



geometrías

de rodchenko a sol lewitt

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería
© del texto: José Ignacio Abejón
fotografía: Joaquín Cortés, Gonzalo Díaz y Andrés Vargas
coordinación: José Ignacio Abejón y Miriam Sainz de la Maza
diseño del catálogo: Miriam Sainz de la Maza

CUBIERTA: Gregorio Vardanega. *Fantasie Circulaire* (det.), 1972



g geometrías

albers
arden quin
arp
assins
baumeister
berlewi
boto
luis castellanos
cruz-diez
domela
equipo 57
luis fernández
garcía-asensio
gleizes
helion
iglesias
esteban lisa
sol lewitt
maldonado
moholy-nagy
nicholson
oteiza
paalen
palazuelo
paternosto
rodchenko
rueda
sempere
sobrino
soto
tomasello
torner
torres-garcía
valmier
vardanega
vordemberge-gildewart
yturralde

de
rodchenko
a
sol
lewitt


Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com • info@guillermodeosma.com

del 18 de septiembre al 21 de noviembre de 2008



Jorge Oteiza. *Expansión*, 1958. [Cat. núm. 28]

Una mujer, un árbol, una vaca son concretos en estado natural, pero en estado pictórico son abstractos, ilusiones, vaguedades especulativas, ya que un plano es un plano, una línea es una línea; nada más; nada menos.

Jean Helion¹

GIORGIO VASARI narra la anécdota del Papa Benito IX, que queriendo realizar unas pinturas para la basílica de San Pedro de Roma, mandó a un emisario a Toscana en busca de artistas. Después de pasar por Siena y recoger dibujos de una serie de artistas para que el Papa eligiera el pintor que más le interesara, el emisario se dirigió a Florencia. Una vez allí fue al taller de Giotto, solicitándole un dibujo para enseñárselo al Papa. Cuenta Vasari, que el artista ejecutó un círculo perfecto a mano alzada y se lo entregó al emisario papal como muestra de su arte. Una vez llegado a Roma el Papa y sus consejeros eligieron a Giotto, pues fueron capaces de reconocer en un trazo geométrico todo el arte de un artista².

De este modo Vasari nos relata cómo en el siglo XIV se ejecutó la primera obra de arte evidentemente geométrica de la historia. Digo evidentemente, pues por primera vez la geometría surgía y se mostraba desnuda, una geometría que en realidad siempre ha existido debajo de las escenas religiosas, mitológicas, los retratos y los bodegones. La mayor parte de las obras de arte han sido compuestas basándose en una rigurosa geometría, y solamente hay que mirar con atención las obras del mismo Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Mantegna, Leonardo, Rafael, Poussin o Mengs para percibir este detalle.

Sin embargo no fue hasta el siglo XX, y más concretamente con la aparición del cubismo, que la geometría no hizo presencia sobre el lienzo. Picasso y Braque quitaron todas las veladuras y por medio de la descomposición en planos de las figuras que plasmaban en sus óleos, permitieron que las líneas compositivas básicas afloraran en la superficie de la obra, hasta el punto que la crítica de la época les reprochó este aspecto. Luis Vauxcelles sólo veía esto en las pinturas de Braque cuando en 1908 escribió: *desprecia la forma, lo reduce todo, figuras y casas a esquemas geométricos y a cubos*³. Fue entonces que salió en su defensa Guillaume Apollinaire, recordando que la geometría estuvo siempre presente en el arte: *Se ha reprochado enérgicamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son esenciales en el dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura.[...] Los pintores nuevos no se han planteado ser geómetras, como tampoco lo hicieron sus ancestros. Pero puede decirse que la geometría es, a las artes plásticas, lo que la gramática es al arte del escritor*⁴. Picasso y Braque nunca escribieron un manifiesto donde dieran lecciones de geometría, pues no estaban interesados en ella; al contrario Albert Gleizes y Jean Metzinger, pertenecientes al grupo de cubistas de *Salón*, sistematizaron las reglas que regían esta estética en su ensayo *Du cubisme* (1912). Daniel-Henri Kahnweiler, marchante de los primeros cubistas, siempre lamentó este detalle, pues consideraba la geometría una característica y no un fin en el arte. Pero el libro que trata con más profundidad el tema es el ensayo del pintor

¹ Jean Helion, "Commentaires sur la base de la peinture concrète" en *AC. Numero d'Introduction de Groupe et de la Revue Art Concrete*, París, 1930, p. 2

² Giorgio Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton Editori, 1991, pp. 153-154

³ Publicado en *Gil Blas*, París, 14 de noviembre de 1908

⁴ Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1994, p. 21

italiano Gino Severini *Du cubisme au classicisme* (1921), un tratado de geometría aplicado a la pintura en toda la regla, y donde el autor critica al cubismo por su poco conocimiento de esta ciencia⁵.

Intencionada o no, la evidencia geométrica en las obras cubistas fue, en cualquier caso, un hecho determinante para el desarrollo del arte del siglo XX. El futurismo italiano la tomó del cubismo, como se ve en la obra del citado Severini, de Boccioni, y sobre todo de Giacomo Balla, quien en 1912 realizó la serie de pinturas tituladas *Composizione Iridescente*, que supusieron posiblemente las primeras composiciones abstracto-geométricas del siglo XX.

Varios artistas que años después emprendieron la vía del arte geométrico también encontraron en el cubismo la inspiración para poder desarrollar su estética, entre ellos Piet Mondrian, quien escribió: *Los cubistas habían descubierto la verdadera senda, y durante un tiempo fui influido por ellos*⁶. Moholy-Nagy del mismo modo alabó al cubismo por la *introducción de líneas geométricas exactas, rectas y curvas* y sobre todo porque *nos ha despertado de nuestro letargo visual*⁷. El constructivismo y el suprematismo rusos fueron deudores del cubismo, como se observa en los relieves pintados de Tatlin de 1914 y en las obras de Malevich de la época, quien años más tarde, en sus ensayos, reconoció la deuda que tenía el suprematismo con el cubismo a la hora de construir geometrías⁸.

Más allá de cualquier referencia al cubismo, fue durante la Primera Guerra Mundial cuando apareció lo que conocemos como arte geométrico. La Guerra confirmó que el sistema occidental estaba en crisis, y que la aparente prosperidad y felicidad de los años precedentes eran en realidad una mentira. Solamente una sociedad corrupta era capaz de aniquilarse en las trincheras e inventar una serie de armas como el gas mostaza, el Gran Bertha o el carro armado para masacrar con más eficiencia. En este panorama algunos artistas se replantearon su misión y su estética, rechazando todo lo anterior porque lo consideraban parte de la decadencia moral y social que alimentó la guerra. Pensaban que el arte de entonces, espejo de la sociedad, había errado su senda, tratando de imitar la apariencia de los objetos en vez de buscar lo que hay de espiritual en la realidad. Los suprematistas y constructivistas rusos junto a los neoplasticistas holandeses decidieron tomar la vía más radical: desnudaron al arte y lo dejaron en su armazón, en su forma más pura y siguiendo la proporción divina que les ponía en relación con los valores eternos del universo y por lo tanto con la verdad; volvieron a Pitágoras, a Platón, al número y a la proporción que rige el universo y que crea la armonía universal.

La necesidad de hacer comprender un arte tan novedoso y radical llevó a los artistas desde principio de siglo a reunirse en asociaciones y a dar a conocer sus teorías por escrito. Esto, que ha sido una constante desde el inicio de las vanguardias, los artistas geométricos lo llevaron hasta sus últimas consecuencias. Su concepción universal y trascendental del arte les hizo enemigos del individualismo, causa de gran parte de los males de la humanidad en general y del arte en particular, formando multitud de grupos que se reunían en torno a un líder, exposición o revista que seguidamente vamos a ver. Por otro lado, hubo una necesidad imperativa de dar a conocer las teorías en las que basan su arte: pocos autores han escrito tanto como Malevich, Van Doesburg, Moholy-Nagy, y sobre todo Gleizes o Torres-García, cuya ensayística es casi tan grande como su obra pictórica. La verdadera razón de todo esto es que detrás de esta estética, casi todos los artistas y grupos quisieron lanzar a la humanidad un mensaje tan novedoso como su arte, un mensaje de esperanza para una humanidad cuyo sistema estaba caduco y que había que cambiar. Mientras los hombres se conformaran sólo con la apariencia y no buscaran las verdades eternas, nunca habría felicidad. El artista y diseñador italiano Bruno Munari recogió la historia de una mujer enferma que no era capaz de dibujar cuadrados. Ésta sólo atinaba a ejecutar esa forma cuando

⁵ Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo*, Milán, Abscondita SRL, 2001, p. 20

⁶ Piet Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, México DF, Ediciones Coyoacán, 2007, p. 22

⁷ László Moholy-Nagy, "Diccionario del cubismo" en *Cubismo*, Madrid, Galería Multitud, 1975, p. 55

⁸ Kazimir Malévich, citado por María Josep Balsach, "La Victoria sobre el Sol (Hacia un mundo sin objetos)" en *Vanguardias Rusas* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Thyssen - Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2006, p. 48



Cubierta de *De Stijl* V 8, 1922.

se le pedía que realizara ventanas⁹. Esta experiencia se puede entender como una metáfora de una sociedad que está tan enferma que no era capaz de ver la verdad ni el orden moral de las cosas, quedándose solo en la apariencia de una ventana.

El constructivismo y suprematismo comenzaron su singladura cuando Tatlin realizó sus relieves pintados en 1914 y Malévich presentó su famoso *Cuadrado negro* en la exposición *0.010. Última exposición futurista* en 1915. Contrarios al antiguo régimen zarista que les había embarcado en una guerra atroz, se sumaron rápidamente a la Revolución de 1917. Tomaron sus pinceles y crearon un arte nuevo y revolucionario que secundó los hechos históricos que apoyaron. Malevich escribió: *Toda pintura pasada y actual antes del suprematismo ha estado sometida por la forma de la naturaleza y espera su liberación para hablar su propia lengua... Solamente hay reacción allí donde, en los cuadros, aparece la forma que no toma nada de lo que ha sido creado en la naturaleza, sino que se desprende de las masas pictóricas, sin repetir, sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza*¹⁰. Buscaban una estética revolucionaria que fuera capaz de plasmar sus anhelos, y hallaron en la geometría su modelo a seguir, como rechazo hacia todo lo material y exaltación de los nuevos ideales del futuro. Sin embargo, mientras Malevich y los suprematistas se concentraron en el sentido más filosófico del arte, los constructivistas de Tatlin quisieron integrar de un modo práctico su estética en la revolución y en el nuevo mundo que se estaba generando. Como escribió Alexander Rodchenko [cat. núm. 1], uno de los principales representantes del constructivismo: *El arte debe acompañarnos allí donde la vida fluye y actúa: en la mesa del artesano, en el escritorio, el trabajo, en el descanso, en los días laborales y los días de fiesta*¹¹.

En Holanda Piet Mondrian, fundó en 1917 junto a Theo Van Doesburg la revista *De Stijl*, donde se sentaron las bases del neoplasticismo. En torno a esta publicación se concentraron una serie de arquitectos y artistas entre los que destacaron Vantongerloo, Cesar Domela [cat. núm. 18] y Friedrich Vordemberge-Gildewart. Mondrian, al igual que los rusos, rechazó el arte imitativo porque, según él, *la forma y el color natural [...] evocan estados subjetivos del sentimiento, oscurecen la realidad pura*¹². A diferencia de los soviéticos, Mondrian no secundó una revolución política, sino moral, a través de la búsqueda de la realidad verdadera, aquella que subyace bajo la apariencia: *Para crear la pura realidad es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural, al color primario*¹³. La geometría fue el camino ideal para plasmar sus ideas porque *las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida*¹⁴. Mondrian sintió su trabajo como algo trascendental y una gran aportación a una humanidad decadente, que en aquellos tiempos se estaba aniquilando en las trincheras a solamente unos pocos cientos de kilómetros. Este rechazo a la guerra ponía al neoplasticismo en relación con otros movimientos coetáneos, pero si bien el dadá lo hacía a través del absurdo y el *Retorno al orden* mediante la figuración, Mondrian, Van Doesburg y sus compañeros proponían geometría, orden y proporción. Escribió Mondrian: *Estoy convencido que la humanidad, después de siglos de cultura, puede acelerar su progreso, a través de la adquisición de una visión más auténtica de la realidad. El arte plástico revela lo que la ciencia ha descubierto: que el tiempo y la visión subjetiva empañan la realidad [...] La clasificación de equilibrio a través del arte plástico es de gran importancia para la humanidad [...] demuestra que la vivencia del equilibrio puede hacerse cada vez más intensa en nosotros. La realidad sólo nos parece trágica a causa del desequilibrio y confusión de su apariencia [...] Nuestra visión y experiencia subjetiva nos hace imposible ser felices. Pero podemos escapar de la opresión trágica ayudados por la visión de la verdadera realidad, que existe,*

⁹ Bruno Munari, *Il quadrato. La scoperta del quadrato*, Mantua, Corraini, 2005, p. 61

¹⁰ Kazimir Malévich. Cita recogida por Serge Faucherou en "Un siglo de Arte Abstracto. Recorrido general con algunas referencias" en *El Arte Abstracto y la Galería Denise Rene* (catálogo de exposición), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001, p. 42

¹¹ Citado por Maria Josep Balsach, *op. cit.*, p. 45

¹² Piet Mondrian, *op. cit.*, p. 22

¹³ *Ibid.*, pp. 22-23

¹⁴ *Ibid.*, p. 24

pero está velada¹⁵. Todo esto nos da la imagen de un artista que encontraba en su pintura las claves para que la humanidad llegara a conocer la verdadera realidad, y por tanto, la felicidad.

En Alemania la Bauhaus reunió entre 1919 y 1933 a un gran grupo de arquitectos, diseñadores y artistas que convirtieron a esta escuela en uno de los lugares míticos dentro del panorama artístico del siglo XX. Además de sus tres grandes directores, los arquitectos Gropius, Meyer y Van der Rohe, ente los profesores destacaron Klee, Kandinsky, Itten, Feininger, Schlemmer, Moholy-Nagy y Albers. Todos estos artistas estuvieron ligados al arte geométrico, especialmente Moholy-Nagy [cat. núm. 4], quien afirmó: *Estoy convencido de que las fórmulas matemáticas, si se ejecutan con exactitud, pueden alcanzar gran calidad emocional, y que representan el equilibrio entre sentimiento e intelecto*¹⁶. Moholy-Nagy no limitaba la aplicación de la geometría ejercicio estético o espiritual, sino que entendía el arte como algo eminentemente práctico: *El arte como expresión de las experiencias psíquicas subjetivas ha perdido todo significado: Este debe satisfacer las necesidades objetivas de nuestra época [...] es necesario encontrar el camino para trabajar con nuevos instrumentos y nuevos profesionales, sobre una base colectiva, no restrictiva*¹⁷. Esta visión utilitarista del arte estaba impregnada de un fuerte contenido socialista debido al pintor ruso El Lissitzky, a quien conoció pocos años antes en Berlín. El utilitarismo llevó Maholy-Nagy a investigar varias disciplinas artísticas, entre las que destacó la fotografía. Esta técnica adquirió tal importancia en su trabajo que llegó a influir en su obra pictórica, como se observa en *Space CH2* [cat. núm. 11], muy similar a sus fotografías en las que usaba trozos de plásticos y otros materiales.

La carrera de Joseph Albers fue una de las más fulgurantes dentro de la Bauhaus. Entró en 1920 como alumno y en 1928 ya era director de curso, llegando a ser uno de los maestros con más años de experiencia en la escuela. Su labor docente se desarrolló en el taller de vidrieras, conjugando perfectamente la labor del artista con los medios de producción industriales que le permitían llevar a cabo dichas obras. En su serie *Homenaje al cuadrado* [cat. núm. 24], reduce la forma al máximo, creando un cuadrado, la forma geométrica más pura y simple, y a través de la cual investiga las diferentes combinaciones de colores.

La Bauhaus ha sido uno de los centros de difusión de arte geométrico más importantes del siglo XX, y no es de extrañar, pues sus tres directores fueron arquitectos. La arquitectura fue una de las principales fuentes de inspiración para estos artistas, ya que esta disciplina siempre ha trabajado a base de la organización y sistematización de formas geométricas puras. Este interés por la arquitectura no era solamente estético, sino también conceptual: A diferencia de la pintura y la escultura, la arquitectura no imita nada que no le es propio. Con la llegada del siglo XX, y como declaró Adolf Loos en 1908 en su famosa conferencia *Arquitectura. Ornamento y delito*, la arquitectura se desprendió de todos los elementos no constructivos, para buscar su belleza solamente en sus proporciones y en la formas geométricas. Los arquitectos eliminaron la decoración que cubrían los edificios, liberándoles así de un peso equivalente al que los artistas geométricos quitaron a la pintura cuando, siguiendo la arquitectura, comenzaron a ejecutar formas geométricas. Los arquitectos se dedicaron a hacer cosas reales y concretas que no imitaban a nada, lo mismo que los pintores: un cuadrado, una línea o un triángulo eran sólo eso, algo con entidad propia sobre el lienzo y sin referencia en el mundo natural.

En París hasta entonces el arte geométrico no había tenido ninguna repercusión. Solamente hubo alguna exposición intrascendente de arte ruso y de *De Stijl*, seguidas de las exposiciones tituladas *L'Art d'Aujourd'hui* en 1925 y *ESAC* en 1929. A finales de la década de los veinte varios artistas entraron en contacto con



Moholy-Nagy, prospecto para la Bauhaus, 1924

¹⁵ *Ibid*, pp.28-29

¹⁶ Laszlo Moholy-Nagy, cita recogida por Norbert M Scmitz en "Laszlo Moholy-Nagy" en *Bauhaus*, Colonia, Könemann, pág. 295

¹⁷ Gianni Rondlino, "Lászlo Moholy Nagy. Pintura, fotografía, cine", en *Lászlo Moholy-Nagy* (catálogo exposición), Valencia, IVAM, 1991, p. 16



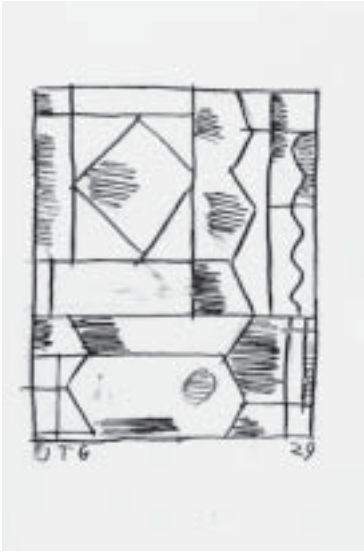
Vordemberge-Gildewart, cartel de exposición, 1924-26.

la idea de unirse con el fin de realizar actividades conjuntas. Estos artistas tenían en común ser casi todos extranjeros, realizar un arte de tendencia geometrizable y rechazar el surrealismo imperante. La inestabilidad económica (el *crack* de la bolsa de 1929) y el ascenso de los regímenes totalitarios hizo que muchos artistas buscaran nuevos horizontes para desarrollar su actividad, y qué mejor que París, meca del arte, punto de encuentro de artistas, con muchas salas para exponer y un mercado ágil.

