madrid, 20 junio 1985,  
n.º 64  
Actual propietario

#### Exposiciones

•J. Torres García (1874-1949). Exposición  
antológica\*. Madrid, Museo Español de Arte  
Contemporáneo, abril-mayo 1973, n.º cat. 83.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *J Torres García (1874-1949). Exposición antológica*. Madrid, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973, pág. 67, n.º 83.

Catálogo subasta Sotheby's, Madrid, 20 junio 1985, n.º 64 (repr. color).

JARDI, Enrie: *Torres García*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1973, pág. 191, n.º 257 (repr. b. y n.), como •Formas tratadas•.

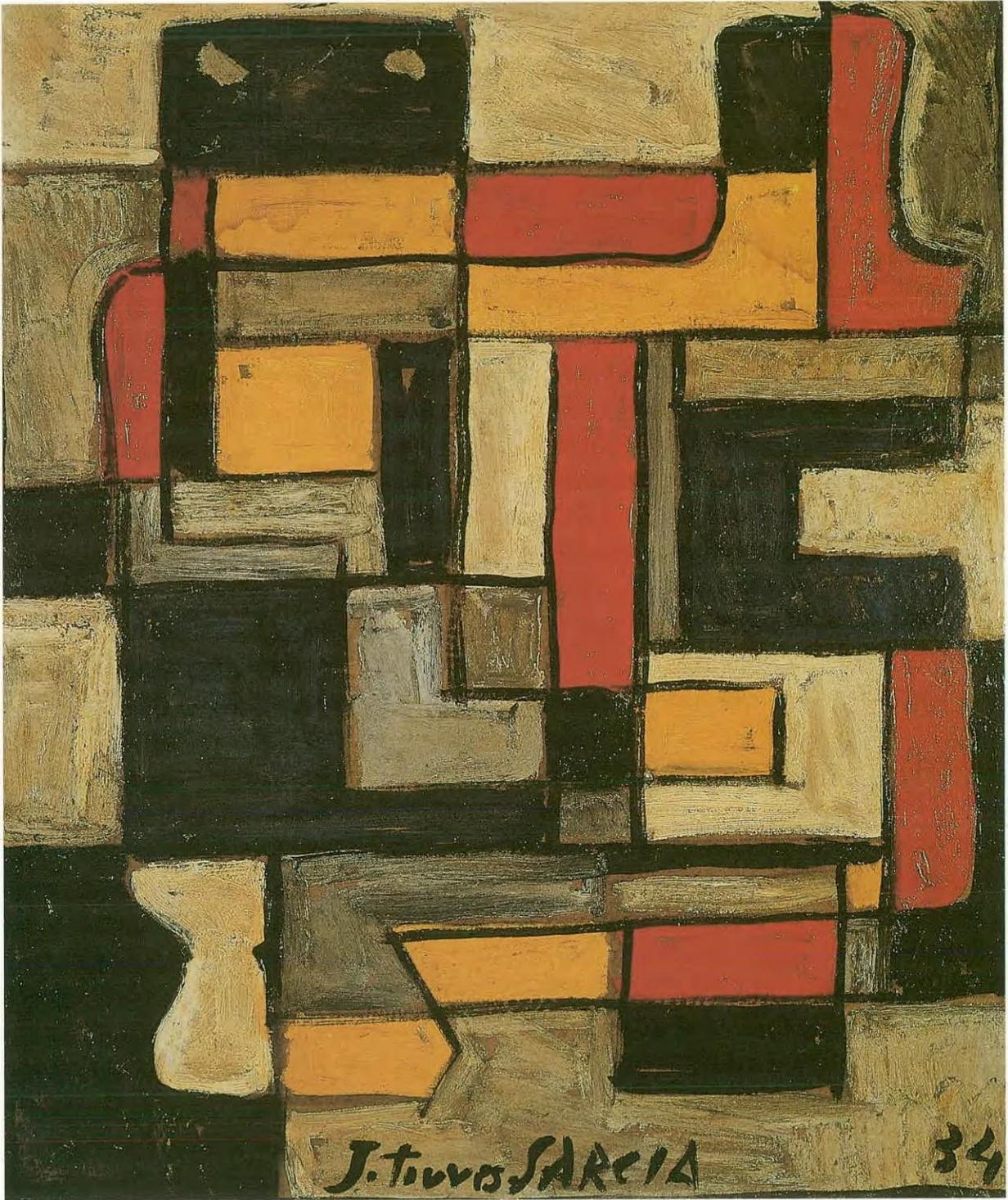
(...) Estos cuadros y murales del Arte Constructivo están formados por equilibrio de horizontales y verticales, desarrollo del plano ortogonal, de cuyos enlaces surgen casilleros que luego se rellenan con representaciones sumarias, esquemáticas y, en algunos casos, un si no es aññada de los objetos, que, colocados al solo arbitrio de la composición se desnaturalizan. El Arte Constructivo fija sus fundamentos en la medida. De la red fundamental de aquellas verticales y horizontales, armónicamente calculadas, contrastando su primordial rigidez con la diversidad de sus signos encasillados y con el trazopoco tenso, surge un encanto especial, calidad particular del dibujo constructivista de Torres García, que se le aprecia y se admira sin que se necesite entrar en la comunión doctrinaria.

En las exposiciones del grupo o taller de Arte Constructivo el matiz servía para distinguir al Maestro. En este arte, de apariencia tan simple y de tan fácil copia exterior, que Torres García los predicó de práctica universal, se podía apreciar o advertirse, al igual que en la tendencia de los figurativos, los méritos del creador, los talentos de los discípulos, la vacuidad del que sin entendimiento repite, sin que la posición mental en la que alegaban colocarse estos autores y que sus detractores consideraban estrecho, pudieran anular una bella condición, pero tampoco ocultar un defecto y una ausencia espiritual.

Alternando unas y otras búsquedas, a veces su constructivismo y otras un llamado naturalismo que en él era la fijación estructurada de un motivo reconocible, en todos sus periodos, a veces volviendo a momentos anteriores, Torres García ha dejado numerosa pintura que a él se la ha inscrito enteramente como de creación local.

Pero aun reconociendo su amor a la tierra natal, su ferviente deseo de predicar el antiguo arte americano y comprobando en algunas de sus magistrales composiciones la fuerza de imposición de una piedra ciclópea continental, difícil es pensar que una obra como la suya pudiera haberse dado en una existencia totalmente americana, y menos uruguaya. Queda ella, y esto es lo que importa, como un norte al que, en último término, siempre se aspira llegar, y al cual, comprendiéndolo o no enteramente, se le respeta aquí como excepcionalmente valioso. Fue de los que acostumbran a un pueblo a respetar sus grandes hombres.

José Pedro AAGULL: *La irrupción de Torres García en su país*. Incluido en: J. Torres García (1874-1949) Exposición Antológica\*. Madrid Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973, págs. 58-59



J. Torres SANCIA

34

## Víctor Vasarely

---

### 59 VELA (1974)

Oleo sobre lienzo

180X 156 cm

Al dorso, en la zona superior: •VASARELY

•VELA / 180 X 156 / 1974 / Vasarely (firma)•

Colección particular

#### Procedencia

Galería Theo, Madrid

Actual propietario

#### Exposiciones

-Vasarely•. Madrid, Galería Theo, 6 mayo 1975.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Vasarely*. Madrid, Galería Theo, 6 mayo 1975, págs. 29 y 53 (repr. color).

(...) Se me encomienda glosar la obra de Vasarely, y sin embargo no quisiera dejar antes de elogiar su altura humana, el paciente magisterio que a mí dedicó -así como a otros muchos pintores-, y su tesón y clarividencia en momentos en que la evolución de la pintura del siglo XX parecía estacionarse en conceptos (ya purificados por Mondrian y Malevich) que habían cumplido su misión en la historia del Arte.

No es fácil penetrar a la vez en la trascendencia artística y social que aglutina la obra de Vasarely, y menos si se conoce una sola etapa de su larga investigación. Ni tampoco se puede renunciar como contemplador a su copiosa labor teórica, donde Ciencia y Arte corren paralelas hasta llegar a la difícil confluencia que es su diáfano postulado artístico.

Uno de los embrollos más desafortunados de los últimos tiempos, ha sido el de si el artista trabaja para él mismo o para los demás; y Vasarely ya afirmó desde los comienzos de su aventura artística que quería servir a la sociedad; a nuestra sociedad tecnificada. Pues su ética como hombre inmerso en su tiempo, reclamaba ya la expansión del concepto «Arte» en sus dimensiones físicas y psíquicas.

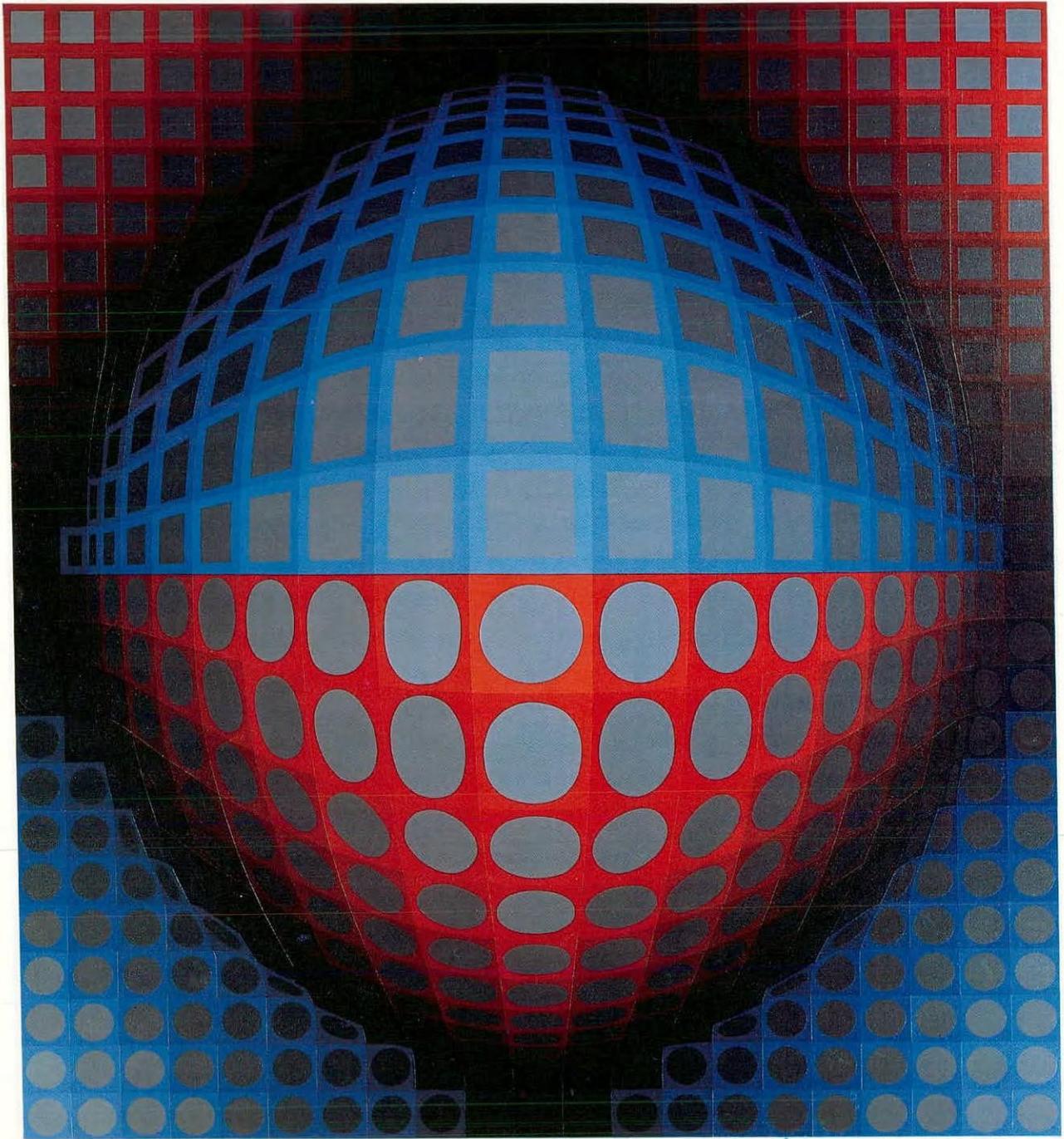
Su obsesión ha sido la «CIUDAD», y adecuando al pensamiento actual ejemplos de síntesis anteriores (como el período Gótico), se sumerge en el problema, insistiendo en la ecuación «CIUDAD- ESPACIO - FORMA- COLOR», sumándola a la de «MORAL DE LA CONVIVENCIA».

Cito sus palabras de hace más de veinte años: «En el interior de la ciudad futura, la función poética evolucionará hacia formas industrialmente multiplicables, de fácil difusión, y la opción fundamental de integrar la obra a la comunidad, justifica la adopción de técnicas idóneas para esta difusión».

Para Vasarely, la obra de Arte no es una concentración de cualidades y calidades que se resuman en un sólo objeto, sino la creación de un prototipo que sirve de partida para un desarrollo progresivo ulterior.

Basándose en el movimiento real, bautiza su investigación con la definición «CINETISMO» desencadenando sus teorías en la obra, hacia las polivalencias: «OBRAS RECREABLES», «PLANAS- OPTICAS», «PROFUNDAS- CINETICAS», «MODIFICABLES- TRANSFORMABLES...», sin olvidar «LA INVESTIGACION PURA»(...).

Eusebio SEMPREE: *Vasarely*. Madrid, Galería Theo, 1975, págs. 5-6.



## Daniel Vázquez Díaz

### 60 ANNA LISA<sup>1</sup> (1919)

Oleo sobre lienzo

112 x 82 cm

Firmado, rubricado y fechado en el ángulo inferior derecho: •Vázquez Díaz / 919.- Al dorso, sello de la testamentaria del pintor.

Colección particular

#### Procedencia

Daniel Vázquez Díaz

Familia Vázquez Díaz

Actual propietario

#### Exposiciones

•Crónica de la pintura española de posguerra, 1940-1960. Madrid. Galería Multitud, octubre 1976, n.º cat. 69.

•Homenaje a Vázquez Díaz en el centenario de su nacimiento (1882-1982). Madrid, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982, n.º cat. 30.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *Crónica de la pintura española, 1940-1960*. Madrid, Galería Multitud, octubre 1976, pág. 85, n.º 69 (repr. h. y n.).

Catálogo exposición *Homenaje a Vázquez Díaz en el centenario de su nacimiento (1882-1982)*. Madrid, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982, pág. 136, n.º 30 (repr. color), como •An alisa (joven con pecera)•.

GARCIA VIÑO, Manuel: *Vázquez Díaz*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Col. •Artistas Españoles Contemporáneos•, 1978, s/p. (repr. color), como •Joven danesa con pecera•.

GARFIAS, Francisco: *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz*. Madrid, Ibérico Europeo Ediciones, 1972, pág. 82 (repr. color).

La pintura de Daniel Vázquez Díaz alcanza su plena identidad y su definición más exacta por obra y gracia de la fecunda unión entre su rigor constructivo y su matizada vibración colorista (...).

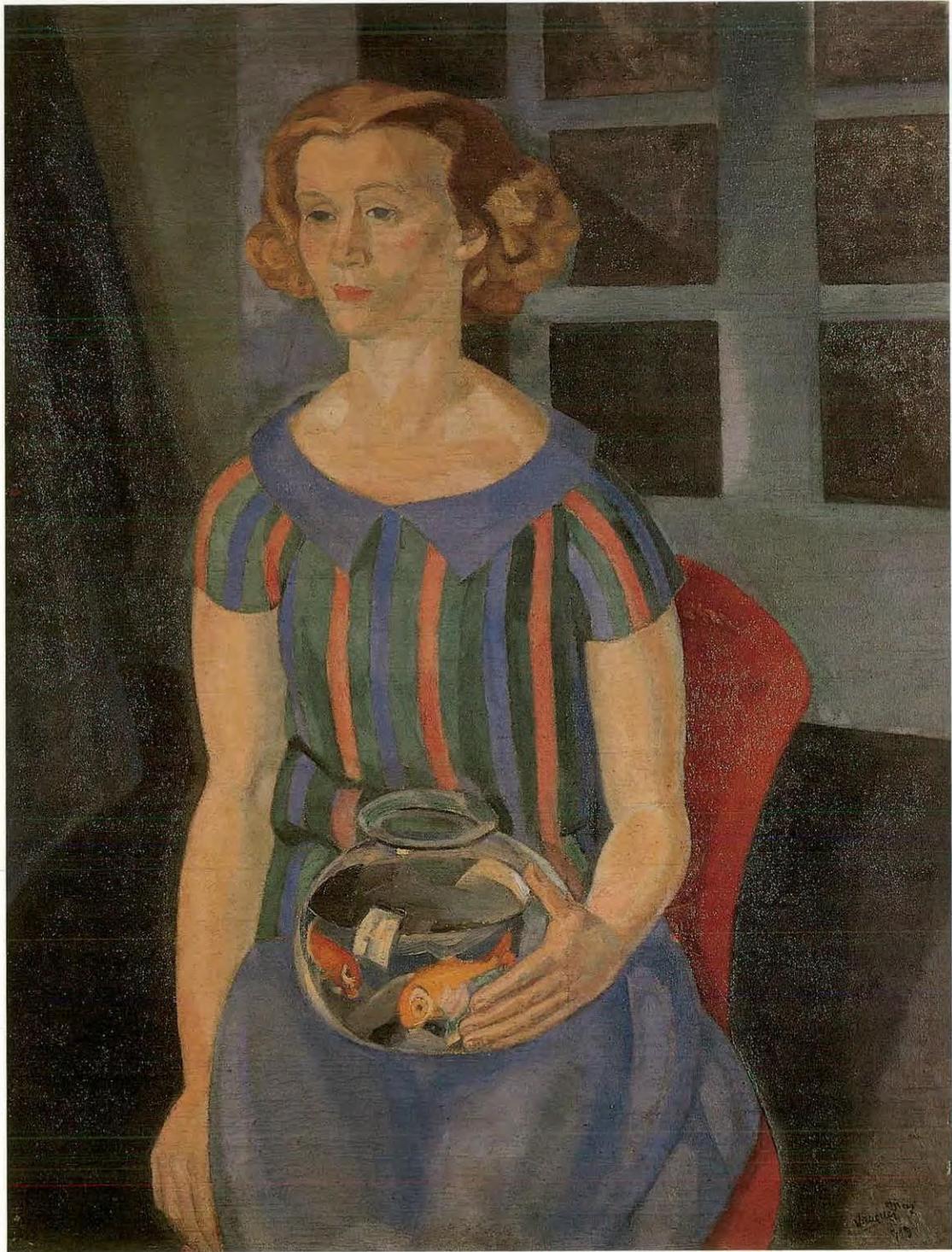
(...) El rigor constructivo lo bebió en Zurbarán, en Cézanne y en el cubismo. La seducción colorista, a cambio, lo venía de Velázquez, de Goya, de los impresionistas franceses y de su diario mirar enamorado a la naturaleza. *Por las tardes busco las cumbres aterciopeladas de los bosques del Jaizkibel o el agua callada de una charca de ópalo* decía Daniel; que también había dicho: *Le debo a Velázquez el plata de los grises y los azules, y ese rosa casi imperceptible de algunos de mis cuadros*.

Pero definir la pintura de Vázquez Díaz e indicar cuáles fueron sus antecedentes son cosas ya sobradamente sabidas y no hay por qué insistir más en ellas.

En cambio, sí me parece interesante que los jóvenes de hoy conozcan y admiren todo lo que de revolucionario hubo en el arte y en la actitud personal de Vázquez Díaz frente al ambiente que imperaba en el Madrid de hacia 1920 - el Madrid que Daniel encontró a su regreso de París, luego de una estancia de casi doce años; que se enteren del escándalo que esta pintura que hoy puede parecer tan conservadora, produjo por aquellas fechas entre los practicantes y los admiradores de la pintura oficial de entonces, pintura «de cantar y refajo, de popularismo folklórico» - como la definió Lafuente Ferrari. Y que sepan también que frente a la enconada hostilidad de la crítica frente incluso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - que emitió un informe categóricamente adverso al proyecto de que Vázquez Díaz pintara los frescos de La Rábida, por estimar que «se iban a profanar los muros sacrosantos del siglo xv con una pintura caprichosa geométrica y disparata» frente a todo aquel conservadurismo cerril, Vázquez Díaz tuvo la gallardía de no ceder, de no traicionarse. Llegando a ser -lo dice Rafael Alberti, en *La arboleda perdida*- 'un revulsivo', un agitado despertador para los jóvenes, una brecha abierta al aire libre, una libertadora entrada para nuevos experimentos (...).

<sup>1</sup> También titulado «Juchacha con pecera», «joven danesa con pecera» y «An alisa (joven con pecera)».

Antonio BILBAO ARISTEGUI: *Vázquez Díaz, sesenta años después*. Incluido en: *Vázquez Díaz*, Madrid, Banco de Bilbao, 1979, págs. 41-42.



## Andy Warhol

---

### 61 RETRATO DE SILVIA MORODER DE COCA (1983-84)

Acrílico sobre lienzo  
100 x 100 cm  
Firmado al dorso  
Colección Coca

#### Procedencia

Galería Vijande, Madrid  
Actual propietario

(...) Es muy significativo el hecho de que Warhol, entre todas las representaciones posibles de una lata de conservas, haya retenido justamente, con bastante fidelidad, la que habla sido elegida por la publicidad, es decir, la imagen de marca de la *Campbell's Soup*. Además, el proceso de reproducción, la serigrafía, también es idéntico al de la publicidad. La identificación entre la obra y el objeto elegido es así prácticamente total, y el resultado perfectamente impersonal y anónimo. Tan sólo la firma eleva ya el objeto a la categoría de arte, pero única y exclusivamente en cuanto que éste pueda ser comercializado en el mercado artístico y sólo en él. Nada impide pues -y el mismo Warhol lo corrobora- el realizar por sí mismo, y por los mismos medios serigráficos, la misma reproducción del mismo objeto: «No tengo por qué trabajar personalmente en mis objetos. Uno de mis ayudantes o quien sea, puede reproducir perfectamente el dibujo tan bien como yo. Nunca he deseado ser pintor. Sería fantástico si muchas personas utilizaran la serigrafía con tal maestría que llegase a ser imposible distinguir un cuadro mío de uno ajeno». Todos los elementos tradicionales, gesto, toque, trazo, que marcaban hasta ahora la diferencia entre un trabajo artístico y una obra no artística, han sido abandonados por completo y, consecuentemente, había de ser replanteada la propia definición del artista (...).

(..) La obra de Warhol no adquiere por último todo su sentido sino a través de la yuxtaposición: todos sus temas, en un principio tan diferentes, tratados de idéntica manera y según los mismos sistemas revelan una misma problemática, tanto Marilyn Monroe como la silla eléctrica, las flores como los ficheros de policía, la Gioconda como la Coca-Cola. Todo ha sido mecanizado, deshumanizado. Todo es impersonal.

La obra vista en su conjunto se convierte entonces en una violenta crítica contra un determinado sistema social, hecho que Warhol, como el resto de artistas Pop, siempre ha desmentido contentándose con decir que «todo es bonito». Quizá los temas que él mismo ha elegido le conciernen personalmente - «Pinto latas de conservas porque tengo la costumbre de consumir las»-, pero los objetos que le obsesionan son aquellos que obsesionan a toda la sociedad. Existe un lado cotidiano que nos atañe a todos, y es precisamente por esto por lo que Warhol eligió sus temas y por lo que puede ser hoy considerado como uno de los artistas más lúcidos de su generación.

Alfred PACQUEMENT: *Andy Warhol*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1970, s/p.



## Andy Warhol

### 62 RETRATO DE SILVIA MORODER DE COCA (1983-84)

Acrílico sobre Ue□zo  
100 x 100 cm  
Firmado al dorso  
Colección Coca

#### Procedencia

Galería Vijande  
Actual propietario

(...) Andy Warhol (1925) ha sido, probablemente, el artista a quien más publicidad se ha dado en este grupo de bien promocionados creadores. Sus producciones más famosas son cuadros de retículas sedosas ejecutados en Liquitex, en los cuales una única imagen se repite un determinado número de veces. En algunos de estos cuadros estarcidos aparecen personalidades famosas (por ejemplo, las series de Jacqueline Kennedy). Otros representan montones de cajas simulando embalajes con etiquetas de Brillo, Ketchup Heinz y sopa Campbell's pegadas en sus lados, realizadas con tanto cuidado que es imposible distinguir las cajas falsas de las reales. Warhol es también el autor de las series *Death and Disaster*: en una de ellas se representa una silla eléctrica vacía en una cámara de ejecución. La serie *Green Coca Cola Bottles* es también muy característica. Las filas de botellas se suceden con diferencias imperceptibles. Algunas de las botellas aparecen vacías o semivacias, y los reflejos de la luz varían en cada uno de los envases. Sin embargo, además de esta sutil diferencia, las botellas parecen no tener significado; se quiere subrayar únicamente la uniformidad mecánica de los artículos producidos en masa, sin condenar ni aprobar esta característica de la vida moderna. En los trabajos de este tipo existe en general una ausencia de compromiso con la sociedad, un deleite en el shock y la sorpresa del arte que deja al espectador impasible, aparte de la diversión que le pueda provocar la audacia del artista. A la vez, el arte está firmemente arraigado en nuestra mecanizada y estandarizada cultura de masas. El hecho de que se rompa con ideas preconcebidas en el reino de la producción artística es algo constructivo que dentro de algunas décadas esta ruptura se considere el elemento verdaderamente significativo de la obra de Warhol y de la mayor parte de los demás artistas que participaron del movimiento Pop.



## Ignacio Zuloaga

### 63 MADEMOISELLE SOUTTY<sup>1</sup> (1915)

Oleo sobre lienzo  
159 x 187 cm  
Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo: I. Zuloaga-  
Colección Zuloaga

#### Procedencia

Ignacio Zuloaga  
Actual propietario

#### Exposiciones

• Ignacio Zuloaga •. Segovia, Torreón de Lozoya, 22 junio-26 julio 1984.

#### Bibliografía

ARZAMENDI, Jesús María de: *Ignacio Zuloaga, el pintor; el hombre*. San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970, págs. 205, 206, 217 y 281.

Catálogo exposición *Ignacio Zuloaga* Segovia, Torreón de Lozoya, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Segovia, 1984, págs. 16 y 27, como • Mme. Souty, tendida •.

LAFUENTE FERRARÍ, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1972, págs. 113, 120, 234, 258, 260 y 291.

(...) No es el arquetipo platónico lo que el artista vasco inquiere, sino la nota diferenciada, que expresa mejor el carácter del personaje. Para acentuarlo, Zuloaga, ante su modelo, huye de concebir el retrato como un inventario prolijo; se desentiende de matices o detalles, eliminando unos, sintetizando otros y recalcando en cambio, aquellos que acusan mejor lo esencial expresivo de la persona representada. Captados por el artista esos rasgos esenciales, pasan al lienzo con un acento de enorme energía, que se transmite, como una electricidad, al contemplador del lienzo. En esta acentuación de la energía puede hallarse, sin duda, un cierto parentesco a Zuloaga con Velázquez a la fuerza con que expresa el gran don Diego la personalidad de sus retratos, al aplomo imperativo con que están plantadas sus figuras y encaradas con el espectador, se refirió Augusto Mayer cuando dijo que los personajes de Velázquez *actuaban como fuerzas en el espacio*; es decir, como núcleos de energía más que como formas delineadas sobre un plano. Algo de esto hay también, en Goya; pero la factura, más espontánea, apresurada e impresionista del pintor aragonés, tan adorador de la luz, hace que más que fuerzas espaciales, los modelos de Goya parezcan como centros solares en un ámbito acotado por el pintor; esta energía astral de las figuras de Goya se expresan por modo principal en la avidez de sus miradas. En El Greco también la mirada concentra la fuerza expresiva y personal de sus modelos; pero esa mirada, más que actuar hacia afuera, parece hablarnos de un adentro infinito, aludido por los toques del pintor. Ahora bien; Velázquez, Goya y El Greco son maestros de matiz, servidores reverentes de la complejidad individual del modelo, aunque no podemos negar que Goya, ante algunos de ellos, también se complacía en destacar las notas de carácter, llegando muchas veces al límite de lo caricaturesco.

Para Zuloaga, el carácter lo es todo; a ese carácter sacrifica detalles, rasgos y delicadezas, y, en cambio, subraya con atroz energía, gesto, acción y mirada. La mirada sobre todo; *Andrenio* dijo ya, en un pasaje recordado por mí en otra ocasión, que Zuloaga era *el pintor de los ojos*; pero esos ojos no nos invitan a penetrar en un alma, sino que nos imponen su personal y peculiar carga de fuerza. Carácter y vigor expresivos son, pues, para Zuloaga las notas que interesan en un retrato (...).

1 También titulado • Mme. Souty, tendida •.

Enrique LAFUENTE FERRARÍ: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Revista de Occidente, 1972, pág. 285.



## Zush

---

### 64 MERUNA (1980)

Tinta, acuarela y óleo sobre papel acuabee  
113 x 22,5 cm  
Firmado al dorso  
Colección particular

#### Procedencia

Galería Vijande, Madrid  
Actual propietario

#### Exposiciones

•El Surrealismo y su evolución•. Madrid,  
Galería Theo. mayo-junio 1982.

#### Bibliografía

Catálogo exposición *EL Surrealismo y su evolución*. Madrid, Galería Theo. mayo-junio, 1982, s/p. (repr. color).

(...) Exige Zush la voz serena de los comentaristas deportivos para ponerle freno al remolino y la obtiene con fondo de acordeón: «En fin, nos lo podemos encontrar en innumerables lugares. Incluso cabría creer que se trata de un turista con medios. Pues bien, nada más lejos de la realidad. Este nomadismo le viene a Zush de nacimiento: yerba, moto, puente, cárcel, frenopático, galería. Zush se desplaza en busca del placer, en busca de la vida, en busca de la liberación de toda atadura. No en balde viaja con lo puesto en dos maletas metálicas, *wunderkammer*, cámaras de las maravillas. Nada más fascinante que observar la llegada de Zush a alguno de sus diversos domicilios occidentales (Ibiza, Barcelona, Londres, Toulouse, París, Berlín o Nueva York), cuando despliega objetos con precisión circense, trozos gelatinosos y obscenos de artilugios urdidos para que sirvan de modelos masocas. Pero exige frigorífico, televisor -siempre encendido siempre sin sonido-, equipo hi-fi, radio portátil, cámaras fotográficas, luces potentes, aerógrafos y papel de plata para envolver lo que sea».

Zush cree en el contagio: reconoce, pero no se identifica.

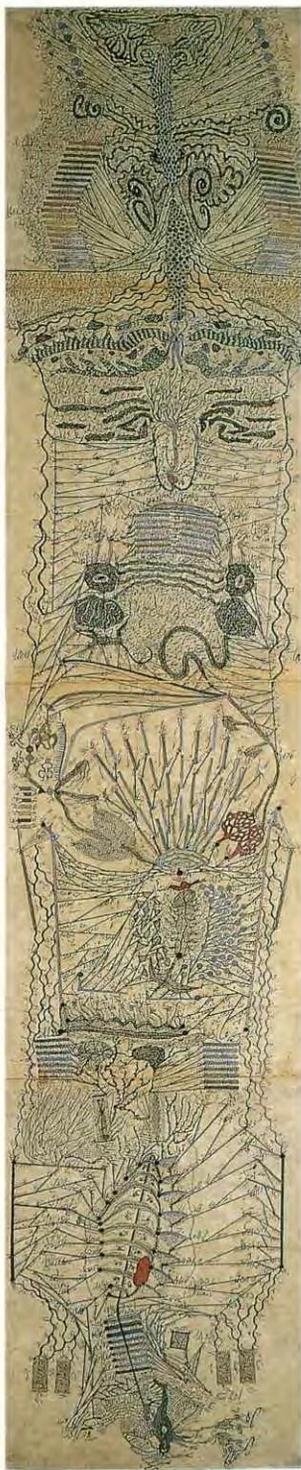
Es su lado Duchamp.

De recortes varios: «Este artista ha declarado que es un pensador que se manifiesta por medio de la imagen. Pues bien, su fuente de información con lo que sucede en el mundo se produce a través de métodos muy concretos: fotografía, cantidad de imágenes televisivas congelada en la nevera, cócteles de pintura, disección de animalitos y plantas. Todo el entorno de Zush invita al pensamiento y éste revierte sobre su obra».

Voces graves de apoyo: «Es un dibujante infatigable. Lo hace mientras viaja, come, ve la televisión, charla con alguien, oye la radio. Llena páginas de sus alabados libros, huerto de apuntes destinados a perseguir el mayor formato. Zush piensa, sí, pero sólo piensa en su trabajo. Puntillea la cabeza de un sapo, engorrina una sensación, apresa al ave de dos colores imposibles o mutila un cerebro por el bien de la causa, dejando siempre patente la originalidad profunda del artista singular».

No hay modo de explicarlo ni por lo previo ni por lo privado, ni por el movimiento ni por la quietud, ni por el tronco ni por las ramas. En el fondo de su ser, lo cierto es que pinta como nadie. Como el agua, Zush va a lo suyo.

Manuel FERRÓ *Como el agua, Zush* Includido en: VII Salón de los 16\*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Junio-Julio 1987, pág. 181.



## Biografías y bibliografía de artistas

---

Las biografías correspondientes a Salvador Dalí y Pablo Picasso, números 14 y 40, han sido realizadas por PALOMA ESTEBAN LEAL; las correspondientes a Anthony Caro, Eduardo Chillida, Angel Ferrant e Yves Klein, números 10, 12, 19, y 25, por BELEN GALAN MARTIN, y los restantes, números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 y 51, por CARMÉN SANCHEZ GARCIA.

## 1. Josef Albers

Nace en Bottrop (Westfalia), el 19 de marzo de 1888. Impulsado por su familia, decide dedicarse a la docencia para lo cual acude a las más prestigiosas academias artísticas de Alemania. De 1913 a 1915 cursa estudios en el Real Instituto de Arte de Berlín, para después seguir las enseñanzas de la Escuela de Artes Aplicadas de Essen hasta el año 1919. La obra que realiza durante estos años, en su mayoría grabados y dibujos figurativos, denota evidentes influencias del cubismo y del expresionismo alemán.

Durante un breve periodo de tiempo es alumno de Franz Stuck, en la Academia de Arte de Munich, abandonando las enseñanzas demasiado tradicionales de este profesor en 1920, para ingresar en la Bauhaus de Weimar, que acababa de ser puesta en marcha por Walter Gropius.

Tras concluir sus estudios, en 1923 es nombrado profesor de la citada Bauhaus encargándose de la enseñanza técnica en el curso preliminar y de la dirección técnica del taller de pintura sobre vidrio, cuyo director artístico era Paul Klee. Albers profundiza en el estudio de los materiales y sus transformaciones mediante cambios formales, contribuyendo de manera decisiva a sustentar uno de los puntos esenciales de la vanguardia racionalista de la Bauhaus: el control formal de la realidad. Por otro lado, su trabajo en el taller de vidrio coloreado le lleva a interesarse por la problemática de la luz y el color en el contexto de las leyes de la geometría, así como por la investigación experimental de la ilusión óptica, aspectos ambos que serán constantes en el desarrollo de su creación posterior.

En 1928, con la dimisión de Moholy-Nagy, Albers asume la total responsabilidad del curso preliminar y la dirección del taller de mobiliario.

Su obra personal está presidida por la experimentación con materiales de calidades diversas de los que investiga fundamentalmente sus posibilidades formales y estructurales. Su preocupación por las interrelaciones entre las Bellas Artes y las Artes Aplicadas le induce al diseño de vidrieras de colores y muebles para producción industrial.

Cuando la represión política acaba con la existencia de la Bauhaus en 1933, Josef Albers emigra a Estados Unidos, impartiendo sus enseñanzas en el Black Mountain College de Carolina

del Norte. Desde allí contribuirá de manera esencial a la renovación de la pedagogía artística de este país y su magisterio influirá notablemente en las tendencias expresionistas de base cromática (Newman, Rothko, Reinhardt, etc.).

Durante estos años se adhiere a las diversas agrupaciones que se crean en torno a la abstracción geométrica, entre ellas «Abstraction-Création», en París y «American Abstract Artists», en Nueva York, ambas surgidas en la década de los treinta.

En 1949 da por concluido su magisterio en el Black Mountain College y desarrolla la actividad de profesor invitado en Yale, Harvard, el Pratt Institute de Nueva York y la Cincinnati Art Academy. Algo después, en 1950, pasa a ejercer como catedrático y director de la sección de arte de la Universidad de Yale, puesto en el que permanecerá hasta su jubilación, en 1960, si bien lo alternará con cursos en distintos países.

A partir de los años treinta, su trabajo creativo se había desarrollado en series de formas ambivalentes y geométricas ambiguas. Entre ellas destacan como más significativas las *Constelaciones estructura/es* y las *Tectónicas gráficas*, centradas ambas en la investigación de las relaciones entre los colores con formas geométricas bien definidas y en la creación de ilusiones ópticas en el espacio por medio de la estructura compositiva.

Con la serie *Homenaje al cuadrado* -iniciada hacia 1949 y de la que realizará innumerables variaciones hasta su muerte- lleva al límite la simplificación del lenguaje formal mediante unos cuadrados de colores distintos y superpuestos unos sobre otros. A través de esta célebre serie elabora un sistema de comprobación experimental de lo que él mismo denominará *la interacción del color*, cuyos principios teóricos desarrollaría en el manual que, bajo ese mismo título, sería editado en 1963.

En 1976 muere Josef Albers en Orange (Connecticut), concluyendo un itinerario a la vez artístico y teórico que aunque parcialmente oscurecido hasta finalizar la década de los cincuenta a causa de la eclosión del expresionismo abstracto, le convierte en uno de los principales mediadores entre los comienzos de la abstracción geométrica y los estilos abstractos de mediados de siglo.

### BIBLIOGRAFÍA

FINKESTEN, Irving: *The life and work of Josef Albers*. Universidad de Nueva York, 1967 ( tesis doctoral inédita).

GÓMEZ SEGADÉ, J.M. y OTROS: *Josef Albers. Homenaje al cuadrado*. Granada, Universidad de Granada, 1985.

GOMRINGER, Eugen: *Josef Albers. Son oeuvre et se, am tribution ala jguration visuelle au cours du X,(eme. siecle.* París, Dessain et Tolra, 1972.

HOFMANN, Werner y OTROS: *Josef Albers.* Hamburgo, Kunsthalle, 1970.

IMDAILL, Max: *Consteflations stncturalesde josefAlbers.* París, Galerie Denise René, 1968.

PELY-AUDAN, Annick: *Afbers: obras 1955- 1973-* Madrid, Galería Theo, 1987.

RUIBERG, K.; SPIES, W. e IMDAHL, M.: *Albers.* París, Galerie Melki, 1973.

SEITZ, William: *The Responsive Eye.* Nueva York, Museum of Modern Art, 1962.

SPIES, Werner: *Albers.* Nueva York, Harry N. Abrams, 1970.

SPIES, W. y OTROS: *JosefAlbers.* Düsseldorf, Städtische Kunsthalle. 1970

WANGLER, \Y\ y ROSE, K.: *Bauhrms-Gegen5/indti cheszeichne11beijosefAlbe1;5,* Colonia, Verlag der Zeitschrift •Symbol•, 1987.

\VISSMANN, Jürgen: *Josef Albers.* Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1971.

### Textos de Josef Albers (Selección)

*Noteson the Artsin Educatio11.* •American Magazine of Art•, abril 1936, núm. 29.

*The Educational Value ofManual lflork nnd llmulicraf inRetl1/fo 11 lo Arc/Jitec-ture.* Incluido en Paul ZUCKER: •New Architectureand City Planning•. Nueva York, Philosophical Library, 1944.

*Abstrac[-Presentational]•American Abstrae! Artists•,* Nueva Yo rk, 1946.

*On my brick 11111.* Incluido en Eleanor BITERMANN•Art in Modern Architec-ture•: Nueva York, Reinhold, 1952.

*h1teracfi11 ofColor.* New Haven y Londres. Yale University Press, 1963. *La mt-e mccilin del color.* Madrid, Aliani,a Editorial, 1979.

## 2. Alberto (Alberto Sánchez)

Nace en Toledo el 8 de abril de 1895. Hijo de padres muy humildes, se vio obligado a trabajar ya desde la edad de siete años para ayudar a subsistir a su familia. Viaja a Madrid en 1907, donde trabaja primero en diversos talleres y después como panadero junto a su padre

Su vocación por el arte transcurre por un camino absolutamente autodidacta hasta 1922, en que, de manera fortuita, conoce al pintor uruguayo Rafael Barradas. Este artista será su iniciador en las corrientes artísticas de la vanguardia y, gracias a él, entrará en contacto con escritores y críticos que le apoyarán en su trabajo. Fue Barradas también quien consiguió que Alberto pudiera participar en la Exposición de Artistas Ibéricos, en 1925, exposición por medio de la cual fueron conocidos en Madrid Dalí, Palencia, Bares, Cossío y el propio Barrada, entre otros, junto a artistas ya consagrados como Ferrant, Macho, Echevarría y Solana. La crítica valoró entonces con entusiasmo la obra de Alberto, que obtuvo como consecuencia una pensión de la Diputación de Toledo. Esta beca concedida para tres años le permitió, a partir de 1926, abandonar el trabajo de panadero y entregarse por completo a su vocación de escultor.

Junto a Benjamín Palencia, en el año 1926, funda la •Escuela de Vallecas, guiados ambos por el propósito de poner en pie un nuevo arte nacional que cumpliera con el que se estaba realizando en París. A este período corresponden una serie de esculturas directamente inspiradas en la observación de la naturaleza, recreada por Alberto con un gran sentido poético.

Su potente y originalísima factura participa de las inquietudes de la generación de escritores y artistas surgida en España en torno a 1925, en las que se conjuga un profundo sentido de lo popular y lo nacional con un marcado interés por las nuevas corrientes artísticas europeas. La obra de Alberto, desarrollada tanto a través de la escultura como del dibujo, manifiesta evidentes afinidades con el surrealismo, aunque también afloran en ella elementos expresionistas y un particular interés por la problemática propia del cubismo.

Entre 1925 y 1937 Alberto desarrolla su etapa escultórica de madurez, labor que comparte con la de profesor de dibujo en el Instituto de Enseñanza Media de El Escorial y, más tarde, en el de

Valencia. En esta época se dedicó también a la escenografía, proyectando decorados y figurines para el teatro universitario «La Barraca» dirigido por García Larcá y Eduardo Ugarte. Paralelamente, se suceden diversas exposiciones de su obra y el entonces Museo de Arte Moderno de Madrid adquiere una de sus esculturas, la titulada *Maternidad*.

En el transcurso de la guerra civil española su casa de Madrid es destruida y con ella buena parte de su producción escultórica. Para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 crea su célebre escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, que cierra el primer período de su obra plástica. En 1938 el gobierno republicano le envía a Moscú como profesor de dibujo de los niños españoles exiliados. Interrumpe entonces su actividad de escultor, consagrando su tiempo a las tareas educativas y a su faceta de escenógrafo.

En 1955 la transformación política e ideológica que se opera en el régimen ruso propicia su vuelta a la escultura. En estos últimos años de su vida se entrega a una intensa actividad creativa, utilizando preferentemente en sus esculturas chapa de hierro y madera, en ocasiones policromada, siempre sin apartarse de la línea que años antes había interrumpido.

El 12 de octubre de 1962 falleció en Moscú, ciudad en la que fue enterrado. Algunos años después, en 1968, el Museo Pushkin de la citada ciudad le organizó una exposición que incluía sus obras pictóricas y escultóricas, adquiriéndole asimismo cuatro de estas esculturas.

#### BIBLIOGRAFIA

AMON, Santiago: *la verticalidad y el lado en la escultura de Alberto Sánchez*. -Nueva Forma, Madrid, junio 1969, núm. 41.

