

The background of the entire page is a complex, abstract composition of thin, dark lines. These lines form various geometric and organic shapes, including rectangular grids, irregular polygons, and dense, tangled clusters that resemble scribbles or intricate webs. The lines are drawn in a light gray or black color, creating a layered, architectural feel. The overall effect is one of dynamic movement and structural complexity, typical of mid-20th-century abstract art.

ABSTRACCIÓN

del grupo pòrtico al centro de cálculo
1948-1968

ABSTRACCIÓN

del grupo p^órtico al centro de cálculo
1948-1968

ABSTRACCIÓN

del grupo pòrtico al centro de cálculo
1948-1968

fermín **aguayo**
elena **asins**
manuel **barbadillo**
erwin **bechtold**
josé **caballero**
rafael **canogar**
modest **cuixart**
eduardo **chillida**
martín **chirino**
equipo 57
luis **feito**
juana **francés**
tomás **garcía asensio**
luis **gordillo**
josé **guerrero**
santiago **lagunas**
esteban **lisa**
manolo **millares**
jorge **oteiza**
pablo **palazuelo**
enric **planasdurá**
julio **ramis**
manolo **rivera**
gerardo **rueda**
enrique **salamanca**
antonio **saura**
eusebio **sempere**
francisco **sobrino**
toni **stubby**
antoni **tàpies**
josep **tharrats**
esteban **vicente**
salvador **victoria**
josé maría **yturralde**
fernando **zóbel**



chillida
ramis
sempere
tharrats
gordillo
barbadillo
caballero
stubby
rivera
zobel
oteiza
feito
rueda
guerrero
tapiés
sobrino
millares
lagunas
vicente
saura
victoria
aguayo
canogar
palazuelo
equipo 57
salamanca
asins
francés
planasdurá
bechtold
garcía asensio
yturralde
chirino

ABSTRACCIÓN

del grupo pòrtico al centro de cálculo, 1948-1968

ORGANIZA **ayuntamiento de guadalajara | patronato municipal de cultura**
antonio román jasanada, alcalde-presidente de guadalajara
armengol engonga garcía, concejal delegado de cultura y patrimonio histórico
guillermo de osma galería

EXPOSICIÓN **comisario**
guillermo de osma
coordinación
josé ignacio abeijón | pedro josé pradillo | miriam sainz de la maza

GUADALAJARA
museo francisco sobрино
cuesta del matadero, 5 | guadalajara 19001
+34 949 24 70 50 | info@museofranciscosobрино.es
11 de diciembre de 2015 - 6 de febrero de 2016

MADRID
guillermo de osma galería
claudio coello, 4 | 28001 madrid
+34 91 435 59 36 | info@guillermodeosma.com
16 de febrero – 29 de abril de 2016

agradecimientos
marie claire cotinaud
elvireta escobio
maría fernanda thomas de carranza
adolfo cayón
carlos gil de la parra
michel mejuto
carreras mugica

CATÁLOGO © **de este catálogo** galería guillermo de osma | ayuntamiento de guadalajara–patronato municipal de cultura
© **de los textos** sus autores
© **fotografías** joaquín cortés | pablo linés | andrés vargas
© **fotografías texto a.t.v** archivo alfonso de la torre
© **fundacio antoni tàpies**
coordinación josé ignacio abeijón | miriam sainz de la maza
catalogación josé ignacio abeijón
biografías maría marín
diseño del catálogo miriam sainz de la maza
impresión advantia comunicación gráfica
depósito legal M-38223-2015

cubierta manuel rivera. *metamorfosis*, 1959 (det.)

ABSTRACCIÓN
del grupo pòrtico al centro de cálculo
1948-1968

Uno de los principales fines que inspiraron el proyecto de ejecución del Museo Francisco Sobrino fue la posibilidad de que pudiera acoger exposiciones de carácter temporal que enriquecieran la oferta cultural de la ciudad. La llegada de *Abstracción. Del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo* a Guadalajara, y, en concreto, a este excepcional espacio, es una prueba de que dicho propósito se ha cumplido con creces. Contar con un edificio museístico de esta naturaleza nos permite disfrutar del arte y aprender de él en primera persona.

Durante las próximas semanas, los vecinos de Guadalajara tendrán, gracias a esta magnífica exposición, la oportunidad de acercarse a la obra de algunos de los artistas más insignes del siglo XX. Podrán contemplar algunas de las piezas más significativas de los novedosos caminos estéticos abiertos desde el informalismo, y de autores como Lagunas, Equipo 57, Saura, Rivera, Asíns o Tàpies, entre otros.

Como alcalde, quiero agradecer a la Galería Guillermo de Osma el interés mostrado por Guadalajara y el gran trabajo realizado para organizar esta exposición de primer nivel.

Tengo el convencimiento de que será un reclamo para los muchos amantes del arte de nuestra ciudad y de fuera de ella. Desde estas líneas les invito a disfrutar de la obra de algunos de los artistas contemporáneos más prestigiosos.

Antonio Román Jasanada
Alcalde de Guadalajara

TIEMPO DE CARDO Y CENIZA

Alfonso de la Torre

(...) *En aquellos instantes de cardo y ceniza.*
Antonio Saura, 1987¹

“Soledades” (...) la dureza de la lucha.
Pablo Palazuelo, 1982²

1 1949. PRIMERO FUE EL LETARGO

En 1949 André Villers, en labores de crítico del diario “Les Beaux-Arts”³ editado en Bruselas, escribía una crónica que, a las puertas de la década de los cincuenta, mostraba de qué manera, -podríamos escribir ‘agónica’-, se percibía, -o mejor: percibían los otros, en ese punto crítico de nuestra cronología artística de la postguerra-, el estado de la llamada “pintura moderna” en España. Adelantaremos que, aquí, la acepción “moderna”, aplicada a la pintura y a nuestras artes en general, ha de entenderse más bien en el sentido lato del diccionario capital. Esto es, referida al-arte-durante-ese-tiempo antes que cualquier otra significación que pudiese sobrentenderse unida a una posible quiebra de la tradición. O, lo que es lo mismo y dejándolo claro desde el comienzo, jamás entendiéndose “moderna” en la acepción usual que parecería comprender la consabida contraposición a lo clásico, segunda definición ésta de nuestro diccionario. Más bien, como luego analizaremos en extenso, podremos concluir sintetizando que esos años cincuenta, de Guerra Fría en lo político para el mundo, fueron sin embargo entre nosotros un estado belicoso de lo institucional, -lo que comúnmente se conoce como “lo establecido”-, frente a cualquier asomo de renovación del lenguaje artístico. En 1950, escribiría Antonio Saura -recordando su encuentro con el raro-poeta-crítico Cirlot- que “todavía se respiraba una atmósfera de postguerra”⁴. Desde Canarias, los artistas agrupados en torno a “Los Arqueros del Arte Contemporáneo”, los LADAC, gritaban a la par su primer manifiesto contra el peso del pasado: “nuestro ambiente insular está saturado de arte inoperante y mercenario. En Canarias-como en toda ruta y horizonte del pensamiento- lucha lo caduco con lo nuevo, lo vivo y actual con lo anacrónico”⁵. Esa alusión al complejo tiempo anterior, en uno de nuestros primeros manifiestos de la Era de los Manifiestos⁶, sería nota común en todos los nuevos artistas de estos *fifties*. Hemos escrito *estado* de la modernidad y, más bien, habría que colegir se trataba de un *no-estado* ya que, desde el final de nuestra guerra hasta el restablecimiento de las relaciones diplomáticas y comunicaciones con el país más próximo y puerta hacia el camino a Europa, -Francia, en febrero de 1948-, el aislamiento durante esa década fue feroz. Un lapso, un decenio, del más completo letargo, un tiempo de absoluta “oscuridad”⁷. “Les années ombres”⁸, años de desierto⁹ en los que, para colmo, también estábamos ausentes en foros expositivos externos, tal a la Bienal de Venecia en la que tradicionalmente el arte español había venido estando presente desde 1895. “Rota la comunicación con el exterior”, -tal escribía Aguilera Cerni, testigo crítico privilegiado de estos años-, sólo quedaban “días y años de

ansiedad”¹⁰, frente a “la muralla de silencio e indiferencia que nos cercaba”, ya a finales de los años cincuenta, a pesar del llamado ‘éxito’ de nuestro arte¹¹. Parecía que estábamos todos muertos, escribía Cirlot a Canogar¹². Empero, a partir de 1948 comienzan a circular los primeros trenes¹³ entre España y Francia siendo posible entonces la deseada partida de algunos artistas, -impulsados por *el ansia de huir hacia el futuro*¹⁴- y la búsqueda de nuevos horizontes entrevistados con la condición de maravillosos: “me desperté una vez, sobresaltado soñando que todavía estaba en España, pero no, estaba en el paraíso”, escribiría August Puig, el primero de la lista en partir, atravesando la frontera aun escoltado¹⁵, emblema del “mundo joven, concreto, extraordinario, que totalmente desatendido en España, incesantemente escapa al extranjero”, como señalara Jorge Oteiza¹⁶. Estábamos aún en una edad de piedra o hierro en lo artístico, reflexionaría con sólidas metáforas de escultor Ángel Ferrant, trasladando el tiempo a una suerte de sueño sumergido que evocaba la larga noche de piedra de Celso Emilio Ferreiro. Tiempo de extinción y de creación, en el que era necesario un nuevo *paso*¹⁷. Iniciada la década de los *fifties*¹⁸, España vuelve a participar en la Bienal de Venecia de 1950, mas el retorno de nuestro arte al mundo externo, en esos instantes tan cruciales, no podía ser más anti-moderno, -o anacrónico, como decían ese año los LADAC-, comparado con la presencia de otros países. Colgados del vacío, -escribiría paradigmáticamente Manolo Millares-, entre las basuras de un tiempo arrodillado¹⁹. Ante este escenario del inicio de los cincuenta, extraordinariamente remiso a cualquier atisbo de aventura, los creadores no dudarán en partir y puede decirse que salen en tropel, casi en estampida, hacia París. “Onda emisora”²⁰ y destino que ya había sido un lugar de arribo natural de los creadores desde la marcha de tantos otros artistas. Un hecho simbolizado tempranamente, y ya para siempre desde finales del siglo diecinueve, en la singular historia del encuentro entre Paco Durrio y Paul Gauguin. Mas también: González, Gargallo, Luis Fernández, Bores o Picasso, en los albores del siglo veinte. Y Anglada Camarasa, María Blanchard, Luis Buñuel, Ramón Casas, Pancho Cossío, Óscar Domínguez, Pablo Gargallo, Alfonso de Olivares, Manuel Ángeles Ortiz y tantos otros. No será raro que constituyan así un grupo importante en la nueva *École de Paris* y que algunos artistas porten con frecuencia esta confusa condición, de difícil ubicación en el tiempo y poco descriptiva hacia el estilo, como se ha reconocido históricamente²¹. Diaspórica *escuela* de



IV Bienal do Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 1957. De izquierda a derecha: cuadro 7 (1957), cuadro 9 (1957), cuadro 6 (1957), cuadro (1957), cuadro 8 (1957). Esculturas de Jorge Oteiza. Fotografía: Germán Lorca, Sao Paulo



IV Bienal do Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 1957. Esculturas de Jorge Oteiza. Fotografía: germán lorca, sao paulo

artistas amparados bajo una terminología convertida en cruz, “École”, un vocablo más bien llevado por nuestros creadores como un estigma, por su imprecisión y manido uso, incluso cuando se presenten a certámenes internacionales, bien lo padecería el imaginativo introvertido²² Pablo Palazuelo, radicado en París desde 1948. No era pues extraño que Villers, el temprano cronista europeo de nuestros tiempos modernos, percibiera que éstos se debatían entre dos “escuelas”, que acababan revelando otra historia, la de una amarga entropía resuelta en la dicotomía planteada entre las escuelas *castellana* y *catalana*. Unas “escuelas” que mostraban la plena continuidad del tópico decimonónico y buena prueba de ello era el lenguaje que ‘ilustraba’ la esencia de la descripción, con timbre inmortal, de ambas escuelas. Redivivo el lenguaje romántico, si austeridad y desolación eran para aquel autor dos signos de la primera, imaginación y sueño serían emblema de la segunda. Como ancestros de la modernidad, Solana, Zuloaga y Sert eran los pintores evocados que, a su vez, es fácil colegir, se ‘revelaban’ en la clasificación de las escuelas. Por ende, el “chef de file des peintres de l’école moderne” sería Vázquez Díaz, a la par que se reconocía la difícil ubicación de éste en el seno de la modernidad puesto que “il n’a pas absolument renoncé au classicisme dans ses tableaux, et lorsqu’il peint des *toreros*”. Aquí se hacía también una mención temprana a Eugenio D’Ors-a quien luego referiremos- pues para el crítico de Bruselas, Madrid era la capital artística y, entre los grupos estéticos *interesantes* (sic.), estaba “Les Onze”, cuyo propósito sería reunir en la capital las diversas tendencias de la pintura moderna española²³. A su vez, el colectivo artístico más destacable del agitado emporio capitalino de la modernidad era “La jeune école madrilène”, un *grupo-no grupo* pues es sabido que Villers se estaba refiriendo, más bien, a los artistas que, sin más remedio, aquí varados, se reunían en torno a la solitaria librería-galería Buchholz, subrayando la exposición inaugural de esta sala: “La joven escuela de Madrid” (1945). Es conocida la importancia que, para la escritura de la historia del arte, tienen las ‘escuelas’, la tendencia agrupacionista en un tiempo que Arthur C. Danto califica de Era de los Manifiestos²⁴, eso que Cirlot llamaría la “psicología de grupo”, que habría de “batallar” contra la “indiferencia del ambiente” y en Buchholz se había impulsado tempranamente una de las primeras historias colectivas del arte español contemporáneo. Es sabido que esta galería sería también el lugar donde “El Paso” mostraría su inicial exposición en abril de



De izquierda a derecha (Primera fila): Manuel Conde, Rafael Canogar, Manolo Millares, Geli Suárez. (Segunda fila): Ángel Ferrant, Elvireta Escobio, Maruja Ferrant, Antonio Suárez, Cirilo Popovici y Antonio Saura durante la exposición de Millares en el Ateneo en 1957

1957. “Los movimientos de arte contemporáneo -escribiría entonces Juan-Eduardo Cirlot- han tenido que fundarse en una psicología de grupo como única forma de adquirir una conciencia de sí mismos y de presentar batalla a la hostilidad e indiferencia del ambiente”²⁵. Si Cirlot refería el término “batalla”, si LADAC se planteaba lanzar sus flechas²⁶, “la guerra ha comenzado”, escribiría significativamente en 1957 Alfonso Sánchez al reseñar el primer *paso* de “El Paso”²⁷. Picasso y su obra violenta y batalladora eran el ejemplo²⁸. La tela pasaba a ser, como diría también Saura, un campo de batalla.

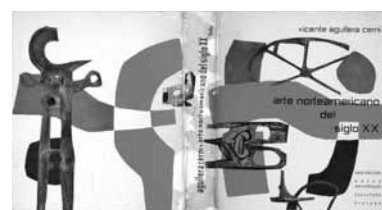
La exposición de los jóvenes de la Escuela de Madrid que citaba Villers, desarrollada en 1945, era prácticamente la primera aventura colectiva de las diversas que tuvieron lugar en la postguerra hispana y que, cronológicamente, seguirían con la frustrada aventura de los “Pórtico” y el librero Alcrudo. Siendo también cierto que en la pronta exposición madrileña había nombres que, años después, se vincularían a hechos que serían capitales en la década de los cincuenta²⁹. Este primer tejido de galerías, como se observa, eran frecuentemente ubicadas en librerías, dirigidas por personajes varados, ya fuere por los conflictos bélicos (Karl Buchholz o Abel Bonnard, en el caso de la galería madrileña Palma) o por su difícil posición en nuestro país (los casos de Tomás Seral o José Alcrudo en Zaragoza). A pesar de todo, Villers, el crítico de Bruselas, percibía en la distancia un asunto capital y temprano: las tentativas de renovación, principalmente abstracta, que se agitaban bajo la aparente placidez de la galería del número tres del Paseo de Recoletos. Galería ésta regentada por Karl Buchholz³⁰ quien era, al cabo, otro inquieto personaje más, atrapado en la España de las fronteras. “Frontera”, ese signo de los tiempos que subrayaría María Zambrano y que padecería también el poeta de la melancolía del siglo veinte, Walter Benjamin, el vate muerto en Port-Bou siete años antes a que por allí pasara, también con las maletas y escoltado, el citado Puig. Arribado Buchholz a Barcelona desde la Lisboa de 1945, permaneciendo con nosotros hasta su marcha en 1950 a Bogotá, su librería madrileña, surtida eminentemente de bibliografía internacional, se convirtió en uno de los lugares capitales para los artistas deseosos de conocer el arte de su tiempo. Buchholz era el *marchand* de Paul Klee en los Estados Unidos y, fallecido este pintor en 1940, uno de los primeros encuentros de artistas madrileños con su obra se produciría, precisamente, en esta galería. Villers estimaba que los artistas agrupados en torno



De izquierda a derecha: Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Conde. Galería Buchholz, ‘El Paso’. Primera exposición del grupo, con obras de Canogar, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano y Suárez, Madrid, 15 Abril 1957. Foto: Reflejos, Madrid



De izquierda a derecha: Rafael Canogar, Manuel Rivera, Antonio Saura y Manuel Conde. Galería Buchholz, ‘El Paso’. Primera exposición del grupo, con obras de Canogar, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano y Suárez, Madrid, 15 Abril 1957. Foto: Reflejos, Madrid



Vicente Aguilera Cerni, “Arte Norteamericano del siglo XX”, Fomento de Cultura Ediciones, Valencia, 1957. Cubierta de Manolo Millares



Rafael Canogar, Antonio Saura y Manolo Millares junto a Joan Miró, durante la exposición en la Sala Gaspar, Exposición de 4 pintores del grupo El Paso (Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Millares y Antonio Saura), Barcelona, 10-23 Enero 1959

a esta sala se afianzaban en su vocación abstracta, siendo así “incontestablemente el grupo artístico más representativo de la pintura viva española, orientada hacia la búsqueda del color puro, la construcción abstracta de la forma y de la línea”³¹. La actividad de Buchholz en estos momentos tempranos de los cincuenta fue capital, teniendo otro de sus momentos simbólicos en el encuentro entre Ferrant y Oteiza sucedido, precisamente, con motivo de la exposición itinerante dedicada a cuatro escultores³², en la que se presentaban piezas de Ángel Ferrant, Eudald Serra, Carlos Ferreira y Jorge Oteiza, considerada partida de la renovación de nuestra escultura en ese tiempo, con camino decidido ya hacia el despojamiento de la forma. No en vano, fue presentada por el “Club 49” en Galerías Layetanas y merecería el amplio poemario, en la revista de marzo de 1951 de “Dau al Set”, del crítico y poeta Juan-Eduardo Cirlot³³. La presencia de una parte sustancial de esta exposición, meses después, en la “Triennale di Milano”³⁴, confirmaría su importancia en estos años. Reconocidos en ella Ferrant, Oteiza y Cumella, es sabido que puede considerarse a esta “Triennale” uno de los primeros puntos en la extensa historia de reconocimiento, en el sentido de premios o menciones, a los artistas españoles de la década de los cincuenta. Eso que Aguilera Cerni subrayó acremente en 1964, haciendo un balance desconsolado de la década de los cincuenta, como un elogio de la confusión³⁵. En todo caso, entre lo más singular de lo escrito por Villers se hallaba el anuncio del debate, y lo temprano de su apunte, en torno a las dos escuelas pictóricas, Madrid y Barcelona que, a su vez, parecía reencarnar una vieja y ensimismada discusión que históricamente ha acompañado, desde comienzos del siglo XX, la existencia de estas dos ciudades. Este asunto pervivirá en los años cincuenta durante todo el transcurso del surgimiento y consolidación de la abstracción. Citada esta polarización de la geografía artística por los artistas de “Parpalló” en su primer “Manifiesto” de 1956, al modo de una auténtica ‘conspiración’, se extenderá a lo largo de los tiempos y volverá a ser mencionado en 1963, tal a dos “polos de atracción”³⁶, por Juan-Eduardo Cirlot reiterando lo que ya subrayara cuando los pintores de “El Paso” expusieran en la sala Gaspar de Barcelona en 1959, al referirse a la citada dicotomía entre Escuelas de Madrid y Barcelona³⁷. Y justificará que en los sesenta la pintura catalana, denominada “Escuela Catalana de Pintura contemporánea” incluso sea tratada, en exposiciones oficiales, tal un capítulo aparte³⁸. También reconocía Cirlot la

existencia, casi omnímoda, de ambas escuelas: los siete pintores tratados en el fundamental tercer volumen, dedicado en 1963 a los “célebres” contemporáneos eran “tres de ellos pertenecientes a la escuela de Barcelona y cuatro a la de Madrid”³⁹. El grupo “El Paso” era, para este autor, “el grupo de Madrid”⁴⁰. Esta historia tiene su interés, pues parecería haber funcionado como una “escuela”, para luego encontrarse -de modo casi natural- con otras “escuelas”, tal a la llamada “Escuela de Zaragoza”⁴¹ que encarnaría “Pórtico” y sus seguidores de la siguiente década. Más aún, en 1952 Luis Felipe Vivanco extenderá aquel término, el de “La Escuela de Madrid”⁴², al grito-leído ahora no sin perplejidad-de contestar nuestros castizos a la llamada “Escuela de París”.

Madrid y Barcelona. No parecían restar más artistas en la tierra hispana. Tampoco sería extraño que Frank O’Hara comparara la Escuela de Nueva York y la del Pacífico, al denotar lo que para él, también, en 1960, y con rotundidad, eran dos escuelas: “made it seem that there was not just one Spanish School, but at least two: the School of Barcelona and the School of Madrid”⁴³. Protestaron temprano, e inútilmente, los artistas valencianos sobre esa tendencia a la polaridad, a aglutinar lo artístico entre aquellos dos lugares geográficos⁴⁴. Prevalciendo las dos “escuelas”, la crítica francesa Françoise Choay acertaba plenamente al apreciar sin embargo el carácter diaspórico de la escuela capitalina: “Il ne faut cependant pas croire que la jeune peinture espagnole soit uniquement localisée en Catalogne: le groupe *El Paso* fondé en février 1959 a réuni à Madrid dans un but polémique des artistes qui avaient longtemps poursuivi des expériences isolées, dans des régions différentes (...)”⁴⁵. Y es que, al cabo, la aguda Madame Choay detectaba que la ‘conspiración’ se sustanciaba en el *éxodo*, según lo escrito. También en un traslado extendido hacia la piel de toro y simbolizado en el viaje de los artistas hacia, principalmente, Madrid y Barcelona, “ansia por escapar o perder de vista lo que les rodea”⁴⁶. En fin, el reiterado peregrinaje, en todo caso, se convierte, más que en una circunstancia, en un hecho inherente a buena parte de los artistas de los años cincuenta. “El Paso” lo señalaba precisamente en su primera carta, cuando se refiriera a la “calamitosa emigración de nuestros mejores artistas hacia ‘tierras mejores’”⁴⁷, y volverían a referirlo, meses después, como “la artificial solución de la emigración artística”⁴⁸. Era lo que Vicente Aguilera Cerni también señalaba, esta vez irónicamente, tal a “la funesta manía de viajar”⁴⁹ como condición casi inexcusable para el reconocimiento de nuestros artistas. Pensemos que,



Antonio Saura, Rafael Canogar y Manolo Millares. Junto a la Galería Joan Prats. Barcelona, Enero 1959



“Primer Congreso de Arte Abstracto”, Santander, 1953
Fotografía: Reflejos, Madrid

además de la marcha a París, sin olvidar Sudamérica para algunos otros artistas tal los gallegos, una diáspora no menos cruda que la de la marcha a la capital francesa fue el viaje de los artistas, a la manera de un trastero casi radial, desde las provincias a una emergente Madrid, ciudad donde sucedía en los cincuenta todo lo poco que tenía alguna importancia en la culturalmente, también, depauperada España. Algunos de esos viajes radiales fueron tan simbólicos como el realizado desde Las Palmas por Millares y Chirino, sin olvidar a Escobio, Reino y Padorno, en octubre de 1955 a bordo del trasatlántico de bandera inglesa “Alcántara”. Así, era justo que “Gaceta Ilustrada”, informadores puntuales de la creación y conclusión de “El Paso” refiriera, mencionando a este grupo, que “entre los siete sólo hay dos que sean de una misma provincia. Otra vez Madrid pudo entregarse a esa función que definió Antonio Machado: rompeolas de todas las provincias”⁵⁰.

Aunque desde la distancia temporal del hoy parezca increíble, actividades desarrolladas en la capital, tales a los Salones de los Once, Bienales Hispanoamericanas, presencia de algunas destacadas exposiciones internacionales o el intento de crear un escenario museístico del arte contemporáneo, todo ello eran situaciones vistas con envidiable ansia por los artistas con inquietudes de modernidad que habitaban fuera de nuestro centro geográfico. En especial a partir de los singulares encuentros, principalmente de artistas y críticos, sucedidos en el Congreso de Arte Abstracto de Santander del verano de 1953⁵¹. Un Congreso que aparece en la historia del arte de nuestro tiempo, así calificado por algunos artistas, como una auténtica revelación. El conocido como “Texto íntegro del escrito elevado por los abstractos”, del 8 de agosto de ese año, nos permite documentar fehacientemente algunas presencias. Es significativo el orden de las firmas: Antonio Saura y Manolo Millares en primer lugar. A quienes siguen de cerca Jorge Oteiza y Luis González Robles y algunas otras que compondrán la estructura de la balbuceante modernidad que llega de inmediato. España parecía ser amable tierra cultural con pocas pretensiones que, se subrayaba en el artículo de Villers, ‘retenía’ a sus artistas con *cadena de oro* (se citaba los casos de ciertos artistas con voz muy del pasado, tales a Sotomayor o Benedito). Unas *cadena* que, sin embargo, estaban a punto de saltar por los aires, si pensamos en ejemplos como los de Palazuelo y Chillida quienes partirían inmediatamente a estas fechas a París. El primero para restar en la soledad del número trece de la rue Saint-Jacques durante casi dos décadas...“Solitudes”, llamaría melancólicamente Palazuelo a

un quinteto esencial de sus trabajos realizado entre 1955 y 1956. Recordando justamente, “el caballero de la soledad”⁵², la crudeza de su estancia en tierras francesas, cuando el pintor se refiera en su madurez a esta serie observará que esas pinturas revelaban “la dureza de la lucha”⁵³. Años después reiterará, no habiendo ya lugar a las dudas, que el título reflejaba “la tremenda soledad que sentía en aquellos momentos”⁵⁴. En fin, hasta ese tiempo las cadenas habían sido, sí, de hierro para otros muchos artistas, en especial para los más jóvenes, imposibilitados de marchar hasta, justamente, la llegada de la nueva década, estos promisorios *fifties*... Encerrados en un ambiente inoperante para los creadores de vocación abstracta, en los años cuarenta el ambiente había sido implacable para los artistas de lenguaje renovador algo que, incomprensiblemente, haría persistir durante toda la década una extraordinaria contradicción: el testimonio y reconocimiento de las muestras internacionales de nuestro arte con, a la par, el frecuente vituperio⁵⁵, algo que quedaría simbolizado en un titular de una crónica en un diario de estas fechas: “Mientras en casa escandalizan, el extranjero los consagra”⁵⁶. Y, si no, baste recordar polémicas ancestrales de la época, tales a la que había lanzado el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, nada más abrirse, simbólicamente, la década de los cincuenta⁵⁷, bajo el descriptivo título de “¿Quiénes son los locos?”⁵⁸. Quizás azuzado por el propio D’Ors, que en el prólogo a la I Bienal Hispanoamericana de Arte escribía un mes antes un capítulo titulado justamente: “Pintura y locura” relacionando la abstracción con la pérdida del sentido cabal. Así, escribía D’Ors: “caso evidente de locura (...) el de los que han dado en llamarse a sí mismos “abstractos”, cuyo esfuerzo consiste en prescindir de las apariencias sensoriales de las cosas, para sustituirlas por signos, reveladores de sus relaciones dimensionales...”⁵⁹. Esa dificultad de articular un lenguaje renovador en un ambiente muy contrario a la innovación artística, fue el punto de partida del gran éxodo hacia París simbolizado en la presencia de numerosos artistas, muchos de los cuales se alojarían en el Colegio de España y recogiendo, al llegar al número nueve del Boulevard Jourdan, el testigo de un pasado muy pasado, el de Solana, el último alojado del Colegio allá por 1938, y que citan los *concierges* a los recién llegados. Esa lista de éxodo a París sería abierta por el mencionado August Puig, quien llega en 1947 al Colegio con una beca del Instituto Francés gracias a las excelentes relaciones que ese Instituto tuvo con la contemporaneidad catalana⁶⁰. A él siguen, inmediatamente, otros

artistas que posteriormente serán muy reconocidos: Palazuelo, Chillida, Guerrero y Sempere. Ellos son los primeros de la lista y también se convertirán en artistas pioneros en la práctica de la abstracción que, a su retorno a España, temporal y veraniego en muchas ocasiones, insuflarán a nuestro arte una visión de futuro. Son creadores que han llegado casi a la par que tienen lugar en París los “Salon des Realités Nouvelles” o los “Salon de Mai” donde impera, como objeto y casi defensa a ultranza, la abstracción. El poético elogio de la creación concebida como “un certain volume animé par des plans, des pleins, des vides, exaltant la lumière”⁶¹. Son también los tiempos de las exposiciones “Tendance”, de la galerie Maeght, dominadas por la visión abstracta y celebradoras, como los “Salon”, de los nuevos tiempos que, en París, son sentidos como un pleno elogio de la libertad arrebatada por los años de penuria bélica. Tiempos de ritmos y colores⁶², lo que Cirlot llamaría, remedando a Dorival, la “prodigiosa difusión del lenguaje plástico abstracto”⁶³ y que explicaba, también, “el tono de información actualizada en relación con los ambientes supranacionales”⁶⁴. Cirlot vinculaba así, de modo inapelable, la llegada de la abstracción con el flujo procedente de las estancias en París, algo innegable y probablemente no siempre convenientemente subrayado. Estableciendo la imposibilidad de citar actitudes de vanguardia hasta superado el año 1945: “es un hecho innegable que los grandes pintores españoles del primer tercio del siglo que identificaron subversión estética e invención, fundaron en la escuela de París su acción más decisiva”⁶⁵. Quizás este sea el *peregrinaje de los artistas abstractos*, planteado por Domingo Paniagua, a la búsqueda de su *posada*, que señalara diez años más tarde en “Punta Europa”⁶⁶, con un lenguaje pareciera heredado de su paisano el poeta de Moguer. En todo caso, el escrito introductorio de Cirlot en la citada bibliografía-trilogía contemporánea de Dorival mostraba que, transcurridas tantas cosas en esos años, aún pervivía en nuestra plástica lo que podríamos llamar finamente la crisis irresuelta de la contemporáneo y que hacía que, en 1960, José María Moreno Galván se refiriera, no sin melancolía, a “la supervivencia en nuestro siglo de ciertos valores procedentes del siglo XIX”⁶⁷ y a la necesidad, ya citada, de ensayar, nuevamente, la reconstrucción de “la estructura de nuestra modernidad”⁶⁸. Era también éste el *retraso* al que Antonio Aróstegui se había referido en la introducción a su poco mencionado libro “El arte abstracto”, uno de los más tempranos volúmenes sobre abstracción publicado



Cubierta de la obra de Antonio Aróstegui, “El arte abstracto”, Ediciones CAM, Colección Idearium-Ideas y problemas actuales, Granada, 1954

en España, escrito a finales de 1953 por el filósofo y editado en Granada con portada de uno de los primeros cuadros abstractos de Rivera⁶⁹. Llevábamos cuarenta años de retraso, escribiría y era esa la situación “retardaria” mencionada por Cirlot en 1959⁷⁰.