En 1929, en una exposición de Vordemberge-Gildewart en la galería Povolozky de París, se conocieron el poeta belga Michel Seuphor y Joaquín Torres-García. Juntos y con la ayuda de Vantongerloo y el italiano Russolo fundaron la asociación *Cercle et Carré*, editando la revista del mismo nombre, y realizando una exposición que tuvo lugar en la Galerie 23 de París en abril de 1930. En un principio pensaron contar con la presencia de Theo Van Doesburg, pero debido al dogmatismo de éste último, no fue posible integrarlo en el grupo; Torres-García y Seuphor eran conscientes que no era el momento de ser estrictos, y si querían formar un grupo con muchas voces y capaz de dar una alternativa al surrealismo, tenían que admitir artistas que no fueran rigurosamente geométricos. Este heterogéneo grupo reunió a rusos (Exter y Pevsner) futuristas italianos (Prampolini, Russolo y Fillia), neoplasticistas (Mondrian, Vantongerloo, Vordemberge-Gildewart), puristas (Le Corbusier y Ozenfant), artistas de la Bauhaus (Kandinsky, Baumeister), polacos, y algunos artistas de más difícil definición como Léger, Jean Arp [cat. núm. 19] junto a su mujer Sophie Taeuber-Arp. Es sorprendente encontrar a Arp en esta asociación, porque en esa época estaba relacionado con los surrealistas, y uno de los objetivos de *Cercle et Carré* era oponerse a dicho grupo. Arp, que mostró siempre una actividad muy abierta, ya había colaborado con artistas como Van Doesburg, y participado en *L'Art d'Aujourd'hui* y en *ESAC*. La crítica de *Cercle et Carré* en realidad se dirigía hacia Breton y al surrealismo de corte daliniano, más literario y menos experimental que el de Arp, Miró, Masson y Ernst. No obstante la gran participación de artistas de sumo interés y la energía puesta en el proyecto, *Cercle et Carré* murió después de la exposición por su nula repercusión de ventas y por el distanciamiento entre Torres-García y Seuphor.

Theo Van Doesburg, dolido por su exclusión de *Cercle et Carré*, organizó en 1930 su propia asociación, *Art Concret*, hecha a imagen y semejanza de su dogmatismo y en contraposición a la heterodoxa agrupación de Seuphor y Torres-García. Sin embargo esta intransigencia teórica fue la causa de que el grupo fuera muy reducido, e incluso, varios de sus miembros iniciales, como Vordemberge-Gildewart, Pevsner o Luis Fernández decidieron abandonarla al poco tiempo, pasando algunos a formar parte de *Cercle et Carré*. *Art Concret* nos legó el fascículo que se editó con textos del pintor Jean Helion [cat. núm. 8] y de Theo Van Doesburg. Este último declaró: *Hay más de milagroso en la tensión de aquellos colores concretos, o en el equilibrio de aquellas líneas, que en todas las exaltaciones enfermizas que nos presentan hoy como pintura moderna. Continuó diciendo: La pintura ha llegado a la edad de la madurez. El hombre de hoy es más consciente que el hombre de otras épocas, más intelectual, más profundo, más espiritual, y el arte muestra esta novedosa actitud, más simple, más severa, más científica. En el lugar del sueño, el futuro traerá un arte más científico y técnico*¹⁸. Precisamente el lado científico fue una de las características más importantes de este movimiento, al intentar introducir el concepto de cuarta dimensión en sus obras de arte, dando pie a lo que en el futuro harán los artistas cinéticos. Este cinetismo incipiente se puede apreciar en el cuadro de Jean Helion *Tensions circulaires 1* [cat. núm. 9] en el que con elementos geométricos intenta darnos una visión del movimiento. La aplicación de los conocimientos científicos, que ya había sido requerida

¹⁸ Theo Van Doesburg, "Vers la peinture Blanche" en *AC. Numero d'Introduction de Groupe et de la Revue Art Concret*, Paris, 1930, pp. 11-12



Torres García. *Forma Abstracta*, 1929 [Cat. núm. 15]

¹⁹ Gino Severini, *op. cit.* p. 17

²⁰ "Konkrete Kunst 1949", en *La Suiza Constructiva*, Madrid, MNCARS, 2003, p. 34

²¹ Sobre esta obra escribe Arta Valstar-Verhoff: *En la composición Nr. 109 del año 1938 Vordemberge-Gildewart trazó las líneas de forma que estas se cerraban formando el triángulo. Este carácter de contorno que el artista variaba convirtiéndolo en líneas gruesas o finísimas sugiere transparencia, claridad, profundidad espacial. Confiere a toda la composición una levedad hasta entonces desconocida que se acentúa aún más por el contraste entre los dos triángulos densamente coloreados en rojo y azul y las finas tramas lineales. Todo el cuadro evoca algunos de los elementos propios de las composiciones musicales contrapuntísticas y de la danza, reflejo del gran amor que Vordemberge-Gildewart sentía por ambas disciplinas artísticas.*

"Levedad y filigrana. Continuidad y renovación en la obra de la etapa holandesa de Vordemberge-Gildewart" en *Friedrich Vordemberge-Gildewart. Retrospektive/Exposición retrospectiva/Retrospective* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM; Wiesbaden, Museum de Wiesbaden, 1997, p. 122

²² Cita recogida por Alfonso Palacio, *Luis Fernández*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 34

por Severini¹⁹, refiriéndose a Pitágoras, Kepler, Mantegna y Leonardo, ha ido siempre unida al arte geométrico.

Art Concret desapareció el mismo año de su creación, y aunque su repercusión en su época fue nula, sí tuvo gran trascendencia, y su nombre y teorías fueron rescatadas años después por el artista suizo Max Bill, cabeza visible del grupo concreto Suizo y director de la Escuela de Ulm en los años 50. Su pintura y teoría descendían directamente de Van Doesburg y Helion: *Arte concreto es la expresión pura de medida y ley armónica. Ordena sistemas y da vida a estos órdenes con recursos artísticos, es real e intelectual, no natural, y sin embargo cercano a la naturaleza. Aspira a lo universal y no obstante cultiva lo único, reprime la individualidad a favor del individuo*²⁰. Max Bill fue por otro lado uno de los responsables de la exportación de esta estética y de la aparición de los grupos de arte concreto en Argentina y Brasil.

Tras la desaparición de *Art Concret* y *Cercle et Carré*, varios artistas pertenecientes a dichos grupos formaron *Abstraction-Création*, que fue la asociación más duradera (1931-1934) y exitosa. La desaparición de Seuphor y Torres-García, y un Van Doesburg más flexible, hicieron que muchos artistas pasaran por esta asociación. Estuvieron Mondrian, Domela, Max Bill, Schwitters, Delaunay, Herbin, que hacía las veces de presidente, los jóvenes ingleses Ben Nicholson [cat. núm. 22] y Barbara Hepworth, Alexander Calder y Julio González. De la Bauhaus vinieron Moholy-Nagy, Baumeister [cat. núm. 6], Albers y Kandinsky y Vordemberge-Gildewart [cat. núm. 10]²¹. También hubo algunos surrealistas, como el siempre presente Jean Arp, y la novedad de Wolfgang Paalen [cat. núm. 13], quien, al no sentirse cómodo en el rumbo tomando por el surrealismo, comenzó a realizar composiciones abstractas cercanas a la geometría. Del cubismo, se recuperaron los nombres de Georges Valmier [cat. núm. 3], cuyo arte siempre navegó entre un cubismo y un futurismo muy geométrico, y sobre todo Albert Gleizes [cat. núm. 2], posiblemente el más geométrico entre los cubistas. A partir de 1919 Gleizes resaltó la geometría en sus obras al utilizar campos de color monocromos y líneas compositivas muy concisas que dividían estos planos en formas regulares. En su libro *Le peinture et ses lois* (1924) describió el sistema plástico de traslaciones y rotaciones de planos que da como resultado ejercicios muy similares a los que hará hacia 1928 Luis Fernández, y más tarde Max Bill o Pablo Palazuelo. Precisamente, el pintor asturiano Luis Fernández [cat. núm. 14], tras rondar a *Cercle et Carré* y *Art Concret*, se decidió a participar en *Abstraction-Création*. En 1928 y 1934 se mostró como un artista puramente geométrico, posiblemente junto a Esteban Lisa [cat. núm. 12], el primer abstracto español. Escribe: *Un cuadro es un plano dibujado y coloreado según las leyes matemáticas, que constituye una unidad material y espiritual, en el que el color, subordinado al dibujo, es una propiedad de este último*²². Fernández, que estuvo muy ligado al mundo de la masonería, entendió como pocos la unión entre la geometría y la espiritualidad.

Fue Luis Fernández quien acompañó a Madrid en diciembre de 1932 a Torres-García. Ahí el uruguayo fundó una nueva asociación, el *Grupo de Arte Constructivo* que, a pesar de su nombre, estaba formado por artistas más cercanos al surrealismo: Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Mateos.... Si en París era muy difícil hacer funcionar un grupo de arte geométrico estricto, más aún lo fue en Madrid. Torres-García haciendo gala de su heterodoxia, los reunió con la esperanza de crear una agrupación constructiva. Escribe acerca de esta experiencia: *Vamos, pues, aunque no de momento, hacia una época constructiva superclásica. Orden, regla (algo muy objetivo) será para el futuro (y ya debe ser desde ahora) lo que*



Logo de la revista "Cercle et Carré", 1930



Revista "Arte MADI Universal", n.º 6, 1952.

se proponga en el arte²³. Por difícil que fuera, su influencia se dejó ver en alguno de estos artistas, por ejemplo Benjamín Palencia durante algún tiempo usó la regla de oro para realizar sus composiciones figurativas, y Maruja Mallo desde entonces empleó la geometría para componer sus obras. Sin embargo, el más influido fue Luis Castellanos, que en sus obras de 1933-35 incorporó la retícula de Torres-García, e incluso en la obra presente en esta exposición [cat. núm. 7] revela la aproximación que el maestro uruguayo realizó hacia el arte precolombino durante su estancia en Madrid en 1933.

Joaquín Torres-García fue un pintor muy heterodoxo, cualidad que facilitó la formación del grupo constructivo madrileño. Torres estaba más interesado por la medida, el orden y el equilibrio que por la geometría pura, que introdujo en su pintura porque se adaptaba a su ideología, pero nunca fue un estricto geómetra como Van Doesburg. De hecho, es normal que no pudiera llevar a cabo un proyecto con este último, pues como se puede leer en palabras de Jean Helion en el manifiesto de *Art Concret*, para ellos la obra tenía que estar ejecutada con una perfección técnica equivalente a la perfección de concepto. *Ella no debe mostrar ningún trazo de falibilidad humana: Nada de temblores, de imprecisiones, excitación, de partes inacabadas, etc. [...] Si no llegamos a trazar una línea recta a pulso, usamos la regla*²⁴. Las obras de Torres-García no cumplieron nunca con estos postulados, y si observamos las líneas irregulares de *Forma abstracta* [cat. núm. 15] y *Composición* [cat. núm. 16] veremos que no se corresponden con los términos de Helion.

En 1934, en plena crisis provocada por el crack del 29, un Torres-García desengañado de Europa decidió volver a su Uruguay natal, con el fin de contribuir con su pintura a la construcción de una sociedad en un mundo nuevo y a salvo de la corrupción que presidía la sociedad occidental. Ahí reunió a los artistas locales en la *Asociación de Arte Constructivo*, cuyas siglas se pueden ver en *Tres formas abstractas* [cat. núm. 17], y después en el *Taller Torres-García*, con jóvenes artistas que perpetuaron su estética y teorías en Uruguay a lo largo del siglo XX.

El influjo de Torres-García se propagó, llevando el arte geométrico a toda América Latina. En Argentina en 1944 se publicó el primer número de la revista *Arturo (Revista de Artes Abstractas)*, con un texto de Torres-García, quien dos años antes había editado en Buenos Aires el *Universalismo Constructivo*, su ensayo más importante. Estos textos influyeron mucho a los artistas que colaboraban en *Arturo*, que se dividieron en dos grupos, *Arte Concreto e Invención* y el grupo *Madí*.

Arte Concreto e Invención, compuesto por Tomás Maldonado [cat. núm. 21], Alfredo Hlito, Raul Lozza, Lidy Prati, Juan Melé, Gregorio Vardánega [cat. núms. 20 y 36], recogía el sentido geométrico estricto de Van Doesburg, de ahí su nombre, unido al utilitarismo marxista de Moholy-Nagy. Escribió Maldonado: *Nadie dejará de participar en la invención de la Belleza: nuevos materiales (plásticos y constructivos) y nuevos modos de percibir el espacio y el tiempo ampliarán hasta lo inimaginable el número de géneros artísticos, y, por ende, las posibilidades creadoras de todos los seres humanos. De esta guerra de liberación de los pueblos, el Hombre saldrá fortalecido en sus valores de comunión. El arte será una permanente afirmación de esos valores y, por ello, uno de los más efectivos lubricantes de la tensión revolucionaria de la Humanidad*²⁵.

El movimiento *Madí* de Rod Rothfuss, Carmelo Arden Quin [cat. núm. 33] y Martín Blaszkó, secundó la geometría desde una óptica puramente plástica. En un manifiesto de junio de 1946 declararon: *Al articular planos de color, estrictamente proporcionados y combinados, Madí proyecta la pintura más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del neo-plasticismo, constructivismo y otras escuelas de arte concreto en general*²⁶.

²³ Joaquín Torres-García, *Guiones*, Número 3. Madrid, julio de 1933, p. 3

²⁴ Jean Helion, *Op. cit.* p. 3

²⁵ Jorge López Anaya, "Utopía de la forma. Arte Concreto e invención", Buenos Aires, *Del infinito Arte*, 2005, pp. 3-4

²⁶ Reproducido en Mario H. Gradowczyk y Nelly Perazzo, *Abstract Art From de Rio de la Plara: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953* (catálogo de exposición), Nueva York, The Americas Society, 2001, p. 43



Carmelo Arden Quin. *Forme Galbée*
n.º 1. Serie "HAL", 1971 [Cat. núm. 33]

Este tipo de movimientos se repitieron en los diferentes países de Latinoamérica, como en Uruguay, con artistas como María Ferie, José Pedro Costignolo o Antonio Llorens, y sobre todo en Brasil, donde se convirtió en la principal baza artística de ese país desde finales de los años 40. Exposiciones de Ben Nicholson, Alberto Magnelli, Max Bill, Oteiza o Vordemberge-Gildewart, desde los años 30 hasta finales de los 50 propiciaron la aparición de varios grupos geométricos, como el *Grupo Ruptura* y el *Grupo Frente*, que desembocó este último en el *Agrupación Neo-Concreta*, que contará entre sus filas con Lygia Clark y Helio Oiticica, dos de los artistas más interesantes de América Latina.

Más adelante, parte de los artistas geométricos, al aplicar la ciencia al arte, evolucionaron hacia el cinetismo, como es el caso de los argentinos Gregorio Vardanega y Martha Boto [cat. núm. 37]. También son argentinos Julio Le Park y Horacio García Rossi, que junto con el español Francisco Sobrino [cat. núm. 31] viajaron a París donde se encontraron con Victor Vasarely. Junto a Ybaral, hijo de Vasarely, Francois Morellet y Jöel Stein fundaron el GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), una de las asociaciones de arte cinético más significativas. Expusieron en la galería Denise René de París, que fue, y aún lo es hoy en día, el centro mundial del arte geométrico y cinético. A lo largo de los años pasaron por esta galería numerosos artistas presentes en esta exposición, como Martha Boto, Vardanega, Luis Tomasello [cat. núm. 34], César Paternosto y los venezolanos Jesús Rafael Soto [cat. núm. 35] y Carlos Cruz Díez [cat. núm. 32], cuyas propuestas están consideradas entre lo más destacado del arte latinoamericano del siglo XX. También expusieron con Denise René los españoles del Equipo 57, formado esencialmente por Juan Cuenca, Ángel Duarte José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano [cat. núms. 26 y 27]. Presentaron un arte geométrico con compromiso social, evitando cualquier elemento subjetivo e individual mediante la aplicación de una geometría ejecutada a base de campos de color planos separados por líneas rectas y curvas combinadas. Todas las obras fueron planeadas en común y carecían de la firma de ninguno de sus integrantes. Como otros artistas geométricos, buscaron llevar el arte a todos los campos posibles de la actividad humana, realizando además de pinturas, esculturas y muebles.

En un primer momento también Jorge Oteiza [cat. núm. 28] se relacionó con el Equipo 57. Para este escultor la geometría fue un instrumento fundamental para crear formas que contuvieran ese espacio vacío que siempre persiguió mostrar: *Ensayé precisamente con ese tipo de liberación de la energía de la estatua, por fusión de las unidades formales, eso es, dinámicas o abiertas, y no con la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre a favor de la estatua o un espacio bajo condiciones que la estatua necesita liberarle, pero siempre por sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación*²⁷.

