

EQUIPO | 57

The background of the page is composed of several large, overlapping geometric shapes. A solid red shape occupies the top-left portion. A dark green shape curves from the bottom-left towards the center. A cream-colored shape is positioned to the right of the green one. A blue shape is located in the bottom-right corner. The text 'EQUIPO | 57' is printed in white, sans-serif font in the upper right area, with a thin vertical line separating the word from the number.

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936 · www.guillermodeosma.com
29 de noviembre de 2018 · 18 de enero de 2019

Michel Mejuto Galería

Juan de Ajuriaguerra, 18 · 48009 Bilbao
galeria@michelmejuto.com · +34 944 236 998 · www.michelmejuto.com
7 de febrero · 29 de marzo de 2019

Agradecimientos

Equipo 57

Juan Abelló, Madrid
Segundo Castro, Málaga
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
David García-Ganuza, Colección Abelló, Madrid
Ignacio Maragall, Madrid
Franck-James Marlot, París
Aurelia Medina, Madrid
Beatriz Moreno de Barreda, Colección Abelló, Madrid
Nuria Pareja, Colección Abelló, Madrid
Asunción Pescador, Suiza
Santiago Ruiz, Murcia
Mamen Ruiz, Murcia
Enrique Vallés, Colección Valzuela, Madrid
Nieves Villamañán, Madrid

Catálogo

© De este catálogo | Guillermo de Osma Galería
© De los textos | Ángel Llorente · Géraldine Mercier
© Fotografías | Sus autores
Coordinación | José Ignacio Abeijón · Esther Merinero · Miriam Sainz de la Maza
Traducción | Sirk Traducciones
Diseño | Miriam Sainz de la Maza
Impresión | Advantia. Comunicación Gráfica
Depósito legal | M-35598-2018

Cubierta | PA 1 (det.), 1959 (cat. no. 15)

equipo57

juan cuenca | ángel duarte | josé duarte | agustín ibarrola | juan serrano
1957 · 1962

con ensayos de

ángel llorente
géraldine mercier

edición bilingüe

PEINTURES

112, BLD MONTPARNASSE

CAFÉ LE ROND - POINT

Mémo : Verano - Tel. : DAN. 15-40

CONTRE :

LES SALONS "CHAPELLES"

LES MARCHANDS PROFITEURS

LES PRIX "ORGANISÉS"

LES CRITIQUES VÉNALES

Recueil d'opinion d'Espéranza, à rue Rodière, Paris 19.

Manifesto *CONTRE*. Verano 1957

Manifeste *CONTRE*. Été 1957

QUAND on sort d'une liberté plastique, d'un art nouveau on nous présente un **panorama déformé, équivoque**, imité par des circonstances commerciales, politiques, religieuses, qui ont relégué l'art actuel et l'art libre hors de la vie, nous nous référons **à l'histoire même**, avec les liens étroits, encore des dernières révolutions plastiques, comme les nombreuses monopolisatrices des marchands et des galeries d'art, contre les organismes officiels dédiés à l'instruction publique comme les Musées, qui, régi par le goût particulier de leurs directeurs, ont transformé en panthéon, de curiosité touristique uniquement. Parce que, quand les **possibilités des arts plastiques se font de plus en plus, la démocratisation et les manifestations les plus pérennes se proposent en Europe, désorientation et lamentations d'un art théoglyphique, banal, ébauché et personnel** ; parce que, quand les **épiphany mondains nous conduisent à des formes communes universelles, le style survient avec un caractère général, envalant les textes ou esthétiques, en tant qu'homme et en tant qu'artiste**, si des révolutions impressionnistes, néoimpressionnistes, cubistes, etc., se justifient comme une réaction et une réaction plastique de leur époque, notre époque à nous exige la révolution comme continuation impitoyable. **Seul un état de divergence multiples, la cohérence d'un solide système esthétique est nécessaire**, nous n'admettons pas comme étant destructives les solutions personnelles de passage ; nous voulons des équilibres harmoniques et non pas négatives.

Si, jusqu'à présent peu de temps, on a employé le système d'art à l'intérieur d'une logique de conservation, correspondant à une conception universelle de relations fixes, solidement, la physique, en même temps que la physique, dans son aventure spatiale, se libère de l'immobilité de l'horizontal (comme support et les de chute dans l'espace) en qu'on dans la mesure et véritablement. Les mouvements impressionnistes et néoimpressionnistes les plus proches de nous surgissent. Les principes d'un monde autonome commencent à se manifester dans toute leur clarté : **c'est le but qu'on cherche et non pas le désordre**. L'ère esthétique s'agit comme conséquence logique, comme une réponse émotionnelle à la loi de la vie.

Des **circumstances politiques assombrissent les artistes** qui, étant la révolution, des facteurs commerciaux étouffent l'ère esthétique dans un tourbillon d'indifférence d'intérêt où seul reste un art éminemment de nouvelles, commerciales, d'engagements sociaux, factices, rationnelles qui s'appuient sur le rationalisme occidental d'un monde chaotique, à cet art poursuit son évolution rapide, normale, suivant le rythme d'une cohérence de plus en plus profonde des contacts géométriques extraits de son esthétique culturelle et scientifique, est et est mis en désordre par l'usage d'un **autre art antiformaliste, de hasard**, correspondant à l'expression libérale d'une bourgeoisie qui réside la sensibilité, le goût personnel et libre, d'une bourgeoisie qui a révisé le mot « beauté ». Jusqu'à la naissance d'œuvre à nos yeux, et modeste à une esthétique esthétique. Comme conséquence, le **style existe**, traduit l'homme dans ses intérêts matériels les plus intimes ; ces moments sont lourds et chargés de sens. Nous ne pouvons attendre pour d'arriver à la solution momentané, à **faire une révolution, la plus grande qu'il y ait jamais eue dans toute l'histoire** ; une conséquence profonde, esthétique, de la culture est nécessaire : une formule de salut universel est obligatoire quand l'homme est dévoré par le passage que lui-même a créé.

Si **aujourd'hui le monde se trouve détruit, incapable de se reconstruire** moralement, c'est parce que l'on n'a pas permis à l'art d'écouter ses **noirs langages**, et de se prononcer au sujet de ses projections religieuses correspondantes, rationalistes et politiques. On a interdit, on a tenté l'effort d'arrêter de l'art nouveau. On n'a pas permis, on l'interdit qui aurait été possible, à travers des **concepts mondains**, à une très forte quand le contenu récepteur de l'art nouveau arrive, à travers des efforts individuels intels et matériels, à explorer des solutions géométriques profondes et nouvelles.

L'artiste n'est ni plus ni moins que la forme initiale et éternelle d'un type universel d'homme. Une œuvre d'art est une solution plastique. Quand cette nécessité n'existe pas, ou quand elle existe, et qu'on ne la découvre pas, comme il arrive au moment, les artistes ne trouvent pas d'œuvre. Malheureusement ceux qui, par inertia, se donnent, à des époques où on n'a pas besoin d'eux. Alors, comme **aujourd'hui, existe ce service dépendant de la peinture fleur », « la peinture fleur », de « désordre », d'œuvre rationnelle », de photographie à la fin des banquets.**

Les cultures primitives dépendent des forces naturelles d'un cosmos en action directe sur l'homme, avec un art qui surgit comme conséquence de la perfection technique du travail collectif, de la division de la conscience sociale du produit artistique. L'artiste, **aujourd'hui**, n'est pas confiant en ses propres moyens d'expression, a recouru à des cultures primitives, surpris par ce qu'il y a en elles de créole, de racial, d'archaïque ; il copie les masques et l'idole, il sort l'œuvre de son temps (sur lequel se la machine rationnelle d'inspiration, à la technique et au langage, nous les présentant comme un cadavre déformé et mort). L'artiste de l'ère esthétique, qui s'appuie sur le fait que le **niveau culturel de l'homme se trouve aujourd'hui tellement répandu, avec des moyens d'instruction artistiquement imprévus, qu'en le voit maintenant devant les phénomènes de l'art nouveau comme un anthropomorphe malade essayant de lire un thème-motif qu'on lui aurait placé sous le bras**.

Aujourd'hui, l'artiste, entre les deux aspects géométriques communs et bourgeois, qui exigent de lui de servir leur cause, lutte pour une indépendance et pour sa signification historique, parce que c'est le mouvement esthétique seul qui ébranle les pouvoirs religieux, politiques et moraux. Dans cette lutte inévitable, jamais vaincue, parce que du point de vue et du monde — de leurs valeurs respectives — on a atteint jamais à l'esthétique, mais de la technique, de la connaissance, à l'histoire.

Dans ces circonstances, nous accusons la corruption artistique de notre époque et nous rendons aussi responsables les marchands, les académiciens, les fausses réceptions internationales, les critiques de concert. Au **Salon de la Jeune Peinture**, qui est encore plus de responsabilité quand elles sont régies par les agents d'une révolution sociale, nous rendons responsables des prix, comme celui de la Jeune Peinture, impensés et corrompus par leur intérêt particulier, à des artistes d'art qui ont déjà leur époque faite et qu'ils n'ont pas honte de rendre sans pitié ; nous accusons des expositions de café qui, sous une apparence de liberté, sont tendancieuses et localistes ; nous accusons des salons, comme ceux de Mai et de Réalité Nouvelles, qui se développent sous un contrôle rationnel ; nous accusons certains critiques, qui habitent leur rôle, devenant des annonceurs et des propagandistes de faux art. Nous accusons des organismes comme l'UNESCO, pour avoir des problèmes culturels qui se posent à notre époque.

Pour tout cela, nous faisons appel aux artistes et aux intellectuels du monde entier, aux laïcs, aux artistes, à ceux qui sont déjà unis par les intérêts d'artistes commerciaux de l'importe quel ordre ; nous faisons appel à tous ceux qui sentent la nécessité d'une solution collective comme base de la vie propre. Nous faisons appel à l'artiste pour arriver à des fruits solides, pour exiger des organismes responsables la considération de nos problèmes et de nos réactions qui sont ceux et celles de notre culture. Seules peuvent y arriver de **grandes équipes de peintres, d'architectes, de sculpteurs, de poètes de tous les pays** qui commencent l'entreprise avec un véritable esprit de collaboration.

OTEIZA
DUART
IBARROLA
SERRANO
DUARTE

Oteiza y Equipo 57: Los orígenes

Oteiza et Equipo 57: Les origines

Ángel Llorente

LES ORIGINES D'EQUIPO 57 s'expliquent généralement en évoquant la création de quatre artistes espagnols (Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola et Juan Serrano) qui, en 1957, travaillent comme peintres en bâtiment à Paris. C'est avec eux que naît l'embryon d'un groupe artistique résolument avant-gardiste, considéré aujourd'hui comme l'un des piliers de la rénovation artistique espagnole de la seconde moitié du siècle dernier. Tous s'intéressent à l'art abstrait géométrique, relégué au second plan face à l'abstraction expressionniste. Cet intérêt est dû en grande partie à l'influence artistique et intellectuelle que le sculpteur Jorge Oteiza exerce sur José Duarte, de Cordoue, et Agustín Ibarrola, de Bilbao. Les idées d'Oteiza sur la nécessité d'une expérimentation rigoureuse, d'effectuer des recherches sur l'espace plastique, ainsi que d'en faire bénéficier la société tout en luttant contre les effets néfastes du marché artistique, sont présentes dans l'activité d'Equipo 57 depuis ses débuts et tout au long de sa trajectoire.

José Duarte a rencontré Oteiza en août 1953 lors du Congrès international d'art abstrait de Santander, organisé à l'Université internationale Menéndez Pelayo. Au cours de ce Congrès, un groupe d'artistes remet au directeur du VII^e Cours de Problèmes Contemporains, associé au Congrès et à l'Exposition d'Art Abstrait, un texte qui propose de créer des ateliers-écoles expérimentaux pour « l'élaboration, la vivification et l'échange des formes de l'art vivant suivant des méthodes rigoureuses »¹. Ibarrola et Oteiza sont amis depuis au moins 1948, date à laquelle Oteiza rentre d'Amérique Latine².

Les retrouvailles à Cordoue, en 1954, de José Duarte et Oteiza, qui s'y était rendu pour collaborer avec les architectes Rafael de la Hoz et José María de Paredes, ont incité José Duarte à approfondir la pratique d'une peinture abstraite géométrique. Comme nous l'avons écrit ailleurs, la présence du sculpteur basque était providentielle pour tous ceux qui souhaitaient recevoir ses enseignements. Encouragé par Jorge Oteiza, José Duarte crée avec son ami Juan Serrano, et deux de ses très jeunes étudiants, Luis Aguilera Bernier et Francisco Aguilera Amate, une équipe d'expérimentation et de travail en commun, qu'ils appellent Grupo Espacio.³ Le Grupo Espacio réalise des travaux sur commande dans des bâtiments de la ville - comme dans un hôtel de la chaîne Meliá -, aujourd'hui disparus.

Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola et Juan Serrano ont été les initiateurs du rayonnement public des recherches plastiques centrées sur l'espace, qu'Equipo 57 allait réaliser jusqu'en 1966, date de sa dissolution officielle. Comme on l'a souvent dit, le groupe débute en juin 1957 au *Rond-Point*, un café du quartier parisien de Montparnasse, accompagné de la publication d'un manifeste des artistes, où ils exposent les principes (plastiques, éthiques et sociaux) à la base de leurs créations.

¹ Extrait de la copie du document publié dans *Correo Literario*, (Madrid), no. 80, 15.9.1953

² Le sculpteur a écrit un texte pour le catalogue de la première exposition individuelle d'Ibarrola dans la salle Studio à Bilbao, en décembre de cette année, et un autre pour l'exposition collective de la même galerie, en 1951, à laquelle Ibarrola a participé

³ Il ne faut pas confondre ce groupe avec un autre homonyme plus tardif, également apparu à Cordoue, comprenant Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier et Pedro Pardo, ni avec un autre groupe issu des Îles Canaries, qui a adopté le même nom en 1959. Jorge Oteiza avait créé à Lima en 1948 avec d'autres peintres, sculpteurs et architectes un groupe appelé Espacio. Dans une des interviews de Jorge Oteiza avec Miguel Pelay Orozco, le sculpteur déclare avoir fondé le groupe Espacio à Cordoue et que « plus tard, à mon retour du Brésil, avec l'incorporation d'Ibarrola et de Marino di Teana, puis de Basterrechea, c'est devenu Equipo 57 » (Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 356)

EL ORIGEN DEL EQUIPO 57 se suele explicar evocando la labor creativa de cuatro artistas españoles (Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano) que en el año 1957 trabajaban como pintores de brocha gorda en París. Con ellos surgió el embrión de un grupo artístico genuinamente vanguardista, considerado hoy uno de los pilares de la renovación artística española de la segunda mitad del siglo pasado. A todos les interesaba el arte abstracto geométrico, relegado frente al dominio de la abstracción expresionista. Ese interés se debía en gran parte a la influencia artística e intelectual que sobre el cordobés José Duarte y el bilbaino Agustín Ibarrola ejercía el escultor Jorge Oteiza. Las ideas oteizianas sobre la necesidad de experimentar con rigor, de investigar sobre el espacio plástico, así como de hacerlo para beneficiar a la sociedad, a la vez que se combatía los efectos nocivos del mercado artístico, estuvieron presentes en la actividad del Equipo 57 desde sus comienzos y durante toda su trayectoria.

José Duarte había conocido a Oteiza en agosto de 1953 en el Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y en el que un grupo de artistas entregó un escrito dirigido al director del VII Curso de Problemas Contemporáneos, vinculado al Congreso y a la Exposición de Arte Abstracto que se celebró, en el que se propuso crear unas escuelas-talleres experimentales para "la elaboración, vivificación e intercambio de las formas del arte viviente según métodos rigurosos"¹. Ibarrola y Oteiza eran amigos, al menos desde 1948, el año del regreso de Oteiza de su periplo por Latinoamérica².

El reencuentro en 1954 en Córdoba de José Duarte con Oteiza, quien fue a esa ciudad andaluza para colaborar con los arquitectos Rafael de la Hoz y José María de Paredes, animó a José Duarte a adentrarse en la pintura abstracta geométrica. Como hemos escrito en otro lugar, la presencia del escultor vasco fue providencial para todos aquellos que estaban abiertos a recibir sus enseñanzas sobre el arte. José Duarte, animado por Jorge Oteiza, creó junto con su amigo Juan Serrano y dos jovencísimos alumnos del primero, Luis Aguilera Bernier y Francisco Aguilera Amate un equipo de experimentación y trabajo en común, que denominaron Grupo Espacio³, que hizo algunos trabajos por encargo en edificios de la localidad -como en un hotel de la cadena Meliá, hoy desaparecidos.

Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano fueron iniciadores de la proyección pública de las investigaciones plásticas que centradas en el espacio desarrollaría el Equipo 57 hasta 1966, fecha de su disolución. Aquel comienzo fue -como tantas veces se ha citado- en junio de 1957 en *Le Rond Point*, un café del parisino barrio de Montparnasse, y se acompañó de la publicación de un manifiesto de los artistas en el que expusieron los principios (además de plásticos, éticos y sociales) que les guiaban para su creación. Convencidos de



Congreso de Arte Abstracto Santander, 1953
Marino di Teana, José Duarte, José Oteiza y Carlos Lesca
Congrès d'Art Abstrait Santander, 1953
Marino di Teana, José Duarte, José Oteiza et Carlos Lesca

¹ Extracto de la copia del escrito publicada en *Correo Literario*, (Madrid), no. 80, 15.9.1953

² El escultor escribió un texto para el catálogo de la primera exposición individual del primero en la sala Studio de Bilbao en diciembre de ese año y otro para el de una colectiva en la misma galería, del año 1951, en la que participó Ibarrola

³ No hay que confundir este grupo con otro homónimo posterior, también surgido en Córdoba, integrado por Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier y Pedro Pardo, ni tampoco con otro canario, que en el año 1959 adoptó el mismo nombre. Jorge Oteiza había creado en Lima en 1948 junto con otros pintores, escultores y arquitectos un grupo, asimismo denominado Espacio. En una de las entrevistas de Jorge Oteiza con Miguel Pelay Orozco, el escultor dice que fundó el Grupo Espacio en Córdoba y «que luego, a mi regreso de Brasil, integrándose con Ibarrola y Marino di Teana, luego Basterrechea, se convirtió en Equipo 57» (Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 356)

Persuadés que Jorge Oteiza serait d'accord avec le contenu du manifeste, ils inscrivent son nom à côté des leurs, ce qui agace tellement le sculpteur basque qu'il ne voudra plus rien savoir d'eux pendant des décennies. C'est ainsi que le nom d'Oteiza dut être barré des copies imprimées. Un mois plus tard, les mêmes artistes, ainsi que l'Italien Marino di Teana (qui avait aussi participé au Congrès d'Art Abstrait et qui connaissait Oteiza) inaugurent la deuxième exposition, également à Paris, à la galerie Denise René, spécialisée dans l'art abstrait géométrique. La troisième exposition du groupe, la première en Espagne, a lieu à Madrid en novembre 1957 dans la « Sala Negra », un espace récemment créé qui présente des œuvres d'avant-garde, et ouvert grâce au patronage de la famille de constructeurs Huarte. Cette famille aide également Oteiza en lui prêtant un local attaché aux bâtiments de Nuevos Ministerios construits par leur entreprise, où l'artiste installe son atelier et crée sa série *Propósito Experimental*, pour laquelle il recevra le grand prix de sculpture internationale à la IV^e Biennale de Sao Paulo la même année. L'exposition présente des œuvres de José Duarte, Agustín Ibarrola et Juan Serrano, ainsi que de l'artiste basque Néstor Basterrechea. Ce dernier partage un atelier à Irún avec Jorge Oteiza, où il s'était installé à son retour de Sao Paulo; ils avaient travaillé ensemble en 1953 à la décoration de la basilique de Notre-Dame d'Aránzazu. À Sao Paulo ont également exposé deux autres artistes, les Danois Thorkild Hansen⁴ et Richard Mortensen, rencontrés grâce à Denise René. Le mois suivant, et au même endroit, sont exposées des œuvres de plusieurs étudiants de José Duarte, présentés comme membres de l'École expérimentale de Cordoue⁵. Parmi eux, figure Segundo Castro, qui, avec ses collègues, a rendu visite à Oteiza peu de temps avant, lors d'un voyage culturel à Madrid, organisé par un prêtre basque affecté à une paroisse de Cordoue connu du sculpteur.

Quand Segundo Castro se met en route pour le Danemark, pour y retrouver ses amis artistes espagnols (Alejandro Mesa, Luis Aguilera Bernier, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, accompagné de son épouse Mariluz et Juan Serrano), où il résideront quelque temps grâce à l'initiative de Thorkild, il revoit Oteiza à Irún. Oteiza l'accompagne jusqu'à la frontière et l'aide à vendre quelques gravures pour couvrir une partie des frais de son voyage au Danemark.⁶

25 ans ont passé depuis la rétrospective au Musée National Reina Sofía, qui fit découvrir Equipo 57 au grand public. Aujourd'hui, l'exposition actuelle est un retour aux origines du groupe d'artistes.



Emplacement de la sculpture d'Oteiza à la Chambre de Commerce de Cordoue.

A côté du sculpteur basque, José Duarte (costume clair), Juan Serrano (fumant), Luis Aguilera (accroupi) et Francisco Aguilera (assis sur les marches)

Colocación de la escultura de Oteiza en la Cámara de Comercio de Córdoba.

Junto al escultor vasco aparecen José Duarte (con traje claro), Juan Serrano (fumando), Luis Aguilera (de cucillas) y Francisco Aguilera (sentado en las escaleras)

⁴ Le catalogue recensait qu'Equipo 57 était formé par Amate (c'est-à-dire Francisco Aguilera Amate), Basterrechea, Bernier (Luis Aguilera Bernier), Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Marino, Serrano et Thorkild

⁵ L'École expérimentale de peinture, qui vers 1956 est appelée « de Córdoba », est formée en novembre 1957 par Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa et José Pizarro

⁶ Témoignage recueilli lors d'une conversation téléphonique avec Segundo Castro le 5 octobre 2018

que Jorge Oteiza estaría de acuerdo con lo escrito incluyeron su nombre junto a los suyos, lo que disgustó tanto al escultor vasco que a partir de entonces renegaría durante décadas de aquellos. Para no molestar a Oteiza se tuvo que tachar su nombre en los ejemplares impresos. Un mes más tarde los mismos artistas, junto al italiano Marino di Teana (artista que también había asistido al antes citado Congreso de Arte Abstracto y estaba relacionado con Oteiza) abrieron la segunda exposición, también en París, en la galería Denise René, especializada en arte abstracto geométrico. La tercera exposición del grupo, y primera en España, fue en Madrid en noviembre de 1957 en la «Sala Negra», un espacio de reciente creación en el que se mostraba arte vanguardista, abierto gracias al mecenazgo de la familia de constructores Huarte, que también ayudaba a Oteiza, a quien habían dejado un local, anexo a los Nuevos Ministerios que la empresa construía, en el que el artista instaló su taller y en el que desarrolló su serie *Propósito Experimental*, por la que recibiría el gran premio de internacional escultura en la IV Bienal de Sao Paulo de ese mismo año. En ella se exhibieron obras de José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano, junto a otras del vasco Néstor Basterrechea, que compartía taller en Irún con Jorge Oteiza, instalado en esa ciudad tras su regreso de Sao Paulo, y con quien había trabajado en 1953 en la decoración de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, y de dos artistas daneses, Thorkild Hansen⁴ y Richard Mortensen, a quienes habían conocido gracias a Denise René. Al mes siguiente y en el mismo lugar se expusieron obras de varios alumnos de José Duarte, que se presentaron como integrantes de la Escuela Experimental de Córdoba⁵. Uno de sus integrantes era Segundo Castro, quien junto con sus compañeros poco antes de abrirse la exposición había visitado a Oteiza con motivo de un viaje cultural qué hizo a Madrid promovido por un sacerdote Vasco que estaba en una parroquia en Córdoba y conocía a Oteiza. Cuando Segundo Castro emprendió su viaje hacia Dinamarca para reunirse con el resto de artistas españoles que viajaron a aquel país (Alejandro Mesa, Luis Aguilera Bernier, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, acompañado por su esposa Mariluz, y Juan Serrano) animados por Thorkild, donde residieron unos meses, volvió a ver a Oteiza en su casa de Irún quién le acompaña a la frontera y le ayudo a vender unos grabados para afrontar parte de los gastos de su viaje a Dinamarca⁶.

Han transcurrido 25 años de la exposición que se realizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde se rescató al Equipo 57 para el gran público. Hoy, esta muestra es una vuelta a los orígenes de aquel grupo de artistas.