AZCOAGA, Enrique: *Alberto*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Col. «Artistas Españoles Contemporáneos», 1977.

BOZAL, Valeriana: *El arte de Alberto Sánchez*. Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 189, 1965.

—: *El escultor Alberto Sánchez*. «Revista de Occidente», Madrid, enero 1970, núm. 82.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La escultura española contemporánea*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1957.

LACASA, Luis (seudónimo: Peter Martín): *Alberto*. Budapest, Ed. Corvina, 1964.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Una estrella va a iluminar a Alberto*. Conferencia pronunciada en la clausura de la exposición de Alberto, el día 8 de mayo de 1981. en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

NERUDA, Pablo: *El escultor Alberto*. «Repertorio Americano», 5 septiembre 1934.

OTEIZA, Jorge de: *De la escultura actual en Europa: El escultor Alberto Sánchez*. «Revista Arquitectura», Santiago de Chile, 1936.

OTEIZA, Jorge de y OTROS: *Alberto*. Toledo. Palacio de los Condes de Fuensalida, junio-Julio 1980.

#### Textos de Alberto Sánchez (Selección)

*Palabras de un escultor*. «Arte», Madrid, junio 1933, núm. 11.

En colaboración con R. ALBERTI, P. PICASSO y P. NERUDA: *Alberto*. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, mayo-junio 1970.

En colaboración con P. NERUDA y OTROS: *Alberto (1895-1962)*. Granada, Banco de Granada, mayo-junio 1975.

### 3. Hermenegildo Anglada Camarasa

Nace en Barcelona, el 11 de septiembre de 1871, en el seno de una familia de artesanos. Muy pronto se siente atraído por la pintura y la escultura, de modo que antes de cumplir 15 años ingresa en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja. Entre todos sus profesores, él destacará como su verdadero maestro a Modesto Urgel, cuyo realismo nostálgico influirá en sus primeros paisajes.

En 1897 se traslada a París donde continúa su aprendizaje en la Academie Julien, con Jean Paul Laurens y Benjamín Constant, y en la Academie Colarossi, con René Prinety Louis Auguste Girardot. El París nocturno, que descubre con su amigo Carlos Baca-Flores, se convierte en su tema predilecto, junto a otras escenas de la vida urbana de la ciudad y del Sena.

Sus lienzos, que expone desde 1898, son a menudo de pequeño formato y dan muestra de su gran sentido del color, restando tratados con un cierto abocetamiento que los distancia del dibujo academicista. Pero si hay una característica fundamental en esos lienzos, ésta es la enorme influencia ejercida por el Modernism, o movimiento que el pintor pudo apreciar en todo su esplendor durante esta estancia en la capital francesa.

En 1900 expone colectivamente en Barcelona, donde la modernidad de su paleta causa un impacto extraordinario. Desde entonces, reconocido su talento, comienza a ser exhibida su obra en Bélgica, Alemania, Italia, e Inglaterra y obtiene un éxito notable en París. Su consagración definitiva se produce con ocasión de la Bienal de Venecia de 1905.

Después de una corta estancia en Valencia en 1904 en la que aborda temas del folklore de esta región, regresa a París y se instala en Montmartre. Conoce entonces a Picasso y abre una academia de pintura en torno a la cual se forma un nutrido grupo de discípulos entre los que se cuentan Amadeu de Sousa Cardoso, Carlos Mérida, Charles Ginner y, sobre todo, María Blanchard, a quien frecuentó esta academia entre 1908 y 1913.

En 1910 concurre con sus obras a la Exposición Internacional del Centenario de Mayo celebrada en Buenos Aires, donde recibe el máximo galardón, compartido con Eliseo Meifrén e Ignacio Zuloaga, por su obra titulada *Campesinos de Gandía*.

En esta segunda etapa de su trayectoria artística se prodigan los temas valencianos junto a sus típicas escenas gitanas, sin ol-

vidar el ejercicio del retrato. Buen ejemplo de esta última faceta son las dos representaciones de Sonia de Klaméry, realizadas en torno a 1913, pertenecientes ambas a la colección del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. En ellas se plasma, como en un estallido, toda la exhuberancia modernista de líneas y colores, de ricos empastes y de sinuosos arabescos, cuya preminencia resta profundidad a las escenas y convierte los fondos en simples decorados.

En los albores de la Primera Guerra Mundial abandona Francia y se instala en Pollensa (Mallorca), después de haber recuperado la nacionalidad española, que años antes había cambiado por la francesa. En esta etapa, que se prolonga hasta 1937, obtiene sus más importantes triunfos en España con ocasión de las grandes exposiciones de su obra celebradas en Barcelona (1915), Madrid (1916) y Bilbao (1919). En las que no faltan opiniones encontradas de la crítica sobre su avanzada posición estética.

El 21 de febrero de 1917 fue nombrado miembro de honor de la Hispanic Society de Nueva York, lo que junto a la exposición celebrada en el Carnegie Institute de Pittsburgh le supuso el reconocimiento de sus méritos en los Estados Unidos.

Este período mallorquín de su obra se define por su dedicación al paisaje, siempre relacionado con las características específicas de la isla, de sus rocas, su vegetación y sus fondos marinos, tratados por el pintor con un gran barroquismo y una enorme precisión.

Después de la Guerra Civil se ve obligado al exilio y se instala, en principio, en París y después, en 1940, en Pougues-les-Bains, estación termal cercana a Nevers. Durante estos años errantes la temática de sus lienzos varía de nuevo predominando ahora en su producción los bodegones y los conjuntos florales.

Regresa a Pollensa en 1948 y pocos años después, hacia 1952, abandona la pintura. En 1954 es nombrado miembro de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y al año siguiente recibe la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Muere en Pollensa el 7 de julio de 1959.

#### BIBLIOGRAFIA

CALVO SERRALLER, Francisco; CIRICI, Alexandre; FONTBONA, Francesc y MIRALLES, Francesc: *Anglada Camarasa*. Madrid, Sala de Exposiciones del Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrero 1982.

CALVO SERRALLER, Francisco y GONZALEZ GARCIA, Angel: *Paisaje español entre el Realismo y el Impresionismo*. Madrid, Galería Multitud, 1976.

FONTBONA, Francesc: *El Paisatgisme a Cata/1111ya*. Barcelona, Ed. Oestino, 1979.

FONTBONA, Francesc y MIRALLES, Francesc: *A11glada Camarasn*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1981.

FRACCES, José: *Ilomena,e a ll Anglt1d11 Cnmnmsa*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Exposición Nacional de Bellas Artes, 1954.

FUSTER MAYANS, Gabriel: *A11glad c1Camamsa*. Palma de Mallorca, Atlante, 1958.

HARRIS, Hutchinson S.: *7'1;e Art of H. A11glr1da Camarasn. A study in modem A1-t*. Londres, The Leicester Galleries, 1929.

LLOPIS, Arturo: *El úll moencuentro*. •Destino-. Barcelona, 13 junio 1959, núm. 1140, pág. 41.

MARAGALL, J. A.: *His/O1inde la sala Parés*. Barcelona, Aedos, 1975.

PANTORBA, Bernardino de: *los paisajislas catala11es*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1975.

PERELLO-PARADELO, Rafael: *Hemeneigdo Anglada Crmwrasa*. •Última Hora\*, Palma de Mallorca, 2 enero 1974.

RABASSA ENSI'NYAT, Ramón: *A11glr1dt1 Cnmamsa (A propósito de m cente11a-rio)*. -Revista Balear-, Palma de Mallorca, a1.0IX, J." trimestre 1974, núms. 34-35. págs. 27-41.

RODRIGUEZALCALDE, Leopoldo: *Los Maestros del Impresionismo espa'iol*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, Col. Arte Español Contemporáneo, 1978.

ROSAL, J.: *El Museo de Anglada Cnmamsa*. -El Noticiero Universal-, Barcelona, julio 1968.

SANTOS TORROELLA, R.: *Anglada Camnrasa*. •El Noticiero Universal\*, Barcelona, 12 diciembre 1972.

## 4. Jean Arp

Nace en Estrasburgo el 16 de septiembre de 1886. Entre 1905 y 1907 frecuenta la Escuela de Bellas Artes de Weimar y en 1908 sigue los cursos de la Academie Julien de París. En 1910 entra en contacto con Kandinsky y participa en la segunda exposición del grupo «Der Blaue Reiter», entablando entonces amistad con Klee, Marc y el matrimonio Delaunay.

En 1913 vive durante un período de tiempo en Berlín; allí dirige temporalmente la galería Der Sturm y escribe en la revista del mismo nombre. Al año siguiente se halla de nuevo en París, donde conoce a Max Jacob, Picassoy Apollinair. En esta época realiza numerosos collages y tapices, así como su primer relieve en madera pintada titulado *El Ciervo*. Centra su interés en la morfología de los elementos naturales -cantos rodado, smaderas erosionadas, hojas secas y texturas de todo género- para elaborar una escultura de tipo naturalist, aunque tan creativa como la propia naturaleza

La declaración de la guerra mundial le afecta profundamente debido a su doble origen cultural, francés y alemán. En 1915 abandona París para establecerse en Zurich, ciudad en la que expone sus primeras obras abstractas, así como sus primeros collages -que toman como referencia el cubismo sintético de 1912- y tapices. Este mismo año conoce a Sophie Taeuber, que se convertirá en su esposa en 1922, y colaborará con él en algunas realizaciones.

Su estilo evoluciona con rapidez y el sentido riguroso de las formas deja paso a una nueva línea de búsquedas en torno a objetos rudimentarios y condicionados por el azar, en la cual puede situarse el origen del movimiento Dadá, del que él fue uno de los creadores. Al inicio de 1916 junto con Tzara, Janco, Ball y Huelsenbeck, ken el «Cabaret Voltaire» de Zurich. Arp toma parte activa en las veladas Dadá, colabora en los primeros números de la revista del mismo nombre y realiza grabados para ilustrar algunos libros de Huelsenbeck y Tzara. De este momento datan los primeros relieves de formas muy simplificadas en madera policromada.

En 1918 funda, con Janco, Giacometti y Richter, entre otros, el grupo «Artistes Radicaux» que se distancia de Tzara y de los aspectos negativistas del Dadá. Un año después promueve la funda-

ción del movimiento Dadá en Colonia, con Baargeld y Max Ernst. En colaboración con este último realiza, en 1920, los collages titulados *Fatagaga*.

En Weimar, Arp participa junto a Tzara, Schwitters, Van Doesburg, Richter y Lissitzky en el Festival de la Bauhaus de 1922. De igual forma que otros componentes del movimiento Dadá, toma parte, asimismo, en la primera exposición surrealista en 1925, así como en otras manifestaciones de este grupo durante una etapa que abarca hasta 1930. En este último año expone también sus obras en la muestra «Cercle et Carré» y en 1931 se integra en el grupo «Abstraction-Création».

En 1930 crea los *papiers déchirés* (papeles desgarrados), modalidad experimental consistente en desgarrar un papel en pedazos y reunirlos de nuevo al azar, lo que supondrá su última conexión con el movimiento Dadá. De esta época datan igualmente sus primeras esculturas de bulto redondo, algo tardías en la producción del artista. Su obra se expresa ahora de manera flexible y sensual, con formas más monumentales, en las que el volumen y las calidades de la materia se definen como los valores esenciales.

Tras la segunda guerra mundial regresa a Francia y se instala en Meudon, residencia que alternará con Locarno hasta su muerte. Entre los años 1949 y 1954 realiza diversos viajes a Estados Unidos y Grecia. En esta última etapa de su vida las formas plenas y sensuales ceden su lugar a composiciones abiertas en las que el vacío cobra un papel tan importante como la materia misma. Lleva a cabo en estos años algunas obras encargadas para determinados emplazamientos arquitectónicos, como las realizadas para la ciudad universitaria de Caracas y para la UNESCO de París.

En 1954 obtiene el Premio Internacional de Escultura de la Biennial de Venecia, que confirma su consagración oficial y recibe, igualmente, el Gran Premio Nacional de las Artes en París el año 1963 y el Premio Carnegie, un año después.

Muere en Basilea el 7 de junio de 1966, dejando una rica y extensa producción - pintura, collages, assemblages, tapices, relieves y esculturas, sin olvidar su importante obra poética que no obstante su diversificación puede ser calificada de absolutamente singular.

## BIBLIOGRAFIA

- BLEIKASTEN, Aimée: *Arp bibliographie*. Londres, Grant and Cutler, 1981.
- BUFFET-PICABIA, Gabrielle: *Jean Arp*. París, Les Presses Littéraires de France. Col. L' Art Abstrait, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Duchamp, Ityp Calder*. París, Pierre Belfond, 1977.
- CATHELIN, Jean: *Arp*. París. E. G. Fall, Le Musée de Poche, 1959.
- GIÉDION-WELCKER, Carola y HAGENBACH, Marguerite: *Hans Arp*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1957.
- JIANOU, Ionel: *Jean Arp*. París, Arteditions d'Art, 1973.
- MAR CHIORI, Giuseppe: *Arp. Pitture e sculture*. Milán, Bruno Alfieri, 1964.
- RAU, Bernard: *Jean Arp. Œuvres complètes*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1981.
- READ, Herbert: *Arp*. Londres, Thames & Hudson, 1968.
- SEUPHOR, Michel: *Arp*. París, Collection Prisme, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Jean Arp*. París. Editions du Temps, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Arp*. París, F. Hazan, 1964.
- SOBY, James Thrall: *Arp*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1958.
- TRJER, Edward: *Hans Arp, Skulpturen, 1957-1966*. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1968.
- VARJOS AUTORES: *Jean Arp (1886-1966). Esculturas, relieves, obras sobre papel/Tapices*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, febrero-abril 1985.

## 5. Miquel Barceló

---

Nace en Felanitx (Mallorca), el 8 de enero de 1957, ciudad en la que empieza a cultivar la pintura, inspirándose en los paisajes mediterráneos de la isla. Tras estudiar durante dos años en la Escuela de Artes y Oficios de Palma de Mallorca, en 1974 se traslada a Barcelona e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Jordi; pero la rigidez academicista de la enseñanza que allí se impartía le impulsa a abandonar estos estudios al año siguiente.

Durante este período su estilo va formándose, realizando algunas incursiones en el arte conceptual. En 1976 tiene lugar su primera exposición individual, bajo el título de «Cadaverina 15», organizada por el Museo de Palma. No obstante, su pintura será poco conocida hasta el inicio de la década de los ochenta, momento que coincide con un giro en su estilo que se encamina entonces hacia una figuración de tendencia expresionista.

En 1981, con motivo de la exposición «Otras Figuras», celebrada bajo los auspicios de la Obra Cultural de la Caixa de Pensions, son seleccionadas tres de sus obras con las que se da a conocer a un público más amplio, despertando el interés general de la crítica. A raíz de esta muestra Barceló es seleccionado para participar en la «Documeta» de Kassel de 1982, fecha a partir de la cual sus trabajos serán presentados fundamentalmente en el extranjero.

La experiencia de Kassel le había permitido tomar contacto con las nuevas corrientes de la pintura europea y más concretamente con las tendencias de la nueva pintura expresionista. Su proximidad con estas tendencias le reafirma en su línea creadora, marcada por una singular temática de animales salvajes, figuras planas con movimientos distorsionados, ausencia de perspectiva y colorido de entonación violenta, al que se une la utilización de los más diversos materiales: óleo, pintura plástica, látex, collages...

En 1983 trabaja durante varios meses en Nápoles; admirador de Tintoretto y de Caravaggio, su pintura evoluciona ahora introduciendo el claroscuro e inclinándose hacia tonalidades más apagadas, dominadas por los efectos monocromáticos de las tierras, los pardos y los grises, al tiempo que el dibujo adquiere una mayor precisión.

Ese mismo año viaja a París donde expone en la galería Yvon Lambert una serie de pinturas que denotan un nuevo interés por

la figura humana y la representación de espacios arquitectónicos interiores. El propio Barceló confirma que el estudio de la perspectiva, el claroscuro y los cambios de luminosidad le han alejado de la estética expresionista, en cuyas filas ha tendido a incluirle desde siempre la crítica especializada.

Su primera muestra individual en Madrid tiene lugar en la Galería Juana de Aizpuru, en 1984, año en que participará también en la exposición «International Survey of Recent Painting and Sculpture», organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, siendo invitado asimismo a la Bienal de Venecia, para participar en la sección «Aperto 84». Durante el verano de este año 1984 viaja a Portugal, país en el que realizará una serie de obras al aire libre, retornando así en cierto modo a la pintura de paisajes que había practicado en sus inicios.

En 1985 su obra es objeto de dos importantes exposiciones retrospectivas que se celebran en el CAPC Musée d'Art Contemporain, de Burdeos y en el Palacio de Velázquez, de Madrid. Poco después, en el marco de Europalia 85, su obra es seleccionada para formar parte de la exposición «Cinco Artistas Españoles».

Pintor de gran vitalidad y con un alto índice de producción, Barceló se ha convertido en un punto de referencia para numerosos creadores jóvenes españoles. Los continuos traslados de residencia -Mallorca, Barcelona, Nápoles, París, Portugal y últimamente Nueva York-, en búsqueda siempre de nuevas imágenes, han condicionado los contenidos de su obra, favoreciendo su constante y rápida evolución. En este sentido, es de destacar la variedad temática desarrollada en su pintura en la que, desde una óptica absolutamente personal, Barceló ha reinterpretado los ya clásicos temas del pintor y su modelo, el taller del artista o sus singulares naturalezas muertas alegóricas, junto a la recreación de otras composiciones que revelan sus inquietudes intelectuales, como las conocidas series dedicadas a bibliotecas, museos y galerías.

Últimamente la iconografía de Barceló se ha visto enriquecida con la incorporación de dos nuevos temas: los forats -textualmente agujeros- y las vasijas de vidrio de inspiración clásica. Ambos motivos - así como el resto de la composición, especie de atmósfera evanescente de la que estos motivos parecen emerger - revelan la evolución operada en la paleta del pintor, en la que predominan ahora los tonos muy suaves, fundamentalmente

los blancos, grises y los azules y rosas extremadamente tenues

Entre sus numerosas exposiciones cabe destacar como una de las más recientes la celebrada en el Antic Teatre de la Carita, de Barcelona, edificio para el que Barceló ha llevado a cabo la decoración de la cúpula.

#### BIBLIOGRAFIA

BALTASAR, Basilio: *El siglo de Miquel Barceló*. •Lápiz•, Madrid, 1985, núm. 25, págs. 6-8.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Dobles figuras*. Oxford, Museum of Modern Art, 6 abril- 15 mayo 1986.

COMBALIA, Victoria: *Miquel Barceló*. Incluido en: -26 Pintores, 13 Críticos•. Barcelona, Cultural de la Caixa, 1982.

FROMENT, Jean-Louis; CALVO SERRALLER, F. y PAZ, M.: *Miquel Barceló. 1883 a 1985* Burdeos, CAPC Musée d'Art Contemporain y Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.

MARI, Antoni: *Miquel Barceló. 1883-1984*, Madrid, Galería Juana de Aizpuru, 1984.

OLIVARES, Rosa: *Miquel Barceló: El pintor como tema*. •Lápiz•, Madrid, 1988, núm. 47, págs. 42-47.

RUBIO, Pilar: *Miquel Barceló*. •Lápiz•, Madrid, 1984, núm. 21, págs. 25-30.

TIO BELLIDO, Ramón: *Pintagossos*. Toulouse, Galerie Axe Art Acme, 1982.

TIO BELLIDO, R.; BONET, J. M. y BLANCI, T.: *Art Espagnol Actuel*. París, Association Française d'Action Artistique, Ministère des Relations Extérieures, 1984.

VARIOS AUTORES: *Otras Figuras*. Madrid, Obra Cultural de la Caixa, 1981.

VILA SANJUAN, Sergio: *Agenda Barceló*. Barcelona, Ed. Àmbit, 1984.

ZAYA, Octavio: *Miquel Barceló*. Incluido en • VIII Salón de 1984. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1988.

#### Textos de Miquel Barceló (Selección)

*També podré pronunciar-me entre els artistes de l'Ateneu de la biblioteca*. Conferencia pronunciada en el seminario • El Arte visto por los artistas: El testimonio de los creadores, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, agosto 1985.

## 6. María Blanchard (María Gutiérrez-Cueto Blanchard)

Nace en Santander, el 6 de marzo de 1881, en el seno de una familia de la burguesía santanderina. Según señalan sus biógrafos, poco antes del nacimiento de María su madre sufrió un accidente a consecuencia del cual la niña vino al mundo marcada por la deformidad física. Desde muy temprana edad su padre fomentó en ella una especial sensibilidad hacia el arte, poniendo en sus manos los útiles necesarios para desarrollar su natural inclinación hacia el dibujo.

A los 18 años, también por iniciativa paterna, se instala en Madrid, donde será discípula de Manuel Bénédicto, Fernando Alvarez de Sotomayor y Emilio Sala. De estos maestros academicistas aprendió el vigor del dibujo y el tratamiento exaltado del color, dos aspectos que serán esenciales en el posterior desarrollo de su obra.

En 1908 concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra titulada *Primeros pasos*, que es galardonada con una Tercera Medalla. Animada por este éxito, decide proseguir sus estudios en París mediante una beca concedida por la Diputación y el Ayuntamiento de Santander.

La vida en la capital francesa se revela especialmente dura para María Blanchard debido a su escasez de recursos económicos, a la carencia de amigos y a la conciencia del rechazo que ejerce su físico. Acude a la Academia Vitti, donde el pintor Anglada Camarasa la estimula y la orienta hacia unos horizontes plásticos más modernos, liberados de las enseñanzas academicistas. Desde París envía a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 el cuadro titulado *Ninfas encadenando a Sileno*, que obtiene una segunda Medalla y significa el reconocimiento de su talento.

Tras una breve estancia en Granada, en 1911 consigue que su beca sea prorrogada y regresa de nuevo a París. Ahora orienta sus pasos hacia la enseñanza de Kees van Dongen, junto a quien inicia una aproximación al fauvismo. Conoce a Juan Gris y a Lipchitz, constituyendo a partir de entonces la amistad de ambos su más fuerte apoyo. Durante estos años su estilo se define por el uso expresivo y distorsionado del color, mediante el empleo de una materia rica y densa, a menudo aplicada con espátula.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, en 1914, regresa a Madrid. Del trabajo entusiasta al que se entrega en busca de un

medio de expresión propia es fruto su pintura titulada *La Comulgante*, así como una serie de lienzos inspirados en los suburbios de la ciudad. Acude a la tertulia del Calé de Pombo y Ramón Gómez de la Serna la invita a participar en la exposición que, bajo el título de «Pinbres Integrõs se celebra en Madrid, en 1915, en medio de una gran polémica.

Ante el fracaso de su pintura, decide opositar a una cátedra de dibujo, que la lleva a ejercer su magisterio en la Escuela Normal de Salamanca. Sin embargo, oprimida por la incompreensión y las humillaciones a que se ve sometida decide marchar definitivamente a París en 1916.

Comienza entonces la etapa más decisiva de su vida y, por ende de su obra. Bajo la influencia de sus amigos Lipchitz André Lothe y, particularmente, de Juan Gris - a quien le une una total afinidad espiritual y plástica, - comienza a formar parte de la aventura cubista y se apasiona por sus teorías. A partir de 1919 cuenta con el apoyo del galerista Léonce Rosenberg, quien estimula su trabajo inspirado por aquel entonces en el Cubismo más riguroso. Sus pinturas se estructuran en planos coloreados, a veces próximos a la abstracción, lo que proporciona un ritmo especial a la superficie del lienzo, en el que, sin embargo, sigue reflejándose la realidad de la que la pintora nunca llegaría a prescindir.

Animada por sus amigos, participa en varias ocasiones en el «Salón des Indépendants». Con motivo de la presentación de *La Comulgante* en el Salón de 1921, María Blanchard es objeto de elogios por parte de la crítica especializada, siendo adquirida esta obra por Rosenberg, quien no obstante, abandonaría muy pronto a la pintora.

A partir de 1920 la figura humana adquiere un significativo valor en su producción, enlazando probablemente con el realismo de su primera etapa, aunque ahora se advierte claramente la huella del rigor y la discreción de las composiciones cubistas. Tras largos años de aprendizaje, María Blanchard alcanza su modo de expresión más singular, dando vida a un mundo de personajes dolientes y meditativos, en los que la ternura y la poesía están siempre presentes y que son la fiel transcripción de las vivencias personales de la artista. La factura de estas obras revela un excelente dominio del dibujo y una acusada sensibilidad para el color, alcanzando sus cotas máximas en la técnica del *paste*, que es, sin duda, el medio al que mejor se acomodaba su estilo.

Vive, sin embargo, años extremadamente difíciles, que sus amigos intentan aliviar presentando su obra en dos exposiciones celebradas en Bruselas, en 1923 y 1926 bajo el patrocinio del grupo «Ceux de Demain». La muerte de Juan Gris, en 1927, viene a ensombrecer aún más su existencia. Cada vez más aislada y absorbida por su actividad creativa, se refugia en un universo religioso que la conduce a un estado de ascetismo cuyo reflejo ha quedado patente en sus últimas obras.

Enferma de tuberculosis, María Blanchard fallece en la capital francesa el 6 de abril de 1932. Olvidada y casi desconocida el reconocimiento de su labor sólo llegaría años más tarde, con motivo de la exposición «Maîtres de l'Art Indépendant», celebrada en 1937, en el Petit Palais de París, donde se mostró un conjunto de 28 lienzos elegidos entre lo más representativo de su obra.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Manuel: *María Blanchard*. Santander, Banco de Santander, agosto 1980.
- CAMON AZNAR, José: *María Blanchard*. Zaragoza, Museo de las Humanidades «Camón Aznar», 1981.
- CAMPO ALANGE Condesa de: *María Blanchard*. Madrid, Hauser y Menet, 1944.
- CAMPOY, Antonio M.: *María Blanchard*. Madrid, Ed. Gavar. 1980.
- COURIERE, Edouard des y GABRIELLI, Marie Madeleine de: *María Blanchard*. Limoges, Musée Municipal, 1965.
- GARCÍA LORCA, Federico: *María Blanchard*. Madrid Alianza Editorial. Prosa, 1969.
- GEORGE, Waldemar: *María Blanchard*. Bruselas, Editions ceux de Demain, 1927.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Neuralos contemporáneos*. Madrid, Ed. Aguilar, 1961.
- RIVIERE Isabelle: *María Blanchard*. París, Editions Correa, 1934.
- RODRIGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *María Blanchard*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. «Artistas Españoles Contemporáneos», 1975.
- SALA ZAR, María José y OTROS: *María Blanchard (1881-1932)*. Madrid Museo Español de Arte Contemporáneo, enero-marzo 1982.
- VARIOS AUTORES: *María Blanchard*. Madrid, Galería Biosca, 1976.

## 7. Francisco Bares

---

Nace en Madrid el 6 de mayo de 1898, hijo del último gobernador de Filipinas, territorio cuya pérdida junto con la de Cuba, acaecida ese mismo año, supone la liquidación del imperio colonial español. Complaciendo el deseo de sus padres comenzará a preparar la carrera de ingeniero y posteriormente los estudios de abogacía, aunque nunca sintiera inclinación alguna por ninguna de estas dos disciplinas.

Poco tiempo después, en 1916, consigue matricularse en la academia privada del pintor Cecilia Plá, quien le inicia en el estudio directo del natural. Durante los tres años que dura su aprendizaje con este maestro, Bares realiza retratos y naturalezas muertas y una serie de copias del Museo del Prado.

Frecuenta los círculos literarios de la época y colabora en la «Revista de Occidente» dibujando viñetas para la portada e ilustrando algunas obras de esta editorial, como *El Decamerón Negro*. Realiza igualmente grabados en madera para las revistas «España», «Alfar» e «Índice». En 1925 participa con 16 lienzos en el Salón de Artistas Ibéricos, exposición que despierta el interés de la crítica y de los medios intelectuales.

Inmediatamente después de esa célebre exposición decide trasladarse a París, donde es recibido por Pancho Cossío. Conoce entonces a Picasso y Juan Gris, que morirá al poco tiempo. La influencia de estos dos pintores sobre su obra es incuestionable, pero la atracción del cubismo es menos fuerte para Bares que la ejercida por el fauvismo y el movimiento surrealista, que aportaban una respuesta más completa a sus aspiraciones estéticas. Siente particular inclinación por la obra de Derain y, sobre todo, por las grandes composiciones de Matisse, pintor con el que mantendrá una estrecha amistad hasta su muerte.

En 1927 inaugura su primera exposición en París, en la Galerie Percier, logrando el reconocimiento de la crítica que le llegó a considerar como uno de los grandes pintores de la época. En esta muestra aparecen ya de forma explícita las bases del que será su estilo más maduro, definido por una gran dosis de espontaneidad y de lirismo combinados con una estructuración compositiva de origen cubista. El propio Bares deja constancia de su posición con respecto a este movimiento en unas notas autobiográficas en las que declara: «Si el cubismo me ha interesado no es por esté-

tica, pues prefiero las líneas ondulantes a las líneas rectas, sino por la construcción del cuadro, que no es la de la superficie plana que tiene en cuenta la perspectiva tradicional, buscando más bien imprimir al mismo tiempo la sensación de profundidad y así darle al cuadro su respiración».

En esta época conoce, por medio de Picasso, a Tériade -que será de ahora en adelante su más ferviente defensor- y el círculo de sus amistades se amplía a Christian Zervos, Max Jacob, Jean Cocteau, André Breton y Man Ray, entre otros. En 1929 participa en el Salan des Surindépendants, con motivo del cual Pierre Courthion le dedica un elogioso artículo.

En 1930 viaja a Provenza, donde frecuenta durante una temporada la compañía de Picasso. Impactado por la naturaleza y la luz de esta región, comienza a pintar paisajes y figuras con un claro predominio de los ritmos circulares, que evidencian la profunda modificación que se está operando en su pintura. En 1931 firma un contrato con el marchante suizo Max Eichenberger que finalizará en 1934, y al que seguirán otros compromisos con Zwemmer, Kahnweiler y, más adelante, con Alfred Poyet y Renou & Calle.

En 1940, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, decide viajar a San Juan de Luz, donde pasará junto a Matisse una larga temporada en la que se estrechan aún más los lazos de amistad ya existentes entre ambos pintores. Su estilo se caracteriza ahora por el retorno a las escenas de interiores, siempre impregnadas de lirismo y sensualidad, así como por un esquema compositivo orientado al logro de la síntesis de la representación espacial.

Desde el término de la guerra y hasta el final de su vida Bares pierde poco a poco el contacto con sus amigos -a excepción de Tériade, Matisse y Picasso- y en el transcurso de este voluntario retiro se entrega totalmente a su proceso creativo. En 1951 comienza a trabajar con la galería Louis Garré, inaugurado lo que será el período más estable y fecundo de su carrera. La constante búsqueda de soluciones espaciales le conduce a lo que la crítica ha denominado «la manera blanca», caracterizada por una mayor luminosidad en las composiciones y la esquematización progresiva de las figuras.

Junto a múltiples muestras colectivas, su obra es objeto de numerosas exposiciones individuales en Francia, Suiza, Gran Bretaña, Escandinavia y Estados Unidos, que denotan el prestigio internacional alcanzado por su pintura.

En 1964 se dedica a la realización de los bocetos para las vidrieras de la capilla de Montbirson e ilustra la obra de García Lorca «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». Dos años después, en 1966, siendo ministro de cultura André Malraux, el Gobierno Francés le nombra Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Su primera exposición individual en Madrid, organizada en la Galería Theo, tiene lugar en 1971 poco antes del fallecimiento del artista ocurrido en París el 10 de mayo de 1972.

#### BIBLIOGRAFIA

- ELGAR, Frank y COURTHION, Pierre: *Ilores. Peintures de 1927 a 1971*. París, Galerie Villand-Galanis, 1975.
- GALLEGO, Jullán: *En el ascenso de Bares, 1898-1972 Exposición In Altológica*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1976.
- GINDERT AEL, R. V.: *Bares*. París, Galerie Villand-Galanis, 1966.
- GRENIER, Jean: *Bares*. París, Ed. Verve, 1961.
- GUILLEN, Mercedes: *Ilores*. Madrid, Galería Theo, noviembre 1971.
- LASSAIGNE, Jacques y GRENIER, Jean: *Bares. Rétrospective 1923-1972. Peintures gouaches, dessins*. París, Artcurial, 1982.
- LIJERMAN, Alexander: *The Artist in his studio*. Nueva York, The Viking Press, 1960. París, Artcurial, 1961.
- MULLER, Joseph-Emile: *En el ascenso de Ilores*. Luxemburgo, Musée d'Art et d'Histoire, 1976.
- ORDÓÑEZ FEIJÓ, Rafael y OTROS: *En el ascenso de Bares. Nueve lecciones*. Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 1986.
- PUENTE, Joaquín de la y CASAREGO, Rafael: *Bares*. Madrid, Galería Biosca, 1982.
- TERIADE, E.: *Bares. Peintures nouvelles*. París, Galerie Louis Carré, 1954.
- : *Bares*. Nueva York, Albert Loeb Gallery, 1960.

## 8. Georges Braque

Nace en Argenteuil (Seine-et-Oise), el 13 de mayo de 1882, hijo de un marchante de obras de arte. Su infancia transcurre en Le Havre donde, a partir de 1893, sigue los cursos de la Ecole des Beaux-Arts, haciendo amistad con los pintores Dufy y Friesz.

En 1900 viaja a París, ciudad en la que, junto a los mencionados Dufy y Friesz frecuenta el taller de Bonnat en la Ecole des Beaux-Arts, que pronto abandona para estudiar en la Académie Humbert. Tras cultivar un tipo de pintura de inspiración impresionista, se inicia en la estética fauvista a través de Friesz, junto a quien viaja a Anvers durante el verano de 1906 y después, durante el invierno a L'Estaque. Si bien Braque aplica los principios fundamentales del fauvismo en cuanto a la utilización de colores puros, su interpretación de los temas es totalmente personal. Su técnica consiste en la aplicación de pequeñas manchas yuxtapuestas, con lo que consigue que las formas se relacionen entre sí a través de su brillante luminosidad. Sin embargo su gusto por el orden y su reflexivo método de trabajo le distancian de la improvisación propia del fauvismo, aproximándole más bien al concepto compositivo de Cézanne.

Expone por primera vez en el Salon des Indépendants de 1907, vendiendo con tal ocasión las seis pinturas que había presentado. Ese mismo año conocerá a Kahnweiler, a Apollinaire y a Picasso. La influencia de Cézanne, cuya obra habla podido contemplar en la retrospectiva del Salon d'Automne de 1907, y el nuevo interés por las artes primitivas - en especial por el arte negro africano -, le inducen a plantearse a fondo el problema de la forma. Sus obras son rechazadas en la siguiente edición del Salón, pero poco tiempo después celebra su primera exposición individual en la galería de Kahnweiler, cuyo catálogo es prologado por Apollinaire.

A partir de 1909, las relaciones entre Braque y Picasso se estrechan; ambos comienzan entonces a poner en práctica su teoría de la pintura concebida como una realidad en sí misma, realidad que debe prescindir de la imitación del mundo exterior para originar un lenguaje absolutamente nuevo. La primera indagación cubista girará en torno al análisis de la figura humana y de los objetos en relación con el espacio, al margen de los recursos de la perspectiva heredados del Renacimiento. Bajo estas premi-

sas, los planos sustituyen gradualmente a los volúmenes y los objetos se fragmentan en facetas, multiplicando sus ángulos e interpenetrándose hasta perder su individualidad. Esta nueva pintura, en la que el color queda relegado a la mera función de matizar los contrastes lumínicos, significa el nacimiento del «Cubismo analítico» que, al definir un arte de verdadera creación y no de imitación, consuma la más importante revolución del lenguaje plástico moderno.

Durante el verano de 1911, Braque y Picasso trabajan juntos en Céret, experiencia que repetirán al año siguiente en Sorgues. Algunos autores han remarcado que fue probablemente Braque, cuyo espíritu equilibrado y cartesiano se adaptaba perfectamente a esta experimentación sistemática, quien encabezó la investigación propiamente cubista. Una vez sistematizado el nuevo lenguaje, la invención personal reemplazará al rigor de las experiencias analíticas, dando lugar al denominado «Cubismo sintético», que se desarrolla en el período comprendido entre 1912 y 1914, momento en que las trayectorias de Braque y Picasso se separan definitivamente.

En la pintura de Braque se impone una seguridad metódica que preside todas sus investigaciones, cuyo aspecto más llamativo lo constituye la introducción de elementos heterogéneos no pictóricos, objetos tomados de la realidad cotidiana, como fragmentos de periódicos, pedazos de madera, opaquetes de tabaco. De esta confrontación entre elementos concretos y tangibles y la pura poesía de las formas abstractas surgen sus primeros «papiers collés», cuya técnica depurará magistralmente en el futuro.

Tras el paréntesis de la Primera Guerra Mundial y recuperado de las graves heridas sufridas en el frente, Braque vuelve a París en 1917, estableciendo contacto con Juan Gris y Henri Laurens. Ese mismo año publica, en el mes de diciembre, en la revista «Nord-Sud» el artículo titulado «Pensées et réflexions sur la peinture». En su tarea creadora se abre entonces una nueva etapa en la que retoma sus últimas indagaciones pictóricas y propicia un acercamiento progresivo a la tradición clásica francesa. En 1919 tiene lugar una importante exposición individual de su obra en la galería parisiense L'Effort Moderne, de Leonce Rosenberg, en la que su estilo se muestra ya claramente distanciado de los esquemas cubistas y decantado hacia una vertiente lírica.

Su entrega a la pintura es particularmente intensa en estos años, pudiéndose hablar, por lo que a ella se refiere, a partir del comienzo de la década de los veinte, del denominado «período clásico». El abandono definitivo de las formas estrictamente geométricas da paso a unas estructuras más suaves, en las que la materia pictórica articulada en delicadas cadencias, cobra un nuevo auge. Obra cumbre de este período son sus célebres *Cannéphores*, realizadas de 1923 a 1926, ejemplos patentes de cómo la figura humana y el desnudo retornan ahora al repertorio de formas del pintor. En esta misma época se inscribe la realización de decorados para diversos ballets de Diaghileff y Milhaud.

En 1931 comienza a trabajar sobre una nueva modalidad plástica, consistente en practicar, sobre unos paneles de yeso previamente pintados, una serie de incisiones sugeridoras de temas alusivos a la mitología clásica, concebidos con evidente elegancia y un gran sentido decorativo. En esta línea clasicista destacan también sus ilustraciones para la *Teogonía* de Hesíodo, realizadas por encargo de Ambroise Vollard.

No obstante, Braque seguirá trabajando, sobre todo, el motivo de la naturaleza muerta, con un nuevo lenguaje que, sin renunciar a las conquistas esenciales del cubismo, llegará a liberarse, sin embargo, de su rigor abstracto. Por encima de la imitación de la realidad, el pintor da ahora preferencia al aspecto poético que de ella emana, de forma que su estilo logrará armonizar magistralmente los recursos del análisis cubista con una humanística y personal poética. En estos años su intensa actividad plástica va acompañada de importantes exposiciones celebradas tanto en Europa como en Estados Unidos, siéndole concedido en este país, en el año 1939, el Premio Carnegie.

Durante la Segunda Guerra Mundial se establece en su residencia de Varengeville, donde realizará la mayor parte de su producción escultórica, inspirada en las formas arquetípicas de la Grecia arcaica. Por otra parte, su pintura evolucionará hacia una depuración del sentido decorativo en favor de una más acusada monumentalidad, lo que se hace patente en sus series *Billards* (1944-48), *Ateliers* (1949-55) y *Oiseaux* (1955-63).

En 1948 obtiene el Gran Premio de la Bienal de Venecia, al que suceden relevantes muestras antológicas, entre las que destaca la celebrada ese mismo año en el Museum of Modern Art de Nueva York y, posteriormente, en el Cleveland Museum of Art.

En los últimos años de su vida, marcados por la realización de la serie *Oiseaux*, decorará el techo de la Sala Enrique 11, del Museo del Louvre, y diseñará cinco vidrieras para la iglesia de Varengeville.

Su fallecimiento se produjo en París, el 31 de agosto de 1963, y tras solemnes exequias, fue enterrado en Varengeville.

#### BIBLIOGRAFIA

- COGNAT, Raymond: *Braque*. París, Flammarion, 1970.  
 \_\_\_ *Georges Braque*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1976.  
 COOPER, Douglas: *The Cubist Epoch*. Londres. Phaidon Press 1970.  
 HOPE, Henry H.: *Georges Braque*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949.  
 ISARLOV, Georges: *Georges Braque*. París, José Corti, Col. Orbes, núm. 3, 1932.  
 MANGIN, Nicole: *Catalogue de l'oeuvre de Georges Braque*. París, Maeght Editeur, 1982.  
 MENOÛT, F.; COOPER, D.; DAIX, P. y OTROS: *Georges Braque Les peintures collées*. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1982.  
 MULLINS, Edwin: *Braque*. Londres. Thames & Hudson. 1968.  
 PAULHAN, Jean: *la peinture cubiste*. París, Dano-Gonthier, 1970.  
 PAULHAN, J.; PREVERT, J.; ZERVOS, Ch. y OTROS: *Georges Braque*. Madrid, Fundación Juan March, septiembre-noviembre 1979.  
 PONGE, F.; DESCARGUES, P. y MALRAUX, A.: *G. Braque de Draeger*. París, Draeger Editeur, 1971.  
 VALSECCHI, Marco y CARRA, Massimo: *La obra pictórica de Braque (1908-1929)*. Barcelona, Ed. Noguer, 1976.  
 ZERVOS, Christian: *Georges Braque*. París, Editions Cahiers d'Art, 1933.

#### Textos de Georges Braque

- Pensées et réflexions sur la peinture*. París, «Nord-Sud», diciembre 1917, núm. 10, págs. 3-5.  
*Cahiers de Georges Braque, 1917-47*. París, 1948.  
*Le Jour et la Nuit, 1917-52*. París, 1952.  
*Cahiers de Georges Braque, 1947-56*. París, 1956.

## 9. Alexander Calder

Nace en Lawnton (Pensilvania), el 22 de julio de 1898, en una familia de artistas, en la que su abuelo y su padre eran escultores y su madre pintor. Se gradúa como ingeniero en Nueva Jersey y simultanea los más diversos oficios -periodista, marino, contable e ingeniero- con cursos de dibujo y pintura.

Es en París, en el año 1926, donde realiza sus primeras esculturas en alambre representando a Joséphine Baker y comienza a dar forma a los primeros elementos de lo que será su *Circo* en miniatura. Un año más tarde inicia las primeras representaciones para sus amigos con este particular conjunto de personajes, objetos y animales articulados, representaciones que recibirán el apoyo entusiástico de destacadas personalidades del mundo del arte (Jean Cocteau, Léger, Le Corbusier, Mondrian).

A partir de ahora dividirá su tiempo entre los Estados Unidos y París. En 1931, tras haber entrado en contacto con Jean Arp y Hélio Lion, se adhiere al grupo «Abstraction-Création» y realiza sus primeras esculturas en bronce, así como algunas construcciones animadas. Estas son, en principio, grandes construcciones metálicas movidas por un motor y, en ocasiones, sonoras a las que Marcel Duchamp denominó *Mobies*. Fueron expuestas por primera vez en París en 1932. Un año después, prescindiendo del motor, estos *Mobies* cobran vida por el propio desplazamiento del aire. Con estas esculturas móviles Calder pasa a convertirse en un extraordinario partidario de la innovación, cuya obra perdurará entre los testimonios más singulares de la escultura de este siglo.