2 DESPUÉS... EL DEBATE SOBRE LA VALIDEZ DE LA ABSTRACCIÓN

Así pues, la quinta década del siglo significa para el arte de España (...) montar nuevamente la estructura de nuestra modernidad.

José María Moreno Galván, 1960⁷¹

Crisis de lo contemporáneo que estaba también sustanciada en un debate agotador, ‘extenuante’ sería mejor escribir, en torno a la validez de la abstracción y que, históricamente, se había comenzado a dirimir ya en la “Escuela de Altamira”, entre Gasch y Sartoris, en septiembre de 1949: “la noción de abstracción va unida al concepto de necesidad artística”⁷². Nos lo contaría Ricardo Gullón, testigo de la misma, mencionando los calificativos con que sería recibido: “egocéntrico” o “absolutista”, entre otros⁷³. Todo eran deseos: un museo de arte contemporáneo, revistas, ediciones. El debate asomaría en el manifiesto de “El Paso” del verano de 1957, pues con apariencia de rehuirlo, mas mencionándolo, lo hacían patente y, por tanto, mostraban lo agónico de su persistencia: “conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos “abstracción-figuración””⁷⁴. En ese debate fue capital la presencia en la década, inclusive tras su marcha, de Eugenio D’Ors, intelectual de la dicotomía en permanente *siesnoes* con la modernidad, en aporía seuclear y por tanto nunca sustanciada, entre lo clásico y lo moderno y se podría referir, en sus resultados visuales, en una suerte de modernidad atemperada; elogio de la aventura ‘ma non troppo’; muestra, a la par, de “inquietud y serenidad”⁷⁵; pontificación de un gusto en el que sabía de la certeza del riesgo pero con el contrapeso de *lo de siempre* y un cierto y prodigioso caos, todo ello celebrado a través de un extraordinario don para la agitación de la palabra. Ya en 1924 las vanguardias estaban en plena ebullición y en ese año D’Ors planteaba su particular “Manifiesto” del Salón de Otoño, a modo de proclama a favor del llamado *Arte Nuevo* y apelando, por contra, al “restablecimiento del orden, y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones



Córdoba, 1956. Murales de Manuel Rivera. “Un momento del almuerzo en uno de los amplios comedores de la Universidad Laboral “Onésimo Redondo” de Córdoba. Foto Valdés” (Fuente desconocida)



Vista de las obras de Manuel Rivera durante su exposición en el Museu de Arte Moderna, IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, 22 Septiembre-Diciembre 1957. Fotografía: German Lorca, São Paulo



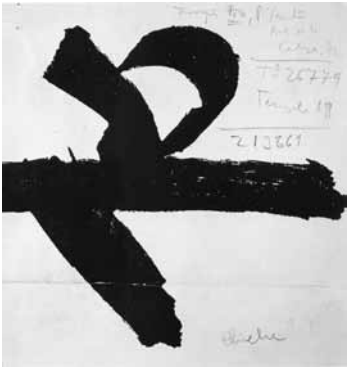
Galería Biosca, El Paso (Rafael Canogar, Martín Chirino, Luis Feito, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura y Manuel Viola), Madrid, 5-20 Junio 1959. Obras de Chirino, Saura y Millares

más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización (...)”⁷⁶. Algo parecido hará cuando ironice sobre las “manos sesquipedales a lo Picasso”, o de las obras “de relojes blandos sobre el trasero de la hermana, a estilo de lo Dalí” o, aquí faltaba Buñuel, “ni de globos oculares segados a navaja”⁷⁷. D’Ors sería, recordémoslo, el comisario del Pabellón español de la Biennale de Venecia de 1938 en el que participaron...once artistas⁷⁸. Su pretensión, según sus palabras, fue “en pro del desestancamiento de la vida artística de España”⁷⁹, creando para ello la “Academia Breve de Crítica de Arte”, cuya primera actividad pública sería la exposición de Nonell en 1942, un solo cuadro -lo que D’Ors calificaría de “un solo disparo”⁸⁰- en la galería madrileña Biosca. Defensa de “la normalidad sin sobresalto”⁸¹, de la “asepsia casticista”⁸², huída de lo artístico “subversivo”⁸³, los grupos de “Once” habían tenido tres composiciones, también denominadas “cláusulas”, a lo largo del tiempo. La primera, en los años cuarenta, más convencional y ajena a los nuevos tiempos e incluso con voces situadas secularmente en su contra. Sin embargo, imparable, el mundo marchaba hacia delante, decía Millares⁸⁴, y cuando concluyeran los salones, mediados los cincuenta, en lo que D’Ors llamaba ya la “Tercera cláusula”, había nombres que revelaban la percepción de un cierto cambio de tiempo: Gaya Nuño, Antonio Bilbao, Santos Torroella, Llorens Artigas, Gustavo Gili, entre otros. Y, en todo caso, desvelaban también la consideración que ofrecía el extraordinario peso de la cultura catalana en esos años en la plástica y que quizás era también herencia de la admiración de D’Ors, bien conocida, por el mundo *noucentista*. Si en Madrid la épica *dorsiana* no logró una clara directriz contemporánea⁸⁵, más bien una cierta foto fija de un aspecto de la realidad, en cambio, en Barcelona, la actividad era frenética. Bien lo sabía uno de *los Once*, Santos Torroella, responsable en buena parte de los primeros impulsos a través de la revista “Cobalto”. Curiosamente la última propuesta, de 1954, meses antes de la muerte de D’Ors, dedicada al Arte Sacro, cierre de un ciclo. El viaje a través de la modernidad había sido de ida y vuelta, y pareciere de la cábala, partiendo de los once artistas de Venecia de 1938 hasta esos once salones de los Once. Ida y vuelta: del arte sacro al arte sacro, en su texto de presentación al catálogo de 1954, D’Ors recordaba otra exposición sobre la misma materia celebrada en 1939. Sin embargo, entre una y otra, había notables diferencias, principalmente porque la primera era una mera exposición de la más convencional *ars liturgica*, exigente con

el respeto a la tradición⁸⁶, y en la segunda, con todo el trayecto ya de los Once y la Academia Breve, se presentaban obras de artistas que D’Ors llamaba de personalidad independiente... Si no, baste recordar la obra *ferrantiana* y muy *povera*, cobre oxidado y guijarros, titulada “Corona de santidad para un mártir muerto en un campo de concentración”, de Manuel Capdevila. En todo caso, el debate, otro más, sobre el arte sacro y su relación con la contemporaneidad había contagiado uno de los puntos capitales de la cronología de los cincuenta: el debate del edificio de Sainz de Oiza en Aránzazu y que no terminaría de concluirse, al menos en una primera fase, hasta mediados los sesenta. En 1952 los trabajos a realizar en Aránzazu rememoraban la ilusión del ensayo integrador de las artes, este sí conseguido, que habían capitaneado De la Hoz-Oteiza en su Cámara de Comercio cordobesa⁸⁷.

En 1946, acariciando ya los cincuenta, los *fifties*, D’Ors había dejado claro su especial lista de proscritos, dentro de un tono que recordaba el “manifiesto” de 1924: “los artistas militantes, los encargados de alguna oficial función respecto al arte nuevo (...) fueron por de pronto excluidos”⁸⁸. Un alma barroca, contradictoria, que, empero, hizo de su actividad una de las primeras tentativas que relataron la tímida llegada a Madrid de ciertos elementos de nuestro arte contemporáneo. Ejemplos tales y singulares a las tempranas presencias de “Dau al Set”, Miró u Oteiza, en uno de los salones capitales de este tiempo, el VII Salón de los Once de 1950. Este salón, situado en la cronología justamente en el inicio de la década, avanzaba lo que serían dos presencias muy relevantes en la década y que, de nuevo, parecían mencionar las “escuelas”, Madrid y Barcelona, de Villers. Por un lado la inclusión del madrileñizado, durante esa década, Oteiza, inmerso en el Madrid oficial casi cual pez en el agua y sobre el que D’Ors omitió decir palabra en el catálogo⁸⁹. Sus esculturas luchaban vivas “contra las escorias heredadas”⁹⁰, escribiría su presentador Antonio Bilbao Aróstegui, vinculado a la historia de la galería Studio. Ese salón supondría también la presencia en Madrid, al fin, de los de “Dau al Set”. No faltaron, tras morir D’Ors en 1954, alzadas voces que arremetieran contra él sin compasión. Si en enero de 1959 Vicente Risco escribía en “Punta Europa”⁹¹ sus consideraciones sobre D’Ors: “Maestro indispensable”, por su parte Moreno Galván señalaba un año después que “esa configuración en alturas pontificales del juicio crítico, legalizó un hacer pictórico fundamentado en un prestigioso escolasticismo desde el que se vislumbraban las edades clásicas (...)”. Se magnificó,

pues, una pintura en que lo juvenil se hacía comprensivo con una elegía, y hasta con una remembranza, del pasado clásico: se valoró, asimismo, la alusión poética, siempre que no incidiese demasiado en profundidades misteriosas”⁹². Eugenio D’Ors, el “salvador”⁹³. Hasta tal punto su reinado crítico en la década fue total que, fallecido cinco años antes, una misteriosa, ¿o chusca?, cita suya seguía recordándolo al abrir el catálogo de exposiciones tan importantes como la celebrada en 1959 en el Musée des Arts Décoratifs⁹⁴ de París en torno al estado de la pintura española, ya en esas fechas en plena expansión de lo abstracto y con una notoria repercusión internacional. En 1964, Aguilera Cerni refería el carácter de “gesto”, que supuso la Academia, si bien “a escala supranacional, la “Academia Breve” sólo podía tener un significado muy dudoso”⁹⁵.



1957-EL PASO-Logotipo

3 1957: PARA UNA RELECTURA DE “EL PASO”. LA PEDRADA EN LA QUIETUD DEL LAGO

El lunes 15 de abril de 1957, a las seis de la tarde, los artistas de “El Paso” mostraban por vez primera sus obras en la sala del Paseo de Recoletos número tres, en la Galería Buchholz. Ángel Crespo recordó que junto a su puerta unos obreros que trabajaban en la calle habían colocado un cartel que parecía presagiador: “Prohibido el paso”. “El Paso”, un grupo de artistas cuyo nombre evocaba aires procesionales, había decidido inaugurar su exposición en pleno fervor de la intensa Semana Santa hispana en tanto los periódicos de esos días dedicaban buena parte de sus páginas a recordar los relatos bíblicos propios de las fechas: “Por el arte hacia Dios” rezaba uno de los artículos principales del “ABC”, justamente del día anterior⁹⁶. El domingo día 14 de abril un pequeño anuncio en el “ABC” señalaba: “Arte Abstracto”, recordando sin duda en su titular la esencia de la cuestión y refería lacónicamente: “Exposición inaugural de el Paso. Buchholz, Paseo de Recoletos, 3. Lunes, seis de la tarde”⁹⁷. Siguiendo las crónicas de la exposición de “El Paso”, conocemos algunos de los asistentes al *vernissage*, además de buena parte de los artistas, de ese lunes de Pasión: José de Castro Arines, Isidro B. Maiztegui, Fernando Mignoni, César Manrique, Cirilo Popovici, Antonio Quirós, Francisco Mateos, Alfonso Sánchez, José Luis Sánchez o José Vicente Torrente. Una de las pocas fotografías conservadas de ese momento, muestra a los artistas



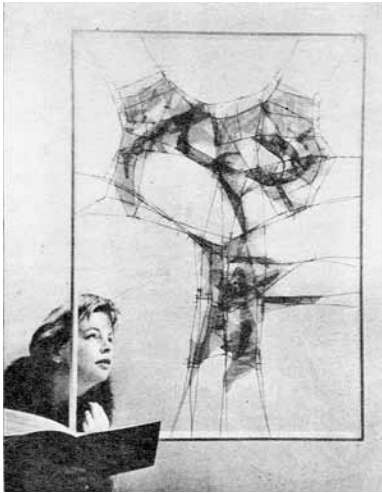
Museo de Arte Contemporáneo, Sala Negra, (Galería Gaspar, Galerie Stadler-Galerie Rive Droite, París), *Otro arte*, Madrid, 24 Abril-15 Mayo 1957-Exposición organizada por Michel Tapié

que debieron estar presentes. De izquierda a derecha de la imagen: Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera y Manuel Conde⁹⁸ posan junto a una escultura de Pablo Serrano: “Hierros encontrados y soldados” (1957). Muestra de ese nuevo tiempo era otra fotografía en la que charlan Rivera y Millares. Mientras Manuel Conde, sentado y al margen, pareciere ensimismado, lee la prensa francesa: “C’est en Europe que l’oncle Sam s’est americanisé”⁹⁹, rezaba el titular. La exposición era “como una pedrada en la quietud de un lago”, refirió Castro Arines a Alfonso Sánchez en la propia sala Buchholz¹⁰⁰. Agitado el lago calmo, el arte que llegaba con “El Paso” era visto como un arte nuevo¹⁰¹. Era-sin dudarlo- un grupo acorde con los tiempos pues dos de sus elementos, proclamados en cartas, boletines y manifiestos, se emparentaban con preocupaciones que, en especial en Norteamérica, tenían que ver con la génesis del expresionismo abstracto. Tanto la alusión al “mito”, que en nuestro país tenía como adalid a Oteiza, como la conciencia de la crisis, eran motores inapelables de la esencia del nuevo arte. “El Paso” se definía en su manifiesto como una agrupación de artistas plásticos “que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español (...) que en el momento actual (...) atraviesa una aguda crisis”. Esta *crisis* no era sólo, ni mucho menos, la pictórica, era más intensa, simbolizando el deseo de “salvación” de la individualidad¹⁰². El arte no sería tan sólo un instrumento de comunicación sino llamada al espíritu del observador, el enfrentamiento a la realidad desde la aguda conciencia del absurdo¹⁰³. Nadie podría oponerse -venía a concluir Ayllón en el Manifiesto- a *la realización* del hombre de su época. Esa intensa crisis de lo subjetivo trascendía hacia lo pictórico, esto es, revelando también otra aguda crisis de los elementos expresivos que, a su vez, reverberaba de nuevo hacia el contemplador, planteando entonces un arte pleno de inquietudes. El asunto de lo espiritual no ha de escaparse a la hermenéutica de lo abstracto si pensamos que, en el origen de la expresión abstracta en esta época, se halla el apunte de un cierto ideario estético afecto a la voz interior, uno de cuyos emblemas no era otro que el mito, en buena parte trágico, tan caro a numerosos otros artistas de vanguardia de la época como, ya citado, Oteiza. El mito, de raigambre también unamuniana, encarnaba, para “El Paso”, la esencia de un vivir en el tiempo, y así lo expresaba Vicente Aguilera Cerni, otra de las voces teóricas más sólidas del grupo¹⁰⁴. El mito había sido la obsesión de Manolo



Luis Feito, Manolo Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar y Manuel Viola, 1959

Millares, refiriendo su deseo de “injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo”, a la búsqueda de “una tradición revolucionaria”¹⁰⁵. Mas el ejemplo de la voz *rothkiana* mostraba cómo la creación abstracta acogía de modo natural la ritualidad de mitos trágicos antiguos y que algunos de sus acólitos, -tal a la simbología escogida por Millares en sus primeras obras abstractas-, las pictografías, la utilizaron como emblema del tránsito a la abstracción, como asiento natural de la indagación contemporánea. En este último caso a través de la mitología y los misteriosos cultos de los aborígenes canarios. Mitología de lejanas herencias¹⁰⁶ y pasmos siderales¹⁰⁷, -Lascaux, Silex, Indalo o Parpalló-, no era tanto mera mención al pasado sino, más bien, el hallazgo en el arcaísmo de culturas del pasado, en aquel caso la cultura guanche, de modelos que sorprendentemente revelaban servían para el hombre de todos los tiempos, al modo de una conciencia elemental generalizada y eterna. La tensión, así sucedía en Millares, no sólo se limitaba al encuentro con la antigüedad casi ancestral sino, también, a pinturas que rememoraban un cierto *pathos* mas otrosí una auténtica religiosidad, como así sucedía con la mención a las pinturas del Quattrocento¹⁰⁸ o al redivivo misticismo del homúnculo. Pablo Palazuelo o Eduardo Chillida contemplaban absortos en el Musée du Louvre las esculturas de las Islas Cycladas. Las imágenes depuradas de rostros sin faz convivían con libros sobre Klee o Kandinsky en sus anaqueles¹⁰⁹. La tensión entre lo arcaico y lo contemporáneo se hacía dentro de un par que sería común en la indagación abstracta, el conocido par figuración-desfiguración sustanciado en una pareja propia del lenguaje artístico de este tiempo: construcción-destrucción, que llegaría a dar título a uno de los más conocidos textos de Millares¹¹⁰ y que explicaría su adscripción por André Pieyre de Mandiargues como uno de los pintores más religiosos de nuestro tiempo¹¹¹. No es extraño que, como les sucediera a Bacon o Rothko, Millares hubiera tratado el tema de la crucifixión tal uno de los primeros asuntos de su vida artística¹¹² y que su equivalente casi profano, el “homúnculo”, personaje vapuleado y colgado, castigado por su existir, se convirtiera en unos de los emblemas de sus arpilleras abstractas. Algo parecido puede decirse de la obsesión de Saura por el Cristo de Velázquez, viajero de la caverna a la cruz: “la misteriosa belleza de la primera mano impresa en la gruta, por caminos obsesivos, se prolonga en la imagen crispada del crucificado”¹¹³. Destrucción-construcción, al modo de un viaje entre el orden y el desorden de lo visible, será otro de los “nervios”



La obra de Manuel Rivera: *METAMORFOSIS (AUTORRETRATO)*, 1961 (Colección The Tate Gallery, Londres (1962)), durante la exposición en la Tate Gallery, observada por Pamela Lambdy: *Modern Spanish Painting*, Londres, 1 Enero-27 Febrero 1962 (Fuente: AAVV, "Arte español", "Mañana", México, 3/II/1962, il. b/n s/p y Silvestre Otazu, "Sin revés ni derecho", "Leoplan", Buenos Aires, 7/III/1962, il. b/n s/p)

que recorrerá la práctica totalidad de la obra de los artistas de "El Paso". Así lo señalará Manuel Rivera cuando refiera, reflexionando en torno a la visibilidad, que el verdadero problema del arte de su tiempo será "la destrucción, en pintura, de un espacio visual y psíquico, para llegar a un espacio real y absoluto"¹¹⁴. Respuesta de violencia reintegradora, de tensión vehemente y feroz, subjetividad deconstructora ante lo que podríamos llamar el desorden de las apariencias del mundo, permanentemente referido por los artistas de "El Paso". Al modo de arqueólogos de su tiempo buceando en la cultura del pasado, el arte era, para los artistas de aquellos años, "el epílogo de un mito" que habría que ir descubriendo¹¹⁵. "Mi propia obra es un nuevo aspecto del mismo mito y no soy ni el primero ni el último que se ha visto impulsado a tratar con las quimeras que parecen ser el más profundo mensaje de nuestro tiempo"¹¹⁶. Si Dios había sido asesinado, clamaban Nietzsche y Cirlot¹¹⁷, a la pintura le tocaba el relevo, abordando las olvidadas cuestiones espirituales, en un tiempo de caos moral. Al desorden causado por las guerras, el holocausto y su descubrimiento, la amenaza nuclear o las dudas en torno a las consecuencias del progreso respondería un arte trascendente, algo que sería común también con los demás grupos artísticos y "El Paso" se ocuparía así de crear "un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español". El artista habría de tomar "conciencia de su responsabilidad social y espiritual", decían en su manifiesto de 1957. Los artistas de "El Paso" pudieron leer a Motherwell, con ocasión de la exposición "The New American Painting" (1958), cuyo catálogo se abría con esta afirmación del artista: "la función del artista es dar realidad a lo espiritual"¹¹⁸.

Visto lo anterior, casi podremos concluir que "de lo espiritual en el arte" era la *nueva* consigna elevada desde el marasmo de los nuevos materiales. Entre la luz surgida de los agujeros, las arpilleras arrebujadas o las telas metálicas, entre los herrumbres y escrituras, igniciones y látex, hierros contorsionados, empastes o irisaciones de las manchas de color había surgido en los cincuenta, aquellos *fifties*, la hegeliana promesa del goce, la esperanza de un mundo mejor ☺

- 1 Antonio Saura, "Viola y Oniro" (1936), reproducido en "Cuadernos Guadalimar", no. 31, Madrid, 1987, p. 6.
- 2 Pablo Palazuelo en "El País", Suplemento "Artes", Madrid, 6/III/1982.
- 3 André Villers, "Peinture moderne en Espagne", "Les Beaux-Arts", No. 453, Bruselas, 13/V/1949. Estaba dirigido por Lionel Giraud-Mangin y publicado por Le Palais des Beaux-Arts.
- 4 Antonio Saura, "Las espadas de Cirlot", en "Mundo de Juan-Eduardo Cirlot", IVAM-Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996, p. 37.
- 5 En el catálogo de la exposición (texto sin firma) Club de Universitarios, *II-Exposición de Arte Contemporáneo (Juan Ismael, Alberto I. Manrique, Manolo Millares, Felo Monzón y Santiago Santana)*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 Noviembre-9 Diciembre 1950. Posiblemente redactado con la influencia directa de Manolo Millares.
- 6 Luego aludiremos a este término utilizado por Arthur C. Danto.
- 7 José Ayllón, "Respuesta a Luis Trabazo del grupo El Paso", "Índice", Madrid, IX-X/1957: "en este siglo, después de una brillante iniciación, estamos a punto de caer en la misma oscuridad".
- 8 Musée de Gajac, *Espagne, les années sombres 1945/1969*, Villeneuve-sur-Lot, 17 Junio-17 Octubre 2010. Por Antonio Bonet Correa.
- 9 Rosalía Torrent Escalpés en "The Mask and the Reality: Spanish Art at the Venice Biennale". En "A Century of Spanish Art Abroad. Spanish Art at the Venice Biennale 1895-2003", Ministerio de Asuntos Exteriores-Turner-Fundación BBVA, Madrid, 2003.
- 10 "Después de la sangre, vinieron días y años de ansiedad. Rota la comunicación intelectual con el exterior, sólo quedó vía libre para las grandilocuentes falsedades nazi-fascistas. El arte presencié el auge de lo no exportable, el triunfo del inmovilismo cultural". Vicente Aguilera Cerni, "Una perspectiva de la pintura española", "Civiltà delle Macchine", Año XII, no. 6, Roma, XI-XII/1964, p. 37.
- 11 Vicente Aguilera Cerni, "Trece pintores españoles triunfan en París", "Ya", Madrid, 14/VI/1959, pp. 9-10
- 12 Juan-Eduardo Cirlot, "De la crítica a la filosofía del arte", Edición de Lourdes Cirlot, Quaderns Crema, Barcelona, 1997. Carta de Cirlot a Canogar, 28/I/1958, p. 28. "Parece como si en este país estuviéramos todos muertos o separados por un espacio muerto como el de los cuadros de Solana". *Ibíd.*
- 13 August Puig, "August. Memorias de un pintor", Editorial Hacer, Barcelona, 1991, pp. 80-82.
- 14 Salvador Victoria Marz, "El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia personal (1955-1965)", Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2001, p. 64.
- 15 August Puig, op. cit., p. 89

- 16 Jorge Oteiza, "IV Bienal de São Paulo", "Revista Nacional de Arquitectura", no. 192, Madrid, XII/1957, pp. 37 y ss.
- 17 "Aún estamos en la Edad de hierro y de la piedra. El paso a una nueva Edad es, no obstante, perceptible. Y he de pensar que tal percepción no fuese ajena a la denominación del grupo (...). "El Paso", es, en efecto, una pequeña asociación. Mas es de advertir que en esas dos palabras se contiene el sentido de una etapa que comienza, a la vez que otra se extingue". Ángel Ferrant, "Martín Chirino es un escultor (24/VI/1959)", Colección del Arte de Hoy, no. 6, Madrid, VIII/1959.
- 18 Este término debe mencionar la deuda a Juan Manuel Bonet, con quien convinimos, en su fecha, su adopción.
- 19 Diálogo entre Manolo Millares y Alberto Greco. Eburne, Estudio de Arte, "Millares. Tres artefactos al 25 (1963-64). Greco, Cuadros. Hidalgo/Marchetti", Madrid, 18 Mayo 1965.
- 20 José María Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual", Publicaciones Españolas, Madrid, 1960, p. 24.
- 21 Frank Elgar et al., "Dictionnaire de la peinture moderne", Fernand Hazan, París, 1954, pp. 217-218
- 22 El término es de Juan José Tharrats, explicado en: Alfonso de la Torre, "Pablo Palazuelo. La imaginación introvertida", Fundación Juan March-Fundación Museo Jorge Oteiza, Madrid-Alzuza, 2010-2011, pp. 8-35.
- 23 La cita es textual.
- 24 Arthur C. Danto, "Tres décadas después del fin del arte", en "Después del fin del arte", Paidós Estética, Barcelona, 2010, pp. 49-71. "La cuestión de la era de los manifiestos es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística (...)" Ibid. pp. 60-65.
- 25 Las citas anteriores de este párrafo y esta misma le corresponden a Juan-Eduardo Cirlot, "El grupo de Madrid, "El Paso" y sus pintores", "Problemas del arte contemporáneo 1", Ed. "El Paso", Madrid, I/1959, p. 4.
- 26 "LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) -escribió E. Westerdahl como presentación- 'se preparan a lanzar sus flechas, cinceladas y llenas de pintura, a un blanco preciso: a los ojos de todos los pintores de España'". Manolo Millares, "LADAC se preparan a lanzar sus flechas" (Texto en el folleto, LADAC, Las Palmas de Gran Canaria, 1951), Las Palmas de Gran Canaria, 1951.
- 27 Alfonso Sánchez, "Ha empezado la guerra entre los abstractos. Objetivo de El Paso: contra la geometría", "Informaciones", Madrid, 16/IV/1957.
- 28 "(...) El empuje y el ejemplo vital de una obra sin temor, violenta y batalladora". En "Picasso en Barcelona". Carta de "El Paso", no. 1, Madrid, Marzo de 1957.
- 29 Baste, a modo de ejemplo, recordar allí las presencias de dos pintores que, de inmediato, iniciarían el camino de París: José Guerrero o Pablo Palazuelo, con destino inmediato al Colegio de España, en 1948.

- 30 1901-1992.
- 31 La cita, traducida por nosotros, es textual.
- 32 Eudald Serra y Ángel Ferrant concibieron una exposición itinerante con esculturas y dibujos de cuatro escultores (Serra, Ferreira, Oteiza y Ferrant), mostrada en Barcelona (Galerías Layetanas), Bilbao (Galería Stvdio) y Madrid (Galería Buchholz). En esa exposición se produjo el encuentro entre Ferrant y Oteiza. El asunto está referido en Alfonso de la Torre, "La Sombra de Oteiza (en el arte español de los cincuenta)", Fundación Museo Jorge Oteiza-Ibercaja, Alzuza-Zaragoza, 2009-2010.
- 33 "Oteiza con sus ojos, / con sus manos, / con su sed de lagarto y de nostalgia / atraviesa los pálidos recintos / de materia asombrosa, / y le clava los dientes que a lo lejos / un Dios asesinado repartiera / en collares de fiestas criminales". Juan-Eduardo Cirlot, "Ferrant, Ferreira, Serra, Oteiza", en "Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteiza y E. Serra", "Dau al Set", Barcelona, III/1951.
- 34 Palazzo dell'Arte, IX TRIENNALE DI MILANO-ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI MODERNE E DELL'ARCHITETTURA MODERNA, Milano, 12 Mayo-Septiembre 1951.
- 35 Vicente Aguilera Cerni, "Una perspectiva de la pintura española", "Civiltà delle Macchine", op. cit. p. 37
- 36 Mercedes Molleda, "Arte vanguardista en Madrid", "Revista", no. 329, Barcelona, 2-8 Agosto 1958, p. 16.
- 37 Carta de "EL PASO-9", Diciembre-Enero 1959. Crítica de Juan-Eduardo Cirlot: "En la Sala Gaspar. Exposición de 4 pintores del grupo El Paso".
- 38 Así sucedería en la "Exposición de pintura catalana", desarrollada en el Casón del Buen Retiro de Madrid en 1962, en cuyo catálogo Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes se refería "a la Escuela Catalana de Pintura contemporánea".
- 39 Juan-Eduardo Cirlot, "Prólogo a la edición española", de: Bernard Dorival, "Los pintores célebres contemporáneos", Volumen III, Ed. Lucien Mazenod-París y Editorial Gustavo Gili-Barcelona, 1963, p. 11. Canogar, Feito, Millares y Saura eran "los madrileños", y Tàpies, Tharras y Cuixart "los barceloneses".
- 40 Juan-Eduardo Cirlot, "El grupo de Madrid, "El Paso" y sus pintores", op. cit. p. 4. En este artículo volvía a referir Cirlot a la "Escuela de Barcelona".
- 41 Así serían 'bautizados' por Jean Cassou, con ocasión del encuentro en París con Santiago Lagunas y Federico Torralba en 1949. Vid. el prefacio de Torralba en el catálogo "Lagunas. Abstracción", Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1991. Con el título: "Santiago Lagunas, el grupo Pórtico y algunas cosas más", pp. 13 y ss..
- 42 Luis Felipe Vivanco, "Primera Bienal Hispano Americana de Arte", Afrodisio Aguado S.A., Madrid, 1952. Lo relata Vivanco en el capítulo VII, pp. 39 y ss.