Escultura de Oteiza en la Cámara de Comercio de Córdoba

Sculpture d'Oteiza à la Chambre de Commerce de Cordoue



J. Serrano, J. Duarte, A. Llorente, A. Ibarrola, J. Cuenca. Madrid, 2010

J. Serrano, J. Duarte, A. Llorente, A. Ibarrola, J. Cuenca. Madrid, 2010

⁴ En el catálogo se escribió que el Equipo 57 lo componían Amate (es decir, Francisco Aguilera Amate), Basterrechea, Bernier (Luis Aguilera Bernier), Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Marino, Serrano y Thorkild

⁵ La Escuela Experimental de Pintura, que hacia 1956 pasó a denominarse de Córdoba, la componían en noviembre de 1957 los cordobeses Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa y José Pizarro

⁶ Testimonio recogido de una conversación telefónica con Segundo Castro el 5 de octubre de 2018



Á. Duarte, A. Ibarrola, J. Serrano et J. Duarte effectuant des travaux de peinture à Paris, 1957
Séville, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Archives d'Equipo 57
Á. Duarte, A. Ibarrola, J. Serrano y J. Duarte realizando trabajos de pintura en París, 1957
Sévilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Archivos de Equipo 57

Equipo 57 y París
Equipo 57 et Paris
Géraldine Mercier

L'AVENTURE du collectif espagnol Equipo 57 est intrinsèquement liée à Paris. Berceau de la rencontre des artistes tout autant que cristallisation de leurs antagonismes qui mèneront à la dissolution du groupe, Paris n'en demeure pas moins le maillon central de son histoire.

Aussi étrange que cela puisse paraître de prime abord, lorsque l'on étudie la trajectoire d'un collectif espagnol, né sous le franquisme, c'est pourtant bien en dehors de ses frontières que l'aventure d'Equipo 57 commence.

Paris, ville rêvée des arts, a longtemps exercé un pouvoir attractif sur les artistes étrangers. Et les Espagnols *hijos de 36*, ceux qui étaient enfants pendant la guerre civile et ont grandi sous la dictature franquiste, n'échappent pas à la règle. Après la décennie des années 40, synonymes de repli et d'enfermement, le gouvernement de Franco tente d'apprivoiser ses voisins et noue un système d'alliances diplomatiques, militaires et économiques. Dans le domaine culturel, les artistes qui n'ont connu que l'académisme régnant en maître dans les écoles des arts et métiers artistiques, peuvent désormais bénéficier des quelques rares bourses distribuées par l'Institut français de Barcelone pour aller étudier à Paris. C'est d'ailleurs là-bas que vit et travaille Pablo Picasso depuis 1904 et que Joan Miró¹ s'installe pendant la guerre, de 1936 à 1940. Ces deux figures majeures de l'art espagnol représentent pour la nouvelle génération le symbole de la liberté artistique et individuelle. Parmi les premiers bénéficiaires figurent Pablo Palazuelo et Eusebio Sempere en 1948. Au début des années cinquante, c'est au tour des futurs membres du groupe El Paso de découvrir la capitale française : Modest Cuixart et Antoni Tàpies en 1951, puis Josep Guinovart, Antonio Saura en 1953 et enfin Manolo Millares en 1955 et Luis Feito en 1956. Même sans bourse, les futurs membres d'Equipo 57 emboîtent le pas...

Paris ou la fuite vers l'inconnu

Originaires de Cordoue, les deux amis José Duarte (1928-2017) et Juan Serrano (1929-) partagent la même passion pour l'art et suivent l'apprentissage académique de l'école des arts et métiers artistiques.

Au grès de leurs rencontres, dont celle du sculpteur basque Jorge Oteiza sur le chantier de la Chambre du Commerce de Cordoue, naît leur désir de changer le paysage culturel qui les entoure. Mais avant cela, il leur faut parfaire leur éducation artistique. Ainsi, ils effectuent leur premier voyage en France pendant l'été 1954. Ce court séjour est réalisé dans des conditions économiques précaires, mais l'aspect financier n'est rien face à tout ce qu'ils peuvent désormais approcher : « *Lors de mon premier voyage à Paris, je fus impressionné par quelques expositions que j'ai découvertes, sur le cubisme, le constructivisme, l'expressionnisme.* »²

Après ce premier voyage en France, José Duarte et Juan Serrano rentrent à Cordoue : le brillant séjour à Paris a créé la nécessité d'y retourner. En septembre 1956, et après leurs mariages respectifs, ils repartent pour la capitale française avec la volonté de s'y établir.

Plus au nord du pays, en Estrémadure, dans la province de Cáceres, Ángel Duarte (qui n'a aucun lien de parenté avec José Duarte) naît en 1930. Après avoir perdu sa mère et sa sœur pendant la guerre civile, Ángel

LA AVENTURA del colectivo español Equipo 57 está intrínsecamente vinculada a París. París, la ciudad donde se forjó de encuentro de los artistas y donde cristalizaron los antagonismos que llevarán a la disolución del grupo constituye el eslabón principal de su historia.

Por extraño que parezca a primera vista, lo cierto es que el grupo español nacido bajo el régimen de Franco y llamado Equipo 57 inicia su andadura en París.

París, la ciudad soñada de las artes, ejerció durante largos años un fabuloso poder de atracción sobre los artistas extranjeros. Y los españoles *hijos del 36*, aquellos que fueron niños durante la Guerra Civil y crecieron bajo la dictadura franquista, no constituyen una excepción. Después de la década de 1940, sinónimo de ensimismamiento y aislamiento, el gobierno de Franco intenta acercarse a sus vecinos y establece un sistema de alianzas diplomáticas, militares y económicas. En el campo cultural, los artistas, que solo han conocido el mundo – académico- de las Escuelas de Artes y Oficios, empiezan a beneficiarse de las pocas becas que concede el Instituto Francés de Barcelona para estudiar en París. Allí es donde desde 1904 vive y trabaja Pablo Picasso, y donde se había instalado Joan Miró¹ durante la guerra, de 1936 a 1940. Estas dos grandes figuras del arte español representan para la nueva generación el símbolo de la libertad artística e individual. Entre los primeros beneficiarios, en 1948, se encuentran Pablo Palazuelo y Eusebio Sempere. A principios de los años cincuenta, son los futuros miembros del grupo El Paso los que descubren la capital francesa: Modest Cuixart y Antoni Tàpies en 1951, después Josep Guinovart, Antonio Saura en 1953 y por último Manolo Millares en 1955 y Luis Feito en 1956. Incluso sin becas, los futuros miembros de Equipo 57 deciden seguir su ejemplo...

París o la huida a lo desconocido

Nacidos en Córdoba, los amigos José Duarte (1928-2017) y Juan Serrano (1929) comparten una misma pasión por el arte y se forman en la Escuela de Artes y Oficios.

A raíz de sus encuentros, como el que tienen con el escultor vasco Jorge Oteiza durante la obra de la Cámara de Comercio de Córdoba, va naciendo el deseo de cambiar el paisaje cultural que los rodea. Antes de eso, sin embargo, necesitan perfeccionar su educación artística. Así es como emprenden el primer viaje a Francia durante el verano de 1954. Esta corta estancia se realiza en condiciones económicas precarias, pero la cuestión financiera carece de importancia en vista de todo lo que les ofrece la ciudad: “*Me impresionaron también unas exposiciones que vi en París la primera vez que fui, de cubismo, de constructivismo, de expresionismo*”². Después de aquel primer viaje a Francia, José Duarte y Juan Serrano vuelven a Córdoba, pero está claro que tras una estancia tan fructífera en París, habrán de volver. En septiembre de 1956, y después de sus respectivos matrimonios, vuelven a viajar a la capital francesa con el objetivo de instalarse allí.

Más al norte, en Extremadura, en la provincia de Cáceres, nace Ángel Duarte (que no está emparentado con José Duarte) en 1930. Después de perder a su madre y hermana durante la Guerra Civil, Ángel Duarte se traslada a Madrid con su padre. Trabaja en el negocio



Miembros de Equipo 57 y del futuro Equipo Córdoba. París, 1958 (Foto: Iñaki García Ergüin)
Membres de Equipo 57 et du futur Equipo Córdoba. Paris, 1958 (Photo: Iñaki García Ergüin)

¹ Picasso et Miró représentent les artistes espagnols engagés politiquement et exilés pour la nouvelle génération. Picasso ne souhaitera pas fouler ses terres natales, tant que Franco maintient sa dictature. Et Miró vit une sorte d'exil intérieur, puisqu'à partir de 1956, il se retire à Palma de Majorque, aux Baléares

² “Me impresionaron también unas exposiciones que vi en París la primera vez que fui, de cubismo, de constructivismo, de expresionismo.” Entretien de José Duarte avec Marina Gauthier, 07/01/1996, GAUTHIER Marina, *Expressionnisme et réalisme onirique en Espagne : l'œuvre de José Duarte*, thèse de Doctorat, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 2006

¹ Para la nueva generación, Picasso y Miró representan a los artistas españoles políticamente comprometidos y exiliados. Picasso no desea volver a pisar suelo español mientras Franco siga en el poder. Miró, por su parte, vive una especie de exilio interior, retirado desde 1956 en Palma de Mallorca, en las Islas Baleares

² „Lors de mon premier voyage à Paris, je fus impressionné par quelques expositions que j'ai découvertes, sur le cubisme, le constructivisme, l'expressionnisme.» Entrevista de José Duarte con Marina Gauthier, 07/01/1996, GAUTHIER Marina, *Expressionnisme et réalisme onirique en Espagne: l'œuvre de José Duarte*, Tesis doctoral, Toulouse, Universidad Toulouse-Le Mirail, 2006

Duarte s’installe à Madrid avec son père. Travaillant dans l’entreprise de son oncle comme ciseleur, il suit les cours du soir de l’école madrilène et les réunions du cercle des Beaux-arts où il fait la connaissance d’Agustín Ibarrola. Ce dernier, est également né en 1930, à Bilbao. À l’image de ses futurs compagnons, Agustín Ibarrola entame une carrière artistique dès son adolescence. Grâce à une bourse, il a l’opportunité de partir étudier à Madrid, à l’atelier de Daniel Vázquez Díaz. De retour au Pays basque il travaille au chantier de la basilique d’Aránzazu en compagnie d’Oteiza, qui lui conseillera aussi de tenter l’aventure française. Le jeune artiste arrive à Paris en 1956.

De son côté, Ángel Duarte a tenté à deux reprises de traverser la frontière dès 1949. Il essaye une première fois alors qu’il effectue un séjour de deux semaines à Majorque. Avec un ami, ils sont arrêtés par la police et incarcérés pendant trois mois à Madrid, au moment de fêter son dix-huitième anniversaire. À peine relâché, le jeune adulte récidive, en tentant de traverser les Pyrénées avec l’aide d’un passeur qui le dénoncera. Cette deuxième arrestation calme les ardeurs de liberté d’Ángel Duarte. Il attend l’ouverture officielle de la frontière en 1954 pour retenter l’expérience : « À dix-huit ans, et après des tentatives avortées de m’en aller en France qui me coûtèrent des semaines de prison, je passais mon temps à faire des copies au Musée du Prado. J’ai fait le service militaire, obtenu mon passeport et m’en allais à Paris sans argent, sans connaître le français, ni avoir de soutien. »³

Tout juste installés à Paris et par l’intermédiaire d’Oteiza – qui met en contact ses anciens collègues de chantier –, José Duarte et Juan Serrano rencontrent Agustín Ibarrola. Juan Serrano se souvient : « Lors de ce second voyage nous avons rencontré Agustín Ibarrola, dans le métro, par hasard. Nous avons parlé d’Oteiza. Il a essayé de nous inviter à manger chez lui. Essayé car nous vivions de manière très précaire. [...] Ibarrola nous a présentés à Ángel Duarte, qui était arrivé à Paris en 1954 et qui maîtrisait le français. »⁴

Paris, ville de naissance d’Equipo 57

Face aux possibilités d’apprentissage qu’offre l’Espagne à sa nouvelle génération d’artistes, l’arrivée à Paris est un réel bouleversement. Alors que sous la dictature de Franco, l’académisme dominant interdit tout accès aux avant-gardes du début du siècle, les artistes qui tentent de rénover l’art contemporain (on songe notamment aux premiers groupes comme Dau al Set, Pórtico, l’École d’Altamira) se heurtent à la léthargie des institutions, des salons et des galeries, peu enclins à présenter un art novateur. À Paris, la situation des arts et des artistes est bien différente.