Pablo Palazuelo [cat. núm. 23] es el otro geométrico español que trabajó en París. Bajo una apariencia de sencillez y lógica, se esconde una de las obras más complejas y meditadas de todo el siglo XX. Palazuelo no se comportó como el artista al uso, sino que fue un integrador de las ciencias y conocimientos, y creó una obra producto de la combinación de varias disciplinas como son la filosofía, las matemáticas, la física, la kábala. Actuó del mismo modo que Baldassarre Longhena cuando tres siglos antes construyó la iglesia de *Santa Maria della Salute* de Venecia integrando en su obra la religión cristiana a través del número ocho (Resurrección) en los lados de la planta y el conocimiento kabalístico a través del once (Dios) en las medidas, con la idea de llegar a la verdad suprema que prevalece sobre la vida precedera. Asimismo, Palazuelo reunió diferentes disciplinas con el fin de

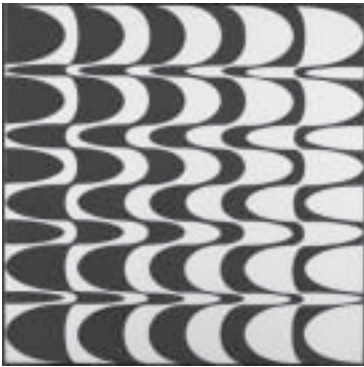


Grupo de Investigación del Arte
Visual (GRAV). París, 1960

²⁷ Jorge Oteiza. *Escultura de Oteiza: catálogo: IV Bienal d Sao Paulo, 1957: Propósito Experimental 1956-57*, Madrid, 1957



José María Yturralde. *Amarillo, Verde*, 1969 [Cat. núm. 40]



Tomás García Asensio. *Cuadro óptico*, 1968 [Cat. núm. 38]

representar la dialéctica entre orden y caos, es decir, la verdad constante que preside el mundo por encima de los temporal y de la apariencia.

Desde la década de 1960 apareció también en España un importante grupo de artistas que cultivaron la geometría como medio de expresión plástica. Entre los artistas cabría señalar a Eusebio Sempere [cat. núm. 39], Elena Assins [cat. núm. 42], Manuel Barbadillo, Julián Gil, Tomás García Asensio [cat. núm. 38], Jose María Yturralde [cat. núms. 40 y 41] o José María Iglesias [cat. núm. 43], quien frente a la frialdad del arte concreto, apostaba por el lado expresivo y lúdico de la geometría. Fue fundamental para el desarrollo de esta generación de artistas la celebración a finales de los años 60 del *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas* en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde algunos de los artistas citados participaron.

Por otro lado hubo otros artistas que introdujeron la geometría, pero desde una óptica diferente, como es el caso de Gerardo Rueda, quien escribió: *Me interesa organizar un espacio plástico. Un espacio que sea expresivo y contundente. Un espacio que se pueda leer con facilidad, que se imponga por su simple presencia. Elimino todas las referencias que le sean ajenas: literario, dramático, históricas. Incorporo las referencias próximas y que me puedan ayudar: volumen y color.* En Rueda, en cuya producción los collages constituyen el grueso, hay una clara vocación compositiva, pero además, como se puede ver en la obra *Alar Blanco-Negro- Amarillo* [cat. núm. 30] hay una voluntad constructiva de corte casi de Van Doesburg. Y más si tenemos en cuenta que los collages en madera de Rueda se dividen entre los de materiales encontrados en estado puro, o en este tipo de obras, en los que el autor pulía las piezas hasta convertirlos elementos geométricos puros que componían la obra.

Del mismo modo actuó Gustavo Torner en la obra *Homenaje a Kaspar David Friedrich por su cuadro "El naufragio del navío de la Esperanza entre los hielos"* [cat. núm. 29], rara en su producción, pues la geometría no es habitual en su obra. En este cuadro redujo a su máxima esencia geométrica y cromática la famosa obra del pintor alemán.

El último estadio del arte geométrico y el racionalismo estético lo encontramos en el arte minimal, que redujo las formas, colores y todos los elementos expresivos a elementos geométricos de una pureza extraordinaria, como se ve en la obra de Sol LeWitt [cat. núms. 44 y 45], uno de sus mayores exponentes. También estuvo muy influido por esta corriente el artista argentino César Paternosto, que en 1969 decidió dejar el frente de sus cuadros blanco, y pintar sólo en los cantos ensanchados del cuadro, de modo que la obra adquiría un volumen sobre la pared, convirtiéndose en un cruce entre la pintura y la escultura. Posteriormente volvió a trabajar el frente de las obras con formas geométricas, manteniendo los cantos pintados [cat. núm. 46].

Para terminar, no quería dejar de citar la siguiente afirmación de Platón: *Cuando se elimina del arte aquello que es medida, número y peso, todo lo que queda no es arte, sino trabajo manual.* Esta frase la han tomado los artistas geométricos convirtiéndola en su máxima e interpretándola en su sentido más estricto y radical, de modo que en sus obras aparecían las composiciones sin veladuras, ni capas de pinturas, ni figuras robadas de la naturaleza, ni historias, ni mitología, ni literatura, buscando solamente la belleza proveniente de las formas puras y de sus proporciones, pues como escribió Gino Severini, *la geometría, entendida como un artista podría entenderla, es poesía suprema*²⁸.

²⁸ Gino Severini, *op. cit.*, p. 63



1. Alexander **RODCHENKO**. COMPOSITION IN SPACE, 1918. Gouache y lápiz sobre papel. 32,5 x 28 cm.



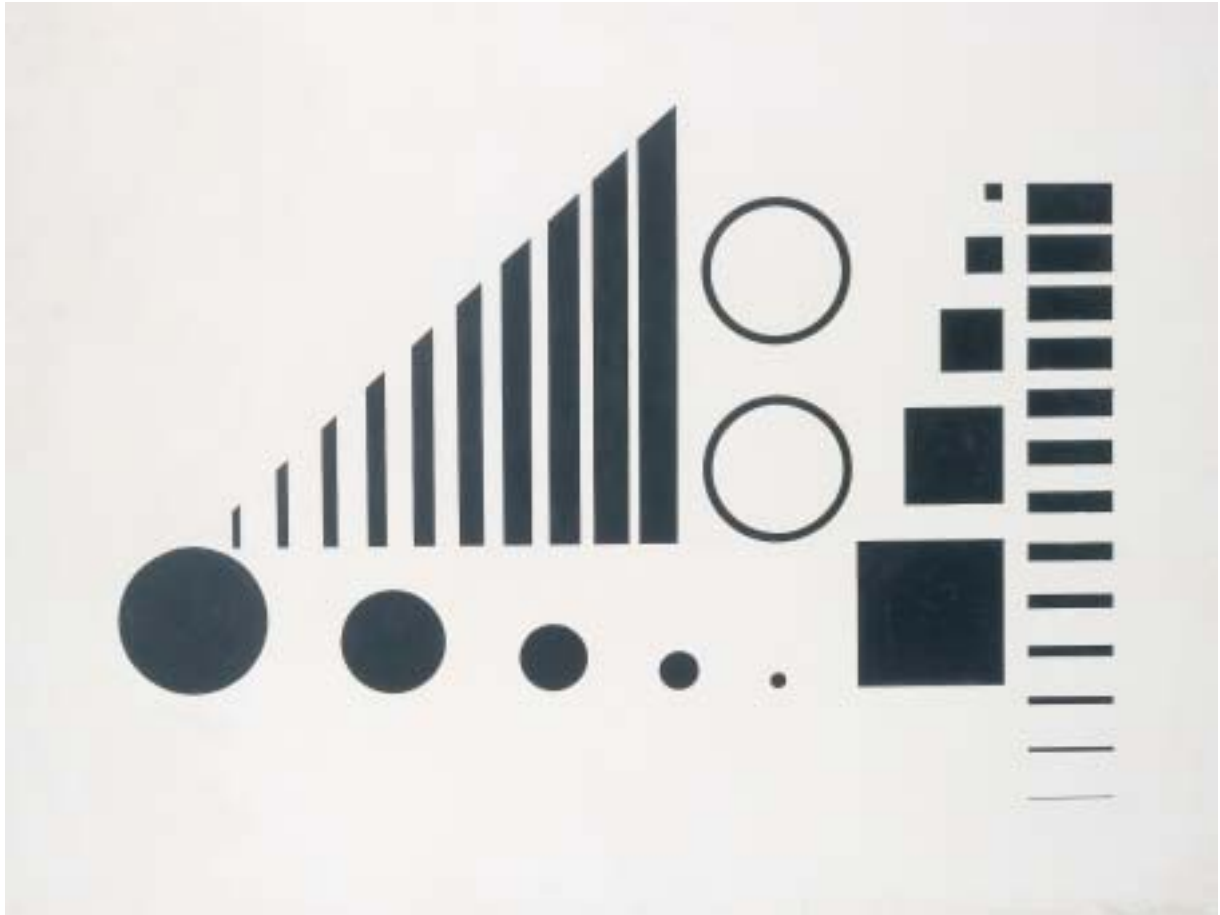
3. Georges VALMIER. COMPOSITION, c. 1925.
Gouache sobre papel. 22,7 x 16,5 cm



2. Albert GLEIZES. COMPOSICIÓN, 1921.
Óleo sobre tabla. 27 x 21,5 cm.



4. László **MOHOLY-NAGY**.COMPOSITION, 1923. Gouache y collage sobre papel. 39 x 30 cm



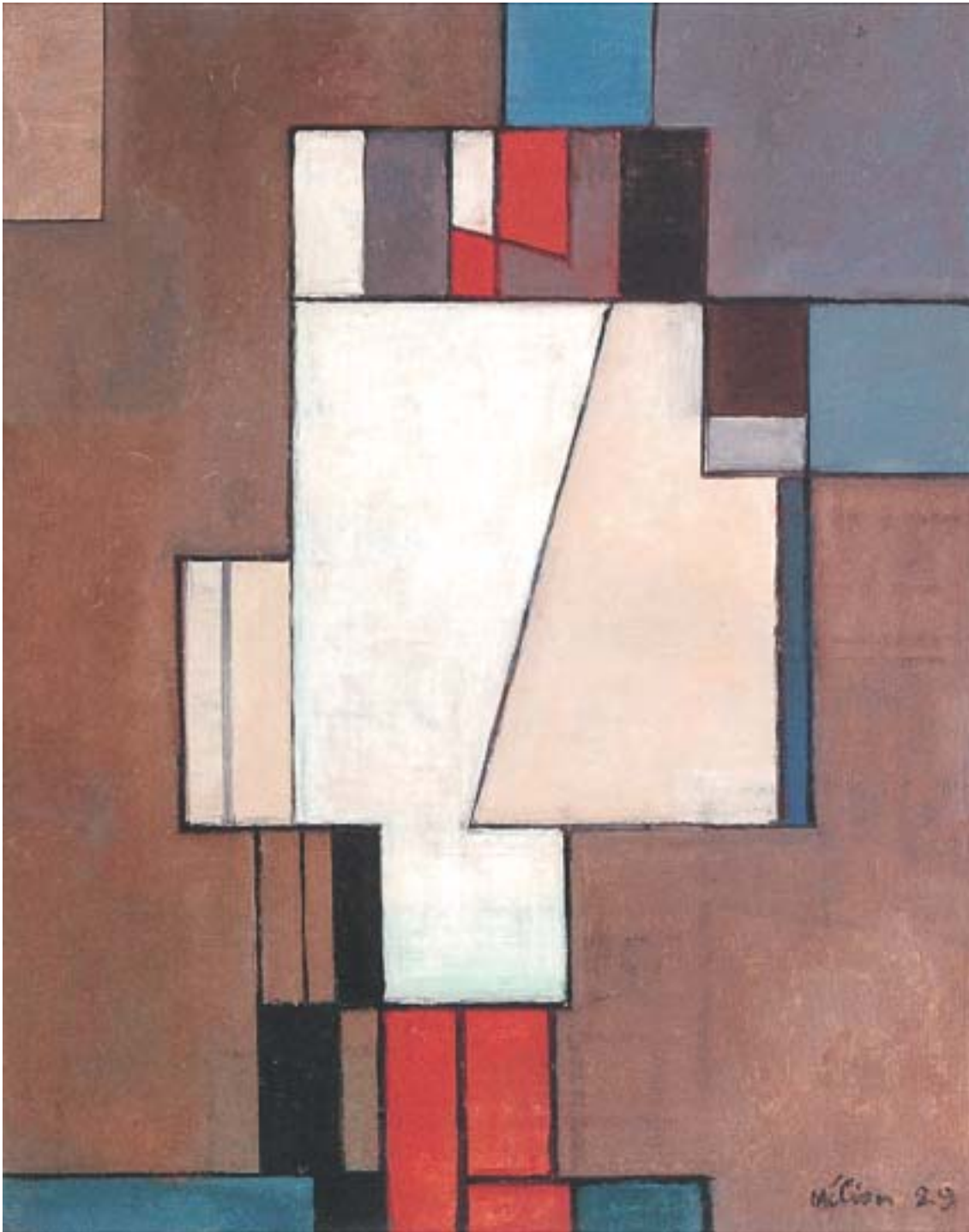
5. Henryk BERLEWI. KONTRASTY MEKANOFAKTUROWE, 1924. Gouache sobre papel. 83 x 109 cm



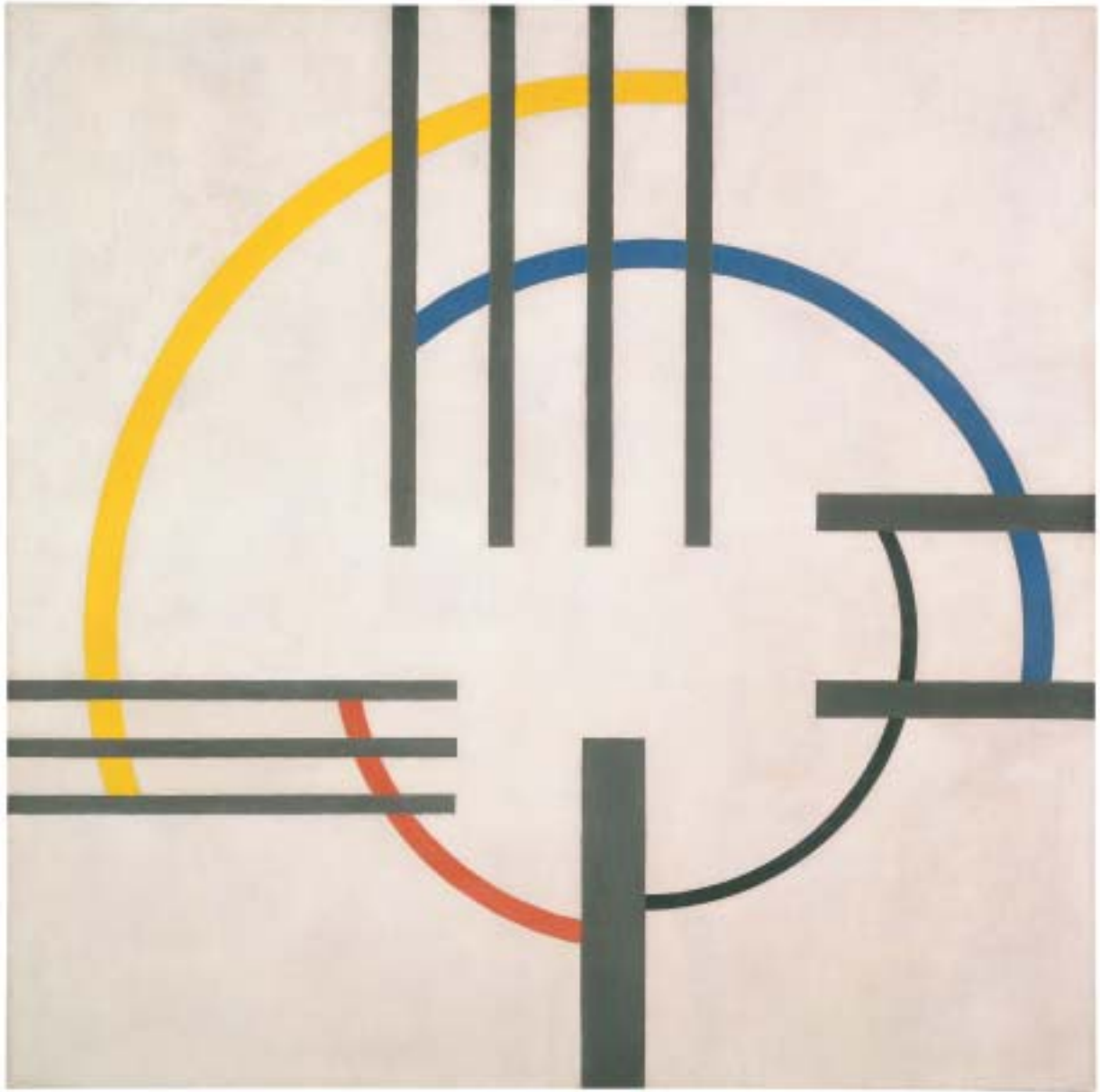
6. Willi BAUMEISTER. MALER MIT PALETTE, 1928. Óleo y arena sobre lienzo. 65,5 x 46 cm



7. Luis CASTELLANOS. CONSTRUCCIÓN, c. 1935 Acuarela sobre papel. 64 x 50 cm



8. Jean HELION. TENSIONS, 1929. Óleo sobre lienzo. 92,5 x 73 cm



9. Jean HELION. TENSIONS CIRCULAIRES N° 1, 1932. Óleo sobre lienzo. 75 x 75 cm



10. Friedrich **VORDEMBERGE-GILDEWART**. COMPOSITION N° 109, 1938. Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm



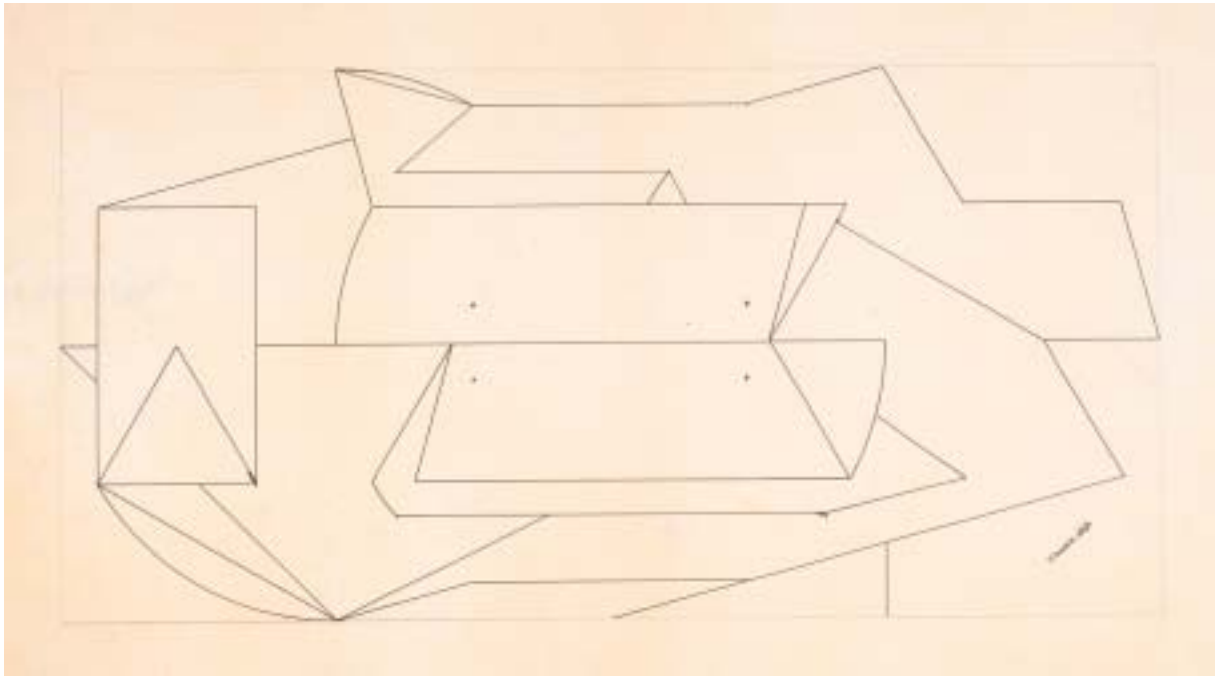
11. László MOHOLY-NAGY. SPACE CH2, 1938. Óleo sobre lienzo. 96,5 x 76 cm p.23