- 43 Texto en el catálogo de la exposición celebrada en The Museum of Modern Art, *Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, Nueva York, 1-31 Julio 1960, p. 7 (la exposición itineró por diversas ciudades norteamericanas).
- 44 Grupo Parpalló, "Carta abierta del Grupo Parpalló", publicado en "Las Provincias", Valencia, p. 13 y "Levante", Valencia, ambos el día 1/XII/1956.
- 45 Françoise Choay, "L'école espagnole", "L'Oeil", no. 51, París, Marzo 1959, pp. 14-15.
- 46 Ramón Faraldo, "El grupo Parpalló o la necesidad de llevar la contraria", "Ya", Madrid, 26/II/1960.
- 47 "El Paso-1", Marzo de 1957. La cita procede de la crítica a la exposición de Picasso en la Sala Gaspar de Barcelona.
- 48 "El Paso-3", Verano de 1957.
- 49 Vicente Aguilera Cerni, "España en la XXIX Bienal de Venecia", "Punta Europa", "Nueva Galería Punta Europa", no. 33, Madrid, XI/1958, pp. 134-139.
- 50 Juan Ramírez de Lucas, "Se ha disuelto 'El Paso', los abstractos cumplieron su objetivo", "Gaceta Ilustrada", Año V, no. 165, Madrid, 23/IV/1965 (en "Carta al Lector").
- 51 I Congreso de Arte Abstracto, Santander, 1-10/VIII/1953. De este Congreso surge el documento: "Texto íntegro del escrito elevado por los abstractos".
- 52 Louis-Paul Favre, "Palazuelo. Chevalier de la solitude", "Combat-Le Journal de Paris", no. 3327, París, 14/III/1955, p. 7. Reproducido en "La Presse de Tunisie", Túnez, 18/III/1955.
- 53 "‘Soledades’ (...) eran obras que revelaban la dureza de la lucha, pero en ellas aparecía ya un proceso de formación, que yo reconocía como mío totalmente". Pablo Palazuelo (con motivo de la obtención de la Medalla de Oro de las Bellas Artes), op. cit.
- 54 "Muestra lo terrible de la situación. La composición está a punto de perderse, de caer en el caos. Era tal acumulación de posibilidades y de caminos a elegir que me costó muchísimo trabajo". Pablo Palazuelo a Kevin Power, op. cit. p. 66.
- 55 Santiago Arbós Ballesté, "Pintores seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York", "ABC", Madrid, 13/VI/1959: "allá ellos con sus plastas, sus alambres, sus arpilleras desgarradas o zurcidas y sus maderas astilladas. Que se ocupen de ellos sus exégetas. Yo voy a aprovechar el espacio de que dispongo para reseñar las aportaciones de los expositores que pintan". La crítica estaba dedicada a la exposición que se celebraba en la galería Biosca: "Los artistas seleccionados por el Museum of Modern Art en Nueva York" (Madrid, 7-24 Junio 1960). La exposición se vinculaba a la que se desarrollaría inmediatamente en The Museum of Modern Art, *Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, cit. Entre sus participantes, parece aludidos, estaban Feito, Rivera, Millares y Lucio Muñoz.
- 56 Fernando Carbonell, "Impresionante éxito de la pintura moderna española en el mundo", "Córdoba", Córdoba, VII/1959 (en nuestro archivo, s/f).

- 57 El pintor Álvarez de Sotomayor fue director del Museo del Prado en los períodos: 1921-1936 y 1939-1960. Fue también director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 58 Carta dirigida al Presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio Médico. Diario "Madrid", Madrid, 8/XI/1951, p. 11. El director parecía conocer bien las corrientes artísticas, "las más absurdas experiencias" (...) al citar al "arte surrealista, abstracto, indaliano (...)" (sic.). La polémica prosiguió en días sucesivos.
- 59 Eugenio D'Ors, "Sobre la Bienal", en "I Bienal Hispano Americana de Arte", Madrid, X/ 1951, p. XI.
- 60 August Puig, op. cit.
- 61 "Premier Manifeste du Salon des Realités Nouvelles", París, 1948.
- 62 Musée Cantonal des Beaux-Arts, *Rythmes et couleurs*, Lausanne, 20 Junio-14 Septiembre 1952.
- 63 Juan-Eduardo Cirlot, "Prólogo a la edición española", de "Los pintores Célebres Contemporáneos", op. cit., p. 9.
- 64 Vicente Aguilera Cerni, "Una perspectiva de la pintura española", "Civiltà delle Macchine", op. cit. p. 37.
- 65 Juan-Eduardo Cirlot, "Prólogo a la edición española", de "Los pintores Célebres Contemporáneos", op. cit.
- 66 Domingo Paniagua, "Caña y Mosca", en "Punta Europa", no. 39, Madrid, III/1959, p. 129.
- 67 José María Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual", op. cit. p. 25
- 68 Ibíd. p. 71
- 69 Sin olvidar el del mismo título publicado, 1951, por Juan-Eduardo Cirlot (Ediciones Omega, Barcelona). Antonio Aróstegui, "El arte abstracto", Ediciones CAM, Colección Idearium-Ideas y problemas actuales, Granada, 1954.
- 70 Carta de "EL PASO-9", Diciembre-Enero 1959. Crítica de Juan-Eduardo Cirlot, op. cit.
- 71 José María Moreno Galván, op. cit. p. 71.
- 72 Ricardo Gullón, "Primera reunión de la 'Escuela de Altamira'", op. cit.
- 73 Ibíd.
- 74 "El Paso-3, Manifiesto", Verano de 1957.
- 75 En "1940-1965, Galería Biosca", texto anónimo introductorio: "La galería celebra sus bodas de plata", Madrid, 28/X/1965.
- 76 Eugenio D'Ors, "Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España", M. Aguilar Editor, Madrid, 1946, p. 28. Su incomprensión sobre el Picasso más arriesgado es también notoria. Ibíd. p. 59.
- 77 Eugenio D'Ors, Ibíd. p. 170
- 78 José Aguiar, Fernando Álvarez de Sotomayor, Gustavo de Maeztu, Mariano Fortuny, Antonio Lino, Pablo Mañé (sic.), Enrique Pérez Comendador, Pedro Pruna, José de Togores, Quintín de Torre e Ignacio Zuloaga.
- 79 Eugenio D'Ors, "Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España", op. cit. p. 165. "La Academia Breve de Crítica de

- Arte (...) usufructuaba, por una especie de plebiscito tácito, la facultad de catalizar las influencias y las apreciaciones dominantes (...) era, en definitiva, el espíritu de don Eugenio". José María Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual", op. cit. p. 81.
- 80 Eugenio D'Ors, "Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España", op. cit. p. 167: "habíamos de operar, como en guerra los paracaidistas que preparan un desembarco, con decisivo avance. Era ya una agresión (...) o "Naturalmente, una táctica así no podía desarrollarse sin (...) una quinta columna". Ibíd. p. 167. "El combate para el cual salíamos a pelear", Ibíd. p. 172.
- 81 Ibíd. p. 170.
- 82 José María Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual", op. cit. pp. 72-73.
- 83 "(...) Se desea, no revoluciones subversivas, sin un orgánico desarrollo. (...) Si a esto se le llama tradicionalismo tanto mejor". Eugenio D'Ors, "Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España", op. cit. p. 210.
- 84 "Para llevar adelante con todos los honores y toda su integridad el museo que todos soñamos y deseamos. Un Museo de Arte Contemporáneo que refleje verdaderamente nuestra época (...) porque el mundo, mi querido amigo, marcha siempre hacia delante". Carta de Manolo Millares, Las Palmas (2/I/1955), a José Luis Fernández del Amo, cortesía de Rafael Fernández del Amo, 11/III/2003, en archivo del MNCARS, Madrid, 2000. Citada en: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, "José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo", Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, pp. 36-37.
- 85 "(...) Una cierta proliferación de actividades artísticas en las que la posición ecléctica se había transfigurado en una carencia absoluta de criterio". José María Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual", op. cit. p. 73
- 86 El texto, firmado por el Cardenal Eugenio María Giovanni Pacelli (recién nombrado Papa Pío XII en marzo de ese 1939): "Bendición de S.S. Pío XI", en el catálogo "Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro", op. cit. p. 11: "(...) mientras ponga de manifiesto lo que colega con las gloriosas formas de la tradición artística del pasado".
- 87 El asunto está referido en Alfonso de la Torre, "La Sombra de Oteiza (en el arte español de los cincuenta)", op. cit. Son conocidos los agravios de Aránzazu que tendrían episodios capitales tras el fallecimiento de Carlos Pascual de Lara, tales al borrado y nuevo rehecho de las pinturas de la cripta de Basterretxea o las dificultades de Oteiza con su impar grupo de apóstoles durante años simbólicamente aherrojados en la cuneta de la carretera.
- 88 Eugenio D'Ors, "Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España", op. cit. p. 165.

- 89 Sí lo hizo su presentador en el "Salón", Antonio Bilbao Arístegui, quien observó, entre sus cualidades su adscripción hacia "las nuevas orientaciones de la Estética (que) postulan un arte dirigido a la inteligencia más que a los sentidos". En el catálogo "ACADEMIA BREVE DE CRÍTICA DE ARTE-SÉPTIMO SALÓN DE LOS ONCE. INVIERNO 1949", Galería Biosca, Madrid, 1950, pp. 17-18.
- 90 Antonio Bilbao Arístegui, op. cit.
- 91 Vicente Risco, "Sobre algunas ideas de Eugenio D'Ors", "Punta Europa", no. 37, Madrid, I/1959, pp. 52-57. O la que Moreno Galván señalara, en el mismo sentido: "el más alto magisterio crítico de la época lo ostentaba don Eugenio D'Ors de manera indiscutible. Y en verdad que el derecho a tal magisterio le venía desde muy antiguo, sin que en nuestros días se vea aún a la personalidad que pueda sustituirle". José María Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual", op. cit. p. 72.
- 92 José María Moreno Galván, Ibíd.. p. 82.
- 93 Guillermo Díaz-Plaja, "Hacia una definición de Eugenio D'Ors", "Cuadernos Hispanoamericanos", no. 65, Ediciones Mundo Hispánico, Madrid, Enero 1955, p. 50: "Su tarea era de descubrimiento y de salvación".
- 94 Musée des Arts Décoratifs, *La jeune peinture espagnole-13 Peintres espagnols actuels*, París, 20 Mayo-30 Junio 1959. La nota de Eugenio D'Ors era: "lo subconsciente es amorfo", en la primera página del catálogo. Esta cita había abierto también el conocido libro de Juan-Eduardo Cirlot, "El arte otro. Informalismo en la escultura y pinturas más recientes", Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1957, p. 8.
- 95 Vicente Aguilera Cerni, "Una perspectiva de la pintura española", "Civiltà delle Macchine", op. cit. p. 37.
- 96 Francisco Álvaro, "Por el arte hacia Dios", "ABC", Madrid, 15/IV/1957, p. 13.
- 97 Ibíd. p. 64.
- 98 Alfonso de la Torre, "Catálogo Razonado de Pinturas de Manuel Rivera", Fundación Azcona-Diputación de Granada, Madrid, 2009, en p. 116.
- 99 Artículo firmado por Robert Beaurais.
- 100 Alfonso Sánchez, op. cit.
- 101 José Ayllón en el Texto-Manifiesto de "El Paso" de marzo de 1957: "ARTISTAS, FILÓSOFOS, ESTÁN CONFORMANDO NUESTRO TIEMPO CON NUEVOS Y SORPRENDENTES HALLAZGOS, CARACTERÍSTICAS INÉDITAS QUE HAN CREADO UN CONCEPTO DIFERENTE DEL MUNDO". Del mismo modo: "es el nuevo arte": "OTRO ARTE O EL TIEMPO PERDIDO-(Comedia de un solo acto para no ser representada)". "El Paso", carta no. 2, Madrid, Abril de 1957. Tipografía original.
- 102 "DEBEMOS SALVAR LA INDIVIDUALIDAD DEL SER HUMANO. ES UNA RESPONSABILIDAD DE LA QUE SON CONSCIENTES MUCHOS HOMBRES EN LOS QUE HA IDO CRECIENDO EL SENTIMIENTO DE ESTA LIBERACIÓN INDIVIDUAL". José Ayllón, Ibíd.

- 103 "LA CONCIENCIA CLARA DEL ABSURDO EN QUE SE ESTABA DEBATIENDO EL MUNDO Y HEMOS TENIDO QUE ENFRENTARNOS CON TANTA INCOMPREENSIÓN", *Íbid.*
- 104 "El Paso", Carta no. 4, Madrid, Primavera de 1958. La cita de Vicente Aguilera Cerni es textual: "El mito expresa la esencia de un vivir en el tiempo".
- 105 Manolo Millares, "Desde 1949 vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de sus islas", "Falange", Las Palmas de Gran Canaria, 16/VII/1952.
- 106 Juan Antonio Gaya Nuño (Texto de presentación en el catálogo de la exposición en la Galería Buchholz, *Manolo Millares*, Madrid, 11-23 Enero 1954), Madrid, 1954.
- 107 Angel Marsá, *Manolo Millares (IV Ciclo experimental, 1951-1952, Arte nuevo, Exposición no. 14)*, Galerías Jardín, Barcelona, 17-30 Mayo 1952, s/p, p. 2.
- 108 Cesáreo Rodríguez Aguilera, "Manolo Millares", "Revista", no. 69, Barcelona, 6 de agosto de 1953, p. 9.
- 109 El asunto está tratado en: Alfonso de la Torre, "Pablo Palazuelo. París, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)", *op. cit.*, p. 17.
- 110 Manolo Millares, "Destrucción-construcción en mi pintura", "Acento Cultural", no.s 12-13, Madrid, 1961.
- 111 André Pieyre de Mandiargues, "Des Visionnaires ", "XX Siecle ", Diciembre 1961, París.
- 112 Nos estamos refiriendo al "Planas de Poesía" que ilustró Millares dedicado a Federico García Lorca, "Crucifixión", 1950.
- 113 En Antonio Saura, "Antonio Saura por sí mismo", "Lunweg Editores-Archivos Antonio Saura", Barcelona-Ginebra, 2009-2010, p. 87.
- 114 Manuel Rivera, "Una plástica nueva: elemento fundamental en el espacio", entrevista de Radio Nacional, "Última hora de la actualidad", Madrid, 25/III/1959. Inédita.
- 115 "Cada mito tiene sus símbolos. Por eso es ocioso pretender nuevos símbolos si antes no hemos justificado el mito, si antes no lo hemos sacado de la entraña del vivir. (...) El nuevo mito está ahí. Es preciso tener el valor de irlo descubriendo. Además, aparecerá la estética del arte además, su estilo y sus símbolos". Vicente Aguilera Cerni, en la carta de "El Paso" de la Primavera de 1958, *op. cit.*
- 116 Mark Rothko, "Writings on Art ", Yale University Press, New Haven-Londres, 2006, p. 31.
- 117 Juan-Eduardo Cirlot, "Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza", *op. cit.*
- 118 Museo Nacional de Arte Contemporáneo, *The New American Painting-La Nueva Pintura Americana*, Madrid, Julio 1958. Compuesta por obras procedentes del Museum of Modern Art de Nueva York.

1957 - 1977
VEINTE AÑOS DE
ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA ESPAÑOLA
Ángel Llorente

En 1957, una de las fechas principales en la historia del arte español contemporáneo, se formaron tres grupos artísticos clave para las vanguardias: Parpalló, El Paso y Equipo 57. Si a ellos les sumamos la actividad de varios artistas que trabajaron sin agruparse, el resultado fue la eclosión de una pléyade artística que protagonizó la renovación más profunda del arte español en la ya larga postguerra. Mientras que la mayoría de los creadores practicó un arte figurativo de corte expresionista o abstracto en sus vertientes informalista y expresionista, una minoría dedicó su obra a la abstracción geométrica.

En París residieron y acabaron de formarse como artistas una buena parte de los protagonistas de aquella renovación (Palazuelo, Chillida, Sobrino, Duarte, Victoria, Sempere, Ibarrola, Farreras, Feito, Rivera y muchos otros). Desde allí, en sus viajes a España o en su asentamiento definitivo en varias ciudades españolas—especialmente, por lo que respecta al arte geométrico, la triada Madrid, Valencia, Córdoba—aportaron los fértiles fluidos necesarios para modificar el rancio panorama del arte nacional.

La historiografía y la crítica de arte del arte español contemporáneo han dicho y escrito demasiadas veces que la abstracción geométrica no se adapta a la cultura española, o bien, que es esa cultura la que, por sus características, no admite aquella abstracción. Incluso se ha llegado a decir que el carácter español no se aviene con ese tipo de arte, pero sí, en cambio, con la abstracción expresionista. Ahora bien, generalmente se han repetido esos tópicos sin analizar ni la cultura española ni el supuesto «carácter español» para, acto seguido, establecer las relaciones oportunas con la abstracción geométrica, asunto del que esperamos ocuparnos en otra ocasión; bástenos, por ahora, refutar esas afirmaciones con la evidencia de la presencia del arte abstracto geométrico en nuestro país—que se remonta a los años treinta—en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. Decenios de los que nos ocupamos a continuación. Adelantamos que dada la brevedad de este artículo no nombraremos a todos los artistas que crearon obras pertenecientes a esa corriente.

Ahora bien, no debemos olvidar que antes de aquel año «bisagra» se pudieron ver algunas pinturas abstractas. Las más importantes fueron algunos cuadros de Fermín Aguayo y Santiago Lagunas, componentes del zaragozano Grupo Pórtico, que datan de 1950. Eran pinturas en las que la geometría estaba presente, debido más a la influencia de la obra de Paul Klee sobre esos artistas que a un planteamiento de partida geométrico.

Solo Equipo 57 fue el único colectivo de artistas creado en 1957 dedicado exclusivamente a la abstracción geométrica, pues varios de los integrantes del Grupo Parpalló crearon obras abstractas no geométricas e, incluso, figurativas. Por su parte, los componentes de El Paso cultivaron tanto



Hojas volanderas de la exposición del primer Equipo 57. París, junio de 1957



Arte Vivo, nº 1. Revista del Grupo Parpalló, Valencia, marzo de 1957

una figuración expresionista como un expresionismo abstracto e informalista.

Tres años después de la formación de Equipo 57, en la primavera de 1960 se abrió en Valencia la Primera Exposición Conjunta del Arte Normativo Español. Su finalidad fue doble, por un lado mostrar una selección de obras de grupos y artistas individuales encuadrados por la crítica en el marco del denominado Normativismo; a cuya cabeza estaba su mentor Vicente Aguilera Cerni, y por otro, impulsar la corriente en el arte español vanguardista. En la ciudad levantina expusieron los Equipo 57 y Córdoba, el Gupo Parpalló y los artistas Manolo Calvo y José María de Labra. Además de los citados, la crítica consideró normativistas a Pablo Palazuelo, Nestor Basterrechea y Jorge Oteiza, por la relación que encontró con su teoría y obra plástica.

Ateniéndonos a los aspectos estrictamente formales se observa que las diferencias fueron mayores que las similitudes en las obras de los normativistas. Es más, la obra de algunos de los integrantes de Parpalló no puede entenderse sin la existencia del informalismo. Entre quienes se consagraron a la abstracción geométrica los resultados más parecidos fueron los del Equipo 57, los grupos Equipo Córdoba y Grupo Espacio, y el artista ovetense Manolo Calvo; grupos y artistas que constituyeron el ala materialista del normativismo, frente a la metafísica y espiritualidad de Oteiza, Palazuelo y Labra, que desarrollaron una obra muy personal y claramente diferenciada. Dos artistas del Grupo Parpalló, Andreu Alfaro y Eusebio Sempere, se preocuparon mucho por la incidencia de factores perceptivos en sus obras.

Aunque habitualmente el Normativismo se incluye en la línea de la abstracción geométrica, lo cierto es que se trató de un movimiento heterogéneo tanto por los presupuestos creativos de sus integrantes como por las obras. Varios de ellos y otros artistas e intelectuales cercanos a sus planteamientos pretendieron conseguir con su trabajo una «integración de las artes», un asunto que preocupó también a profesionales de otros campos y a parte de la crítica de arte, tanto en nuestro país como en otros europeos, sobre todo Italia, en las décadas de los cincuenta y sesenta. Nos referimos, limitándonos a España, a los colectivos Equipo Forma —compuesto por arquitectos e ingenieros— y al Grupo R, que unió a varios arquitectos, además de los ya citados Grupo Parpalló y Equipo 57, así como a los artistas José María de Labra y Jesús de la Sota, entre los artistas. Las aportaciones principales de la crítica por su rigor conceptual y reiteración fueron



Cartel - catálogo de la Primera Exposición de Arte Normativo Español, Valencia, marzo de 1960



Portada del catálogo España en la VI Bienal de Sao Paulo, septiembre de 1961

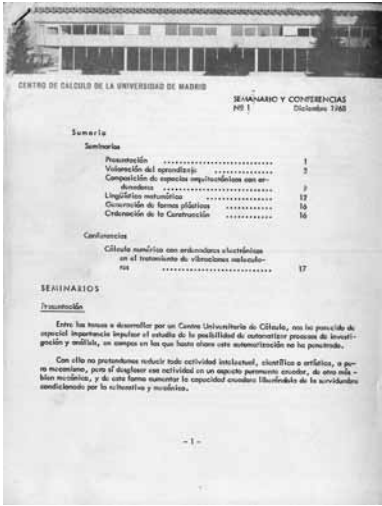


Portada del catálogo ARTE OBJETIVO, Madrid, octubre de 1967

las de Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás. Mientras que la mayoría de los citados entendieron la integración de modo reduccionista como la colaboración entre artistas plásticos y arquitectos, Equipo 57 planteó que ese asunto exigía abordar las enseñanzas vigentes de las artes plásticas y la arquitectura en el contexto de una renovación de las mismas.

Tras los éxitos obtenidos en 1957 por abstractos geométricos —Jorge Oteiza en la IV Bienal de Sao Paulo y José María de Labra en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Salzburgo—, el máximo responsable de la promoción del arte español de vanguardia en el extranjero, Luis González Robles, seleccionaría para certámenes internacionales a algunos geométricos, siempre en minoría respecto a los informalistas, los más representados, obviamente por su sintonía con el auge internacional de esa corriente. Ahora bien, González Robles nunca escogió obras de Equipo 57 a pesar de ser el grupo que más expuso en el extranjero, debido —se ha dicho y es algo pendiente de comprobar —a la ideología de izquierda y a la intensa actividad cultural y política del grupo, opuesta a la dictadura.

Los artistas españoles que optaron por el camino de la abstracción geométrica como esencia de su creación se separaron en la década de los años sesenta, al tomar unos la bifurcación de la *intuición* y otros la del *cálculo*; sendas difíciles de distinguir en las obras si nos mantenemos únicamente a los aspectos formales. Para diferenciarlas se necesita conocer los presupuestos de partida de unos y otros creadores, expuestos generalmente a través de los escritos de los artistas, y algo menos de los de la crítica. En el proceso creativo de los geométricos la intuición precedió frecuentemente al cálculo, y mientras unos pocos prefirieron mantenerse en el terreno intuitivo, los más adoptaron el otro, que no debemos entender sólo como el propio de las ciencias exactas pues muchas veces era un modo de proceder sin base científica o, de existir. Se trataba de un conjunto de supuestas leyes científicas no siempre bien entendidas ni razonadas. Equipo 57 fue el grupo de artistas que partiendo de la intuición y de la experimentación formal intentó elaborar una teoría científica para sustentar su obra; actualmente muy valorada, más por sus resultados reales y por la posición de vanguardia que adoptaron durante su trayectoria que por sus fundamentos pseudocientíficos. Jorge Oteiza, fue sin duda el artista más importante para la renovación de la escultura española. Su investigación, netamente plástica



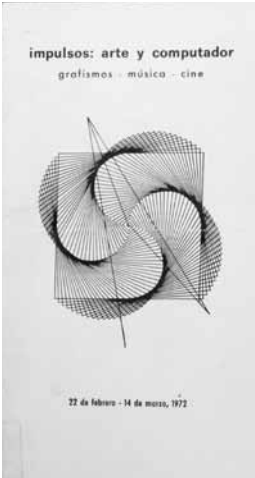
Portada del *Semanario y Conferencias*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, nº 1, Diciembre de 1968

siguiendo la vía abierta por el constructivismo ruso-soviético alcanzó niveles de alto valor estético. No obstante, Oteiza, al contrario que sus seguidores de Equipo 57, nunca desdeñó los aspectos significativos de las obras, por lo que podemos decir que ese escultor creó una escultura metafísica de significación y comprensión muy complejas. Una de las grandes artistas geométricas españolas es Elena Asins, quien en alguna ocasión ha reconocido su deuda intelectual con Oteiza. Las pinturas y dibujos abstractos geométricos más tempranos de esta artista se elaboraron a partir de intuiciones, que le posibilitaron pronto emplear procedimientos de base matemática, propios del serialismo, de la combinatoria y de la estadística. De esta manera creó obras asépticas, en las que la huella del trabajo previo apenas se nota; provistas de un aire poético que trasciende la frialdad de los resultados plásticos. Otros, como Palazuelo o Sempere, por citar sólo a dos artistas que tendrían una gran trayectoria, seguirían siendo partidarios de crear a partir de la intuición corregida con el raciocinio —es decir la experimentación partiendo de principios mayoritariamente matemáticos—.

En 1966 el pintor español de origen filipino Fernando Zobel abrió en Cuenca con fondos de su colección el primer museo de arte abstracto español de la península, que acogió obras diversas: desde el informalismo (Tàpies, Lucio Muñoz, Cesar Manrique, Farreras, etc.) a la abstracción geométrica (Oteiza, Equipo 57,...), pasando por la abstracción lírica (Torner, Rueda, el propio Zobel, etc.) o el personalísimo expresionismo de Saura y Millares.

Algunas galerías tuvieron un papel muy importante en la promoción de la abstracción geométrica, especialmente las madrileñas. Entre ellas destacaron por su apuesta por ese arte la Galería Bique, que en 1966 organizó la exposición II Salón de corrientes constructivistas, y sobre todo, la Galería Edurne, que en el mismo año presentó la primera exposición dedicada al op art, con una selección de obras de diez artistas entre las que incluyó obras de Equipo 57, al considerarlo uno de los precedentes directos e inmediatos de ese arte, lo que sin duda no gustó al grupo cordobés que en las mismas fechas anunció su disolución definitiva con una exposición en Suiza. Esa misma galería acogería dos años después la primera exposición individual de Elena Asins.

En 1967 el crítico Juan Antonio Aguirre organizó la exposición *Nueva Generación* (Sala Amadís y Galería Edurne) como una propuesta alternativa al predominio del informalismo. En ella



Parte de la hoja catálogo de la exposición *Impulsos: arte y ordenador*, Madrid, Instituto alemán, febrero de 1972



Portada del catálogo *FORMA Y MEDIDA EN EL ARTE ESPAÑOL ACTUAL*, Madrid, noviembre de 1977



Extracto del artículo de J. M. Moreno Galván sobre arte geométrico en *Triunfo*, Madrid, nº 772, 12 de noviembre de 1977

reunió artistas muy diferentes, neofigurativos y abstractos, entre éstos a los geométricos Alexanco, Asins, Barbadillo, Yturralde, García Ramos, Gali, Egido, Plaza, Gil y Anzo. El mismo año, otra iniciativa, esta vez oficial, dio un empuje a la abstracción geométrica. Fue la exposición *Arte objetivo*, organizada por el poeta Ángel Crespo, que reunió la obra de una veintena de artistas encuadrados en corrientes de arte geométrico, siendo Elena Asins la única mujer seleccionada.

En 1968 el ya citado Vicente Aguilera Cerni presentó en la sede del Colegio de Arquitectos de Valencia el movimiento *Antes del Arte* en un intento de recuperar y actualizar los fundamentos de la *Primera Exposición de Arte Normativo Español* pero con unas bases que se pretendían más científicas, con el convencimiento de que el progreso tecnológico y las experiencias extranjeras habían enriquecido el movimiento.

A punto de terminar la década de los años sesenta, aquel cálculo al que nos hemos referido como base de partida y procedimiento creativo se deslindó a su vez en dos variedades; la que nos atreveríamos a denominar mental-artesanal, aquella en la que los artistas no utilizaban máquinas para diseñar sus creaciones ni medios mecánicos para hacer sus obras, y la conocida en su momento como computacional. Algunos artistas que habían destacado en la primera variedad, como Elena Asins, Eusebio Sempere, Tomás García Asensio, Abel Martín y Manuel Barbadillo, al descubrir las ventajas que proporcionaba el ordenador optaron pronto por la segunda utilizando la nueva tecnología para diseñar sus obras que después realizaban manualmente con medios y procedimientos tradicionales. Esos artistas participaron en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en el que se organizaron talleres de arte (Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas) en los que investigaron con la ayuda de informáticos (Fernández Barberá), matemáticos (Briones y García Camarero) y la colaboración de pensadores (Gómez de Liaño). Gracias a ello el Centro amplió su labor científica y técnica al campo de arte, y se creó un laboratorio en el que investigaron los artistas geométricos más inquietos de la época. Los resultados de aquellas investigaciones se presentaron en el verano de 1969 en el Centro en la exposición *Formas Computables*, con obras presentadas por considerarlas precedentes de sus investigaciones (Mondrian, Vasarely y Equipo 57), junto a otras manuales (Alexanco, Amador, Asins, T. García, Greenham, Lugan, Martín, Quejido, Sanz, Segui y Sevilla) y unas

pocas hechas gracias al gigantesco ordenador IBM del Centro (Barbadillo, Sempere e Yturralde). A la vez que se editó el libro *Ordenadores en el arte; generación automática de formas plásticas*. A aquella exposición le sucedieron tres más, una al año siguiente (*Generación Automática de Formas Plásticas*), y dos en 1971 (*The Computer Asisted Art Exhibition* y *Formas computadas*).