Contrairement à sa voisine, la France de l’après-guerre se reconstruit rapidement. Paris, capitale des arts depuis plusieurs décennies, maintient son rôle et la vie artistique qui y est enracinée repart de plus belle, tout en tentant de tenir tête à la scène new-yorkaise fleurissante. Au lendemain de la Libération, les galeries rouvrent leurs portes, les artistes exposent leurs travaux récents. De nouveaux espaces se dédient à l’art contemporain, comme la galerie Denise René qui organise au 124, rue de la Boétie, sa toute première exposition consacrée à Victor Vasarely en juillet 1944. Désormais c’est l’abstraction qui va déferler dans les

de su tío como cincelador y asiste a clases nocturnas en la escuela de Madrid y a las reuniones del club de Bellas Artes donde conoce a Agustín Ibarrola. Este último también había nacido en 1930, en Bilbao. Al igual que sus futuros compañeros, Agustín Ibarrola inicia su carrera artística en su adolescencia. Gracias a una beca, tiene la oportunidad de estudiar en Madrid, en el taller de Daniel Vázquez Díaz. Vuelve al País Vasco y trabaja en las obras de la basílica de Aránzazu con Oteiza, que le recomienda también que intente la aventura francesa. El joven artista llega a París en 1956.

Por su parte, en 1949 Ángel Duarte intenta por dos veces cruzar la frontera. Se arriesga una primera vez durante una estancia de dos semanas en Mallorca. La policía lo arresta junto con un amigo y pasan tres meses en la cárcel, en Madrid, justo cuando cumple 18 años. Apenas liberado, el joven vuelve a intentar cruzar los Pirineos con la ayuda de un contrabandista que lo denuncia. Este segundo arresto acaba con las ansias de libertad de Ángel Duarte. Espera la apertura oficial de la frontera en 1954 para volver a intentarlo. “A los 18 años, y después de intentos fallidos de marcharme a Francia que me costaron semanas de cárcel, me pasaba la vida haciendo copias en el Museo del Prado. Hice el servicio militar, conseguí el pasaporte y me marché a París sin dinero, sin saber francés y sin apoyos.”³

Apenas instalados en París, y gracias a Oteiza, que pone en contacto a sus antiguos compañeros de obra, José Duarte y Juan Serrano se reúnen con Agustín Ibarrola. Juan Serrano recuerda: “En ese segundo viaje conocimos a Agustín Ibarrola, en el metro, casualmente. Hablamos de Oteiza. Nos llevó a su casa, donde intentó darnos de comer. Intentó porque todos vivíamos de precario. /.../ Ibarrola nos presenta a Ángel Duarte, que llevaba en París desde 1954 y dominaba el francés.”⁴

París, cuna del nacimiento de Equipo 57

Frente a las limitadas oportunidades de aprendizaje que ofrece España a esta nueva generación de artistas, la llegada a París es una auténtica revolución. Mientras que bajo la dictadura de Franco, el academicismo dominante dificulta cualquier acceso a las vanguardias de principios de siglo, los artistas que intentan renovar el arte contemporáneo (nos referimos en particular a los primeros grupos como Dau al Set, Pórtico, la Escuela de Altamira) se enfrentan al letargo de las instituciones, los salones y las galerías que no están dispuestos a exhibir arte innovador. En París, la situación es muy diferente.

A diferencia del país vecino, la Francia de la posguerra se reconstruye a marchas forzadas. París, capital de las artes desde hace varias décadas, aún conserva su papel y la vida artística, bien arraigada, vuelve a coger impulso y se esfuerza por plantar cara a la floreciente competencia de Nueva York. Después de la Liberación, las galerías vuelven a abrir las puertas y los artistas exponen sus obras recientes. Los nuevos espacios están dedicados al arte contemporáneo, como la galería Denise René que organiza en el 124, rue de la Boétie, su primera exposición dedicada a Victor Vasarely en julio de 1944. A partir de ese momento, la abstracción se impondrá en los círculos artísticos. Aunque sus cimientos datan de antes de la guerra, la oleada abstracta no ha dejado de ser aún una simple acumulación de nuevas ideas. En aquel momento,

³ “A los 18 años, y después de intentos fallidos de macharme a Francia que me costaron semanas de cárcel, me pasaba la vida haciendo copias en el Museo del Prado. Hice el servicio militar, conseguí el pasaporte y me marché a París sin dinero, sin saber francés y sin apoyos.” GONZÁLEZ ORBEGOZO Marta, «Treinta años después», *Equipo 57*, cat. exp., Madrid, MNCARS, 1993, p. 19

⁴ “En ese segundo viaje conocimos a Agustín Ibarrola, en el metro, casualmente. Hablamos de Oteiza. Nos llevó a su casa, donde intentó darnos de comer. *Intentó* porque todos vivíamos de precario. /.../ Ibarrola nos presenta a Ángel Duarte, que llevaba en París desde 1954 y dominaba el francés.” DÍAZ de URMENETA Juan Bosco, « Entrevista a Juan Serrano », *Modelos, estructuras, formas, España 1957-1979*, cat. exp., Séville, CAAC, 2005, p. 156

³ GONZÁLEZ ORBEGOZO Marta, «Treinta años después», *Equipo 57*, cat. exp., Madrid, MNCARS, 1993, p. 19

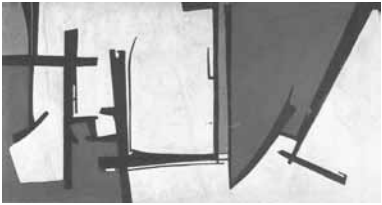
⁴ DÍAZ de URMENETA Juan Bosco, “Entrevista a Juan Serrano”, *Modelos, estructuras, formas, España 1957-1979*, cat. exp., Sevilla, CAAC, 2005, p. 156

milieux artistiques. Bien que ses bases aient été préparées avant la guerre, la vague abstraite n'est encore qu'une accumulation de nouvelles idées : l'abstraction se définissant alors comme la non *mimésis* de la nature. Rapidement deux courants distincts se constituent : l'abstraction lyrique ou gestuelle et l'abstraction analytique. Le monde de l'art va alors se jeter passionnément dans cette aventure et choisir son camp.

Les galeries qui présentent l'art abstrait jouent un rôle considérable dans sa promotion. En effet, ce sont elles qui organisent des rétrospectives dédiées à la naissance de l'abstraction ou à ses nouveaux représentants. En 1945, la galerie Drouin propose une exposition des classiques des premiers temps de l'abstraction (Jean Arp, Antoine Pevsner et Robert Delaunay), intitulée « Art Concret », et sera suivie en 1949 par Aimé Maeght qui montre les « Premiers maîtres de l'art abstrait ». Pour sa part, Lydia Conti choisit de publier des écrits d'artistes comme le plus emblématique de tous, le manifeste d'Auguste Herbin, *L'art non-figuratif non-objectif*, édité en 1949. Quant à Denise René qui a oscillé à ses débuts entre les deux tendances, elle opte définitivement pour la voie de l'abstraction construite. Ces galeries qui sont à la recherche de jeunes talents sont épaulées par les critiques d'art. Ceux-ci sont également partagés entre les deux branches de l'abstraction. Ils rédigent les comptes rendus des expositions dans les deux plus célèbres revues d'art : *Art d'Aujourd'hui* et *Cimaise*. En plus des galeries qui les accueillent, les artistes abstraits peuvent également exposer leurs récentes créations au « Salon des Réalités Nouvelles », entièrement dédié à l'abstraction et comptant environ 250 artistes en 1950, alors qu'en Espagne, seul le « Salon d'Octobre » permettra à Tàpies de présenter ses premières œuvres matiéristes. D'ailleurs, selon l'historien et critique espagnol Julián Gállego, il y a chaque année à Paris 1200 expositions et 40 grands salons collectifs présentant le travail de centaines d'artistes⁵.

En somme, un abîme sépare la France et l'Espagne. L'accès à un enseignement artistique diversifié, la possibilité de présenter son travail, la présence de lieux de dialogue entre les arts et les artistes, la promotion d'un art novateur, la reconnaissance du public, la divulgation des connaissances et des grandes idées de l'art au fil des pages de revues d'art spécialisées, l'accès à l'histoire de l'art ancien et contemporain grâce aux galeries, musées, salons et autres manifestations, font de Paris la ville de toutes les libertés aux yeux des artistes espagnols.

Paris, en plus de symboliser la liberté créatrice, devient le seul moyen d'échapper au carcan qu'impose le franquisme. La ville rêvée des arts se transforme en un nouveau souffle dans la carrière des Espagnols. Aux dires de très nombreux artistes ce voyage initiatique à Paris a ouvert la porte à de nouvelles expériences humaines et professionnelles pour la jeune génération. Bien que la motivation première des artistes varie selon les personnalités, qu'elle soit une fuite de leur pays natal et du franquisme ou la découverte d'un nouveau monde dans l'idée de changer celui dans lequel ils vivent en Espagne ; ils s'accordent à dire que Paris a transformé leur manière de concevoir l'art et la vie. José Duarte, qui a poursuivi toute sa carrière artistique en Espagne après l'étape de groupe que constituait Equipo 57, a gardé jusqu'à la fin de sa vie une vive et affective admiration pour la capitale française : « *Paris fut pour moi une grande nouveauté,*



Sans titre, 1957. Huile sur toile, 87 x 165 cm
Cordoue, Museo de Bellas Artes
Sin título, 1957. Óleo sobre lienzo, 87 x 165 cm
Córdoba, Museo de Bellas Artes

⁵ GÁLLEGO Julián, « Crónica de París », *Goya*, juillet-août 1957, n°19, p. 131

la abstracción se define como la no *mimesis* de la naturaleza. No tardan en conformarse dos corrientes distintas: abstracción lírica o gestual y abstracción analítica. El mundo del arte se lanzará apasionadamente a esta aventura y elegirá en qué lado se va a situar.

Las galerías que exhiben arte abstracto juegan un papel sumamente relevante en su promoción. Son ellas las que organizan retrospectivas dedicadas al nacimiento de la abstracción o a sus nuevos representantes. En 1945, la galería Drouin organiza una exposición de los primeros clásicos de la abstracción (Jean Arp, Antoine Pevsner y Robert Delaunay), titulada «Arte Concreto», a la que seguirá en 1949 la de Aimé Maeght, que muestra los «Primeros maestros del arte abstracto». Por su parte, Lydia Conti publica escritos de artistas. El más emblemático de todos es el manifiesto de Auguste Herbin, *L'art non-figuratif non-objectif*, publicado en 1949. En cuanto a Denise René, que en sus inicios se debatió entre las dos tendencias, al fin se decide por la vía de la abstracción constructiva. Estas galerías, afanadas en la búsqueda de talentos jóvenes, se ven apoyadas por los críticos de arte. También estos están escindidos entre las dos corrientes. Publican sus comentarios en las dos revistas de arte más famosas: *Art d'Aujourd'hui* y *Cimaise*. Además de las galerías que los albergan, los artistas abstractos también exhiben sus creaciones recientes en el «Salon des Réalités Nouvelles», íntegramente dedicado a la abstracción y que cuenta con unos 250 artistas en 1950. Pero en España solo el «Salón de Octubre» permitirá a Tàpies exhibir sus primeras obras matiéricas. Además, según el historiador y crítico español Julián Gállego, en París se celebran cada año 1.200 exposiciones y 40 grandes salones colectivos que exhiben el trabajo de cientos de artistas⁵.

En definitiva, un abismo separa a Francia y España. El acceso a una educación artística amplia, la oportunidad de presentar el trabajo propio, la existencia de espacios de diálogo entre las artes y los artistas, la promoción del arte innovador, el reconocimiento público, la divulgación del saber y las grandes ideas del arte en las páginas de revistas especializadas, el acceso a la historia del arte antiguo y contemporáneo a través de galerías, museos, exposiciones y multitud de otros eventos, convierten a París, para los artistas españoles, en la ciudad de las libertades.