12. Esteban LISA. COMPOSICIÓN, c. 1935-40. Óleo sobre cartón. 30 x 23 cm



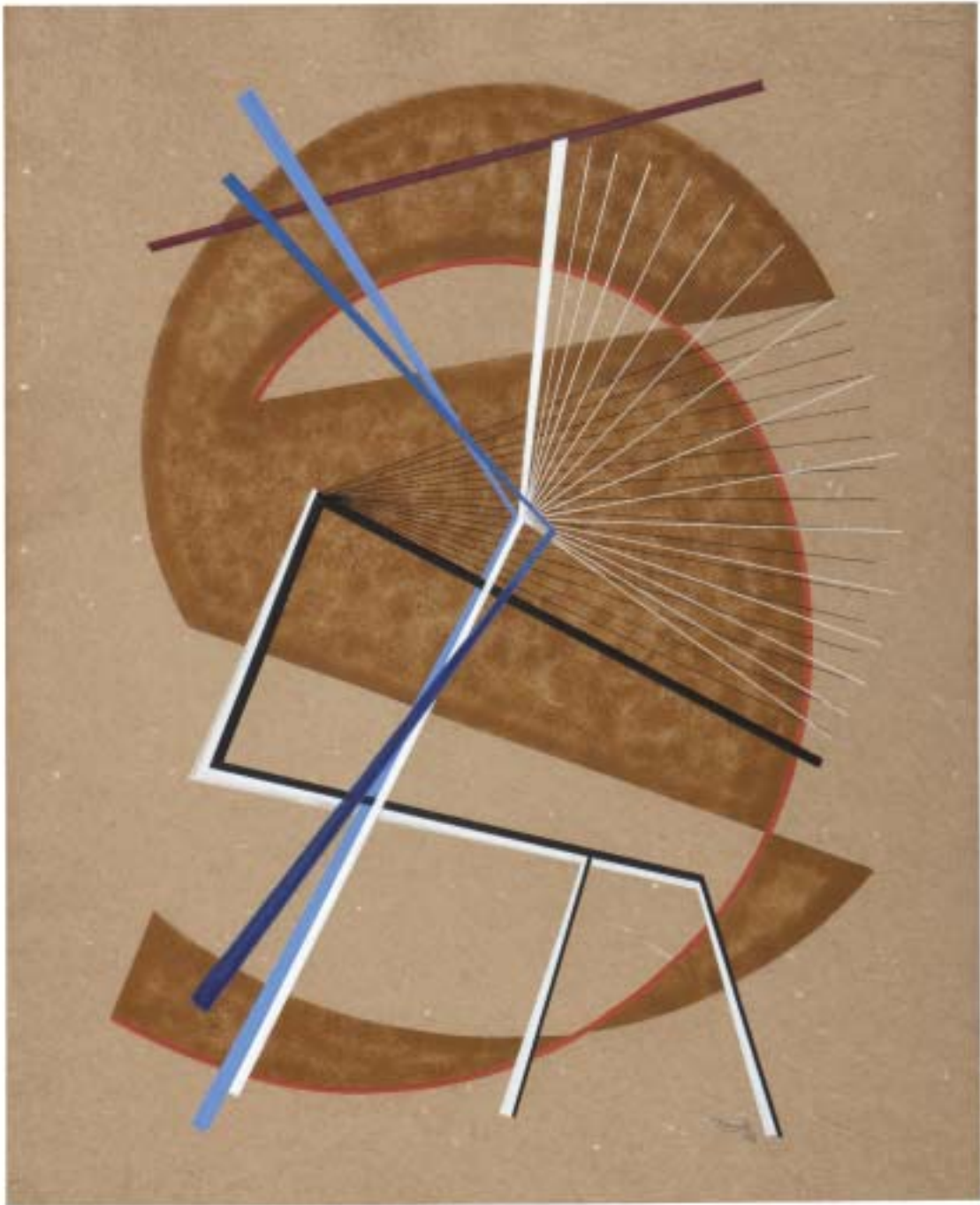
13. Wolfgang **PAALLEN**. DEUX TÊTES III, 1935. Óleo y témpera sobre lienzo.96,5 x 129,5 cm



14. Luis **FERNÁNDEZ**. **ABSTRACCIÓN**, c. 1928-33. Tinta sobre papel. 30 x 53 cm



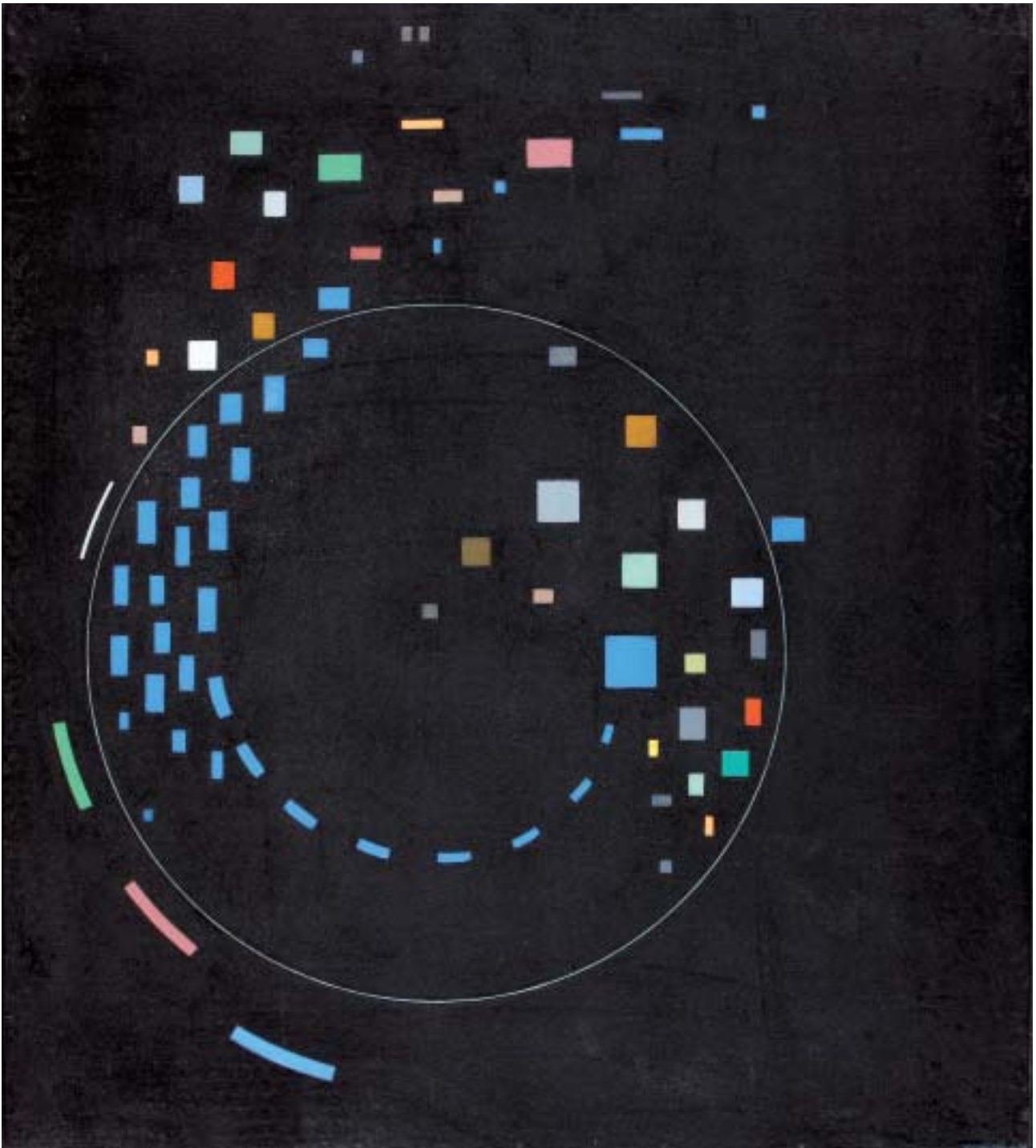
17. Joaquín TORRES-GARCÍA. TRES FORMAS ABSTRACTAS, 1940. Óleo sobre cartón. 56 x 53 cm



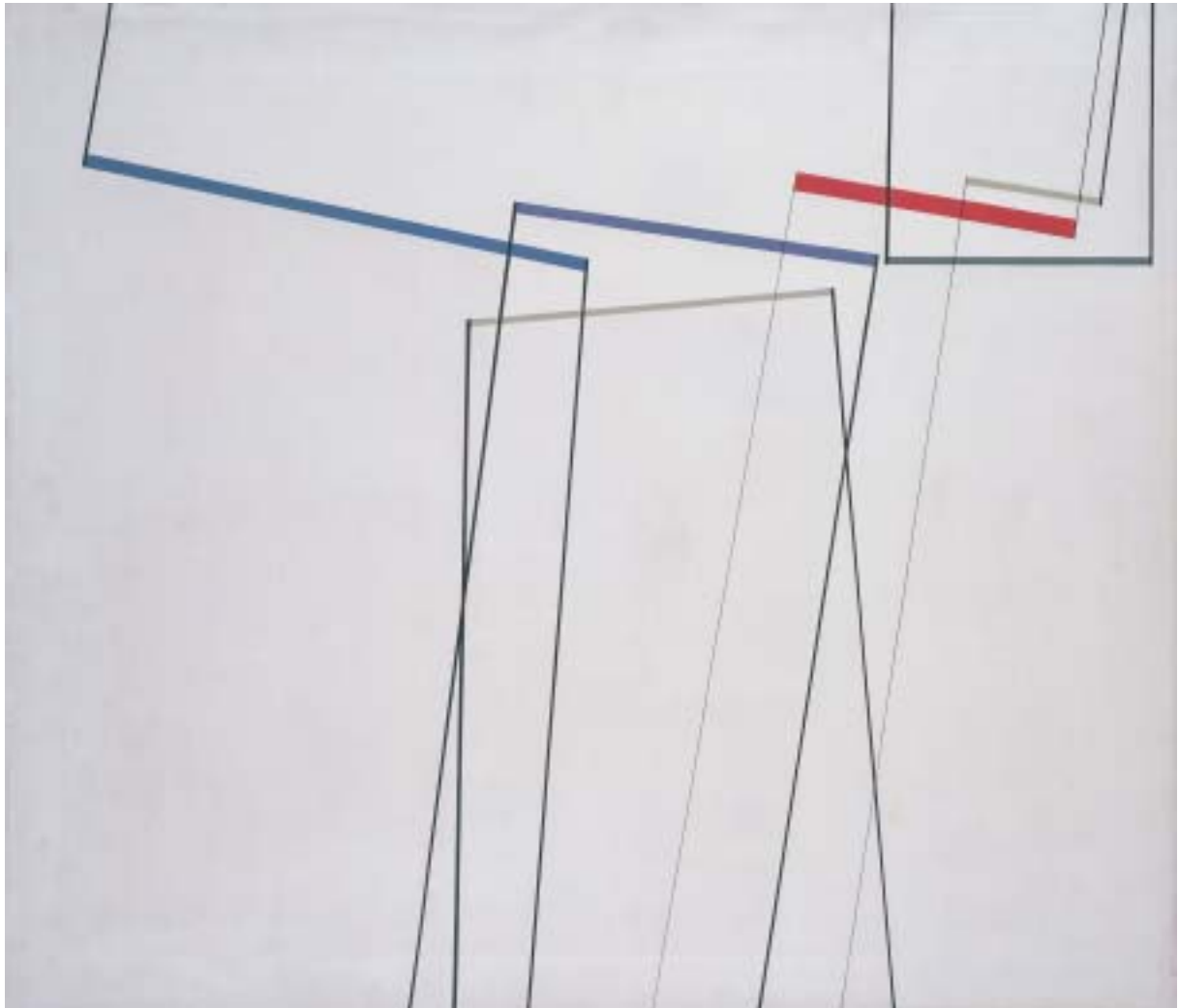
18. César DOMELA. COMPOSICIÓN, 1949. Témpera sobre papel. 63 x 50 cm



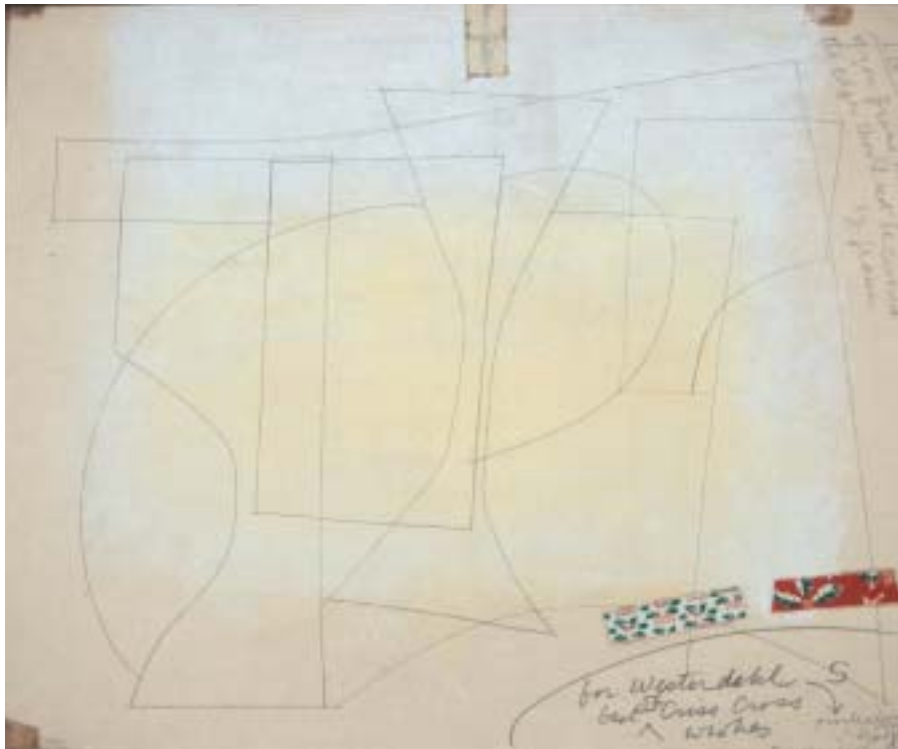
19. Jean **ARP**. TORSE-REGARD, 1959. Relieve en cartón pintado. 42 x 30 cm



20. Gregorio VARDANEGA. CONSTELACIÓN FANTÁSTICA CROMÁTICA, 1954. Óleo sobre masonite. 80 x 70,5 cm



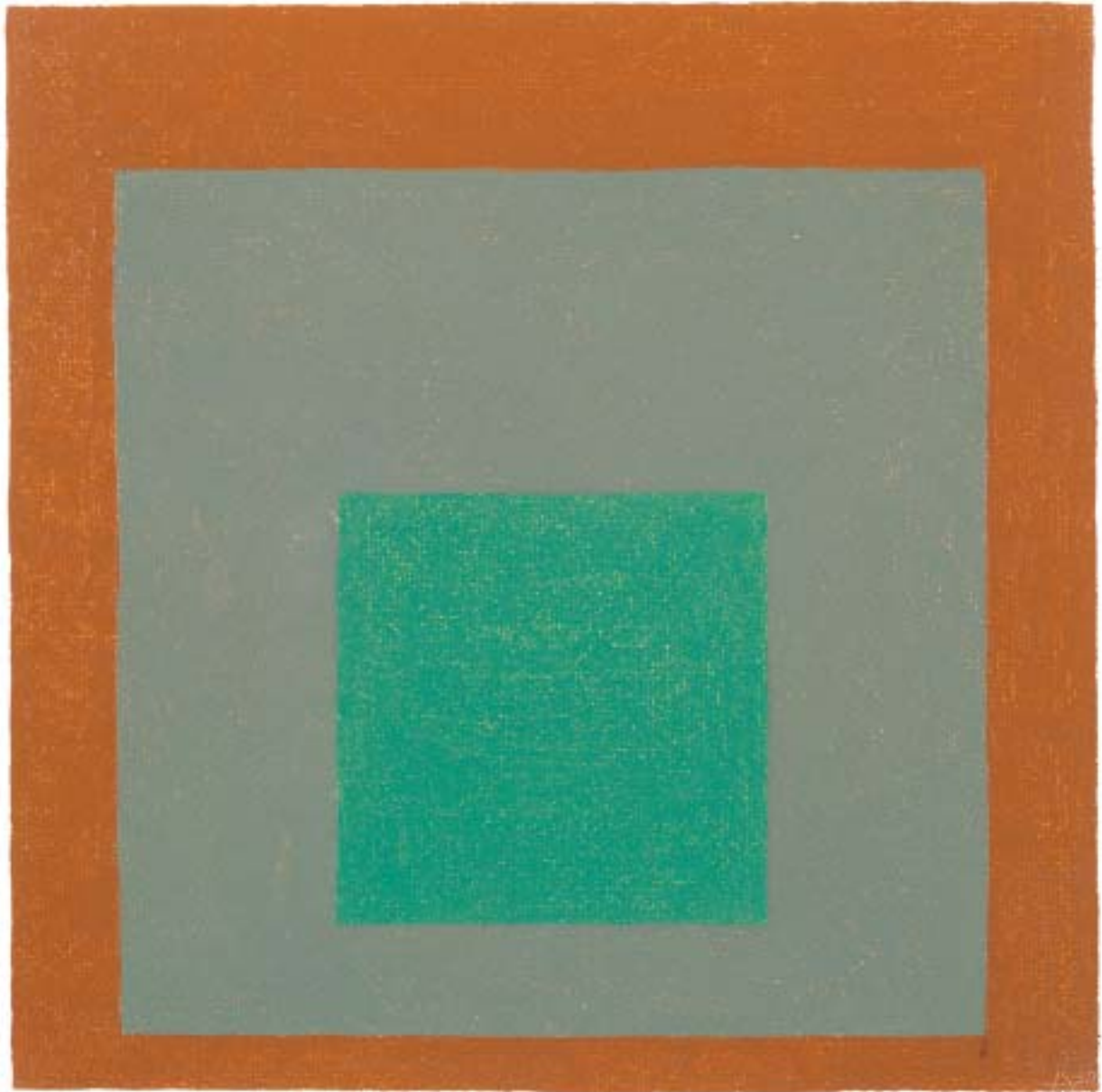
21. Tomás MALDONADO. COMPOSICIÓN, c. 1950. Óleo sobre lienzo. 70 x 100 cm