En 1943, el Museum of Modern Art, de Nueva York, organiza una gran exposición retrospectiva de su obra, al tiempo que Calder inicia una serie de construcciones móviles en madera y alambre que él mismo denominó *Constellations*. Igualmente se sitúa en este año la realización de *Toile d'araignée matinale*, obra no móvil, ejecutada en chapa pintada, que inaugura la serie de los denominados *Stables*, nombre que fue sugerido por Jean Arp en oposición a los *Mobies*. Sus originales formas, siempre realizadas en chapa metálica, tienen ciertos puntos en común con los repertorios morfológicos de Arp y Miró, más que con la abstracción geométrica.

En lo sucesivo tendrán lugar numerosas e importantes exposiciones de su obra y realizará incluso móviles destinados a espec-

táculos de danza, aunque ya habla llevado a cabo con anterioridad decorados para dos ballets de Martha Graham y para el *Socrates* de Eric Satie. Paralelamente ala escultura cultivó también el diseño de joyas, el grabado, la tapicería y la pintura.

En 1952 obtiene el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Venecia y en 1961 realiza su famosa obra *Les Quatre Eléments*, de diez metros de altura, para el Moderna Museet de Estocolmo. Se entrega entonces a la realización de *Stabiles* gigantescos que se vana integrar en la estructura urbana de grandes ciudades, entre los que destacan los creados para Spoleto («Teodelapio»), para la Exposición Internacional de Montreal («L'Homme») y para el estadio olímpico de México («Soleil rouge»).

Alexander Calder muere en Nueva York, el día 11 de noviembre de 1976, mientras esta ciudad le dedicaba una importante muestra en el Withney Museum.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARNASON, H. H. y MULAS, Ugo: *Calder*. Nueva York, The Viking Press, 1971.
- BEI, LEW. Pcter: *Calder*. J. Prats Vallés, Ed. Barcelona, Ecl. Polígrafa, 1969.
- BESSET, Maurice: *Calder*. Munich. Haus der Kunst, 1975.
- IRUZEAU, Maurice: *Calder á Sacbl*. París, Editions Cerde d'Art, 1975.
- CASSO, J, Jean: *Calder*. París, Musée National d'Art Moderne, julio-octubre 1965.
- FRANQU I, Carlos y PALAZUELO, Pablo: *Calder. Expositió A11tologica 0932 1976*. Barcelona, Galería Maeghl, abril-mayo 1977.
- LIPMAN, Jean: *Cfilder.f /Universe*. Ruth Wolfe, director editorial. Nueva York, The Viking Press, en colaboración con The Whitney Museum of American Art, 1976.
- MAN CEWICZ, Bernice W.: *Alexander Calder. A Pictmnl Essay*. Grand Rapids, Michigan, William H. Eerdmans, 1969.
- MESSER, Thomas M.: *Alexander Calder. 11 Retrospectiva &rb1b1/um*. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1964.
- RAGON, Michel: *C1/der Alob1les a11d Stabiles* Nueva York, Tudor, 1967.
- SCHAROUN, liaos; SANDBERG, Willem y OTROS: *Alex1nder Calder*. Berlín, Akademie der KÖnste, mayo-julio 1967.
- SWEENEY, James Johnson: *Ale,mmler11/de1*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 29 septiembre 1943-16 enero 1941.2.' ed. rev. 1951.
- 111 ew111der Calder. SCJt1pture. Mobifes. Londrns. The Tate Gallery, 1962.
- SWEENEY, James Johnson y CARANDENTE, Giovanni: *Calder Saint-Paul-de-Vence*. fondallon Maeghl, 1969.
- VARIOS AUTORES: *lommflge rl Alexander Cal/de*. París, XX mc. Si cle, 1972. *Homage to Afe,mnder Cnlder*. Nueva York, Tudor, 1972.

#### Textos de Alexander Calder

*Calder: 1In A111ohiographywitb P1:tr1res*. Prólogo Robert Osborn. Nueva York, Pantheon, 1966.

*Calder. Autobiograpbie*. París, Maeghl Editeur, 1972.

## 10. Anthony Caro

Nace el 8 de marzo de 1924 en New Malden (Inglaterra). Realiza estudios de Ingeniería en el Christ's College de Cambridge y es a partir de 1946 cuando se orienta hacia la escultura, ejercitándose en esta materia en la Royal Academy School entre 1947 y 1952.

En 1949 contrae matrimonio con la pintora Sheila Girling, que se convierte en su colaboradora habitual, trabajando posteriormente como ayudante de Henry Moore, desde 1951 a 1953.

En 1955 exhibe por primera vez su obra en la muestra titulada «Nueve escultores y pintores-escultores», inaugurada en el Institute of Contemporary Arts, de Londres y en la que participaron entre otros, William Scott, Hubert Dalwood, Jack Smith, Ralph Brown y Peter King. Presenta también su obra en la City Art Gallery de Leeds.

Asimismo, imparte enseñanzas de escultura en la St. Martin's School of Arts, de Londres, actividad que desarrollará a lo largo de su carrera también en Estados Unidos, donde desempeñará el cargo de profesor invitado, en el Bennington College, de Vermont. En este país, que visita regularmente desde el año 1959, entra en contacto con David Smith, Robert Motherwell y Keneth Noland impresionándole vivamente la obra de los pintores abstractos del momento. Conoce en esta época al crítico norteamericano Clement Greenberg, quien escribirá en repetidas ocasiones sobre la obra de Caro.

Por lo que se refiere a los materiales, utiliza preferentemente el acero y el aluminio y, dejándose guiar por las respectivas naturalezas de los mismos, obtiene creaciones de marcada espontaneidad. Frente al tallado y modelado tradicionales, Anthony Caro opta por técnicas más innovadoras, tales como la soldadura y los remaches. Sus obras poseen una fuerte tendencia a la horizontalidad, prescindiendo en muchos casos de las bases o pedestales propios de la escultura vertical.

Otra de las características de la obra de Caro es la utilización del color, aplicado mediante capas de pintura uniformes y de fuertes tonalidades, lo que, en cierto modo, emparenta a sus creaciones -siempre concebidas bajo las coordenadas de la abstracción- con el arte óptico.

Su influencia en los jóvenes escultores británicos ha sido notable, debido en parte a su magisterio en la St. Martin's School of

Arts. Así, entre sus alumnos de esta escuela se encuentran, por ejemplo, David Annesley, Michael Bolus, David Evison, Barry Flanagan, Peter Hide, Phillip King, Tim Scott, William Tucker, Isaac Witkin y Bill Woodrow.

A partir de 1970 comienza a crear una serie de esculturas más rotundas, en las que se prescinde del color y se deja bien a la vista la expresividad del material utilizado (acero, hierro...).

Caro obtuvo el premio de escultura de la Bienal de Venecia de 1966 y entre sus exposiciones más importantes destacan la realizada en Whitechapel Art Gallery en Londres, en 1963 -donde presentó sus esculturas abstractas en acero-, la exposición retrospectiva de su obra llevada a cabo en la Hayward Gallery en Londres 1969, y la realizada en el Museum of Modern Art en Nueva York en 1975. Recientemente en 1985 ha expuesto también en la Fundación Joan Miró de Barcelona. Su obra se encuentra representada en colecciones como la de la Tate Gallery de Londres o la del Philadelphia Museum of Art (Pennsylvania).

#### BIBLIOGRAFIA

- RLUME, DieLer: *Anlthony Cam. Catalogue m.,ronlId*. Colonia, Verlag Galerie Wentzel, 1981. 4 vols.
- FENTON'ferry: *A11/b011y Cnro*. Barcelona, Ed. Polígrafa. 1986
- FRIED, Michael: *A11/b011y Caro*. Lon dres, WhiLechapel Art Gallery, 1963.
- \_\_\_ *Antb011y Cnro 1954-1968*. Londres, Hayward Gallery, Arts Council of Great llrirlain, 1969.
- HILTON, Tim: *Anlbnony Caro. Skulpturer 1969-198.4*Charlo ttenlund (Dinamarca), Ordstrupgaard Samlingen, 12 octubre-IS noviembre 1984.
- \_\_\_ *A11/b011y Caro*. Barcelona, Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani. 21 marzo-12 mayo 1985.
- HENNING,Edward: *A11/b011y Caro \*wending back\**. -Bulletin of the Cleveland Museum of All-. Cleveland, octubre 1971, págs. 239-243.
- LYNTON, l'iorbert: *Caro Exhibitio11*. -The Guardian-. Londres. 16 noviembre 1965.
- RUBIN, William: *A11/b011y Caro*. Nueva York, the Museum of Modern Art, 1975.
- RUSSELL,John: *Porrrail: A11/b011y Caro. \*Art in America-*. Nueva York. septiem-bre-octubre 1966, núm. 5. págs. 80-87.
- WALDMAN, Diane: *A11/b011y Cam*. Oxford, Phaidon, 1982.
- WHELAN, Richard y textos de GREENBERG, Clement; FRIED, Mic hael; RUSSELL, John y TUCHMAN. Phyllis: *A11/b011y Caro*. Oxford, Penguin Books, 1974.

## 11. Pancho Cossío (Francisco Gutiérrez Cossío)

Nace en San Diego de los Baños, aldea de Pinar del Rfo (Cuba).el 20 de octubre de 1889. La familia Gutiérrez Cossío regresa a España en 1898 y se instala en Renedo de Cabuérniga -villa de Cantabria de donde eran originarios- hasta el año 1909 en que se trasladan a Santander. rA causa de un accidente infantil, el futuro pintor queda inválido de una pierna, lo que le obliga a llevar una vida sedentaria que determina su temprana inclinación por el dibujo.

En 1914 se traslada a Madrid para estudiar con Cecilio Plá, en cuyo taller se familiariza con las nuevas tendencias estéticas, sobre todo en lo concerniente al color y a la composición, y trabaa amistad con Francisco Sores, con quien coincidirá años después en París.

Tras cuatro años de aprendizaje, monta su propio estudio en Madrid. Las dos primeras exposiciones que realiza en el Ateneo de Santander, en 1921 y 1922, dan fe de sus rápidos progresos. Cossío frecuenta los círculos ultraístas de la capital cántabra y coincide con Gerardo Diego y otros poetas de la época, como José del Río Sáinz, con quien colabora en la ilustración del libro de poemas *Hampa*.

Animado por el escultor Daniel Alegre, viaja a París en 1923. Ese mismo año concurre al Salen des Indépendants con un cuadro titulado *Desnudo*. Aunque sin excesivo entusiasmo, entra en contacto con el grupo de pintores españoles establecidos en esta ciudad: Sores, Viñes, Peinado... Un año después vuelve a enviar un segundo cuadro al Salon des Indépendants obteniendo un cierto éxito de crítica, que supondrá el preludio de la rápida aceptación de su obra en la capital francesa.

En 1926 conoce a Christian Zervos, promotor de la revista «Cahiers d'Art», en la que Pancho Cossío encontrará un decisivo apoyo para su actividad pictórica. En un breve plazo de tiempo consigue exponer en la Librería Aubier (1925). en la Galería Bernheim Jeune (1927 y 1929) y en Jean Boucher (1928), para ceder finalmente la exclusiva de su obra a la Galerie de France.

Es durante esta época cuando comienza a aflorar su etapa pictórica más personal. Abierto a la influencia cubista, sus preferencias se dirigen hacia Braque, de quien admirará sobre todo sus depuradas síntesis formales y cromáticas. En esta línea, es

revelador su gusto por las naturalezas muertas con objetos de raigambre cubista tales como cartas, copas o dado. También de este periodo datan sus primeros gouache, técnica que llegará a dominar con verdadera maestría.

La quiebra de la Galerie de France le impulsa a regresar a Santander en 1932. Se inicia entonces un paréntesis en su trayectoria artística, abandonando toda actividad pictórica para dedicarse a la política activa, que alterna con su afición entusiasta por el deporte del fútbol.

El retrato realizado a su madre en 1942, hoy en el Museo Español de Arte Contemporáneo marca su regreso a la pintura y el comienzo de su etapa artística de madurez. Combina ahora sus estancias entre Santander y Madrid, integrándose en los círculos artísticos de ambas ciudades, especialmente en el grupo «Prolet de la capital cántabra». En 1949 participará activamente en las sesiones de la «Escuela de Altamira» y en las «Semanas de Arte Abstracto de Santillana del Mar», junto a numerosos intelectuales y artistas de vanguardia.

Pancho Cossío no tarda en afincarse definitivamente en Madrid, donde, de 1950 a 1951, se entrega a la realización de dos grandes murales para la Iglesia de los Carmelitas, en la Plaza de España. Diversas muestras de su obra celebradas en Barcelona, Santander y en la propia capital de España contribuyen a afianzar su prestigio, cuyo refrendo definitivo se producirá con motivo de las exposiciones que le dedican el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en 1950, y el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953.

Durante toda su vida Cossío permanece fiel a una misma temática integrada fundamentalmente por naturalezas muertas, marinas y retratos, cuyos contornos se diluyen hasta disolverse prácticamente en los ricos empastes de color y en la superposición de veladuras, fruto de un proceso largamente elaborado. Sin embargo ahora la gama cromática se reduce y aparece una especie de moteado en tonos claros, hallazgo que confiere a sus cuadros una atmósfera envolvente e intimista, que constituye la nota más personal de su estilo.

El reconocimiento oficial a sus méritos le llegará a lo largo de los años sesenta. En 1962 es galardonado con la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes y cuatro años después se le dedica la Sala de Honor de ese mismo certamen. Entre

otras importantes exposiciones cabe destacarse la sala especial reservada a su obra en 1965, en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York.

En la última década de su vida su estilo evoluciona hacia una recuperación de la forma -cuyos contornos adquieren una nueva precisión-, insistiendo igualmente el pintor en la validez plástica de la materia, convicción que años antes le había conducido incluso a la fabricación de sus propios colores.

Pancho Cossío fallece en Alicante el 16 de enero de 1970, siendo enterrado en el Pabellón de Hombres Ilustres de Santander.

#### BIBLIOGRAFIA

- AREAN, Carlos: *Cossío*. Madrid, Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, 1963.
- CALVO SERRALLER, F. y NAVARRO, L.: *Pancho Cossío y la 1ª posguerra (1942-1970)*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1986.
- CALVO SERRALLER, F. y VAZQUEZ DE PARGA, A.: *Pancho Cossío y las vanguardias (1894-1940)*. Madrid, Banco de Bilbao, 1986.
- GAYANIÑO, Juan Antonio: *Francisco Cossío*. Barcelona, Ed. El Caballito Vivo, 1951.
- \_\_\_\_\_: *Francisco C. Cossío*. Exposición Nacional de Bellas Artes 1966. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1966.
- \_\_\_\_\_: *Vida y obra de Pancho Cossío*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- HIERRO, José: *Pancho Cossío*. Madrid, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, 1959.
- PUENTE, Joaquín de la: *Pancho Cossío. Una vida de p/11111111*. Madrid, Galería Iliosca, 1973.
- RODRIGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Pancho Cossío*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- VARIOS AUTORES: *Exposición Antológica de Pancho Cossío 1898-1970*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, octubre-noviembre 1971.
- ZAMANILLO, F.: *Francisco Gulié y Pancho Cossío*. Santander, Banco de Santander, agosto 1981.

## 12. Eduardo Chillida

Nace el 10 de enero de 1924 en San Sebastián, en un ambiente familiar relacionado con la música. En 1943 se traslada a Madrid para realizar estudios de Arquitectura pero en 1947 abandona dichos estudios y comienza a esculpir, instalándose en Hernani en 1951, tras pasar una temporada en Francia. Es precisamente en París, en el Museo de Arte Moderno (Salón de Mayo), donde expone por primera vez dos obras, las tituladas *Forma* y *Pensadora* junto con algunas realizaciones de su amigo Pablo Palazuelo.

Aunque en sus comienzos realiza algunas obras de evocación figurativa, como las pertenecientes a la serie *Torso* ya en 1950 crea su primera escultura abstracta, la titulada *Metamorfosis* realizada en yeso.

A partir de su primera obra en hierro - *1/arik* (1951) - utilizará incansablemente este material, cuya dureza y resistencia ante la forja dará lugar al nacimiento de obras especialmente ricas en matices.

En el año 1956, con destino a la exposición realizada en la Galería Maeght, de París, el filósofo Gaston Bachelard le escribe, como introducción al catálogo, un artículo bajo el significativo título de *Le cosmos du fer* (El cosmos de hierro). Algunos años más tarde en 1960 recibe el premio Kandinsky para jóvenes artistas, concedido por Nina Kandinsky, viuda del pintor.

La observación de la naturaleza parece estar presente en buena parte de sus creaciones y, trascendiendo la solidez de los pesados materiales, dichas creaciones se transforman en una especie de grafismos dinámicos que se integran en el paisaje, tal como ocurre en sus *Peines del viento* (1977) instalados sobre un acantilado en la ciudad de San Sebastián.

En otras de sus realizaciones trabaja sobre grandes bloques, sobre verdaderas masas arquitectónicas de materiales como el hormigón o el acero, en las que la obra se cierra sobre sí misma, a la búsqueda de un espacio interior. Bajo estas coordenadas lleva a término para Madrid «El lugar de encuentros II» (1972), escultura en hormigón emplazada en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana.

En 1971 viaja a Estados Unidos como «Visiting Professor del Centro Carpenter de la Universidad de Harvard; allí conoce al poeta Jorge Guilléne ilustra con xilografías su poema *Más allá*. En

1976, en la Bienal de Grabado de Tokyo, recibe el primer premio del Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón por el aguafuerte titulado *Euzkadí IV*. En otra línea de investigación, Chillida utiliza el alabastro, fundamentalmente para crear juegos de luces y sombras, como en la serie *Elogio de la luz*.

Comparte con Willem de Kooning el premio Andrew W. Mellon, correspondiente a 1978 y en este mismo año recibe también el Premio de la Paz, otorgado por la Institución catalana Pau y Treva.

Desde su primera exposición individual celebrada en la madrileña Galería Clan, en 1954, la obra de Eduardo Chillida ha sido expuesta en las más prestigiosas galerías de arte e instituciones del mundo, estando presente asimismo en las grandes reuniones internacionales de arte (Documenta de Kassel, Bienal de Venecia F.I.A.C. de París). Entre sus exposiciones se encuentra la retrospectiva de escultura, collages y dibujos celebrada en el Kunsthaus de Zurich, en 1969; la realizada en la Galería Lola Velasco de Madrid, en 1972 bajo el título de «20 años de Escultura de Eduardo Chillida» y, más recientemente la organizada en 1980 en el Palacio de Cristal de Madrid, con prólogo para el catálogo firmado por Octavio Paz.

Su obra se encuentra en Museos tales como el Guggenheim de Nueva York o el Museum of Fine Arts de Houston (Texas).

Entre los últimos galardones con que ha sido distinguida su producción destaca el Premio Europa de Artes Plásticas, otorgado en Estrasburgo en 1983.

### BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston: *Cbillida*. París. Maeght. 1956.

CELAYA, Gabriel: *Los espacios de Chillida*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1974.

DUPIN, Jacques y OTROS: *20 Años de Escultura de Chillida*. Madrid, Galería Lola Velasco, noviembre-diciembre 1972.

ESTEBAN, Claude: *Cbllida*. París. Maeght, 1971.

FIGUEROLA-FERRETTI, Luis: *Cbllida*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

FULLAONOO, Juan Daniel: *Cbllida*. Madrid. Alfaguara, Col. Nueva Forma, Biblioteca de Cultura, 1968, núm. 3.

GIEDION, VEICKER, C.: *III poésie de l'espace chez Eduardo Cbllida*. París, Maeght, Col. «Derrière le Miroir», núm. 143, abril 1964.

\_\_\_\_\_ *Eduardo Cbllida. Plastik Zeitschrift 111*. Gmpbik. Zurich. Kunsthaus Zurich. marzo-abril 1969.

IIOHL, Reinhold; HERRERO, Mari Puri y MICHELENA, Luis: *Cbllida II*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, mayo-junio 1986.

PAZ, Octavio: *Chillida I*. Barcelona, Maeght, 1980.

PAZ, Octavio y OTROS: *Cbllida*. Pittsburg International Series. Museum of Art, Carnegie Institute, 26 octubre 1979-enero 1980.

SCHMAIENBACH, Werner: *Eduardo Chillido: Akte-Hatide-Foriten*. Berlín, Propyläen Verlag, 1977.

— — — — *Eduardo Chillida (Dibujos 1948-1974)*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1979.

UGALDE, Martín de: *Hablado con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián, Editorial Txertoa, 1975.

ULLAN, José Miguel y OTROS: *Chillida*. Barcelona, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 16 enero-2 marzo 1986.

— — *Chillida*. Europalia '85. España, Bruselas, Musée d'Art Moderne, 26 septiembre-22 diciembre 1985.

VOLBOUDT, Pierre: *Chillido*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilí, 1967.

### 13. Martín Chirino

---

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, en 1925. Desde muy joven se inclina por las actividades artísticas y practica de forma intuitiva la talla en madera. Concluido el bachillerato y por imperativos familiares se dedica, entre 1942 y 1944, a trabajos relacionados con el utillaje mecánico y abastecimiento de barcos, realizando como consecuencia numerosos viajes, especialmente por la costa africana.

Convencido de su vocación artística abandona este tipo de trabajos para dedicarse a perfeccionar sus conocimientos sobre materiales escultóricos: piedra, madera y hierro. Poco después viaja a Madrid y en 1948 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Durante estos años simultanea sus estudios con el aprendizaje de la técnica de la forja del hierro, trabajando asimismo en talleres privados donde experimenta de manera autodidacta, en una línea próxima a las corrientes de vanguardia del momento.

Un viaje a París en 1952 le permite conocer la obra de Fernand Léger y de Julio González, lo que le inducirá a una profunda reflexión sobre la naturaleza de la práctica escultórica. Un año después, en Italia, la obra de Piero della Francesca y el *David* de Miguel Ángel constituyen los polos preferentes hacia los que se dirige su atención. Ese mismo año viaja a Londres, donde realiza un curso de perfeccionamiento en la School of Fine Arts y se interesa por la escultura británica contemporánea.

De nuevo en España se traslada a Las Palmas en 1954. Allí comienza a trabajar en el campo de la abstracción utilizando diversos materiales, especialmente el hierro y creando una serie denominada *Reinas Negras*, influida por el arte africano y las corrientes surrealistas.

En 1955 se establece en Madrid, iniciándose en entonces su relación con Ángel Ferrant, con quien entablará una profunda amistad. En esta época crea sus *Herramientas poéticas inútiles*, en las que desde el punto de vista formal emplea el sistema tradicional de la forja y, al mismo tiempo se dedica a la pedagogía infantil de las artes plásticas aplicando innovadores métodos de enseñanza.

En 1957 se une al grupo de artistas de la joven vanguardia española que fundaron «El Paso», siendo el único escultor de la

agrupación. Con su ensayo *La Reja y el Arado* colabora en el número especial que «Papeles de Son Armadans» dedica a este grupo en 1959. Las obras de esta época, realizadas fundamentalmente en hierro se caracterizan por el austero aspecto de la materia unido a la impronta lírica, constante estilística del escultor.

Tras un nuevo viaje a Italia en 1959, Martín Chirino centra su atención en el desarrollo de las posibilidades de las formas en espiral, tema en el que venía trabajando desde el año anterior. Surge así la serie *El Viento*, que inaugura el ciclo de sus más auténticas aportaciones a la escultura contemporánea. Se trata de piezas realizadas con bandas de acero en las que los ritmos helicoidales juegan un importante papel.

En su taller de San Sebastián de los Reyes (Madrid), fundado en 1960, crea un centro de trabajo y estudio, donde tienen cabida las más diversas inquietudes estéticas. Su producción se inclina ahora hacia la abstracción expresionista, cuyo máximo ejemplo son las severas figuras de la serie titulada *Inquisidores*.

En los años sucesivos se define rotundamente la personalidad de este escultor. En 1967 viaja a Estados Unidos donde lleva a cabo sus *Raíces para Nueva York*, serie de esculturas en las que comienzan a restringirse los ritmos helicoidales para dar paso en un principio, a formas onduladas que progresivamente van transformándose en pronunciados ángulos.

Al año siguiente, después de una breve estancia en Madrid vuelve a Estados Unidos para residir allí temporalmente. Crea entonces su primera escultura monumental pintada al óleo, titulada *Mediterránea 1*. En 1971 de nuevo en España y sin abandonar el gusto por lo monumental, trabaja en la serie *My Lady*, integrada por un conjunto de creaciones realizadas en hierro cromado o esmaltado en colores vivos, de formas que oscilan entre la espiral y la sucesión de curvas, destinadas a amplios escenarios urbanos.

Viaja una vez más a Estados Unidos en 1972, instalando un nuevo estudio, en el que realizará la totalidad de la obra presentada al año siguiente en su exposición individual de la Grace Borgenicht Gallery, de Nueva York. Martín Chirino investiga y desarrolla en este momento nuevas formas que se traducen en sus *Paisajes* escultóricos y en sus *Aeróvoros*, de concepción marcadamente grácil y aérea.

En 1975, convida su experiencia americana y comienza a trabajar en Madrid en su proyecto *Afro-Can*, reflejo de un mundo

totémico inspirado muy de cerca en las máscaras negra, así como en un intento de recuperación de las primitivas formas artísticas canarias.

La problemática de la escultura entendida como forma, objeto y símbolo ha sido preocupación constante en la última producción -particularmente intensa por otra parte- de Martín Chirino, quien en 1980, vio coronada su labor artística con la concesión del Premio Nacional de las Artes Plásticas.

## BIBLIOGRAFIA

- AREAN, Carlos A.: *Cbir/110*. Madrid, Ateneo de Madrid, 1963.
- AYLLON, José: *Los Hilos de Mar (11 Cbirino)*. Madrid, Ateneo de Madrid, 1958.
- BARNATAN, Marcos Ricardo: *Ascensión al cielo y descenso a los infiernos*. Granada, Banco de Granada, 1977.
- CONDE, Manuel: *Chirino*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Col. «Artistas Españoles Contemporáneos», núm. 21, 1971.
- FERRANT, Ange I.: *Martín Cbir/110 es un escultor*. Madrid, Colección de Arte de Hoy, 1959.
- GALLARDO, José Luis y OTROS: *Cbir/110. Magec el des/111111brador*. Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1976.
- MARIN MEDINA, José: *la escultura espm1ok1 contemporánea (1800-1978)*. Madrid, Ed. Edarcón, 1978, págs. 219-222.
- MORENO GALVAN, José María y OTROS: *Chirino, Magec el des/111111bmd or*. Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1978.
- PEREZMINK, Domingo: *Martín Cbirino*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1982.
- PERMANYER, Lluís: *Miribi Cbir/10. Esc/111111ms 1981-1982*. Zaragoza, Sala Luzán, 1982.
- ZAYA Y LOGROÑO, Miguel: *Esculturas de Martín Cbirino*. Incluido en: «Exposición Contraparada VII. Arte en Murcia». Murcia, Consejo Municipal de Cultura, 1986.

## 14. Salvador Dalí

---

Salvador Dalí nace en Figueras, Gerona, el 11 de mayo de 1904. Desde muy joven se sintió atraído por la pintura, interesándose especialmente por el impresionismo y los pintores Pompier, además de por la obra de Fortuny, y, especialmente por su lienzo *La batalla de Tetuán*.

En los comienzos de la década de los veinte cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y vive en la Residencia de Estudiantes, donde mantiene especial amistad con Luis Buñuel y Federico García Lorca, quien en 1926 escribirá su *Oda a Salvador Dalí*, pintando por aquel entonces según las tendencias de moda: futurismo, cubismo y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico.

Algunos biógrafos han señalado esta época, 1906, como el período de realización de obras como el *Arlequín* y también cubista *Botellita de ron*. Max Gérard, en su biografía sobre el pintor (Editorial Blume, 1970. Separata, página 20), comenta: «La severa geometría del cubismo ha impresionado a Dalí, pero la abandonará, aunque conserve la alegría de los volúmenes y una construcción sólidamente estructural».

Del 31 de diciembre al 14 de enero de 1927 realiza una exposición en la Galería Dalmau de Barcelona. Presenta siete dibujos y veinte telas, entre las que destaca *La cesta de pan*, seleccionada para la exposición de Pittsburgh y finalmente adquirida por el Museo de Arte Moderno de esta ciudad. Por estas fechas realiza también el servicio militar y durante este período pinta una sola obra, *Senicitas*, de quien Max Gérard comenta: «Esta obra, consuormigueo y sus formas reventadas, prefigura claramente el arte onírico hacia el que camina, tanteando el artista catalán, impelido unas veces hacia las exigencias del clasicismo y otras a las liberaciones del subconsciente».

En 1928 viaja a París y toma contacto con los surrealistas. André Breton y otros miembros del grupo como Paul Eluard, Aragon, Benjamín, Peret y Pierre Naville, acogen bien a Dalí. La introducción a su exposición de París de 1929 será redactada por el propio Breton.

Continúa pintando bajo la influencia de Chirico, constituyendo el más claro ejemplo de ello su obra *Acomodamiento del deseo*.

Por aquellos años se encuentra también en París Luis Buñuel, con quién realiza dos películas: *Un Chien andalou* y el *L'Age d'Or*,

filmes ambos considerados como clásicos en la historia del séptimo arte.

Según opinión del propio Dalí, su método «paranoico-crítico» le llevó a pintar el subconsciente con mayor autenticidad y riqueza de lo que lo hicieron sus compañeros surrealistas -Arp, Ernst, Tanguy, Magritte o Masson-, ya que mientras éstos hacían aflorar las imágenes por el psicoanálisis o el sueño, él -Dalí- las extraía directa y naturalmente del subconsciente, puesto que él es -según sus propias afirmaciones- un verdadero paranoico.

En 1929 Paul Eluard y su esposa Gala le visitan en Cadaqués. Esta ya no regresará con Eluard, convirtiéndose a partir de este momento en su «musa-compañera», inspiradora de muchas de sus principales obras.

En 1934 Dalí se separa del grupo surrealista, tal vez por motivaciones políticas, o, según parece, impulsado por Breton, pero continúa haciendo surrealismo, produciendo en la década de los treinta sus relojes, teléfonos, huevos fritos, espacios profundos, huesos enfermos, desiertos, pianos de cola...

A finales de esta década viaja frecuentemente por Italia y el contacto directo con la obra de Leonardo, Piero di Cosimo y Tintoretto determina influencias en su forma de hacer. Al comienzo de los cuarenta pronuncia, en el teatro María Guerrero de Madrid, una conferencia que se hizo famosa por una polémica aseveración: «Picasso es comunista; yo, tampoco».

Dentro de su amplia y variada producción se cuentan, además de sus óleos, dibujos y obra gráfica, numerosas joyas primorosamente trabajadas, diseños de muebles -el *Mouthcouch*-, de modas -especialmente para Schiaparelli-, decorados de ballet y cine - *Recuerda*, de Alfred Hitchcock-...

Por lo que se refiere a su obra literaria Dalí ha publicado una gran cantidad de libros en catalán, castellano, francés e inglés e incluso traducidos a otras lenguas. Dichos libros son el reflejo de un continuo delirio que se transforma en imágenes literarias o gráficas, gracias a este método que él mismo bautizó «paranoico-crítico» y que constituye su más notable teoría. En este sentido su primera novela, *Tardes d'estiu* (1920), sus múltiples artículos en «L'amic de les Arts» (Sitges, 1927), «Gasete de les Arts» (Barcelona 1929), «Mirador» (Barcelona, 1929) son el prólogo de los escritos que aparecerán en «La revolution surrealiste de París». Los textos de la «Gaceta Literaria de Madrid» y sus múltiples escritos

sobre el surrealismo darán como resultado *Le Surrealisme au Service de la Révolution* y, particularmente, *Minotaure*.

Después de su *Manifest Groe*, firmado en 1928 junto con Montañá y Gash, escribirá libros de mayor envergadura, tales como el titulado *Vida secreta de Salvador Dalí*, *Rostros ocultos*, *Cincuenta secretos del arte de pintar*, *El diario de un genio* o *Confesiones inconfesables*, entre otros.

#### BIBLIOGRAFIA

- ABADIE, Daniel y OTROS: *Salvador Dalí Retrospectiva 1920-1980*. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1979.
- ADES, Dawn: *Oaf*. Londres, Thames & Hudson, 1982.
- DESCHARNES, Robert: *Dalí. la o/Jm y el bombe*. Barcelona, Tusquets/Edita, 1984.
- FERNANDEZ MOLINA, Antonio: *Dalí*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Col. "Ar tistas Españoles Contemporáneos", núm. 22, 1971.
- GAYA NUÍO, Juan Antonio: *Salvador Dalí*. Barcelona, Omega, 1954.
- GOMEZ DE LIAÍO, Ignacio: *Oaf*. Barcelona, Polígrafa, 1982.
- GOMEZ DE LIARO, I. y TUCIEL, H. G.: *Obmgnifica: ciclos filemnos*. Madrid, Ministerio de Cultura y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1982.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Dalí*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- MADDOX, Conroy: *D11/f* Londres. Ilamlyn Publishing, 1979.
- MORSE, A. R. y TAPIE, M.: *Dalí. a s/11 dy ef bistifa allfl work*. Greenwich, New York Graphic Society, 1958.
- PASSERON, Rene: *Sall'ldor Dalí*. París, Filipacchi. Col. "Lasep@me face dudé", 1978.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo: *Dctlf*. Barcelona, Nauta, Col. "Grandes Maestros", 1980.
- ROMERO, Luis: *Todo Oalf en u11 ros/ro*. Barcelona, Blume, 1975.
- WILSON, Simon: *Sall'ldor Dalí*. Londres, The Tate Gallery, 1980.

#### Textos de Salvador Dalí (Selección)

- Aspects pM 11 amé 11 ologi 11 es de la méthode parmwi'aque critique*. -La Vie Médicale\*. París, Navidad 1956, núm. especial "Art et Psychopathologie", pág. 78.
- El Milotrágico del Ángelus de Mil/e*. Barcelona, Tusquets, 1978 (1.ª ed., París, 1963).
- Otario de 1111 g e'í o*. Barcelona, Luis de Caralt, 1964.
- Dctlf por Dalí de Draeger*. Apéndice biográfico de M: Lx Gérard. Barcelona. Blume, 1973.
- Coafesio 11 es i 11 co 11. fest 1 bles*. Barcelona, Bruguera, 1975.

## 15. Willem De Kooning

Nace en Rotterdam, el 24 de abril de 1904. A la edad de 12 años abandona los estudios para trabajar como aprendiz en una empresa de pintura y decoración. Sin embargo, compatibiliza este trabajo con los cursos nocturnos de una academia de arte, familiarizándose, a lo largo de ocho años, con la obra de los neoplasticistas de De Stijl, agrupados en torno a Mondrian. Una estancia en Bélgica, en 1924, le permite descubrir a los expresionistas flamencos, sintiéndose atraído especialmente por la obra de Ensor.

Emigra a los Estados Unidos en 1926, instalándose en Nueva York al poco tiempo de su llegada, ciudad en la que se dedica a realizar trabajos publicitarios ocasionales. Su encuentro, en 1930, con Arshile Gorky, a quien en adelante se sentirá estrechamente unido, será determinante para la evolución de su obra. De esta época datan sus primeras experiencias abstractas, en las que predominan, con frecuencia, las rayas verticales y las formas ovoides. No obstante, De Kooning alternará a lo largo de toda su trayectoria plástica las obras abstractas y las figurativas, llegando incluso a veces a realizarlas simultáneamente.

Las decoraciones murales que ejecuta en 1935 y 1936, para la WPA (Work Progress Administration) le permiten dedicarse por primera vez de lleno a la pintura y constituyen piezas características de su primer período abstracto. Poco tiempo después trabajará bajo la dirección de Fernand Léger, en el mural de la French Une Pier, obteniendo asimismo el encargo de una de las secciones del mural tríptico para la New York World's Fair Hall of Pharmacy, en 1937.

Hacia 1938 comienza a pintar una extensa serie de figuras masculinas, cuyas zonas no esenciales dejará deliberadamente abocetadas, fusionadas con el espacio global de la composición, cargando así todo el interés en la expresividad de los rostros. De esta misma época datan sus primeras figuras de mujeres, a las que, por el contrario, representa detalladamente, aunque sometidas a violentas deformaciones. El consciente deseo de eludir la realidad será la causa directa de la personal forma de hacer de De Kooning, siempre acaballo entre la abstracción y la figuración.

Con motivo de la exposición "American and French Paintings", celebrada en la McGillen Gallery de Nueva York, en 1942, toma

contacto con la obra de Jackson Pollock, sintiendo a partir de entonces especial interés por las inquietudes plásticas de este pintor. Participa igualmente en otras muestras colectivas de relieve como «Twentieth Century Painting» en la Bignou Gallery (1943), y en la itinerante «Abstrae! and Surrealist Art in the United States», organizada por Sidney Janis.

En 1944, con el lienzo *Pink Lady*, en el que por primera vez utiliza el peculiar tono rosa que en adelante irá unido a su nombre, De Kooning demuestra ya haber alcanzado un estilo personal que se manifestará especialmente a través de este tema. La materia pictórica va enriqueciéndose progresivamente y las formas tomadas de la realidad se integran con las zonas puramente gráficas, superándose así la clásica dicotomía fondo-figura. Este proceso de disociación de las formas orgánicas que van mezclándose estrechamente con las abstractas está presente también en su serie de abstracciones en blanco y negro, realizadas con esmaltes sintéticos, en torno a 1948.

Durante el transcurso de ese mismo año se celebra su primera exposición individual en la Egan Gallery de Nueva York y el Museum of Modern Art adquiere una de sus obras. A partir de este momento, De Kooning será reconocido como uno de los pintores de primera fila de la nueva escuela americana. Paralelamente a la pintura, desarrolla de forma temporal una labor didáctica, junto a Albers, en el Black Mountain College, en este mismo año 1948, y, algo después, en la Vale School of Art and Architecture de New Haven.

Entre otras numerosas exposiciones internacionales colectivas, participa en diversas ediciones de las Bienales de Venecia y Sao Paulo, mereciendo especial mención su presencia en las muestras „Abstrae! Painting and Sculpture in America», celebrada en el Museum of Modern Art, en 1951, y «Regards sur la Peinture Americaine», inaugurada un año después en París. Estas exposiciones y otras posteriores acrecentarán su prestigio y difundirán el expresionismo abstracto a escala internacional.

En 1950 inicia *Woman I*, el primero de los lienzos de su tercera serie de mujeres, en la que trabajará hasta 1953. Se trata ahora de unas pinturas en las que la rotundidad de la forma queda destruida por grandes trazos de color aplicados con enorme dramatismo y violencia. Es ésta, sin duda, la forma en que De Kooning manifiesta su contribución a la joven escuela americana, tratando de incorporar a su concepción expresionista aquello que más le

atraía de la «Action Painting»: la expresión espontánea y el gesto como prolongación inmediata de la sensibilidad.

Hacia 1955, una vez concluida la anterior serie, empieza a realizar sus primeros paisajes urbanos abstractos, muy próximos a la escuela gestual americana, en los que la búsqueda de los aspectos esenciales le lleva a una máxima simplificación de formas y colores; no deja, sin embargo, de estar presente el tema de la mujer, cuya imagen se funde con el paisaje. *Pastora I*, de 1963, marca el fin de esta serie de obras.

A partir de 1964 retoma nuevamente de forma rotunda el tema de la mujer, eligiendo esta vez un soporte inusual: puertas, que determinan el formato vertical de toda esta serie en la que la frontalidad de las obras precedentes se rompe por medio de la diversificación de las posturas de las figuras representadas ahora bien en solitario o en pareja.

La primera exposición retrospectiva de su obra tiene lugar en 1965, organizada por el Smith College Museum of Art, de Northampton y, tres años más tarde, una nueva retrospectiva recorre, entre 1968 y 1969, los museos más importantes de Europa. Coincidiendo con esta muestra, De Kooning viaja por distintos países europeos, y, en el transcurso de una estancia en Roma, realiza sus primeras esculturas, actividad que proseguirá hasta 1974. Paralelamente, continúa en su línea de creatividad pictórica, volviendo de nuevo a la temática de los paisajes, en los que se mezclan figuras y elementos abstractos.

A lo largo de toda su trayectoria, la obra de De Kooning se define como un intento de fundir los medios de expresión de vanguardia con los materiales y los medios técnicos tradicionales, dentro de un estilo que, partiendo de la tradición expresionista holandesa y flamenca, se configuran como una de las máximas cumbres del expresionismo abstracto contemporáneo.

#### BIBLIOGRAFIA

- DRUDI, Gabriella: *Ilvi/0111 de Kooning*. Milán, Feltrinelli, 1972.
- GAUGH, Harry F.: *Ilvillem de Kooning*. Nueva York, Abbeville Press, 1983.
- HESS, Thomas B.: *Ilvillem de Kooning*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1968.
- : *Ilvillem de Kooning: A Journey*. Greenwich, New York Graphic Society, 1972.
- ROSENBERG, Harold: *Ilvillem de Kooning*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1974.
- Paris, Editions du Chêne, 1974.
- STOLLING, Claire y OTROS: *Ilvillem de Kooning*. París, Centre Georges Pompidou, 1984.

WALDMAN Diane: *Willem de Kooning in East Hampton*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1978.

\_\_\_\_\_. *Willem de Kooning. Obras recientes*. Madrid, Fundación Juan March, 1979.

YARD, Salley E.: *Willem de Kooning: The first twenty-five years in New York*. Tesis doctoral, Princeton University, 1980.

### Textos de Willem de Kooning (Selección)

*A Desperate View*. Declaración para «Subjects of the Artists: a New School», Nueva York, 18 febrero 1949.

*The Renaissance and Order*. Conferencia en el Studio 35, Nueva York, febrero 1950. «Trans/Formation; Arts, Communication, Environment», Nueva York, 1951, vol. I, núm. 2, págs. 85-87.

*What Abstract Art Means to Me*. Conferencia pronunciada con motivo de la exposición «Abstract Painting and Sculpture», en el Museum of Modern Art, de Nueva York, 5 febrero 1951.

*De Kooning Drawings*. Nueva York, Walker and Co., 1967.

## 16. Osear Domínguez

Nace el 3 de enero de 1906 en la ciudad de La Laguna (Tenerife). Huérfano de madre desde muy temprana edad, su infancia transcurre en Tacoronte junto a su padre, acaudalado hombre de negocios que le enseñará los primeros rudimentos de la pintura.

En 1927 viaja a París, para supervisar los negocios familiares. En la capital francesa cultivará intensamente la vida nocturna de Montparnasse, acudiendo durante el día a algunas academias de pintura, en las que entrará en contacto directo con las tendencias de vanguardia, tal como lo demuestran sus primeras obras relacionadas con el surrealismo, realizadas en torno a 1929.

A partir de este momento establece su residencia en París, regresando a Tenerife solo en esporádicas y breves ocasiones. En una de estas estancias, en 1933, presenta en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife una exposición individual con obras traídas de París. Desde entonces comienza a relacionarse más estrechamente con los círculos de vanguardia de la capital francesa y, en 1934, se une al grupo de André Breton, junto a Dalí, Tanguy y Ernst.

En la etapa comprendida entre 1934 y 1937 desarrolla una intensa actividad, creando una serie de objetos surrealistas en los que da muestras de una enorme destreza e imaginación, como la estatuilla titulada *La Llegada de la Belle Époque* (1936) o el gramófono denominado *Nunca*. Algunos de ellos llegan a ser tan delirantes que solamente la pintura podía materializarlos, como la *Máquina de coser electro-sexual* (1935). A medio camino entre el objeto y la representación pictórica se situarían las *Peregrinaciones de Georges Hugnet* (1935).

En 1936, Osear Domínguez aporta al Surrealismo la técnica de la «decalcomanía» que renueva las búsquedas en torno al automatismo psíquico, tan ligada a esta tendencia. Por medio de estas «decalcomanías», retocadas o combinadas con otras técnicas, consigue unas imágenes oníricas en las que las manchas dan origen a extrañas y apocalípticas metamorfosis. Algunos años después, siguiendo su línea de investigación, realizará otro experimento artístico en busca de la representación en el espacio de la cuarta dimensión, cuyo resultado será un nuevo procedimiento que él mismo denominó «itocronismo» o «teoría de la solidificación del tiempo».