Además de simbolizar la libertad creativa, París se convierte en la única forma de escapar de la camisa de fuerza impuesta por el franquismo. La ciudad soñada de las artes se transforma en un soplo de aire fresco en la carrera de los artistas españoles. Según afirman muchos artistas, el viaje de iniciación a París abrió las puertas a nuevas experiencias humanas y profesionales a las generaciones más jóvenes. Aunque la motivación principal de los artistas varía según sus personalidades, ya sea una huida del país natal y del franquismo o el descubrimiento de un nuevo mundo con el objetivo de cambiar aquel en el que viven en España, lo cierto es que todos están de acuerdo en que París transformó su manera de concebir el arte y la vida. José Duarte, que realizó toda su carrera artística en España después de haber pertenecido al grupo que constituía Equipo 57, siguió profesando durante toda su vida una intensa admiración por la capital francesa: «*París fue para mí una gran novedad, descubrir el mundo, con el urbanismo y el ambiente de la*

⁵ GÁLLEGO Julián, «Crónica de París», *Goya*, julio-agosto 1957, no. 19, p. 131

*découvrir le monde, avec l'urbanisme et l'ambiance de la ville, ce fut la clef de ma vie, je découvris là-bas la base fondamentale de l'art moderne, de la science, c'est la cité-clef du monde occidental. Je m'y suis rendu alors que j'avais vingt-six ans et ce n'était pas facile à ce moment-là de quitter l'Espagne ».*⁶

Il ajoute au nom d'Equipo 57 : « *Paris a été décisif pour nous, nous nous sommes connus là-bas, nous sommes nés là-bas et c'est là-bas que nous avons vécu l'art, la vie. À cette époque, l'Espagne était un cimetière culturel et à Paris nous avons tout trouvé.* »⁷

Mais concrètement, qu'ont-ils découvert ? Juan Serrano nous a confiés⁸ avoir parcouru les rues pavées du quartier de Saint-Germain-des-Prés, et profiter de tout ce que Paris pouvait leur offrir : les expositions sur les avant-gardes du début du XX^e siècle, les musées du Louvre et d'art moderne, etc. Par exemple, il est assez aisé d'imaginer qu'ils se soient rendus au musée d'art moderne lors de deux grandes rétrospectives dédiées aux maîtres du Constructivisme, Antoine Pevsner, et de l'Orphisme, Robert Delaunay, toutes deux présentées pendant leur séjour, de décembre 1956 à mai 1957. Le travail du fer de Pevsner est d'ailleurs l'une des sources des recherches d'Equipo 57 sur l'emploi de paraboloïdes hyperboliques en sculpture. Peut-être ont-ils même poussé les portes de la galerie Denise René qui présente la première exposition consacrée à Piet Mondrian en France.

Après avoir usé les pavés des rues de la capitale française, parcouru la multitude de salles des musées nationaux, déniché d'innombrables galeries et tenté de survivre financièrement en travaillant comme peintres en bâtiments, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, José Duarte et Juan Serrano poursuivent leurs recherches picturales. L'histoire de l'art européen ainsi que la réalité sociale de la vie parisienne étoffent leurs connaissances sur le monde. Leurs réflexions mûrissent rapidement et les quatre artistes décident d'accrocher leurs toiles aux murs d'un petit café du quartier de Montparnasse, le Café Rond-Point. L'exposition « *Peintures* » est visible durant le mois de juin 1957. Au milieu des miroirs et de la décoration du café est présentée une vingtaine de toiles. À partir de cet instant, et comme pour officialiser leur regroupement, Ángel Duarte décide de se faire appeler « *Duart* », pour éviter toute confusion avec José Duarte.

Cette exposition marque la ligne de conduite du collectif, qui choisit de renoncer à l'individualité de chaque artiste pour réaliser des œuvres suivant un schéma structurel commun. En effet, les œuvres ne sont pas signées, ni au recto ni au verso de la toile⁹. Même si le nom de chaque artiste est présent sur les prospectus de l'exposition, cette démarche vise à éliminer toute trace de l'individualité de l'artiste dans l'œuvre. Nullement souhait d'anonymat, cette attitude radicale est le résultat de leur rejet de l'expression à outrance des états d'âme de l'artiste qui sont bien trop souvent présents dans les tableaux de l'abstraction lyrique ou de l'art informel. En effet, les quatre Espagnols se placent en opposition à cette forme d'expression artistique qui ne peut contenir de message universaliste puisqu'il présente une individualité hors du commun. Ainsi, dans l'idée de créer un art accessible à une plus grande majorité, les futurs membres d'Equipo 57 privilégient l'abstraction géométrique qui élimine toute référence au réel. Bien que leurs œuvres aient été réalisées par une

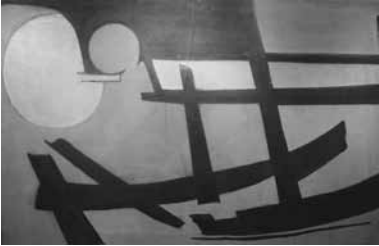
ciudad, fue la clave de mi vida, descubrí allí la base fundamental del arte moderno, de la ciencia, es la ciudad clave del mundo occidental. Me fui a los 26 años, y no era fácil en aquel momento irse de España."⁶

Como miembro de Equipo 57, añade: «*París para nosotros fue decisivo, allí nos conocimos, allí nacimos y allí vivimos el arte, la vida y la libertad. Entonces España era un cementerio cultural y en París lo encontrábamos todo.*»⁷

Ahora bien, ¿qué descubrieron en realidad? Juan Serrano nos dijo que⁸ había recorrido las calles empedradas del barrio de Saint-Germain-des-Prés disfrutando de todo lo que París podía ofrecerles en aquel momento: exposiciones sobre las vanguardias de principios del siglo XX, el Louvre y los museos de arte moderno, etc. Sin duda visitaron el Museo de Arte Moderno con ocasión de las grandes retrospectivas dedicadas a los maestros del Constructivismo, Antoine Pevsner, y al Orfismo, Robert Delaunay, durante su estancia de diciembre de 1956 a mayo de 1957. De hecho, la obra en hierro de Pevsner es una de las fuentes de la investigación de Equipo 57 sobre el uso de paraboloïdes hiperbólicos en la escultura. Puede que también visitaran la galería Denise René, que presentó la primera exposición dedicada a Piet Mondrian en Francia.

Después de recorrer sin descanso las calles adoquinadas de la capital francesa, visitar la multitud de salas de los museos nacionales, descubrir innumerables galerías y tratar de sobrevivir trabajando como pintores de brocha gorda, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, José Duarte y Juan Serrano siguen avanzando en sus investigaciones pictóricas. La historia del arte europeo y la realidad social de la vida parisina enriquecen su conocimiento del mundo. Sus reflexiones alcanzan pronto un punto de madurez y los cuatro artistas deciden colgar sus cuadros de las paredes de un pequeño café del barrio de Montparnasse, el Café du Rond-Point. La exposición, titulada "Peintures", pudo contemplarse durante el mes de junio de 1957. Unos 20 lienzos cuelgan de las paredes del café entre espejos y elementos decorativos. A partir de este momento, y como para formalizar el reagrupamiento, Ángel Duarte decide llamarse "Duart" y evitar así confusiones con José Duarte.

Esta exposición marca la línea de conducta del colectivo, que opta por renunciar a la individualidad de cada artista para crear obras siguiendo un patrón estructural común. Las obras no irán firmadas, ni en la cara, ni en el reverso del lienzo.⁹ Y por mucho que el nombre de cada artista figure en los folletos de la exposición, queda apuntalado el objetivo de esta filosofía, que es eliminar cualquier rastro de la individualidad del artista en la obra. No se trata de un deseo de anonimato y esta actitud, tan radical, se deriva más bien del rechazo a la exhibición de los estados de ánimo de los artistas, demasiado presente en las obras de abstracción lírica o arte informal. Los cuatro españoles se oponen a esta forma de expresión artística que hace gala de una individualidad sin tasa, incapaz de abrir la vía a un mensaje universalista. De esta forma, con la idea de crear un arte accesible para una mayoría más amplia, los futuros miembros de Equipo 57 se decantan por la abstracción geométrica, que elimina cualquier referencia a lo real. Aunque sus obras las realiza una sola mano, forman parte de un enfoque formal común. Los cuadros se componen de elementos simples, desde cuadrados, rectángulos,



Sin título, 1957. Óleo sobre lienzo, 78 x 120 cm
Madrid, Colección Banco de España
Sans titre, 1957. Huile sur toile, 78 x 120 cm
Madrid, Colección Banco de España

⁶ «*Paris fut pour moi une grande nouveauté, découvrir le monde, avec l'urbanisme et l'ambiance de la ville, ce fut la clef de ma vie, je découvris là-bas la base fondamentale de l'art moderne, de la science, c'est la cité-clef du monde occidental. Je m'y suis rendu alors que j'avais vingt-six ans et ce n'était pas facile à ce moment-là de quitter l'Espagne* ». Entrevista de José Duarte con Marina Gauthier, 01/07/1996, GAUTHIER M., *Expressionnisme et réalisme onirique en Espagne: l'œuvre de José Duarte*, op. cit.
⁷ GANDIA CASIMIRO José, *Estampa Popular*, Valencia, IVAM, 1996, p. 85
⁸ Entrevista con la autora, Córdoba, febrero 2011
⁹ A partir de la exposición en la Sala Negra en noviembre de 1957, las obras se firmarán en la parte posterior del lienzo con el nombre de "Equipo 57"

seule main, elles s’inscrivent dans une approche formelle commune. Les tableaux sont composés par des éléments simples, à partir de carrés, rectangles, sections de cercle et autres formes géométriques, structurés par de larges tracés noirs. Ces éléments géométriques sont identifiables par la couleur qui leur est attribuée. Chaque forme correspond à une couleur posée en aplat. Même si les formes sont rigide­ment structurées, elles restent liées à leurs voisines. Alors que les tracés noirs sont employés chez certains artistes abstraits géométriques pour séparer des espaces, tels que dans les toiles néo-plastiques de Mondrian, ils ne parviennent pas ici à éliminer les connexions entre les formes. Elles semblent toutes liées et dialoguer. Cet effet plastique d’interrelation entre les formes sera l’une des principales recherches menées par Equipo 57.

En plus d’accompagner les toiles de dessins qui expliquent les théories à l’origine de leur réalisation, les artistes publient un manifeste titré *CONTRE*, distribué dans le café. Rédigé dans un style accusateur qui fait écho aux manifestes des avant-gardes européennes, ce texte ancre fermement ses auteurs dans leur époque : ils y expliquent leur position sociale et politique. L’analyse des divers mouvements successifs qui parcourent l’histoire de l’art a amené les artistes d’Equipo 57 à élargir leur réflexion sur le monde et la société et à proposer des solutions plastiques concrètes aux maux qui les traversent.

« CONTRE :
Les salons ‘chapelles’
Les marchands profiteurs
Les prix ‘organisés’
Les critiques vénales. »

Formulé dans la tradition des avant-gardes historiques sur un ton agressif et pamphlétaire, le texte commence telle une lettre ouverte, par la mention « CONTRE » qui s’adresse à tous les acteurs du marché de l’art qui ne cherchent que le profit économique au détriment de la qualité artistique. Selon les remarques virulentes des membres d’Equipo 57, les musées se « sont transformés en panthéon touristique uniquement¹⁰ », et le facteur commercial est devenu le principal argument de vente et de présentation. C’est ce premier état des lieux qui est le fil conducteur de leur réflexion. Les membres d’Equipo 57 dénoncent le fait que les salons annuels récompensent des artistes souvent choisis par les pouvoirs politiques, leurs critères de sélection ne permettant pas de présenter la totalité de la création artistique, que les critiques, de façon partielle, prennent le parti de ne soutenir qu’un nombre restreint d’artistes et enfin que les galeries cherchent aussi à faire du profit sur les ventes des œuvres sans en faire bénéficier les artistes.

Le marché de l’art et l’idéologie de la bourgeoisie ont conduit à valoriser le concept de l’artiste-génie, issu du romantisme, qui serait un être à part entière, possédant des facultés particulières qui le placent en marge de la société. La figure contemporaine de cet artiste-génie, hors du commun, trouve un écho dans l’art informel qui représente toujours les émotions et les sentiments de l’artiste créateur. De plus, les œuvres d’art sont devenues des marchandises, des biens commerciaux et ont perdu leur caractère culturel. Face à cette situation, les membres d’Equipo 57 appellent à la révolution pour répondre à cette crise : Cette révolution



Manifeste *CONTRE*. Été 1957
Paris, archives de la galerie Denise René
Manifesto *CONTRE*. Verano 1957
París, archivos de la galerie Denise René

¹⁰ Cette critique fait écho aux manifeste Dada et futuristes, notamment au texte *Au Clair de Lune*, dans lequel Marinetti s’insurge contre le fait que sa ville, Venise, s’enlise dans le passé, en ne présentant aux yeux du monde que son patrimoine historique

secciones de círculos y otras formas geométricas, estructurados mediante grandes líneas negras. Estos elementos geométricos son identificables por el color que se les asigna. Cada forma corresponde a un color liso. Aunque las formas están estructuradas de forma rígida, siguen vinculadas a las que las rodean. Mientras ciertos artistas abstractos geométricos utilizan las líneas negras para separar espacios, como en los lienzos neoplásticos de Mondrian, en este caso no consiguen eliminar las conexiones entre las formas. Todas parecen estar relacionadas entre sí y dialogar. Este efecto plástico de la interrelación entre las formas será una de las principales líneas de investigación de Equipo 57.

Además de acompañar los lienzos con dibujos que explican las teorías que dan pie a su creación, los artistas publican un manifiesto titulado *CONTRE*, que se distribuye en el mismo café. El texto va escrito en un estilo acusatorio, recuerdo de los manifiestos de las vanguardias europeas y empeñado en dejar claro el compromiso de los autores con su tiempo: es ahí donde explican sus posiciones sociales y políticas. El análisis de los diversos movimientos que recorren la historia del arte llevó a los artistas de Equipo 57 a ampliar su reflexión sobre el mundo y la sociedad, y a proponer soluciones plásticas concretas a los males a los que se enfrentan.