22. Ben NICHOLSON. COMPOSICIÓN, 1956 (verso y reverso). Gouache, lápiz y collage sobre papel. 29 x 37 cm



23. Pablo PALAZUELO. FESTIVO, 1954. Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm



24. **Joseph ALBERS**. HOMAGE TO THE SQUARE: "THE QUIET QUESTION", 1959. Óleo sobre lienzo encolado a corcho. 40,6 x 40,6 cm



25. Joseph ALBERS. STUDY FOR HOMAGE TO THE SQUARE "NEVER BEFORE", 1971. Óleo sobre lienzo. 74,5 x 81 cm



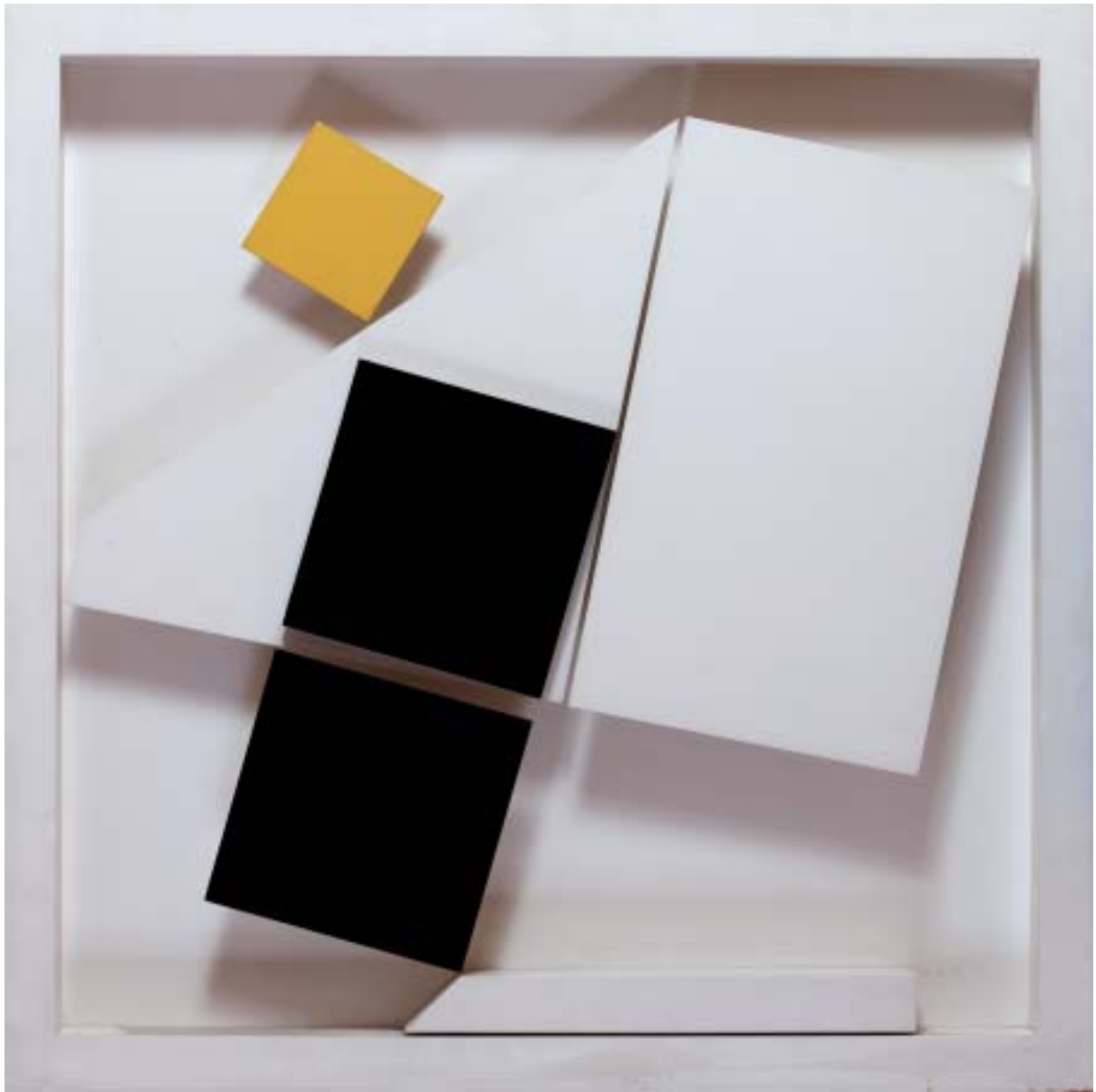
27. EQUIPO 57. COMPOSICIÓN. Gouache sobre papel. 64 x 52,5 cm



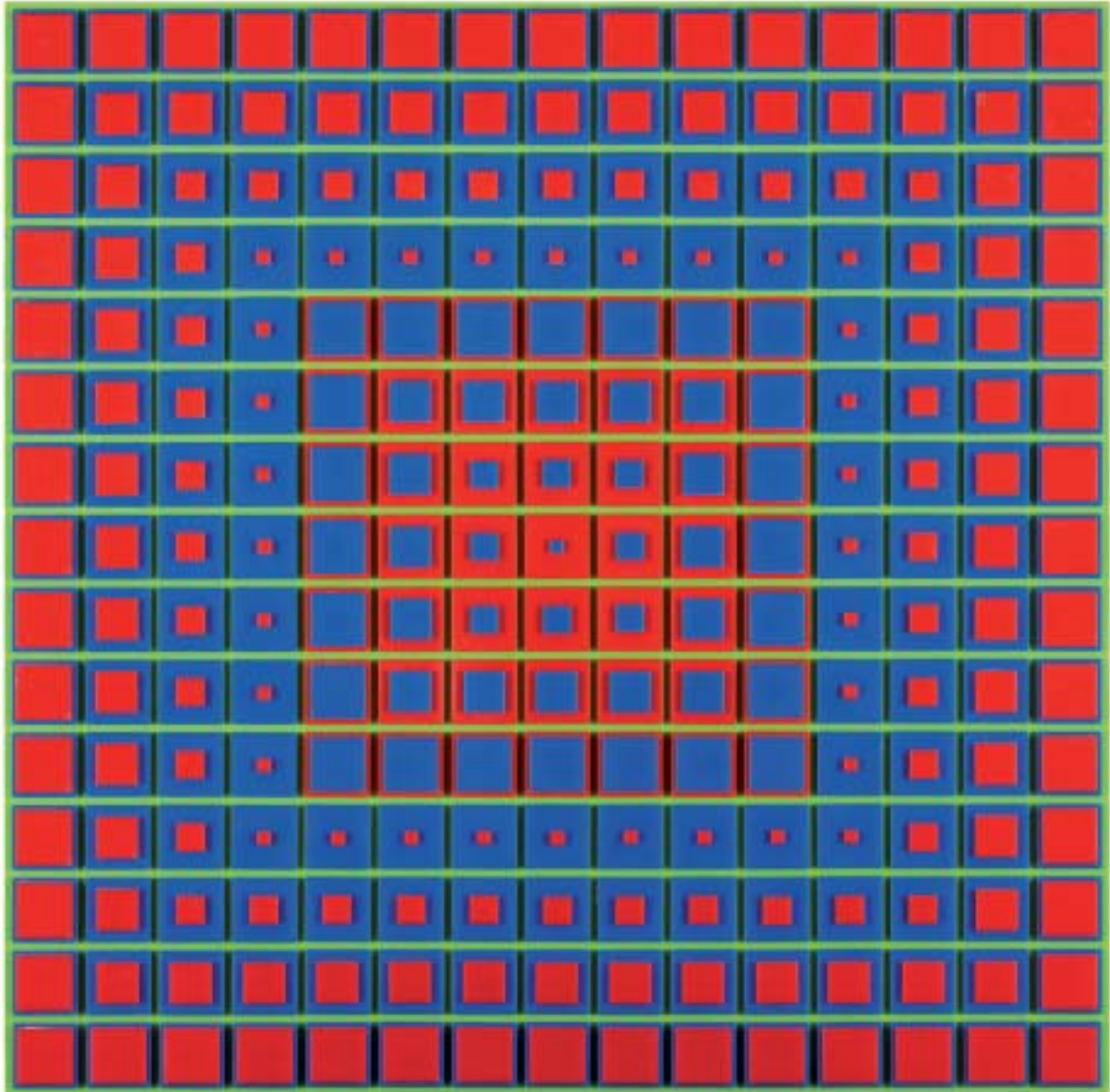
26. EQUIPO 57. KO 30, 1958. Óleo sobre lienzo. 81 x 130 cm



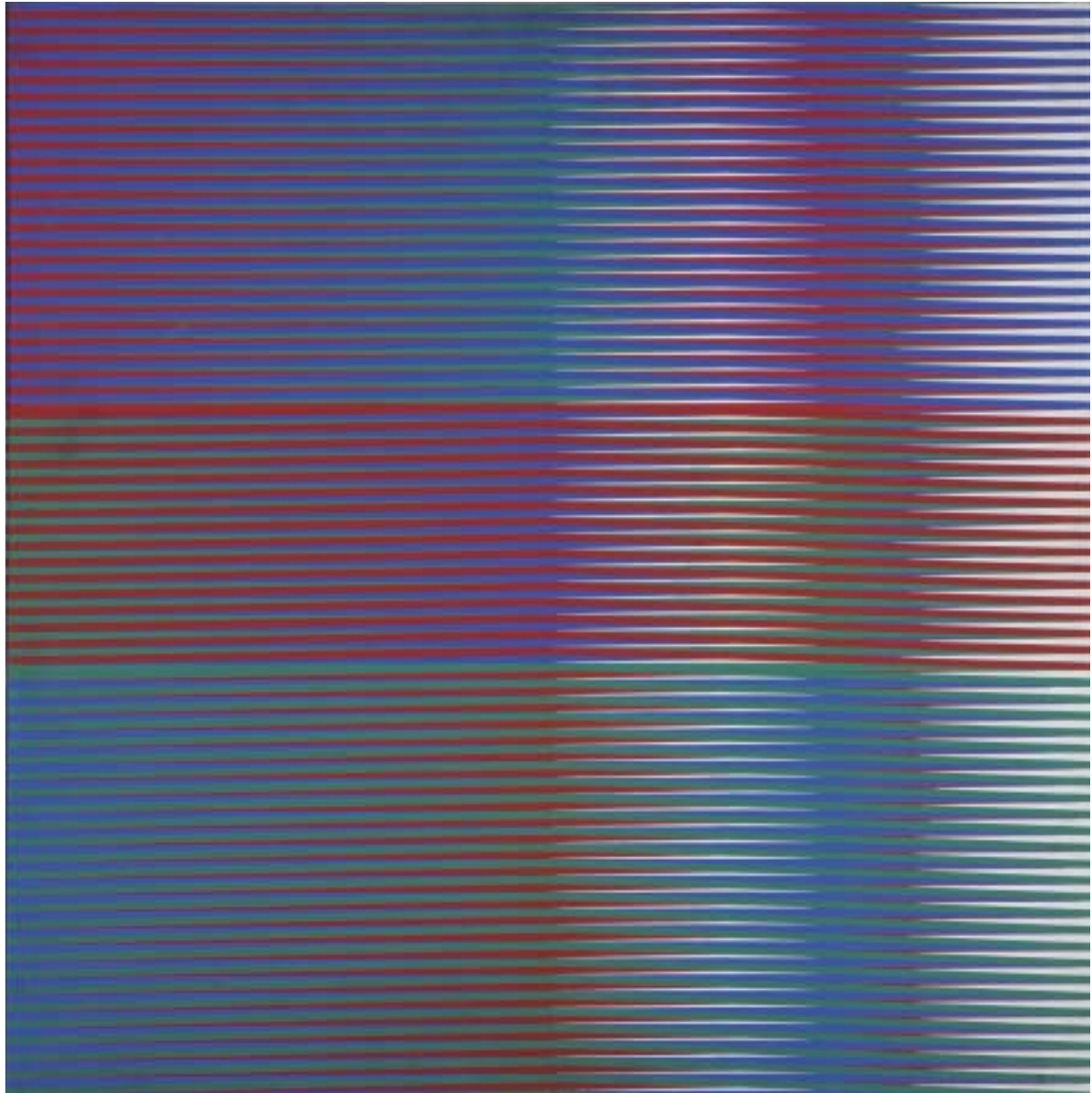
29. Gustavo **TORNER**. HOMENAJE A KASPAR DAVID FRIEDRICH POR SU CUADRO "EL NAUFRAGIO DEL NAVÍO DE LA ESPERANZA ENTRE LOS HIELOS", 1968. Pintura y madera. 85 x 85 cm



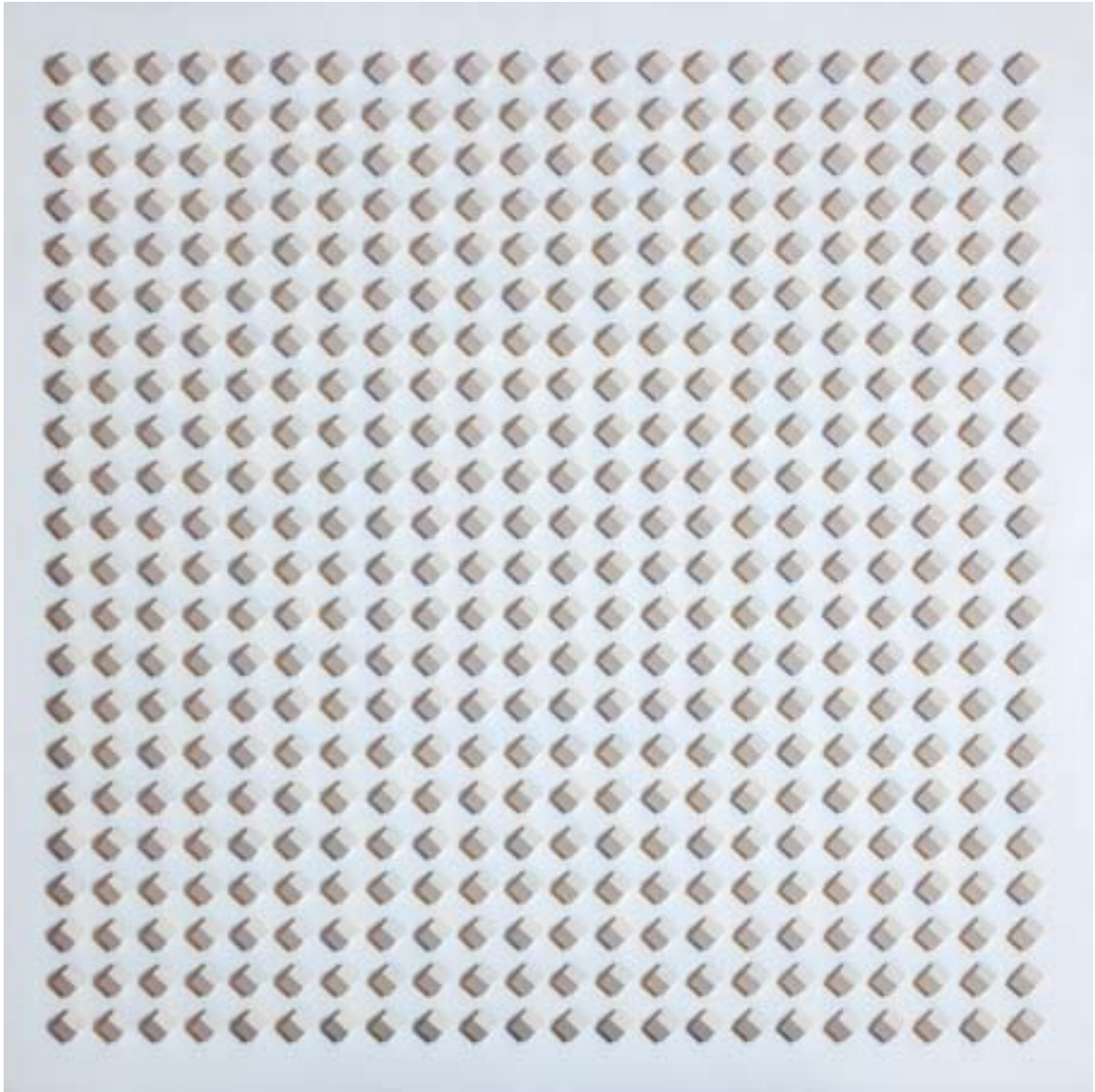
30. Gerardo RUEDA. ALAR BLANCO- NEGRO- AMARILLO, 1966. Pintura sobre madera. 90 x 90 cm