Simultáneamente a estos experimentos plásticos, Osear Domínguez prosigue su obra pictórica en lienzos que evidencian puntos de contacto con el estilo de Dali, Picasso, y Magritte. Con estas obras participa en la exposición colectiva organizada por la revista «Gaceta de Arte», de Tenerife, junto a los artistas más representativos del movimiento surrealista.

Entre 1938 y 1939 tiene lugar su período cósmico, en el que ejecuta unas creaciones personalísimas que rompen con el lenguaje surrealista que hasta ahora le había caracterizado, aunque siguen estando inspiradas en el principio del automatismo. En ellas utiliza colores claros y preferentemente de gama fría y sus composiciones sugieren paisajes fantásticos.

Como miembro activo del grupo, participa en todas las exposiciones que los surrealistas organizan en los años que preceden a la Guerra Mundial. Tras una breve estancia en Marsella, ciudad a la que huye junto a otros artistas al estallar la contienda, regresa de nuevo a París. Allí vive de cerca las vicisitudes literarias y clandestinas de la revista «La main a plume» y estrecha aún más los lazos de amistad que le unían a Picasso y a Paul Eluard.

En 1943 realiza su primera exposición individual en París, en la galería Louis Garré. Los cuadros que presenta en esta ocasión revelan un estilo nuevo en el que concede gran importancia a los objetos, cargados siempre de referencias simbólicas. Las composiciones, de perspectiva diagonal manifiestan claramente la influencia de Chirico.

Al finalizar la guerra se aparta del grupo de Breton y se adhiere al surrealismo revolucionario. Su modo de hacer evoluciona entonces, dentro de la línea postcubista, hacia una esquematización y deformación de las figuras que deriva directamente de Picasso. En esta época, que va de 1944 a 1949, se inscriben, en los últimos años, sus viajes a Checoslovaquia, donde realiza seis exposiciones que causan un favorable impacto tanto en el público como en la crítica.

En los años siguientes su obra se define por la depuración del estilo «picassiano», del que va liberándose. Retorna a las «decalcomanías» y ensaya un acercamiento hacia el arte abstracto que en esos momentos triunfaba en Europa. Dos años después de la exposición retrospectiva celebrada en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Osear Domínguez pone fin a su vida, suicidándose en la noche del 31 de diciembre de 1957.

## BIBLIOGRAFIA

- CASTRO, Fernando: *Osear Domínguez: y el Surrealismo*. Madrid, Ed. Cátedra S. A., 1978.
- GAUNT, William: *The Surrealists*. Londres, Thames and Hudson, 1972, los surrealistas. Barcelona, Ed. Labor, 1973.
- GUINDERTAEL, R. V.: *Osear Domínguez: un análisis de la obra del surrealismo*. -LeJ; Beaux Arts\*. Bruselas, 18 noviembre 1955, núm. 707, pág. 1.
- IIERNANDEZ PERERA, Jesús: *Homenaje a Osear Domínguez*. Santa Cruz de Tenerife. Museo Municipal: . enero 1968.
- HUGNET, Georges: *L'œuvre de Osear Domínguez*. • Cahiers d'Art. París, 1935, núms. 5-6.
- JEAN, Marcel: *Historie de la peinture surréaliste*. París, Editions du Seuil, 1959.
- PASSERON, René: *Historie de la peinture surréaliste*. París, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche. 1968.
- WALDBERG, Patrick: *Le Surréalisme*. Lausana, Skira, Col. -Le Goût de l'Autre Temps\*, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Obra de Osear Domínguez*. Bruselas, Ed. de la Connaissance, 1965.
- WESTERDAHL, Eduardo: *Osear Domínguez*. Barcelona. Ed. Gus tavo Gili. Col. •Nueva Orbits\*, 1968.
- \_\_\_\_\_ *Osear Domínguez*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Col. •Artistas Españoles Contemporáneos,-, 1971.
- XURIGUERA, Gerard: *Osear Domínguez*. París, Filipacchi, Col. -1.a Sección de Face du Dées\*, 1973.

## 17. Equipo Crónica

Surge en Valencia, en 1964, formado por los pintores Manuel Valdés y Rafael Solbes, que se agrupan a raíz de una exposición colectiva organizada por el Ateneo Mercantil de la citada ciudad, cuyos participantes se unieron en torno a una temática ligada a los problemas sociales más significativos de la sociedad española del momento. Otro factor de peso en la cristalización de este grupo fue la creación del movimiento de Estampa Popular de Valencia, de parecidos presupuestos ideológicos y formales.

El método de trabajo en el que se inscribe su actividad pictórica encuentra tres modelos diferentes en otros tantos grupos que les habían precedido: «Dau al Set», «Equipo 57» y, sobre todo, la experiencia de trabajo común desarrollada en París por los artistas Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati. En un contexto más general, profundizan en la interpretación de las tendencias realistas europeas más avanzadas, a través de su relación con los críticos Tomás Lloren, Valeriano Bozal y Vicente Aguilera Cemí.

Su primera exposición individual tiene lugar en la Galería 11 Centro, de Turín, en 1965. En esa misma fecha obtienen los premios Lissone y Biella, en Milán. Durante los dos primeros años de su actividad conjunta emplean una iconografía extraída de los medios de comunicación de masas y los temas que reflejan, con frecuencia mediante imágenes fragmentada, proceden casi siempre de la crónica cotidiana.

Con la serie titulada «La Recuperación» inician en 1967, una nueva etapa caracterizada por el hecho de que el sentido narrativo que sus pinturas anteriores poseían individualmente se hace ahora extensivo a conjuntos o series de obras. En esta su primera serie, «la citada» «Recuperación» utilizan con preferencia imágenes de la pintura española de los siglos xvny xviii, descontextualizadas y manipuladas en la medida que son portadoras de un contenido cultural social y político concreto.

En 1968 realizan los primeros múltiples en cartón piedra policromado y, un año después crean la serie titulada «Guernica», como una reflexión sobre el proceso de transformación y el significado de una imagen concreta. Realizan entonces diversas exposiciones individuales en España e Italia y participan en otras colectivas como «Le Monde en question», celebrada en 1967 en el Musée d'Art Moderne de París y «Art Vivant», organi-

zada por la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence, en 1968.

De 1969 a 1970 surge la serie «Autopsia de un Oficio», como un intento de análisis del mismo proceso creado, tomando como base *Las Meninas* de Velázquez. En el aspecto técnico, del mismo modo que en los trabajos anteriores, emplean tintas planas e incorporan en ocasiones colores fluorescentes e imágenes tomadas de la filmografía de Walt Disney, con objeto de conseguir una cierta atmósfera «kitch» en el tratamiento de la obra velazqueña. Este trabajo va seguido cronológicamente por una nueva serie titulada «Policía y Cultura» en la que mediante una iconografía procedente de la plástica contemporánea y puesta en relación con imágenes de las fuerzas de orden público, intentan aportar su particular visión de la vinculación existente entre arte y sociedad.

La «Serie Negra», de 1972, supone el inicio de una nueva experiencia en la que se articulan tres niveles: la iconografía del film negro americano, la referencia al interrogante sobre la propia actividad creadora y una temática relacionada con los años de la postguerra española. La gama cromática queda reducida ahora a tonalidades oscuras y se introducen, junto a las tintas planas, el esfumado a pluma y el lápiz carbón. No obstante ese mismo año retoman el tema de la pintura clásica española en la serie denominada «Retratos Bodegones y Paisajes» y, poco después, en 1973, realizan «El Cartel», serie de cinco grandes lienzos que fueron expuestos en la VIII Bienal de París.

Conectando de nuevo con la reflexión sobre la actividad artística surge otra serie, en los años 1973 y 1974, bajo el título de «Oficio y Oficiantes». En todas las obras que integran este conjunto se repite una imagen serigráfica de distinto tamaño, junto con una composición de apariencia no realista que incorpora en ocasiones algunos textos.

Tras un período de experimentación y búsquedas nuevas, realizan un conjunto de cuadros cuyo tema común es la problemática del lenguaje pictórico. Poco después toma cuerpo la serie «Variaciones sobre un paredón», basada en los fusilamientos ocurridos en Madrid el 27 de septiembre de 1975, que fue expuesta en la galería Juana Mordó, de Madrid y en la Bienal de Venecia de 1976.

Durante los años 1976 y 1977 realizan «La Trama», destinada a la exposición que tuvo lugar en la galería Karl Flinker, de París, en 1977. A estos mismos años pertenece otra serie titulada «La Par-

tidad de Billar\*, cuyo desarrollo se relaciona con los aspectos convergentes que dicho juego posee con la actividad pictórica, en cuanto que ambos se basan en una disciplina regida por un conjunto de normas que no excluyen el azar y el placer. La referencia iconográfica al arte contemporáneo sigue presente, aunque en menor medida que en obras anteriores. A este ciclo le sucede inmediatamente una breve serie en la que utilizan simbólicamente el tema de *La parábola de los ciegos* de Brueghel.

Con las series «Paisaje Urbano» (1979), «Los Viajes» y «Crónica de Transición» (1980-81) y, sobre todo, con la muerte de Rafael Solbes, acaecida en 1981, se cierra la actividad artística del Equipo Crónica, cuyo eje estuvo constituido por la reflexión autocrítica sobre las funciones asumidas por el artista en la sociedad moderna y por la asimilación de la realidad de la pintura como constante social.

#### BIBLIOGRAFIA

BOZAL, Valeriano: *Equipo Crónica. Obras de la serie «La Recuperación»*. Madrid, Galería Cuitar!, 1968.

BOZAL, V.; GONZALEZ CORDON, A.; LLORENS, T.; MARCHAN, S. y OTROS: *Es pm7a. Vanguardia arlfslca y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. «Comunicación Visual», 1976.

BOZAL, V. y LLORENS, T.: *Equipo Crónica. «La Trama»*. París, Galería Karl Flinker, 1977.

BOZAL, V.; LLORENS T. e YVARIS, J. F.: *Equipo Crónica*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. Barcelona, Galería Maeght, 1981. DALMACE, Mich le: *Equipo Crónica et l'Avant-Garde*. Ro chefort, Musée Municipal, 1978.

KESSER, Caroline: *Equipo Crónica. Gema/le Reflexionem 11eber lmnns/ 1111d gesellschajl*. Universidad de Zu rich, 1981 (Tesis de licenciatura, in<llta). LW RENS, Tomás: *Equipo Crónica et l'Avant-Garde. Autopsia de 1111 Q/icio*. Valencia, Galería Val i 30, 1970.

\_\_\_\_\_. *Equipo Crónica*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. «Nueva Orbita», 1972.

\_\_\_\_\_. *La Parábola de billar. Au/01101111 i respo11sabilila/ d'u11a prdclca*. Barcelona, Galería Maeght, 1978.

MARIN VIADEL Ricardo: *El realismo social en la plástico valenciana (1964-1975)*. Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1981 (Tesis doctoral, inédita).

PAGE, Suzanne y LLORENS, Tomás: *Bquipo Crónico*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1974.

#### Textos del Equipo Crónica (Selección)

*Declaración programática* (1965). Incluido en: «La Postguerra. Documentos y Testimonios». Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Rafael SOLBES y Joa. 11 A. TOLEDO: *Lle/res de pin/ores*. «Trellat», Valencia, primavera 1980, núm. 1.

R. RAMIREZ BLANCO, R. SOLBES y J. A. TOLEDO: *Conversa entre fjlh/010; Al volla/nd de la lfnia i el color*. «Trellat», Valencia, verano-otoño 1980.

R. SOLBES: *A propósito de la modernidad*. «Diario de Valencia», Valencia, Ufebrero 1981.

## 18. Luis Fernández

Nace en Oviedo, el 29 de abril de 1900. Siendo aún niño pierde a sus padres, por lo que a la edad de nueve años se traslada a Barcelona para vivir bajo la tutela de unos familiares. En esta ciudad comienza a trabajar como aprendiz de joyero, al tiempo que asiste a los cursos nocturnos de la Escuela de Bellas Artes. En años sucesivos, y con la intención de mejorar su situación económica, aprende la técnica del cuero repujado, pasando asimismo a trabajar en una imprenta.

En 1924 viaja a París, ciudad que terminará siendo su residencia definitiva. Durante cierto tiempo practica los múltiples oficios aprendidos en España, y se interesa por la escultura, actividad que cultiva conjuntamente con el escultor Georges Gilbert. En esta primera etapa trabaja la talla directa sobre piedra, persuadido de que del mismo modo que el dibujo es un elemento fundamental para la pintura, se puede considerar la escultura como la más completa de las modalidades del dibujo. Introducido en los círculos artísticos de la ciudad, conoce a Braque, Brancusi, Le Corbusier, Laurens y Lipchitz, que será su mejor amigo; algo más tarde es su amistad con Picasso, con quien llega incluso a colaborar en algún proyecto.

No tarda en retomar la pintura, con la ambición de unir al estilo de los grandes maestros del pasado las conquistas de la pintura moderna, mediante una síntesis que propicie la creación de una estética nueva. Participa en algunos de los más destacados movimientos de su generación: abstracción, cubismo y surrealismo, influyéndole la práctica de la abstracción en el desarrollo de su especial sentido del rigor y contribuyendo el surrealismo a liberar todo su poder imaginativo. Estas experiencias le ayudan en suma a madurar y a descubrir su más personal estilo, fruto siempre de la reflexión y la investigación.

Los aspectos técnicos y formales de la práctica de la pintura son para Luis Fernández tema de constante dedicación a lo largo de toda su vida. Esta preocupación cobra cuerpo teórico en sus publicaciones *L'apprentissage élémentaire de la peinture* (1932), *Quadre sinòptic de l'evolució deis concepts «pintura» i «escultura»* (1934) y *La división du travail* (1935), donde queda patente su afán por precisar las características fundamentales del sistema visual, objetivo primordial de su investigación.

A partir de los años cuarenta su obra sufre una evolución notable que, en principio, se cifra en el abandono de la abstracción geométrica en favor de la realidad figurativa, presente en toda su producción posterior. No olvida, sin embargo, ninguno de los puntos de referencia de su producción anterior, sobre todo por lo que se refiere a la composición, que él sigue entendiendo como una organización geométrica del espacio.

Los temas de Luis Fernández no se apartan, sin embargo, de la tradición: bodegones, paisajes, especialmente de playas, y algunos retratos, siempre estructurados por medio de una construcción metódicamente equilibrada, a la margen de cualquier emotividad. En cada una de estas composiciones las cosas adquieren una solidez de la que carecen en la vida real; los objetos - en virtud de su especial relación con el espacio, establecida a través de la luz y del color - aparecen destacados en sí mismos, aislados de su entorno, prescindiendo de los aspectos anecdóticos que puedan influir en su percepción.

Sus exposiciones se suceden de tarde en tarde, estando sistemáticamente precedidas cada una de ellas por un largo periodo de trabajos preparatorios. La primera muestra personal tiene lugar en el año 1950, en la Galerie Pierre, de París. Su relación con Christian Zervos propicia la viabilidad de su segunda exposición en la Galerie de Cahiers d'Art, también en París, en 1965; después en 1967, expondrá en la Galería Galatea, de Turín y en 1968 en la Galería Alexandre Iolas, de París. Un año más tarde, la Galería Iolas Velasco, de Madrid, organiza la que constituirá la primera exhibición de sus trabajos en España.

Pese a su indudable calidad artística, la obra de Luis Fernández alcanzó escasa difusión en su época, por lo que el pintor fue una figura casi desconocida durante mucho tiempo. Su reconocimiento oficial no se produjo sino hasta 1971, con motivo de la exposición antológica que le dedicará el Centre National d'Art Contemporain, de París.

Después de su muerte, acaecida en 1973, una selección de catorce de sus pinturas formaron parte de la exposición «España, vanguardia artística y realidad social (1936-1977)», en el marco de la Bienal de Venecia de 1976 y en junio de 1984 la Fundación Banco Exterior, de Madrid, organizó la primera exposición antológica de su obra celebrada en España.

## BIBLIOGRAFIA

- ESTEBAN, Claude: *Luis Fernández y la realidad inferior*. • Guadalimar, Madrid, 1976, núm. 17, págs. 75-84.
- FERNANDEZ VENTURA, Nieves y BOZAL, Valeriano: *Luis Fernández*. Madrid, Fundación Banco Exterior, junio 1984.
- GUILLEN, Mercedes: *Arquitecturas Espaciales de la Escuela de París*. Madrid, Ed. Taurus, 1960.
- PELAYO, Orlando: *Remedio de Luis Fernández*. • Los Cuadernos del Norte, Oviedo, 1980, núm. 4, págs. 90-93.
- VARIOS AUTORES: *Luis Fernández*. París, Centre National d'Art Contemporain, CNAC ARCHIVES, núm. 4, 1972.
- XURJGUERA, Gérard: *Pinturas Espaciales de la Escuela de París*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, p. 132-143.
- — — — — *Luis Fernández, una aventura solitaria*. • Los Cuadernos del Norte, Oviedo, 1980, núm. 4, págs. 94-97.
- ZAMBRANO, María: *El misterio de la pintura espacial en Luis Fernández*. Incluido en: «Española, sueño y verdad». Barcelona, Edhasa, 1972.

## Textos de Luis Fernández (Selección)

- L'apprentissage de l'écriture de la peinture*. • Abstraction-Création, París, 1933, núm. 2.
- Quadrado óptico de evolución de conceptos: pintura y escultura*. • D'Art d'Alla, Barcelona, 1934, núm. XXII, pág. 179.
- La división del trabajo*. • Cahiers d'Art, París, 1935.
- Arquitectura espacial y non-figurativa*. • Cahiers d'Art, París, 1935, núms. VIII-IX, pág. 240.

## 19. Angel Ferrant

Nace en Madrid en el año 1891, hijo del pintor madrileño Alejandro Ferrant Fischermans. Fue alumno poco asiduo de las escuelas oficiales y pasó, siendo muy joven, por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero las enseñanzas académicas nunca le llegaron a satisfacer. En 1913 viaja por Europa y pasa una temporada en París, lo que le permite conocer los movimientos de vanguardia, entre ellos el cubismo, hecho que será fundamental en la trayectoria del joven escultor.

En 1918 obtiene una Cátedra en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña y, siendo ya profesor de Escultura se trasladados años más tarde a Barcelona, magisterio que impartirá hasta el final de su vida.

Presente en los frentes de vanguardia, participa en el Salón de los Artistas Ibéricos, en Madrid, en 1925. Su interés por defender las teorías artísticas se refleja en sus artículos periodísticos y, con la idea de dar a conocer en España los movimientos de vanguardia, tomará parte, como fundador, del grupo A.D.-L.A.N. (Amigos de las Artes Nuevas) en 1934 y en la Escuela de Altamira en 1948.

Su obra evolucionará bajo la influencia del Surrealismo, creando dos esculturas-tipo una cuya materia básica es la piedra, y otra que incluye como aportación fundamental el movimiento. En la primera de ellas, inscrita casi siempre en el ámbito de la figuración, juegan un importante papel la materia y los volúmenes. Su interés por la escultura en movimiento quedará patente desde el año 1939, sobre todo en los relieves de la «Tauromaquia», aunque es a partir de 1949 cuando crea sus «Móviles», en los que desterrará por completo la figuración y, a diferencia de Calder, no utilizará nunca el movimiento mecánico.

Ferrant se muestra también particularmente interesado en los cambios y desplazamientos de volúmenes en el espacio como lo demuestran sus series de «Maniqués», «Figuras cambiantes y «Estáticos cambiantes».

Por otra parte, elige y manipula minuciosamente materiales de recuperación (corcho, alambre, piedras, conchas, varillas de hierro...), trabajando estas esculturas con un sentido muy lineal, lo que evidencia su gran talento como dibujante.

Después de la Guerra Civil se instala en Madrid, donde vivirá hasta su muerte, acaecida en 1961. En 1951 recibió la Medalla de Oro de la Trienal de Milán y en 1960 la Fundación David Wright, en el contexto de la Bienal de Venecia, premió asimismo su obra.

### BIBLIOGRAFIA

- CORREDOR MATHEOS, José: *ADL/11 usinteresa, ADLAN us crida*. • Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 1970, núm. 79.
- D'ORS, Eugenio: *Angel Ferrant III*. • Las Provincias, Valencia, 14 septiembre 1957.
- FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: *Ferrant III*. Madrid, Colección Arte Hoy, 1960.
- FERNANDEZ DEL AMO, J. L.; VAZQUEZ DE PARGA, A. y OTROS: *Angel Ferrant III*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Palacio de Cristal, 1983.
- GASCH, Sebastián: *Angel Ferrant*. Tenerife. Ediciones Gaceta de Arte, 1934.
- : *ADLAN visto por un espectador*. • Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 1977, 4.º trimestre.
- GILLON, Ricardo: *El escultor Angel Ferrant*. • Alfara, Montevideo, 1952-53, núm. 90.
- : *Angel Ferrant III*. Santander, Monografías Altamira, 1951.
- MARRERO SÁENZ, Vicente: *la escultura de Angel Ferrant*. Madrid, Ed. Rialp, 1971.
- ROMERO ESCASSI, José: *Angel Ferrant III*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Col. • Artistas Españoles Contemporáneos, núm. 61, 1973.
- VERDAGLER, M.: *El medio siglo de la escultura en España*. Barcelona, Ed. Barna, 1957.
- VIVANCO, Luis Felipe: *Ferrant III*. Madrid, Gallades Editores, Col. • Artistas Contemporáneos, 1954.
- : *Angel Ferrant en la escultura contemporánea*. • Goya, Madrid, 1959, núm. 1.
- PREÑA PORTERO, Gabriel: *la escultura de Angel Ferrant*. • Goya, Madrid, Ed. Cátedra, 1981.

### Textos de Angel Ferrant (Selección)

- La escultura y su realidad*. • Alfara, La Concha, noviembre 1923-enero 1925, núms. 3-1, 35, 36, 37, 39. -12 y 46.
- Los objetos*. • *Escultura y movimiento*. • La Publicitat, Barcelona, 2.º enero 1932.
- Discurso de la figura en la enseñanza*. • Arte, Madrid, 1932, núm. 1.
- Mis objetos*. Incluido en: Sebastián GASCH • Angel Ferrant, Tenerife, Ed. Gaceta de Arte, 1934.
- El artista frente al movimiento*. • Ver y estimar, Buenos Aires, mayo 1949, núm. 10.
- El medio siglo de la escultura en España*. • Dirección General de Bellas Artes, Ed. Gaceta de Arte, 1957.
- La enseñanza de la escultura en España*. Santander. Publicaciones de la Escuela de Altamira, 1952.
- Por los alrededores de la escultura*. • Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, febrero 1961.

## 20. Sam Francis

Nace en San Mateo, California, el 25 de junio de 1923. Entre 1941 y 1943 estudia en la Universidad de Berkeley, interesándose sucesivamente por la botánica, la psicología y la medicina. Mobilizado durante la Segunda Guerra Mundial, sufre heridas que le obligan a permanecer hospitalizado una larga temporada, momento en que a modo de terapia, comienza a practicar la pintura. En 1948 regresa a la Universidad, esta vez para obtener los diplomas correspondientes a la especialidad de Arte.

Las obras llevadas a cabo por Francis durante estos primeros años están claramente influidas por la eclosión de la nueva pintura americana tomando como punto de referencia la renovación que en aquel momento estaba teniendo lugar, a través de las corrientes gestuales e informales.

En 1950 se traslada a París y estudia durante un tiempo en la academia de Fernand Léger. Allí trabaja amistad con el pintor canadiense Jean-Paul Riopelle, así como con otros jóvenes artistas americanos que vivían y trabajaban en la capital francesa. Dos años después de su llegada realiza su primera exposición individual en la Galerie du Dragon y es invitado a participar en las muestras «Signifiants de l'Informel» y «Un art autre» organizadas por Michel Tapié en el Studio Paul Facchetti, de París.

Las obras correspondientes a esta nueva etapa semejan superficies nebulosas de tonalidades grises y blanca, sal margen de cualquier atisbo de figuración. Realizadas entre 1950 y 1952, estas pinturas blancas que él entiende como la plenitud de color, representan el total abandono de la forma y el dibujo y manifiestan, asimismo, un interés creciente por la luminosidad y sus calidades, un interés que estará presente a lo largo de toda su futura evolución. A partir de 1953, Sam Francis se inclinará por una paulatina recuperación del color que se tornará brillante y denso; del mismo modo, en las formas marginales, que reaparecen ahora nuevamente, surge el color negro delimitando los contornos, en una relación de contraste con el resto de los colores.

En 1957 emprende un viaje alrededor del mundo y tiene la oportunidad de visitar Japón en una breve estancia que se revelará determinante para la evolución de su lenguaje plástico. Al año siguiente realiza un tríptico para la Kunsthalle de Basilea,

por encargo de su director, que será inmediatamente seguido por una gran decoración mural para el Chase Manhattan Bank de Nueva York. Sus numerosas actividades en Japón y Estados Unidos irán alejándole progresivamente de Europa, donde había transcurrido su etapa de formación y, así, en 1962, se instala en Santa Mónica, Los Angeles, conservando no obstante su estudio de París.

El comienzo de los años sesenta quedará marcado por la aparición de una nueva serie, denominada a menudo «Blue Balls», realizada a base de manchas azules que se reparten sobre los bordes del lienzo, dejando la zona central casi enteramente dominada por el color blanco. La espontaneidad y el gran sentido del color de estas pinturas constituyen el germen de su evolución hacia el total rechazo de la forma y el protagonismo de los espacios blancos centrales, en tanto que el resto de los colores se retrotraen hasta los límites extremos de la superficie del lienzo, que siempre es de gran formato

Alcanzada su madurez artística, Sam Francis se convierte en uno de los pintores más relevantes de la escuela americana de la segunda mitad del siglo xx. Participará en importantes muestras colectivas, como la celebrada en 1966 bajo el título de «Two Decades of American Painting», en el Museum of Modern Art de Nueva York, al tiempo que comienzan a celebrarse exposiciones retrospectivas de su obra, entre las que destacan la organizada por James Johnson Sweeney en el Museum of Fine Arts de Houston (1967) y la que le dedica el Centre National d'Art Contemporain de París (1968).

En su línea de evolución plástica tiene lugar un nuevo hito a partir de 1970, momento en que las manchas de color hacen de nuevo aparición en el espacio central del lienzo bien desarrollándose a partir de los extremos, o bien a modo de grandes diagonales que atraviesan el cuadro creando una red de líneas oblicuas desiguales. La tela se transformará así en una especie de «dripping» en el que sobresalen algunas líneas de materia más densa, que dan a la composición una especial sensación de simetría. Sus obras más recientes ofrecen una estructura geométrica orientada hacia un eje, representado por un cuadrado central blanco, donde convergen las líneas de fuerza de la composición en la que el propio pintor ha reconocido cierto paralelismo con el «Mandala» tibetano.

Sam Francis es considerado como el más audaz y experto cultivador de las técnicas tachistas. Sus tonos difuminados y la simetría de sus composiciones le convierten en un pintor absolutamente personal, cuya obra aúna el vigor de la «Action Painting» americana y la sensibilidad cromática asimilada en Europa, al margen de criterios de escuela.

#### BIBLIOGRAFIA

- DUTHUIT, Georges: *L'Image en souffrance*. París, 1961.  
 MEYER, Franz: *Sam Francis*. Berna, Kunsthalle, 1960.  
 PACQUEMENT, Alfred: *Sam Francis, peintures récentes 1976-1978*. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1978.  
 PLAGENS, Peter: *A Sam Francis Retrospective in House 011*. • Artforum\*, Nueva York, enero 1968, págs. 38-43.  
 READ, Herbert: *An Art of Intemat Necessity*. • Quadrum\*, mayo 1956, núm. 1, págs. 7-22.  
 SCI-IMIÉD, Wielaad: *Sam Francis*. Basilea, Kunsthalle, 1968.  
 SCHNEIDER, Pierre: *Peintures de Sam Francis*. París, Galerie Jacques Dubourg, 1961.  
 SCHNEIDER, Pierre y OTROS: *Sam Francis*. París, CNAC Centre National d'Art Contemporain, 1968.  
 SWEENEY, James-Johnson: *Sam Francis*. Houston, Museum of Fine Arts, 1967.

## 21. Pablo Gargallo

Nace en Maella (Zaragoza), el 5 de enero de 1881. Siendo muy joven se instala con sus padres en Barcelona, donde comenzará a trabajar como aprendiz con el escultor Eusebio Amau.

A los 19 años ya conocía a fondo el oficio de escultor e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja. Frecuenta «Els Quatre Gats» y hace amistad con poetas y artista, entre los que se encuentra Picasso, Nonell y Canals. En 1902 obtiene una beca para viajar a París y, en el transcurso de esta primera estancia en la capital francesa, que durará seis meses, Gargallo estudia los dibujos de Rodin y frecuenta los museos, especialmente el Museo Guimet. De ahora en adelante su vida se dividirá entre París y Barcelona. De regreso a esta última ciudad consigue algunos encargos, entre ellos la decoración escultórica del Hospital Sant Pau i Santa Creu, que le encomienda Domenech y Muntaner en 1906.

En 1907, durante una breve estancia en París, realiza su primera obra en lámina de metal recortado, titulada *Pequeña máscara con mechón*. Los primeros trabajos experimentales en este nuevo material se concretan en máscaras que denotan evidentes relaciones con el arte negro.

En 1912 emprende un nuevo viaje a París, donde se encuentra una vez más con Picasso y Manolo Hugué. Entabla profunda amistad con Juan Gris, Braque, Pierre Reverdy, Apollinaire y Maurice Raynal, y los marchantes Antoine Level y Léone Rosenberg adquiere en sus primeras piezas en metal. Estando de nuevo en Barcelona en 1915 sufre una grave recaída de la afección pulmonar que le aquejaba desde años atrás, comprometiendo seriamente su futuro. Durante dos años podrá trabajar solamente en pequeñas piezas, principalmente joyas y máscaras.

Es nombrado profesor de escultura y repujado en la Escuela Técnica de Oficios de Cataluña, en 1921. Ejecuta en estas fechas una serie de obras en plomo batido con modelado cóncavo, siendo en estos trabajos sobre planchas de plomo donde parece estar el origen de su decisión de reemplazar los volúmenes convexos por los cóncavos. La función del relieve será entonces otorgar a la luz un nuevo valor, utilizándola como un componente que, junto a la materia, recrea el volumen.

La línea abstracta y la naturalista coexistirán siempre en su obra y en 1923, instalado definitivamente en París, Gargallo

retoma esta última tradición clásica, a la que suele inclinarse cuando trabaja sobre materiales tradicionales: arcilla, piedra o mármol.

En 1927 conoce al marchante Georges Bernheim que le compra y expone sus obras. Trabajando cada vez con más utensilios, va perfeccionando su técnica sobre metal y experimenta procedimientos más complicados con metales de mayor espesor y menos ductilidad. Con la ayuda y los consejos de su amigo Julio González, que le enseña la técnica de la soldadura autógena, emprende la realización de grandes esculturas para las que previamente diseña maquetas en cartón que le permiten realizar diferentes variantes en metal de una misma escultura.

Los primeros años de la década de 1930 suponen para este artista una época de intensa creación que se acentúa ante la perspectiva de dos grandes exposiciones en Nueva York y Barcelona, en 1934. El éxito de ambas implica nuevos encargos y proyectos que Gargallo no llegó a ver realizados, ya que el 28 de diciembre de ese mismo año muere de una bronconeumonía en Reus.

Su especial manera de sustituir el volumen por el hueco, por la superficie plana o por el vacío circunscrito por una línea convirtió a Gargallo en un innovador cuya importancia en la creación de un nuevo lenguaje escultórico fue reconocida ya en la XXIII Bienal de Venecia, entidad que en 1956 rindió homenaje a la totalidad de su obra.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGUERA, Jean: *Gargallo* Prólogo de Jean Cassou. París, Ed. Carmen Martínez, 1979.
- CIRICI, Alexander: *Gargallo i Barcelona*. Barcelona, Ed. Ariel, 1975.
- COURTHION, Pierre: *Gargallo*. París, Ed. Skira, 1973.
- \_\_\_\_\_. *L'oeuvre complète de Pablo Gargallo*. Incluyendo catálogo razonado por Pierre Anguera-Gargallo. París, XXIII Siècle, 1973.
- CIAMSON, A. y CASSOU, J.: *Gargallo*. París, Musée du Petit Palais, 1947.
- FRANK, Nino y OTROS: *Pablo Gargallo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, junio-julio 1981.
- GOLDSCHMIDT, C. y CASSOU, J.: *Pablo Gargallo*. París, Musée Rodin, 1970.
- HANDLER, G.: *Gargallo*. Duisburg, Wilhelm Lehbruck Museum, 1966.
- ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael y OTROS: *Gargallo sus trabajos en bronce*. Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, abril-junio 1986.
- PÉREZ REYES, Carlos: *Gargallo*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Colección Arte en Imágenes, núm. 27, 1974.
- PRIETO BARRAL, M. F.; GARGALLO DE ANGUERA, P. y OTROS: *Gargallo 1881-1981. Exposición del centenario*. Barcelona, Palaciode la Virreina; Zaragoza, Palaciode La Lonja; Madrid, Palacio de Cristal Parque del Retiro, 1981.
- ROLLAND, M. de: *Gargallo sculpteur. promoteur du langage moderne en sculpture*. Tesis presentada en L'Ecole du Louvre, París, 1970.

SANTOS TORROELIA, R. y CAMON AZNAR, J.: *Gargallo 1881-1936*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, octubre-noviembre 1971.

VARIOS AUTORES: *Pablo Gargallo*. Amberes, Ed. Selection, 1930.

\_\_\_\_\_. *Centenaire Gargallo*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1980.

## 22. Luis Gordillo (Luis Rodríguez Gordillo)

Nace en Sevilla, el 24 de agosto de 1934. Cursa estudios en la Facultad de Derecho de su ciudad natal, obteniendo la licenciatura en 1956. Un año antes se había manifestado ya su interés por la pintura, tomando clases de dibujo con Santiago del Campo.

Decidido a seguir su vocación artística, estudiará durante dos años en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Un viaje a París, en 1958, le permite tomar contacto por primera vez con la vanguardia artística europea, decantándose sus preferencias hacia la obra de Wols, Fautrier y Dubuffet. A este momento corresponden sus primeras pinturas abstractas, realizadas preferentemente sobre papel, mediante unas técnicas experimentales y en constante evolución.

En 1959, ya de regreso en Sevilla, se abre una etapa particularmente crítica para el artista, que se prolongará hasta los primeros años de la década siguiente. En el mes de marzo de ese mismo año realiza su primera exposición individual en la Sala de Información y Turismo de Sevilla donde se muestran sus últimos trabajos bajo la influencia del movimiento denominado «Art Autre» y del grupo «Dau al Set».

Poco tiempo después vuelve de nuevo a París, para permanecer ahora en la capital francesa durante un período de dos años. Será una época de grandes dificultades, lo que motivará su abandono temporal de la pintura, para dedicarse al estudio del idioma francés en la Sorbona. A su vuelta a España ejercerá como profesor de este idioma, conjugando esta actividad con la elaboración de nuevos lienzos.

Consciente de la crisis del informalismo, su pintura se acerca progresivamente a la figuración, a través de una amplia serie de dibujos realizados de 1962 a 1963. Su inclinación hacia el realismo, siempre con un matiz crítico e irónico, le aproxima a las nuevas tendencias Pop, movimiento que influirá decisivamente -primero dentro de la más estricta ortodoxia y después más personalizado- en el posterior desarrollo de su obra.

En 1963 inicia su experiencia con el psicoálisis, que repercute en una dedicación más intensa a la pintura; este método, según ha insistido el propio artista, tendrá una importancia decisiva en la elaboración estética de su obra. En este momento comienza una nueva modalidad de experimentación, utilizando fotografías de

prensa o publicidad como símbolos de una sociedad masificada y tecnificada, obteniendo como resultado su célebre serie titulada «Cabezas», realizada entre 1963 y 1966. Este grupo de obras constituirá el núcleo principal de su primera exposición en Madrid, organizada en 1964 por la Galería Edurne, local en el que Gordillo expondrá con frecuencia en años sucesivos.

En su constante proceso de evolución, a partir de 1966 se observa una progresiva eliminación de los recursos naturales, tendente a convertir las figuras en esquemáticas siluetas geometrizadas. Este nuevo período, que comúnmente se ha denominado geométrico o normativo, abarcará hasta 1969 y está constituido por diversas series cuya temática se relaciona con la problemática del hombre urbano: «Peatonales», «Automovilistas», «Janos»...

Un hecho capital en su trayectoria es la aparición, en 1967, del grupo «Nueva Generación», organizado en torno a la idea de una posible síntesis entre diferentes opciones figurativas y un geometrismo radical, encabezados, respectivamente, por Luis Gordillo y Manuel Barbadillo.

Con el ascenso de las corrientes conceptuales se abre una nueva crisis en la obra de Gordillo, entregándose el pintor durante este período a una intensa actividad dibujística, que supone el distanciamiento del geometrismo anterior. Una selección de estos dibujos, mostrada en la Galería Daniel, de Madrid, en 1970, marcará el punto de partida para las nuevas tendencias figurativas desarrolladas en esta ciudad.

Dos años después, con motivo de una nueva exposición en la Galería Vandrés, de Madrid y con cuadros como *La familia o Bañistas p/ein soleil*, Gordillo demuestra encontrarse en uno de sus mejores momentos creativos, enriquecido por un nuevo sentido del color; así como por un irónico tratamiento de los temas. La etapa inmediata, siguiendo la evolución «pendular» que le caracteriza, girará hacia una mayor frialdad, conseguida a base de repetir simétricamente un mismo tema variando únicamente la gama de colores y situando los motivos cada vez más cerca de la abstracción.

Sus primeras exposiciones antológicas tienen lugar en el Centro de Arte M-11 de Sevilla, en 1974, y en la Galería Maeght de Barcelona, en 1976. Ambas muestras suponen el inicio de un reconocimiento más amplio de la obra del pintor, que culminará en otras dos antológicas celebradas, respectivamente, en las Salas

de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de Madrid en 1977, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1981.

La figura de Gordillo, afianzada como pionera en el panorama artístico madrileño, obtiene el más alto reconocimiento oficial con la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1981.

#### BIBLIOGRAFIA

AGUCRRE, Juan Antonio: *Arte Ultimo. la «N111J1 la Gell eraci611» en la escena espm,ola*. Madrid, Julio Cerezo Estévez, Editor, 1969.

— — — *luis Gordillo* Madrid, Galería Vandrés, 1972.

— — — *luis Gordillo*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. 1977.

BONET, Juan Manuel y PALAZUELO, Pablo: *luis Gordillo, peintures, Idmlques varíes, dibujos (1973-76)*. Barcelona. Galería Maeght, octubre-diciembre 1976.

CALVO SERRAL LER. Francisco: *luis Gordillo*. Madrid. Theo Ediciones, Col. «Arte Vivo», 1981.

— — — *luis Gordillo. Pinturas 1982-84*. Madrid Galería Fernando Vijañde, 1985.

— — — *luis Gordillo*. Madrid, De León Editores, 1986.

GIRALT MIRACLE, D.; MARCHAN FIZ S. y OTROS: *luis Gordillo* Madrid Galería Edurne, 1975.

MARCHAN FIZ, Simón: *Gordillo 1958/1974* Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974.

#### Textos de Luis Gordillo (Selección)

*lenguaje plástico. Enlidndcs. Psiquiml0. Situaci611 desco11ocida*. Incluido en: •Luis Gordillo•. Madrid, Galería Edurne, 1975, págs. 4-5.

*Relaciones en/relajologrriflr1 y mipintura*. •Nueva Lente•. Madrid, abril 1976, núm. 50, págs. 36-37.

*Terminologr. aIncluido en: Nueva Generad6n 1967-1977* Madrid, Palacio de Velázquez, 1977, págs. 9-22.

*Escritos detaller*. •Guadalimar•. Madrid, noviembre 1981, núm. 62, págs. 15-18. *luis Gordillo*. •Nueva Lente•. Madrid, octubre 1982, núm. 122, págs. 30-31.

*Alusiones ma non troppo*. Incluido en: •Chema Cobo, Luis Gordillo, Guillermo Piñez Villaha•. Madrid. Galería Fernando Vijañde, 1987, págs. 25-26.

## 23. Juan Gris {José Victoriano González}

Nace en Madrid, el 23 de marzo de 1887, en el seno de una familia acomodada. En 1902 ingresa en la Escuela de Artes e Industrias, que abandonaría dos años después para recibir lecciones del pintor academicista José Moreno Carbonero.

Desde este instante se dedica íntegramente a su vocación de dibujante. Hace amistad con Daniel Vázquez Díaz y con el pintor alemán Willy Geiger, asiduo colaborador de la revista «Jugend11. En la primavera de 1906 ilustra la publicación «Alma América. Poemas indoespañoles», del poeta peruano José Santos Chocano, con una serie de alegorías modernistas, en una de las cuales firma por primera vez con el seudónimo de Juan Gris. Poco después comienza a publicar sus dibujos en *Blanco y Negro*, una de las revistas ilustradas más prestigiosas de la época.

En 1906 decide emigrar a París y es acogido allí por Daniel Vázquez Díaz, que le introduce en el edificio conocido como «Bateau Lavoir», situado en la Rue de Ravignan, donde Juan Gris se instala en un estudio contiguo al de Picasso. Allí hace amistad con los escritores Apollinaire, André Salmon y Max Jacob, así como con Maurice Raynal y Pierre Reverdy. Sus ilustraciones y dibujos satíricos son publicados en diversas revistas: «L'Assiette au Beurre», «Le Charivari», «Le Cri de Paris» y, más tarde, en «Le Témoin», así como en «Papitu», de Barcelona.

En este ambiente, Juan Gris es testigo directo del nacimiento del Cubismo y, hacia 1910, realiza sus primeras pinturas. En un principio no son sino acuarelas naturalistas con claro predominio del dibujo, en una línea próxima a ciertos trabajos de Cézanne. Enseguida su estilo adopta una orientación claramente cubista y algunas de estas obras son adquiridas por el marchante Clovis Sagot. Sus primeras exposiciones tienen lugar en 1912, en la galería de Sagot, en el «Salon des Indépendants» y en «La Section d'Or11. Ese mismo año, firma un contrato con el galerista Kahnweiler, que se compromete a comprarle toda la producción futura.

Desde este momento Juan Gris se perfila ya como el constructor más riguroso de la escuela cubista, aportando a este movimiento una nota de pureza y sobriedad que le diferencia del resto de sus compañeros de tendencia. De 1913 a 1914 se dedica con preferencia a la modalidad del collage, técnica que le lleva al empleo de papeles pegados u otras materias, pero siempre

utilizados con vistas a establecer en la composición dos planos principales y contrastar lo pintado con lo real.

La Primera Guerra Mundial dispersa al grupo de seguidores del Cubismo y las dificultades económicas vuelven a acosar de nuevo al pinto, ya que Kahnweiler se había visto obligado a abandonar París. En sus cuadros aparecen entonces colores austeros, grises, marrones y, sobre todo, el negro neto.

A partir de 1916 la componente realista va debilitándose progresivamente en su pintura y la naturaleza pasa a convertirse en un mero esquema. El papel de Gris en el desarrollo del Cubismo será ejemplar. La necesidad de claridad y precisión que le animaba le induce a realizar una obra que le convertirá en el maestro del Cubismo sintético. Juan Gris había seguido, sin embargo, una trayectoria inversa a la de los restantes pintores cubistas, que él mismo definió magistralmente en 1921, en un texto publicado en la revista «L'Esprit Nouveau»: «Tratando de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo (...) Cézanne de una botella hace un cilindro, yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro yo hago una botella, una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella».