“CONTRA:
Los salones ‘capilla’
Los marchantes aprovechados
Los precios ‘concertados’
Las críticas interesadas.”

Formulado, según la tradición de las vanguardias históricas, en un tono agresivo y panfletario, el texto comienza como una carta abierta, con la mención “CONTRE” que se dirige a todos los agentes del mercado del arte que buscan tan sólo el beneficio económico, en detrimento de la calidad artística. Según los virulentos comentarios de los miembros de Equipo 57, los museos “se han transformado en un mero panteón turístico”¹⁰, y el factor comercial se ha convertido en el principal argumento para la venta y la exhibición. Este primer balance de situación es el hilo conductor de su reflexión. Los miembros de Equipo 57 denuncian que las exposiciones anuales premian a artistas escogidos por los poderes políticos; que los criterios de selección no permiten mostrar la totalidad de la creación artística; que los críticos, de manera parcial, solo apoyan a un número limitado de artistas y, por si todo esto fuera poco, que también las galerías buscan obtener ganancias de las ventas de sus obras sin provecho para los artistas.

El mercado del arte y la ideología de la burguesía habían llevado a una nueva consideración del concepto del genio-artista surgido durante el romanticismo. A partir de entonces iba a constituirse como un ser aparte, con facultades especiales que lo colocan al margen de la sociedad. La figura contemporánea de este genio-artista extraordinario se sigue vislumbrando en el arte informal que representa siempre las emociones y los sentimientos del artista creativo. Además, las obras de arte se han convertido en mercancías, en bienes comerciales, y han perdido por tanto su naturaleza cultural. Ante esta situación, los miembros de Equipo 57 plantean una revolución para hacer frente a la crisis. Esta revolución abarcará diversos aspectos. En primer lugar, debe

¹⁰ Esta crítica se hace eco de los manifiestos Dadá y futuristas, en particular del texto *Au clair de Lune* en el que Marinetti protesta contra el hecho de que su ciudad, Venecia, esté estancada en el pasado y no tenga más que su pasado que ofrecer al mundo

revêt plusieurs aspects. Tout d’abord, elle doit être entendue comme un renouvellement des valeurs esthétiques qui doit se faire à partir des avant-gardes construites, pour faire face à la vague informelle. La pratique d’une abstraction gestuelle, lyrique ou libre, selon les termes employés, communique un message personnel, l’individualité de l’artiste étant la composante fondamentale.

Pour faire face à ce phénomène, les artistes d’Equipo 57 prônent un art constructif, fondé sur le principe de la rationalité, composé par des signes ou des éléments identifiables par tous. C’est grâce aux découvertes faites à Paris que ces artistes comprennent que l’art doit cesser d’être systématiquement rattaché à son créateur, mais bien être un lien de rassemblement entre les hommes et intervenir dans la vie. L’art ne peut plus être la simple expression du génie artistique d’un être qui s’est coupé du monde, mais un support de connaissance universelle.

Le choix d’une telle pratique de création permettrait de réinsérer l’artiste dans la société, il retrouverait son indépendance et sa liberté. En réalité, selon les membres d’Equipo 57, la vraie liberté serait acquise quand l’artiste s’engagera personnellement avec sa pratique dans la société dans laquelle il vit. Afin que cette réintégration puisse être totalement effective, les artistes d’Equipo 57 lancent, pour conclure leur manifeste, un appel à tous les artistes qui se sentent concernés par leurs réflexions. Seule l’union des artistes peut défendre les intérêts de la création. Le travail collectif des artistes pourrait déjouer le credo individualiste qui prime comme expression artistique et comme profit financier. Il contribuerait également à la transformation de la société en redonnant une place vitale à l’art, c’est cette idée qui sera approfondie plus tard par les membres d’Equipo 57.

Denise René et sa galerie, un phare à Paris

« *L’ironie du sort : la contestation nous a ouvert les portes de l’une des galeries les plus importantes de Paris.* »¹¹

Malgré de faibles moyens de communication et son lieu d’exposition peu commun, cette première manifestation des futurs membres d’Equipo 57 est assez visitée et parmi les spectateurs se trouvent deux artistes abstraits géométriques qui ont atteint une certaine notoriété : Victor Vasarely et le Danois Richard Mortensen, accompagnés par la galeriste Denise René. Celle-ci se souvient de leur première rencontre : « *Equipo 57 a pris naissance à Paris. Il s’agissait de cinq artistes fuyant l’Espagne de Franco. Un matin, en compagnie de Mortensen, j’entre au café du Rond-Point à Montparnasse, aujourd’hui disparu, pour prendre un café sur le zinc. Et qu’est-ce que nous voyons ? Des tableaux tout à fait dans l’esprit de Mortensen, accrochés par-dessus les miroirs de la salle. Le café n’avait pas de murs libres, mais son propriétaire, dans l’esprit de Montparnasse, avait accepté d’accrocher les œuvres sur fond de miroirs Art déco. J’ai laissé un petit mot à la caisse, à leur attention, et l’après-midi même, j’ai vu débarquer l’équipe au grand complet : Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano. Ils étaient habillés en bleus de travail car ils vivaient grâce à la peinture en bâtiment. Peu de temps après, nous avons improvisé une exposition d’Equipo 57.* »¹²

À la vue de ces œuvres qui s’insèrent dans le programme esthétique de sa galerie, Denise René invite les quatre artistes espagnols à y exposer leurs œuvres :

¹¹ Juan Serrano: “Una ironía: la protesta nos abrió las puertas de una de las galerías más importantes de París.” DÍAZ de URMENTA J. B., « Entrevista a Juan Serrano », *op. cit.*, p. 157

¹² MILLET Catherine, *Conversations avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 90. Dans ce témoignage Denise René commet une erreur. Juan Cuenca n’était pas à Paris durant l’été 1957. Il n’intègre le groupe qu’au retour à Cordoue, en septembre 1957

entenderse como una renovación de los valores estéticos que habrá de acometerse a partir de las vanguardias constructivas, para hacer frente a la ola informalista. La práctica de una abstracción gestual, libre o lírica – depende de los términos que se utilicen-, comunica un mensaje personal, del que la individualidad del artista es el componente fundamental.

Para lidiar con este fenómeno, los artistas de Equipo 57 abogan por un arte constructivo, basado en el principio de racionalidad, compuesto por signos o elementos que todo el mundo es capaz de identificar. Gracias a los descubrimientos realizados en París, estos artistas comprenden que el arte debe dejar de estar unido de manera sistemática a su creador. Ha de convertirse en un vínculo de reagrupamiento entre seres humanos e intervenir en la vida. El arte ya no puede ser la mera expresión del genio artístico de un ser escindido del mundo, sino un medio de conocimiento universal.

Al elegir esta práctica creativa, el artista se reintegra en la sociedad, recupera su independencia y su libertad. Según los miembros de Equipo 57, la verdadera libertad sólo se adquiere cuando el artista se compromete personalmente con su práctica en el marco de la sociedad en la que vive. Para que esta reincorporación resulte efectiva, los artistas de Equipo 57 lanzan, para concluir su manifiesto, una llamada a todos los artistas que se sientan concernidos por sus reflexiones. Solo la unión de los artistas es capaz de defender los intereses de la creación. El trabajo colectivo de los artistas acabaría con el credo individualista que prevalece en forma de expresión artística y de beneficio económico. También contribuiría a la transformación de la sociedad, al conceder un espacio esencial al arte. Esta es la idea en la que profundizarán luego los miembros de Equipo 57.

Denise René y su galería, un faro en París

“Una ironía: la protesta nos abrió las puertas de una de las galerías más importantes de París.”¹¹

A pesar de la escasa repercusión en los medios y de la poco habitual sede de la exposición, este primer evento protagonizado por los futuros miembros de Equipo 57 cuenta con bastantes visitantes. Entre ellos están dos artistas abstractos geométricos que han alcanzado cierta notoriedad: Victor Vasarely y el danés Richard Mortensen, que acuden acompañados de la galerista Denise René. Esta última recuerda el primer encuentro: «*Equipo 57 nació en París. Eran cinco artistas que huían de la España de Franco. Una mañana, entré en el Café du Rond-Point en Montparnasse, ya desaparecido. Iba acompañada de Mortensen y queríamos tomarnos un café en la barra. ¿Y con qué nos encontramos?... Con unos cuadros muy del estilo de Mortensen, colgados por encima de los espejos de la sala. No había paredes vacías en el café, pero su dueño, muy acorde con el espíritu de Montparnasse, había aceptado colgar las obras por encima de los espejos Art Déco. Dejé una nota en la caja, a la atención de los artistas, y aquella misma tarde se presentó el equipo al completo: Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano. Iban vestidos con monos de trabajo, porque por entonces se ganaban la vida como pintores de brocha gorda. Poco después, improvisamos una exposición de Equipo 57.* »¹²

Al ver que las obras encajan en el programa estético de su galería, Denise René invita a los cuatro artistas españoles a exponer sus obras:



Vista de la exposición «Peintures» en la galería Denise René. París, 1957

Vue de l'exposition « Peintures » à la galerie Denise René. Paris, 1957

¹¹ DÍAZ de URMENTA J. B., “Entrevista a Juan Serrano”, *op. cit.*, p. 157

¹² MILLET Catherine, *Conversations avec Denise René*, París, Adam Biro, 1991, p. 90. En estas declaraciones, Denise René comete un error. Juan Cuenca no se encontraba en París en el verano de 1957. Se incorporó al grupo cuando volvió a Córdoba en septiembre de 1957

« Je suis d'accord avec vous, je respecte même ce que vous dites sur les galeries d'Art. Je ne veux pas me comporter comme ces galeries qui ferment leurs portes à des gens comme vous. Ce manifeste ainsi que tout ce que vous voulez, je peux vous l'éditer, et cette exposition, c'est sûr qu'avec quelques œuvres en plus [d'autres artistes], serait vue en de meilleures conditions dans ma galerie. »¹³

Même si les membres d'Equipo 57 se positionnent contre les galeries, ils perçoivent le caractère plus altruiste et moins commercial de cette galeriste et acceptent la proposition. Ainsi, le 5 juillet 1957 l'exposition est présentée à la galerie Denise René. Le manifeste *CONTRE* est édité en français et en espagnol à cinq cent exemplaires par la galerie et, dans ses salles, les spectateurs peuvent admirer les mêmes œuvres qu'au Café Rond-Point, accompagnées de sculptures de Francesco Marino Di Teana.

Cette rencontre avec Denise René est une nouvelle étape décisive pour Equipo 57. La galeriste reste intimement liée au groupe tout au long de sa vie : Denise René soutient financièrement les recherches d'Equipo 57 (elle loue un atelier à Paris lors de leurs séjours en France, leur achète des œuvres), tout en partageant une amitié profonde avec eux et des projets communs. À titre d'exemple, alors qu'Equipo 57 souhaite redonner au musée son rôle d'enseignement et de promoteur de la création contemporaine, le groupe travaille à un projet de création d'un musée d'art abstrait à Cordoue. À ces fins, il rédige un texte officiel qu'il souhaite déposer aux services municipaux, sous le titre *Rapport technique que présente Equipo 57 aux autorités de Cordoue pour la création d'un musée d'art actuel abstrait dans cette ville*¹⁴. En préambule, Equipo 57 précise que la constitution des collections d'artistes espagnols et internationaux se fera grâce aux dons, aux dépôts et à l'appui de plusieurs collectionneurs dont Denise René.

« Avec Denise René, on avait le projet très ambitieux de créer à Ajaccio, en Corse, une école dans l'esprit du Bauhaus et de l'École d'Ulm, en comptant sur notre participation et celle du peintre danois Richard Mortensen. Il était sur le point d'acheter une maison dans cette intention. Au final le projet resta suspendu »¹⁵.

Pour Equipo 57 l'une des clés pour rendre la rénovation culturelle efficace passe par une modernisation de l'apprentissage artistique en Espagne. Pour que l'artiste se responsabilise et réalise des créations s'intégrant dans la société, il doit pouvoir composer et créer avec des moyens en phase avec l'évolution sociétale. Pour Equipo 57, les écoles des arts et métiers artistiques ne sont plus en adéquation avec le temps présent. Le collectif rêvait alors d'une école d'arts appliqués comprenant l'enseignement du design mais une fois de plus cette idée ne verra pas le jour.

Toutefois, l'association de la galeriste parisienne avec les artistes espagnols aboutit tout de même à plusieurs réalisations concrètes et participera à la reconnaissance du groupe.