Mientras que la mayoría de los geométricos continuó utilizando los habituales materiales artísticos, a los que se añadió la pintura acrílica, unos pocos —José Luis Alexanco, Francisco Sobrino y Enrique Salamanca fueron los principales— emplearon materiales que empezaban a utilizarse en la industria, como el plexiglas, el aluminio y el metacrilato.

Veinte años después de aquella fecha clave con la que comenzamos se abrió en Madrid la exposición «Pintores constructivistas españoles» (Kandinsky Centro Difusor de Arte), que ofreció un panorama de esa corriente pictórica que ya era parte de la historia del arte español del siglo XX. Allí se reunieron obras de buena parte de los integrantes de las dos generaciones de abstractos geométricos de postguerra (la primera, representada en la exposición por Barbadillo, Equipo 57, Gómez Perales, Labra y Rueda; la segunda, con obras de Asinsy García Ramos), junto a las de otros artistas que aunque por edad pertenecían a una de esas generaciones, habían comenzado su andadura creativa en la abstracción geométrica después que los nombrados (Caruncho, Michavila, Mieres, Navarro Baldeweg, Pericot, Peluzzi y Seguí de la Riva) 



Artistas en catálogo *nove tendencije 2*, Zagreb, agosto de 1963.
Tres últimos de la fila superior derecha: Ángel Duart, José Duarte y Agustín Ibarrola. Último de la fila inferior: Francisco Sobrino.

LUCHANDO EN NUEVA YORK: PINTORES ESPAÑOLES EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO AMERICANO (1950-1960) Inés Vallejo

En octubre de 1954 José Guerrero clausuró su primera exposición en Nueva York en la galería de Betty Parsons (fig. 1). El día del cierre Mark Rothko pasó por allí y lo invitó a comer. Con una botella de vino sobre la mesa, el pintor de origen ruso le aconsejó: “Mira, el último día de una exposición es como una retirada militar: te retiras con tus cosas y te metes en la trinchera, que es el estudio, y otra vez a luchar”¹. Aunque no hay duda de lo acertado de este comentario, José Guerrero llevaba para entonces una larga batalla tras de sí: había llegado a Nueva York en 1950, se había establecido en un pequeño estudio del Greenwich Village, había pasado cuatro años luchando a brazo partido con la pintura y había conseguido encontrar una galería que lo representara². Aunque esto no fuera más que el principio, exponer con Betty Parsons suponía un triunfo en sí mismo, ya que se trataba de una de las marchantes más relevantes del momento³. Guerrero presentó allí una abstracción de grandes formas negras ovaladas que tenía ya la libertad y los grandes formatos propios del *action painting*.

En el mismo barrio en el que Guerrero se había asentado, vivió también otro pintor español que en la década de los cincuenta trabajó en el entorno del expresionismo abstracto americano: Esteban Vicente (fig. 2). El Village, lugar de reunión de escritores, pintores y demás bohemios que se aglutinaban en torno a lo más parecido que existía en la ciudad a la vida de café europea, guardaba en su conjunto una escala parecida a la del viejo continente y era, para Vicente, “el único lugar en el que te podías sentir humano”⁴. Pese a que el artista había llegado a la ciudad a finales de los años treinta, no presentó una producción abstracta madura relacionada con la abstracción americana hasta 1950⁵. Ese año, en el edificio de 10th Street donde el pintor tenía su estudio, el crítico Clement Greenberg y el historiador Meyer Schapiro vieron esa obra y lo seleccionaron para la exposición *Talent 1950*. La muestra era un encargo del marchante Samuel Kootz con la intención de reunir un nutrido grupo de jóvenes artistas o de pintores que hubieran llegado recientemente a la escena de vanguardia. La obra que Vicente expuso entonces contenía ya las directrices de su producción posterior: lienzos en los que las formas se relacionan entre sí a través del color.

José Guerrero y Esteban Vicente fueron los dos pintores españoles que se asentaron en Nueva York en la década de los cincuenta y establecieron relación con los protagonistas del expresionismo abstracto americano. Sin embargo, no existió entre ellos conexión e incluso Vicente rechazó exponer con Guerrero en la muestra que presentó la obra de este último al público americano⁶. Vicente tuvo una relación próxima con Willem de Kooning, al que conoció a través de Leo Castelli y visitó en su estudio de Fourth Avenue. En 1952 el matrimonio De Kooning se trasladó al mismo edificio de 10th Street donde Vicente trabajaba, lo que estrechó sus lazos de amistad. Lo que Willem de Kooning fue para Esteban Vicente, José Guerrero lo encontró en Robert Motherwell. El pintor americano fue para él una suerte de guía intelectual. Ambos se conocieron también en 1952 y su relación afianzó a Guerrero en el camino de la abstracción⁷.



1. Vista de la exposición de José Guerrero en Betty Parsons, Nueva York, 1954. El artista posa entre las obras *Sombras* y *Ascendentes*, actualmente en la colección del Centro José Guerrero de Granada. Foto: Archivo José Guerrero



2. Esteban Vicente en el estudio de 10th Street, Nueva York, c. 1953

He señalado antes la que sería una fecha clave: 1950, momento en el que José Guerrero se asienta en la ciudad y Esteban Vicente forma parte de la exposición *Talent 1950*. Pero ese año fue también vital para los artistas de la Escuela de Nueva York: Willem de Kooning pintó *Woman I*, Jackson Pollock fue fotografiado y filmado trabajando en su estudio de The Springs, Barnett Newman expuso por primera vez en Betty Parsons, Franz Kline presentó también su primera exposición individual, Alfred H. Barr seleccionó a Pollock, De Kooning y Gorky para representar a los Estados Unidos en el pabellón americano de la Biennale di Venezia y la fotógrafa Nina Leen tomó la emblemática foto de grupo para la revista *Life*.

Además de Vicente y Guerrero, otros artistas españoles viajaron o residieron en Nueva York temporalmente durante los últimos años cuarenta y la década de los cincuenta⁸. En 1947 Joan Miró se trasladó a Estados Unidos con el propósito de realizar una pintura mural para el Gourmet Room del Terrace Plaza Hotel de Cincinnati y residió unos meses en Nueva York. Durante su estancia en la ciudad trabajó el grabado en el Atelier 17, que Stanley W. Hayter había trasladado desde París tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. También el pintor realista José Vela-Zanetti viajó a la ciudad en 1950, gracias a una beca de la Guggenheim Foundation, y recibió el encargo de realizar un mural para la sede de Naciones Unidas.

Unos meses después de que Vela-Zanetti firmara su mural en defensa de los derechos humanos, otro artista español llegó también a la ciudad: Antoni Tàpies. En octubre de 1953 el pintor catalán viajó a Nueva York para asistir a la inauguración de su exposición en la galería de Martha Jackson⁹ (fig. 3). La marchante, artista a su vez al igual que Betty Parsons, había abierto su sala, un pequeño espacio en 66th Street, ese mismo año con la intención de presentar un arte que fuera desconocido para el público americano. En este contexto, Jackson expuso al grupo de pintores japoneses Gutai y presentó las primera exposiciones personales de artistas como Karel Appel, Christo o Sam Francis. Para Tàpies, que sólo había tratado con ella a través de correspondencia, el viaje fue una aventura y el encuentro con la ciudad le dejó una “[...] sensación de organismo gigantesco, de una fuerza de desarrollo brutal, imparable, bastante abrumadora”¹⁰. Esa misma impresión era la que había tenido José Guerrero a su llegada a la ciudad unos años antes. Los rascacielos y las grandes infraestructuras habían dejado al pintor granadino maravillado pero también un tanto atemorizado ante la idea de tener que abrirse camino en un



3. Martha Jackson y Antoni Tàpies en la Martha Jackson Gallery, Nueva York, 1953. Foto: © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

lugar como aquél. No era el caso de Tàpies, que llegaba arropado por una galerista que, junto a Pierre Matisse, jugó un papel fundamental en la presentación de los informalistas españoles en Nueva York. El artista catalán paseó por galerías, conoció el ambiente de las sucias calles del Village y visitó a coleccionistas. El filántropo Edgar Kauffman Jr. le regaló un par de libros sobre pintura abstracta americana que le hicieron ir “[...] de sorpresa en sorpresa, al descubrir en algunos artistas como Tobey, Pollock, Kline, De Kooning o Motherwell, entonces muy poco conocidos, algunas afinidades muy singulares con cosas mías que había dejado en Barcelona, lo que me estimuló mucho”¹¹. A su regreso a España, Tàpies continuaría trabajando en este sentido: obras matéricas sobre las que realizaba marcadas incisiones.

En diciembre de 1953, tan sólo un mes más tarde de la llegada de Tàpies, James Johnson Sweeney, director del Guggenheim Museum entre 1952 y 1960¹², presentó en esta institución una exposición titulada *Younger European Painters (A Selection)*. El proyecto quería reunir a jóvenes pintores, aludiendo con este término “[...] a la juventud de la reputación de los artistas en comparación con nombres más establecidos en nuestros días”¹³. La muestra fue concebida como una doble exposición y, al año siguiente, se inauguró la que sería la otra cara de la moneda: *Younger American Painters (A Selection)*. En términos de selección para ambas presentaciones, Sweeney se dejó llevar por su propio olfato y por “la sensibilidad más que por la conciencia”¹⁴. De esta forma, Pablo Palazuelo estaría presente en la primera exposición y José Guerrero en la segunda.

Cinco años más tarde, Tàpies obtuvo el primer premio en la *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*. Asimismo, en 1958, el pabellón español de la Biennale di Venezia, compuesto por obras de los artistas que un año antes habían conformado en Madrid el grupo El Paso, se consagró como “[...] la estrella indiscutible que sorprendió a artistas, intelectuales y críticos de todo el mundo por su modernidad e innovación”¹⁵. El éxito de estos artistas en los certámenes internacionales se produjo gracias a una etapa de protección oficial del informalismo español que se tradujo, a su vez, en la celebración de un número considerable de exposiciones de arte contemporáneo español en el extranjero. El triunfo de esta política artística llamó también la atención de la crítica y de los marchantes americanos.

Así, en marzo de 1960, Pierre Matisse inauguró en su galería la exposición *Four Spanish Painters: Millares, Canogar, Rivera, Saura* (fig. 4). Matisse, hijo del célebre pintor francés, era



4. Vista de la exposición *Four Spanish Painters: Millares, Canogar, Rivera, Saura* en la Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1960. De izquierda a derecha: obras de Millares, Canogar y Rivera. Foto: Oliver Baker, Nueva York. Cortesía Archivo Alfonso de la Torre

un reputado marchante que, desde principios de los años treinta, se había dedicado a presentar en su galería de 57th Street la pintura moderna europea representando en Estados Unidos la obra de artistas como Miró, Chagall, Dubuffet o Giacometti. La exposición quiso servir como presentación del grupo El Paso en Estados Unidos reuniendo a cuatro de sus miembros. La idea inicial fue que Luis Feito ocupara el lugar que finalmente le correspondió a Manuel Rivera¹⁶, pero Feito estaba entonces inmerso en la preparación de su primera muestra individual en la Grace Borgenicht Gallery de Nueva York, que tuvo lugar ese mismo año. Para poner en marcha la que curiosamente fue la última exposición del grupo, Pierre Matisse se había desplazado previamente a Madrid para seleccionar la obra directamente en los estudios de los pintores. Contento con las piezas que iba a presentar, consideró que la exposición tendría “[...] la más alta significación, tanto por su valor como por los artistas que estarán representados”¹⁷.

La preparación de esta muestra coincidió con la puesta en marcha de dos exposiciones que sirvieron para dar ese mismo año el espaldarazo definitivo a la internacionalización del informalismo español: *Before Picasso, After Miró*, que se inauguró en el Guggenheim Museum en junio; y *New Spanish Painting and Sculpture*, que abrió sus puertas al mes siguiente en The Museum of Modern Art (fig. 5). Ambas muestras se pusieron en marcha con la Dirección General de Relaciones Culturales, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, y, aunque las negociaciones iniciales fueron en torno a la exposición del MoMA, fue, como he señalado, el Guggenheim quien presentó en primer lugar un panorama del arte contemporáneo español¹⁸. Tanto James Johnson Sweeney como el poeta y conservador del MoMA, Frank O’Hara, comisarios de ambas exposiciones respectivamente, habían viajado a España para visitar los estudios de los artistas, no sin que esto generara cierta confusión entre los pintores¹⁹. Aunque coincidentes en temática y tiempo, las dos exposiciones tenían claras diferencias. Sweeney hizo gala en el montaje de esa limpieza, simbólica y literal²⁰, propia del edificio respetando las paredes blancas de la rampa central y seleccionando a un nutrido grupo de artistas con los que dar una visión más amplia del arte español²¹. Por su parte, O’Hara reunió en el MoMA a la plana del informalismo español, exponiendo pinturas de Rafael Canogar, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats y Manuel Viola, junto

a esculturas de Eduardo Chillida, Martín Chirino, Jorge Oteiza y Pablo Serrano. Lo hizo con una disposición diferente que le daba mayor dramatismo al conjunto: paredes pintadas de gris oscuro y luz moderada.

Estas dos exposiciones culminaron el éxito del informalismo español que Sweeney achacaba a “[...] que cuando lo abstracto se está anquilosando o agotando dentro de los países fundadores o precursores por falta de nuevos talentos, España los produce a chorros [...]”²². Esta aseveración plantea una reflexión final: las exposiciones de 1960 en Nueva York supusieron el triunfo de la pintura abstracta española pero no contaron, entre los artistas representados, con la presencia de Esteban Vicente o José Guerrero. Para entonces, ambos eran pintores establecidos en el ambiente artístico neoyorquino. Las obras de Vicente “[...] eran muy conocidas y grande su prestigio entre sus colegas y ante críticos como Harold Rosenberg y Thomas B. Hess”²³. Vicente, a quien seguro no importó esta ausencia, se consideraba a sí mismo pintor americano integrante de la Escuela de Nueva York y huía de cualquier intento de clasificación de su obra como artista español. Al mismo tiempo, a Guerrero “[...] las cosas le iban bien desde el punto de vista social, por así decirlo. La solicitud de algunos críticos y promotores, entre los que destaca James Johnson Sweeney, representa la posibilidad de ver confrontada su pintura a la mejor pintura del momento. Betty Parsons, por su parte, le organiza exposición tras exposición en su galería [...]”²⁴. Pero, a diferencia de Vicente, Guerrero fue un pintor a caballo entre dos mundos, especialmente tras su regreso a España en 1964 momento a partir del cual mantuvo tres estudios abiertos: Nueva York, Cuenca y Nerja. Dispuesto siempre a recibir a los compatriotas y amigos españoles que viajaban a la ciudad, Guerrero fue además una influencia fundamental para la generación española de los años setenta. Cuando en 1961 Antoni Tàpies y Antonio Saura hicieron un viaje a Nueva York con motivo de la inauguración de sendas exposiciones individuales en las galerías de Martha Jackson y Pierre Matisse, respectivamente, Guerrero los homenajeó con una cena en su casa a la que acudieron Sweeney, Francisco García Lorca y el bailarín Vicente Escudero. “En aquella conversación se habló mucho del grupo catalán y de El Paso. Yo [Guerrero] le recordé a Tàpies y Saura cómo se habían olvidado de los que estábamos fuera [...]”²⁵. Pero aquí o allí, como artistas americanos o como pintores españoles, la lucha de todos ellos era la misma: en el estudio y contra ese “[...] ilimitado campo de batalla”²⁶ que es el lienzo .



5. Vista de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en The Museum of Modern Art, Nueva York, 1960. Foto: Ben Martin. Cortesía Archivo Alfonso de la Torre

- 1 *Trazos*: Radio Televisión Española, programa emitido el 2 de junio de 1977, duración: 53'.
- 2 En su búsqueda de galería, José Guerrero visitó primero a Kurt Valentin, que llevaba la galería que el marchante Karl Buchholz había abierto en la ciudad, pero Valentin no compartía el espíritu del expresionismo abstracto. Le recomendó que fuera a ver a Klaus G. Perls, director de las Perls Galleries, y éste, a su vez, que acudiera a Betty Parsons. Parsons le atendió sin excesivo interés, aunque prometió pasar por su estudio. Cuando José Guerrero expuso por primera vez en Estados Unidos en The Arts Club of Chicago acompañando a Joan Miró, Parsons le ofreció rápidamente su primera muestra individual en la galería.
- 3 En los primeros años cincuenta, el triángulo de galerías de vanguardia lo conformaban Charles Egan, Samuel Kootz y la propia Parsons. Los tres habían abierto sala en 57th Street a mediados de los años cuarenta y exponían a los pintores de la Escuela de Nueva York. Cuando Peggy Guggenheim cerró las puertas de su galería en 1947, Parsons acogió entre sus artistas al que dos años más tarde la revista *Life* calificó como el pintor americano vivo más importante: Jackson Pollock. Además de a Pollock, Parsons representaba también a Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still y Ad Reinhardt; la Egan Gallery llevaba a Willem de Kooning y Franz Kline; y Samuel Kootz a Robert Motherwell, William Baziotés, Adolph Gottlieb y Hans Hofmann.
- 4 Elaine de Kooning: "Interview with Esteban Vicente and Barbara Schwartz", en Esteban Vicente Archives, Nueva York, "Interview/4", leg. "Interview/21", sesión del 16 de marzo de 1971, cinta núm. 6, p. 10.
- 5 Juan Manuel Bonet ha expuesto muy acertadamente cómo "[...] a la hora de estudiar la vida de Esteban Vicente, uno está tentado de considerar que en realidad Esteban Vicente son dos pintores, dos vidas". La primera se correspondería con su vida en Europa, los años de Bellas Artes, el Madrid del 27, el París vanguardista y una pintura de ambientes y paleta lavada; mientras que la segunda es su vida como pintor americano relacionado con el expresionismo abstracto americano. Bien es verdad que el paso de una vida a otra fue paulatino. En los años treinta, recién llegado a Estados Unidos, Vicente tuvo cierto renombre como retratista de encargo y expuso en varias ocasiones una obra de estética tradicional. A finales de los años cuarenta, el pintor se encerró en su estudio dispuesto a dejar atrás el pasado y trabajar en una obra abstracta que él mismo considerara suficientemente trabajada como para ser expuesta.
Juan Manuel Bonet: "Esteban Vicente: atmósferas coloreadas", *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de mayo de 1990, p. 61.
- 6 En febrero de 1954 Rue W. Shaw, presidenta de The Arts Club of Chicago, visitó Nueva York con la intención de localizar a algún pintor español cuya obra le resultara interesante para que expusiera junto a Joan Miró. James Johnson Sweeney, director del Guggenheim Museum, le habló de Esteban

Vicente y José Guerrero. La idea no fue bien acogida por Vicente, quien declinó la invitación, "[...] tal vez porque no se consideraba pintor español".

José Guerrero: "Miró me abrió las puertas de América", *Mis escritos*, Archivo José Guerrero (AJG), leg. 20, pieza 1.

- 7 Dicha relación hizo que José Guerrero promoviese la primera exposición del pintor americano en España, que se celebró en la Fundación Juan March de Madrid (18 de abril-31 de mayo de 1980).
- 8 En los años treinta habían sido numerosos los artistas españoles que habían llegado a la ciudad: el vanguardista catalán Joan Junyer en 1931, el escultor José de Creeft en 1936, tres años más tarde el santanderino Luis Quintanilla, en 1940 Salvador Dalí y Gala, entre los surrealistas exiliados, y en 1945 el también surrealista Esteban Francés.
- 9 Su primera exposición individual en Estados Unidos había tenido lugar ese mismo año en unos grandes almacenes de Chicago, los Marshall Field & Company.
- 10 Antoni Tàpies: *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 319.
- 11 Antoni Tàpies: Op. cit., p. 322. Los libros eran Thomas B. Hess: *Abstract Painting. Background and American Phase*. The Viking Press, Nueva York, 1951, y Andrew C. Ritchie: *Abstract Painting and Sculpture in America*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1951.
- 12 James Johnson Sweeney fue una figura fundamental para esta institución: trabajó con Frank Lloyd Wright en la construcción del emblemático edificio que alojaría la colección de Solomon R. Guggenheim, pintó las paredes de blanco, reemplazó obras de segundo nivel por otras de primer orden, mandó quitar aparatosos marcos y abrió el museo a un gusto más internacional.
- 13 James Johnson Sweeney: *Younger European Painters (A Selection)*. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1953, s. p.
- 14 James Johnson Sweeney: *Younger American Painters (A Selection)*. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1954, s. p.
- 15 Genoveva Tusell García: "La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)", *Espacio, tiempo y forma*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, Serie VII, Historia del Arte, t. 16, p. 228.
- 16 "Como ya sabe me he visto obligado a renunciar a la participación de Feito que no tiene ninguna obra disponible para nuestra exposición. He enviado un telegrama a Millares pidiéndole que elijan entre todos ustedes al artista que prefieran para reemplazar a Feito. Estoy contento de que su elección haya recaído en Rivera, cuya obra aportará a la exposición elementos muy diferentes y creo que nos permitirá hacer una exposición que tendrá un impacto muy interesante".
Carta de Pierre Matisse a Rafael Canogar, fechada en Nueva York a 8 de diciembre de 1959. Reproducida en Víctor Nieto

- Alcaide, Amparo Serrano de Haro y Javier Tusell: *Canogar. Cincuenta años de pintura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001, p. 18, traducción de la autora.
- 17 Víctor Nieto Alcaide, Amparo Serrano de Haro y Javier Tusell: Op. cit.
Manolo Millares y Manuel Rivera firmaron sendos contratos de representación con Pierre Matisse. Además, Millares, Rivera y Saura inauguraron en esta galería sus primeras exposiciones individuales en Estados Unidos: Millares (abril 1960); Rivera (diciembre 1960); Saura (1961).
- 18 Sobre los datos referentes a estas exposiciones y sus negociaciones se ha seguido a Genoveva Tusell García: Op. cit.
- 19 En una carta dirigida a Pierre Matisse, Manuel Rivera relata: "No he tenido a este respecto noticias ni de Mr. Sweeney ni de Mr. Robles, de tal modo que antes de escribirle a Vd., yo creía que la proyectada exposición del Museo Guggenheim o no se celebraba ó [sic] yo no estaba seleccionado, de tal forma tenía esta seguridad que uno de los cuadros seleccionados por Mr. Sweeney en su visita, fue seleccionado por Mr. O'Hara y no me opuse a ello en la seguridad de que a Mr. Sweeney no le interesaban ya".
Carta de Manuel Rivera a Pierre Matisse, fechada en Madrid a 2 de mayo de 1960. Transcrita en Alfonso de la Torre: *Manuel Rivera. De Granada a Nueva York, 1946-1960*. Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada, 2012, p. 171.
- 20 En palabras de Aline Saarinen, citada por Grace Glueck: "James Johnson Sweeney Dies", *The New York Times*, Nueva York, 15 de abril de 1986, p. 8.
- 21 James Johnson Sweeney planteó incluso algo parecido a lo que Alfred H. Barr había hecho en los años treinta en su exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*: una sección de precursores, en este caso de la pintura abstracta española, entre los que se encontraban Isidre Nonell o Pablo Picasso.
- 22 Francisco Lucientes: "Un triunfo más de la pintura abstracta española en Nueva York", *Arriba*, Madrid, 24 de junio de 1960. Citado en Genoveva Tusell García: Op. cit.
- 23 Barbara Rose: "Esteban Vicente y la Escuela de Nueva York", en *Esteban Vicente. Obras de 1950 a 1998*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, p. 37.
- 24 Juan Manuel Bonet: "Ejemplo de José Guerrero", en José Guerrero. Ministerio de Cultura, Dirección General de Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1980, p. 22.
- 25 José Guerrero: "En mi estudio", *Mis escritos*, en AJG, leg. 20, pieza 1.
- 26 Estas fueron precisamente las palabras con las que Antonio Saura describió su práctica artística en el texto que publicó en el catálogo de la exposición de los cuatro artistas españoles en la galería de Pierre Matisse.
Juan Eduardo Cirlot: *Four Spanish Painters: Millares, Canogar, Rivera, Saura*. Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1960, s. p. Se ha seguido la traducción publicada en Antonio Saura: *Notebook (memoria del tiempo)*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992, p. 55.

**TESTIMONIO RELATIVO AL
“SEMINARIO DE FORMACIÓN PLÁSTICA”
DEL CENTRO DE CÁLCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID**
Tomás García Asensio

Voy a referirme al Seminario de Formación Plástica del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, hoy Complutense, tan solo en el periodo en los que fui testigo directo como participante, los cursos académicos 68-69 y 69-70. En Agosto de ese año me fui a vivir a Puerto Rico durante tres cursos y dejé de ser por ello testigo directo en los cursos siguientes.

Creo que en esos dos cursos se desarrolló el seminario en toda su plenitud, lo demás fue decadencia. El primero de ellos culminó con la exposición “Formas computables” que exhibía obras que se consideraban en aquel momento susceptibles de ser computadas, o que las producidas informáticamente serían semejantes a ellas, y el segundo culminó con la exposición “Generación automática de formas plásticas” formada por obras producidas con el auxilio de un ordenador. Podría decirse que la primera expresaba una esperanza y la segunda una realidad. Creo que a partir del tercer curso el seminario empezó a languidecer, pero de eso no fui más que un testigo indirecto, por lo que rehusaré referirme a ello.

El quid de la cuestión creo que está en que en ese seminario se pretendió aproximar dos clases de pensamientos, o de conocimientos, el artístico y el científico. Que se consideraban, y seguramente se consideran todavía, totalmente antagónicos, excluyentes. Creo que lo que se pretendió fue negar la mayor. O, por lo menos, afirmar que tal incompatibilidad no era necesariamente cierta, o que no era cierta en todos los casos. Y todo el seminario se aplicó denodadamente a esa tarea.

Pero claro, el objetivo a cumplir era incierto y difícil por naturaleza, pero además la sociedad en general no estaba, seguramente, por resolver el dilema, sino conforme con que el “cuerpo” fuera comprendido por la ciencia, mientras que el “alma” fuera contemplada por el arte, sin osar siquiera a ser comprendida ni explicada. Seguramente por ir tan a contra corriente, el C. de C., no alcanzó en su día el reconocimiento que merecía.

¿Se cumplieron las expectativas? Pues no lo sé. Lo que sí sé es que durante bastante tiempo un grupo de artistas con voluntad de acortar distancia con la ciencia y de científicos muy abiertos al arte trabajaron codo con codo y con gran intensidad en aspectos artísticos y científicos fundamentales, y eso mereció más atención y más respeto del que en su día le dispensaron los que estaban profesionalmente obligados a ello. Paradójicamente ese experimento, remoto ya en el tiempo no se hunde en el olvido, sino que va emergiendo en el recuerdo con fuerza creciente.

Han pasado 45 años desde que fui testigo de su funcionamiento a pleno rendimiento, y ese, en cualquier caso, es mucho tiempo, pero en asuntos ligados a la informática es una eternidad.

No hace falta que diga que hoy en día la informática lo penetra todo. Pero hace casi medio siglo era un fenómeno mucho más acotado. Tanto entonces como ahora existe la convicción de que la informática es un fuerte potenciador del talento humano, sobre todo del cálculo. Antes se cifraba en ella grandes esperanzas, mientras que ahora los logros informáticos, que son muchísimos, parecen lo más natural del mundo. Y de natural no tiene nada. Supone una revolución de enorme alcance, comparable a la utilización de la escritura, primero, y a la implantación de la imprenta, después.



Reunión donde nace el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, 1968. Entre los reunidos figuran Barbadillo, Yturralde y Sempere

La informática tiene un alma matemática de enorme poder de cálculo. Mediante la informática se desarrollan tareas que sin su concurrencia serían más que imposibles impensables. Y su esencia sigue siendo matemática, aunque diría que ya no se nota. Pero antes, en la época que nos ocupa, su condición matemática se tenía muy presente. Por eso, al concebir un arte conforme con la informática se pensaba que tendría que ser matemático, o sea geométrico. Otras formulaciones encajaban con dificultad, y otras, como las estéticas figurativas o surrealistas se desechaban sin dudar.

Hoy no ocurre eso, a pesar de que la informática sigue siendo tan matemática como entonces. Actualmente un dibujante puede que no tenga lápices, ni plumas, ni pinceles, ni papel. Y si los tiene puede que no los use. Porque haga sus dibujos con una tableta informática y luego los guarde en la memoria de su ordenador. Y que lo vea en el monitor. Y si los va a publicar los mande en un “mail”. Y no por ello se le considera un dibujante informático. Como no es un informático el que usa su “smart phone” para tomar unas fotos y mandarlas a un amigo por “whatsApp”. O a muchos “amigos” de Facebook que las ven en su ordenador, o en su “tablet”, o en su teléfono móvil o en su reloj de pulsera, en su misma ciudad o en otro continente, llegando la foto a ambos destinos simultáneamente.

Los ordenadores como los del C. de C. tenían el mismo fundamento que los nuevos y que esos aparatos, que en el fondo son ordenadores o se rigen por ordenadores, aunque tengan distinta potencia. Paradójicamente el ordenador del C. de C. tendría una memoria menor que la de cualquier ordenador doméstico, incluso menor que la de cualquier teléfono móvil. Pero esas comparaciones absolutas son muy engañosas porque relativamente a la época en que estaba en uso era una máquina potentísima. No sé hasta qué punto comparable con los grandes ordenadores actuales.