Su primera exposición retrospectiva tiene lugar en 1919 en la galería parisiense L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg; esta muestra reunió 50 cuadros pintados entre 1916 y 1918 y obtuvo un cierto éxito. Fue seguida un año más tarde por otra exposición personal celebrada en la galería Alfred Flechtheim, de Düsseldorf.

En 1920 su salud se ve quebrantada por los primeros síntomas de una pleuresía que nunca llegará a remitir. Crea en esta época su serie de naturalezas muertas situadas ante ventanas abiertas, así como otra serie de pierrots y arlequines tratados a partir de esquemas geométricos. Asimismo, combina su actividad pictórica con la realización de maquetas, decorados y vestuario, que le son encargados por Serge Diaghilev, para algunos de sus ballets.

Aunque su pintura había ido apartándose progresivamente del Cubismo, el 15 de mayo de 1924 pronuncia una conferencia en la Sorbona bajo el título de «Las posibilidades de la pintura», en la que realiza una verdadera apología de este movimiento pictórico.

En los últimos años de su vida mientras convalecía de su enfermedad divide su tiempo entre Boulogne-sur-Seine donde

estaba instalado desde 1922, y algunas estancias en el Sudeste francés. Continuará pintando hasta su muerte, acaecida el 11 de mayo de 1927, a los 40 años de edad. Sus últimas obras, inscritas dentro de un estilo que él mismo calificó de sintético, aúnan un dibujo depurado con una profusión de manchas de color independientes del dibujo en sí, alternando ensayos próximos a la abstracción con una figuración de resonancias clásicas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BONET, J. M. y D'ORS FÜHRER, C.: *Juan Gris*. Madrid Ed. Sarpic. Col. «Los Genios de la Pintura Española». 1984.
- COOPER, Douglas: *Juan Gris and the Gofft du. ole, mel*. Ginebra, Skira, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Juan Gris: Crklogle mismée de l'oeuvre /Jeinl /J/abli tuectlcolla-bomliol de McIrgtIret Poller*. París, Berggruen. 1977 (2 vols.).
- COOPER, D. y TINTEROW, G.: *The 6ssential CtIbis111: 1906 -1920*. Londres, Tate Gallery. 1983.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Juan Gris*. Barcelona. Ed. Polígrafa, 1971.
- GEORGE, Waldemar: *Juan Gris*. París. Gallimard, Col. «Peintres Nouveaux», 1931.
- KAHNWEILER, Daniel: *Juan Gris*. Nueva York, Kurt Valentin, 1947. Nueva York, Harry N. Abrams, 1969. París, Gallimard, 1969. *Juan Gris, 1911-1927*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- LEYMARIE, Jean: *Juan Gris*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1974.
- LEYMARIE, J.; RAY, M.; STEIN, G.; KAHNWEILER, D.-H. y OTROS: *Juan Gris*. Baden-Baden, Kunsthalle, 1974.
- RAYNAL, Maurice: *Juan Gris*. París, Editions de L'Effort Moderne, Léonce Rosenberg. 1920.
- ROSENTHAL, Mark: *Juan Gris*. Berkeley, California, The University Art Museum, 1983.
- SOBY, James Thrall: *Juan Gris*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1958.
- TINTEROW, Gary y OTROS: *Juan Gris (1887-1927)*. Madrid, Ministerio de Cultura y Itinerario de Bilbao, Salas Pahu Ruiz Picasso, 1981.

## Textos de Juan Gris (Selección)

Artículo sin título sobre la estética cubista. - Valor Plástico. - Roma, febrero-marzo 1919, pág. 2.

Biografía sin título de Juan Gris (firmada «Vauvrec»). - L'Esprit Nouveau. París, febrero 1921. núm. 5, págs. 533-534.

*Des Possibilités de la peinture*. Conferencia pronunciada originalmente en la Sorbona. París, 1924. *Possibilités de la peinture y otros escritos*. Córdoba (Argentina), Ed. Assandri, 1957. *Las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Trad. J. R. Cirlot. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Letras de Arte. 1971.

## 24. Manolo Hugué (Manuel Martínez Hugué)

Nace en Barcelona el 29 de abril de 1872. Su formación inicial, prácticamente autodidacta, evolucionará en el marco del Modernismo catalán, influencia a la que no podrá sustraerse el posterior desarrollo de su obra. Por otro lado, desde muy joven comienza a frecuentar los círculos de la bohemia barcelonesa, especialmente la cervecería «Els Quatre Gats», en torno a la que se aglutinaba el más destacado grupo de vanguardia del momento. Allí hace amistad con Mir, Nonell, Casas y Picasso.

En 1901 decide viajar a París, ciudad en la que permanece durante diez años. De su trabajo en la capital francesa dan testimonio numerosos dibujos y algunas joyas modernistas de una marcada influencia de Gauguin y de Paco Durrio. Frecuenta el «Bateau Lavoisier», donde reencuentra a Picasso y conoce a Braque y a Juan Gris, junto a quienes asiste a las primeras tentativas del cubismo y, aunque no participa activamente en este movimiento, no deja de interesarle su carácter de aventura vanguardista y, sobre todo, sus propuestas en torno al análisis estructural de las formas y la simplificación geométrica de los volúmenes.

En sus constantes visitas a los museos de la ciudad, muy particularmente al Louvre, adquiere un sólido conocimiento de la escultura antigua, lo que le permite asimilar las importantes enseñanzas que le ofrecían la estatuaria egipcia, mesopotámica y griega. Por otra parte, el contacto con las soluciones divergentes propuestas por Rodin y Maillol para la renovación escultórica viene a completar la configuración de estos años de aprendizaje.

En 1910 se establece en Céret, pequeña población de la Cataluña francesa, que en esos años era frecuentada por notables artistas. En este lugar apacible, cercano a su tierra natal, el estrecho contacto con la naturaleza le facilita el ambiente propicio para entregarse a una fecunda actividad creadora. El bagaje de conocimientos artísticos, que el artista había acumulado en los años de París, adquiere su definición plástica mediante un lenguaje rotundo y tangible. Intensifica el estudio del retrato, realiza desnudos, figuras femeninas, relieves de tema campesino y singulares interpretaciones del mundo de la tauromaquia, tomando siempre como punto de partida la captación directa de la vida.

En esta primera etapa de Céret su trabajo se centra en la serie de «Cariátides» esculpidas en relieve sobre piedra, de concep-

ción original/sima y un profundo dominio de la proporción clásica, que muy probablemente influyeron sobre la interpretación que de este mismo tema realizará posteriormente Modigliani.

Al estallar la Primera Guerra Mundial regresa a Barcelona aunque alternando esta estancia con frecuentes visitas a París durante los años 1915 y 1916. Es esta una fase de escasa actividad para Manolo Hugué en la que prefiere expresarse más a través del dibujo o de la pintura que de la escultura.

De nuevo en Céret, en 1919, cae enfermo aquejado de una poliartritis que le impide trabajar en la escultura y encamina otra vez sus esfuerzos a cultivar más intensamente la pintura. Su paleta posee tonalidades claras y la composición de sus lienzos está regida por la misma idea de orden y solidez que sus esculturas.

Su enfermedad se agrava y en 1927 regresa a España, fijando su residencia en Caldes de Montbui (Barcelona). Al tiempo su prestigio va afianzándose y en 1932 ingresa como académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona.

En esta última etapa de madurez sus búsquedas le llevan a enfrentarse con la amplia problemática suscitada por el movimiento y la luz, problemática que consigue resolver magistralmente recurriendo a la síntesis de sucesivos momentos. Los ritmos helicoidales, la acusada geometrización de los volúmenes y la utilización de planos y líneas rectas configuran las principales características de este periodo. Manolo Hugué asimiló las más audaces novedades y las incorporó a su personal estilo sin renunciar jamás al sentido humanista que está presente a lo largo de toda su obra artística.

Fallece en Caldes de Montbui, el 17 de noviembre de 1945.

### BIBLIOGRAFIA

- BENET, Rafael: *El estudio de Manolo Hugué*. Barcelona. Ed. Argos, 1942.
- BLANCH, Montserrat: *Manolo Hugué. Escultura, dibujo*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1972.
- : *Manolo Hugué, 1872-1945*. Barcelona, Galería René Metras, diciembre 1972.
- : *Manolo Hugué (1872-1945). Dibujos*. Madrid, Sala Celini, 1973.
- : *Manolo Hugué. Escultura y dibujo*. Barcelona, Dau al Set Galería D'Art, mayo-junio 1975.
- : *Manolo Hugué. Escultura y dibujo*. Madrid, Iliosa Galería de Arte, abril-mayo 1977.
- CORREDOR MATHEOS, José: *Poesías. Manolo Hugué*. Barcelona. Ed. Saturno, 1972.
- CRASTRE, Víctor: *Manolo Hugué. Escultura y dibujo*. París, Galric-Louise Leiris, mayo-junio 1961.

GAYA NUÑO, Juan Antonio y OTROS: *Exposición 11-Ho111e11ajea Manolo Nugué*. Caldes de Montbui, Excmo. Ayuntamiento, Junta de Museos y Amigos de Manolo, octubre 1969.

*Manolo Hugué*. Girona, Banco de Gerona, 12-31 mayo 1973.

MARIN MEDINA, José: *La escultura española del tiempo (1800-1978)*. Madrid, Ed. Edarcón, 1978, págs. 172-174.

PIA, Pascal: *Manolo*. París, Gallimard, Col. «Sculpteurs Nouveaux», 1930.

PLA Y CASADEVALL, Josep: *Vida de Manolo*. Barcelona, Ed. Destino, 1947 (4.ª ed.).

VARIOS AUTORES: *Manolo Hugué (1872-1945)*. «Destino». Barcelona, 8 abril 1972, núm. 1801.

## 25. Ives Klein

---

Nace en Niza el 28 de abril de 1928, de padres pintores. Sus comienzos son también como pintor e inaugura sus experiencias artísticas trabajando con colores puros, lo que constituirá los primeros fundamentos de su «Théorie monochrome». Muy importante para él fue su estancia en Japón, entre 1952 y 1953, y el conocimiento de la disciplina del judo, llegando a publicar un libro sobre esta práctica.

En 1955 se instala en París definitivamente y comienza a exponer sus *Monochromes*, utilizando diferentes texturas para potenciar la fuerza de los colores puros, de entre los que destaca el azul, un azul profundo que se convertirá en el denominado «color I.K.8.» (International Klein's Blue). Presenta también sus *Sculptures Aérostaliques* y su *Symphonie Monoton*: «una sola nota continua, impregnando el espacio sin comienzo, ni fin».

Desde 1958 Ives Klein experimenta la técnica del *pinceau vivant*, manera *sui generis* de pintar en la que unas modelos desnudas y cubiertas de pigmento azul danzan y evolucionan sobre el lienzo. Estas obras serán denominadas *Anthropométries*.

Realiza la decoración mural de la Opera de Geisenkirchen (R.F.A.), creando para esta ocasión sus *reliefs-éponges*. Participa asimismo en una serie de discusiones teóricas planteadas por un grupo de artistas conocidos bajo el apelativo de «Les Nouveaux Réalistes», grupo con el que se relacionará Ives Klein, bajo el seudónimo de: «Ives le Monochrome».

En 1961, en el Centre d'Essais du Gaz de France, en la Plaine Saint Denis, Klein ejecuta sus grandes series de *pinturas de fuego* (combustión superficial de cartones impregnados de amianto, con la ayuda de sopletes industriales).

Con la idea de llevar a cabo un gran retrato-relieve colectivo emprende el modelado individual de los cuerpos de los «Nuevos Realistas», de los que sólo llegará a terminar el de Arman, que fundirá en bronce y pintará en azul.

El realizador italiano Jacopetti filma en 1961, en la Galería Rive Droite de París, la acción-espectáculo «Anthropométries de l'époque bleue» que aporta unas secuencias de las *empreintes* incluidas en la película *Mondo Kane*, presentada en el festival de Cannes, en 1962.

Poco después de su boda con la artista alemana Rotraut Uecker, Yves Klein muere en París el 6 de junio de 1962, a causa de una crisis cardíaca. Unos meses más tarde en agosto nacería en la localidad de Niza su hijo póstumo.

#### BIBLIOGRAFIA

- KATSURA, Yukiko; TONO, Yoshiaki y SEGI, Shinichi: *Ives Klein*. Tokyo, Tokyo Gallery, 1962.
- KLEIN, Yves; McEVILLEY, Thomas y OTROS.: *Ives Klein*. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 3 marzo-23 mayo 1983.
- KRAHMER, Catherine: *Der jüdische Kleinwörterbuch / Die Kunst*. Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1974.
- LINDE, Ulf; RESTANY, Pierre y textos de Yves Klein: *L'espace 111 Me 11 r el exé-rieur*. Estocolmo, Moderna Museet, 1966.
- MARTANO, Giuliano: *Ives Klein: il mistero ostello*. Turín, Martano Editore, 1970.
- MILLET, Catherine: *Ives Klein*. París, Flammarion, 1983.
- PIENE, Otto y RESTANY, Pierre: *Peintures de Yves Klein*. Düsseldorf, Galerie Schmela, 1964.
- RESTANY, Pierre: *Lyrisme et Abstraction*. Milán, Edizioni Apollinaire, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Le livre rouge de Yves Klein*. Milán, Editions Apollinaire, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Ives Klein*. París, Chêne/Hachette, 1982.
- ROSENTHAL, Nan: *The blue world of Yves Klein*. Cambridge, Harvard University, 1976.
- SEYMOUR, Anne: *Yves Klein, Rotraut Uecker*. Londres, Anthony d'Offay Gallery, 5 junio-3 julio 1987. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 17 septiembre-8 noviembre 1987.
- WEMBER, Paul; KLEIN, Yves, RESTANY, Pierre: *Ives Klein, fe Mo 11 odrome*. Nueva York, Leo Castelli Gallery, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Ives Klein*. Colonia, Du Mont Schauberg, 1969.

## 26. Henri Laurens

Nace en París, el 18 de febrero de 1885, en el seno de una familia de clase obrera. Finalizados sus estudios primarios, ingresa en un taller de decoración donde modela piezas decorativas anti-guas; fue también delineante de arquitectura y, algo después, trabajó, directamente sobre la piedra, en la construcción de edificios.

Liberado del academicismo e insatisfecho con los estilos escultóricos heredados del siglo XIX, inicia un nuevo rumbo en solitario, aproximándose progresivamente al cubismo sintético. En este sentido fue decisivo su encuentro con Braque en 1911 quien le guió hacia el movimiento cubista, trabando a la vez estrecha amistad con él. Las primeras obras que denotan su contacto con esta tendencia se fechan hacia 1912 y fueron realizadas en barro policromado.

En este primer período de su obra, que se cierra hacia 1921, realiza construcciones en *papier collé*, madera y chapa y piedras policromadas, en una línea que de acuerdo con el espíritu que anima sus búsquedas, podemos definir como cubista. Toda la producción de esta época está netamente caracterizada por la concepción angular del espacio, en correspondencia con la inquietud artística dominante en aquel momento. Henri Laurens surge entonces como uno de los escasos precursores de la escultura de inspiración cubista, comprendiendo y asimilando rápidamente los recursos de espacios y volúmenes inéditos que esta tendencia le ofrecía; sus formas quedan, pues, simplificadas en sus elementos esenciales, que tienden a la abstracción de espacios y volúmenes.

A partir de 1920 y hasta 1928 trabaja sobre todo en bajorrelieves policromados y, del mismo modo que sus amigos Braque y Picasso, Laurens va apartándose del cubismo entendido en sentido estricto, movimiento que no habla supuesto más que un preámbulo de la verdadera obra que marcará su madurez artística. Vuelve entonces a la figura humana, a la visión plena de volúmenes, prescindiendo de la geometrización y sus duros ritmos, en favor de valores más sensuales.

Todas las obras de esta segunda etapa están estrechamente unidas por una sensibilidad cercana al clasicismo, que constituye propiamente el estilo de Laurens. Adopta ahora formas plenas

y masivas con una mayor libertad lineal, aunque sin olvidar ciertas fórmulas heredadas del cubismo.

Representa a Francia en la Bienal de Venecia de 1948 y es nuevamente invitado en 1950. Este último año le fue denegado el Gran Premio, pero Matisse, que lo había recibido, lo compartió con él. En 1953 obtuvo el Gran Premio de la Bienal de Sao Paulo.

A pesar del innegable prestigio de su obra, su vida fue siempre solitaria y modesta; el gran reconocimiento a nivel internacional solamente le llegaría poco antes de su muerte, acaecida en París, el 5 de mayo de 1954.

#### BIBLIOGRAFIA

- CASSOU, Jean: *Henri Laurens*. París, Musée National d'Art Moderne, 1951.
- FALCIDA, Giorgio: *Henri Laurens*. Milán, Fratelli Fabbri, Col. I Maestri della Scultura, 1966.
- GOLDSCHIEDER, Cécile: *Henri Laurens*. Nueva York, Universe Books, 1959.
- HOFMANN, Werner: *The Sculpture of Henri Laurens*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1970.
- HUTTINGER, Ernst: *Henri Laurens*. Zurich, Kunsthaus, 1961.
- KAHN WEILER, Daniel-Henry: *Henri Laurens*. Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1949.
- LAURENS, Claude: *Henri Laurens, mms. la Donation Henri Laurens*. La Revue du Louvre et des Musées de France. París, 1967, núm. 3, págs. 125-412.
- LAURENS, Maurice: *Henri Laurens, sculpteur*. París, Pierre Bérès, 1955.
- LEIRIS, Michel: *Henri Laurens, la sculpture en bois*. París, Galerie Louis Carré, 1945.
- MARTINELLI, Valentino: *Henri Laurens*. Bienal de Venecia 1950.
- REIDMEISTER, Leopold: *Henri Laurens*. Exposición itinerante: Colonia, Krefeld, Hamburgo, Berlín y Basilea, 1955-56.
- REVERDY, Pierre: *Henri Laurens*. París, Galerie Berg, 1955.
- VARIOS AUTORES: *Henri Laurens*. Le Point, Souillac, 1946, núm. 33 (especial dedicado a H. Laurens).
- Exposition retrospective Henri Laurens. París, Grand Palais, 1967.
- Henri Laurens. París, Musée National d'Art Moderne, 1973.
- ZERVOS, Christian: *Henri Laurens*. Cahiers d'Art, París, 1930, págs. 181-190.

## 27. Nino Longobardi

Nace en Nápoles, el 30 de noviembre de 1953, ciudad en la que va a desarrollar su actividad artística exponiendo por primera vez en la Galería Studio Gianni Pisaní, en 1978.

Los primeros derroteros de su obra plástica hallarán una coincidencia cronológica con la eclosión del grupo de pintores italianos que, unidos al crítico Achille Bonito Oliva, darán forma al movimiento denominado «Transvanguardia» al que Nino Longobardi contribuye con una de las más personales aportaciones. La calidad y fuerza expresiva de su obra se relaciona con otros componentes de este grupo como Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia o Francesco Clemente siguiendo, no obstante, una trayectoria absolutamente personal.

Longobardi nutre su inspiración en la herencia de los grandes pintores que, en el pasado, se destacaron por el marcado dramatismo de sus lienzos, como Caravaggio, Blake o Goya. Por otra parte, el terremoto que en 1980 asoló la ciudad de Nápoles, destruyendo su estudio y, con él, parte de su obra, supuso para el pintor la participación directa en una catástrofe real, hecho que después quedará reflejado en la temática de sus lienzos. Dotado de una sensibilidad «neo-manierista», analiza la historia del arte con una total libertad en la traducción de su lenguaje. Los dramas, mitos y tragedias hallan una nueva expresión en esta obra, desarrollada a base de una muy personal técnica, en la que destacan los valores de un dibujo fluido, junto con el tratamiento de la grisalla y el pigmento blanco muy grueso en ocasiones.

Entre todos los temas, Longobardi muestra una especial predilección por las naturalezas muertas o *vanitas*, de origen barroco, en las que, sustituyendo sus elementos por objetos de la vida cotidiana actual, aporta su personal visión del paso del tiempo, raudo e inexorable, cuya consecuencia es la disolución de todas las cosas.

Su universo plástico despierta pronto el interés de la crítica y de los especialistas a nivel internacional, a través de su participación en exposiciones organizadas en Italia, Alemania y Suiza. En 1981 su pintura está presente en la muestra «Baroque 81», celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, concurrendo asimismo a la Bienal Internacional de Sao Paulo; un año después, tres importantes exposiciones refrendan la calidad de

## 28. Antonio López García

su trayectoria: «Italian Art Now», en el Guggenheim Museum de Nueva York, «Avanguardia Transvanguardia», en Mura Aureliane de Roma y la Bienal de Venecia.

En los últimos años, su obra ha evolucionado hacia una técnica de espesos empastes, en la que mezcla témperas, óleo y cereas, que aplica directamente con las manos sobre lienzos de grandes dimensiones. Sus temas principales son los retratos y las figuras humanas o animales, en los que la realidad se confunde con lo imaginario. Si bien en su pintura ha estado siempre presente una constante alusión a la vida en cualquiera de sus manifestaciones, ahora cobran nuevo auge las referencias culturales, que evocan las pinturas de Pompeya, Herculano y la Grecia clásica, gracias a un tratamiento cromático que huye de las estridencias para centrarse en los blancos, grises, ocres y marrones o azulados.

Entre sus últimas muestras individuales destacan las organizadas por el Kunstmuseum de Lucerna, en 1983, así como las celebradas en el Metropolitan Museum de Nueva York, la Nationalgalerie de Berlín y la Neuen Pinakothek de Munich, en 1984. Más recientemente, en 1987, su obra ha sido expuesta también en la Galerie Bugn & Szeimies, de Düsseldorf.

### BIBLIOGRAFIA

- BONITO OLIVA. Adhille: *Nino Longobardi*. Giuliana de Crescenzo Editore, mayo 1981.
- \_\_\_\_\_ *Avanguardia Transvanguardia* 1. Roma, Electra Editore, 1982.
- \_\_\_\_\_ *Nino Longobardi* Madrid, Galería Fernando Vijañe, 1982.
- BONITO OLIVA, A.; AMELIO, L. y BONUOMO, M.: *Tony Cragg, Nino Longobardi Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tañón, David Salle*. Nápoles, Lucio Amelía Editore, 1981.
- BONITO OLIVA, A. y OTROS: *Avanguardia Transvanguardia*. Madrid, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, 1983.
- CAROLI, Flavio: *Magico Primario*. Milán, F. Fabbri Editori, 1982.
- FRIEDEL. Il elmut: *Nino Longobardi-Hmesto Talajiore*. Munich, Galerim Lenbachhaus, marzo 1980.
- HONNEF, Klaus: *Kunst der Gegenwart*. Colonia, Taschen Verlag, 1988.
- Art and Architecture: An American Perspective*. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1982.
- MILLET Catherine: *Baroque 81*. París, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de París, octubre 1981.
- Nino Longobardi*. Santa Cruz de Tenerife, Galería Leyenda, 1982.

Nace en Tomelloso, Ciudad Real, el 6 de enero de 1936. Sobrino del pintor Antonio López Torres, será éste quien descubra y estimule sus aptitudes artísticas. En 1949 viaja a Madrid para cursar, en un principio, los estudios de Artes y Oficios -durante los cuales se esmera en la realización de las copias más exactas-, y prepara después su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En esta Escuela permanecerá de 1950 a 1955, revelándose inmediatamente como un alumno aventajado.

En 1955 realiza un viaje a Italia y tiene lugar su primera exposición en Madrid, en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, junto con el pintor Lucio Muñoz y los escultores Julio y Francisco López Hernández. Desde este primer momento su maestría se impone a través de un estilo decididamente inclinado hacia el realismo. En esta elección, influida directamente por las enseñanzas de su tío, que López García desarrollará con excepcional talento, el pintor pone de manifiesto su voluntad de reacción frente al universo pictórico de la vanguardia española de los cincuenta, fiel seguidora de la abstracción bien en su vertientes informalista y expresionista bien en las manifestaciones más afines al arte normativo.

Haciendo gala de una técnica tradicional y académica, Antonio López pinta lienzos y modela esculturas en los que la temática proviene del entorno cotidiano, pero su tratamiento, sin abandonar nunca el realismo, está matizado por ciertos recursos más propios de la estética surrealista. Sus figuras humanas, paisajes y naturalezas muertas aparecen siempre envueltos en una especie de halo de melancolía y misterio, como rescatados de la caducidad de su existencia.

En esta primera etapa su quehacer artístico es ya merecedor de algunos galardones, como el Premio de la Diputación de Jaén en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957 y, un año después el Premio de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, consistente en una bolsa de viaje a Grecia e Italia. A partir de este momento sus viajes serán breves y esporádicos, alternando sus estancias entre Madrid y Tomelloso, lugares ambos cuyos paisajes, urbano y rural respectivamente, se convertirán en verdaderos protagonistas de su obra.

Después de la exposición monográfica celebrada en la Galería Biosca de Madrid, en 1961, se abre un período crítico en su evolu-

ción, período que desembocará en la plasmación de composiciones plenas de armonía y serenidad. En estos nuevos lienzos -caracterizados todos ellos por su gran sencillez así como por el hecho de estar precedidos siempre por numerosos dibujos preparatorios- la materia pictórica se hace progresivamente más ligera y la entonación más clara, lo que redundará en una luminosidad especial de calidades transparentes. El mundo cotidiano y familiar del pintor es descrito en estas obras con enorme minuciosidad, constituyendo su reflexión sobre la realidad uno de sus mayores logros.

La perfección técnica de Antonio López -comparable a veces con la propia técnica fotográfica- implica una cuidada y paciente elaboración, cuya proverbial lentitud ha determinado su escasa producción, solamente expuesta, además, en contadas ocasiones. No obstante, el éxito más rotundo le ha acompañado siempre desde sus inicios, exponiendo muy pronto en Nueva York, en la Staempfly Gallery, concretamente en los años 1965 y 1968. De igual forma, la excepcional calidad de su obra no ha pasado inadvertida para los importantes museos de Europa y América que han adquirido también algunas de sus pinturas.

Especial mención merece su labor pedagógica, desempeñada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde estuvo encargado de la Cátedra de «Preparatorio de Colorido» desde 1964 a 1969. Durante estos años su magisterio ejerce una influencia decisiva sobre una nueva generación de artistas, que en adelante van a dar cuerpo al movimiento realista español.

A lo largo de los últimos años y sin pretensión alguna de abrir nuevos horizontes a la plástica actual, Antonio López ha seguido cultivando un estilo de un realismo minuciosamente verista con predominio del paisaje en cuanto a la temática elegida, que ha convertido su trayectoria en una de las más singulares del arte español de la segunda mitad de nuestro siglo.

Entre los galardones de que se ha hecho acreedor figuran el Premio de la Ciudad de Darmstadt, en 1975; la Medalla de Oro de las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Cultura en 1983 y el Premio Príncipe de Asturias de las Bellas Artes, en 1985. Sus últimas y más importantes exposiciones han tenido lugar en la Marlborough Gallery de Nueva York, en 1977 -coincidiendo con la F. I. A. C. de París-; en el Museo de Bellas Artes de Albacete, en

1985 y en Bruselas, donde, en el marco de «Europalia 85», se realizó una gran muestra antológica de su obra en el Musée d'Art Moderne.

#### BIBLIOGRAFIA

- AMON, Santiago: *Antonio López García*. • Nueva Forma•, Madrid, julio-agosto 1969, núms. 42-43.
- *Antonio López García*. París, Galerie Claude Bernard, 1971.
- BONET CORREA, Antonio: *Antonio López García*. Albacete, Museo de Albacete, 1985.
- BONET CORREA, A.; FERNANDEZ BRASO, M. y OTROS: *Antonio López García*. Madrid, Cuadernos Guadalimar, núm. 2, 1977.
- FERNANDEZ BRASO, Miguel: *La realidad en Antonio López García*. Madrid, Ed. Rayuela, Col. - Poliedro-, 1978.
- NUÑEZ VAQUERO, Francisco; ULLAN, José Miguel y OTROS: *Antonio López García*. Europa 85 España. Bruselas, Musée d'Art Moderne, 1985.
- PUENTE, Joaquín de la: *Antonio López y su tiempo*. Madrid, Ateneo de Madrid, 1957.
- SCHING, Jürgen: *Sobre los dibujos de A. López García, María Moreno, A. I. Torres, I. Quintanilla, F. Martínez Cid y J. M. Sánchez*. Zurich, Galerie Kornfeld, 1974.
- STAEMPFLY, George W.: *Antonio López García*. Nueva York, Staempfly Gallery, 1965.
- TESTORI, Giovanni: *Antonio López García*. Turín, Galleria Galata, 1972.

## 29. Morris Louis

Nace en Baltimore Maryland, en 1912. Hasta 1933 cursa estudios en el Maryland Institute of Arts de su ciudad natal. Inmediatamente comienza con gran ímpetu su carrera artística, recibiendo el encargo de realizar un mural para la biblioteca de la Baltimore High School y siendo elegido presidente de la Asociación de Artistas de esta misma ciudad.

En 1936 se traslada a Nueva York, donde participará activamente en múltiples eventos: en la sección de pintura del Proyecto Federal de Arte en el taller experimental del muralista mejicano David Alfaro Siqueiros y en la Feria Mundial de Nueva York del año 1939.

En 1947 viaja a Washington, ciudad en la que conoce al pintor Kenneth Noland, a quien le unirá una fuerte amistad, lo que será, en cierta forma, el factor determinante del paralelismo que se opera en esta época en la obra de ambos artistas. Morris Louis no puede suscribirse a los innovadores métodos que en ese momento practicaban los seguidores del expresionismo abstracto, revelándose como fundamental en este sentido su contacto con la obra de la pintora Helen Frankenthaler, de quien aprenderá la técnica del teñido de los lienzos. Por otro lado, sus pinturas se aproximarán también a los métodos de Jackson Pollock, por lo que se refiere a la práctica consistente en colocar las telas, sin estirar, directamente sobre el suelo para verter sobre ellas la pintura que después es extendida mediante la manipulación de la propia tela, inclinándola o doblándola. Dicha práctica le permitirá lograr unos resultados finales semejantes a los obtenidos mediante la técnica de veladuras, con una sensibilidad cromática próxima a la de acuarela.

En colaboración con Kenneth Noland funda una nueva escuela, que se conocerá, al final de la década de los cincuenta, como la «Washington School of Color Painting» y que tendrá una particular repercusión en las tendencias del arte americano posteriores al expresionismo abstracto.

La obra desarrollada por Morris Louis se configura como precursora de las nuevas corrientes que surgen a partir de los años cincuenta, retomando los principios de la percepción visual como reacción contra el auge de la abstracción lírica. En su nueva andadura de retorno a las estructuras primaria, sus obras se

reducen a la plasmación de sinuosos regueros de color casi paralelos y valorados de forma aislada, cuya percepción se limita a ellos mismos.

Su prematura muerte acaecida en Washington en 1962, truncó una interesante trayectoria individual, reconocida en numerosas exposiciones individuales y de grupo. Entre las primeras, sobresalen las monográficas celebradas en el Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York (1963) y en el Stedelijk Museum, de Amsterdam (1965), así como las realizadas en el County Museum of Art, de Los Angeles y en el Museum of Fine Arts de Boston, ambas en 1967. Su obra formará parte también de prestigiosas exposiciones de grupo, entre las que destacan «Abstract! Expressionists and Imagists», en el Solomon R. Guggenheim Museum (1961) y la XXXII Bienal de Venecia (1964.) De igual forma concluyeron lienzos de Morris Louis dos colectivas organizadas por el Museum of Modern Art de Nueva York - «The Responsive Eye» (1965) y «The Art of the Real» (1968)-, sin olvidar las ediciones «Documenta III» (1964) y «Documenta IV» (1968), de Kassel.

### BIBLIOGRAFIA

- ALI.OWAY, Lawrence: *Mom's Lot 11's 1912-1962 Memorial exhibit 011 Pt 11 11 11 gs from 7954-1960* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1963
- FRIED, Michael y GREENBERG, Clement: *Alon's Louis (1912-1962)*. Boston, The Museum of Fine Arts, 1967.
- GOOSSEN, E. C.: *Liirt du Réel, U. S. A. (1948-1968)*. París, Musée du Grand Palais, CNAC, 1968.
- GREENBERG, Clement: *Louis t11111 / /olrmd • Art International•*, Zurich, mayo 1960, vol. 4, núm. 5, págs. 26-29.
- LLEO, Vicente y GETLEIN, Frank: *Arte Co 111 temporal 111eo Norteamericano. Colección Mirvish*. Madrid, Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos de América, 1984.
- Morris Louis. The Co/1111111 Pt1111111gs - 1960*. Nueva York. André Emmerich Gallery, 1 diciembre 1979-2 enero 1980.
- RASMUSSEN, Waldo; LANCHNER, Carolyn y OTROS: *Arte A111erica 110. Museo de Arte Moderno de Nueva York en el Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.
- ROBINNS, Daniel: *Mon's Louis: Tri111111pb ef Co/01: •Quadrum•*. Brussels, 1965, núm. 18.

### 30. René Magritte (René François Ghislain)

Nace en Lessines, Hainaut (Bélgica), el 21 de noviembre de 1898. Después de haber cursado estudios en Charleroi, comienza a pintar en 1915 y sigue, de manera libre, hasta el año 1918, los cursos de la Académie des Beaux-Arts de Bruselas.

En 1920 expone por primera vez en Bruselas y conoce a los futuros pintores cubistas belgas. Su pintura participa en esta época de diversos aspectos ligados al cubismo, al futurismo y a la abstracción, al tiempo que trabaja, en estrecha relación con Víctor Servranck, como diseñador en una fábrica de papeles pintados. Poco después, en 1923, descubrirá la obra de Chirico, a través de una reproducción que le impresionará profundamente, de modo que, hasta 1926, su pintura estará guiada por la influencia de los «Interiores metafísicos» del pintor italiano.

A lo largo de esta etapa destaca también su vinculación con el grupo surrealista belga formado en torno a Camille Goemans y E.L.T. Mesens. Es el propio André Breton quien, en 1926, propiciará el acercamiento entre este grupo y el establecido en París, hecho determinante para que la pintura de Magritte abandone la influencia estilística de Chirico. En consecuencia, a partir de este instante, comienza a desarrollar su lenguaje más personal a través de inquietantes imágenes oníricas expresadas mediante una técnica basada en la fiel imitación de la realidad. A través de la pintura, Magritte trata de suscitar un sentimiento de misterio semejante al experimentado por él mismo en diversos momentos de su infancia y juventud, así como a las emociones sentidas también por él mismo ante algunos episodios de películas mudas en las que lo real y fantástico aparecen mezclados.

En 1927 traslada su residencia a Perreux-sur-Marne, en los alrededores de París, donde estrecha los contactos con Breton, Eluard y Miró. Pinta entonces numerosos cuadros que se revelarán como fundamentales para la posterior evolución de su obra. En este período, definido por un matiz más intelectual que onírico, sus pinturas están elaboradas a base de tonos claros y fríos, que subrayan la causticidad de una temática situada al margen de la lógica. Convertido—según el propio Breton— en uno de los pilares principales del surrealismo, colaborará en las más destacadas publicaciones del grupo; asimismo, en 1929 participa en la «Exposition Surréaliste» y, al año siguiente, en la exposición de

collages «La peinture au défi», ambas celebradas en la Galerie Goemans, de París.

Regresa a Bruselas en 1930, reencontrándose allí con el grupo surrealista local. Durante algunos años desarrolla una actividad ligada a la publicidad y a la decoración y crea, junto con su hermano Paul, el Studio Dongo. En 1936 su obra es expuesta por primera vez en Nueva York, en la Julien Levy Gallery y, dos años después, su prestigio se afianza tras la muestra celebrada en la London Gallery de la capital británica, siendo su presencia, a partir de este momento, una constante en todas las exposiciones surrealistas que se irán sucediendo hasta el momento de la Segunda Guerra Mundial.

Cuando estalla la gran contienda, al contrario que la mayor parte de los surrealistas, que emprenderán viaje a América, Magritte permanece en Europa. Su adhesión a las actividades de los miembros más revolucionarios del grupo le alejará de Breton una vez terminada la guerra. La etapa comprendida entre 1940 y 1946 viene a configurar un nuevo período en su trayectoria, caracterizado por la aplicación a sus temas habituales de una técnica pseudoimpresionista que ha sido bastante controvertida. No obstante, en torno a 1948, Magritte retoma la técnica que anteriormente había definido su estilo y comienzan a celebrarse importantes exposiciones de su obra en Nueva York y París.

De 1951 a 1953 ejecuta un importante encargo para el Casino de Knokke-le-Zoute, consistente en un fresco circular de más de 70 metros, titulado *Le domaine enchanté*, donde el pintor recopila los principales temas que había tratado en el conjunto de su obra anterior, a modo de un gran friso que resume toda su vida imaginaria.

En estos años se reconcilia con Breton y su fama registra un notable ascenso, lo que constatan sus exposiciones en Nueva York, Londres, París, y Roma, todas ellas celebradas en 1953. Un año más tarde tiene lugar una gran retrospectiva en Bruselas y, en 1956, obtiene el Premio Guggenheim. A esta misma época corresponde la ejecución de otra pintura mural, titulada *La Fée ignorante*, realizada para el Palais des Beaux-Arts de Charleroi.

En el último período de su vida son notables sus interpretaciones de la *Madame Recamier*, de Gérard y de *El Balcón*, de Manet, en las que, con toda lógica y en consideración a la época en que habían vivido, los personajes son reemplazados por ataúdes. A lo

## 31. Manuel Millares

largo de toda la obra de Magritte sus mecanismos críticos aparecen reforzados por la elección de unos títulos que no evidencian relación alguna con las escenas representadas, aumentando así aún más la perplejidad del espectador.

A partir de 1956 comienza a trabajar en exclusiva con el marchand Alexandre Iolas, en cuya galería de París tiene lugar en 1964 una de sus últimas exposiciones con catálogo prologado por André Breton. René Magritte fallece en Schaerbeek (Bélgica) el 15 de agosto de 1967.

Dos estudios, uno de Henri Michaux titulado *En révant à partir de peintures énigmatiques* y otro de Michel Foucault *Ceci n'est pas une pipe*, han subrayado la proyección psicológica y filosófica de la obra plástica de este creador, objeto de unánime valoración internacional.

### BIBLIOGRAFIA

- CALVOCORESSI, Richard: *Magritte*. Oxford, Phaidon, 1984.
- FOUCAULT, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier, Fata Morgana (Scolies), 1973.
- IIAMMACIER, A. M.: *Mngrille*. Nueva York, Harry N. Abrams. 1974. Londres, Thames & Hudson. 1974. París, Cercled'Ar1, 1974.
- LANGUI, Emile: *Réhwj1eclive René ,11agrille*. Tokyo. Musée National d'Art Moderne, 22 mayo-11 itllio 1971.
- LARKIN, David: *Magnlle*. París, Ed. du Ch@n e, 1975.
- MICIAUX, Henri: *En remml á partir de pei111res énigmntiques* Montpellier, Fata Morgana, 1972.
- NOEL, B.: *Magrille*. París, Flammarion, 1976.
- l'ICON, Ga tan: *Diario del Surrealismo*. Ginebra, Skira, 1981.
- ROQUE, Georges: *Ceci n'est pas w 1 Magrille. Essai sur Magrille el la Publicité*. París, Flammarion, 1983.
- SCHNEEDE, Uwe M.: *René Magn'lle*. Barcelona, Ed. Labor, 1978.
- SCUTENAIRE, L.; CLAJR, J. y SYLVESTER, D.: *Rétrospectii-e Magrille*. Bruselas, Palais des Beau-xAns, 1978. París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1979.
- SOBY, James Thrall: *?e11éMag1ille*. Nueva York, Museum of Modern Art. 1965.
- SYLVESTER, D.: *Magrille*. Londres, Tate Ga1Jery, 1969.
- TORCZYNER, Harry: *RenéMagrille. Signes el imágenes*. París, Oraege.rCol. •Le So-leil Nár., 1977. *Mngrille. Siglos e imágenes*. Barcelona. Blume, 1978.

### Textos de René Magritte

- Manifestes et a111rcs écrits*. Bruselas, Les Uvres nues, 1972.
- Ecrils complels*. París, Flammarion, 1979.

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, el 17 de febrero de 1926, en el seno de una familia arraigada en la isla durante generaciones y consagrada a la cultura. Desde su infancia comienza a interesarse por la cultura autóctona canaria e incluso llega a realizar una «Historia dibujada de Canarias», al estilo de los pergaminos antiguos.

A través de Felo Monzón toma contacto con el arte contemporáneo y en 1945 realiza su primera exposición individual de acuarelas. El éxito obtenido le ayuda a perseverar en el camino artístico, que se jalona con dos nuevas exposiciones individuales en el Gabinete Literario de Las Palmas (1947) y en el Museo Canario (1948), mostrando en ambas una serie de obras que dejan patente su clara identificación con el movimiento surrealista.

Sus primeras experiencias en busca de un estilo más personal quedan plasmadas en las numerosas ilustraciones realizadas para los cuadernos «Planas de Poesía», de los que fue cofundador en 1949 junto a dos de sus hermanos y en torno a los cuales se agruparon un buen número de artistas jóvenes. De esta época data su amistad con Eduardo Westerdahl, Ángel Ferrant, Alberto Sartoris y Rafael Santos Torroella, todos ellos vinculados a la entonces pujante «Escuela de Altamira». En 1950 participa activamente en la fundación del grupo «Ladae» (Los arqueros del arte contemporáneo) y se ocupa de la dirección de «Arquero», cuadernos de arte en los que se publicaban monográficos de artistas también contemporáneos.

Sus preocupaciones plásticas se traducen en la creación de una de sus series iniciales, las denominadas *Pictografías canaria*, en las que la temática de inspiración guanche se ve enriquecida por lo que respecta al grafismo, por los hallazgos de pintores como Klee y Miró. En los años 1951 y 1952 tienen lugar sus primeras exposiciones en Madrid y Barcelona, presentando algunas de estas «pictografías», que son acogidas con interés por la crítica. Su estilo se decanta hacia una vía expresionista de rico colorido y de gran intensidad dramática, germen de su evolución inmediata.

En 1954 la obra de Millares está presente en dos importantes Bienales: la de São Paulo y la Hispanoamericana de La Habana. Su potente lenguaje plástico va encontrando cada vez mayor apoyatura en la materia en estado bruto y, en su interés por ani-

mar la superficie y la textura de los soportes, descubre las cualidades de la arpillera, materia tosca e irregular dotada en sí misma de movimiento interno. Agrupados bajo el título de «Muro», crea una serie de cuadros -presentados en la 11ª Bienal Hispanoamericana de Barcelona y cuya realización se prolongará de 1953 a 1956- en los que emplea arpillera, madera y arena como primeros materiales no nobles, que Millares utilizará en una clara ordenación constructivista.

Abandona Las Palmas en 1955 para fijar definitivamente su residencia en Madrid. A partir de este momento su pintura se va apartando paulatinamente de las temáticas ligadas a la cultura aborigen canaria, para centrarse cada vez más en las calidades de la materia; así comienzan las perforaciones y los desgarros sobre la arpillera, entrelazados parcialmente con cuerdas. El color se reduce, circunscribiéndose únicamente a una gama bitonal de rojos y negros, superpuestos sobre los blancos calizos que sirven de base a la obra. La necesidad de ruptura con la tradición, que Millares considera agotada e inoperante, constituirá uno de los aspectos de mayor trascendencia a lo largo de toda la evolución posterior de su obra.

De los primeros meses de 1957 data la fundación del grupo «El Paso», en el que participaron de una manera especialmente activa Antonio Saura, el crítico José Ayllón y el propio Millares, aglutinados siempre entorno a la idea de llevar a cabo una serie de actividades culturales en los diversos campos de la creación artística y de contribuir a la difusión de las corrientes más vanguardistas. Un año después, en 1958, el grupo fue seleccionado para participar en la XXIX Bienal de Venecia, exposición en la que obtuvieron los máximos galardones y los más fervorosos elogios de la crítica internacional. A raíz de este éxito, la obra de Millares es solicitada por los grandes museos de todo el mundo y participa en numerosas exposiciones internacionales.