Paris ou la fin du collectif ?

La reconnaissance internationale d'Equipo 57 débute dans les années soixante, lorsque les recherches du collectif espagnol côtoient les plus grands représentants de l'abstraction concrète et cinétique dans des

¹³ “Yo respeto, estoy de acuerdo con vosotros, respeto incluso lo que decís de las Galerías de Arte. No quiero comportarme como la galería que cierra el paso a gente como vosotros. Este manifiesto como todo lo queráis, yo os lo puedo editar, y esta exposición es seguro que con alguna obra más, estará en mejores condiciones de ser vista en mi galería.” ANGULO BARTUREN Javier, *¿Ibarrola, un pintor maldito?, arte vasco de postguerra 1950-1977: de Aránzazu a la Bienal de Venecia*, Saint-Sébastien, L. Aramburu, 1970, p. 87

¹⁴ “Informe técnico que presenta el Equipo 57 a las autoridades de Córdoba para la creación de un museo de arte actual abstracto en esta ciudad”, s.d. Cordoue, archives d'Equipo 57

¹⁵ “Con Denise René hubo un proyecto muy ambicioso de crear en Ajaccio en la isla de Córcega, una escuela recordando la Bauhaus y la Escuela de Ulm, contando con nuestra participación y con la del pintor danés, Richard Mortensen. Se estuvo a punto de adquirir una casa con este propósito. El proyecto al final quedó aparcado.” DUARTE José, « Ibarrola, París, Equipo 57 », *Ibarrola*, cat. exp., Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1987, p. 69

“Estoy de acuerdo con vosotros, respeto incluso lo que decís de las Galerías de Arte. No quiero comportarme como la galería que cierra el paso a gente como vosotros. Este manifiesto como todo lo queráis, yo os lo puedo editar, y esta exposición, seguramente con algunas obras más, estará en mejores condiciones de ser vista en mi galería.” ¹³

Por mucho que los miembros de Equipo 57 estén en contra de las galerías, advierten el carácter más altruista, menos comercial de esta galerista y aceptan su propuesta. Así es como, el 5 de julio de 1957, inauguran su exposición en la galería Denise René. La galería publica 500 ejemplares del manifiesto *CONTRE* en francés y en castellano, y en sus salas, los espectadores pueden admirar las mismas obras colgadas en el Café du Rond-Point, junto con esculturas de Francesco Marino Di Teana.

Este encuentro con Denise René marca un nuevo hito para Equipo 57. La galerista seguirá vinculada al grupo durante toda su vida. Denise René apoya económicamente las investigaciones de Equipo 57 (alquila un estudio en París para sus estancias en Francia además de adquirir obras), y entablan una profunda amistad, además de compartir proyectos comunes. Por ejemplo, uno de los objetivos de Equipo 57 es devolver al museo su papel de docente y promotor de la creación contemporánea, con lo que el grupo se pone a trabajar en un proyecto de museo de arte abstracto en Córdoba. Para hacerlo realidad, escriben un texto oficial que pretenden presentar a los servicios municipales, bajo el título de *Informe técnico que presenta Equipo 57 a las autoridades de Córdoba para la creación de un museo de arte actual abstracto en esta ciudad* ¹⁴. En el preámbulo, Equipo 57 afirma que las colecciones de artistas españoles e internacionales se irán formando gracias a las donaciones, los depósitos y el apoyo de varios coleccionistas, entre los que figura Denise René.

“Con Denise René hubo un proyecto muy ambicioso de crear en Ajaccio en la isla de Córcega, una escuela recordando la Bauhaus y la Escuela de Ulm, contando con nuestra participación y con la del pintor danés, Richard Mortensen. Se estuvo a punto de adquirir una casa con este propósito. El proyecto al final quedó aparcado.” ¹⁵

Según Equipo 57, una de las claves para hacer realidad la renovación cultural es la modernización de las enseñanzas artísticas en España. Para que el artista asuma su responsabilidad y realice obras que se integren en la sociedad, debe poder investigar y crear con medios que estén a la altura de la evolución de esa misma sociedad. En opinión de Equipo 57, las Escuelas de Artes y Oficios estaban desfasadas. Por aquel entonces, el colectivo soñaba con una Escuela de Artes Aplicadas que incluyera la enseñanza del diseño. Una vez más, la idea fracasará.

Aun así, la colaboración de la galerista parisina con los artistas españoles se materializó en unos cuantos logros concretos, y fue fundamental para que el grupo se diera a conocer.

¿París o el fin del grupo?

El reconocimiento internacional de Equipo 57 se inicia en los años sesenta, cuando las investigaciones del colectivo español se codean con las máximas figuras de la abstracción concreta y cinética en exposiciones celebradas tanto en Europa como en Estados Unidos.



Ángel Duart, Denise René, Richard Mortensen, Agustín Ibarrola y Juan Serrano en Sevilla, 1958
Sevilla, galería Rafael Ortiz
Ángel Duart, Denise René, Richard Mortensen, Agustín Ibarrola et Juan Serrano à Séville 1958
Séville, galerie Rafael Ortiz

¹³ ANGULO BARTUREN Javier, *¿Ibarrola, un pintor maldito?, arte vasco de posguerra 1950-1977: de Aránzazu a la Bienal de Venecia*, San Sebastián, L. Aramburu, 1970, p. 87

¹⁴ s.d. Córdoba, archivos de Equipo 57

¹⁵ DUARTE José, “Ibarrola, París, Equipo 57”, *Ibarrola*, cat. exp., Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1987, p. 69

manifestations qui parcourent l’Europe et les États-Unis. Une nouvelle fois, Paris va jouer un rôle déterminant dans ce processus de reconnaissance, d’une part par l’intermédiaire de Denise René qui intègre les œuvres d’Equipo 57 dans le programme de sa galerie, et d’autre part grâce aux liens que vont nouer Agustín Ibarrola et Ángel Duarte avec les artistes cinétiques étrangers émigrés à Paris au tournant des années soixante.

Après un long séjour d’Equipo 57 dans la capitale française en 1959, Agustín Ibarrola et Ángel Duarte décident d’y prolonger leurs activités et de ne pas rentrer en Andalousie avec leurs amis. Lors de cette étape, les artistes d’Equipo 57 reprennent leurs contacts avec ceux restés en France comme Eusebio Sempere. C’est aussi l’occasion de tisser des liens avec de nouveaux artistes espagnols émigrés à Paris, à l’image d’Eduardo Arroyo ou encore des étrangers venus d’Amérique Latine tels que Julio Le Parc, Hugo Demarco et Francisco Sobrino.

Logés dans l’atelier de Mortensen, rue Notre-Dame-des-Champs, avec l’aide de Denise René, Agustín Ibarrola et Ángel Duarte réactivent leurs contacts avec la galeriste. Ces efforts vont finir par se concrétiser avec l’intégration des recherches plastiques d’Equipo 57 dans plusieurs manifestations organisées par la galeriste. La première exposition collective où Denise René inclut le travail des Espagnols a lieu en octobre 1959, avec « Art Construit d’Aujourd’hui », suivie à la fin de l’année par « Art Construit » à Bruxelles. De décembre 1961 à février 1962, les visiteurs parisiens peuvent admirer deux œuvres d’Equipo 57 aux cimaises de la galerie lors de l’exposition « Art Abstrait Constructif International ». Elles côtoient des créations d’artistes qui ont marqué l’histoire de l’abstraction comme Delaunay, Arp, Herbin, Gorin, Deyrolle, Baertling, Albers, et celles d’artistes espagnols proche du collectif comme Manuel Calvo et Francisco Sobrino. Ensuite, Equipo 57 est présent au sein de l’exposition « Konstruktivisten » à Leverkusen, avec la toile *PA-6*. Au mois de mai suivant, trois peintures accompagnées d’une sculpture trouvent place à la manifestation « Structures » à la galerie Denise René. Puis, la galeriste insère les recherches d’Equipo 57 dans la seconde version de l’exposition dédiée à la représentation du mouvement, « Le Mouvement II », en décembre 1964. Enfin, l’année suivante, Denise René est appelée par le MoMA de New York pour l’exposition « The Responsive Eye » et y intègre deux œuvres du collectif espagnol. Cette manifestation d’envergure qui marque la naissance de l’Op’ Art’ parcourt les États-Unis, de New York à Seattle en passant par St-Louis, Baltimore et Pasadena. Érigé en grand représentant de l’art cinétique espagnol, Equipo 57 est alors mis en avant dans le prestigieux journal *Time*, où l’œuvre *C12* est reproduite¹⁶.

En plus de l’insertion d’Equipo 57 sur la scène internationale de l’art géométrique, l’installation à Paris – plus ou moins permanente¹⁷ – de deux de ses membres a un impact important sur le développement de ses recherches plastiques vers le Cinétisme, notamment au travers des liens qu’ils tissent avec les artistes du Groupe de Recherche d’Art Visuel.

Bien que nous n’ayons pas de détails précis au sujet de leur rencontre, que nous imaginons par l’intermédiaire des cercles communautaires d’artistes et intellectuels étrangers émigrés à Paris, nous savons qu’Agustín Ibarrola a échangé avec Julio Le Parc et Francisco Sobrino en septembre 1959 et que, jusqu’au moment où il quitte la capitale

¹⁶ BORGZINNER Jon, « Op Art : Pictures that Attack the Eye », *Time*, New York, 23 octobre 1964, pp. 42-44

¹⁷ Agustín Ibarrola retourne au Pays basque au milieu de l’année 1960 et Ángel Duarte se marie en Suisse la même année, tout en effectuant des voyages réguliers à Paris

Una vez más, París desempeñará un papel decisivo. Por un lado, gracias a Denise René que integra las obras de Equipo 57 en el programa de su galería y por otro, gracias a los vínculos que Agustín Ibarrola y Ángel Duarte entablan con artistas cinéticos extranjeros que emigraron a París a finales de los años sesenta.

Después de una larga estancia de Equipo 57 en la capital francesa, en 1959, Agustín Ibarrola y Ángel Duarte deciden prolongar sus actividades y no regresar a Andalucía con sus amigos. Durante esa etapa, los artistas de Equipo 57 reanudan sus contactos con los que habían permanecido en Francia, como era el caso de Eusebio Sempere. También fue una oportunidad para entablar contacto con nuevos artistas españoles emigrados a París, como Eduardo Arroyo o latinoamericanos como Julio Le Parc, Hugo Demarco y Francisco Sobrino.

Con ayuda de Denise René, Agustín Ibarrola y Ángel Duarte, se alojan en el taller de Mortensen, rue Notre-Dame-des-Champs y reanudan sus contactos con la galerista. Esta colaboración acabará materializándose con la incorporación de las investigaciones plásticas de Equipo 57 en varios eventos organizados por la galerista. La primera exposición colectiva en la que Denise René incluye las obras de los españoles se celebra en octubre de 1959, con “Art Construit d’Aujourd’hui”, a la que le sigue a final de año “Art Construit” en Bruselas. Desde diciembre de 1961 hasta febrero de 1962, los visitantes parisinos pueden admirar dos obras de Equipo 57 en las paredes de la galería con ocasión de la exposición “Art Abstrait Constructif International”. Sus obras se combinan con las creaciones de artistas decisivos en la historia de la abstracción como Delaunay, Arp, Herbin, Gorin, Deyrolle, Baertling o Albers, así como las de artistas españoles próximos al grupo, entre ellos Manuel Calvo y Francisco Sobrino. Equipo 57 también estará presente en la exposición “Konstruktivisten” en Leverkusen, con el lienzo *PA-6*. En el mes de mayo. Tres cuadros junto con una escultura participan en la exposición “Structures” en la galería Denise René. La galerista incluye luego las investigaciones de Equipo 57 en la segunda versión de la exposición dedicada a la representación del movimiento, “Le Mouvement II”, celebrada en diciembre de 1964. Por último, al año siguiente, el MoMA de Nueva York contacta con Denise René para que participe en la exposición “The Responsive Eye”, donde incluye dos obras del grupo español. Es un acontecimiento de gran importancia, que marca el nacimiento del ‘Op Art’ y recorre todo Estados Unidos, de Nueva York a Seattle pasando por St. Louis, Baltimore y Pasadena. Así es como Equipo 57 se erige en el gran representante del arte cinético español y protagoniza las páginas de la prestigiosa revista *Time*, que reproduce la obra *C12*¹⁶.

Además de la incorporación de Equipo 57 a la escena internacional del arte geométrico, el hecho de que dos de sus miembros se instalen en París de forma más o menos permanente¹⁷ adquiere una gran importancia en el desarrollo de sus investigaciones plásticas sobre el Cinetismo, en particular gracias a los vínculos que sus miembros establecen con los artistas del Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV).