Aunque aquellos ordenadores eran gigantescos, carecían de muchas cosas que hoy tienen los ordenadores de mesa. El único dispositivo entrada que tenían era el de las tarjetas perforadas. Por no tener no tenían ni “ratón”, ni teclado, ni “escáner”, ni monitor, luego carecía de imágenes fotográficas. Tampoco tenían dispositivos de memoria para almacenar nada, como “discos duros” ¡ni siquiera “diskettes”! Pero el procesador que ejecutaba las instrucciones era igual que los actuales, aunque éstos son muchísimo más pequeños y más rápidos.

Era enorme el ordenador del C de C. Ocupaba todo el sótano del bello edificio de Fisac en la Ciudad Universitaria, tenía que estar en condiciones muy estrictas de temperatura y humedad. Las imágenes que producía eran muy pobres si las



E. Salamanca, Alexanco, Lugán, Sempere y Martín en el Centro de Cálculo



Consola de la computadora IBM. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

comparamos con las actuales, por ejemplo las de Barbadillo salían de la impresora “dibujadas” toscamente con asteriscos (*) Las mejores imágenes se lograban mediante un “ploter”, que mediante movimientos adelante y atrás del papel y el deslizamiento a derecha y a izquierda del lapicero, o del “rotring”, en el mejor caso, hacía los trazados. Pero resultaba maravilloso verlo dibujar con tanta velocidad y precisión. Por otra parte, como se ha dicho, la información se introducía en el ordenador mediante fichas perforadas, que el perforista perforaba mediante una voluminosa máquina perforadora ¡Y es que la estirpe informática entronca con la del organillo y la gramola!

Tampoco había programas informáticos que se pudieran adquirir. Cada usuario tenía que saber programar o disponer de un informático que le ayudara. Los programas que se pueden adquirir aparecieron mucho más tarde, con lo que surgió la era del usuario lego, o poco menos, en informática.

¿Suponía el ordenador una verdadera ayuda para el artista? En algunos casos sí. Creo que el más claro fue el de Manuel Quejido que tenía una obra compuesta de cientos de círculos de distintos tamaños y el dibujarlos informáticamente sería un alivio sin la menor duda. Estoy menos seguro de su eficacia en la obra de Barbadillo, porque lo que producía eran bocetos, ya que una obra definitiva resultaba imposible con aquellos medios, de modo que al final había que pintar los cuadros de modo convencional. Igual ocurría con la obra de Gómez Perales, Iturralde y con la mía. Otras veces el “arte final” no era pintura, sino plásticos rígidos de colores, como Soledad Sevilla y Enrique Salamanca, o cartulinas de colores troqueladas de Gerardo Delgado. Ni los plásticos ni las cartulinas “los cortaba el ordenador” aunque en esa época ya se podría haber hecho, porque ya entonces existían “periféricos” en los artilleros que cortaban chapones de acero, y otros cortaban telas en la industria de la confección. Si no existían tales medios es porque no los justificaba el comercio relativo a la producción artística. Con los medios actuales hubiera sido mucho más fácil, porque recursos ideados para la publicidad y el diseño serían aplicables a la “creación artística”. Pero la finalidad perseguida no era tanto utilitaria como investigadora de las posibilidades que el ordenador podría ofrecer a la creación artística. Se podría decir que había en ello un punto romántico, porque alguna intención había al introducir una máquina en el terreno del alma humana, por lo que se podía barruntar la sombra de Frankenstein, un tufillo materialista inadmisibles para mucha gente. Lo que en algunos producía fascinación y en otros rechazo. La eterna lucha entre la objetividad y la subjetividad. De hecho uno de los trabajos de José Miguel de la Prada consistió en concebir un “estetómetro”, algo capaz de medir la “carga estética”. No sé en qué quedaría aquello,

pero su mero enunciado resulta revelador de cuáles podrían ser alguna de las asíntotas de aquellas investigaciones.

Todos los artistas de ese seminario trabajaban con el “software” naturalmente, salvo uno solo, Lugán, que trabajaba con el “hardware”. Este artista es destacable, porque aplicaba sus conocimientos de técnico de telefonía para hacer sus obras que son verdaderas máquinas informáticas que interaccionaban con el espectador, encendiendo luces o lanzando gruñidos. Muy depuradas estéticamente y no exentas del sentido del humor, fueron muy originales en ese momento y durante mucho tiempo más. Estoy persuadido que al Centro de Cálculo se le ha hecho poca justicia, y a ese artista aún menos.

Recuerdo las sesiones del seminario con una claridad meridiana, a pesar del tiempo transcurrido. Moderadas por Ignacio Gómez de Liaño, cuyo talento ha sido indudablemente reconocido, aunque creo que mucho menos de lo debido. Nos reuníamos en salas amplias y luminosas. Participaban: el director del Centro de Cálculo, el matemático Florentino Briones, el subdirector, también matemático, Ernesto García Camarero, y el delegado de IBM en el centro Mario Barberá y los siguientes artistas: Alexanco, Tomás García, Elena Asins, Barbadillo, Ana Buenaventura, Gerardo Delgado, Gómez Perales, Lugán, Abel Martín, Quejido, Enrique Salamanca, Sempere, Soledad Sevilla, Eduardo Sanz, Yturralde, y algunos más que ahora no logro recordar. También los arquitectos Javier Seguí de la Riva y José Miguel de la Prada Pole.

Era una especie de congreso continuado en el que intervenían ponentes, anunciados en sesiones anteriores, y de cada sesión se editaba un boletín que recogía la ponencia y las intervenciones.

Se organizaron exposiciones en el propio Centro. Las citadas anteriormente: “FORMAS COMPUTABLES” figuraron obras de “precursores” como Mondrián y Vasareli en el plano internacional y en el nacional Sempere y el Equipo 57. Además participamos los miembros del seminario Alexanco, Amador, Elena Asins, Barbadillo, Tomás García, Lugán, Quejido, Abel Martín, Eduardo Sanz, J. Seguí, Soledad Sevilla, Yturralde y la suiza Lily Greham.

En “GENERACIÓN AUTOMÁTICA DE FORMAS PLÁSTICAS” figuraron las obras de los miembros del seminario realizadas con auxilio del ordenador: Alexanco, Barbadillo, Gerardo Delgado, Tomás García, Gómez Perales, Lugán, Quejido, Soledad Sevilla y Sempere. También fueron invitados a participar artistas de esta estética del Ámbito internacional: Ashworth, Lecci, Mezei, Milojevic, Nake, Nees, Noll, Radovic y Saunders.

En ambas ocasiones se realizaron ciclos de conferencias y mesas redondas. También en las exposiciones que reseñaré a continuación:



Imagen de una de las reuniones donde aparecen García Asensio y Gómez de Liaño, entre otros

En 1970 en Sevilla, Galería la Pasarela, y en Córdoba, en el Monte de Piedad y Caja de Ahorros organizadas por el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz se realizó la exposición “Formas Computables” simultáneamente con otra exposición del mismo género: “Antes del arte: las matemáticas.”

Y en el Ateneo de Madrid en 1972 “Formas Computadas” con Alexanco, Delgado, García, Gómez Perales, Lugán, Martín, Quejido, Salamanca, Seguí, Sempere, Sevilla e Yturralde.

Cabe preguntarse: ¿Se sacaría mucho provecho “artístico-informático” de esa experiencia que duraría mucho menos de un lustro? No podría responder atinadamente a esa pregunta. Pero de lo que estoy absolutamente seguro es que fue un intento muy apreciable, sin parangón en nuestro país, de conciliar esas dos formas esenciales de pensamiento, el artístico y el científico. Y también de renovación artística, en un periodo histórico en el que nuestro país estaba muy retrasado respecto al medio cultural europeo.

Termino como empecé, a ese hecho singular se le escatimó el reconocimiento en su día, pero lejos de olvidarse, su recuerdo y su prestigio van “in crescendo” 🌀



Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

OBRAS REPRODUCIDAS

aguayo	65
asins	124:125
barbadillo	122:123
bechtold	68
caballero	101
canogar	95
cuixart	80:81
chillida	77:79
chirino	85
equipo 57	113:114:115
feito	96:97
francés	99
garcía asensio	121
gordillo	98
guerrero	102:103
lagunas	66
lisa	70:71
millares	89
oteiza	73
palazuelo	74:75
planasdurá	68
ramis	67
rivera	86:87
rueda	108:109
salamanca	126:127
saura	91:92:93
sempere	110:111
sobrino	116:117
stubbing	69
tàpies	82:83
tharrats	80
vicente	105
victoria	100
yturralde	118:119
zóbel	106:107



1 | **aguayo_composición abstracta**, 1950 _59 x 72 cm



2: **lagunas_fiesta infantil**, 1950_104.5 x 86.5 cm



3: **ramis_composición**, 1953_74 x 95 cm



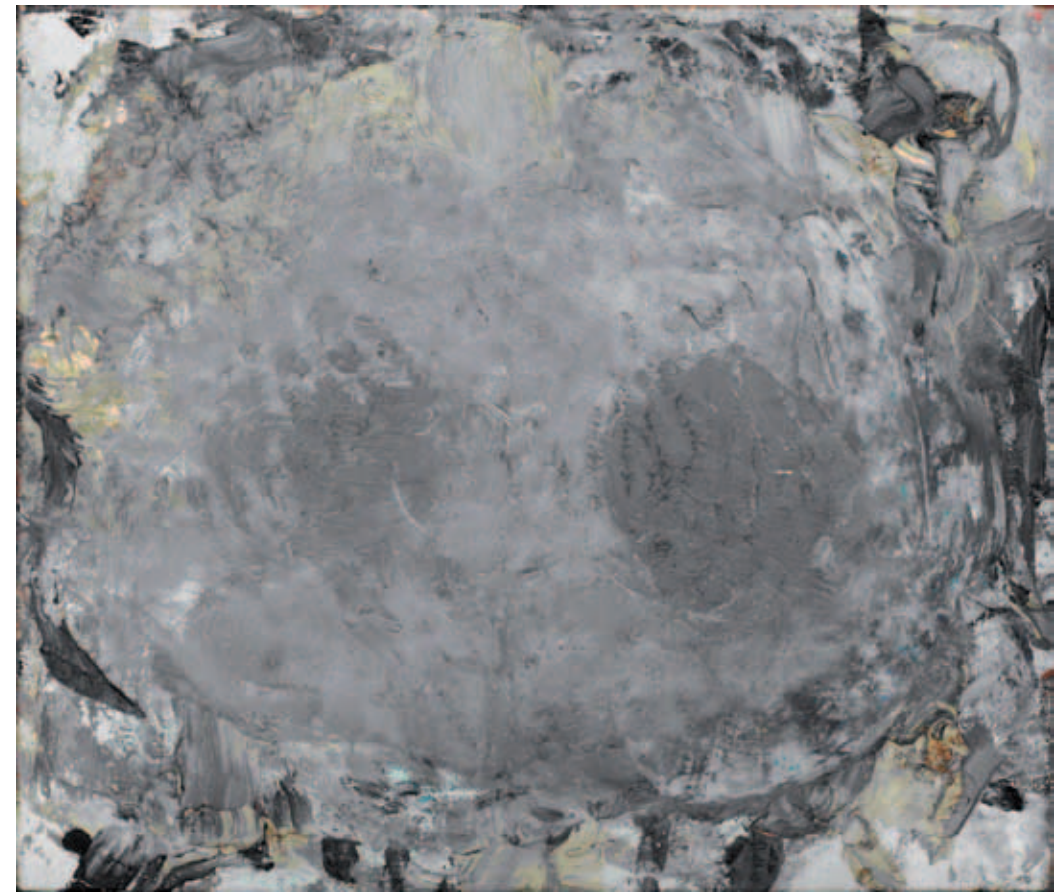
4: **ramis_composición**, 1953_65 x 105 cm



5 | **planasdurá**
composición geométrica, 1956_33 x 25 cm



6 | **bechtold_composición**, 1956_73 x 66 cm



7 | **stubbing_cuadro**, 1958_50 x 60 cm



8: **lisa_ juego de líneas y colores**, 1954_ 34.5 x 24.5 cm



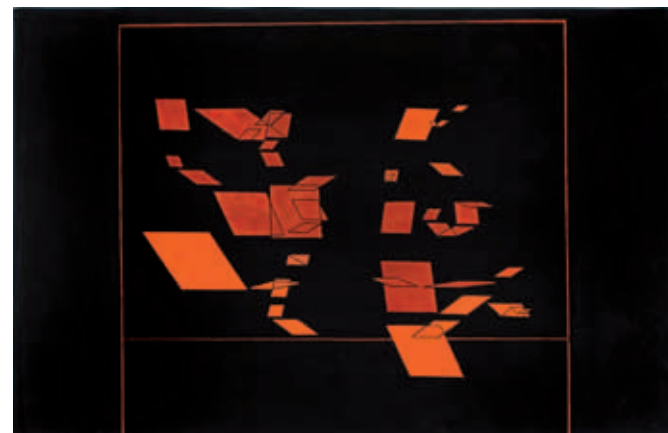
9: **lisa_ juego de líneas y colores** ,1958_34 x 24.5 cm



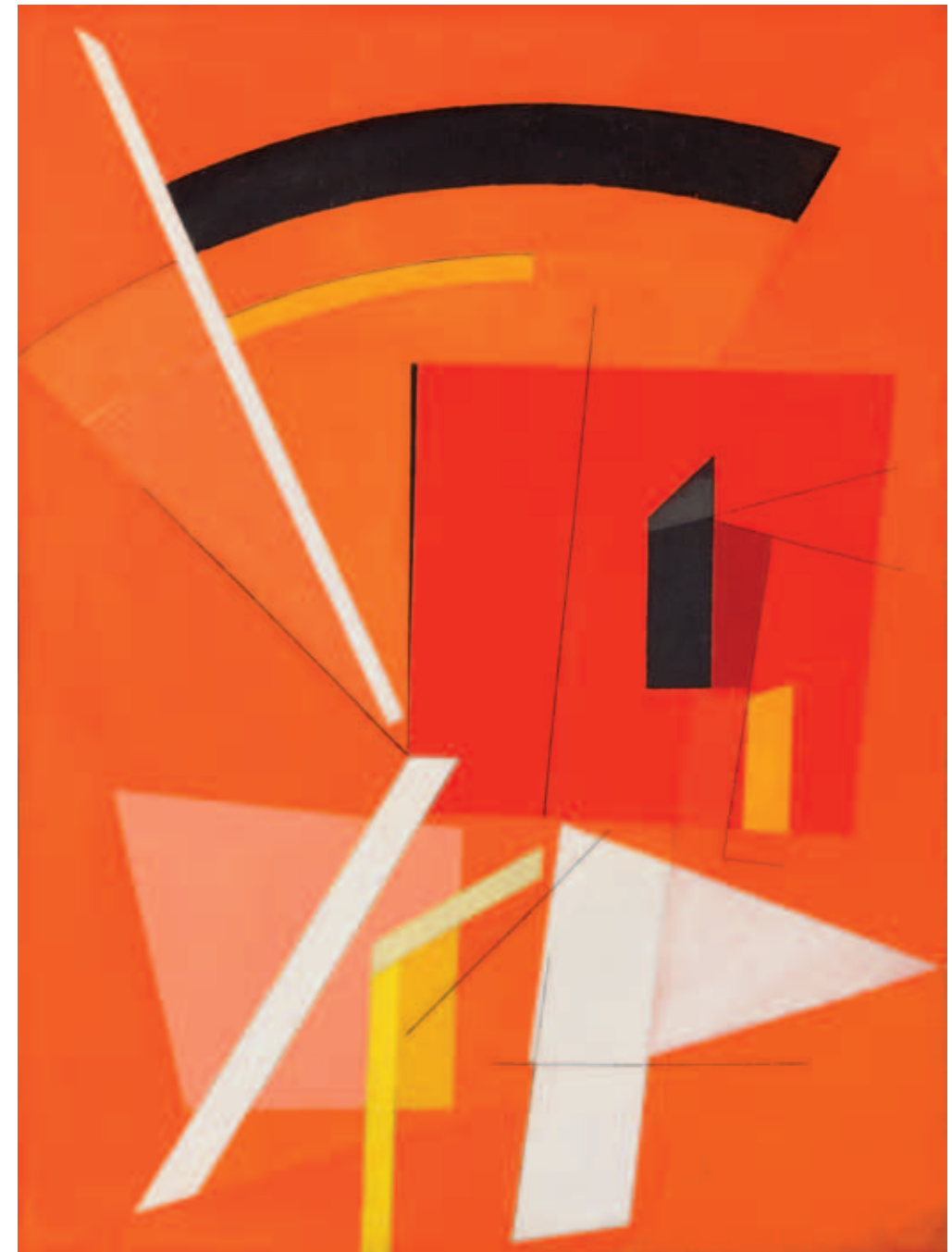
10 | **oteiza**_caja metafísica por conjunción de dos triedros_24.5 x 32 x 22.5 cm



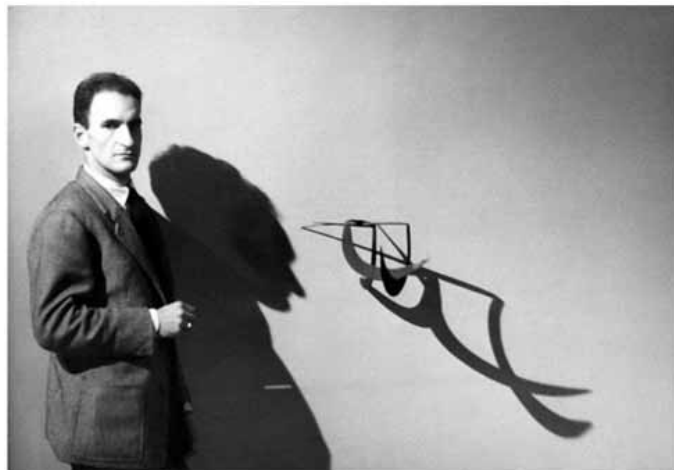
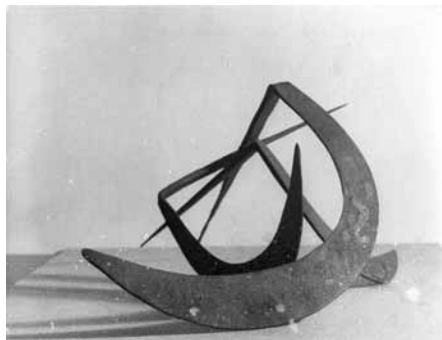
12 | **palazuelo_notación. recto:** 1982_39 x 58.5 cm



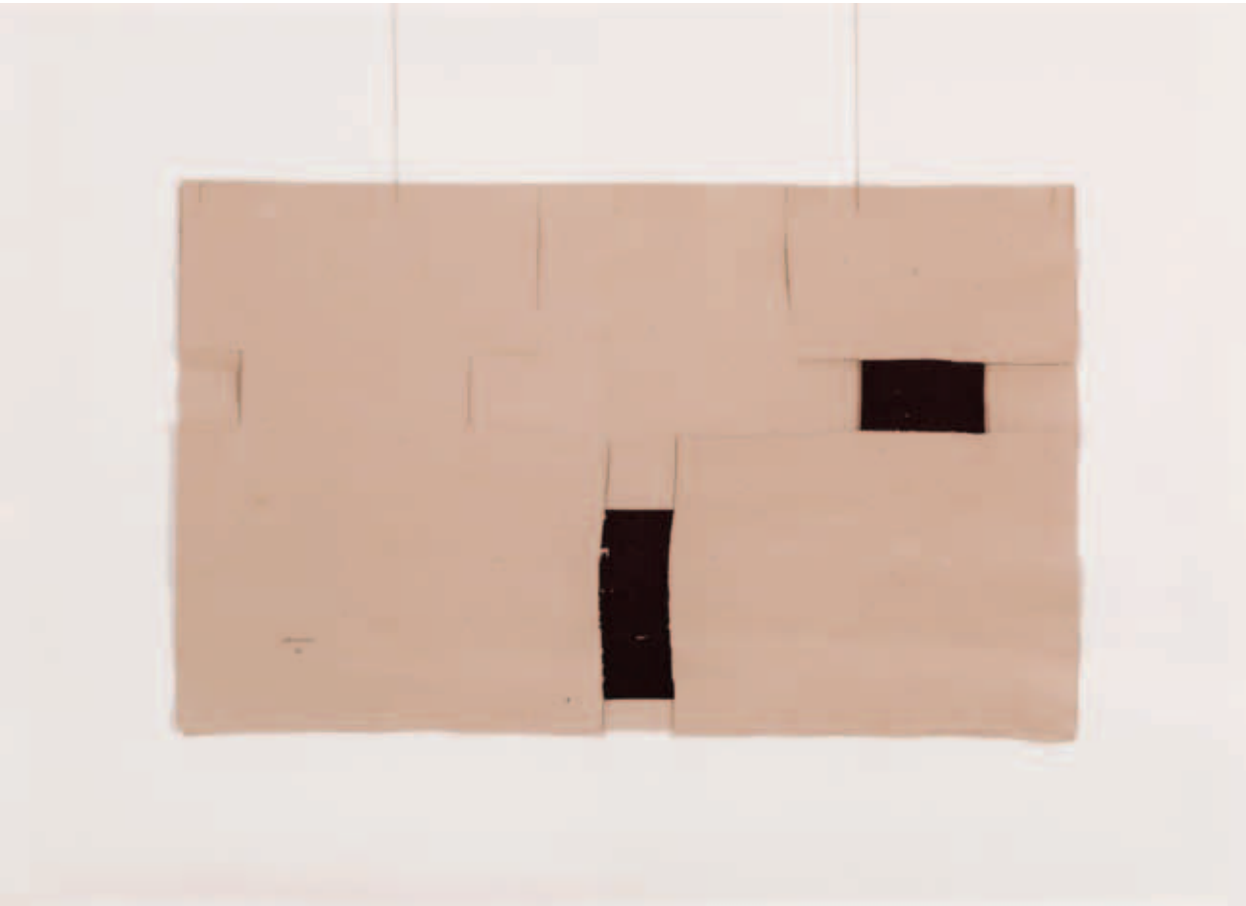
verso: 1982_39 x 58.5 cm



11 | **palazuelo_festivo,** 1954_80 x 60 cm



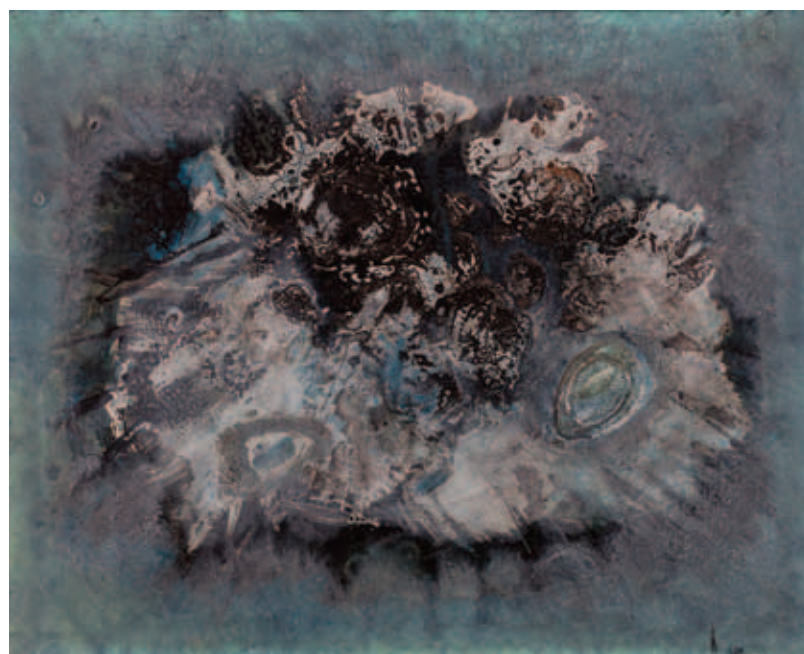
13 | [chillida_tres 1](#), 1952_30 x 23 x 42 cm



14 | **chillida**_gravitación_103.5 x 142.5 cm



15 | **cuixart_composición**, 1949_50 x 67 cm



17 | **tharrats_souvenir venitien**, 1960_65 x 81 cm



16 | **cuixart_composición_**, 81.5 x 65 cm



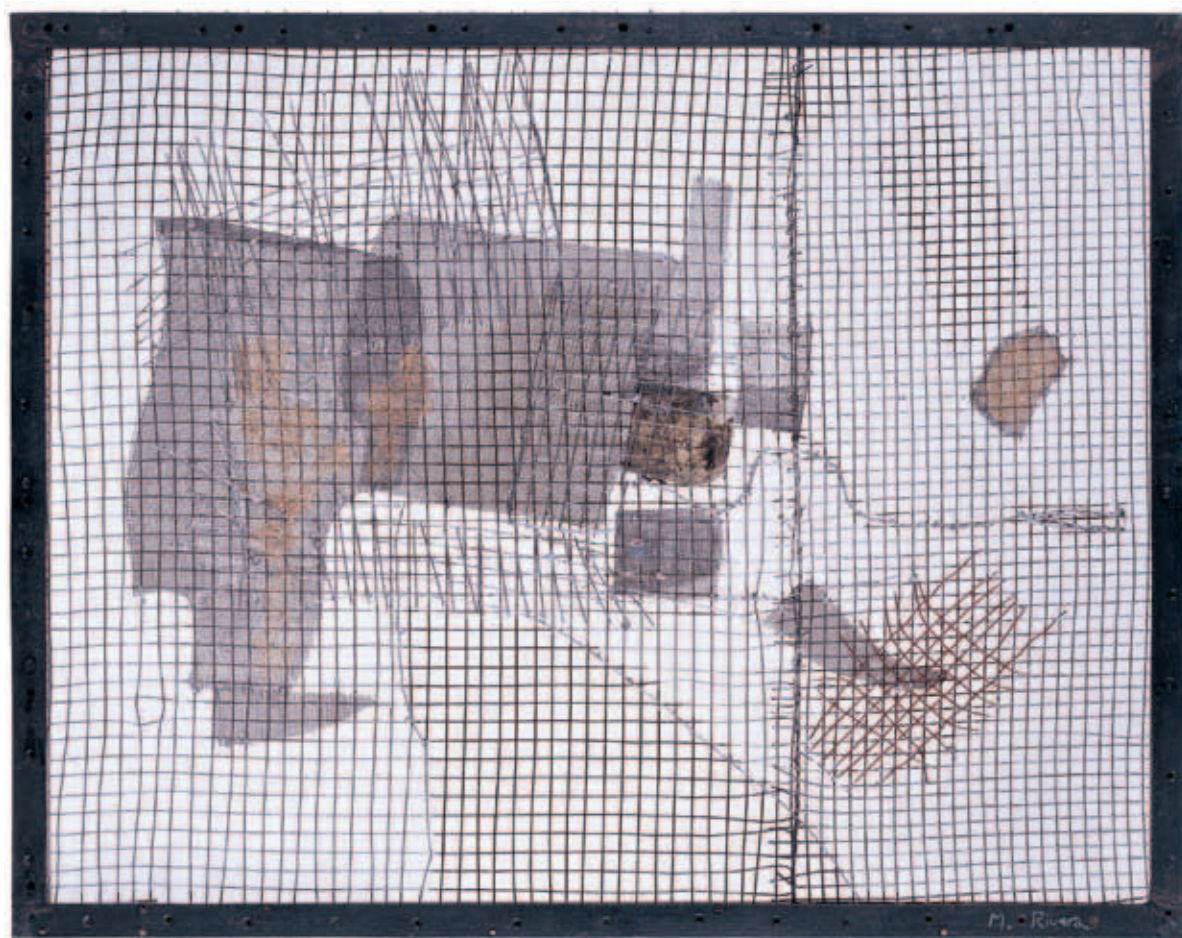
18 | **tàpies**_relieve gris con arcos, 1959_60 x 73.5 cm



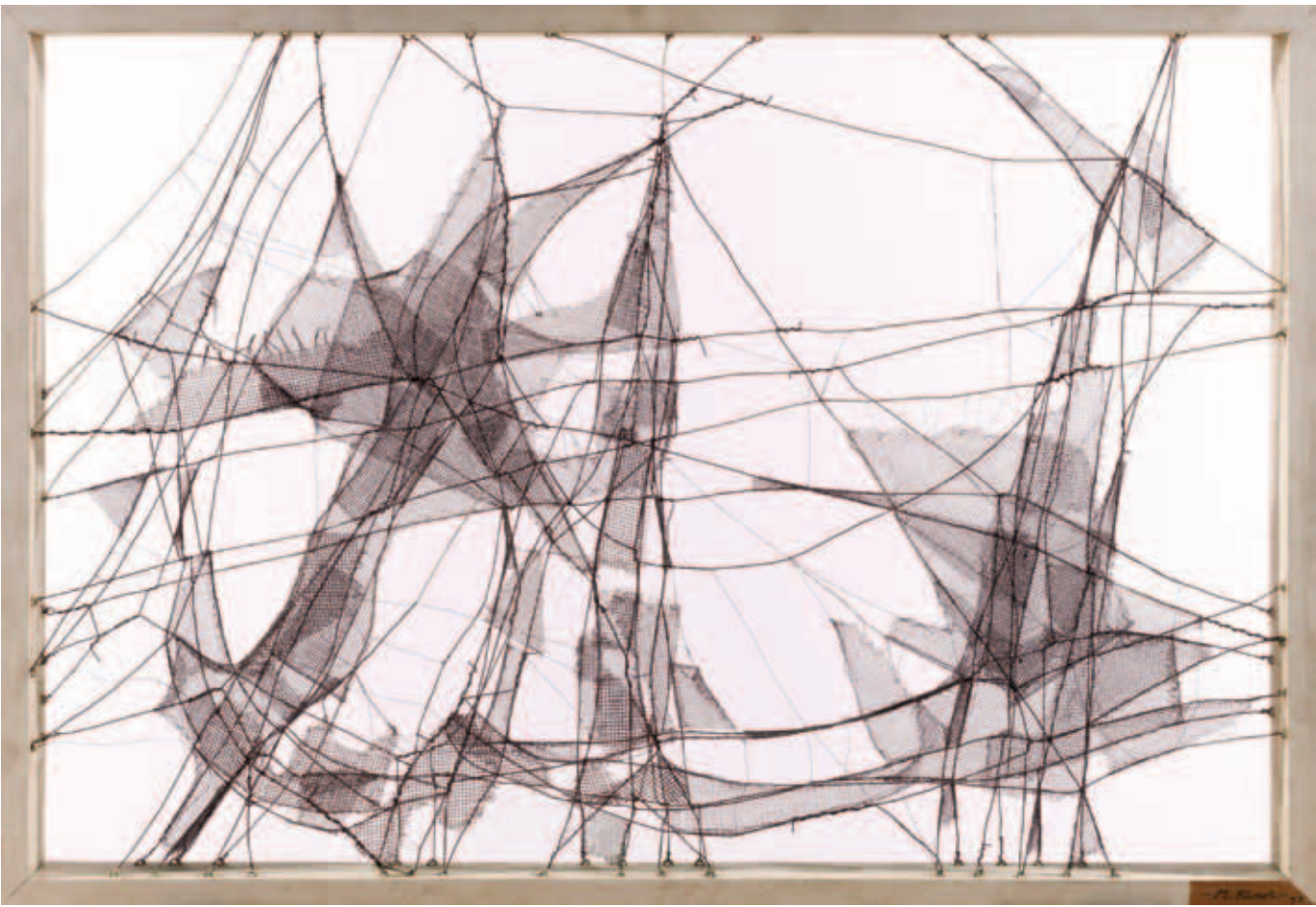
19 | **tàpies**_paréntesis rosa sobre gris, 1965_45 x 65 cm