En 1959 la revista «Papeles de Son Armadans» edita un número monográfico dedicado a «El Paso», publicándose con tal ocasión el texto más elaborado y conocido de Millares, bajo el título de «El homúnculo en la pintura actual». Este escrito da forma teórica a la problemática ya planteada de facto en su pintura, definida por el propio pintor como «el testimonio vital de una realidad descarnada e hiriente que se expresa por el empleo de ciertas materias no dignificadas». La textura de la arpillera sigue intere-

sándole cada vez más, pero, por encima de los aspectos formales, su discurso se define ideológicamente ahora como una acción poética y moral al mismo tiempo.

A lo largo de la década de los sesenta, la obra de Manuel Millares, convertido ya en uno de los grandes nombres del panorama artístico español, es presentada en numerosas exposiciones. Entre ellas destacan la realizada en la Galería Pierre Matisse, de Nueva York, en 1965, con la serie «Los mutilados de paz», y la antológica organizada ese mismo año por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Después de un breve viaje al Sahara en 1969, inicia su serie «Antropofauna» en la que predominan las imágenes de una especie de seres transfigurados que influirán en toda su obra posterior. Sin embargo, su intensa actividad artística quedará truncada prematuramente por los primeros síntomas de una cruel enfermedad que finalmente ocasionaría su muerte, ocurrida en Madrid el 14 de agosto de 1972.

## BIBLIOGRAFIA

AREAN, Carlos A.: *Millares*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Coi. «Artistas Españoles Contempóraneos», núm. 31, 1972.

FERNANDEZ-BRASO, Miguel: *Millares*. Madrid, Ed. Rayuela, «Cuadernos Guadalupe», núm. 20, 1982.

FRAN A, José Augusto: *Millares or the advance into white*. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1965.

— *Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares*. Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974.

— *Millares*. Barcelona, Polígrafa, S. A., 1977.

MORENO GALVAN, José María: *Manolo Millares*. Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

— *Manolo Millares*. Barcelona, Galería Trece, 1976.

POPOVICI, Cirilo L.: *Las arpilleras de Millares*. Madrid, Editora Nacional, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, 1957.

— BELLIDO, Ramón y OTROS: *Manolo Millares (1926-1972)*. Toulouse, Musée des Augustins, junio-agosto 1982.

VARIOS AUTORES: *Exposición Homenaje a Manolo Millares*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1973.

VARIOS AUTORES: *Millares*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1975.

## Textos de Manuel Millares

*El homúnculo en la pintura actual*. -Papeles de Son Armadans\*. Palma de Mallorca, abril, 1959.

*Memoria de una excavación urbana y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1973.

*Escritos*. Madrid, Ed. Rayuela, Col. «Cuadernos Rayuela», núm. 11, 1975.

## 32. Joan Miró

---

Nace en Barcelona, el 20 de abril de 1893, en el seno de una familia de orfebres. Muy pronto se definen sus aptitudes artísticas y, a partir de 1907, simultanea los estudios de la Escuela de Comercio con los cursos de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja.

En 1910, cuando ya habla finalizado su formación académica, enferma gravemente y su familia decide enviarlo a Montroig, en Tarragona, donde transcurre el proceso de recuperación de su enfermedad. De regreso en Barcelona, en 1912, ingresa en la Academia Galf, donde comienza a descubrir la pintura moderna y a pintar sus primeros lienzos. Allí toma contacto con el pintor Ricard y, especialmente, con el ceramista Llorens Artigas, que en el futuro será un gran amigo y colaborador, junto con el que realizará buen número de obras cerámicas.

En esta época sus pinturas muestran cierta influencia de los «fauves», y de Van Gogh, al igual que algo más adelante reflejarán también el influjo del expresionismo. Pero, a partir de su primera exposición individual, celebrada en la Galería Dalmau de Barcelona en 1918, su estilo experimenta un notable cambio que dará lugar a lo que a menudo se ha denominado «período detallista...», determinado por un minucioso realismo que se expresa mediante un colorido tenue y delicado.

En 1919 viaja por primera vez a París, ciudad en la que de ahora en adelante pasará todos los inviernos, en tanto que las temporadas estivales transcurren en Montroig. En la capital francesa Miró toma contacto con los círculos artísticos y literarios y estrecha su amistad con Picasso. Su pintura, fiel aún al realismo, acusará la influencia estilística del cubismo, particularmente en el trazo, que, realizado a base de planos recortados, se torna más anguloso. La realización, en 1922, de su célebre obra titulada *La Masfa* -sincero homenaje al país catalán-, marca el fin de su periodo realista poético.

Durante su estancia en Montroig en el verano de 1923 realiza una serie de pinturas decisivas para el posterior desarrollo de toda su obra. La gran innovación de este momento consiste en la creación de un espacio pictórico liberado de la tercera dimensión, en el que personaje, animales y vegetación se reducen a simples signos.

Un año después comienza su vinculación con el grupo surrealista, aunque Miró conservará siempre la singular personalidad de su lenguaje. En este momento, el pintor se halla ya en posesión de todos los elementos que constituyen la esencia de su obra y, al contrario que en el caso de los surrealistas, en su pintura van a prevalecer, por encima de la significación, los valores pictóricos y poético, con una predilección especial por temas tales como el sol, la luna, los pájaros o la mujer.

Un viaje a Holanda, realizado en 1928, le inspira su famosa serie de los *Interiores holandese*, a la que sucede un período de reflexión sobre su actividad artística. Poco después llevará a cabo sus primeros *papiers collés*, así como la serie de *Retratos imaginarios*. Después de su primera exposición en Nueva York, en 1930, Miró prosigue en su afán de nuevas búsquedas, interesándose por las más variadas técnicas: grabado, pastel, acuarela, gouache, pintura al huevo...

Con destino al Pabellón Español de la Exposición Universal de París, realiza en 1937 una gran composición titulada *El Segador*, que habría de ser colocada junto al *Guernica* de Picasso. Durante la etapa de la Guerra Civil Española fija su residencia en París, interrumpiendo sus acostumbradas estancias en España donde regresará definitivamente al comienzo de la Guerra Mundial.

Instalado provisionalmente en Mallorca, realizará su serie *Constellations* en 1941, año en que el Museum of Modern Art de Nueva York organiza su primera gran retrospectiva. A partir de 1944 divide su tiempo entre Barcelona y París y comienza su colaboración con Llorens Artigas para la realización de creaciones cerámicas. Por otra parte, su obra se enriquece ahora con una nueva serie de grandes composiciones tituladas genéricamente *Femme et oiseau dans la nuit* y *Au c/air de la lune*.

A esta etapa de su vida corresponden igualmente una serie de importantes pinturas murales destinadas al Hotel Plaza, de Cincinnati (1947) y a la Universidad de Harvard (1950). De 1955 a 1959 cesa en su actividad pictórica para dedicarse preferentemente a la cerámica junto con Artigas, destacando entre todas sus realizaciones el mural cerámico para la sede de la UNESCO en París.

En 1960 recibe el Gran Premio Guggenheim y comienza su serie de grandes composiciones monocromas. Algunos años después, el pintor realizará sus primeras esculturas monu-

mentales en bronce, creada, sen ocacione, sapartir de objetos encontrados.

Joan Miró proseguirá infatigable su labor artística hasta el momento de su muerte, acaecida en Palma de Mallorca, el 25 de diciembre de 1983. A iniciativas suya se creará, en 1975, la Fundación Joan Miró, de Barcelona, que será galardonada por el Consejo de Europa con el Premio Especial del año 1977.

El conjunto de su obra, admirable ejemplo de coherencia y unidad hallará su reconocimiento oficial con la concesión de la Medalla de Oro de las Bellas Artes, en 1980.

#### BIBLIOGRAFIA

- CIRICI PELLICER, Alejandro: *Miró Iti i 11 tagi 11 fició 11*. Barcelona, Omega, 1949.
- CORREDOR MATEOS, José: *Miró*. Dirección General de Bellas Artes, Col. "Artistas Españoles Contemporáneos", 1971.
- DUPIN, J. y GIMFERRER, P.: *PJCISS() Miró: Da! Evomilion d'!!sptg11e*. "Europa-lia 85" Charleroi, P:Llais des Beaux-Arts. 1985.
- FUOS, R.; GAGINANG, J. y MUNDICI, C.: *Jom1 ,11ir6. Viaggio dd/e figure*. Castello di Rivoli. 4 junio-15 septiembre 1988; Milán, Fabbri Editori, 1988.
- JOUFFROY, Alain: *Jlin5. Srt!pures*. París, Maeghl, Col. "Monographie", 1980.
- LASSAIGNE, Jacques: *Miró*. Ginebra, Skira, Col. "Le Go0l de Notre Temps", 39, 1963.
- LEYMARJE, J.; DUPIN, J. y OTROS: *Jocm Miró* París, Réunion des Musées Nationaux, 1974.
- LIBARRO, Robert S.: *Jom, MinJ. A Retrospectiva*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum. 1987.
- MALET, Rosa M.: *Jom, Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1983.
- MOURE, G.; DUPIN, J. y MALET, R. M.: *Afin! escultor*. Madrid. Centro de Arte Reina Sofía. 1986.
- PENROIS, Roland: *Miró*. Madrid, Daimon, 1976.
- SOBY, James Thrall: *Jor111 Miró*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949.
- SWEENEY, James Johnson: *Joa11 Miró*. Nueva York. The Museum of Modern Art, 1941.
- TAPIÉS, A.; JPIN, J. y OTROS: *Jom Al!1v. Atios l'e111te. M11tcic1ó11 de Inreal dcul (90ª Aniversario de Joa11 Miró)*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, junio-julio 1983.
- VARIOS AUTORES: *Jiró. Pium s, esc11/11ras, dib11jos, gottf(IC/Jes, gmbadus*. Granada. Banco de Granada, diciembre 1978-enero 1979.
- \_\_\_\_\_, *Jiró e11 las Coleccio11es del h'. Itado*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

### 33. Manuel Mompó (Manuel Hernández Mompó)

Nace en Valencia, el 10 de octubre de 1927. Su padre profesor de dibujo, advirtió pronto las facultades del hijo y le ayudó a fomentar su afición por la pintura. En 1943 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Valencia a estudios que finalizará en 1949. El año anterior habla estado pensionado en Granada, en la Residencia de Pintores.

Su primer contacto con el arte moderno se produce con ocasión de su estancia inicial en París, en 1951. Tres años después continúa su etapa de formación con un viaje a Italia a país en el que permanece a lo largo de un año. Con esta carga de experiencias su obra -siempre basada en la interpretación de paisajes y temas urbanos- va adquiriendo cada vez mayor libertad compositiva, modulándose ante la influencia de las corrientes abstractas y el informalismo, tendencias que le llevaron a formar parte de algunos grupos impulsores de la abstracción aunque entendida desde unos presupuestos muy personales.

Después de residir durante un año en Holanda se instala en Madrid en 1956. Una beca de la Fundación Juan March le permite aprender la técnica del mosaico y, en 1959 realiza, entre otros, un mosaico de 45 metros cuadrados para la iglesia de Villalba Calatrava del arquitecto José Luis Fernández del Amo.

A la exposición individual que le dedica el Ateneo de Madrid en 1958, le suceden otras en diversas provincias españolas, que contribuyen a la consolidación de su reconocimiento público. En 1959 el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere por primera vez una de sus obras.

Durante estos años realiza abundante obra sobre papel, utilizando preferentemente las técnicas del gouache y del óleo sobre cartón, para plasmar una temática popular inspirada en escenas de la calle: mercados, charangas o vendedores, que poco a poco se irán transformando en signos hasta no quedar de los temas originales sino una leve sugerencia. Su preocupación se centra en el logro de la máxima expresividad con los mínimos elementos posibles aplicando el color, siempre de ricos matices, sólo en la justa medida para cubrir la superficie del soporte.

En la década de los años sesenta participa en numerosas exposiciones internacionales de arte español y su obra comienza a ser objeto de distinciones y galardones, entre los que destacan la

Segunda Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1962 y la Primera Medalla en la de 1966, así como el Gran Premio de Pintura del II Certamen de las Artes Plásticas, de Madrid, en 1963.

A lo largo de diez años alternará sus estancias en Madrid e Ibiza, hasta 1973. La luz y la blanca arquitectura de esta isla ejercen una poderosa influencia sobre su estilo, influencia que se materializará en el predominio del color blanco en la utilización de tonos más luminosos y en una mayor espontaneidad en la ejecución. No obstante, en Madrid continúa realizando sus característicos lienzos a base de armónicas gamas de grises luminosos que sirven de elemento de unión entre el fondo de la composición y el tema principal.

Para el Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 1968 realiza doce obras de gran formato, sobre cuyos blancos, que él interpreta como un espacio real, organiza su singular grafía de colores y formas vivas; con estas obras obtendría el Premio de la UNESCO en la mencionada muestra.

En 1973 viaja a Estados Unidos, donde permanecerá casi un año, y expone en la Schaffner Gallery de Santa Bárbara. Esta experiencia viene a potenciar y profundizar su visión espontánea y creativa de la pintura, renovada ahora por un interés hacia los conceptos de la filosofía oriental.

De regreso a España se instala en Mallorca. Allí se entrega sin vacilación a una plástica acorde con sus vivencias, en la que refleja un mundo cotidiano inconcreto, impregnado de sugerencias y sensaciones. En 1977, con motivo de una exposición monográfica celebrada en la Galería Juana Mordó, de Madrid, presenta por primera vez sus pinturas sobre metacrilato denominadas *Alarós*. Este soporte transparente le permite anular el fondo blanco pintado de modo que los colores y formas parecen organizarse en el aire, liberadas ya de la limitación del espacio plástico anterior.

Sus inquietudes artísticas le llevarán a cultivar también la escultura a partir de 1981, que realizará a base de planchas metálicas cortadas y dobladas, que después pintará íntegramente de blanco con algún toque de colores puros. Su intención es crear un tipo de escultura sencilla y directa, cuyo destino podría ser la ubicación en espacios abiertos, con la naturaleza por entorno.

La primera muestra antológica de su obra tiene lugar en 1982, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas; al año siguiente

expone un conjunto de sus obras más recientes en la Galería Theo de Madrid. A partir de ese año, 1983, traslada su residencia a esta ciudad donde sigue residiendo actualmente.

En 1984 es galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas, del Ministerio de Cultura. Entre sus exposiciones más recientes cabe destacar la retrospectiva celebrada en la Sala Parpalló de Valencia y en el Palacio Medicis-Ricardi de Florencia, ambas en 1984.

#### BIBLIOGRAFIA

- AVEDAN, M.; GONZALEZ MARTIN, J. P.; NOGALES, M. V. y OTROS: *Manuel H. Mompó*. Zaragoza, Sala Luzán, 1982.
- GIJAVARRI, R.; GONZALEZ MARTIN, J. P.; SILVA, C. y OTROS: *Manuel H. Mompó*. Caracas, Museo Nacional de Bellas Artes, 1982.
- DUREUX, F.: *Manuel H. Mompó*. Córdoba, Galería Liceo, 1963.
- GARCIA BERLANGA Luis: *Manuel H. Mompó. Madrid, Cuadernos de Arte del Ateneo*, 1958.
- LOGROÑO M.: ZENDEJA, R.; GONZALEZ MARTIN, J. P. y OTROS: *Manuel H. Mompó. Madrid, Galería Theo*, 1983.
- MORENO GALVAN, J. M.: *Manuel H. Mompó. Madrid, Ateneo de Madrid. Colección de Iloy*, 1959.
- PRADOS DE LA PLAZA, F.: *Manuel H. Mompó. Madrid Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Colección de Artes Españolas Contemporáneas*, 1978.
- SIMMONS, B.: *Manuel H. Mompó. Roma, Ed. Giancarlo Sefarini, 11 Collezionista d'Arte Contemporanea*, 1975.

#### Textos de Manuel Mompó

*Manuel H. Mompó*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

### 34. Lucio Muñoz

---

Nace en Madrid, el 27 de diciembre de 1929. Concluidos sus estudios de Bachillerato toma clases particulares de dibujo y de 1949 a 1954 cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, consiguiendo los premios extraordinarios de «Colorido» y «Composición», además de una beca en la disciplina de «Paisaje». En esta época comienza a trabajar en el estudio del pintor y poeta Eduardo Chicharro, quien será su verdadero maestro. Liberándose progresivamente de las enseñanzas académicas, sus preferencias se dirigen hacia el cubismo, que será objeto de varias transformaciones en sus obras de primera época, gracias a la influencia de Klee, Nicholson y Wols. Estos lienzos -en los que comienzan a intercalar collages- y sus experimentos iniciales con texturas matéricas fueron expuestos por vez primera junto a las respectivas obras de Antonio López García y de Julio y Francisco López Hernández, en una muestra colectiva que tuvo lugar en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, de Madrid en 1955.

En esa misma fecha viaja a París gracias a una beca del Gobierno francés, para permanecer en dicha ciudad a lo largo de un año. Esta estancia le permite familiarizarse con la vanguardia europea, en particular con las realizaciones de Buri, Fautrier, Dubuffet y Soulages, cuyo fruto serán sus primeras obras no figurativas, desvinculadas del cubismo y orientadas decididamente hacia la expresión informal.

Su primera exposición individual en Madrid tiene lugar en 1957, en la Galería Fernando Fe. Lucio Muñoz muestra entonces un lenguaje maduro, expresado en unos lienzos realizados mediante las mismas técnicas que más adelante él singularizará sobre soportes de madera. Su paleta restringe la gama cromática para dar predominio a los rojos, azules, ocre y negro. Es de destacar ahora su muy significativo gesto de quemar los ángulos de estas pinturas, lo que le llevará a buscar como soporte alternativo el contrachapado, más resistente al fuego. Estas obras sobre tabla serán expuestas en 1958 en el Ateneo de Madrid, momento a partir del cual se producen las primeras adquisiciones de sus cuadros por parte de algunos museos europeos, datando asimismo de esta época su participación en las más importantes exposiciones de pintura contemporánea española.

Invitado por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1959 viaja a Brasil y concurre a la Bienal de São Paulo. Un año después participa en la Bienal de Venecia lo que supone el reconocimiento público y definitivo de su obra.

Durante este período, que comprende hasta los primeros años de la década de los sesenta, Lucio Muñoz produce una considerable cantidad de obra en la que perfecciona el tratamiento de la madera, consiguiendo sus más personales logros. La madera supera así la condición de simple soporte para alcanzar la categoría de lenguaje plástico, expresado mediante incisiones y empastes de color, con un sentido puramente gestual.

En torno a 1962 comienza a realizar compactos relieves tridimensionales de aspecto geológico, que preludian técnica y formalmente sus posteriores realizaciones para la Basílica de Aránzazu. Ese mismo año le había sido encomendado, por concurso, el mural del ábside de esta basílica, proyecto que constituirá la obra de mayor envergadura acometida por el pintor. En esta misma línea de trabajo se inscribe otro importante mural, realizado en 1965 para el Hostal de San Marcos de León.

Desde ese momento su estilo se renueva, pasando a formar parte de su iconografía los temas más o menos relacionados con el paisaje. Asimismo, haciéndose eco de la renovación figurativa que por aquel entonces estaba operándose en el terreno de la plástica, Lucio Muñoz incluye también en su repertorio temático composiciones en las que se refleja su preocupación por lo social, si bien adaptándolas siempre a su peculiar forma de hacer.

Numerosas muestras tanto colectivas como individuales principalmente en Estados Unidos y Alemania, son testimonio del gran prestigio alcanzado por su pintura. Entre las celebradas en España destaca la organizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1965.

En el transcurso de los años setenta, el artista prosigue una evolución que confirma la madurez de su lenguaje plástico. Tras un breve período en el que la gama cromática cobra nueva viveza, pronto retorna a una pintura de entonación más apagada en la que los paisajes son sustituidos por figuras inconcretas y desvaídas. Los protagonistas de sus tablas son seres extraños, retorcidos, que parecen emerger de fondos cada vez más oscuros y opacos.

Especial mención merece su tenaz dedicación al grabado, actividad que siempre ha simultaneado con la pintura y que ha alcanzado su máximo desarrollo en la última década de su producción artística. En 1982 obtiene el Primer Premio de Grabado de la Feria Arter de Bilbao, y un año después es galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura.

En reconocimiento a la coherencia de su trayectoria profesional el Centro de Arte Reina Sofía organizó el pasado año 1988 la más amplia exposición antológica de su obra celebrada hasta el momento actual.

#### BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA CERNI, Vicente: *Lucio*. Madrid, Galería Neblí, 1960.
- AMON, Santiago: *Lucio A/111io*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Cód. "Artistas Españoles Contemporáneos". 1974.
- ARANGURÉ N. José Luis L.: *Lucio M1117oz*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1981.
- BORJA, Emmanuel: *Lucio M111oz. Delimitación de 1111 territorio*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1977.
- CASTAÑO, Adolfo: *Cd11ers (1ci61 co11 Lucio A111oz*. Madrid, Rayuela, 1977.
- \_\_\_\_\_. *1,11cio M1117oz*. Cáceres, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, 1982.
- CASTRO ARINES, José: *Lucio*. Madrid, Galería Iliosca, 1961.
- GALLEGO, J.; BONET, J. M. y CHICHARRO, E.: *ludo Alt117oz*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- LOGROÑO Miguel: *El grabado, su noblew*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1984.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *El Jardín y el bosque de la p11111m*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1986.

## 35. Ben Nicholson

Nace en Denham, Buckinghamshire (Gran Bretaña) el 10 de abril de 1894, hijo de William Nicholson y de Mabel Pryde, ambos pintores. En 1911 ingresa en la Slade School of Fine Arts de Londres donde estudia durante un breve período de tiempo. Los años siguientes, hasta 1918, los dedica a viajar fuera de Inglaterra practicando el dibujo y la pintura de paisajes dentro de un estilo derivado de las enseñanzas paternas.

A partir de 1920, divide su tiempo entre Cumberland, Londres y el cantón suizo de Ticino. Se dedica entonces a la pintura de bodegones y paisaje, modificando su anterior estilo de superficies meticulosamente acabadas, para dar paso a texturas más toscas. Sus preferencias se inclinan por Matisse, Derain, Cézanne, Braque y Picasso así como por los primitivos italianos Giotto, Uccello y Piero della Francesca. En las naturalezas muertas realizadas en los primeros años de esta década deja constancia de una clara asimilación del cubismo sintético, sobre todo en la representación de los objetos como si de superficies planas se tratara. Su constante e intensa dedicación a la pintura le permitió concentrarse sobre los variados aspectos técnicos de ésta y enfatizar sobre sus cualidades matéricas.

En 1926 Ben Nicholson es elegido presidente de la sociedad «Seven and Five», que agrupaba a los artistas de vanguardia del momento; bajo su dirección, esta agrupación alcanzará su máximo apogeo, potenciando de forma preferente la renovación que por aquel entonces estaba produciendo en el terreno de la abstracción.

Gracias a una prolongada estancia en Francia, entre 1932 y 1933, Nicholson contactará con las vanguardias continentales teniendo ocasión de conocer a Picasso, Brancusi, Calder y Miró e incluso, de trabar amistad con Braque, Mondrian y Helion. Todos estos encuentros serán decisivos para la posterior definición de su estilo.

En diciembre de 1933 realiza sus primeras obras con relieves ejecutadas con una gran precisión formal y un predominio de las tonalidades grises y ocre. Poco después eliminará casi totalmente el color, realizando relieves blancos compuestos de círculos y cuadrados, acentuando por medio de tal cambio los contrastes de luz y sombra, así como las preocupaciones puramente

formales. Esta línea de búsquedas en el terreno de la abstracción le llevará a integrarse en los grupos «Unit One» y «Axis», surgidos en Inglaterra, así como en el francés «Abstraction-Création», en cuyas exposiciones participará de 1933 a 1935

Esta serie de relieves iniciados en 1933 será compartibilizada con la práctica de la pintura de bodegones, que se verán enriquecidos hacia 1937 con la introducción de una paleta más rica, de colores primarios intensos, reflejo de la influencia del neoplasticismo de Mondrian. Dichos bodegones, realizados dentro de la más rigurosa abstracción poseen una concepción arquitectónica del espacio estrechamente ligada a la idea que preside el desarrollo de sus relieves

Durante la Guerra Mundial establece su residencia en St. Ives, Cornualle, un momento que coincide con una etapa de transición en su carrera. Con el cese de las hostilidades y en el transcurso de pocos años alcanza por fin su reconocimiento a nivel internacional. Algunas galerías americanas comienzan a interesarse por su obra y es promovido junto con Henry Moore, por el British Council, que organiza exposiciones individuales de su obra en Amsterdam, París y Zurich como continuación de su participación en la Bienal de Venecia de 1954, donde le había sido otorgado el Premio Ulises. Dos años después recibirá el Primer Premio de Pintura Guggenheim y, en 1957, el de la Bienal de Sao Paulo.

A lo largo de la década de los cincuenta sus pinturas se centran principalmente en el tema de las naturalezas muertas, en las que retoma sus primeras composiciones, aunque ampliando su escala. Los objetos, sobre todo botellas y jarras se unifican con el paisaje, de modo que fondo y tema coexisten en un mismo plano, insistiendo una vez más en el concepto arquitectónico de la composición. Su peculiar forma de abordar esta temática está claramente emparentada con la perspectiva cubista, que adopta para recrear un lenguaje personal en el que siempre está presente una sutil percepción del ambiente a través de la luz y del color.

Con su traslado a Ticino, en 1958, se inicia una etapa en la que trabajará de forma preferente en relieves de tamaño monumental, actividad que se prolonga hasta los años setenta y que representa la culminación de lo que habían sido sus primeros logros.

Ben Nicholson regresa a Inglaterra en 1971. Allí transcurirán los últimos años de su vida, durante los cuales, debido a su

precario estado de salud realizará únicamente pequeños dibujos en los que se aprecian una vez más, su tratamiento clásico del dibujo y su especial aplicación del color, características que definen toda su obra. Fallece en Hampstead, en 1982.

#### BIBLIOGRAFIA

- LEWISON, Jerem: *Ben Nicholson. 1011*. Madrid, Fundación Juan March, 1987.
- MARTIN, J. L.; NICHOLSON, Ben y GABO, El (ed.): *Circle. In Internationalism in Art*. Londres, Faber & Faber, 1937-1971.
- NASH, Steven A.: *Ben Nicholson*. Buffalo, Nueva York, Albright Knox Art Gallery, 1978.
- READ, Herbert: *Ben Nicholson. From the 1910s to the 1970s*. Londres, Lund Humphries, 1955-56.
- : *Ben Nicholson*. Londres, Methuen, 1962. París, Fernand Hazan, 1962.
- REID, Norman y HARRISON, Charles: *Ben Nicholson*. Londres, The Tate Gallery, 1969.
- ROSS, Alan; WELLS, John y HERON, Patrick: *Ben Nicholson 11. Early works*. Londres, Grane Kalman Gallery, 1968.
- RUSSELL, John: *Ben Nicholson*. Londres, Thames & Hudson, 1969.
- SUMMERSON, John: *Ben Nicholson*. Londres, Penguin Modern Masters, 1948.

## 36. Isidro Nonell

Nace en Barcelona el 30 de noviembre de 1873, transcurriendo su infancia en el seno de una familia de la burguesía catalana. Cursa sus estudios de Bachillerato en el mismo colegio que Joaquín Mir y, unidos por su afición al dibujo, entablan ambos una amistad que se prolongará a lo largo de toda su vida.

Después de haber recibido clases de pintura y dibujo en las academias de Gabriel Martínez Altés y de Luis Grane, en 1893 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja, donde hace amistad con Ricardo Canals y conoce a Adrián Gual y a Ramón Pichel. En este período de formación Nonell se desenvuelve dentro de un estilo naturalista de corte burgués, como correspondía a las enseñanzas académicas que había recibido.

Pasa el verano de 1896 en Caldes de Boi, junto a Canals y Julio Vallmitjana, estancia que aprovecha para realizar algunas pinturas, así como sus famosos dibujos en los que se representan personajes deformes y retrasados mentales afectados por el cretinismo, o que denotan su audaz y particular concepto de la condición humana. Estos dibujos fueron expuestos en el Salón del diario «La Vanguardia» -en el que ya venía colaborando desde hacía dos años- con una acogida bastante desfavorable por parte de la crítica.

Al año siguiente viaja a París acompañado por Canals y ambos participan en la «XV Exposition des peintres impressionistes et symbolistes» junto con Gauguin, Toulouse-Lautrec y otros. Este breve viaje le reafirma en sus criterios artísticos, induciéndole a la vez a una progresiva reclusión en sí mismo.

En 1898 regresa a Barcelona y en el mes de diciembre celebra una muestra de sus obras en la sala de «Els Quatre Gats». Su temática se nutre del turbulento clima social que en esos años vivía su ciudad natal, centrándose especialmente en los repatriados que llegaban tras el desastre colonial español.

Viaja de nuevo a París en 1899 se instala en Montmartre y entabla relación con los pintores y los ambientes artísticos más progresistas a que le llevaría a exponer individualmente en la galería de Ambroise Vollard.

Poco después vuelve a Barcelona ciudad que ya no abandonará y donde surgirá la auténtica personalidad de este artista. Alejado de la temática que habla caracterizado sus primeros

tanteos artísticos. Nonell descubre ahora un misterioso mundo de gitanas y mendigos que cobra vida en una poderosa forma de expresión, reveladora del comienzo de su madurez artística. Adscrito a una suerte de tenebrismo, este pintor será uno de los mejores cultivadores de lo que se ha dado en llamar «pintura negra» junto a Regoyos, Solana y Baraja. Su vivo interés por la miseria, el dolor que emana de estas figuras de pincelada suelta y casi monocromas y su perfecta adecuación entre imagen e idea, le convierten en el primer pintor de tendencia expresionista en nuestro país.

Durante estos años envía sus obras al Salón de la Société des Artistes Indépendants de París, participa en diversas exposiciones en Barcelona y colabora en el semanario satírico «Papitu», al cual se sentirá muy ligado. Igualmente, concurre a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, obteniendo Mención Honorífica en los años 1904 y 1906.

La progresiva sobriedad de su paleta inicia un proceso de aclaramiento en torno a 1906. Permaneciendo fiel a la temática y al riguroso modo de hacer habituales en él, los lienzos cobran en este momento una luminosidad nueva y el tono de profunda amargura cede ante una sensación de serena melancolía.

En 1910 las Galerías del Faianç, en Catalá organizan una importante exposición monográfica de su obra que, al fin, obtiene el reconocimiento del público y la crítica. Pero su prematura muerte, acaecida el 21 de febrero de 1911 en Barcelona, trunca definitivamente la carrera de este pintor cuando acababa de conocer su primer triunfo.

### BIBLIOGRAFIA

BARBETAI ANTONES, Joan: *Nonell* Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Palau de la Virreina, 16 junio-31 agosto 1981. Madrid, Caja de Ahorros y Montepiedad de Madrid y Dirección General de Bellas Artes. Archivos y Bibliotecas, octubre-noviembre 1981.

BENET, R.: *Hi bnrceles1110 impacient de Nouell*. -La Vanguardia-, Barcelona, 25 noviembre 1973.

\_\_\_\_\_. *Isidro Nonell y su época*. Barcelona, Ed. Iberia, S. A., 1974.

CACIHO VIU, Vicente y OTROS: *Cien Alias de Cien Años Catalana: 1880-1980* Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

GIRALT-MIRACLE, D.: *La popularitat i el recollíem d'Isidro Nonell* -Questions d'Art-. Barcelona, Any Vil, 1973, núm. 27.

GOICOECHEA, R. E. de: *Isidro Nonell el impresioniista* / 1 / 6 sujeta. Barcelona. Librería Catalonia, Col. Indices de Arte Español, 1938.

JARDI, Enrie: *Nonell (1873-1911). Exposición centenario*. Madrid, Saskia, abril-mayo 1973.

\_\_\_\_\_. *Nonell*. Barcelona, Ed. Polígrafa, s. a.

JARDI, E. y BARBETA, J.: *Exposición Isidro Nonell* (Conmemorativa del Aniversario de la muerte del artista). Barcelona, Junta de Museos de Barcelona, Palacio de la Virreina, noviembre 1962.

JARDI, E. y CADENA, J. M.: *Nonelf*. Barcelona, Ed. Taber, Col. «Grandes Dibujantes». 1970.

LASARTE, Juan Ainaud de: *Isidro Nonell/1, Barcelona 1873-1911*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966.

MERLI, J.: *Isidro Nonell/1*. Barcelona, Junta d'Exposicions d'Arl de Catalunya, 1938.

MONARD, J.: *Dibujos de Nonell*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.

NONELL, C.: *Isidro Nonell/1. Su vida y su obra*. Madrid, Ed. Dossat, 1963.

——— *Nonell. Figuras*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1964.

## 37. Jorge de Oteiza

---

Nace en Orio, Guipúzcoa, en el mes de octubre de 1908. Su inicial inclinación por la arquitectura quedó frenada por razones burocráticas que le obligaron a matricularse en la Facultad de Medicina de Madrid, carrera que abandonaría también en 1929, cuando cursaba el tercer año.

A partir de este momento, comienza su dedicación íntegra a la escultura, haciéndose pronto acreedor de los primeros premios en el IX y X Concurso de Artistas Noveles Guipuzcoano, en 1931 y 1933, respectivamente.

En 1935 viaja a Sudamérica con el pintor Balenciaga y ambos exponen conjuntamente en Buenos Aires. Ese mismo año realiza una exposición individual con *objects trouvés* (materiales encontrados), en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Santiago de Chile, y presenta un informe bautizado como «Encontrismo» (análisis morfológico para la expresión formal). En este período de trabajo llevado a cabo en América, que comprende hasta el año 1948, Oteiza ejerció como escritor, profesor de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires, organizador de la enseñanza oficial de la cerámica en Bogotá y, sobre todo, como infatigable investigador.

En efecto, junto a las realizaciones escultóricas comienza a elaborar sus primeras teorías sobre lo que pasaría a denominarse Estética Objetiva. En dicha teoría estética plantea la posibilidad de seleccionar, entre la producción contemporánea, cuatro unidades formales -unidades estándar- para ser conjugadas, escogiendo la pirámide invertida como elemento básico de su repertorio formal. Siguiendo esta línea de investigación, en 1947 publica en la revista «Cabalgata», de Buenos Aires, un artículo titulado «Informe sobre mi escultura», en el que desarrolla sus tesis sobre varios problemas concretos, como los tres puntos de apoyo, el hueco, la expansión y la apertura de los poliedros.

En esta primera época, que concluye hacia 1950, su estilo está estrechamente ligado a las formas de la naturaleza imbuido de un cierto expresionismo narrativo; sus formas macizas y perforadas en el núcleo denotan la influencia de Henry Moore y el componente lumínico es empleado en ellas para potenciar el efecto de claroscuro. Exponentes de esta etapa expresionista son las *Maternidades*, la *Mujer acostada* o el *Hombre caído* y, algo

después será también la estatuaría para la nueva Basílica de Aránzazu. En su serie de retratos, sin embargo, comienza a adivinarse una búsqueda en torno a las posibilidades formales y expresivas de las elipses, los círculos o las hipérbolas

En 1948 regresa a España y, dos años después, en 1950, le es adjudicada por concurso la realización de toda la estatuaría para la nueva Basílica de Aránzazu, que será suspendida en 1954 por orden eclesiástica oficial, alegando como motivo la excesiva modernidad de las imágenes. A este concurso le suceden muchos otros, obteniendo el Premio Nacional de Arquitectura en 1954 por un Proyecto para Capilla en el Camino de Santiago, realizado conjuntamente con los arquitectos Oiza y Romanf.

Impregnado de ideas radicales y ejerciendo actitudes consecuentes con ellas, su irrupción en el panorama artístico español de los años cincuenta puede ser considerada como fundamental. En este contexto se sitúa su polémica contra el arte figurativo y la abstracción de base expresionista e irracional, enfatizando profundamente en la necesidad de crear una escultura auténticamente nueva.

Esta década constituye el período más intenso y creativo de su labor experimental. Concreta ahora su *Propósito Experimental* que redacta entre 1956 y 1957, para su presentación en la Bienal de São Paulo de este último año, en la que recibe el Premio Internacional de Escultura, mientras que Ben Nicholson era galardonado con el de Pintura. Dos años más tarde consigue el Primer Premio del «Concurso Internacional sobre monumentalidad e integración de escultura con arquitectura y la ciudad», convocado en Montevideo. Su línea de coherencia ideológica le lleva a renunciar temporalmente, en 1959, a su actividad de escultor.

Prosigue, sin embargo, su trabajo teórico y experimental en torno a nueva metafísica del espacio y de los elementos espaciales de la escultura. Frente a la estatuaría tradicional, Oteiza propugna una escultura surgida por el procedimiento de la desocupación espacial y la experimentación con el vacío. Basándose en estos principios plasma sus proposiciones teóricas en sus «Cajas metafísicas», «serie Negra», «Estelas funerarias», «De la apertura del poliedro», «Homenajes», etc., que le convierten en el máximo representante de la abstracción analítica y experimental en el ámbito de la escultura española de la segunda mitad de nuestro siglo, además de en un importante precedente de las corrientes conceptuales.

## BIBLIOGRAFIA

- ARESTI, Gabriel: *A 1111 prqfeta (q11erib1rlose loexplicara). 0.* En «Harri eta Herrri». San Sebastián, 1966.
- ARRILLAS, María José: *40 m7os dearle /laSOO, 19-371977*. San Sebastián, Ecl. Erein, 1979.
- BADIOLA, Txomin y ROWELL, Margit: *OleiZil, Pmpósiló é:,-perilllell/al*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 5 febrero-20 marzo, 1988.
- CASTELLANO, Rafael: *Vascos Heriticos*. San Sebastián, Luis Haranburu Editor, 1976.
- FULLAONDO, Juan Daniel: *Oteiza y Cbi!lidn en la mode111t1 biston· ogrifindel arte*. Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.
- FULLAONDO, Juan Daniel; CRESPO, Angel y MONEO, Rafael: *Olei-a 1933 -68*. Madrid, Ed. Alfaguara, 1968.
- PELAY OROZCO, Miguel: *Oteiza, s11 lvida, su obra, .wpellsa111ie11to, supalabra*. Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.
- PLAZAOLA, Juan: *la escuela vasca de escultura*. San Sebastián, 1978.
- SUREDA, Joan: *Realidad y existencia de la escultura vasca*. «Guadalimar», Madrid, 1977.
- VARJOS AUTORES: *Oteiza, estela y milogiw1r/01-vasco*. San Sebastián, C. A. M. de San Sebastián, 1986.

## Textos de Jorge de Oteiza (Selección)

- ill'forme sobre mi escultura*. Buenos Aires, Revist-a Cabalgata-. 1947.
- 11/e11retació11 es/Mea de la estatuaría megalítica all1eriet111a*. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1952.
- Propósito B: rperimental*. Catálogo de la Bienal de Sao Paulo, 1956-57.
- Quosque tandem! Ensayo de i11teIpretació11 estMca del alma /'asca*. San Sebastián, Ed. Au11amendl, 1963.
- Ideología y lécl1ict1 pamuna ley de los cambios e11 el Arle*. Ponencia enviada al XIII Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia, 1964.
- Ejercicios espirituales en 1111 túnel*. San Sebastián, Hórdago, 1983.

### 38. Pablo Palazuelo

Nace en Madrid, el 8 de octubre de 1916. Su vocación artística se decanta en principio hacia la arquitectura, viajando a Oxford en 1933 para cursar estudios en el Royal Institute of British Architects. Tres años después se verá obligado a abandonar esta carrera, ante la necesidad de regresar a España.

Comienza a realizar sus primeras pinturas en el año 1940, siguiendo una línea neo-cubista, modificada poco tiempo después bajo la influencia de las obras de Klee, Kandinsky y Mondrian. Concretamente uno de sus dibujos, publicado en 1946 con motivo de un homenaje a Paul Klee, marca su paso hacia la abstracción. Estas primeras realizaciones abstractas se basan en la observación de estructuras naturales, tales como cristales de nieve, exámenes microscópicos de células o fotografías aéreas. Tal búsqueda de las estructuras geométricas y sus proporciones matemáticas caracterizará la obra de Palazuelo a lo largo de toda su trayectoria.

Una beca del Gobierno francés le permite viajar a París en 1948, ciudad en la que transcurrirá buena parte de su carrera artística. Dueño ya de un lenguaje plástico claramente definido, el contacto con la incesante evolución de las corrientes pictóricas de vanguardia le ayuda a afianzarse en un estilo decididamente inscrito en la abstracción familiarizándose con las nuevas técnicas que estaban renovando por aquel entonces el panorama del arte europeo. El mismo año de su llegada a la capital francesa participa en el Salon de Mayo, junto con su amigo el escultor Eduardo Chillida, así como en otras exposiciones colectivas organizadas por la Galería Denise René y, junto al grupo «Les Mains Eblouies», en la Galería Maeght.

A partir de 1952, año en que recibe el Premio Kandinsky, toma parte en numerosas exposiciones internacionales, entre las que destacan «Peintres d'Aujourd'hui à Paris», celebrada en la Kunsthaus de Zurich en 1952, y «Young European Painters», organizada por el Guggenheim Museum de Nueva York, en 1954. Un año después tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Maeght de París.

En estos años Palazuelo comienza a definir su temática característica dentro de un arte constructivo, en el que la ejecución impecable se ciñe a unas estructuras extremadamente rigurosas. El

conocimiento que el artista posee del lenguaje arquitectónico será un hecho perceptible a lo largo de toda su evolución estética, en la que será siempre evidente su inclinación por las formas netas y los planos bien marcados, presididos siempre por la idea del orden y la reflexión.

En 1954, Palazuelo intuye que la escultura podía constituir un campo de experiencias muy adecuado a sus investigaciones. Sus propuestas analíticas y normativas en torno a la estructura geométrica de las figuras son trasladadas desde el plano a la tercera dimensión, desarrollando una faceta escultórica que alcanzará su mejor momento en la década de los años setenta.

Su prestigio internacional se tomará ascendente a partir de los primeros éxitos obtenidos en los últimos años cincuenta. En 1958 obtiene el 5º Premio Carnegie, viéndose reflejada su trayectoria en lo sucesivo en numerosas exposiciones individuales, así como en prestigiosas muestras colectivas de las que son ejemplos destacados «Kunst und Naturform» y «Thompson Collection of Pittsburg», celebradas respectivamente en 1958 y 1960 en la Kunsthaus de Zurich, y la exposición inaugural de la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence, en 1964.

En los años sucesivos y hasta el momento actual, Palazuelo ha entregado sin vacilaciones a profundizar en el estudio de la forma, centrándose en primer lugar en la búsqueda de los métodos más adecuados, para pasar después a indagar en aquellos códigos que mejor se adaptan a su particular concepción plástica.

Su primera exposición personal en España se producirá tardíamente, organizada por la Galería Iolas-Velasco, de Madrid, en 1973. En adelante, la presencia de su obra tendrá una mayor regularidad, fundamentalmente a través de las diversas exposiciones organizadas por la Galería Theo, también de Madrid, a lo que se sumará la instalación de su obra *Projet pour un monument IVA* en el Museo de Escultura al aire libre de la Castellana.

La concesión de la Medalla de Oro de las Bellas Artes, en 1982, significará el reconocimiento oficial a la coherencia de su labor artística.

#### BIBLIOGRAFIA

AMON, Santiago y GIRALT-MIRACLE, Daniel: *Palazuelo. Obra reciente. Esculturas, dibujos, grabados, dibujos, grabados*. Barcelona, Galería Maeght, octubre-noviembre 1977.

ESTEBAN, Claude y PALAZUELO, Pablo: *Palazuelo*. Madrid, Rayuela, Col. «Cuadernos Guadalimar», núm. 17, 1978.