31. Francisco SOBRINO. K-VRB2, 1962-72. Plexiglas sobre tabla. 80 x 80 cm



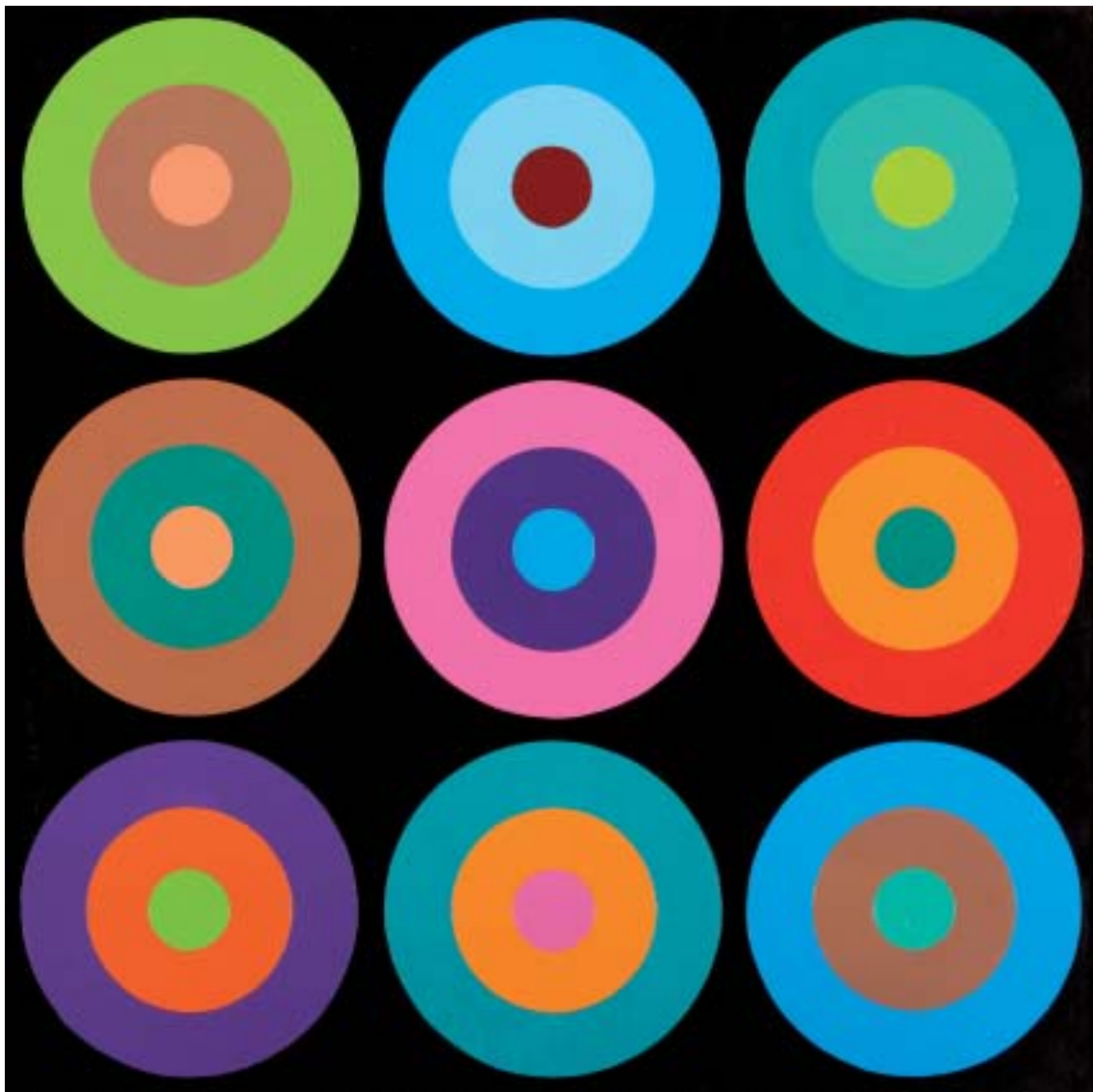
32. Carlos CRUZ-DÍEZ. C.A. 109 / COULEUR ADDITIVE, 1974. Acrílico sobre lienzo pegado a lienzo. 80 x 80 cm



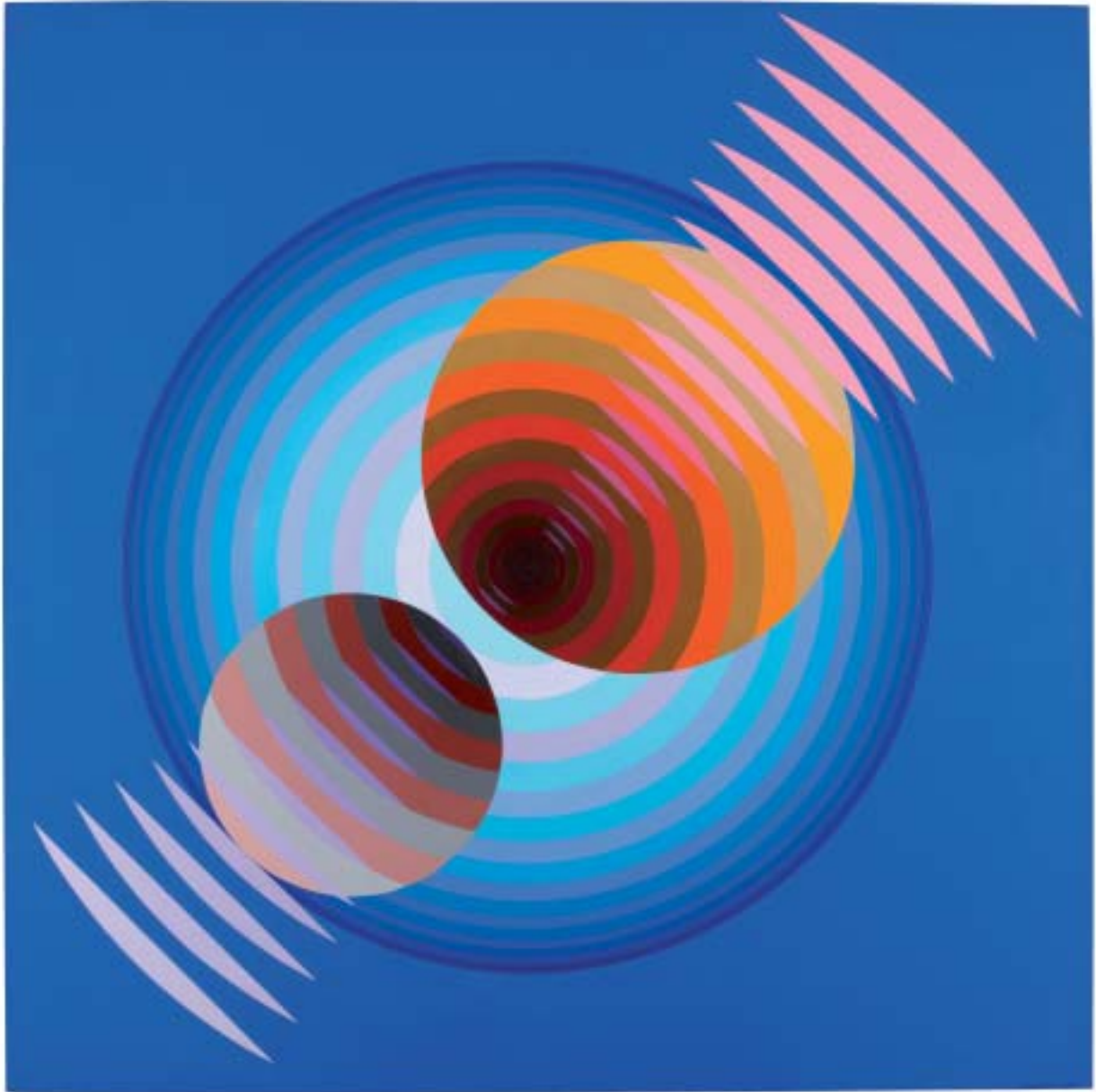
34. Luis TOMASELLO. ATMOSPHERE CROMOPLASTIQUE N° 444, 1917. Pintura y madera. 85 x 85 x 7 cm



35. Jesús Rafael SOTO. PICCOLA BIANCA, 1994. Técnica mixta. 31,5 x 70 x 24 cm



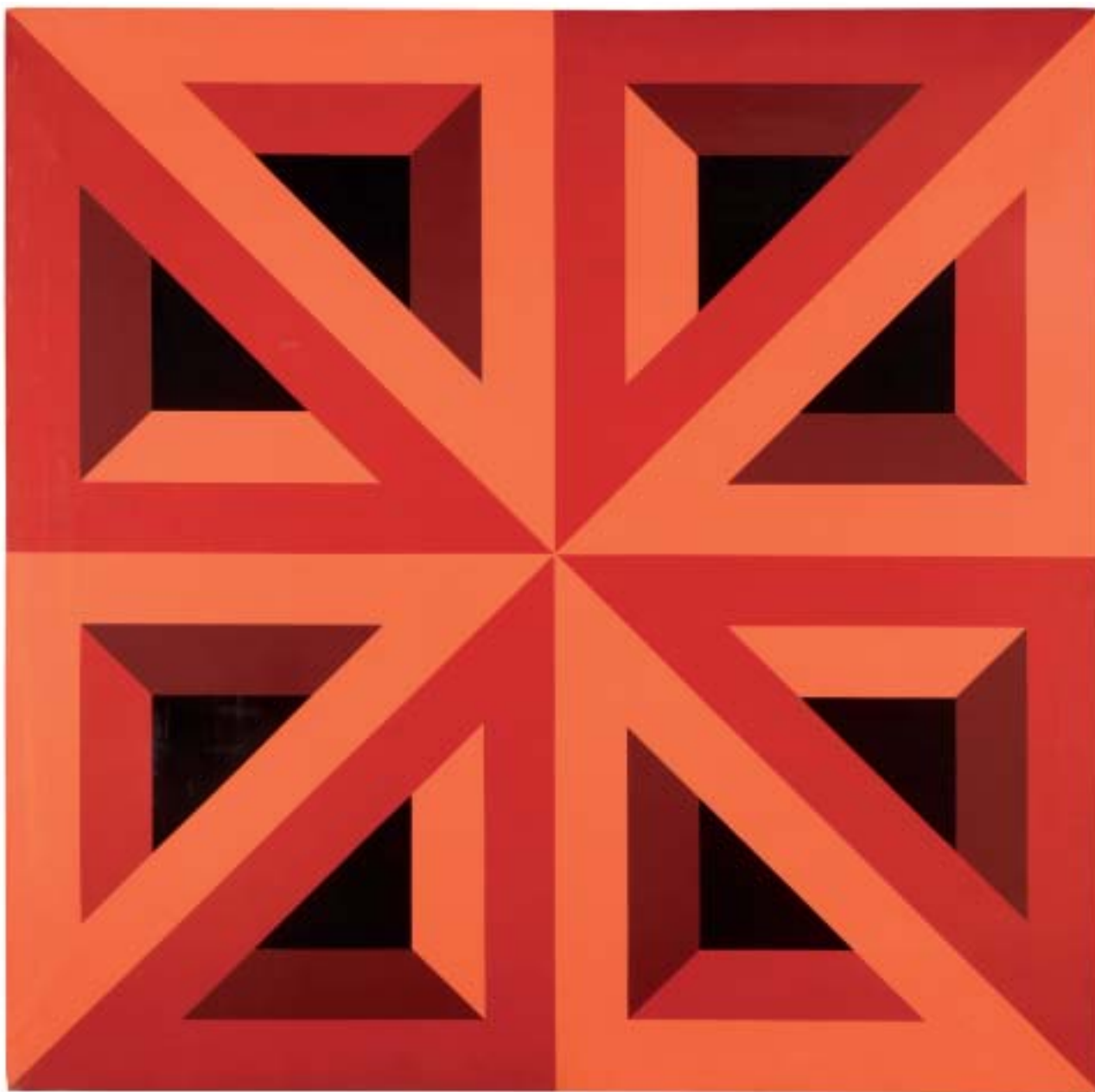
36. Gregorio VARDANEGA. FANTASIE CIRCULAIRE, 1972. Óleo sobre lienzo. 50 x 50 cm



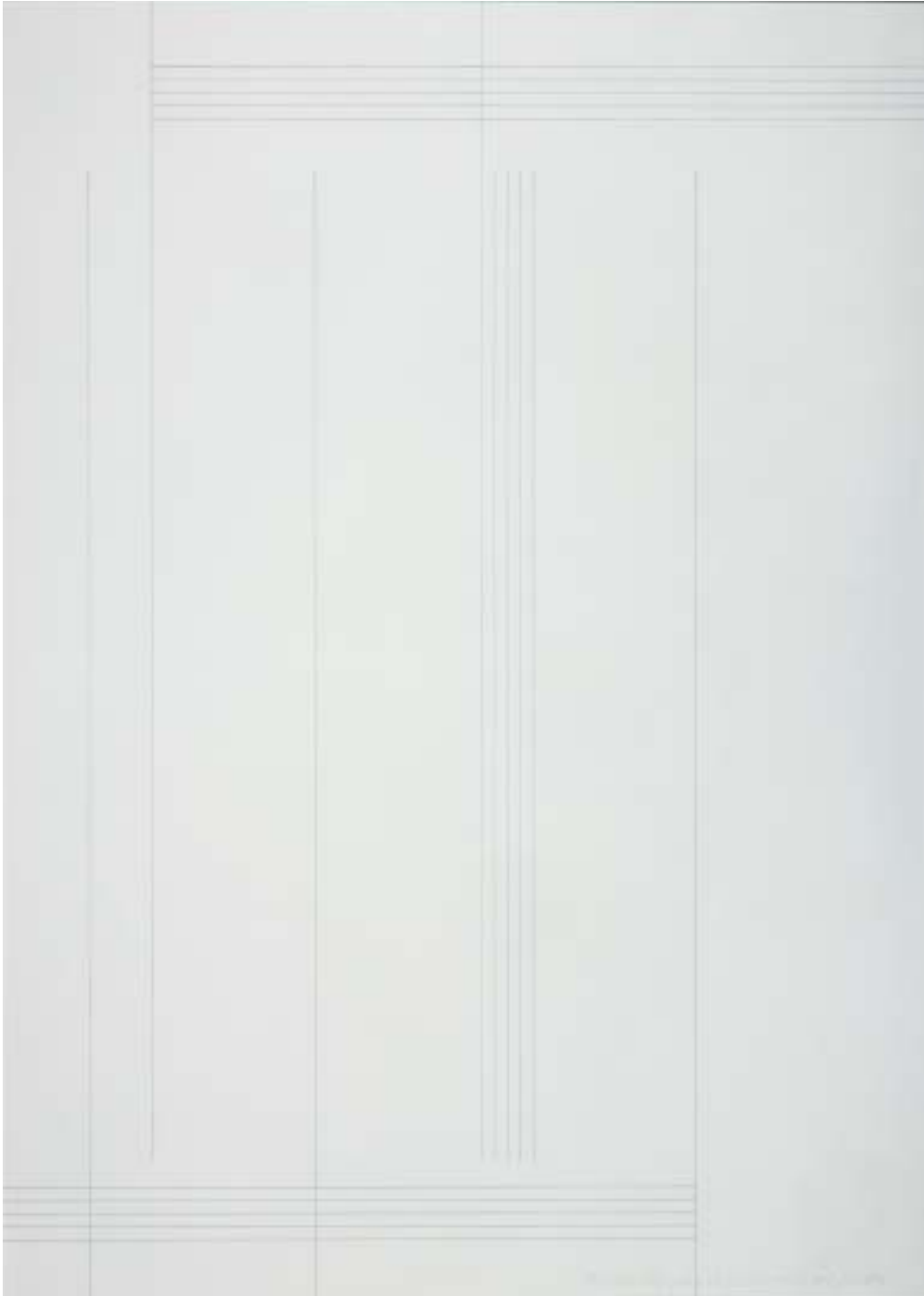
37. Martha BOTO. COSMOS 2, 1976. Óleo sobre lienzo. 101 x 101 cm



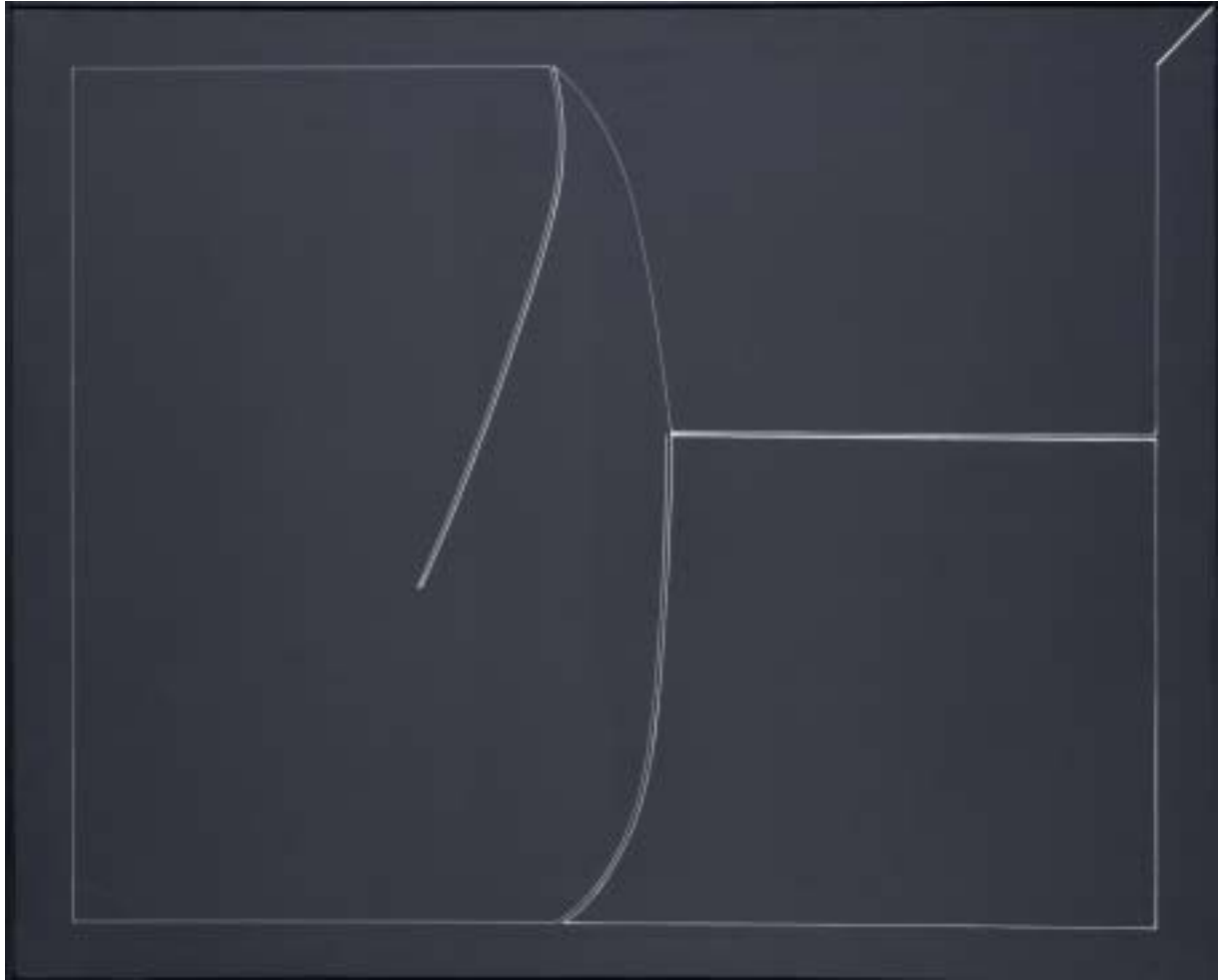
39. Eusebio **SEMPERE**. PAISAJE, 1970. Gouache sobre cartulina de color negro. 64 x 49 cm