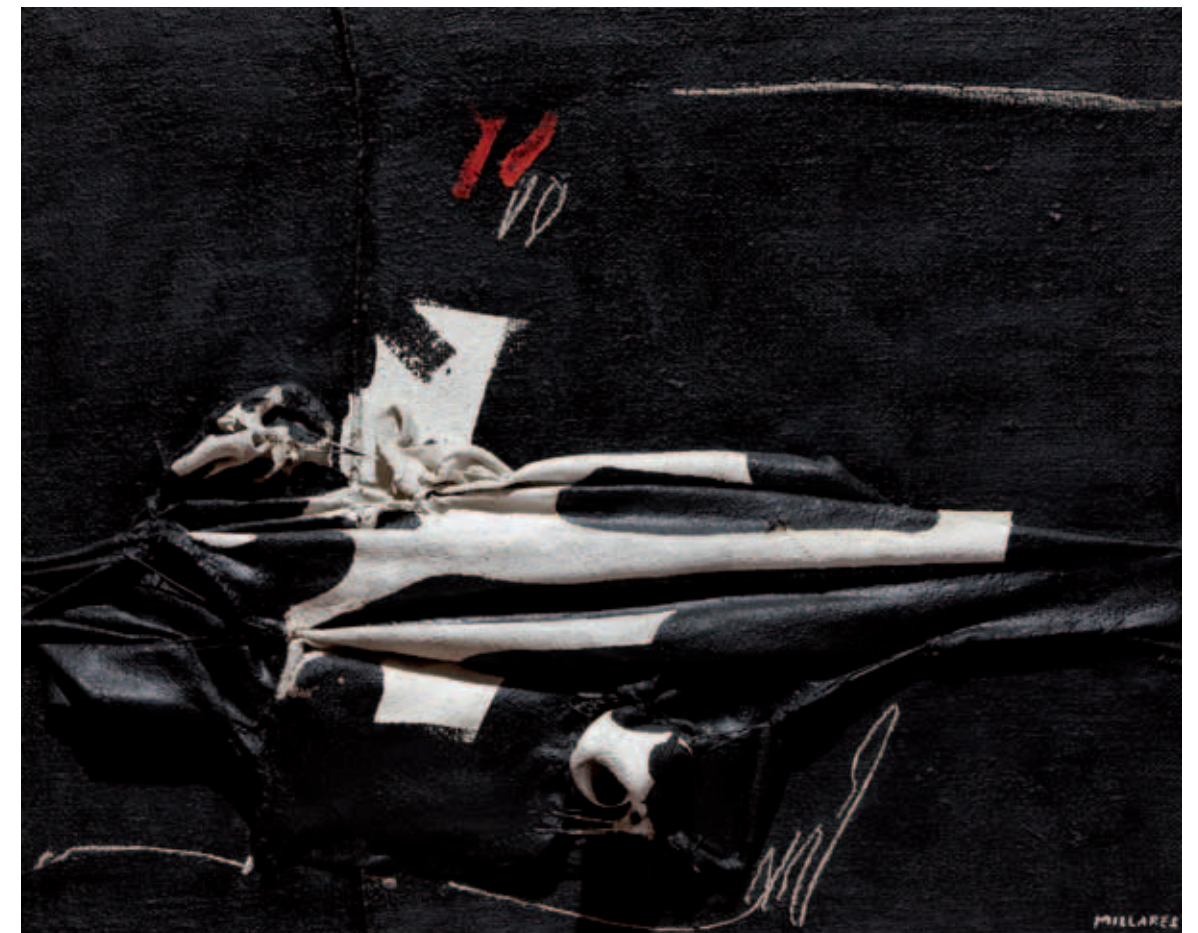
20 | [chirino_viento I](#), 1958_35 x 33 x 10 cm



21 | **rivera**_composición 2, 1956-57_72.5 x 92 cm



22 | **rivera**_metamorfosis, 1959_89 x 130 cm



23: millares_monturiol, 1971_65 x 81 cm



24 | **sauro_brita**, 1956_130 x 97 cm



26 | **saura_ juicio final**, 1970_70 x 100 cm



25 | **saura_dama**, 1966_162 x 130 cm



27 | [canogar_cuadro](#), 1959_73 x 61 cm



28 | **feito_composición**, 1956_35 x 50 cm



29 | **feito_cuadro**, 1957_65 x 85 cm



31 | **gordillo**_composición, 1960_41 x 30 cm



32 | **gordillo**_composición, 1960_41 x 30 cm



30 | **francés**_composition no. 81, 1960_195 x 171 cm



33 | victoria_composición, 1962_81 x 66 cm



34 | caballero_formas en la barrera, 1960_56 x 46 cm



35 | **guerrero_composición**, 1958_76.5 x 92 cm



36 | **guerrero_el cruce II**, 1975_130 x 162 cm



37 | **vicente**_composición, 1992_125 x 167 cm



38 | **zóbel_composición**, 1959_68 x 97 cm



39 | **zóbel_corral**, 1964_80 x 80 cm



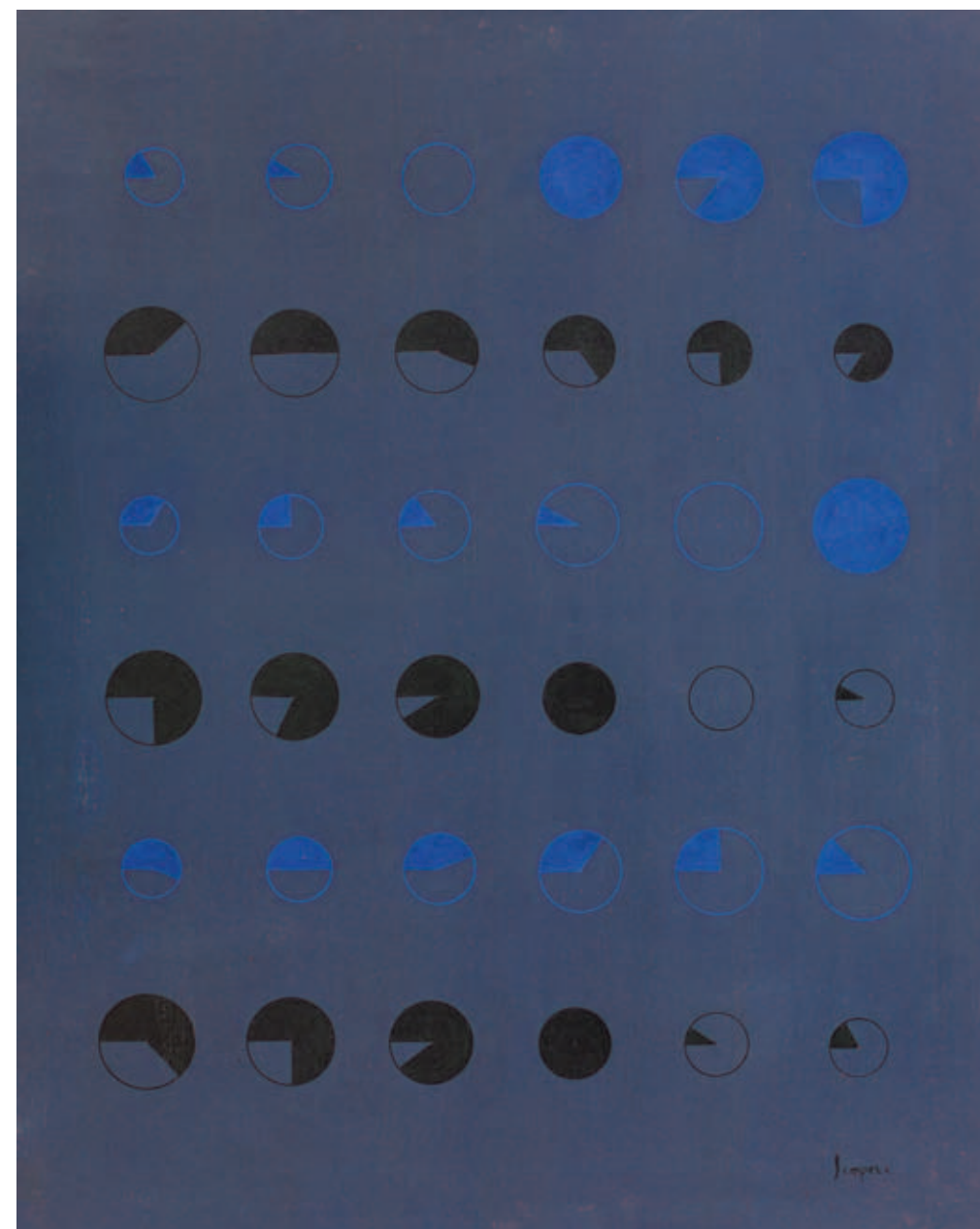
40 | **rueda_ventana**, 1966_57 x 49 cm



41 | **rueda_escultura**, 1977_26.5 x 37 x 19 cm



43 | **sempere_secretos del círculo**, 1970_32 x 30 cm



42 | **sempere_cinetismo**, c.1957_81 x 65 cm



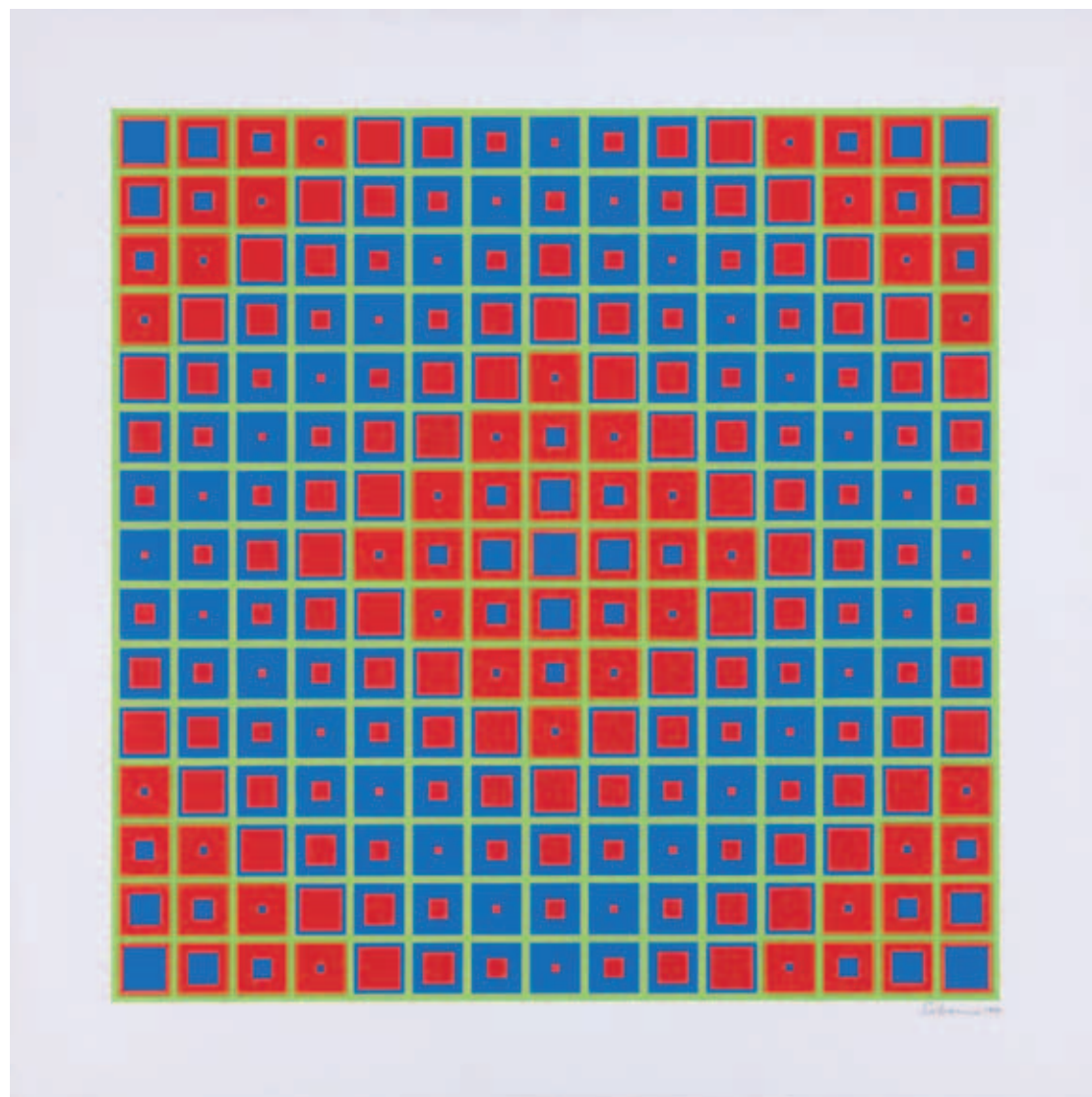
44 | **equipo 57_kø 16**, 1958_81 x 130 cm



45 | **equipo 57**_composición, 1958_76.5 x 58 cm



46 | **equipo 57**_composición, 1958_76.5 x 58 cm



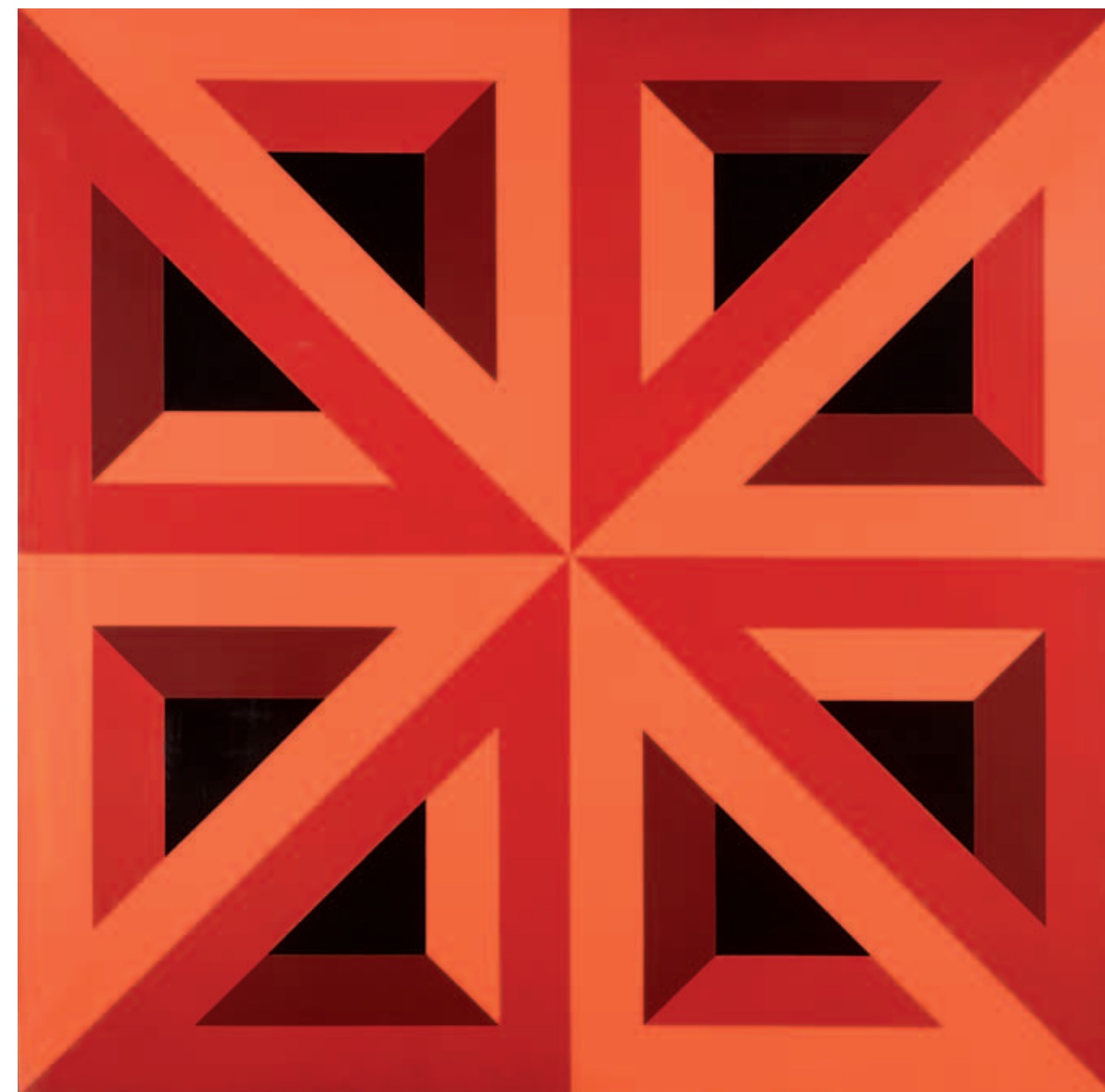
47 | **sobrino**_progresión sistemática de formas geométricas simples, 1959_74 x 74 cm



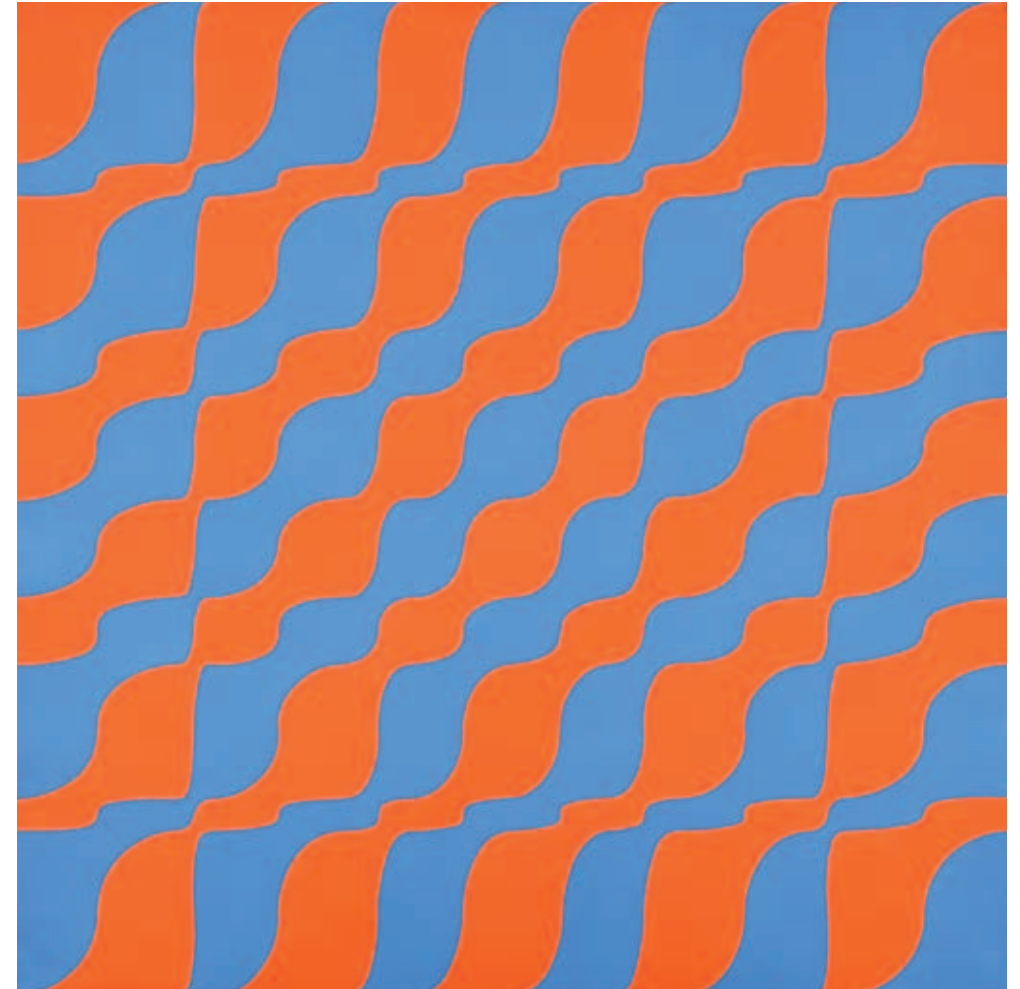
48 | **sobrino**_relieve bn. formas opuestas, 1974_67 x 83.5 cm



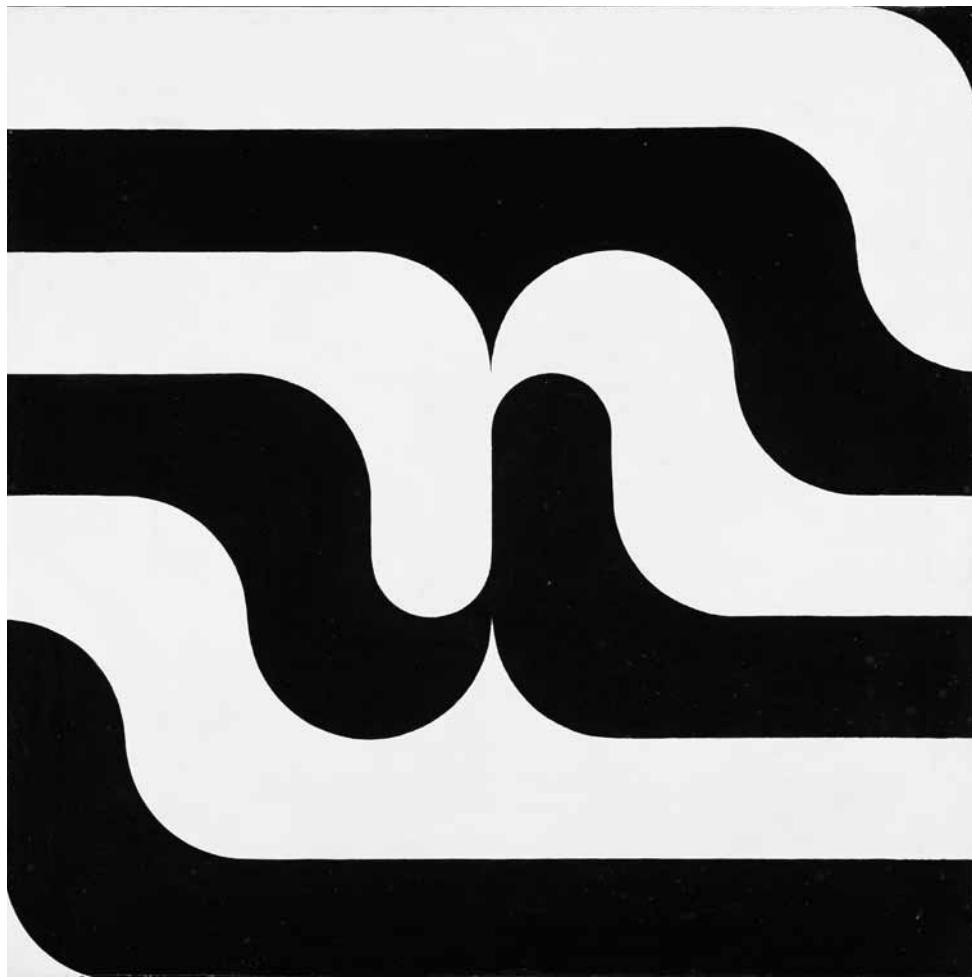
49 | **y**turralde_figura imposible. amarillo, verde, 1969_81 x 81 cm



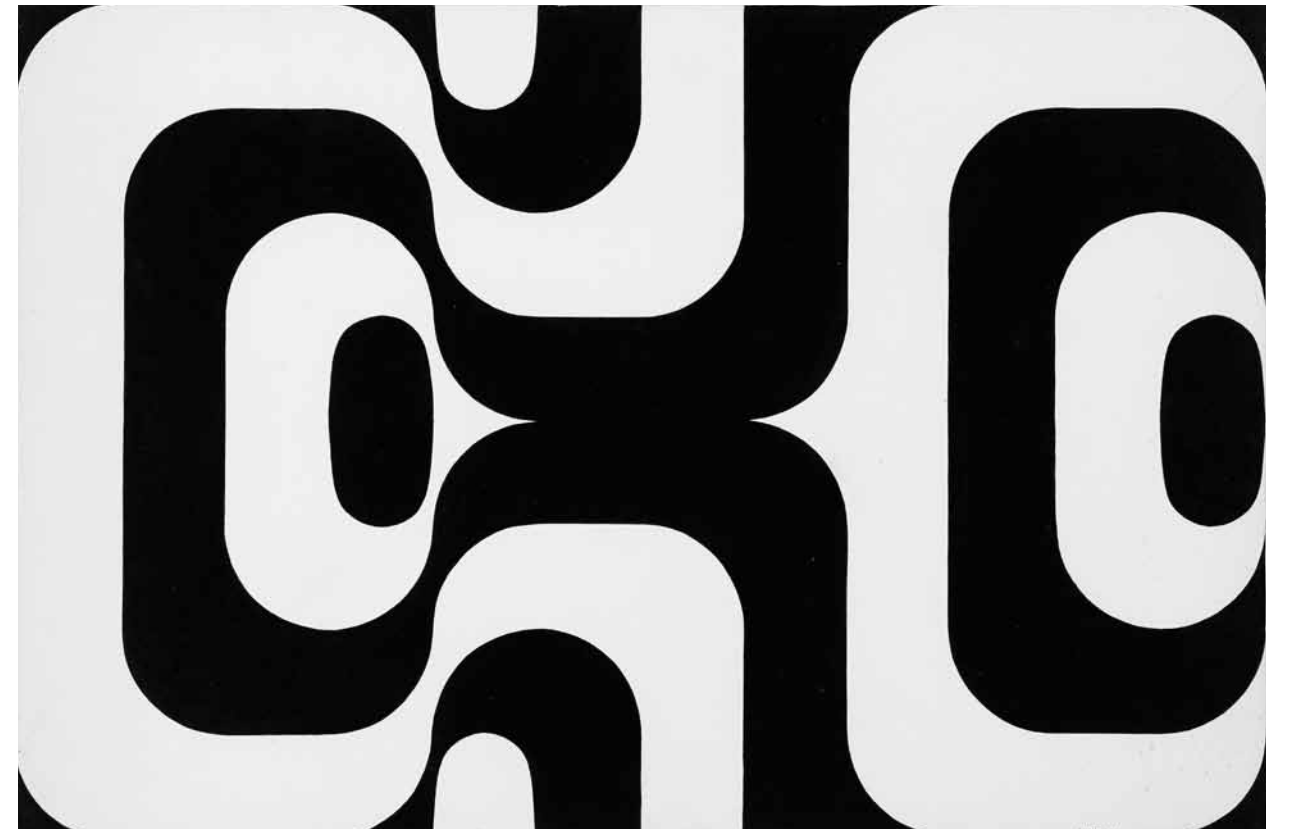
50 | **y**turralde_estructura, 1972_160 x 160 cm



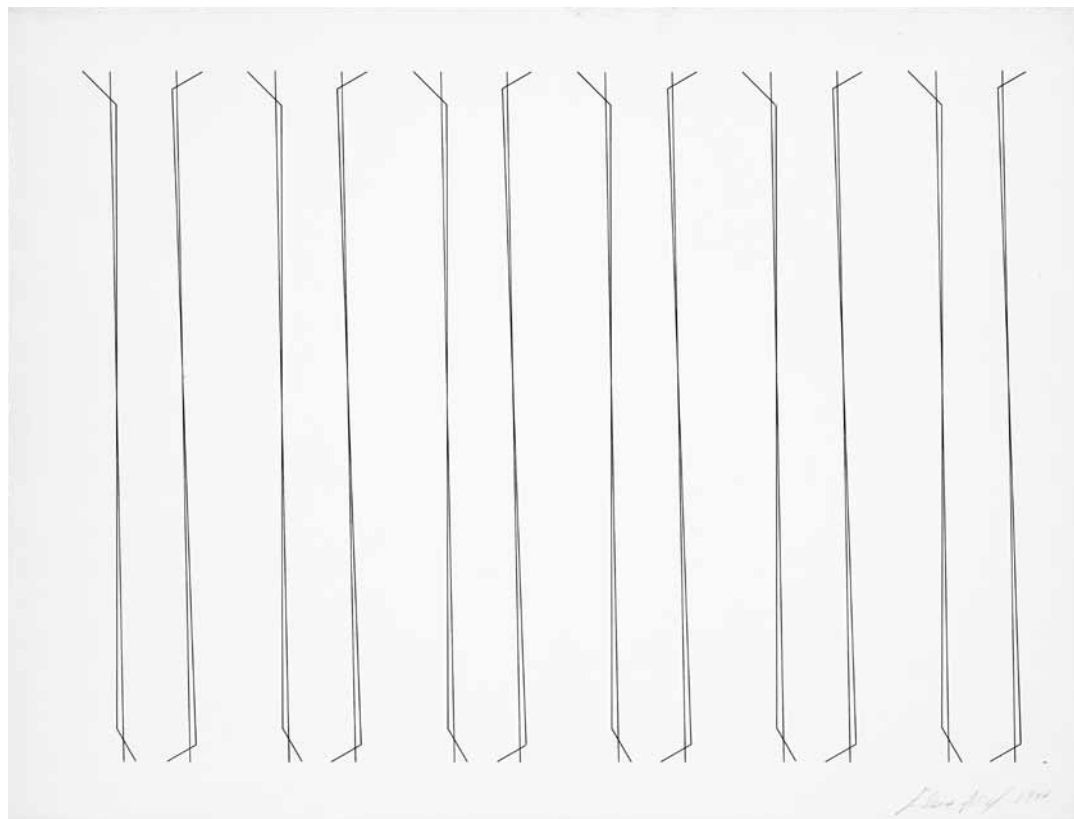
51 : **garcía asensio**_composición, 1968_80 x 80 cm