GALLEGO, Julián: *los 11011 bres de Palazuelo*. Incluido en: -VII Salón de los 16- Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, juni o-julio 1987.

GROHMANN, Willy; ALVARD, Julien y LIMBOURG, Georges: *Palazuelo 55*. París, Maeght Editeur, Col. «Derrière le Miroir». 1955.

HOLZER, Max y GALLEGO, Julián: *In: Pi/m: 11elo*. Madrid, Galería Iolas-Velasco, marzo-abril 1973.

HOLZER, Max y PALAZUELO, Pablo: *Palazuelo*. París, Maeght Editeur, Col. «Derrière le Miroir», 1970.

LOGROÑO, Miguel: *Palazuelo Píllms, esallumsy gouaches*. Madrid, Galería Theo, mayo-junio 1987.

SEGUI, Javier; AMON, Santiago; GALLEGO, Julián y OTROS: *Palazuelo. Píllms, esculturas, lapices, gouaches, dibujos y grabados*. Granada, Banco de Granada, abril-mayo 1978.

ULLAN, José Miguel: *Palazuelo*. Madrid, Galería Theo, 6 diciembre 1977-enero 1978.

### Textos de Pablo Palazuelo (Selección)

*Luis Gordillo. Píllms técnicas varias i dibujos (1973-76)*. Barcelona, Galería Maeght octubre-diciembre 1976.

*Calder. Exposició Anologica (1932-1976)*. Barcelona, Galería Maeght, abril-mayo 1977.

*Palazuelo Píllms i esculturas (1978-83)*. Barcelona, Galería Maeght marzo-abril 1984.

*El cuerpo geómetra*. Incluido en: «Palazuelo. Pinturas, esculturas gouaches». Madrid, Galería Theo. marzo-abril 1985.

## 39. A. R. Penck (Ralf Winkler)

Nace en Dresde en 1939. Ya desde su infancia se manifiesta su vocación artística, que empieza a desarrollar de forma autodidacta, pintando sus primeros paisajes al óleo a los diez años. Al- gún tiempo después seguirá las lecciones de dibujo y pintura de Jürgen Bottcher en la Universidad Popular. A lo largo de esta etapa de aprendizaje su estilo se nutre principalmente de la influencia del impresionismo, que pronto es reemplazada por la de la pintura de Rembrandt; en consonancia con estas afinidades sus temas pictóricos predilectos giran en torno al paisaje y las gentes que le son familiares en su ciudad natal. Temas que sometidos a un largo proceso de análisis, desembocarán poco a poco en una suerte de abstracción.

El año 1961, fecha de la construcción del muro de Berlín, marca un primer hito en su trayectoria y a que las nuevas condiciones políticas y sociales determinadas por este hecho propiciarán un aislamiento que repercutirá negativamente en los medios culturales y artísticos. Se inicia entonces en la obra de Penck una etapa de transición en la que su actividad pictórica decrece a causa de la escasez de recursos económicos, pero su deseo de ensayar nuevas formas de expresión dentro de la problemática plástica le lleva a la creación de sus primeros cuadros sistemáticos. Estas nuevas pinturas suponen un intento de acercamiento a la abstracción a través de la reducción de los medios, pero siempre con una clara referencia a la imagen humana y a los procesos relacionados con el hombre, plasmados mediante un único color sobre el fondo blanco del soporte, con un sentido próximo a las expresiones plásticas más arcaicas.

Paralelamente, a lo largo de esta década, se interesa por las matemáticas, la filosofía y la cibernética, disciplinas que, según el propio artista manifiesta, le ayudarían a desarrollar un proceso abstracto de pensamiento que influiría decisivamente en su pintura. Es en 1967 cuando, sintiéndose próximo intelectualmente al geólogo Albrecht Penck, adopta su nombre como seudónimo, intercalando la ccR inicial de su propio nombre: ccA. R. Penck».

Hacia 1968 sus búsquedas se encaminan hacia el lenguaje pictórico en sí, dando como resultado sus primeras pinturas denominadas «Standard», término derivado de la unión de las palabras «standard» y «art». Bajo este concepto Penck desarrolla una

experiencia artística de carácter didáctico, basada en el análisis y la valoración del signo en sí mismo, utilizado como elemento expresivo capaz de comunicar una idea; a partir de este concepto elaborará un nuevo lenguaje de imágenes simples en su estructura universalmente comprensible. Quedan así definidos los rasgos más distintivos de su estilo, que se expresa a través de una iconografía de figuras humanas llevadas al límite de la esquematización y rodeadas de un sinnúmero de símbolos y signos que se repiten sistemáticamente.

Con la serie «Stardart-Ende» de 1973, Penck declara oficialmente cerrada esta etapa de su trayectoria. Bajo la adopción temporal de nuevos seudónimos tales como «Mike Hammer», «T. M.» (Tancred Mitschell o Theodor Marx), o y., sin renunciar al que sirvió para definir su identidad artística, sus nuevos trabajos significarán una reacción natural contra el proceso de objetivación que se había impuesto a sí mismo. En consecuencia su obra evolucionará hacia un estilo más impulsivo y espontáneo, oficial al concepto de figuración esquematizada y simbólica, pero con un nuevo sentido del color, brillante y variado, unido a un dinamismo y a una expresividad casi violentos.

Su primera exposición individual tuvo lugar en 1969 en la Galerie Michael Werner, de Colonia, donde expondrá con frecuencia en años sucesivos. Más tarde, sus numerosas exposiciones en Munich, Amsterdam, Basilea y Berna le permitirán alcanzar fama internacional en la década de los setenta, siendo su obra seleccionada para participar en las ediciones de la «Document» de Kassel correspondientes a los años 1972 y 1982.

En 1980 abandona la República Democrática Alemana, para, poco después, marchar a Londres, ciudad donde reside actualmente.

La exposición retrospectiva celebrada en 1988, en la Nationalgalerie de Berlín y en la Kunsthalle de Zurich, junto a la muestra de dibujos y esculturas en la Kestner-Gesellschaft de Hannover, son exponentes de la fuerza y la coherencia de la trayectoria plástica de Penck a lo largo de los últimos veinticinco años.

## BIBLIOGRAFIA

- A. R. Penck, *Skulpturen 1961-1975*. Colonia, Galerie Michael Werner, 1983.  
 A. R. Penck • Y. Zeichnungen 1961 bis 1975. Basilea, Kunstmuseum, 1978.  
 A. R. Penck • *Zeichnungen als Verstandigung*. Krefeld, Museum Haus Lange, 1971.  
 Concept • *Conceptuelle*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1979.

• *Pressions. New Art from Germany*. St. Louis, The Saint Louis Art Museum, 1983.

FROMENT, Jean-Louis y BOUREL, Michel: *Colección Sonnabend 25 años de selección y de actividad*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

GERCKEN, Günther: *Informationen über die Werke von Mike Hammer*. Louisa Revy, diciembre 1978, núm. 2.

HONNEF, Klaus: *Kunst der Gegenwart*. Colonia, Taschen Verlag, 1988.

JOACHIMIDES, Christos M. y GRASSKAMP, Walter: *Origen y Visión. Nueva pintura alemana*. Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación Caixa de Pensiones, 1984, págs. 64-69 y 196-198.

*Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985*. Berlín, Nationalgalerie, 1985.

*A New Spill in Printing*. Londres, Royal Academy of Arts, 1981.

WATSON, Scott: *Bilder, Zeichnungen, Raumbau*. A. R. Penck. - *Wolkenkratzer Art Journal*, verano 1988, núm. 6, págs. 45-47.

*Y. Rotationsrollen*. Colonia, Galerie Michael Werner, 1979.

## Textos de A. R. Penck

*Standard Making*. Munich, Verlag Jahn und Koser, 1970.

*Vasis/Saldar*. Colonia y Nueva York, Gebr. König, 1970.

*Ich Standa, I Lilemlur*. París, Ed. Agenzia, 1971.

*Der Adler*. • *Interfunktion*, 1974, núm. 11.

*Ich selber mich selbst*. • *Kunstforum International*, 1974-75, vol. 12, núm. 2.

*Ich bin ein Buch, kaufe ich jetzt, Jörg Immendorff*. A. R. Penck/J, *Deutschland mal Deutschland!* Munich, Rogner und Bernhard, 1977.

*Der Begriff (Modelle in den Jahren 1971-1977)*. Colonia, Galerie Michael Werner, 1978.

*Elle est en Os*. Berlín, Rainer Verlag, 1981.

*Je suis le livre achete-moi maintenant (III)*. París, Gillespie-Laage-Salomon, 1981.

## 40. Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso)

Nace en Málaga, en 1881. Entre 1895 y 1900 transcurre su época de formación, basada en la tradición pictórica española, a la que jamás renunciaría. En este último año va a París, quedando deslumbrado con Van Gogh, Gauguin y Toulouse-Lautrec, poblándose sus cuadros de escenas de cabaret de brillante colorido.

A partir de 1901, buena parte de su tiempo transcurre en Barcelona y allí, al contacto con las clases marginadas, sus telas se tiñen de melancolía, tanto por lo que respecta al colorido como a la temática. Se trata de la tan conocida «época azul» (1901-1904).

En el año 1904 se instala con carácter definitivo en París, en Montmartre, en un edificio habitado por artistas, al que Max Jacob bautizó como «Bateau-Lavoir». Allí acudía con asiduidad lo más florido de la vanguardia parisina: Van Dongen, André Salmon, los hermanos Stein, Derain, Juan Gris, Apollinaire y tantos otros. En ese año conoce a la que será durante algún tiempo su compañera, Fernande Olivier, comenzando a frecuentar la compañía de actores y artistas ambulantes.

Todo este mundo de la farándula contribuirá a dar un nuevo giro a su obra, y así, entre 1905 y 1906 transcurre la «época rosa», con sus figuras de arlequines, temas circenses y tonalidades a base de rosas y grises suaves. Le siguen los cuadros que representan las grandes figuras hieráticas, inspiradas en el arte románico y la estatuaria ibérica. Al mismo tiempo realiza sus primeras esculturas.

Sobre 1907 se desarrolla la llamada «época negra», influida por la importancia que cobran en Europa las manifestaciones culturales del África Negra. Estas influencias, junto con las mencionadas románicas e ibéricas, darán como resultado un lienzo de grandes proporciones llamado *Les Femmes d'Alger*, de especial importancia en la obra de Picasso, puesto que será el punto de partida del período cubista (1908-1916). Durante dicho período, en el que trabaja estrechamente junto con su amigo Georges Braque, la perspectiva tradicional se rompe, representando ahora el objeto desde los diferentes puntos de vista en que éste puede ser contemplado pero todo ello en un solo lienzo. Será éste el primer período cubista, llamado «cubismo analítico», en que se analiza exhaustivamente el objeto representado, al tiempo que el color se va reduciendo a las tonalidades grises, ocres y verdes.

Durante el año 1911, este afán de plasmar todos los puntos de vista del objeto dará lugar a una abstracción cada vez mayor, haciéndose tal objeto prácticamente irreconocible: es el «cubismo hermético». A este último período le sigue otro en el que se procede a una selección formal, con el fin de proporcionar una mayor legibilidad al cuadro; al mismo tiempo se introducen los *papiers collés*, y el color va recuperándose poco a poco. Se trata del «cubismo sintético» (1912-1916).

Al año siguiente Picasso alterna estas composiciones con otras muy diferentes, de carácter figurativo y de fuerte influencia greco-latina. Sus mujeres son representadas ahora con proporciones monumentales, bien desnudas, o bien ataviadas con ropajes clásicos. Es ésta la etapa de alternancia cubista y clasicista, que abarcará desde 1917 hasta 1924. En 1921 nace su primer hijo de su matrimonio con la bailarina Ojga Koklova, lo cual traerá consigo un breve momento romántico, con predominio de las maternidades y retratos infantiles.

Entre los años 1925 y 1935 se produce un nuevo cambio en su obra, en la que irrumpe con fuerza el mundo de los sueños. Esta etapa se ha denominado surrealista, aunque posee matices muy precisos que la diferencian del surrealismo ortodoxo.

La Guerra Civil Española, seguida posteriormente de la Segunda Guerra Mundial, invadirá ahora toda su obra, con sus temas bélicos y sus tintes sombríos. Algunos han llamado este período (1936-1945) de «expresionismo furioso», en el que la desesperación, patente sobre todo en el *Guernica*, sólo se compensa con los retratos de sus hijos y de su nueva compañera, Dora Maar, en los que vuelca toda su ternura. También durante estos años se interesa especialmente por los temas mitológicos, especialmente por el del Minotauro.

Durante el período que abarca desde 1946 hasta 1954 se instala en el Mediterráneo, profundizando en los temas bucólicos y mitológicos. En estos años nacen sus hijos Claude y Paloma (1947 y 1949) respectivamente, de sus relaciones con Françoise Gilot. La estancia en Vallauris despierta en Picasso un gran interés por la cerámica y la escultura que alternará con las grandes pinturas murales.

En el año 1953 entra en su vida la que sería la última de sus compañeras, Jacqueline Roque. A pesar de lo avanzado de su edad, los materiales y la técnica de su obra se rejuvenecen día a

da. Entre 1955 y 1961 tiene lugar el periodo de «interpretaciones de cuadros famosos», de los que los más conocidos son la serie inspirada en *Las Meninas*, de Velázquez, y *Almuerzo campestre* de Manet.

Al final de su vida surgirá de nuevo con fuerza la escultura, compaginando ésta con la pintura y el grabado.

Pablo Picasso dejó de existir en Mougins, el 8 de abril de 1973, mientras se encontraba en pleno periodo de realización de la serie titulada genéricamente «la ronda nocturna».

#### BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Rafael y OTROS: *Picasso*. Madrid, Fundación Juan March, septiembre-noviembre 1977.
- BARR, Alfred H., Jr.: *Picasso's Fifty Years of Art*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1946.
- BLOCH, Georges: *Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et illustré*. Berna, Komfeld et Klipstein, 1968-1972. 3 vols.
- BOGGS, Jean S.: *Picasso's Retrospective: The Last Fifty Years*. Ed. por R. Penrose y J. Golding. Nueva York, Praeger, 1973.
- DAIX, Pierre y ROSSELET, Joan: *Le cubisme de Picasso*. Neuchâtel. Ides et Calendes, 1979.
- DIEGO, Gerardo y OTROS: *Tres homenajes (a Pablo Picasso, a Juan Gris, a Jot111 Miró)*. Madrid. Galería Theo, 1978.
- DIEHL, Gaston: *Picasso*. Barcelona, Daimon, 1966.
- DUNCAN, David Douglas: *Picasso*. Nueva York, Viking Press, 1980.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Bibliografía crítica y metodología de Picasso*. San Juan de Puerto Rico. Ediciones de la Torre, 1966.
- KAHNWALTER, Daniel y OTROS: *Picasso 1881-1973*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- PALAU Y FABRE, Josep: *Picasso. Edición del Centenario 1881-1981*. Barcelona, Polígrafa, 1981.
- PENROSE, Roland: *La vie et l'oeuvre de Picasso*. París. Bernard Grasset, 1961.
- RUBIN, William (ed.): *Pablo Picasso. A Retrospective*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980.
- SCHEFFÉ, Gert; RICHARDSON, John y HOCKNEY, David: *Picasso. Sixty Years of Art (1911-1973)*. México, D. F., Museo Rufino Tamayo, 1984.
- SPIES, Werner: *Les sculptures de Picasso*. Lausana, Clairefontaine, 1971.
- TORRENTE, Aurelio y ESTEBAN, Paloma: *Picasso en Madrid. 1911-1973*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.
- VARIOS AUTORES: *Picasso 1881-1973*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1981.
- ZERVOS, Christian: *Pablo Picasso*. París, Cahiers d'Art, 1949-1978, 33 vols.

## 41. Antonio Saura

Nace en Huesca el 22 de septiembre de 1930. El ambiente familiar en que se desarrolla su juventud le permite cultivarse intelectualmente, a pesar de una grave enfermedad que le obliga a guardar reposo durante cuatro años y le impide cursar estudios universitarios. Interesado por el arte, comienza a pintar a la edad de diecisiete años sin seguir una enseñanza artística determinada y, a partir de 1951, empieza a exponer sus primeras pinturas.

En 1953 viaja a París donde residirá hasta 1955, participando en las actividades del grupo surrealista durante algún tiempo. En esta etapa surrealista, cuya producción es poco conocida, su obra gira en torno a una temática constituida por objetos sin existencia real, pero sólidamente representados en el espacio, conforme a las leyes de la perspectiva. Realiza igualmente pinturas de tipo experimental con muy variadas técnicas, -en las que utiliza preferentemente el papel como soporte-, junto a sus series denominadas genéricamente «Fluidos», «Texturas» y «Grattages...». De regreso a Madrid en 1956, expone en el Palacio de Bibliotecas y Museos una selección de obras de carácter netamente expresionista realizadas en los últimos años, dando a conocer asimismo sus primeras pinturas en blanco y negro, cuyo desarrollo posterior configurará el carácter más personal de su producción.

En ese momento, en 1957, Saura desempeña un papel fundamental en la renovación pictórica del núcleo artístico de Madrid, como promotor de «El Paso», junto a Millares, Canogar y Feito, grupo que incorpora al panorama artístico español las técnicas gestuales ligadas al informalismo, aunque con un predominio de la intención dramática sobre el grafismo. Saura se reafirma entonces en un lenguaje plástico cada vez más marcadamente gestual y violento, como vía de expresión de un fuerte contenido crítico, lo que le convierte en uno de los máximos representantes del expresionismo abstracto en nuestro país.

Bajo la constante influencia de Goya, Rembrandt y El Greco, entre los maestros clásicos, y de Van Gogh, Picasso, Miró y Pollock entre los contemporáneos, su estilo evolucionará a partir de esta época con una enorme coherencia. Cada uno de los nuevos temas y etapas que se van sucediendo en su producción pueden ser considerados como aspectos parciales que configuran el conjunto de su obra.

En 1959, año en que comienza sus retratos femeninos y sus crucifixiones, realiza también la primera exposición individual en París, organizada por la Galerie Stadler, consagrándose tras ella, a nivel internacional, como el primer artista en cuyos cuadros se define conscientemente la constante del expresionismo español, que hasta entonces se había manifestado de forma no deliberada. Dos años más tarde en 1961 la galería Pierre Matisse le brinda la oportunidad de exponer por vez primera en Nueva York.

De ahora en adelante su obra será objeto de importantes muestras, entre las que destaca la realizada por los museos de Eindhoven y Rotterdam en 1963. Un año después, con el *Retrato imaginario de Goya*, obtiene el Premio Carnegie, junto a Chillida y Soulages, y tiene lugar una amplia exposición retrospectiva de su obra sobre papel en diversos museos del norte de Europa.

Los diferentes temas presentes en su obra -*Retratos imaginarios, Crucifixiones, Foulés*, etc.-, se entrecruzan sin que pueda establecerse una secuencia cronológica. La figura humana es la auténtica protagonista, organizándose en torno a ella el resto de la composición, estructurada con frecuencia a base de primeros planos. Desde el punto de vista del color, la mayoría de sus obras se circunscriben al uso de distintos tonos de negro, gris y blanco sobre el fondo neutro del soporte.

La práctica de la pintura sobre lienzo, que había configurado su principal medio expresivo, queda relegada a un segundo término en torno a 1968, para dar paso durante largos años a una actividad más extensa y variada, en la que el denominador común es la utilización del papel como soporte. En esta nueva línea se inscribe su extensa serie de «Superposiciones», así como la denominada «Transformaciones», iniciando igualmente sus «Grandes Montajes», también realizados sobre papel. Una completa retrospectiva de esta nueva faceta de su trabajo artístico fue ofrecida por la Galería Maeght de Barcelona en 1975.

En 1979 el Stedelijk Museum de Amsterdam y la Kunsthalle de Düsseldorf organizan la retrospectiva más importante de su obra y, al año siguiente, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, se celebra su primera gran exposición antológica en Madrid.

## BIBLIOGRAFIA

AGUILERA CERNI, Vicente: *Antonio Saura*. Munich, Galería Van de Loo, 1961.  
ARRABAL, Fernando: *Saura par Arm / Jnl*. París, Galería Stadler, 1969.  
AYLLON, José: *Antonio Saura*. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1961.

AYLLON, José: *Antonio Saura*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1969.  
BOMAN, Erik: *Saura*. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 1956.  
BONET, Juan Manuel: *Saura*. Sevilla, Ed. Centro de Arte M-11, 1974.  
CIRIACI, Alexandre: *Antonio Saura*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980.  
CRISPOLTI, Enrico: *Saura - Cruxifixio*. Roma. Odyssea, 1961.  
GEORGES, Waldemar: *Saura ou la naissance de la tragédie*. Madrid, Galería Juana Mordó, 1972.  
GIMFERRER, Pere: *Antonio Saura. Obra reciente*. Barcelona, Galería Maeght, 1984.  
PETERSEN, Ad: *Antonio Saura*. Amsterdam. Stedelijk Museum, 1979.  
TAILLON, Ivon: *Saura with Saura*. Nueva York, Pierre Matisse Gallery, 1964.  
TAPIE, Michel: *Antonio Saura*. París, Galería Stadler, 1959, 1960, 1963 y 1967.

## Textos de Antonio Saura (Selección)

*Programio*. Madrid, Ed. del autor, 1951.  
*Arte y Estilístico*. Madrid, Ed. Clan, 1953.  
*Espacio y tiempo*. -Papeles de Son Armadans\*. Palma de Mallorca, 1959, núm. 37.  
•*Illauer-Bilder*\*, Viena, 1959, núm. 4.  
*Notas para una disertación sobre el arte abstracto*. •Casa de las Américas\*. La Habana, 1970, núm. 60.  
*Contra el Guernica*. Libelo. Madrid, Galería Antonio Saura, 1983.

## 42. Eusebio Sempere

---

Nace en Onil (Alicante), el 3 de abril de 1924, en el seno de una familia de artesanos fabricantes de muñecos. Después de la Guerra Civil se traslada a Valencia, donde asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios y, más adelante, a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Las obras que realiza durante esta etapa de aprendizaje son testimonios de una personal asimilación de la técnica impresionista y postimpresionista.

Insatisfecho de la enseñanza académica, emprende viaje a París en 1948, mediante una beca de la Universidad de Valencia. Allí, toma contacto por primera vez con los procesos artísticos contemporáneos, siendo las construcciones geométricas cubistas y la abstracción lírica de Kandinsky las tendencias en las que se concentra todo su interés. Sempere abandona entonces la figuración de su primera época para entregarse a una suerte de abstracción, de formas circulares y líneas ondulantes, en la que, junto a la influencia de Kandinsky, se manifiesta el influjo de la obra de Mondrian y de Paul Klee, especialmente en el empleo de colores puros y la presencia del negro delimitando las formas.

Estas pinturas, fruto de sus primeras tentativas abstractas, fueron expuestas en 1949 en la Galería Mateu, de Valencia, ante una incompreensión generalizada. Ese mismo año decide regresar a París, donde residirá durante una década. Entra en contacto ahora con los organizadores de los salones denominados «Réalités Nouvelles», que se celebraban en el Museo de Arte Moderno, en los que expondrá en 1950, junto a Pevsner, Bury y Soulages, entre otros.

Son éstos unos años especialmente difíciles para él, en los que sólo puede dedicar a la pintura el escaso tiempo libre que le dejan otros trabajos que se ve obligado a realizar para subsistir. En 1953, fiel a su línea de investigación, inicia una larga serie de gouaches sobre fondo negro, tomando como base formas cuadradas o circulares que se fragmentan y dan lugar a una multiplicidad de combinaciones y nuevos signos derivados de los primarios. Asimismo, destaca en estos gouaches la gran riqueza cromática, lograda por medio de contraposiciones y gradaciones tonales.

Progresivamente se van incorporando a las corrientes de vanguardia y entra en contacto con el grupo de artistas aglutinados

en torno a la Galería Denise René, entre los que se encontraban Arp, Soto y Vasarely, con los que entabla amistad. En 1955 expone de nuevo en el citado Salón de «Réalités Nouvelles» sus primeros relieves luminosos móviles y publica un manifiesto sobre la utilización de la luz en las artes plásticas, que precederá en varios años a los ensayos realizados por Nicolas Schoffer y Julio Le Pare, considerados como los pioneros en el campo de la investigación lumínica. De esta forma, Sempere evoluciona rápidamente hacia el campo de las investigaciones ópticas y cinéticas, buscando sobre todo los efectos de vibración en la oposición de los colores, lo que desarrollará en un trabajo de admirable precisión.

Regresa definitivamente a Madrid en 1960, año en que expone con el «Grupo Parpalló», fundado por Aguilera Cerni, y es invitado a las Bienales de São Paulo y de Venecia, donde muestra sus relieves luminosos, que reciben una buena acogida. Su obra comienza a ser conocida en España y, poco a poco, va reconociéndose su aportación al desarrollo de las tendencias normativas, entonces representadas por el mencionado «Grupo Parpalló» y por el «Equipo 57».

El Instituto Internacional de Nueva York le concede en 1963 la Beca Ford, lo que le permite viajar por Estados Unidos durante seis meses. Tendrá entonces la oportunidad de conocer personalmente a Josef Albers y de familiarizarse con el panorama artístico de este país. Al volver a Madrid, en 1967, la galería Juana Mordó organiza una exposición monográfica de su obra, incluyendo pintura, collages en relieve y sus primeros móviles metálicos. Ese mismo año participa en la exposición «The Responsive Eye», organizada por el Museum of Modern Art, de Nueva York, así como en numerosas exposiciones itinerantes en museos y universidades de Estados Unidos.

A partir de 1967 Sempere se interesará también por la cibernética, las artes aplicadas y el urbanismo. Su constante inquietud -que ya le había llevado a una primera concepción integradora en suproyecto, no realizado, para la Basílica de Aránzazu-, se manifiesta de nuevo en el proyecto de un móvil para la compañía I.B.M., junto a Cristóbal Halffter y el poeta Julio Campal, quedando así aunadas la plástica, la música y la poesía, en una manifestación de arte programado, que finalmente no llegó a materializarse.

Mención especial merece su participación en las interesantes propuestas que se llevaron a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en el seminario sobre «Generación automática de formas plásticas». Trabaja entonces en serigrafías realizadas a partir de curvas generadas mediante ordenador, cuyos resultados son expuestos en el «VII European System Engineering Symposium» celebrado en 1971 en Madrid. Al mismo tiempo, sus reflexiones sobre el tema del arte y los ordenadores son publicadas por la revista «L'Art Vivant!».

Al finalizar la década de los setenta, los primeros síntomas de una enfermedad que le irá dejando progresivamente parálítico frenan su actividad. Una gran exposición antológica, organizada por el Ministerio de Cultura en 1980, supone el inicio de toda una serie de muestras retrospectivas y homenajes a su ejemplar trayectoria artística, que culminarán con la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1983. Su aportación más singular se inscribe en el terreno de las tendencias neoconcretas que, a partir de la abstracción geométrica, generarán el «Arte Óptico» o «Op-Art», movimiento basado en principios absolutamente objetivos.

Eusebio Sempere fallece en Onil, el 10 de abril de 1985.

*Dos tendencias actuales de la pintura abstracta*. Valencia, 1958.

*Generación automática de formas plásticas*. Exposición Centro de Cálculo, Universidad de Madrid, 1970.

*Texto publicado en el curso del seminario del Centro de Cálculo de Madrid*. Madrid, junio 1971. - *Chroniques de l'Art Vivant*, París, noviembre 1971, núm. 25.

*Vasarely*. Madrid, Galería Theo. 1975.

## BIBLIOGRAFIA

AGUIRRE, J. A.; LOSADA, J. M. y PUENTE, J. de la: *Sempere*. Madrid Dirección General del Patrimonio Artístico. marzo-abril, 1980.

BERNABEU, Antonio: *Eusebio Sempere*. Madrid, Ed. Rayuela. Col. «Cuadernos Rayuela», 7, 1975.

BONET CORREA, Antonio: *Sempere. Gouaches 1953-60 y 8 dibujos recientes*. Granada, Banco de Granada. 1975.

GALLEGO, Julián: *Sempere*. Madrid, Ed. Theo, Col. «Arte Vivo», 1980.

HIERRO, José y OTROS: *Sempere*. Madrid, Ed. Rayuela, «Cuadernos Guadalimar», núm. 1, 1977.

MEUA, Josep: *Sempere*. Barcelona, Ed. Polígrafa. 1976.

MELIA, J. y OTROS: *Sempere. Las ilustraciones más importantes del arte*. Madrid, Galería Eburne, 1974.

POPOVICI, Cirilo: *Sempere*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Col. «Artistas españoles Contemporáneos», núm. 35, 1972.

SILIO, Fernando: *Sempere. Obra gráfica, catálogo razonado*. Madrid, Imp. Lito Inter. 1982.

TRAPIELLO, Andrés: *Comunicación con Sempere*. Madrid, Ed. Rayuela, 1977.

VASARELY, Víctor: *Sempere*. Madrid, Cuadernos de Arte del Ateneo, 1961.

## Textos de Eusebio Sempere (Selección)

*Del cubismo a la pintura abstracta*.

*Primer Salón de Escultura Abstracta*. - Levante\*, Valencia. 30 enero 1955.

*Manifiesto*. Publicado en París, 8 julio 1955.

*Yo y el arte en 1956*, asr. - Levante\*, Valencia, 1 octubre 1956.

### 43. José G. Solana (José Gutiérrez Solana)

Nace en Madrid, el 28 de febrero de 1886, en el seno de una familia originaria de Santander. Su vocación por la pintura se despierta muy pronto y sus primeros maestros serán García de Valle, Díaz Palma y, más tarde, Cecilia Plá. En 1900 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, pero su temperamento no se adapta al rigor del aprendizaje académico; por el contrario, lo que verdaderamente le atrae son las calles de Madrid y sus suburbios, en los que se inspiraran los temas de sus composiciones.

A partir de 1904, finalizados ya sus estudios en la Escuela de San Fernando, concurre a distintos certámenes y exposiciones colectivas, sobre todo a las Nacionales de Bellas Artes, en las que no dejará de participar a lo largo de toda su vida. Durante estos años frecuenta también la tertulia del Café de Levante, donde conoce a Valle-Inclán, a los hermanos Baraja y a Zuloaga, entre otros artistas y literatos notables.

En 1909 la familia Gutiérrez Solana se instala en Santander. Allí realiza el pintor buena parte de su primera obra, tanto plástica como literaria, reflejo ambas de las experiencias vividas en sus frecuentes viajes por tierras castellanas. No deja, sin embargo, de enviar sus cuadros a las Exposiciones Nacionales, publicando asimismo, en 1913, el libro titulado *Madrid. Escenas y Costumbres*.

Su obra es reflejo de una realidad que participa, en cierta medida, del ideario de la Generación del 98 y viene a coincidir en algunos aspectos con la visión de la España negra plasmada por Regoyos y Zuloaga. Ajeno a las tendencias plásticas innovadoras del primer tercio del siglo, no reconoce otras influencias que las de Goya, -especialmente en sus Pinturas Negras-, Brueghel y, en menor medida, El Greco, Ribera y Velázquez. Solana pinta la España tradicional, grave, emotiva y patética; sus temas predilectos, de enorme fuerza expresiva, se inspiran en lúgubres procesiones, en ambientes sórdidos, corridas de toros, campesinos de rudas fisonomías o en sus propios amigos, siempre en actitudes semejantes a una pose fotográfica.

Con el lienzo *Procesión de los escapularios* obtiene la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, lo que supone el primer reconocimiento oficial hacia su labor artística. Al finalizar ese año, regresa junto con su familia a Madrid. Con el

apoyo de Ramón Gómez de la Serna, se integra en la tertulia artístico-literaria del Café de Pombo, que Solana inmortalizará de manera magistral en el célebre lienzo del mismo nombre, testimonio fehaciente del ambiente cultural de aquel momento.

Los años siguientes son los más activos de su trayectoria artística. Concurre a numerosas exposiciones nacionales y extranjeras e, incluso, algunos de sus cuadros son adquiridos por instituciones de prestigio. En 1921 tiene lugar en el Ateneo de Santander su primera exposición individual y un año después, con el cuadro *La vuelta de la pesca*, es galardonado con la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En el orden literario, destaca la publicación de varios libros: la segunda serie de *Madrid. Escenas y Costumbres* (1918), *La España Negra* (1920), *Madrid callejero* (1923), *Dos pueblos de Castilla* (1924) y, su única novela, *Florencio Cornejo* (1926).

Partiendo de unos supuestos muy personales, su estilo se ceñirá a unas constantes invariables a lo largo de todo su proceso evolutivo. En efecto, la composición de sus lienzos está siempre compensada simétricamente, mientras que los contornos de sus contundentes dibujos son delimitados con gran precisión. Asimismo, es notable su predilección por las tonalidades oscuras, con predominio de los grises, ocre, el amarillo sucio y el negro y todo ello contribuye a que de estos cuadros, en los que Solana prescinde sistemáticamente de la representación de la luz natural, emane una especie de atmósfera pesada y plomiza que acentúa el ya de por sí grave cariz de los temas elegidos.

En 1927 el Museo de Arte Moderno de Madrid le dedica una exposición individual, mientras él continúa enviando sus cuadros a distintos certámenes extranjeros. Un año después viaja a París, con motivo de la inauguración de su primera exposición personal en la Galería Bernheim-Jeune, cuyos resultados serían poco alentadores para el pintor. En 1929 obtiene la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Barcelona con la pintura titulada *Corista* y dos años después, con *El Osario*, logra el Primer Premio del Concurso Nacional de Pintura del Círculo de Bellas Artes, de Madrid. Sus cuadros viajan hasta Noruega y realiza con éxito una exposición individual en Oslo, en 1933.

Al comenzar la Guerra Civil Española, se refugia primero en Valencia y después, en 1938, se instala en París. Allí realiza una importante exposición antológica en la sala de «La Gazette des

Beaux-Arts concitando, por fin, el interés del público y la crítica que le identifica como un heredero de los grandes pintores españoles del siglo XVII.

Finalizada la contienda civil, regresa a Madrid. En esta época el prestigio de Solana es ya indiscutible. Los premios se suceden y su cotización aumenta. En 1942, año en que se celebra su última exposición individual en la Galería Estilo, de Madrid, obtiene la Medalla de Oro de Honor extraordinaria en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona y al año siguiente el Círculo de Bellas Artes de Madrid le otorga asimismo la Medalla de Oro. Finalmente, en 1945, presenta cuatro pinturas a la Exposición Nacional de Bellas Artes, pero el día 24 de junio, cuando el jurado aún no habla emitido su veredicto, el pintor fallece, siéndole concedida, a Ululo póstumo, la Medalla de Honor.

#### BIBLIOGRAFIA

AGUILERA, Emiliano M.: *José Gutiérrez Solana (1. Aspectos de su vida, su obra y su tiempo)*. Barcelona, Iberia, 1947.

ALONSO FERNANDEZ, Luis y OTROS: *J. Solana. Exposición Homenaje*. Madrid, Ayuntamiento, Centro Cultural del Conde-Duque, 1985.

AZCOAGA, Enrique: *Gutiérrez Solana. 111 años de su vida*. Sada (La Coruña), Museo Carlos Maside, 1972.

BARBERAN, Cecilio: *Gutiérrez Solana*. Madrid, Ediciones de Arte Urgabo, 1933.

FLOREZ, Rafael: *J. Solana*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Colección de Artistas Españoles Contemporáneos, 1973.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *José Gutiérrez Solana*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *José Gutiérrez Solana. Aguafuertes*. Colección de 25 estampas grabadas directamente al aguafuerte. Madrid, Rafael Ofaz-Casariago, 1963.

\_\_\_\_\_. *José Gutiérrez Solana*. Barcelona, Biblioteca Picazo, 1972.

MAOARIAGA, B. y VAIBUENA, C.: *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*. Santander, Instituto Cultural de Cantabria, 1976.

RODRIGUEZ ALCÁZAR, Leopoldo: *J. Solana*. Madrid, Giner Ed. Grandes Pintores Españoles, María Giner, 1974.

SALICHAZ CAMARGO, Manuel: *Solana (Biografía)*. Madrid, Aldus Art. Graf., 1945.

SANCHEZ-CAMARGO, Manuel: *Solana. Pintura y dibujos*. Madrid, Afrodiseo Aguado, 1953.

\_\_\_\_\_. *José Gutiérrez Solana. 111 años de su vida. 1. Aspectos de su vida, su obra y su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

VARJOS AUTORES: *Solana. 111 años de su vida. Europa 85, España*. Lieja, Salle Saim Georges, 1985.

#### Textos de José G. Solana (Selección)

José Gutiérrez Solana. *Obra literaria, escenas y cosas bellas de la España Negra*. Madrid callejero. Dos Altos de Castilla. Florencio Cornejo. Parf., fragmento., Introducción por Camilo José Cela. Madrid, Taurus, 1961.

José Gutiérrez Solana. *111 años de su vida. 1. Aspectos de su vida, su obra y su tiempo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

## 44. Jesús Rafael Soto

Nace en Ciudad Bolívar (Venezuela), el 5 de junio de 1923. Muy pronto comienza a trabajar como artista comercial, dibujando carteles de cine y, de 1942 a 1947, estudia en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Durante estos años de aprendizaje se familiariza con el cubismo de Picasso y de Braque a través de reproducciones y, a partir de 1943, expone sus obras en el Salón Oficial de Arte Venezolano, de Caracas. Terminados sus estudios, ejercerá dos años como director en la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo.

En 1950, movido por su necesidad de nuevas búsquedas se instala en París. Durante un tiempo persiste su inclinación por el cubismo, que no tarda en ser desbancada por el creciente interés que en él suscita la abstracción geométrica de Mondrian y Malevitch, sobre la que ya estaba trabajando una nueva generación de artistas, aglutinados en torno a la Galería Denise René y al Salón de «Réalités Nouvelles». Soto no duda en unirse a este grupo con el que comparte idénticas inquietudes plásticas así, el mismo año de su llegada a París, expone en el mencionado Salón y en 1953 su obra está presente en la muestra titulada «Le Mouvement», organizada por la citada galería Denise René.

Su investigación sobre la vibración óptica, que sugiere la tercera dimensión, da como resultado las series denominadas «Desplazamiento» (1953) y «Espiral» (1955), precursoras del movimiento cinético y en las que ya aparece perfectamente definido lo que será su futuro campo de acción. A partir de este momento explora todas las posibilidades de la investigación libre del movimiento óptico y comienza a concretar su obra cinética incorporando en ella el espacio como elemento y materia plástica. Sus nuevas creaciones son expuestas por primera vez en una muestra individual organizada por la Galería Denise René en 1956.

En 1958 se enfrenta a la problemática de los espacios de amplias dimensiones con la realización de una obra de considerable envergadura titulada *Suspensión* y destinada a la Exposición Internacional de Bruselas. Ese mismo año participa también en la Bienal de Venecia, experiencia que repetirá en los años 1962, 1964, y 1968.

Al principio de la década de los sesenta, Soto figura entre los artistas de la «Nouvelle Tendance» y del círculo del grupo «Zero»,

en la mayoría de cuyas exposiciones estará presente su obra.

De esta época data una de sus series más singulares, la denominada «Escrituras», concebida como una desintegración óptica compuesta por hilos metálicos, que manifiestan su voluntad de ocupar el espacio situado más allá del plano de la obra. Soto participa entonces en la mayor parte de las exposiciones que sobre arte cinético se organizan en Europa: «Visión in Motion-Motion in Vision» (Amberes, 1959), «Arte Concreto, 50 años de Evolución» (Zurich, 1960), «Mouvement 2» (París 1964)...

Fiel a los principios en torno a los cuales venía evolucionando su creación plástica, en 1965 realiza sus «Vibraciones Inmateriales», a base de barras metálicas suspendidas por hilos de nylon y sometidas a las variaciones originadas por su propio movimiento o el desplazamiento del espectador. Ese mismo año tiene lugar su primera exposición individual en los Estados Unidos, promovida por la Kootz Gallery de Nueva York y, dos años después, forma parte en la exposición «Lumière et Mouvement», celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, así como en la Exposición Internacional de Montreal.

Las últimas obras de Soto, siempre en el contexto de una constante búsqueda de la visión vibratoria del movimiento, insisten en la presencia de elementos suspendidos mediante los que este artista plasma su original concepto de trasposición de la materia, concepto que altera la captación de la luz y provoca una desmaterialización del espacio real. Así, surgen a partir de 1969 sus «Estructuras Cinéticas», «Extensiones», «Progresiones» y «Cubo de Espacios Ambiguos». Pero es en los «Penetrables» donde alcanzan el máximo desarrollo sus propuestas espaciales. Una importante pieza de esta serie, titulada *Gran Penetrable*, se exhibió en la muestra que sobre su obra organizara el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 1969, exposición que había sido precedida poco tiempo antes por una importante retrospectiva en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

En 1970 proyecta un entorno cinético para el edificio de la UNESCO en París y en 1973 colabora en la creación de una obra similar para la nueva fábrica Renault, también en la capital francesa. En el capítulo de las exposiciones destacan asimismo por su interés la amplia retrospectiva organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1972) y las celebradas en el Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York (1974-1975), en el Centre

Georges Pompidou (1979) y en el Palacio de Velázquez, de Madrid (1982), esta última organizada por el Ministerio de Cultura.

La Fundación Jesús Rafael Soto creó, en 1973, un Museo de Arte Moderno en Ciudad Bolívar, en el cual, además de mostrarse la obra de este artista, se ofrece una notable colección de arte contemporáneo.

## BIBLIOGRAFIA

- APOLONIO, Umbral: *Soto*. Nueva York, Kootz Gallery, 1965.
- BOULTON, Alfredo: *Soto*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1973.
- BOULTON, A.; MOURE, G. e IGLESIAS, J. M.: *Soto*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- CLAY, Jean: *Soto. De l'Art Optique à l'Art Cinétique*. París, Galerie Denise René, 1967.
- \_\_\_\_\_: *Soto. Itinéraire 1950-1969*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1969.
- GIJLLEN, Pontus y RENARD, Claude-Louis: *Soto. Oeuvres récentes*. París, Centre Georges Pompidou, Musée d'Art Moderne, 1979.
- JORA Y, Marcel: *Jesús Rafael Soto*. Neuchâtel, Editions du Griffon, 1984.
- MESSER, Thomas M. y RENARD, Claude-Louis: *Soto: A Retrospective Exhibition*. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1974.
- PAROLA, R.: *Optical Art*. Londres, Reinhold, 1969.
- POPPER, Frank: *l'Art Cinétique*. París, Gauthier-Villars Editeur, 1970.
- VARIOS AUTORES: *Le Mouvement de l'Art Cinétique en France 1955*. París, Editions Denise René, 1975.
- VARIOS AUTORES: *Soto. Cuarenta años de creación 1943-1983*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo, 1983.

## 45. Antoni Tapies

Nacido en Barcelona, el 13 de diciembre de 1923, demuestra una fuerte inclinación por la pintura y el dibujo desde la infancia. Sus primeros contactos con el arte contemporáneo se producen a través del número extraordinario de Navidad de la revista «D'Ací i d'Allà», de 1934, una de las primeras antologías del arte moderno internacional.

Tras la convalencia de una enfermedad pulmonar durante la cual se entrega a la realización de copias de Van Gogh y Picasso, en 1943 comienza los estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona. No obstante, sigue cultivando su afición a la pintura, a que le lleva a la utilización de materias espesas -obtenidas mediante la mezcla de pintura al óleo y blanco de España- y de una técnica que prelude su evolución futura y perfila un estilo que el propio pintor ha definido como una combinación de primitivismo y abstracción. Su vocación pictórica estaba, pues, netamente definida y, en 1946, abandona los estudios universitarios.