41. José María YTURRALDE. ESTRUCTURA, 1972. Pintura sintética y plástica sobre tela. 160 x 160 cm



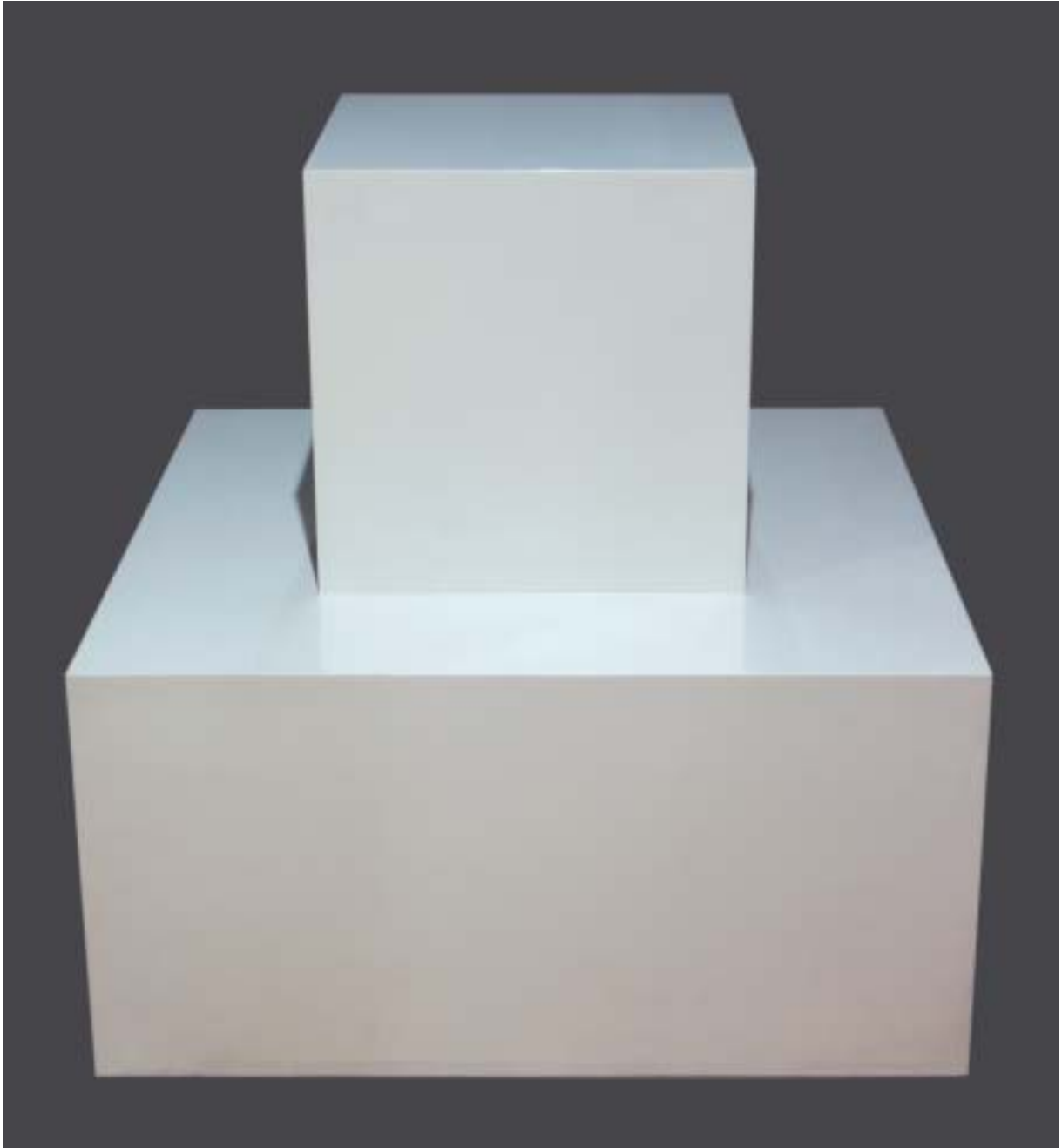
42. Elena ASSINS. PRELUDIO Nº 2 PARA E59KV575, 1978. Tinta sobre papel. 102 x 73 cm



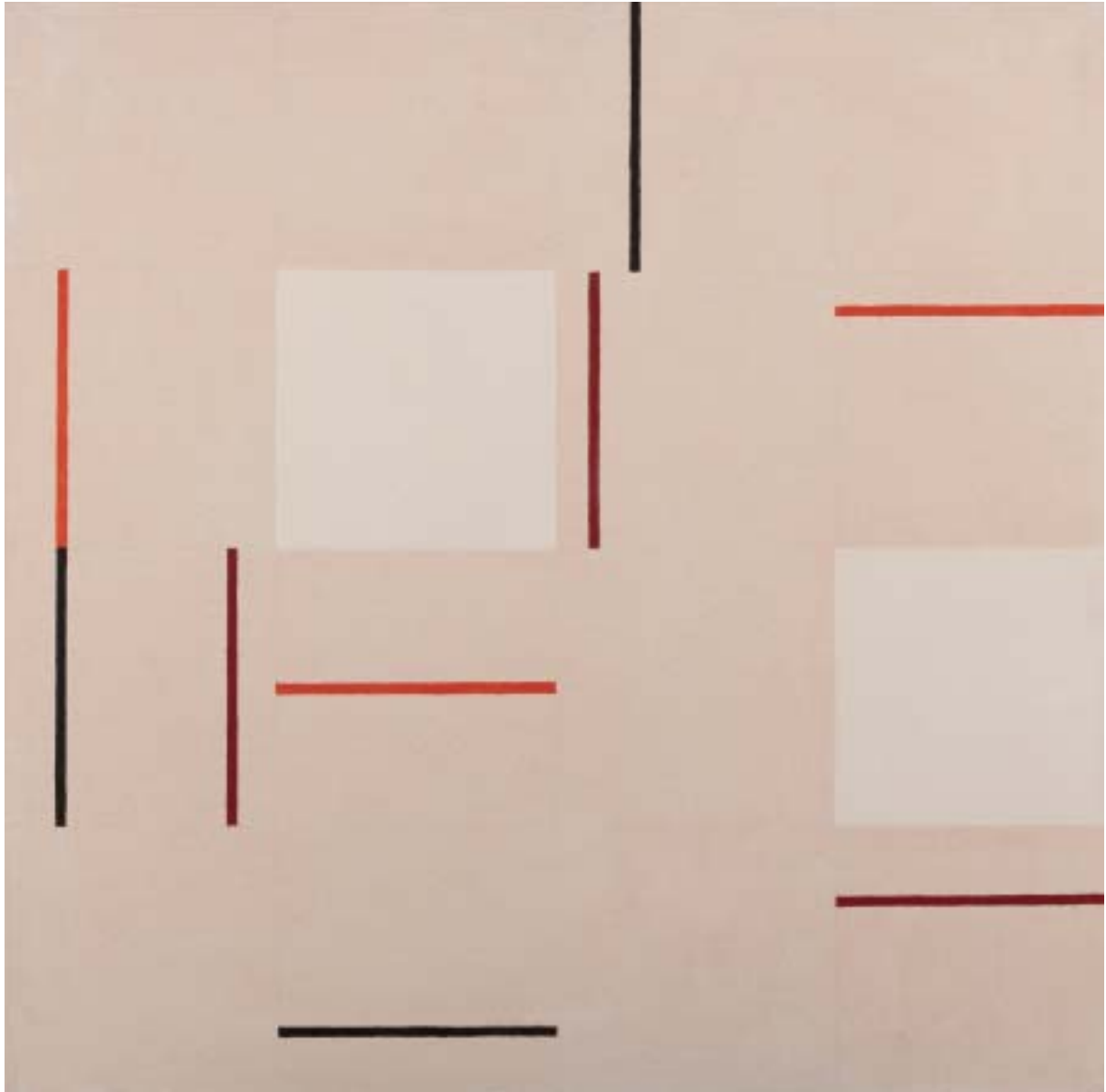
43. José María IGLESIAS ELUCIDACIÓN DE DOBLE JUEGO, 1972. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm



45. Sol LEWITT. COMPOSICIÓN, 1989. Gouache sobre papel. 75,5 x 56 cm

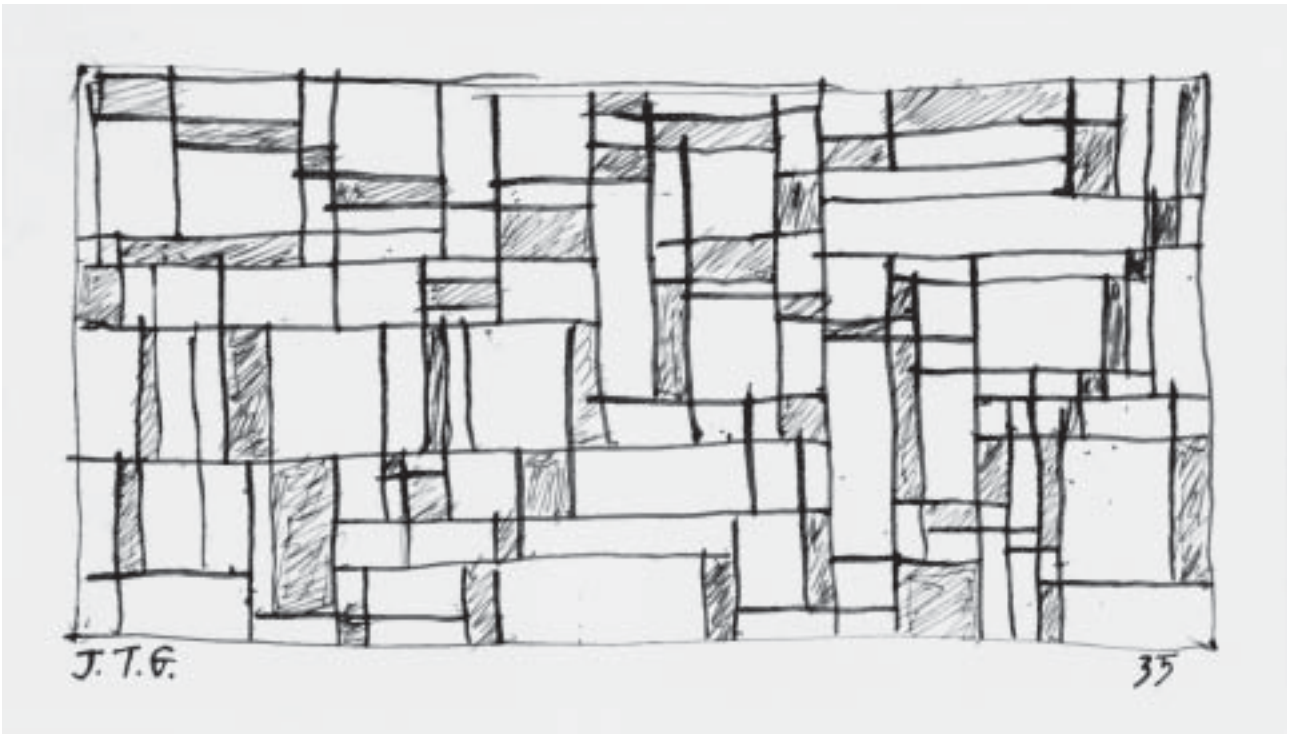


44. Sol LEWITT. CUBE, 1985. Aluminio pintado. 80 x 80 x 80 cm



46. César **PATERNOSTO**. **CONTRAPUNTO XVII**, 2004. Emulsión acrílica, polvo de mármol, óleo y lápices de acuarela sobre lienzo. 70 x 70 cm

Catálogo de Obra



Torres García. *Composición*, 1935. [Cat. núm. 16]

Alexander RODCHENKO (1891-1956)

1. COMPOSITION IN SPACE

Gouache y lápiz sobre papel
Firmado y fechado 1918
32,5 x 28 cm

Procedencia:

Vasily Rakitin, Alemania
Rachel Adler Gallery, Nueva York
The Artis Group, Nueva York
Colección particular

Exposiciones:

Nueva York, The Artis Group,
Drawings, Watercolours & Sculpture. From Picasso to Warhol, noviembre - diciembre de 1987; cat. núm. 7 (reproducido)

Bibliografía:

Camila Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863 - 1922*, Londres, Thames and Hudson, 1962, cat. núm. 192 (reproducido)
German Karginov, *Rodchenko*, París, Chêne, 1977, cat. núm. 23 (reproducido)

Reproducido en p. 13



Albert GLEIZES (1881-1953)

2. COMPOSICIÓN

Óleo sobre tabla
Firmado y fechado 21
27 x 21,5 cm

Procedencia:

Colección particular, París

Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osmá, *María Blanchard - Albert Gleizes*, enero - febrero de 2008, cat. núm. 10, p. 17 (reproducido en color)

Reproducido en p. 14



Georges VALMIER (1894 -1980)

3. COMPOSITION

Gouache sobre papel
Firmado
22,7 x 16,5 cm
Realizado hacia 1925

Procedencia:

Colección Doctor Jaury

Exposiciones:

D. Bazetoux, *Georges Valmier. Catalogue Raisonné*, 1993, cat. núm. 890, p. 230 (reproducido)

Reproducido en p. 14



László MOHOLY-NAGY (1895 -1946)

4. COMPOSICIÓN

Gouache y collage sobre papel
Firmado
39 x 30 cm
Realizado en 1923

Procedencia:

Galerie Yvon Lambert, París

Exposiciones:

París, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, *Les années 25*, marzo-mayo de 1966
Eindhoven, Stedelijk van Abbe-Museum, *László Moholy-Nagy*, 1967

Reproducido en p. 15



Henryk BERLEWI (1894 -1967)

5. KONTRASTY

MEKANOFAKTUROWE

Gouache sobre papel
Firmado y fechado 1924
83 x 109 cm

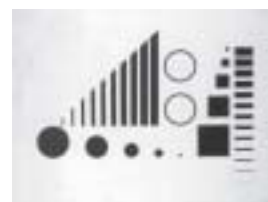
Procedencia:

Galerie Gmurzynska, Colonia
Colección particular, Atlanta
Colección particular, Alemania

Exposiciones:

Varsovia, Austro-Daimler Autosalon, 1924 (fotografía del artista al lado de la presente obra)
Berlín, Galerie Situationen 60, *Berlewi*, 1963
Berlín, Institut Français, *Henryk Berlewi. Gemalde, Zeichnungen, Graphik, Mechano-Fakturen, Plastik*, 1964, cat. núm. 26
París, Centre d'Art Cybernetique, *Berlewi*, 1965
Varsovia /Lodz, Asociación de Amigos de las Bellas Artes 1966, cat. núm. 7
París, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, *Les années 25*, marzo-mayo de 1966
Bremen, Galerie Rewolle, *Henryk Berlewi*, 1967, cat. núm. 9
Mönchengladbach, Städt Museum, *Rationale Spekulationen*, octubre - noviembre de 1972, cat. núm. 27
Essen, Museum Folkwang; Otterloo, Kröller-Müller Museum, *Constructivism in Poland 1913 -1934*, 1973
Colonia, Galerie Gmurzynska, *Die 20er Jahre in Osteuropa*, 1975, cat. núm. 10 (reproducido)

Reproducido en p. 16



Willi BAUMEISTER (1889 -1955)

6. MALER MIT PALETTE

Óleo y arena sobre lienzo
Firmado
65,5 x 46 cm
Realizado en 1928

Procedencia

Colección Alfred Flechtheim, Berlín y Dusseldorf
The Mayor Gallery, Londres



Colección Julius Schottländer, Mainz
Galerie Rosenbach, Hannover
Galerie Gmurzynska, Colonia

Exposiciones

Colonia, Galerie Gmurzynska, *Klassische Moderne*, 1981, cat. núm. 20 (reproducido en color)

Bibliografía

Will Grohmann, *Willi Baumeister. Leben und Werk*, Stuttgart, 1963, cat. núm. 209 (fehado incorrectamente en 1929)

Peter Beye & Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*, Stuttgart, 2002, vol. II, cat. núm. 319, p. 139 (reproducido)

Reproducido en p. 17

Luis CASTELLANOS (1915 -1946)

7. CONSTRUCCIÓN

Acuarela sobre papel
64 x 50 cm

Realizado hacia 1935

Procedencia:

Herederos del artista, Madrid

Exposiciones:

Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, *Luis Castellanos, 1915-1946*, junio - julio de 1996, cat. núm. 70, pp. 157 y 364

Barcelona, Centre de Cultura Contemporania, *Barcelona - Madrid, Sintonías y distancias. 1898 - 1998*, septiembre de 1997 - enero de 1998

Reproducido en p. 18

Jean HELION (1904 -1987)

8. TENSIONS

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 29
92,5 x 73 cm

Procedencia:

Galerie Louis Carré, París
Willard Gallery, Nueva York
Colección Tony Randall

Exposiciones:

París, Galerie Louis Carré, 1962
Zurich, Galerie Charles Lienhard, 1962, cat. núm. 1160 (reproducido)
Nueva York, Willard Gallery, 1967, cat. núm. 3

Reproducido en p. 19

9. TENSIONS CIRCULAIRES N° 1

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado al dorso 32
75 x 75 cm

Procedencia:

Galerie Weiller, Dallas
Robert Altmann, Vaduz



Exposiciones:

París, Centre National d'Art Contemporain, *Jean Hélion au Grand Palais*, 1970

Munich, Stadtische Galerie im Lenbachhaus; París, Musée d'art moderne de la ville de París; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, *Hélion, Peintures et dessins 1925-1983*, 1984 - 85

París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, *Domela*, marzo - mayo de 1987, cat. núm. 225