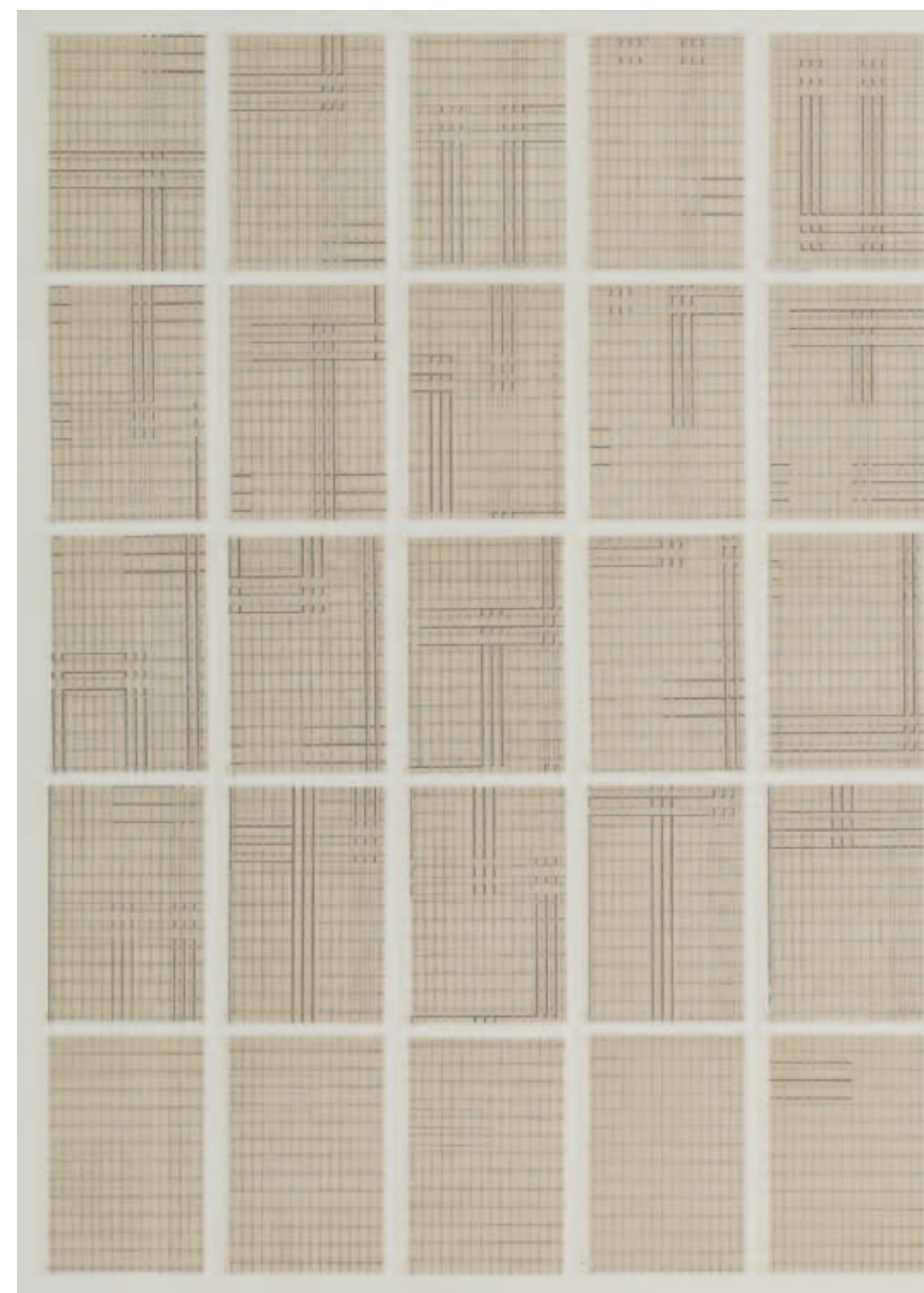
52 | **barbadillo_aneida**_74 x 74 cm



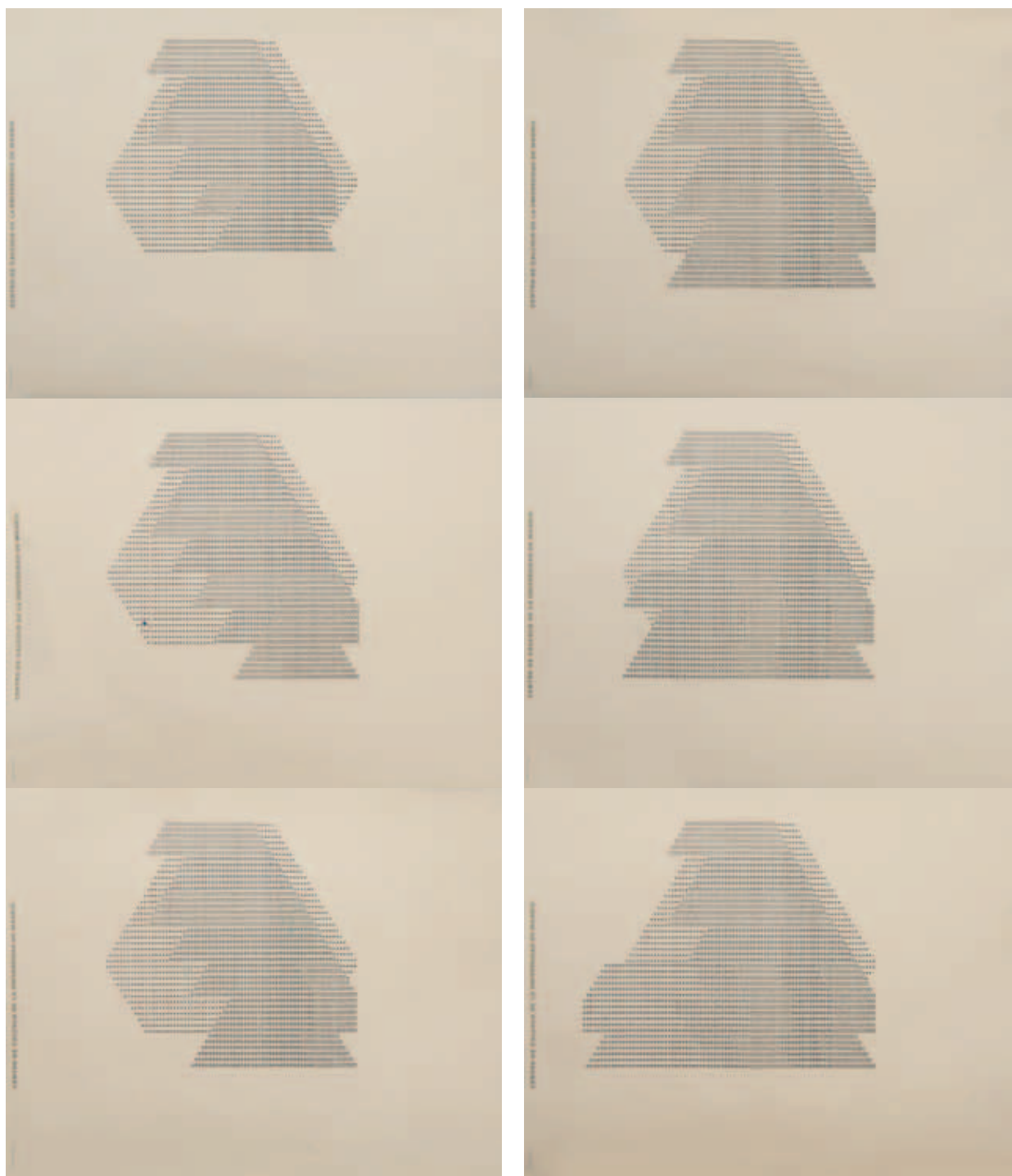
53 | **barbadillo_composición**, 1968_43.5 x 65 cm



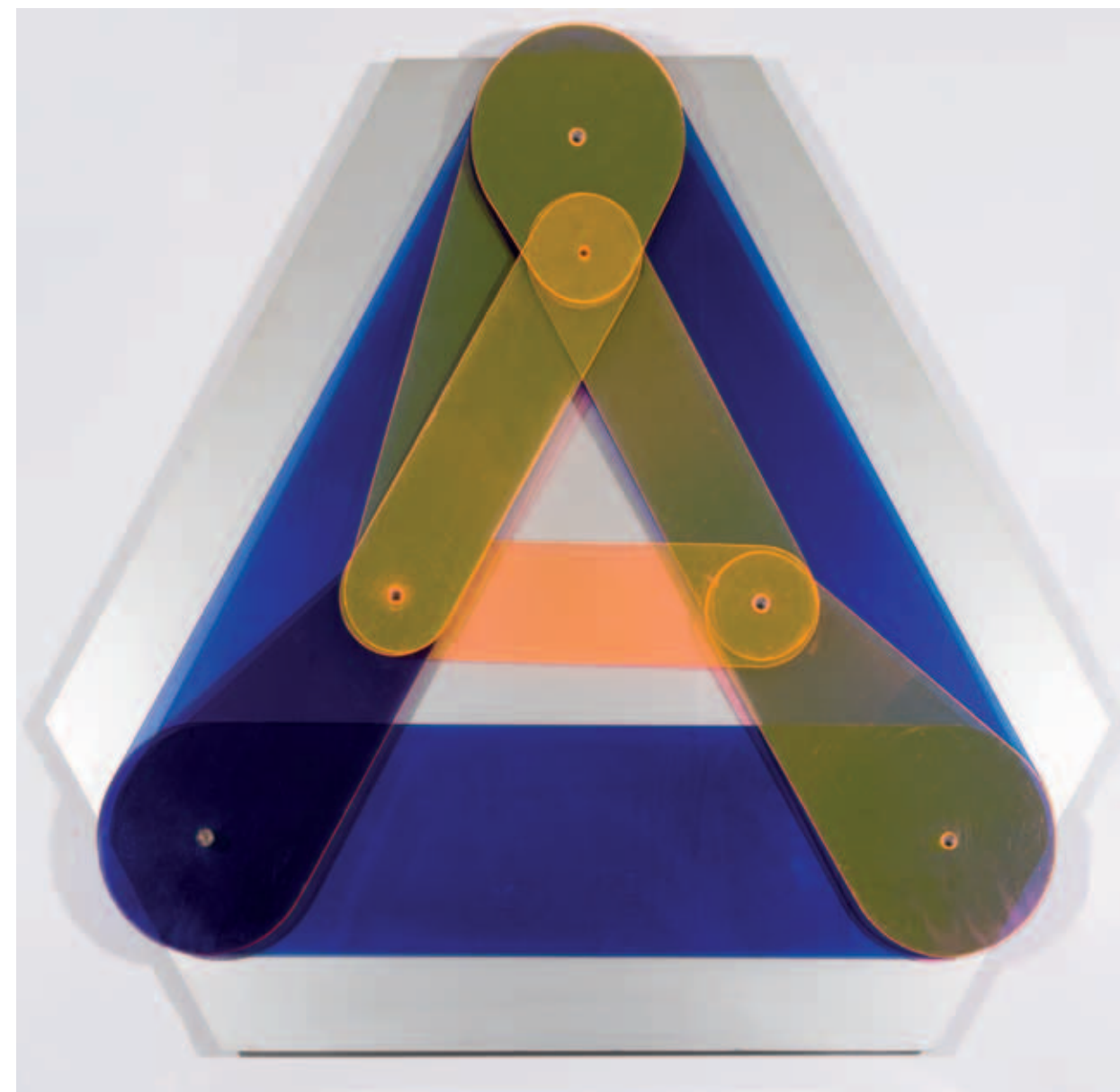
54 | **asins_composición**, 1977_50 x 65 cm



55 | **asins_composición**, 1982-85_158 x 114.5 cm



56 | **salamanca**_triángulo especlar repetido, 1970_seis de hojas 28 x 35.5 cm (cada hoja)



57 | **salamanca**_cinta cilindros, 1971_102 x 117 x 3 cm

CATÁLOGO DE OBRA

FERMÍN AGUAYO_1926-1977

1 | COMPOSICIÓN ABSTRACTA

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1950
59 x 72 cm

Procedencia
Colección particular, París
Reproducido p. 65

SANTIAGO LAGUNAS_1912-1995

2 | FIESTA INFANTIL

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 6.1950; al dorso,
titulado y fechado
104.5 x 86.5 cm

Exposiciones
Zaragoza, Carlos Gil de la Parra, *Santiago Lagunas. Exposición monográfica*, septiembre - octubre de 2004, cat. no. 4
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50's. Una década de revolución plástica*, enero - marzo de 2007, cat. no. 7, p. 23, rep. en color
Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*, junio - septiembre de 2007, cat. no. 6, p. 45, rep. en color
Reproducido p. 66

JULIO RAMIS_1910-1990

3 | COMPOSICIÓN

Técnica mixta sobre cartón
Firmado y fechado 1953
74 x 95 cm

Reproducido p. 67

4 | COMPOSICIÓN

Técnica mixta sobre cartón
Firmado y fechado 1953
65 x 105 cm

Reproducido p. 67

ENRIC PLANASDURÁ_1921-1984

5 | COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA

Acrílico sobre lienzo
Firmado y fechado 56
33 x 25 cm

Procedencia
Colección particular, Barcelona
Reproducido p. 68

ERWIN BECHTOLD_1925

6 | COMPOSICIÓN

Técnica mixta sobre tabla
Firmado y fechado 56
73 x 66 cm

Procedencia
Sala Gaspar, Barcelona
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50's. Una década de revolución plástica*, enero -

marzo de 2007, cat. no 26, p. 39, rep. en color
Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*, junio - septiembre de 2007, cat. no. 25, p. 83, rep. en color

Reproducido p. 68

TONI STUBBING_1921-1983

7 | CUADRO

Técnica mixta sobre tela
Firmado y fechado 1958 al dorso
50 x 60 cm

Procedencia
Colección particular, Francia
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona (in)material. De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre de 2012 - enero de 2013, cat. no. 13, p. 37, rep. en color
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Escuela de Altamira. 1948-1950*, septiembre - noviembre de 2013, cat. no. 23, pp. 3 y 19, rep.
Reproducido p. 69

ESTEBAN LISA_1895-1983

8 | JUEGO DE LÍNEAS Y COLORES

Óleo sobre papel
Firmado y fechado 3-8-1954
34.5 x 24.5 cm

Reproducido p. 70

9 | JUEGO DE LÍNEAS Y COLORES

Óleo sobre papel
Firmado y fechado 24-2-1958
34 x 24.5 cm

Reproducido p. 71

JORGE OTEIZA_1908-2003

10 | CAJA METAFÍSICA POR CONJUNCIÓN DE DOS TRIEDROS

Construcción en chapa de acero pavonado
Firmado
24.5 x 32 x 22.5 cm

Procedencia
Colección particular, Álava (adquirida directamente al artista)
Galería Michel Mejuto, Bilbao
Exposiciones
Bilbao, Galería Michel Mejuto, *Oteiza 18 esculturas y dos dibujos*, 2013
Reproducido p. 73

PABLO PALAZUELO_1919-2007

11 | FESTIVO

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 54
80 x 60 cm

Exposiciones
Berna, Kunsthalle, *Tendances Actuelles de l'école de Paris (Hartung, Hayter, Mortensen, Palazuelo, Piaubert, Poliakoff, Soulages)*, febrero - marzo de 1954, cat. no. 53

París, Galería Maeght, *Palazuelo*, 1955, cat. no. 11, (reverso de contracubierta no. 73 de DLM, París, II-III de1955)

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt*, septiembre - noviembre de 2008, cat. no. 23, p. 33, rep. en color

Palma de Mallorca, Museu Fundación Juan March; Cuenca, Museo de Arte Abstracto; Alzuza, Fundación-Museo Jorge Oteiza, *Pablo Palazuelo. París, 13 Rue Saint-Jacques (1948-196)*, junio de 2010 - mayo de 2011, cat. no. 17, p. 55, rep. en color
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 59, rep. en color

Bibliografía
"Derrier Le Miroir", no. 73, febrero - marzo de 1955, París, Galería Maeght, rep. en el reverso
Claude Esteban, *Palazuelo*, Barcelona, Maeght, 1980, cat. no. 6, p. 10, rep.

Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*, Madrid Fundación Azcona-Fundación Palazuelo, 2015, cat. no. 58, p. 111, rep. en color

Reproducido p. 75

12 | NOTACIÓN

Recto:

Gouache sobre papel
Firmado y fechado 1982
39 x 58.5 cm

Verso:

Gouache sobre papel
Firmado y fechado 1982
39 x 58.5 cm

Procedencia
Colección Santiago Muñoz, Francia
Reproducido p. 74

EDUARDO CHILLIDA_1924-2002

13 | TRES 1

Hierro
Firmado y fechado 1952
30 x 23 x 42 cm

Procedencia
Colección Guido Roilier, Venecia
Colección particular, Milán
Exposiciones
Madrid, Galería Clan, *Eduardo Chillida*, abril de 1954
Milán, Palazzo d'Arte, *X Triennale di Milano*, agosto - noviembre de 1954
París, Galerie Maeght, *Chillida*, octubre - noviembre de 1956
Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute, *Chillida*, octubre de 1979 - enero de 1980
Hannover, Kestnargesellschaft, *Das Buch des Kunstlers*, 1989
Milán, Galleria Blu, *La scultura, lingua morta?*, noviembre de 1999 - febrero de 2000, p. 43, rep. en color
Reproducido p. 77

14 | GRAVITACIÓN

Técnica mixta
Firmada
103.5 x 142.5 cm

Procedencia
Tasende Gallery, La Joya, California
Colección particular, Madrid
Exposiciones
Dallas, Adams-Middleton Gallery, *Chillida. Musical Gravitations*, septiembre - noviembre de 1989
Reproducido p. 79

MODEST CUIXART_1925-2007

15 | COMPOSICIÓN

Óleo sobre cartón
Firmado y fechado 1949 al dorso
50 x 67 cm

Procedencia
Colección particular, Barcelona
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Escuela de Altamira 1948-1950*, septiembre - noviembre de 2013, cat. no. 24, p. 13, rep. en color
Reproducido p. 80

16 | COMPOSICIÓN

Técnica mixta sobre lienzo
81.5 x 65 cm

Procedencia
Colección particular, Francia
Reproducido p. 81

JOSEP THARRATS_1918-2001

17 | SOUVENIR VENITIEN

Técnica mixta sobre tela
Firmado y fechado 1960 al dorso
65 x 81 cm

Procedencia
Colección particular, París
Reproducido p. 80

ANTONI TÀPIES_1923-2012

18 | RELIEVE GRIS CON ARCOS

Técnica mixta sobre tela
Firmado y fechado 1959 al dorso
60 x 73.5 cm

Procedencia
Colección Dr. Friedrich Herlt, Weiden
Colección particular, Madrid
Exposiciones
Locarno, Casa Rusca, Pinacoteca Comunale, *Antoni Tàpies*, septiembre de 1998
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. De Arp a Richard Serra*, enero - marzo de 2015, cat. no. 42, p. 37, rep. en color
Bibliografía
Pere Gimferrer, *Tàpies il esprit Catalá*, no. 173, p. 153, rep. en color
Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa. 1943-1960*. Vol 1, Barcelona, Polígrafa, 1989, cat. no. 710, p. 369, rep. en color
Reproducido p. 82

19 | PARÉNTESIS ROSA SOBRE GRIS
Óleo y técnica mixta sobre tela
Firmado al dorso
45 x 65 cm
Realizado en 1965
Procedencia
Galería Stadler, París
Galería Burén, Estocolmo
Colección particular, Estocolmo
Colección particular, Madrid
Bibliografía
Brossa, Joan; Joaquin Gomis, Joan Prats y Francesc Vicens (eds.), *Antoni Tàpies o l'escanidor de diadems*, Barcelona, 1971, p. 127, rep. en color
Agustí, Anna, *Antoni Tàpies. Obra completa*, vol. 2. 1961-1968. Barcelona, Fundación Antoni Tàpies y Edicions Polígrafa, 1990, cat. no. 1476, p. 288, rep.
Reproducido p. 83

MARTÍN CHIRINO_1925

20 | VIENTO I
Hierro forjado
35 x 33 x 10 cm
Realizado en 1958
Procedencia
Colección del artista
Colección particular, Italia
Exposiciones
Bienal de Sao Paulo, 1959
Roma, Galleria L'Attico, *El Paso*, octubre de 1960, rep.
Avila, Palacio Los Serrano, Espacio Caja Ávila, *Grupo El Paso. Pintura y Escultura*, noviembre de 2008 – febrero de 2009, cat., rep. en color
Fuenlabrada, Centro de Arte Tomás y Valiente, *El Paso. Informalismo y poética*, mayo - agosto de 2009, p. 25, rep. en color
Santa Cruz de Tenerife - La Laguna, Espacio Cultural CajaCanarias, *Martín Chirino. Crónica del Viento*, octubre de 2014 - enero de 2015, p. 52, rep en color
Bibliografía
María Luisa Martín de Argila, *Martín Chirino. Esculturas. Catálogo razonado*, MNCARS y Fundación Azcona, 2006, cat. no. 38, p. 83, rep. (Las medidas aparecen erróneamente)
Reproducido p. 85

MANOLO RIVERA_1927-1995

21 | COMPOSICIÓN 2
Malla metálica y técnica mixta
Firmada; firmada y titulada al dorso
72.5 x 92 cm
Realizada en 1956-57
Procedencia
Galería Pierre Matisse, New York
Acquavella Modern Art, Nueva York
Alfred Hoh, Alemania
Hirst Bitt mann, Alemania
Exposiciones
Sao Paolo, IV Bienal do Museu de Arte Moderna, septiembre - diciembre de 1957, cat. no. 42, p. 187

Madrid, Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1956-1981. *Manuel Rivera*, marzo – abril de 1981, cat. p. 46, rep.
Essen, Museum Folkwang Essen; Altenburg, Lidenau-Museum, *Manuel Rivera. Metamorphosen. Espejos 1965-1966*, cat. no. 17, p. 83, rep. en color
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50's. Una década de revolución plástica*, enero - marzo de 2007, cat. no. 27, p. 40, rep. en color
Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*, junio - septiembre de 2007, cat. no. 26, p. 85, rep. en color
Ávila, Palacio de Los Serrano - Espacio Caja Ávila, *Grupo El Paso. Pintura y Escultura*, noviembre de 2008 – febrero de 2009, rep. en color
Fuenlabrada, Centro de Arte Tomás y Valiente, *El Paso. Informalismo y poética*, mayo - agosto de 2009, p. 56, rep. en color
Granada, Centro José Guerrero, *Manuel Rivera. De Granada a Nueva York, 1946-1960*, febrero - junio de 2012, cat p. 59, rep. en color
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona [in]material De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre de 2012 - febrero de 2013, cat. no. 21, p. 42, rep. en color
Bibliografía
C.L. Popovici, *Rivera - Las pinturas metálicas de Rivera*, Colección del Arte de Hoy, no.1, Madrid, 1958, rep.
C.L. Popovici, "20 Composiciones metálicas", separata de *Rivera - Las pinturas metálicas de Rivera*, Colección del Arte de Hoy, no.1, Madrid, 1958, p. 2, rep.
Alfonso de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catalogo Razonado de Pinturas*, Diputación de Granada - Fundación Azcona, 2009, cat. no. 163, p. 57-4, p. 119, rep. en color
Reproducido p. 86

22 | METAMORFOSIS
Malla metálica y alambre sobre bastidor de madera
Firmada y fechada 59; firmada y titulada al dorso
89 x 130 cm
Procedencia
Pierre Matisse Gallery, New York
Galerie René Drouin, París
René Metrás-Galería Almoyna, Palma de Mallorca
Exposiciones
Madrid, Ateneo, Sala del Prado, *Exposición Manuel Rivera – 18 Composiciones con espacios abiertos (tramas metálicas)*, febrero – marzo de 1959, cat. no. IX, pp. 28-29, rep.

Bibliografía
José de Castro Arines, "Serrano, Llórens, Rivera- Las exposiciones", en *Informaciones*, Madrid, 7 de marzo de 1959, rep.
VV.AA., "Catálogo razonado. Obras de 1956-1960" en 1956 – 1981. *Manuel Rivera*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de

Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, p. 51
Marisa Rivera, "Aproximación a un catálogo razonado, 1943-1994", en *Manuel Rivera*, cat. exp., Granada, Diputación Provincial, 1997, p. 180
Manuel Rivera, "Memorias 1928-1971", en "Los Libros de la Estrella", no. 30, Granada, Diputación de Granada, 2007, p. 102
Alfonso de la Torre, *Manuel Rivera. 1943-1994. Catalogo Razonado de Pinturas*, Madrid y Granada, Diputación de Granada - Fundación Azcona, 2009, cat. no. 186 (58/10), p.135, rep. (fechado erróneamente en 1958)
Correspondencia
Cartas de Harry Hays Morgan sobre las obras de su colección (18/VIII/1960 y 27/VIII/1960)
Reproducido p. 87

MANOLO MILLARES_1926-1972

23 | MONTURIOL
Técnica mixta sobre arpillera
Firmado, titulado y fechado 1971
65 x 81 cm
Procedencia
Galería Jorge Mara, Madrid
Galería Manel Mayoral, Barcelona
Exposiciones
Madrid, Subastas Finarte España, *El Paso, Revisión del Grupo El Paso en su cuarenta aniversario*, abril - mayo de 1997, p. 27, rep. en color
Bilbao, Sala de Exposiciones Bilbao Bizkaia Kutxa, *El Paso. Cuarenta aniversario*, Bilbao, 1997, p. 37, rep. en color (con título "Monturio")
La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, *Homenaje a El Paso, 40 años después*, noviembre – diciembre de 1997, rep. en color
Bibliografía
AAVV, "'El Paso' propugnó arte auténtico, abierto hacia la experiencia y la investigación sin fronteras", Año XVII, No. 659, Madrid, 7 - 13 Junio 2002, p. 17, rep.
Alfonso de la Torre, *Catálogo Razonado Pinturas. Manolo Millares*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Azcona, 2004, cat. no. 518, p. 587, rep. en color
Reproducido p. 89

ANTONIO SAURA_1930-1998

24 | BRITA
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1956; firmado, fechado y titulado al dorso
130 x 97 cm
Procedencia
Colección particular, Alemania
Bibliografía
Luis Eduardo Cirlot, "La obra de Saura" en "Cuadernos de Arquitectura del Colegio de arquitectos de Cataluña y Baleares", no. 40, Barcelona, 1960, rep.
Reproducido p. 91

25 | DAMA
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1966
162 x 130 cm
Procedencia
Galería Carles Taché, Barcelona
Colección particular
Exposiciones
París, Galerie Stadler, *Saura / Femmes-Fauteuil & Portraits Imaginaires*, junio - julio de 1967
Nota
Obra incluida en el Catálogo Razonado de la Obra Pictórica de Antonio Saura, en preparación por la Fundación Succession Antonio Saura, Ginebra
Reproducido p. 93

26 | JUICIO FINAL
Tinta sobre papel
Firmada y fechada 70
70 x 100 cm
Procedencia
Colección particular, Austria
Reproducido p. 92

RAFAEL CANOGAR_1934

27 | CUADRO
Óleo y materia sobre lienzo
Firmado
73 x 61 cm
Realizado en 1959
Exposiciones
Vigo, Centro Cultural Caixa Vigo, *El Grupo El Paso*, octubre - noviembre de 1997
Madrid, Alcalá Subastas, *Un recorrido por el arte español del s. XX*, marzo - abril de 2001, cat. no. 34, p. 44
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 73, rep. en color
Reproducido p. 96

LUIS FEITO_1929

28 | COMPOSICIÓN
Óleo sobre cartón pegado a tabla
35 x 50 cm
Realizada en 1956
Procedencia
Colección particular, Milán
Exposiciones
Málaga, Fundación Picasso, *Los años intermedios. Arte español en la década de los 50*, del 28 de junio al 23 de septiembre de 2007, cat. no. 22, p. 77, rep. en color
Reproducido p. 96

29 | CUADRO
Óleo y técnica mixta sobre lienzo
Firmado y fechado 57 al dorso
65 x 85 cm
Exposiciones
Madrid, Galería Marlborough, *El Paso 1957-1960*, mayo - junio, cat. no. 13, p. 26, rep. en color

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50's. Una década de revolución plástica*, enero - marzo de 2007, cat. no. 30, p. 43, rep. en color
Alzuza (Navarra), Fundación Jorge Oteiza, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957 Sao Paulo, Brasil*, mayo - julio de 2007, cat. p. 164, rep.
Cuenca, Fundación Antonio Saura; Ciudad Real, Museo Antiguo Convento de la Merced, *El Paso a la moderna intensidad*, noviembre - marzo de 2009, cat. p. 139, rep. en color
Reproducido p. 97

JUANA FRANCÉS_1927-1990

30 **COMPOSITION N. 81**
Alquitrán, óleo y arena sobre lienzo
Firmado, numerado y fechado *n. 81/10-1960*
195 x 171 cm
Procedencia
Colección particular, París
Reproducido p. 99

LUIS GORDILLO_1934

31 **COMPOSICIÓN**
Gouache y tinta sobre papel
Firmado y fechado *13-7-60*
41 x 30 cm
Reproducido p. 98