En 1947 conoce al poeta Joan Brossa, con el que rápidamente establece una relación de influencias mutuas. Un año después ambos contribuyen, junto con Ponç, Cuixart, Tharrats y Arnau Puig, a la fundación de la revista «Dau al Set» que aglutinó a un grupo de artistas y escritores afines al movimiento surrealista. Ya en esta época, abandonadas las intuiciones de sus comienzos, su obra se ve marcada por la influencia de este movimiento. De 1949 a 1951, su pintura evoca personajes, objetos animales y paisajes en un clima onírico y poético muy próximo a la obra de Paul Klee.

Su primera exposición individual -tras la que decidirá trasladarse a París, en 1950, con la ayuda de una beca del Instituto Francés- tiene lugar en 1949, en las Galerías Laietanas de Barcelona. En la capital francesa toma contacto con el denominado «Art autre», tendencia que, iniciada por Fautrier y Dubuffet, sitúa la esencia de la obra pictórica en la materia de que está compuesta. Estos presupuestos, que enlazan con sus primeras investigaciones matéricas, orientarán la evolución de su pintura, en torno a 1953, hacia el logro de unas texturas ricas y expresivas, trabajadas fundamentalmente con tierras, «grattages», collages e incisiones.

En 1950 es seleccionado para participar en la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh, certamen para el

que fue nuevamente seleccionado en 1952, fecha en la que también se inscribe su primera participación en la Bienal de Venecia. A partir de este momento, se suceden de forma casi continuada numerosos viajes y exposiciones en el extranjero. En 1953 expone en Chicago, Madrid y Nueva York y obtiene uno de los premios de la Bienal de Sao Paulo.

Con motivo de los cursos de verano de 1955 de la Universidad Internacional de Santander, Tapies pronuncia una conferencia que más tarde será publicada bajo el título de «Lavocación y la forma». Ese mismo año es galardonado con el Premio de la República de Colombia, en el contexto de la III Bienal Hispano-Americana celebrada en Barcelona. Un año después, la Galería Stadler organiza su primera exposición individual en París.

Su línea creadora evoluciona hacia la simplicidad, dentro de un concepto monumental. La superficie pictórica está ahora dominada por una materia casi uniforme, quebrantada solamente por alguna incisión profunda, que revela su auténtica naturaleza.

En 1958 la Bienal de Venecia le dedica una sala especial y obtiene dos premios: el de la UNESCO y el Carnegie. Las primeras exposiciones retrospectivas de su obra se celebran en 1962, primero en Hannover después en el Guggenheim Museum, de Nueva York. En el mes de septiembre de ese mismo año realiza una gran pintura mural en la Biblioteca de la Handels-Hochschule de Saint-Gall, en Suiza.

A la larga relación de galardones conseguidos hasta este momento por el artista, se suman el Gran Premio del Presidente de la República en la Bienal de Mentan (Francia) de 1966 y el Gran Premio de Grabado en la Bienal de Ljubljana (Yugoslavia) en 1967.

En los últimos años de la década de los sesenta, aparecen discretamente en su pintura una serie de elementos figurativos a manera de huellas, que revelan cierta permeabilidad a las nuevas tendencias realistas que estaban incorporándose entonces al panorama artístico europeo. En una fase sucesiva, Tapies comienza a introducir en sus obras materiales pobres: periódicos arrugados, sacos y viejos cobertores también arrugados, paja y otros objetos, que algunos críticos han considerado como precursores del «Arte Povera». Coincidiendo con estas innovaciones en 1970 toma su primer contacto con la práctica de la escultura y, por otro lado, publica *La práctica de l'Art*, recogiendo algunos de sus escritos y declaraciones, que tendrán su segunda recopilación

en 1974, bajo el título de *L'art contra l'estètica*. A este último año pertenece también la realización del libro *Cartes pera la Teresa*, con 52 litografías y collages. En 1978 publicará asimismo su autobiografía, bajo el título de *Memoria Personal*.

Su obra ha sido objeto de numerosas exposiciones retrospectivas en los más prestigiosos museos y, en 1979, es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín. Entre otros de sus importantes galardones destaca la Medalla de Oro de las Bellas Artes, que le fue otorgada por el Ministerio de Cultura de España en 1981, y el nombramiento de Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura francés en 1984.

La obra de Tàpies, a lo largo de todo su proceso evolutivo, puede considerarse como firmemente ligada, en su conjunto, a la abstracción de corte informalista, pero la importancia que en ella se concede a la apariencia táctil de la materia, a la monocromía y al esgrafiado relacionado con el pensamiento «zen» convierten sin duda a su creador en un certero precursor de otras tendencias artísticas más recientes.

#### BIBLIOGRAFIA

- BONET, Blai: *Tàpies*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1964.  
 BROSSA, Joan: *Oracle sobre Antoni Tàpies*. •Dau al Set•, Barcelona, noviembre 1950.  
 CIRJCI, Alexandre: *Tàpies (1954-1964)*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1964.  
 ———: *7 d'èpicles, les limoni del silenci*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1970.  
 CIRIOT, Juan Eduardo: *Tàpies*. Barcelona, Ed. Omega, 1960.  
 ———: *Sigüilla de la pintura de Tàpies*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1962.  
 COMBALIA, Victoria: *7 d'èpicles*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1984.  
 GATT, G.; ARGAN, G. C. y OTROS: *Antoni Tàpies*. Bolonia, Ed. Capelli, 1967.  
 GIMFERRER, Pere: *Tàpies i l'esperit cala là*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1976.  
 MALET, Rosa M.ª y TAPMÉS, Miguel: *Tàpies. Carretera*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1983.  
 MARIN-MEDIÑA, José: *Tàpies/Meditaciones/1976*. Madrid, Ed. Rayuela, 1976.  
 PENROSE, Roland: *Tàpies*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1977.  
 SCHMALENBACH, Werner: *Tàpies. Dibujos*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1975.  
 TAPMÉS, Michel: *Antoni Tàpies*. Milán, Fratelli Fabbri Editori, Col. •Grandi Monografie Pittori e Scultori d'oggi•, 1969.  
 THARRATS, Joan Josep: *Antoni Tàpies o el 1911 Modem de Versailles*. Barcelona, Ed. Dau al Set, 1950.  
 VOGEL, Carl: *Tàpies. Obra gráfica 17947-1972*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1973.

#### Textos de Antoni Tàpies (Selección)

- la práctica del dibujo*. Barcelona, 1970.  
*L'art contra l'estètic*. Barcelona, Arçol, 1974.  
*Memoria Personal*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1978.  
*La Reolitat coma Art*. Barcelona, Lactes, 1983.  
*Per a l'art moderm i progressiu*. Barcelona, Empúries, 1985.

## 46. Joaquín Torres García

Nace en Montevideo, el 28 de julio de 1874. Su padre era originario de Cataluña, donde regresará en 1891 para establecerse en Mataró. Torres García comienza a estudiar en Barcelona, en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja, en 1894, coincidiendo con Joaquín Mir, Isidro Nonell y Joaquín Sunyer. Durante esta época frecuenta el local de «Els Quatre Gats» y realiza algunas ilustraciones para revistas, que denotan su admiración por los buenos dibujantes del momento y, en especial Ramón Casas.

Poco a poco su estilo evoluciona hacia el clasicismo propio del Noucentisme catalán, movimiento en el que militará como uno de los máximos representantes. En 1903 trabaja a las órdenes de Gaudí en la restauración de las vidrieras de la Seo de Palma de Mallorca. Sus especiales dotes para la pintura mural le orientan decididamente hacia esta especialidad, en la que admira de forma especial el arte de Puvis de Chavannes. En 1908 lleva a cabo, por encargo, varios murales en Barcelona y sus alrededores, que posteriormente serían destruidos, al igual que los realizados para el pabellón uruguayo de la Exposición Universal de Bruselas de 1910.

Después de un viaje a Italia, donde estudia las pinturas pompeyanas y los mosaicos romanos, el Partido Nacionalista Catalán le encarga un conjunto de grandes murales para el Salón de San Jorge, de Barcelona, en los que trabajará hasta 1917.

Su propósito de llevar a término un arte actual, sin pretensiones de trascendencia, se tradujo en la confección de una serie de juguetes en madera, de piezas combinables, que fueron expuestos por primera vez en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1918.

Empieza entonces a cultivar una temática más acorde con la realidad de su tiempo y conoce, a través de Rafael Barradas, las teorías de Marinetti. Sin embargo, las dificultades que obstaculizan su camino le impulsan a viajar a Nueva York en 1920, donde permanecerá durante dos años. En esta ciudad se afianza su interés por los postulados estéticos del movimiento futurista, interés que quedará patente en los numerosos dibujos allí realizados.

Regresa a España en 1922 y, tras una etapa de escasa producción pictórica, se instala en París en 1926. Allí toma contacto con los elementos más progresistas del ambiente artístico, en particular Theo van Doesburg y Piet Mondrian. Su tendencia a la

síntesis va derivando hacia la plasmación de un sistema plástico extremadamente depurado de raíz intelectual y situado en el límite de la abstracción.

En 1930 funda junto con el escritor Michel Seuphoel el grupo «Cercle et Carré» que en su breve existencia aglutinó a los máximos representantes de las tendencias abstractas del momento. Este grupo hallaría su continuidad en otro, creado un año más tarde y denominado «Abstraction-Création», al que Torres García continuaría prestando su apoyo.

Poco tiempo después abandona París y se instala en Madrid durante un breve período de tiempo, antes de marchar a Montevideo en 1934. En su ciudad natal se entrega a una intensa actividad en defensa de lo que el propio artista conceputará como un arte nuevo, por medio de artículos y conferencias. En 1935 funda la «Asociación de Arte Constructivo», que editará diez números de la revista «Círculo y Cuadrado» -continuada de su experiencia francesa- y fomentará la difusión del arte contemporáneo en los países sudamericanos. Junto a esta actividad didáctica se van sucediendo exposiciones monográficas de su obra, fundamentalmente en la capital uruguay, adonde realizará en 1938 el «Monumento Cósmico», tallado en piedra rosada, para el Parque Rodó.

En 1944 inaugura el «Taller Torres García» y publica *Universalismo Constructivo*, obra que recopila algunos de sus artículos y donde el pintor formula su credo estético. Ese mismo año el Gobierno de su país le concede el Gran Premio Nacional de Pintura, que supone el reconocimiento oficial a su labor creadora. Es precisamente en esta última etapa de su vida, que transcurre en Uruguay, cuando se desarrolla el período más fecundo de su obra, incorporando a la abstracción, que había comenzado a cultivar en París, un contenido humano acorde con su formulación clásica.

Después de su muerte, ocurrida en Montevideo el 8 de agosto de 1949, la Bienal de Venecia en 1956 y la de Sao Paulo, en 1959, dedicarán sendas salas monográficas a su obra. En los años sucesivos la producción de Joaquín Torres García ha sido igualmente objeto de importantes exposiciones, entre las que destacan las celebradas en el Stedelijk Museum, de Amsterdam (1961-62) en la National Gallery of Art, de Ottawa (1970-71), en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid (1973), en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1979) y en la Hayward Gallery de Londres (1985-86).

## BIBLIOGRAFIA

- CASSOU, Jean: *Torres Carera*. París, Fernand Hazan, 1955.  
CASTILLO, Guido: *Primer 111a 111jles/o del Construcitilismode joaquín 111 Torres García*. Madrid, 1975.  
GRADOWCZYK, Mario H.: *Joaquín Ton-es García*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianon e, 1985.  
JARDI, Enrie. *Torres Carera*. Barcelona, Ed. Polígrafa, Biblioteca de Arte Hlsp:1-nico, 1973.  
JARDI, Enrie y ARGIL, José Pedro: }. *Ton-es García (1874/1949)*. Exposición A11-lol6jica. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973.  
*Joaquín Ton-es García: Bib liogrtifla*. Montevideo, Biblioteca Nacional, 1974.  
PODESTA, José María: *Joaquín Ton-es García*. Buenos Aires, Ed. Losada, Monografías de Arte, 1946.  
ROWELL, Margit; DOESBURG, Theo van y OTROS: *Torres García: es/mclura-dib 11b: -sf 111bol , Pmis-Mo 11/evideo 1924-1944*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1986.  
SCHAEFER, Claude: *Joaquín 11111 Torres Gc 1rcitl*. Buenos Alres, Ed. Poseidón, 1945.

## Textos de Joaquín Torres García

- Notes sobre Art*. Gerona, Rafael Masó, 1913.  
*Dial gs*. Tarrasa, Tipografía Mulleras, 1915.  
*Un ensayode clasicismo: la orientación conveniente al ar le de lospaíses del mediodía*. Tarrasa, Tipografía Mulleras, 1916.  
*lJl desc 11-bri mic 11/ode sí mismo: Carlas a julio que tralt 111 de cosc 1s muy impor-lcm/ves para los ar /islas*. Gerona, Rafael Masó, 1917.  
*l' lrl en rel r 1ció t 1111b /home e/cmi /home que passa*. Sitges, Imp. El Eco de Sitges, 1919.  
*l e, regeneraó de sí maleix*. Barcelona, Salvat-Papassé, 1919.  
*l-lislor/11 de mi vicrl*. Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1939.  
*U 111vcrsalismo Cons/m clivo*. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.  
*la Reó p ración d el o jeto*. Montevideo, Iniversidd de la República, 1952.

## 47. Víctor Vasarely

---

Nace en Pees ( Hungría ), el 9 de abril de 1908. Inicialmente cursa estudios de medicina que pronto abandona para ingresar en 1928 en la Academia «Mühely», dirigida por Alexandre Bortnyik y conocida como la «Bauhaus de Budapest». Estudia allí durante dos años, iniciándose en las nuevas teorías del arte constructivo, propugnadas por el Suprematismo y el movimiento De Stijl, así como en las experiencias de la Bauhaus de Dessau.

Comienza su andadura profesional realizando labores publicitarias en Budapest, con las que llegará a obtener cierto éxito. En 1930 se traslada a París, donde trabaja para diversas agencias especializadas en publicidad farmacéutica. En torno a 1931 y 1932 se fechan sus primeras obras ópticas, fundamentalmente dibujos geométricos para estampados textiles, que en muchos aspectos prefiguran sus obras posteriores. De 1935 a 1938, con las series tituladas «Tableros», «Cebras», «Tigres» y «Arlequine's», comienza a interesarse por las deformaciones axonométricas aplicadas a formas de la realidad sensible, de las que extrae efectos espectaculares creando la ilusión de figuras y volúmenes.

Durante estos años profundiza de manera más completa sus conocimientos sobre la obra de los pioneros de la abstracción, especialmente Malevitch, Mondrian, Herbin y Delaunay. En 1940 conoce a Denise René, cuya galería, fundada en 1944, asumirá la defensa de la abstracción geométrica en todas sus modalidades y donde Vasarely expondrá con regularidad en sucesivas temporadas.

A partir de 1947 se inclina definitivamente por el constructivismo geométrico. Las formas de clara raíz figurativa que aparecían en sus pinturas se van simplificando hasta llegar a constituir símbolos abstractos organizados en composiciones geométricas, directamente derivados del neoplasticismo de Mondrian. En este período, que se prolonga hasta 1955, se van sucediendo temas como los de sus obras tituladas *Cristal*, *Gordes*, *Be/le-Ile* o *Denfert*, que continuarán estando presentes en su posterior etapa óptica.

Vasarely participa entonces en numerosas exposiciones colectivas organizadas por todo el mundo, pero fundamentalmente en París, en los Salons des Surindépendants y en los de Réalités Nouvelles, sin olvidar sus importantes exposiciones personales

en museos de prestigio. En 1955, con motivo de la muestra «Le Mouvement», organizada por la Galería Denise René, publica su *Manifiesto Amarillo*, en el que defiende el arte cinético, planteando la posibilidad de su carácter repetible (*recréation*), de la reproducción seriada (*multiplication*) y de su difusión técnica (*expansion*).

Desde ese momento, Vasarely se entrega exclusivamente al desarrollo de su personal sintaxis de signos y colores, sobre la que ya venía investigando desde años atrás. En este campo se inscriben sus trabajos con estructuras cuadriculadas y redes de líneas, que producen la ilusión de movimiento, realizada por el contraste de la oposición entre los colores blanco y negro. Estas investigaciones sobre la teoría de la percepción le harán situarse, junto con Albers, a la cabeza de los creadores del denominado «Op-Art».

En 1959 patenta un alfabeto plástico, configurado por las llamadas *unités plastiques* o cuadros-plantilla, que se convierten en verdaderos signos distintivos de su autor. A pesar de su predilección por las superficies planas, sus búsquedas relacionadas con los efectos de transparencia y las superposiciones -al igual que las de otros pioneros como Soto, Agam o Bury- suponen una verdadera aportación al campo del movimiento incorporado a las artes plásticas, cuya finalidad última no es sino la participación del espectador por medio del desplazamiento de éste delante de la obra.

En la década de los sesenta, Vasarely lleva a cabo una abundantísima producción, partiendo de figuras geométricas elementales, a las que somete a deformaciones progresivas, aplicándoles asimismo una pequeña gama de colores puros escalonada totalmente. Sus experiencias cinéticas tienden, por otro lado, a la integración de la obra plástica en el urbanismo y en la arquitectura, lo que le permitirá llevar a la práctica algunas de sus teorías, tal como lo atestiguan varias de sus realizaciones: las de la ciudad universitaria de Caracas, las de varios edificios de la capital francesa y de las ciudades de Meaux y Knokke-le-Zoute y, especialmente, el Hall de la Nueva Estación de Maine-Montparnasse, también en París, donde demuestra las posibilidades de la animación cinética sobre una fachada o un muro arquitectónico.

Entre las múltiples distinciones de que su obra ha sido objeto son de destacar el Premio Internacional Guggenheim, recibido

en 1964, así como el Gran Premio de Grabado de Ljubljana y el Gran Premio de la Bienal de Sao Paulo, ambos correspondientes al año 1965.

En 1969 Vasarely crea en Gordes (Francia) la fundación que lleva su nombre destinada a la conservación y promoción del conjunto de su obra, y que ha constituido un acicate para las nuevas generaciones de artistas, tanto europeos como americanos, interesados en la dimensión puramente óptica del movimiento.

#### BIBLIOGRAFÍA

- DESAILLY, Claude: *Catalogue de l'Alusée Didactique Vasarely*. Gordes, 1971.
- DEWASNE, Jean: *Vasarely I*, París, Presses universitaires de France, 1952.
- DIEHL, Gaston: *Vasarely*. París, Flammarion, Col. -Méthodes de la Peinture Moderne-, 1972.
- FERRIER, Jean Louis: *Historique de Vasarely*. París, Belfond, 1970.
- JORAY, M. y VASARELY, V.: *Victor Vasarely*. Neuchâtel. Editions du Griffon, 1965-1974 (2 vols.).
- POPPER, Frank: *L'Art de Vasarely*. París, Gauthier-Villars, 1970.
- ROMERO BREST, Jorge: *Vasarely*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958.
- SEMPERE, Eusebio: *Vasarely*. Madrid, Galería Theo, 1975.
- SPIES, Werner: *Vasarely*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1969.

## 48. Daniel Vázquez Díaz

Nace en Nerva (Huelva), el 15 de enero de 1882, en una familia dedicada al comercio y a muy temprana edad manifiesta su inclinación por el dibujo y la pintura. No obstante para complacer los deseos de su familia ingresa en 1898 en la Escuela de Comercio de Sevilla, donde obtiene el título de Profesor Mercantil.

Convencido definitivamente de su vocación artística, en 1903 viaja a Madrid con el fin de estudiar a los maestros del Museo del Prado. Ya en la capital hace amistad con Ricardo Baraja, Juan Gris y María Guerrero, entre otros, y comienza a darse a conocer en algunas muestras colectivas, presentándose así mismo a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Desde sus inicios como pintor Vázquez Díaz reveló siempre una tenaz voluntad por conseguir sus objetivos, manifestando ya en esta primera época una destacable facilidad para el dibujo y un delicado sentido del color. Sus composiciones muestran ya una marcada concepción arquitectónica así como un evidente interés por resaltar los volúmenes esenciales de los objetos, sin duda debido a la influencia de la obra de Zurbarán, que el pintor había conocido probablemente durante su estancia en Sevilla.

En el otoño de 1906 llega a París, ciudad en la que residirá durante doce años. Allí recibe a Juan Gris y hace amistad con Modigliani, Paco Durrio, Picasso, Canals y Max Jacob. En estos años vive de cerca la eclosión y posterior desarrollo del Cubismo, cuya impronta acusará su pintura, sobre todo en una búsqueda experimental de la síntesis de las formas, muy cercana, por otra parte, a las propuestas formuladas por Cézanne. En lo que respecta al color, su paleta denota la positiva influencia de los «nabis» y los «fauves».

Desde París no deja de enviar sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas anualmente en Madrid, concurrendo igualmente al Salon des Indépendants y al Salon Nationale des Beaux-Arts, ambos en la capital francesa, en los que obtendrá un gran éxito en 1913. Ese mismo año el escultor Bourdelle le invita a trabajar en los frescos que le hablan sido encomendados para decorar el Théâtre des Champs Elysées.

Su actividad artística se intensifica especialmente en estos momentos y, además de numerosos lienzos realiza buen número de dibujos y litografías. En su temática predominan ahora los

paisajes junto a las escenas de influencia andaluza y, sobre todo, los retratos, a los que dedica la mayor parte de su tiempo y que irán adquiriendo cada vez mayor importancia a medida que evoluciona su obra. Las frecuentes estancias en el País Vasco durante la temporada estival le proporcionarán la oportunidad de profundizar en el estudio del paisaje y desarrollar aún más sus teorías al respecto.

En 1918 decide regresar a Madrid, siendo ésta una época especialmente difícil en la que el propio pintor reconoce sufrir una crisis de desaliento, que motivará una gran diversificación en su trabajo. Colabora activamente en la prensa madrileña y comienza una prolongada tarea didáctica en su estudio donde tendrá como alumnos a Pablo Celaya, Olasagasti, Rodríguez Acosta y Caneja, entre otros.

Algunos años después tiene la ocasión de llevar a cabo las pinturas murales de La Rábida, en el contexto del proyecto bautizado por él como *Poema del Descubrimiento* que había ido madurando el propio artista desde 1925, a través de numerosos bocetos y acuarelas. Este ciclo de pinturas, realizadas entre 1929 y 1930 le permitió afirmar su ideario estético cimentado en dos principios básicos: la austeridad arquitectónica de la composición y la sutileza de la gama cromática.

En 1932 obtiene la Cátedra de pintura mural de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y dos años después es galardonado con la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, hecho que supondrá la culminación de su éxito profesional.

Concluida la Guerra Civil Española, la década de los cuarenta supondrá una etapa especialmente fecunda para Vázquez Díaz, que continúa tenazmente su trayectoria artística cultivando un estilo cada vez más depurado. En 1953 se le otorga la máxima recompensa oficial con la concesión de la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Poco tiempo después, sus discípulos y amigos organizan una exposición homenaje en su honor en el Museo de Arte Moderno de Madrid y con tal ocasión el Gobierno le concede la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

En 1968 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Un año después fallece en Madrid, el 17 de marzo. El valor de la trayectoria artística de Vázquez Díaz no se circunscribe únicamente a su obra pictórica, sino que se hace extensivo de igual forma a la importante influencia que su imaginaria ejerció en otros artistas de generaciones posteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERRUETO, José y BERECIARTUA, José María: *Vázquez Díaz* (U). • Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana. Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, vol. XIV, núm. 136, págs. 153-184.
- BILBAO ARISTEGUI, Antonio: *Vázquez Díaz* (1). • Pintores y Escultores de Ayer, Hoy y Mañana. Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1973, vol. VI, núm. 60, págs. 269-300.
- CAMON AZNAR, José: *Hombres de mi tiempo*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, Col. Artistas Contemporáneos, núm. 1.
- FRANCÉS, José: *Vázquez Díaz y su poemaplástico del Descubrimiento*. Lisboa, Secretariado de Propaganda Nacional, 1941.
- GALLEGO BURIN, A. y OTROS: *Homenaje a Vázquez Díaz*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1953.
- GARFÍAS, Francisco: *Vida y obra de Vázquez Díaz*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Vázquez Díaz y su arte*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Elogio de Daniel Vázquez Díaz*. (Discurso de contestación al de Vázquez Díaz en su ingreso como Académico de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, 15 enero 1968.
- \_\_\_\_\_. *Exposición Homenaje a Vázquez Díaz*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1970.
- LOGROÑO, Miguel: *Daniel Vázquez Díaz*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1969.
- PUENTE, Joaquín de la: *Vázquez Díaz*. Madrid, Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- PUENTE, J. de la y SAIZ VALDIVIESO, C.: *Vázquez Díaz*. Madrid, Banco de Bilbao, 1979.
- SERNA, Víctor de la y OTROS, Los: *Los escultores Vázquez Díaz en Sañabide de la Rábida*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1934.
- VARIOS AUTORES: *Homenaje a Vázquez Díaz en el centenario de su nacimiento*. Madrid, Banco de Bilbao y Dirección General de Bellas Artes, 1982.

## Textos de Daniel Vázquez Díaz (Selección)

- Los hermosos Bivva* (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Madrid, 15 enero 1968.
- Mis arduos en A/JC*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

## 49. Andy Warhol (Andrew Warhola)

Nace en Pittsburg, Pennsylvania, el 6 de agosto de 1928 (1930 7)<sup>111</sup>, hijo de padres checos. Tras graduarse en el Carnegie Institute, se traslada a Nueva York, donde comienza a trabajar como dibujante publicitario, integrándose a la vez en un colectivo de jóvenes artistas.

En 1950 empieza a diseñar modelos de calzado para el establecimiento «Glamour», tarea que cultiva con éxito, lo que le proporcionará encargos de otras firmas comerciales, determinando así el rápido desarrollo de su carrera publicitaria. En esta misma época es contratado como decorador de escaparates por la firma «Bonwit», donde ya trabajaban Rauschenberg y Jasper Johns. Esta labor exclusivamente publicitaria será de un incuestionable valor para su evolución artística posterior, así como para la aparición y definición del «Pop Art» en general, y le valdrá, en 1957, el cotizado galardón del Art Directors Club Medal.

Después de realizar un viaje alrededor del mundo en 1956, comienza a exponer anualmente sus dibujos y litografías en la Bodley Gallery de Nueva York, en tanto que los dibujos originales de sus diseños publicitarios son expuestos y vendidos en «Serendipity», boutique y restaurante de moda.

Hacia 1960, cuando la ciudad de Nueva York conoce la aparición del «Pop Art» y su rápido éxito, Warhol, influido por este movimiento, realiza una serie de pinturas inspiradas en personajes de cómics, como Popeye Superman o Dick Tracy. Inmediatamente después, estos personajes serán sustituidos por una iconografía extraída de la vida cotidiana y del entorno del hombre americano, cuyo primer resultado, en 1962, serán sus series sobre billetes de banco, pintados aún manualmente, pero con una técnica deliberadamente despersonalizada. De esa misma fecha data la serie «Campbell's Soup Can», basada en imágenes de objetos cotidianos elevados al rango de objetos artísticos y realizada mediante un dibujo de gran precisión y un colorido muy simplificado.

Tras estas dos experiencias, Warhol decide adoptar la técnica de la serigrafía para sus trabajos posteriores, que irán sucediéndose a través de nuevas series de objetos, todos ellos representativos del modo de vida americano: «Coca-Cola Bottles», «Heinz

Tomate Ketchup» y «Brillo Boxes». En este mismo contexto se inscriben otras series dedicadas a las grandes estrellas de cine, particularmente a Marilyn Monroe y a Elizabeth Taylor, consideradas como los nuevos mitos de la sociedad moderna.

Para llegar al producto final, Warhol utiliza en esta serie un sistema que, partiendo de una base fotográfica, llega a la obtención de serigrafías de gran formato en las que la constante es la repetición obsesiva de la imagen en variaciones alternadas.

La primera exposición del conjunto de estas series tiene lugar en la Stable Gallery de Nueva York, en el mes de noviembre de 1962, alcanzando un éxito considerable. Seguidamente participa en una gran exposición de «Pop Art» promovida por Sidney Janis, así como en el simposium que sobre esta nueva tendencia artística organizará con tal motivo el Museum of Modern Art, de Nueva York.

En 1963 se instala en el número 47 de East Street, en un inmenso local que el propio artista denominó «The Factory», entregándose a la producción masiva de nuevas series que tratarán esta vez sobre desastres y temas relacionados estrechamente con la muerte: suicidios, accidentes de automóvil, la bomba atómica, sillas eléctricas..., que alcanzarán un éxito comercial absoluto. Un año después, tomando como base las ideas de una revista de fotografía, crea la serie «Flowers», que será expuesta en la Galería Sonnabend, de París, en 1965, momento en que Warhol hace pública su intención de abandonar la pintura.

A partir de 1966, toda su actividad queda paralizada por la «Factory», que se convierte en objeto mismo de su creación, transformada ahora en estudio de cine. Allí realiza numerosas películas que contribuirán de manera decisiva al desarrollo del cine *underground*, entre cuyos títulos sobresalen *Kiss, \$/eep, Eat, Empire* y *The Chelsea Girls*. Algo después, en colaboración con Paul Morrissey, concibe los films *F/esh, Trash, Women in Revolt* y *L'Amour*.

Warhol retornará al mundo de la pintura en 1972, realizando sobre todo retratos de encargo. Una serie de imágenes de Mao -basadas en un retrato oficial de este dirigente y expuestas ese mismo año en el Kunstmuseum de Basilea- suponen un nuevo giro en su obra, giro que quedará confirmado en 1976 por las dos series de naturaleza muerta con la hoz y el martillo y el retrato de Russell Means.

(1) En ninguna de las biografías del pintor aparece la fecha exacta de su nacimiento

Algunos autores han señalado un cierto paralelismo entre el método de Andy Warhol -en el que la reproducción fotográfica es transcrita por medio de la serigrafía- y los *ready-made* de Marcel Duchamp. Sin embargo, si bien es cierto que en ambos casos se produce una adaptación de objetos e imágenes previamente extraídos de su contexto cotidiano, en el caso de Warhol se dan dos características no presentes en la obra de Duchamp -la imagen aparece amplificada en virtud de su propia reproducción en múltiples ejemplares, utilizándose asimismo recursos de los *mass-media*-, con la clara intencionalidad de devolver a la sociedad americana su propia imagen amplificada.

Andy Warhol seguirá trabajando ininterrumpidamente en el perfeccionamiento de su personal línea de creación, hasta su muerte, acaecida en Nueva York, el 21 de febrero de 1987.

#### BIBLIOGRAFIA

- BONET, Eugeni i COMBALIA, Victoria: *Andy Warhol*. Barcelona, Galería G., 1975.
- BROWNSTONE, G. y PACQUEMENT, A.: *Andy Warhol*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1970.
- COPLANS, John; MEKAS, Jonas; TOMKINS, Calvin: *Andy Warhol*. Nueva York, New York Graphic Society, 1970.
- CRONE, Rainer: *Andy Warhol*. Niederteufen, Arthur Niggli, 1970.
- CRONE, Rainer y WIEGANG, Wilfried: *Die Arbeit des Andy Warhol*. Darmstadt, Metzner Verlag, 1972.
- HAHN, Otto: *Warhol*. París, Fernand Hazan, 1972.
- KOCH, Stephen: *Andy Warhol, son monde et ses films*. París, Editions du Chêne, 1974.
- *Andy Warhol Superstar*. Madrid, Ed. Anagrama, 1976.
- SANCHEZ BERCIANO, Blanca: *Andy Warhol y España*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987.
- TUCIHEL, Hans Gerl; VOGEL, Carl y WÜNSCHE, Hermann: *Andy Warhol Das Graphische Werk 1962-1980*. Bonn, Bonner Universitäts-Buchdruckerei, s. a.
- VIJANDE, Rodrigoy NADAFE, Alfred: *Andy Warhol 1911-1987*. Madrid, Galería Fernando Vijande, 1983.

#### Textos de Andy Warhol (Selección)

- Andy Warhol is Pop Art?* Entrevista recogida por G. R. Swenson, en *Art News*, Nueva York, noviembre 1963, vol. 62, núm. 7.
- A. Nueva York, Grove Press, 1968.
- Miflosq/fa de A a By de B11 A*. Barcelona, Tusquets Editores, 1981.

## 50. Ignacio Zuloaga

Nace en Eibar (Guipúzcoa), el 26 de julio de 1870. Descendiente de un linaje de armeros y orfebres, muestra enseguida una incontenible vocación artística. Durante un viaje a Madrid en 1886, descubre los grandes maestros del Prado, particularmente Ribera, El Greco y Velázquez.

Decidido a completar su formación en 1889 viaja a Roma y, pocos meses después, en 1890, se traslada a París. Allí encuentra a Santiago Rusiñol y a Pablo Uranga, a quienes le unirá una gran amistad y acude a la Académie de la Palette donde sigue los cursos de Gervex, Carrière y Puvis de Chavannes. Asiste a las tertulias artísticas y entra en relación con Toulouse-Lautrec, Degas, Gauguin y otros artistas que más tarde alcanzarían la fama. Atraído por las más diversas tendencias del momento - impresionismo, puntillismo, simbolismo... -, Zuloaga busca su camino personal que, no obstante, aún tardará en definirse.

Comienzan entonces sus incesantes viajes por Francia y Europa, que alternará con frecuentes estancias en España. A finales de 1895 se instala en Sevilla, lo que supone el inicio de una nueva etapa tanto en su vida como en su pintura, en la que ahora pasan a ser preferentes los temas taurinos y andalucistas. Presenta sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y obtiene la Primera Medalla en 1898.

Ese mismo año se traslada a Segovia, donde comienza su profunda identificación con el paisaje y los hombres de Castilla, identificación que Zuloaga traduce en un estilo más severo y de extraordinaria fuerza expresiva. Estas obras serán el punto de partida de su celebridad en España, así como de su rápida aceptación a nivel internacional.

En París, ciudad en la que residía durante los meses centrales de la temporada, envía sus cuadros al Salón de la Société Nationale, obteniendo un cierto éxito que hallará su culminación en 1903, con la publicación en *Le Figaro Illustré* de un número monográfico dedicado al pintor, con texto de Arsène Alexandre. Sus triunfos se repiten también en Alemania, obteniendo la Medalla de Oro de la Exposición de Dresde en 1901 y exponiendo un año después en Berlín y Munich. En 1904 su obra figura en una sala especial, junto a Rodin y Menze, en Düsseldorf, encargándosele poco después algunos decorados para las Operas de Berlín y Bruselas.

Orientando su pintura hacia los maestros del Siglo de Oro -especialmente hacia El Greco, aunque sin olvidar la influencia de Goya-, el estilo y la estética de Zuloaga se definen y se reafirman. Su inclinación hacia el simbolismo y los temas trascendentes, unido a su paleta oscura y de sombrías tonalidades, le sitúan en un punto de reacción contra la pintura luminista e impresionista, dominante por entonces en el panorama español. Estos años suponen un período de gran actividad creadora incrementada por los primeros encargos que incluso le obligan a abandonar momentáneamente sus temas predilectos

En 1909 tiene lugar en Nueva York una importante exposición de sus obras, promovida por la Hispanic Society, que adquiere algunas de ellas, al igual que el Metropolitan Museum. Dos años más tarde en la Exposición Internacional de Roma, se le dedica una sala especial y obtiene el Gran Premio por el conjunto de sus realizaciones.

En 1914 cambia de residencia estableciéndose en Zumaya aunque sigue realizando frecuentes viajes. Los encargos de retratos se multiplican así como las exposiciones de su obra, tanto en Europa como en Estados Unidos. Con motivo de la Exposición Internacional de Bilbao, en 1919, Ramón de la Sota le adquiere el *Retrato de la Condesa de Noailles* por un valor de cien mil pesetas, lo que demuestra el prestigio y la cotización que su pintura había alcanzado.

Aunque fiel a sus orígenes, su estilo evoluciona mostrando a veces una intención decorativa; la construcción lineal y dibujística sitúa su obra muy cerca del modernismo y del simbolismo, en tanto que su violento cromatismo, sobre todo en una época ya relativamente avanzada, puede considerarse estrechamente emparentado con la estética "fauve".

En 1925 expone en Nueva York, Buenos Aires y La Habana. Un año después, en 1926, el nuevo Círculo de Bellas Artes de Madrid es inaugurado con una importante exposición de Zuloaga, que es inaugurada por el Rey. Durante estos años que configuran su etapa de madurez artística, realiza también los decorados para *El Retablo de Maese Pedro*, de Falla, estrenado en la Ópera Cómica de París

En 1931 es nombrado Presidente del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid. Concorre a la Bienal de Venecia de 1938 como representante oficial de la pintura española y obtiene el Gran Premio. Ese mismo año expone en las Galerías New Burlington de

Londre, con un éxito absoluto. Las dos últimas grandes muestras organizadas en vida del pintor tendrían lugar en el Museo de Arte Moderno de Madrid (1941) y en la Sala Argos de Barcelona (1942).

En los últimos años de su vida trabajaba preferentemente en su estudio de Madrid atendiendo sobre todo los compromisos de retratos, aunque sin abandonar su producción más personal, los paisajes y bodegones

Zuloaga fallece en Madrid el 31 de octubre de 1945, siendo sus restos sepultados en San Sebastián.

## BIBLIOGRAFIA

- AROZAMENA, Jesús María de: *Ignacio Zuloaga I. F. I. pintor, el Jambre*. San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970.
- BERYES, Ignacio: *Ignacio Zuloaga o una historia de ver España*. Barcelona, Iberia, 1947.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- LAFUENTE FERRARI, E.; AMON, S. y MARAGALL, J. A.: *Ignacio Zuloaga*. Barcelona, Sala Parés, 1980.
- LAFUENTE FERRARI, E. y GOMEZ DE CASO ESTRADA, M.: *Ignacio Zuloaga I*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Torreón de Loro, 1988.
- LAFUENTE FERRARI, E. y ORTEGA Y GASSET, J.: *Ignacio Zuloaga (1870-1945)*. Madrid, Centro de Cultura Manuel de Falla, 1982.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pinlum Vasca*. Bilbao, Artes Gráficas Griego, S. A., 1965.
- MARTINEZ SIERRA, Gregorio y OTROS: *Ignacio Zuloaga*. Madrid, Estrella, s. a.
- MARRODAN, Mario Angel y OTROS: *Ignacio Zuloaga (II)*. "Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana". Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1975, vol. XI, núm. 111, págs. 1-32.
- PANTORBA, Bernardino: *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid, Antonio Carmona Editor, 1944.
- RIBERA, Carlos: *Zuloaga. su vida y su obra*. San Sebastián, Arpona Edit., Col. Artistas Vascos, 1955.
- UNAMUNO, Miguel de y OTROS: *Ignacio Zuloaga (I)*. "Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana". Bilbao, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 1973, vol. W, núm. 30, págs. 281-320.

## 51. Zush (Albert Porta)

Nace en Barcelona, el 12 de marzo de 1946, ciudad donde se desarrollan los primeros años de su actividad artística surgida y desarrollada de forma autodidacta.

La cultura Pop y las experiencias psicodélicas constituirán la más temprana y fundamental influencia, tanto en lo relativo a su vida como a su labor artística revelándole una dimensión desconocida de la experiencia humana, así como otro tipo de concepción espacial y un nuevo mundo de imágenes, de donde el pintor extrae un sentido del universo diferente. La represión política y social a que se veían sometidas en la época este tipo de actitudes contraculturales determinó su internamiento en un centro psiquiátrico en 1968. Esta experiencia despertará su interés por el mundo de la esquizofrenia que, en adelante formará parte de su creación plástica y constituirá el punto de partida para la elaboración de un singular alfabeto, compuesto de misteriosos signos, con el que Zush inventa su propio código secreto de comunicación.

Su primera exposición individual tiene lugar en 1968, bajo el título «Alucinaciones» en la Galería René Metras de Barcelona. Ese mismo año se traslada a Ibiza, donde prosigue su labor durante algún tiempo. Comienza entonces a escribir sus textos iniciales y a explorar nuevos campos experimentales, cuya consecuencia definitiva será la ideación de un estado imaginario que el propio artista denomina «Evrugo, Estado Mental», donde se enlazan y unifican los elementos dispares de su obra. Concentra, así pues, todos sus esfuerzos en la realización de dibujo, pintura, assemblages o libros, que tratan de exponer gráficamente la utopía que representa este estado mental.

El lenguaje plástico de Zush, poblado de seres fantasmagóricos y extraños monstruos, concede gran importancia al gesto gráfico, siempre de enorme vitalidad, mezclando lo mágico y lo real. En este sentido, algunos críticos han hallado analogías con los bestiarios del arte románico catalán y con la corriente surrealista ligada al grupo «Daual Set». Sin embargo, Zush ha creado su particular espacio mental con imágenes e interpretaciones del mundo real, recurriendo a sus experiencias infantiles a su subjetividad y a su particular fantasía.

El proceso de creación de su obra, según el propio artista declara, está constituido por un nivel automático o emocional y otro nivel controlado y consciente. El punto de partida son sus innu-

merables dibujos improvisados que dan forma a los libros publicados por él mismo, sobre los cuales procede a una selección racional con el fin de trasladarlos a otros soportes y tamaños, en los que finalmente recrea su obra plástica más conocida.

A lo largo de los años setenta su pintura alcanza un notable prestigio a través de sus exposiciones en Madrid, Barcelona, Bruselas, Roma, París, y Stuttgart. En 1975 se traslada a Nueva York, donde permanecerá hasta 1977. Coincidiendo con este momento, su creación impregnada por la vitalidad de esta ciudad experimenta un mayor desarrollo, aunque sin dejar de reafirmar las intenciones que constituyen la base de su labor pictórica.

En los últimos años, Zush ha alternado sus estancias en Barcelona y Nueva York. En 1980 su obra forma parte de la muestra «New Images from Spain», celebrada en el Guggenheim Museum de Nueva York, y, en 1984, es seleccionado para la retrospectiva de pintores y escultores contemporáneos con la que el Museum of Modern Art, también de Nueva York, inauguró sus nuevas dependencias. Desde entonces, Zush ha realizado diversas exposiciones individuales en Estados Unidos siendo la más reciente la celebrada en la Phyllis Kind Gallery, de Nueva York, en 1988, precedida pocos meses antes por la retrospectiva organizada en el Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pirénéés, de Labège (Francia).

### BIBLIOGRAFIA

- BORRAS, M. Luisa: *Albe, 10 Porta: Zusb.* París, Galerie de France, marzo-abril 1977.
- CALVO SERRALLER, Francisco y VJANDE, Fernando: *Mosaico 8/1*. Madrid, Galería Fernando Vijaide, febrero-abril 1983.
- CIRICI, Alexandre: *Zusb.* Madrid, Galería Vandrés, 1973.
- DE VREE, Freddy y PEREZ, Luis Francisco: *Zusb. Evmgo Mental S'lale*. Labège, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pirénése, 1988.
- DOLS RUSIÑOL, J.: *Zusb. V; encia*, Galería Tcmps, abril 1975.
- FERRÓ Manuel: *Como el agua. Zusb.* Incluido en: -VII Salón de los 16-. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, junio-julio 1987.
- FREMAN, N.: *Zusb.* Incluido en: «Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-80-II». arclona, Palau Roben, 1985.
- ROWELL, Margit: *New Images from Spain*. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1980.
- ULLAN, José Miguel: *Zusb.* Madrid, Galería Vandrés, enero-marzo 1980.
- : *lo Secreto Deseo, Zusb. p'rrmte*. -El Paseo 1te-. Madrid, invierno 1985, núm. 1.
- YAU, J.: *El film > de los Cilllbbios de Zusb.* El Pa. eante. Madrid, Invierno 1985, núm. 1..

### Textos de Zush (Selección)

*la mor/e de fa micl vita passal* 1. Roma, Galleria Marlborough, noviembre-diciembre 1976.

*Zusb. Evmgo Mental Slt1/e*. Barcelona. Galería Joan Prats, 1987 (texto firmado con el seudónimo «OdiramEvrugo Zush»).

Comunidadde  Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA

Dirección General de Patrimonio Cultural