París, Centre Pompidou, *Jean Hélion*, diciembre de 2004 - marzo de 2005, p. 75 (reproducido)

Barcelona, Museu Picasso, *Jean Hélion*, marzo - junio de 2005

Bibliographie:

René Micha, *Helion*, París, 1979, p. 17 (reproducido en color)

Henri-Claude Cusseau, *Helion*, París, 1992, p. 62 (reproducido en color) y p. 309 (reproducido)

Reproducido en p. 20

Friedrich VORDEMBERGE-GILDEWART (1899 - 1962)

10. COMPOSITION N° 109

Óleo sobre lienzo
80 x 60 cm
Realizado en 1938

Procedencia:

I.E. Vordemberge
Colección Stanford Rothschild Jr., Baltimore
Annely Juda Fine Art, London
Colección particular, París

Exposiciones:

Mannheim, Stadtische Kunsthalle, *Vordemberge-Gildewart*, 1970

Londres, Annely Juda Fine Art, *Vordemberge-Gildewart Retrospective 1924 -1962*, 1972, cat. núm. 20
Basilea, Galerie Liatowitsch, *Vordemberge-Gildewart*, 1973

Ulm, Ulmer Museum, *Vordemberge-Gildewart*, abril - junio de 1975, cat. núm. 48

Londres, Annely Juda Fine Art, *The Non-Objective World, 1914 -1924*, junio - septiembre de 1978, cat. núm. 173
Londres, Annely Juda Fine Art, *Line + Movement*, junio - septiembre de 1979, cat. núm. 28

Baltimore Collects, *Constructivism & De Stijl From a Private Collection*, diciembre de 1983 - febrero de 1984, cat. núm. 36

Bibliografía :

Hans L.C. Jaffé, *Friedrich Vordemberge-Gildewart, Mensch und Werk, Band mit oeuvre- Verzeichnis*, Colonia, 1971, (reproducido)

DuMont Schauberg, *Catalogue Raisonné*, Colonia, 1971, cat. núm. 113

W. Rotzler, *Friedrich Vordemberge-Gildewart*, Londres, Annely Juda Fine Art, 1972 (reproducido)

Friedrich Vordemberge-Gildewart. Retrospektive / Exposición retrospectiva / Retrospective (Catálogo de exposición), Valencia, IVAM; Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1997; p. 124 (reproducido)

Reproducido en p. 21



László MOHOLY-NAGY (1895 -1946)

11. SPACE CH2

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado al dorso
1938
96,5 x 76,2 cm

Procedencia:

Archivos de la Bauhaus, Berlín
Kleemann Galleries, Nueva York
Galerie Khilm, Munich

Exposiciones:

Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *In Memoriam László Moholy-Nagy*, 1947 (reproducido)
Essen, Museum Folkwang, *László Moholy-Nagy*, 1962 (reproducido)
Munich, Galerie Kihlm, *Moholy-Nagy*, 1966 (reproducido)
Londres, Marlborough Fine Art, *Moholy-Nagy*, 1968, cat. núm. 18 (reproducido)
Berlín, Bauhaus Archive, *László Moholy-Nagy, Ausschnitte aus einem Lebenswerk*, 1972, cat. núm. 36
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Zurich, Kunstgewebemuseum der Stadt Zurich, *László Moholy-Nagy, 1974 - 75*, cat. núm. 27

Reproducido en p. 23



Esteban LISA (1895 - 1983)

12. COMPOSICIÓN

Óleo sobre cartón
30 x 23 cm

Procedencia:

Colección de artista, Buenos Aires

Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Esteban Lisa. Toledo 1895 - Buenos Aires 1983*, octubre - diciembre de 1998, cat. núm. 7, p. 20 (reproducido en color)
Londres, Blains Fine Arts (Haunch Version), *Esteban Lisa. Playing with lines + colour*, diciembre de 2001 - enero de 2002; cat. núm. 11, p. 11 (reproducido en color)
Nueva York, Galería Ramis Barquet, *Esteban Lisa. Image from force movement*, noviembre de 2006 - enero de 2007, cat. núm. 3, p. 29 (reproducido en color)
Cuenca, Fundación Antonio Pérez, *Diálogos con Esteban Lisa. Colección Jorge Virgili*, marzo - mayo de 2008, cat. p. 42 (reproducido en color)

Reproducido en p. 24



Wolfgang PAALLEN (1905 -1959)

13. DEUX TÊTES III

Óleo y témpera sobre lienzo
Firmado y fechado 35,
al dorso
96,5 x 129,5 cm

Exposiciones:

Viena, Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig,
Wolfgang Paalen, Retrospektive, 1993 (reproducido)
Dresde, Galerie Döbele, *Wolfgang Paalen - Denker und Visionärim Medium der Malerei*, septiembre - octubre de 2001, pp. 48-49 (reproducido)

Reproducido en p. 25



Luis FERNÁNDEZ (1900 -1973)

14. ABSTRACCIÓN

Tinta sobre papel
Firmado
30 x 53 cm
Realizado hacia 1928-33

Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Vanguardia sobre papel. 1900-1950*, abril - mayo de 2002; cat. núm. 24, p. 8 (reproducido en color)

Reproducido en p. 26



Joaquín TORRES-GARCÍA (1874 -1949)

15. FORMA ABSTRACTA

Tinta sobre papel
Firmado y fechado 29
13,5 x 9 cm

Procedencia:

Colección Herbert F. Gower Jr. y Royal S. Marks, Nueva York

Bibliografía:

Londres, Hayward Gallery (Arts Council of Great Britain), *Torres-García: Grid-Pattern-Sign*, noviembre de 1985 - febrero de 1986; cat. núm. 8, p. 23 (reproducido)
Barcelona, Fundació Joan Miró, *Torres-García: estructura-dibuix-símbol. París-Montevideo 1924 -1944*, marzo - mayo de 1986; cat. núm. 10, p. 48 (reproducido)

Reproducido en p. 8



16. COMPOSICIÓN

Tinta sobre papel
Firmado y fechado 35
11,5 x 8 cm

Procedencia:

Colección particular, Nueva York

Nota:

La presente obra posee un certificado de autenticidad de Cecilia De Torres

Reproducido en p. 54



- 17. TRES FORMAS ABSTRACTAS**
 Óleo sobre cartón
 Firmado y fechado 40
 56 x 53 cm

Procedencia:

Colección del artista

Reproducido en p. 27



- Cesar DOMELA** (1900 -1992)
18. COMPOSICIÓN
 Témpera sobre papel
 Firmado y fechado 1949
 63 x 50 cm

Reproducido en p. 28



- Hans ARP** (1887 -1966)
19. TORSE-REGARD
 Relieve en cartón pintado
 Al dorso, titulado, numerado
 2/2 y fechado 1959
 42 x 30 cm

Procedencia:

Sucesión Hans Arp
 M^a Antoinette Vialle, asistente
 de Marguerite y Hans Arp en
 Meudon

Exposiciones:

Madrid, Círculo de Bellas
 Artes, *Jean Arp. Retrospectiva. 1915 -1966*, septiembre
 - octubre de 2006, cat. núm. 57, p. 123 (reproducido en
 color)

Reproducido en p. 29



- Gregorio VARDANEGA** (1923)
20. CONSTELACIÓN FANTÁSTICA CROMÁTICA
 Óleo sobre masonite
 Firmado y fechado 54.
 Al dorso, firmado titulado y
 fechado *Buenos Aires 1954*
 80 x 70,5 cm

Reproducido en p. 30



- Tomás MALDONADO** (1922)
21. COMPOSICIÓN
 Óleo sobre lienzo
 70 x 100 cm
 Realizado hacia 1950

Reproducido en p. 31



Ben NICHOLSON (1894-1982)

- 22. COMPOSICIÓN**
 Gouache, lápiz y collage
 sobre papel
 29 x 37 cm
 Realizado en 1956

Al dorso:

Gouache, lápiz y collage
 sobre papel
 Firmado, dedicado y
 fechado 56
 29 x 37 cm

Procedencia:

Eduardo Westerdahl, Santa
 Cruz de Tenerife (regalo del
 artista)

Exposiciones:

Valladolid, Patio Herreriano
 Museo de Arte Contemporáneo
 Español, *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*,
 octubre de 2005 - enero de 2006, cat. p. 116 (reproducido
 en color)

Reproducido en p. 32



- Pablo PALAZUELO** (1915-2007)
23. FESTIVO
 Óleo sobre lienzo
 Firmado y fechado 54
 80 x 60 cm

Bibliografía:

Claude Esteban, *Palazuelo*,
 Barcelona, Maeght, 1980,
 p. 10

Reproducido en p. 33



- Joseph ALBERS** (1888 -1976)
24. HOMAGE TO THE SQUARE: "THE QUIET QUESTION"
 Óleo sobre lienzo encolado a corcho
 Firmado, titulado y fechado
 59 al dorso
 40,6 x 40,6 cm

Procedencia:

Sidney Janis Gallery, Nueva
 York
 Galerie Denise René, París
 Colección Paul Heyer
 Colección particular, Mallorca

Reproducido en p. 34



25. STUDY FOR HOMAGE TO THE SQUARE

"NEVER BEFORE"

Óleo sobre lienzo

Firmado, titulado y fechado

1971 al dorso

74,5 x 81 cm.

Procedencia:

Galerie Melki, París

Exposiciones:

Nueva York, Leonard Hutton Galleries, *Josef Albers.*

A way of seeing, abril - mayo de 2006, pp. 24-25

(reproducido)

Reproducido en p. 35



EQUIPO 57

26. KO 30

Óleo sobre lienzo

Firmado, fechado y titulado al dorso, *marzo 58*

81 x 130 cm

Procedencia:

Colección Johansson,

Dinamarca

Exposiciones:

Copenhague, Museo

Thorvaldsen, *Equipo 57*,

abril de 1958

Madrid, Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, *Equipo 57*, septiembre -

noviembre de 1993, cat. núm.18, p. 86 (reproducido en

color)

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de*

los 50, enero - marzo de 2007, cat. núm. 35, p. 47

(reproducido en color)

Málaga, Fundación Picasso - Museo Casa Natal, *Los*

años intermedios. Arte Español en la década de los

50, junio - septiembre de 2007, cat. núm. 34, p. 101

(reproducido en color)

Reproducido en p. 37



27. COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel

Firmado

64 x 52,5 cm

Procedencia:

Colección particular, Sevilla

Reproducido en p. 36



Jorge OTEIZA (1908 - 2003)

28. EXPANSIÓN

Acero

45 x 34 x 40 cm

Realizada en 1958

Procedencia:

Oriol Galeria d'Art, Barcelona

Colección particular, Madrid



Exposiciones:

Bilbao, Museo Guggenheim; Madrid, MNCARS; Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Oteiza. Mito y Modernidad*, octubre de 2004 - agosto de 2005, cat. núm. 130, p. 215 (reproducido en color)

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte Español de los años 50*, enero - marzo de 2007, cat. núm. 34, p. 46 (reproducido en color)

Cuenca, Fundación Antonio Pérez, *Diálogos con Esteban Lisa. Colección Jorge Virgili*, marzo - mayo de 2008, cat. p. 94 (reproducido en color)

Reproducido en p. 2

Gustavo TORNER (1925)

29. HOMENAJE A KASPAR DAVID FRIEDRICH POR SU CUADRO "EL NAUFRAGIO DEL NAVÍO DE LA ESPERANZA ENTRE LOS HIELOS"

Pintura y madera

Firmado, titulado y fechado

1968 al dorso

85 x 85 cm

Reproducido en p. 38



Gerardo RUEDA (1926 - 1996)

30. ALAR BLANCO- NEGRO- AMARILLO

Pintura sobre madera

Firmado; al dorso,

firmado, titulado y

fechado 1986

90 x 90 cm

Procedencia:

Galería Arte Unido,

Barcelona

Colección particular,

Madrid

Reproducido en p. 39



Francisco SOBRINO (1932)

31. K-VRB2

Plexiglas sobre tabla

Firmado y fechado al dorso

1962/72

80 x 80 cm

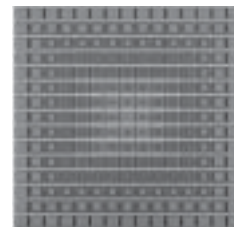
Procedencia:

Colección del artista

Exposiciones:

Guadalajara, Museo de Guadalajara- Palacio del Infantado, *Francisco Sobrino*, diciembre de 1998 - enero de 1999, cat. p. 72 (reproducido en color)

Reproducido en p. 40



Carlos CRUZ-DÍEZ (1923)
32. C.A. 109 / COULEUR ADDITIVE

Acrílico sobre lienzo pegado a tabla
Firmado, titulado y fechado
París Oct. 74 al dorso
80 x 80 cm

Procedencia:
Galería Manuel Barbié,
Barcelona

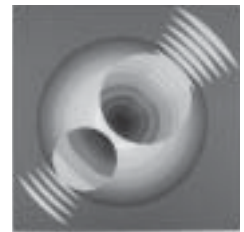
Reproducido en p. 41



Martha BOTO (1925 -2004)

37. COSMOS 2
Óleo sobre lienzo
Firmado; al dorso, firmado,
titulado y fechado *París 1976*
101 x 101 cm

Reproducido en p. 45



Carmelo ARDEN QUIN (1913)
33. FORME GALBÉE N° 1. SERIE "HAL"

Pintura sobre tabla
Firmado, titulado y fechado al
dorso *1971*
61,5 x 50 x 8 cm

Procedencia:
Francisco Sobrino, París

Reproducido en p. 10



Tomás GARCÍA ASENSIO (1940)
38. CUADRO ÓPTICO

Óleo sobre tela
Firmado y fechado al dorso
1968/2005
80 x 80 cm

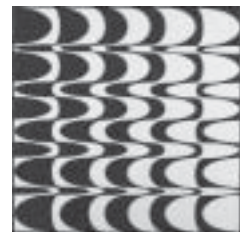
Procedencia:
Colección del artista, Madrid
Galería Antonio Machón,
Madrid

Exposiciones:

Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,
Modelos. Estructuras. Formas. España 1957 -1979,
septiembre - noviembre de 2005; cat. p. 75 (reproducido
en color)

Madrid, Galería Antonio Machón, *Línea y Plano*, octubre
- noviembre de 2007

Reproducido en p. 11

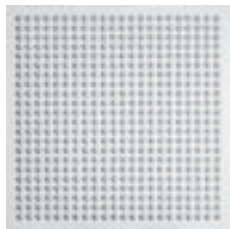


Luis TOMASELLO (1915)
34. ATMOSPHERE

CROMOPLASTIQUE N° 444
Pintura y madera
Firmado y fechado al dorso
1977
85 x 85 x 7 cm

Procedencia:
Colección particular, Madrid

Reproducido en p. 42



Eusebio SEMPERE (1923 -1985)
39. PAISAJE

Gouache sobre cartulina de
color negro
Firmado
64 x 49 cm
Realizado en 1970

Reproducido en p. 46



Jesús Rafael SOTO (1923 -2005)
35. PICCOLA BIANCA

Técnica mixta
Firmado, fechado y
titulado al dorso *1994*
31,5 x 70 x 24 cm

Reproducido en p. 43



José María YTURREALDE (1942)
40. AMARILLO, VERDE

Óleo sobre madera
Firmado y fechado *1969* al
dorso
81 x 81 cm

Procedencia:
Galería Manuel Barbié,
Barcelona

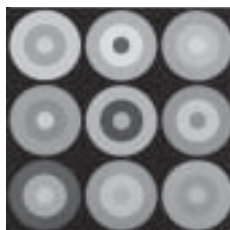
Reproducido en p. 11



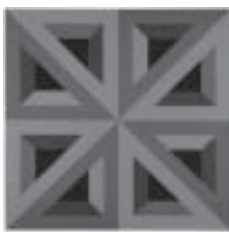
Gregorio VARDANEGA (1923)
36. FANTASIE CIRCULAIRE

Óleo sobre lienzo
Firmado; al dorso, firmado,
titulado y fechado *París 1972*
50 x 50 cm

Reproducido en p. 44 y en
cubierta



- 41. ESTRUCTURA**
 Pintura sintética y plástica sobre tela
 Firmado y fechado 1972 al dorso
 160 x 160 cm
 Reproducido en p. 47



- Elena ASSINS** (1940)
42. PRELUDIO Nº 2 PARA E59KV575
 Tinta sobre papel
 Firmado, titulado y fechado noviembre 1978
 102 x 73 cm
Procedencia:
 Galería Theo, Madrid
 Reproducido en p. 48



- César PATERNOSTO** (1931)
46. CONTRAPUNTO XVII
 Emulsión acrílica, polvo de mármol, óleo y lápices de acuarela sobre lienzo
 Firmado, titulado y fechado al dorso 2004
 70 x 70 cm



Bibliografía:
 Antonio M. González Rodríguez, "De las formas del silencio a una resonancia musical", en *César Paternosto. Marginalidad, desplazamientos y ritmos* (catálogo exposición), Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 2006, p. 25 (reproducido)

Reproducido en 52

- José María IGLESIAS** (1933-2005)
43. ELUCIDACIÓN DE DOBLE JUEGO
 Óleo sobre lienzo
 Firmado, numerado 86/72 y fechado al dorso 27.12.1972
 81 x 100 cm



Exposiciones:
 Zaragoza, Galería Atenas, *Iglesias. Pinturas recientes*, enero de 1973
 Chaud-de-Fonds, Suiza, Musée des Beaux Arts, *Iglesias*, 1973, cat. núm. 20

Reproducido en p. 49

- Soi LEWITT** (1958)
44. COMPOSICIÓN
 Gouache sobre papel
 Firmado y fechado 89
 75,5 x 56 cm



Procedencia:
 Galerie Yvon Lambert, París

Bibliografía:
 A. Neufert, *Wolfgang Paalen - Im Innern des Wals*, Viena, 1999, cat. núm. 35-07, p. 288 (reproducido en p. 75)

Reproducido en p.50

- 45. CUBE**
 Aluminio pintado
 80 x 80 x 80 cm
 Realizado en 1985



Procedencia:
 Galerie Annemarie Verna, Zurich
 Colección particular, Suiza

Reproducido en p. 51

Índice

geometrías

José Ignacio Abeijón

3

Ilustraciones

13

catálogo de obras

53

Se acabó de imprimir este catálogo



el día 12 de Septiembre
festividad del Dulce Nombre de María
en los Talleres de Artegraf
MADRID



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. + 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com