32 **COMPOSICIÓN**
Gouache y tinta sobre papel
Firmado y fechado *13-7-60*
41 x 30 cm
Reproducido p. 98

SALVADOR VICTORIA_1928-1994

33 **COMPOSICIÓN**
Óleo sobre lienzo
Firmado; al dorso firmado; firmado y fechado *62 en el bastidor*
81 x 66 cm
Procedencia
Colección del artista, Madrid
Reproducido p. 100

JOSÉ CABALLERO_1915-1991

34 **FORMAS EN LA BARRERA**
Óleo y materia sobre lienzo
Firmado; firmado al dorso
56 x 46 cm
Realizado en 1960
Procedencia
Colección del artista, Madrid
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol Galería d'Art, *José Caballero. Los Años 50*, septiembre - diciembre de 2003, cat. no. 54, p. 23, rep. en color
Reproducido p. 101

JOSÉ GUERRERO_1914-1991

35 **COMPOSICIÓN**
Óleo sobre lienzo
Firmado
76.5 x 92 cm
Realizado en 1958
Procedencia
Colección particular, Madrid
Reproducido p. 102

36 **EL CRUCE II**
Óleo sobre lienzo
Firmado
130 x 162 cm
Realizado en 1975
Reproducido p. 103

ESTEBAN VICENTE_1903-2001

37 **COMPOSICIÓN**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado *1992*
125 x 167 cm
Procedencia
Herederos del artista
Ameringer Gallery, Nueva York
Exposiciones
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 74, rep. en color
Reproducido p. 105

FERNANDO ZÓBEL_1924-1984

38 **COMPOSICIÓN**
Acrílico sobre cartulina
Firmado y fechado *mayo 1959*
68 x 97 cm
Procedencia
Colección particular, Madrid
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Abstracción. De Jean Arp a Richard Serra*, febrero - marzo de 2015, cat. no. 38, p. 33, rep. en color
Reproducido p. 106

39 **CORRAL**
Óleo sobre lienzo
Firmado; firmado, titulado y numerado *74-64 al dorso*
80 x 80 cm
Realizado en 1974
Procedencia
Colección Juan Carlos Paredes, Madrid
Reproducido p. 107

GERARDO RUEDA_1926-1996

40 **VENTANA**
Pintura y madera sobre lienzo
Firmado y fechado *1966*
57 x 49 cm
Procedencia
Colección particular, Estados Unidos
Reproducido p. 108

41 **ESCULTURA**

Madera pintada
26.5 x 37 x 19 cm
Realizada en 1977
Procedencia
Galería Juana de Aizpuru, Madrid
Colección particular, Madrid
Exposiciones
Madrid, Casa del Monte, *Gerardo Rueda. Exposición Retrospectiva. 1944-1989*, 1989, cat. no. 43, p. 159, rep. en color
Valencia, IVAM Centre Julio González, *Gerardo Rueda*, marzo - mayo de 1996, cat. no. 50, p. 82, rep. en color
Nápoles, Palazzo Reale; Milán, Fondazione Mudima; Módena, Galleria Civica, *Gerardo Rueda. retrospectiva 1946-1996*, diciembre de 2000 - agosto de 2001, cat. p. 207, rep. en color
Madrid, MNCARS; Praga, Museo Kampa; Budapest, Szepmuveszeti, *Gerardo Rueda. Exposición Retrospectiva 1941-1996*, octubre de 2001 - mayo de 2002, cat. p. 232
Bibliografía
Serge Fauchereau, *Del Collage y Rueda*, París, Editions Cercle d'Art, 1977, p. 52, rep.
Juan Manuel Bonet, *Rueda*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997, no. 234, p. 241, rep. en color
Barbara Rose, *Gerardo Rueda. La vida es arte y el arte es vida*, Madrid, 2002, Ministerio de Asuntos Exteriores-Telefónica, 2002, p. 434, rep. en color
Reproducido p. 109

EUSEBIO SEMPERE_1923-1985

42 **CINETISMO**
Óleo sobre lienzo
Firmado
81 x 65 cm
Realizado hacia 1957

Procedencia
Colección particular, París
Reproducido p. 111

43 **SECRETO DEL CÍRCULO**

Óleo sobre tabla
Firmado y fechado *1970*
32 x 30 cm
Reproducido p. 110

EQUIPO 57_1957-1962

44 **KØ 16**
Óleo sobre lienzo
Firmado, titulado y fechado *Marzo 58 al dorso*
81 x 130 cm
Procedencia
Colección Johansson, Dinamarca
Exposiciones
Copenhague, Museo Thorvaldsen, *Equipo 57*, abril de 1958
Reproducido p. 113

45 **COMPOSICIÓN**

Gouache sobre papel
Firmado y fechado *11.12.58* por Ángel Duarte; dedicado y anotado *Equipo 57 Rave 15 Córdoba al dorso*
76.5 x 58 cm
Procedencia
Colección particular, Francia
Reproducido p. 114

46 **COMPOSICIÓN**

Gouache sobre papel
Firmado y fechado *11.12.58* por Ángel Duarte; dedicado y anotado *Equipo 57 Rave 15 Córdoba al dorso*
76.5 x 58 cm
Procedencia
Colección particular, Francia
Reproducido p. 115

FRANCISCO SOBRINO_1932-2014

47 **PROGRESIÓN SISTEMÁTICA DE FORMAS GEOMÉTRICAS SIMPLES**

Gouache sobre cartón
Firmado y fechado *1959*; al dorso, firmado y fechado *París 1959*
74 x 74 cm
Procedencia
Colección particular, Madrid
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Francisco Sobrino. Geometría, luz y movimiento*, febrero - abril de 2014, cat. no. 1, p. 11, rep. en color y p. 28, rep.
Houston, Sicardi gallery, *Francisco Sobrino: Structure & Transformation*, mayo - julio de 2014
Reproducido p. 116

48 **RELIEVE BN. FORMAS OPUESTAS**

Metacrilato
Firmado y fechado *1974*
67 x 83.5 cm
Procedencia
Colección del artista
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Francisco Sobrino. Geometría, luz y movimiento*, febrero - abril de 2014, cat. no. 24, p. 22, rep. en color y p. 29, rep.
Reproducido p. 117

JOSÉ MARÍA YTURREALDE_1942

49 **FIGURA IMPOSIBLE. AMARILLO, VERDE**

Óleo sobre tabla
Firmado y fechado *1969 al dorso*
81 x 81 cm
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Geometría. De Rodchenko a Sol Lewitt*, septiembre - noviembre de 2008, cat. no. 40, p. 11, rep. en color
Reproducido p. 118

50 | ESTRUCTURA
Pintura sintética y plástica sobre tela
Firmado y fechado 1972 al dorso
160 x 160 cm
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma,
Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt,
septiembre - noviembre de 2008, cat. no. 41,
p. 47, rep. en color
Reproducido p. 119

TOMÁS GARCÍA ASENSIO_1940

51 | COMPOSICIÓN
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1968 al dorso
80 x 80 cm
Exposiciones
Sevilla, Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo, *Modelos. Estructuras. Formas. España 1957-1979*, septiembre - noviembre de
2005, cat. p. 73, rep. en color
Reproducido p. 121

MANUEL BARBADILLO_1929-2003

52 | ANEIDA
Óleo sobre lienzo
Firmado y titulado al dorso
74 x 74 cm
Reproducido p. 122

53 | COMPOSICIÓN
Óleo sobre cartón
Firmado y fechado 1968
43.5 x 65 cm
Procedencia
Galería Juana de Aizpuru, Madrid
Reproducido p. 123

ELENA ASINS_1940

54 | COMPOSICIÓN
Tinta sobre papel
Firmado y fechado 77
50 x 65 cm
Procedencia
Galería Edurne, Madrid
Reproducido p. 124

55 | COMPOSICIÓN
Tinta china sobre 25 hojas de papel
milimetrado
29.5 x 21 (cada hoja); 158 x 114.5 cm
(obra total)
Realizado en 1982-85
Procedencia
Galería Columela, Madrid
Colección Pedro Soto, Madrid
Exposiciones
Madrid, MNCARS, *Elena Asins. Fragmentos de la Memoria*, junio - octubre de 2011, cat. no. 123,
p. 239, rep. en color
Reproducido p. 125

ENRIQUE SALAMANCA_1943

56 | TRIÁNGULO ESPECULAR REPETIDO
Cadenas de caracteres mediante impresora
de impacto (matricial)
Firmado al dorso
Seis hojas de 28 x 35.5 cm (cada hoja)
Realizado en 1970
Procedencia
Colección del artista, Madrid
Galería José de la Mano, Madrid
Exposiciones
Madrid, José de la Mano Galería,
Pseudodimensión y Misterio: Enrique Salamanca en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Circa los Años 70), marzo - mayo de
2014, cat. no. 2, pp. 40- 43, rep. en color
Reproducido p. 126

57 | CINTA CILINDROS
Metacrilato y aluminio
Firmado al dorso
102 x 117 x 3 cm
Realizado en 1971
Procedencia
Colección del artista, Madrid
Galería José de la Mano, Madrid
Exposiciones
Madrid, José de la Mano Galería,
Pseudodimensión y Misterio: Enrique Salamanca en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Circa los Años 70), marzo - mayo de
2014, cat. no. 12, p. 58, rep. en color
Reproducido p. 127

BIOGRAFÍAS

FERMÍN AGUAYO_1926-1977

Nacido en Sotillo de la Rivera, provincia de Burgos, desde muy joven se instala en Zaragoza, donde conoce a Santiago Lagunas. Comienza una carrera de carácter autodidacta dentro del mundo de la figuración. En 1947 constituye el Grupo Pórtico junto a otros artistas e intelectuales. Se traslada a París en 1952, donde permanece hasta su muerte, y desarrolla una intensa labor pictórica bajo el patrocinio de la Galería Jeanne Bucher; en un principio sigue realizando obras abstractas, pero en torno a 1960 vuelve a retomar la figuración con formas esquemáticas y colores suaves y luminosos.

ELENA ASINS_1940

Nace en Madrid y se forma en varias ciudades europeas. Inicia su carrera en 1963 colaborando con el grupo Castilla 63 y después en 1967 con el llamado Nueva Generación. En 1969 participa en el Centro de Cálculo de Madrid, donde conoce a artistas como Yturralde y García Asensio. Su aportación más importante ha sido su investigación sobre computación en el arte, labor en la que fue pionera en 1967 y en la que continúa trabajando.

MANUEL BARBADILLO_1929-2003

Formado artísticamente en Sevilla en la Escuela de Artes y Oficios. Tras licenciarse en Derecho realiza un viaje a Marruecos y Nueva York. Hasta 1957 desarrolla un tipo de pintura figurativa y poco después evoluciona hacia la abstracción matérica, experimentando con nuevos materiales. En 1964 realiza sus primeras experiencias modulares, donde, sobre la base de unas leyes matemáticas que extrae de los procesos de crecimiento orgánico, estudia las posibilidades de combinar unidades menores para formar composiciones caracterizadas por la ondulación de las líneas y la bicromía blanco-negro. En 1969 participa en el Centro de Cálculo de la Complutense.

ERWIN BECHTOLD_1925

Artista de origen alemán, que tras dejar atrás una carrera en el mundo editorial, toma el camino del arte y después de pasar por París y Barcelona, se instala en Ibiza en 1958. En 1959 funda el Grupo Ibiza 59 junto a otros artistas, exponiendo en la galería El Corsario. En un principio su pintura es informalista y matérica, pero en 1966 la abandona y empiezan a aparecer elementos geométricos. En 1987 comienza a trabajar la relación ángulo- superficie- espacio que continúa actualmente.

JOSÉ CABALLERO_1915-1991

Se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en el taller de Vázquez Díaz. Su obra se enmarca desde los años 30 en el mundo del surrealismo, muy cercano al mundo de la Residencia de Estudiantes y la Generación del 27, donde destacaban figuras como Luis Cernuda, José Bergamín, Pablo Neruda, Maruja Mallo y sobre todo Federico García Lorca, con el que colaboró activamente en la ilustración de algunos libros y figurines escenarios para La Barraca. Tras la Guerra Civil, en los años 40 su trabajo se centra en el mundo del teatro para, ya en la década de los 50, su carrera artística tome un nuevo impulso centrado principalmente en el mundo del arte abstracto.

RAFAEL CANOGAR_1934

Recibe formación de la mano del pintor Vázquez Díaz a la vez que dibuja en el Círculo de Bellas Artes, realizando retratos y paisajes al estilo de su maestro. En torno a 1955 evoluciona hacia la abstracción y dos años después es miembro fundador del grupo El Paso. A principios de la década de los 60 su obra se aleja de la abstracción para centrarse en un realismo social mediante la introducción en sus obras de fragmentos de fotografías y de esculturas de reportajes y poco a poco esas formas se van reduciendo a objetos, rostros y figuras. Tras un paréntesis que va desde 1964 hasta 1975, cuando abandona la abstracción, vuelve a retomarla incorporando elementos formales de la tradición cubista.

MODEST CUIXART_1925-2007

Realiza sus primeras pinturas y dibujos en el año 1941. Fundador de la revista y grupo Dau al Set en Barcelona en 1948 junto a otros artistas, siendo la primera y más importante manifestación del surrealismo español de posguerra. Sus primeras obras realizadas en la década de 1940 se adscriben al expresionismo y posteriormente atraviesa una etapa surreal ligada a imágenes fantásticas y oníricas cercanas al mundo de Miró y Paul Klee. En los años 50 evoluciona hacia una pintura informalista y matérica para acabar pasando en la década de 1960 a una producción en la que se acentúa progresivamente una figuración expresionista, con un interés especial en la figura

femenina y las imágenes eróticas. Los años 70 constituyen una etapa de creatividad efusiva caracterizada por una figuración que va desde el lirismo al barroquismo con un tono siniestro que llega hasta los 80.

EDUARDO CHILLIDA_1924-2002

Tras abandonar sus estudios de arquitectura, comienza un periodo de formación, primero en Madrid y posteriormente en París. Ya en 1950 realiza sus primeras esculturas abstractas en hierro, y desde entonces ha desarrollado una de las carreras más importantes artísticamente hablando de nuestro país. Trabaja con diferentes materiales como el hierro, acero, terracota, alabastro, mármol, madera y unas interesantes obras en papel, que con un lenguaje propio muy personal y qque ha obtenido gran reconocimiento internacional.

MARTÍN CHIRINO_1925

Hijo del jefe de un taller de construcción naval, desde muy temprano manifiesta su inclinación por la talla en madera. Tras un viaje por varias ciudades europeas, regresa a su Canarias natal y comienza a experimentar con la abstracción, realizando una serie de obras con influencia del arte africano y del surrealismo. Chirino hace de la forja, la técnica que utiliza para realizar sus obras, un fin y siguiendo la tradición de Julio González la eleva al mundo de las bellas artes. En 1958 se incorpora al grupo El Paso; desde entonces su carrera adquiere una dimensión que no se limita solo a España, sino a otros países como Italia y Estados Unidos donde expone su obra. Su producción se desarrolla en series, muchas de ellas conocidas como los “vientos”, “afrocanes”, “aeróvolos”, etc.

EQUIPO 57_1957-1962

Este grupo de artistas se forma en el café Rond Point de París por pintores, escultores y arquitectos. Cultivan un estilo abstracto geométrico usando un cromatismo muy intenso. Su principal aportación es la del concepto de interactividad del espacio plástico, en el que el color y el volumen introducen dinamismo. Su producción no sólo se centra en la pintura, sino también en la escultura y los muebles de diseño. La mayor parte de su carrera se desarrolla en el extranjero, exponiendo en 1958 en el Museo Thorvaldsen de Dinamarca y junto a Denise René en París, su galerista desde 1959.

LUIS FEITO_1929

Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su trayectoria artística se inicia con un breve período figurativo que termina con su incursión en la abstracción en 1953. En 1957 es miembro fundador del grupo El Paso. Durante una estancia en París sufre la influencia del automatismo y de la pintura matérica y trabaja con pasta de óleo y arena, en negro, ocre y blanco que se concentra en núcleos; desde 1962 introduce el rojo como contrapunto para posteriormente ir ampliando su gama cromática con nuevos tonos.

JUANA FRANCÉS_1927-1990

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Tras una primera etapa de abstracción geométrica, investiga con nuevos materiales y su obra evoluciona hacia el informalismo. Cofundadora del grupo El Paso, con quien expone en numerosas ocasiones. Hacia 1960 su pintura se aleja del informalismo y empiezan a aparecer paisajes. Posteriormente vuelve a retomar la abstracción en la década de los 80.

TOMÁS GARCÍA ASENSIO_1940

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y a finales de los años 60 participa en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, colaborando en un programa de tratamiento informático del color. En los comienzos su obra se inscribe en la abstracción geométrica, pero a partir de mediados de los años 70 se desarrolla dentro de la pintura constructiva estudiando la interacción de los colores a través de las formas geométricas. Su carrera artística la compagina con su labor docente como profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

LUIS GORDILLO_1934

Formado en Sevilla, en 1958 viaja a París y ejecuta sus primeras obras informalistas. A principios de los 60 evoluciona hacia una figuración relacionada con el Pop Art, lo que le ofrece nuevos medios plásticos de expresión. En la década de 1980 su pintura se vuelve simbólica y menos figurativa. Su trayectoria se ha marcado siempre por la experimentación continua así como por el cambio de registros dentro de su producción.

JOSÉ GUERRERO_1914-1991

Recibe estudios artísticos en Granada y Madrid. A raíz de un viaje a París becado por varias instituciones francesas conoce la técnica del fresco, importante para su trayectoria abstracta. Desde finales de los años 40 se instala en Nueva York y toma contacto con artistas del expresionismo abstracto. Su obra de entonces se caracteriza por el informalismo extremo, evolucionando paulatinamente a partir de los años 70 hacia obras mucho más estructuradas. Su obra refleja una sensibilidad colorista relacionada con la luminosidad mediterránea. Sus obras de gran tamaño están llenas de colores brillantes y puros.

SANTIAGO LAGUNAS_1912-1995

La afición por la pintura le llega en Zaragoza de la mano de su primo el pintor Salvador Martínez Blasco, aunque no fue hasta 1927 cuando entra profesionalmente en contacto en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. En Madrid comienza a estudiar Arquitectura, pero lo abandona al estallar la guerra. En los años previos a ésta, su pintura estuvo ligada a la figuración, destacando bodegones, retratos al óleo y apuntes a lápiz o bolígrafo. Miembro fundador del Grupo Pórtico en 1947. En torno al año 1948 rompe con la figuración y comienza a pintar obra abstracta. En 1953 abandona la pintura para dedicarse por completo a la arquitectura hasta 1980, cuando vuelve a retomar dicha actividad.

ESTEBAN LISA_1895-1983

Nacido en la provincia de Toledo, a los doce años emigra a Argentina. Allí se forma en la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Buenos Aires y desarrolla su producción pictórica desde la década de 1930, siendo de este modo uno de los primeros artistas abstractos españoles. Su obra evoluciona desde la geometría hacia un informalismo muy libre y de gran fuerza cromática en la década de los 50, que se irá depurando hacia composiciones más esenciales en los 60 y 70. Pese a su interesante y gran producción artística, carece de actividad expositiva y nunca quiso mostrar su obra al público. Su actividad pública se desarrolló en el campo de la pedagogía, a través de su “Escuela de Arte Moderno Las Cuatro Dimensiones”, y su labor como divulgador de la teoría de la cosmovisión.

MANOLO MILLARES_1926-1972

Comienza su andadura artística en Lanzarote, donde aprende copiando de la naturaleza. En sus inicios recibe la influencia del surrealismo. Fue uno de los creadores del grupo canario LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), seguidores de la línea marcada por la Escuela de Altamira. Centrado en la investigación de las calidades de la materia, realiza sus primeras arpilleras en los años 50. Tras haber establecido su residencia en Madrid, en 1957 participa en la fundación del grupo El Paso. Ese mismo año participa en la Bienal de Arte de Sao Paulo y su obra empieza a tener eco internacional: el MoMA le compra una obra que expone durante esos años y en los sucesivos comienza a trabajar con importantes galerías como son Pierre Matisse en Nueva York y Daniel Cordier en París. En los años 60 forma parte del grupo de artistas en torno a la galería Juana Mordó, donde expone varias veces.

JORGE OTEIZA_1908-2003

Nace en Orio, Guipúzcoa. Estudia la carrera de Medicina que abandona para dedicarse a la escultura. En la década de los 30 forma un frente con la idea de modernizar la pintura en el País Vasco. En 1935 marcha a América, donde desarrolla una amplia labor artística hasta su vuelta en 1948. Regresa a Bilbao y se integra en los movimientos artísticos españoles renovadores. A partir de mediados de los 50 su obra se centra en el problema del espacio, que Oteiza convierte en el elemento esencial de su escultura. Tras ganar en 1957 el gran premio de escultura en la Bienal de Sao Paulo, en 1959 decide finalizar toda actividad relacionada con la producción artística, pues considera cerrada y finalizada su investigación plástica. Solamente retoma la escultura a principios de los años 70 por un breve periodo, para abandonarla al poco tiempo y concentrarse en el campo del pensamiento y del ensayo.

PABLO PALAZUELO_1919-2007

Estudia Arquitectura en Madrid y Oxford. Desde 1939 se dedica exclusivamente a la pintura, al principio con obras figurativas. Sus primeros dibujos abstractos pertenecen a un constructivismo puro, pero pronto lo abandona para adentrarse en una abstracción de carácter geométrico donde la clave reside en su interés por las leyes de la naturaleza en la creación de espacios cósmicos y psíquicos. Tras pasar unos años en París, donde expone con la galería Maeght, se instala en Madrid hacia 1969. A finales de la década de los 70, suma a su trayectoria como pintor la de escultor, realizando una serie de obras que amplían su investigación al campo de la tercera dimensión.

ENRIC PLANASDURÁ_1921-1984

Inicia su formación artística en la Academia Martínez Altés de Barcelona. Pionero de la pintura abstracta geométrica catalana, funda el grupo Lays del Círculo de Sant Lluc. Debuta de forma individual con obras expresionistas, aunque se decanta finalmente por una abstracción geométrica de gran intensidad cromática y clara dimensión espacial que proporciona cierto sentido de profundidad a las formas planas.

JULIO RAMIS_1910-1990

Mallorquín de nacimiento, siendo muy joven se traslada a París para estudiar pintura y allí entra en contacto con el arte de vanguardia. Tras su vuelta a España asiste en Madrid a la Escuela de Artes y Oficios, además de entrar en contacto con los círculos artísticos más importantes. Tras vivir en ciudades como Londres y Marruecos, se instala definitivamente en su tierra en 1970. Su obra atraviesa diversas etapas desde la figuración hasta los lenguajes vanguardistas propios de la Escuela de París, pasando por la abstracción.

MANOLO RIVERA_1927-1995

Muestra desde la infancia una gran disposición para la pintura y la escultura, formándose en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Sus primeras obras abstractas las realiza en Madrid a principios de los años 50, pero en torno a 1956 incorpora la tela metálica a sus obras, primero sobre bastidores de madera y posteriormente de aluminio. En 1957 es miembro fundador del grupo El Paso y expone ese mismo año en la Bienal de Sao Paulo sus mallas metálicas. Su obra tendrá gran repercusión internacional, sobre todo a través de sus exposiciones en la galería Pierre Matisse de Nueva York y otras importantes en Roma, Winterthur, Lausana y renombrados museos.

GERARDO RUEDA_1926-1996

Empieza a pintar copiando cuadros cubistas y realizando paisajes figurativos simples. Desde 1955 su obra sigue el camino de la abstracción con referencias constructivistas, pasando después por una pintura monocroma con manchas leves que en algunas ocasiones adquieren volumen. Cofundador del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En los años 70 realiza esculturas exentas en hierro cromado. Destacan los collage y las construcciones y composiciones en madera.

ENRIQUE SALAMANCA_1943

Se forma en Madrid para entrar en Bellas Artes, pero también estudia delineación. Toma parte en el grupo Nueva Generación, donde conoce a numerosos artistas del ambiente cultural madrileño. Participa en las actividades del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. Destacado pintor y escultor español, su obra se caracteriza por ser abstracta y el empleo de técnicas y materiales modernos. Cabe hacer una mención especial a sus numerosas intervenciones escultóricas en espacios públicos.

ANTONIO SAURA_1930-1998

Empieza a pintar y escribir en Madrid en 1947, mientras se recupera de una larga enfermedad juvenil. En sus primeros años realiza obras de carácter onírico y surrealista en los que generalmente representa paisajes imaginarios. Desde 1953 se instala varias temporadas en París, capital que se convertirá en uno de sus lugares de residencia habitual, junto con Cuenca y Madrid. En 1957 funda en Madrid el grupo El Paso junto a varios críticos y artistas, siendo uno de sus miembros más destacados y con más renombre internacional. Poco a poco va creando un estilo propio cercano al informalismo.

EUSEBIO SEMPERE_1923-1985

En 1941 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Se instala en París en el año 1948 con una beca y allí se interesa por las construcciones geométricas cubistas; en estos años abandona la figuración de su primera época y realiza sus primeras obras abstractas. Aprende la técnica serigráfica junto a Abel Martín. Después de diez años viviendo en París regresa a Madrid, entrando a formar parte del grupo Parpalló. Interesado por la luz y sus efectos en las artes plásticas.

FRANCISCO SOBRINO_1932-2014

Frecuenta la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en 1957 obtiene el diploma de profesor por la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A finales de la década de los 50 marcha junto a algunos amigos, como Le Parc y García Rossi a París, donde funda el G.R.A.V (Groupe de Recherches d’Art Visuel), permaneciendo en él hasta su

disolución en 1968. En este grupo, uno de los más importantes de arte cinético y óptico, Sobrino desarrollará su estética dentro de la abstracción, a la que introduce elementos geométricos. Su obra se caracteriza por una continua experimentación con los materiales desde sus inicios.

TONI STUBBING_1921-1983

De origen británico, aparece en España en los años 40 e interviene como miembro fundador en la Escuela de Altamira en 1948, junto a otros artistas como Mathias Goeritz y Ángel Ferrant. Pasa sus años de formación entre España y Francia. Se le conoce sobre todo por las obras de su etapa final, de carácter sereno y luminoso.

ANTONI TÀPIES_1923-2012

Nace en Barcelona en el seno de una familia culta con una tradición editorial y librera que le despierta el amor por los libros. Debido a una grave enfermedad entra en contacto con el arte y esto le lleva a dedicarse con mayor intensidad al dibujo y la pintura, terminando por abandonar sus estudios universitarios. Pertenece al grupo Dau al Set desde su fundación en 1948. De formación autodidacta, Tàpies crea un estilo propio en el que se combinan tradición e innovación dentro de un estilo abstracto pero lleno de simbolismo, dando gran importancia a la materia.

JOSEP THARRATS_1918-2001

Cursa sus primeros estudios artísticos en Barcelona. Miembro fundador en 1948 del grupo Dau al Set, se encarga de editar y dirigir la revista hasta 1956. Antes de vincularse a este grupo, su pintura atraviesa por el postimpresionismo y la abstracción, y después se adentra en el mundo del surrealismo y la abstracción mágica propios del grupo catalán, hasta que lo abandona por el informalismo a partir de 1954.

ESTEBAN VICENTE_1903-2001

Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con el propósito de formarse como escultor, pero decide dedicarse a la pintura. A finales de los años 30 se traslada a Nueva York y comienza una etapa creativa que desembocará en su encuentro con el Expresionismo Abstracto. Va consolidando un estilo personal e inconfundible a base de armonías cromáticas en manchas de formas casi geométricas o irregulares que representan paisajes interiorizados.

SALVADOR VICTORIA_1928-1994

Formado en España, en 1956 se traslada a París para ampliar sus estudios. Las obras de esta época son informalistas y tenebristas. Cofundador del Groupe Tempo, con el que realizó varias exposiciones por el norte de Europa. En la década de los 60 se instala definitivamente en Madrid. Su obra pasa por varias fases, desde el informalismo matérico hasta las composiciones diagonales y asimétricas, pasando por la geometría. Mostró interés por las formas curvas, símbolo de eternidad, que le llevan a la abstracción con un carácter ascético.

JOSÉ MARÍA YTURREALDE_1942

Se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Sus primeros pasos los da dentro del informalismo matérico, a partir del cual evoluciona hacia la abstracción geométrica. Posteriormente incorpora objetos a sus obras y trabaja la monocromía con materiales sintéticos. Su interés por la tecnología se acentúa con su participación en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, que le introducen en el trabajo de ordenadores.

FERNANDO ZÓBEL_1924-1984

De formación autodidacta, empieza a pintar durante sus estudios universitarios. Tras pasar varios años entre Estados Unidos y Filipinas, en 1961 fija su residencia en Madrid y se dedica por completo a la pintura, entablando amistad con los pintores abstractos españoles. En 1966 crea junto a Gerardo Rueda y Gustavo Torner el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca con fondos de su colección particular. Sus primeras obras abstractas son las llamadas “Saetas”, caligrafías sobre fondos de color influidas por la estética oriental y el expresionismo abstracto americano. Posteriormente realiza la “Serie Negra” reduciendo la paleta al blanco y negro. Su pintura se organiza en series que tratan temas diversos.

TIEMPO DE CARDO Y CENIZA
Alfonso de la Torre

13

1957-1977. VEINTE AÑOS DE ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA ESPAÑOLA
Ángel Llorente

39

LUCHANDO EN NUEVA YORK:
PINTORES ESPAÑOLES EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO
AMERICANO (1950-1960)
Inés Vallejo

47

TESTIMONIO RELATIVO AL
“SEMINARIO DE FORMACIÓN PLÁSTICA”
DEL CENTRO DE CÁLCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID
Tomás García Asensio

57

ILUSTRACIONES

63

CATÁLOGO DE OBRA

129

BIOGRAFÍAS

137

Se acabó de imprimir
este catálogo de

ABSTRACCIÓN
del grupo pòrtico al centro de cálculo
1948-1968

el día 4 de diciembre de 2015,
festividad de Santa Bárbara,
en los talleres de Advantia
MADRID MMXV



MUSEO
FRANCISCO
SOBRINO

●
Guillermo de Osma
GALERÍA