Aunque carecemos de datos precisos sobre su encuentro, que se debió de producir en los círculos de artistas e intelectuales extranjeros emigrados a París, sí sabemos que Agustín Ibarrola mantuvo contactos



Cartel de la exposición “Art Abstrait Constructif- International”
Galerie Denise René, 1961-62
Affiche de l’exposition “Art Abstrait Constructif-International”
Galerie Denise René , 1961-62

¹⁶ BORGZINNER Jon, “Op Art: Pictures that Attack the Eye”, *Time*, Nueva York, 23 octubre 1964, pp. 42-44

¹⁷ Agustín Ibarrola regresa al País Vasco a mediados de 1960 y Ángel Duarte se casa en Suiza ese mismo año, mientras sigue viajando con regularidad a París

française pour rejoindre Bilbao en 1960, il partageait un appartement avec Hugo Demarco.

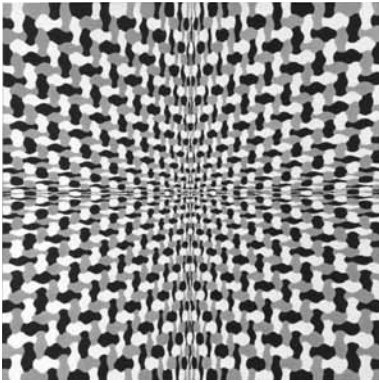
Au moment de leur arrivée à Paris et de leur rencontre avec les Espagnols d'Equipo 57 avec lesquels ils peuvent discuter sans que la barrière de la langue ne soit un obstacle, il est assez intéressant de voir que les Argentins font les mêmes constats que ceux établis par les artistes d'Equipo 57 seulement deux années auparavant : « *Dans un Paris envahi par la peinture informelle, Julio Le Parc et moi-même [Ndr. Sobrino], nous avons commencé à chercher des jeunes de même esprit que nous, et nous avons rencontré François Morellet, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral. Constituer un groupe, ce n'est pas seulement une addition de personnes, c'est une véritable multiplication ! Le groupe nous donnait du poids, nous donnait la possibilité de choisir, voire d'imposer des choses, d'exposer un peu partout. Nous avons également rencontré des groupes amis, de même esprit, à Milan, à Padoue, pour dépasser un peu l'espace français.* »¹⁸

En juillet 1960 dans un atelier de la rue Beautreillis dans le quartier du Marais à Paris, est publié l'Acte de fondation du Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV) qui deviendra par la suite le GRAV. Entre 1958 et 1960, avant d'intégrer le GRAV à proprement parler, Julio Le Parc et Sobrino réalisent des peintures géométriques cinétiques jouant sur la persistance rétinienne des formes, dans le sillage de Vasarely. En travaillant sur l'instabilité visuelle, ils cherchent à perturber le système perceptif. Au contact du GRAV à partir de 1960, ils se refusent à se limiter à la surface de la toile et se lancent dans une série d'expérimentations sur la lumière, le mouvement, la structure et le volume. Sobrino va ainsi employer de nouveaux matériaux comme le plexiglas pour jouer avec ces capacités de réflexion et transparence.

L'ensemble des expérimentations menées au sein du GRAV et d'autres groupes européens tels que N, T, Zero, etc., vont amener les critiques d'art à redéfinir certains termes comme celui de l'art cinétique. Même si le terme « cinétique » apparaît pour la première fois dans le *Manifeste réaliste* de Gabo et Pevsner, il ne sera repris qu'en 1955 par Pontus Hulten dans son texte anthologique de l'exposition « Le Mouvement » à la galerie Denise René. Mais c'est véritablement Umberto Eco qui va donner la définition du Cinétisme la plus communément admise désormais : « [Le cinétisme est une] forme d'art plastique dans laquelle le mouvement des formes, des couleurs et des plans est le moyen d'obtenir un changement de l'œuvre dans son ensemble. »¹⁹

Puis, en 1965, le conservateur du musée de Tel Aviv, Haim Gamzu précise la distinction entre art cinétique et art optique, dans le catalogue de l'exposition « Art et mouvement », présentant des œuvres d'Equipo 57 : « *On y distingue deux tendances : l'une optique, comprenant des œuvres où le mouvement est un élément illusoire qui agit sur les réactions visuelles du spectateur ; l'autre, cinétique, réunit des œuvres exigeant la participation du spectateur – à qui il revient la tâche de déceler les formes multiples qui se révèlent à lui lorsqu'il se déplace – ainsi que celles qui sont douées d'un mouvement réel. Ces dernières – dont les éléments, formes ou couleurs, sont transformables – changent continuellement d'aspect grâce à leur mobilité.* »²⁰

Ainsi, à ce stade, contrairement aux réalisations du GRAV, les œuvres d'Equipo 57 ne sont ni optiques ni cinétiques, car elles représentent le



C17, 1961
Huile sur aggloméré, 80 x 80 cm
Bâle, collection Inge Gerstner-Höchberg
C17, 1961
Óleo sobre conglomerado, 80 x 80 cm
Basilea, Colección Inge Gerstner-Höchberg

¹⁸ Sobrino, cat. exp., Paris, galerie Lélia Mordoch, 2007, p. 52

¹⁹ ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962, p. 120

²⁰ *Art et mouvement : art optique et cinétique*, cat. exp., Tel Aviv, Musée de Tel Aviv, 1965, n.p.

con Julio Le Parc y Francisco Sobrino en septiembre de 1959. Hasta que abandonó la capital francesa para volver a Bilbao en 1960, compartió piso con Hugo Demarco.

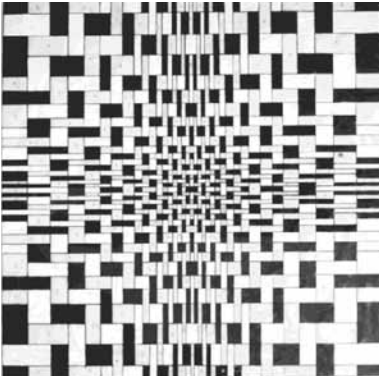
Cuando los argentinos llegan a París y conocen a los españoles de Equipo 57 con quienes pueden hablar sin la barrera del idioma, hacen las mismas observaciones que habían hecho los artistas de Equipo 57 dos años antes: “*En un París invadido por la pintura informal, Julio Le Parc y yo [Ndr. Sobrino] empezamos a buscar jóvenes con los mismos objetivos que nosotros y conocimos a François Morellet, a Joel Stein y a Jean-Pierre Yvaral. Crear un grupo no consiste solo en una suma de personas... ¡Es una multiplicación auténtica! El grupo nos proporcionó consistencia, nos dio la oportunidad de elegir, incluso de imponer ciertas cosas, además de exponer en muchos sitios. También conocimos a grupos amigos que compartían con nosotros el mismo espíritu en Milán y en Padua, por salir un poco del mundo francés.*”¹⁸

En julio de 1960, en un taller de la rue Beautreillis en el barrio del Marais de París, se publica el Acte de fondation del Centro de Investigación de Artes Visuales (CRAV) que más tarde se convertirá en el GRAV. Entre 1958 y 1960, antes de incorporarse formalmente al GRAV, Julio Le Parc y Sobrino realizan cuadros geométricos cinéticos jugando con la persistencia retiniana de las formas, en la estela de Vasarely. Trabajan con la inestabilidad visual en un intento de alterar el sistema perceptivo. Al entrar en contacto con el GRAV de 1960, se niegan a limitarse a la superficie del lienzo y se lanzan a realizar una serie de experimentos sobre la luz, el movimiento, la estructura y el volumen. Así es como Sobrino recurrirá a nuevos materiales, como el plexiglás, para jugar con sus posibilidades reflectantes y transparentes.

Todos los experimentos realizados en el marco del GRAV y de otros grupos europeos como N, T, Zero y otros inducirán a los críticos de arte a volver a definir algunos términos, como el del arte cinético. Aunque el término “cinético” aparece por primera vez en el *Manifeste réaliste* de Gabo y Pevsner, habrá que esperar hasta 1955 para que Pontus Hulten vuelva a utilizarlo en su texto antológico de la exposición “Le Mouvement” en la galería Denise René. Pero es Umberto Eco quien ofrecerá la definición más comúnmente aceptada de Cinetismo: «*[El cinetismo] es una forma de arte plástico en la que el movimiento de las formas, los colores y los planos es el medio para conseguir un cambio de la obra en su conjunto.*”¹⁹

Más tarde, en 1965, el comisario del Museo de Tel Aviv Haim Gamzu, define con más precisión la diferencia entre arte cinético y arte óptico, en el catálogo de la exposición “Art et mouvement”, que incluye obras de Equipo 57: “*Existen dos tendencias: una es la óptica, que incluye las obras en las que el movimiento es un elemento ilusorio que actúa en las reacciones visuales del espectador; la otra, la cinética, comprende obras que requieren la participación del espectador, a quien le corresponde la tarea de detectar las múltiples formas que se le revelan cuando se mueve, así como las que están dotadas de movimiento real. Estas últimas, con elementos, formas o colores transformables, cambian continuamente de apariencia gracias a su movilidad.*”²⁰

En este momento, y a diferencia de las manifestaciones del GRAV, las obras de Equipo 57 no son ni ópticas ni cinéticas. Representan



Sin título, 1961
Tinta y gouache sobre papel, 34 x 35.5 cm
Sevilla, galería Rafael Ortiz
Sans titre, 1961
Encre et gouache sur papier, 34 x 35.5 cm
Séville, galerie Rafael Ortiz

¹⁸ Sobrino, cat. exp., París, Galería Lélia Mordoch, 2007, p. 52

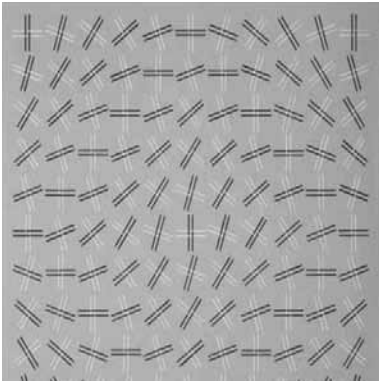
¹⁹ ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962, p. 120

²⁰ *Art et mouvement: art optique et cinétique*, cat. exp., Tel Aviv, Museo de Tel Aviv, 1965, s.p.

mouvement à un instant t , et ne nécessitent pas d'intervention extérieure. D'ailleurs, même si Equipo 57 est représenté dans cette exposition, ce qui pourrait laisser entendre qu'il entre dans le champ de l'art optique ou cinétique, le collectif espagnol ne figure pas sur le schéma introductif expliquant le mouvement dans l'art.

Or, à partir de 1961, l'évolution picturale que fait subir Ángel Duart aux œuvres d'Equipo 57 flirte dangereusement avec l'art optique et/ou cinétique. La toile *C17* exposée à Paris lors de la manifestation « Proposition visuelle du mouvement international Nouvelle Tendance » en est un exemple. Sur le dessin préparatoire, la totalité de l'espace est séquencée par des rectangles, alternativement noirs, blanc, et gris, et symétriques. Construite à partir d'un système orthogonal, l'œuvre est composée de quatre parties symétriques entre elles. La disposition régulière et sérielle des formes rectangulaires, à partir d'un axe central, accentuée par la réduction progressive de leur taille vers le centre de la toile, crée une illusion optique impressionnante : une sphère virtuelle est ici éclatée en quatre parties qui avancent vers le spectateur ou reculent vers le fond de la toile. Finalement, les rectangles sont devenus des formes arrondies qui renforcent le mouvement inhérent à l'œuvre. Ici, l'effet optique obtenu, que nous retrouvons dans les œuvres contemporaines de Vasarely, annule en partie les présupposés sur l'Interactivité de l'espace plastique énoncée par Equipo 57. Ainsi, l'effet pervers de l'application de cette recette mathématique peut-être trop rigide et semblable à un système matriciel est l'apparition du sérialisme dans la disposition des espace-couleurs. Ce sérialisme et la symétrie, qui étaient jusqu'à présent totalement réfutés par Equipo 57, semblent désormais deux constantes à suivre pour la construction d'une toile. Pour preuve, la description donnée dans le catalogue de l'exposition de la Nouvelle Tendance à Paris : « *Sur une grille progressive, des points fixés, reliés à des courbes périodiques, les formes marquées en noir, gris, blanc. Des lignes imaginaires engendrent des espaces imaginaires. Le tableau peut être interprété de différentes manières : par un acte de volonté du spectateur, les dimensions, basculent devant et derrière. Les grandes lignes prennent des directions différentes. Le tableau est mis en vibration.* »²¹

L'immersion de l'œuvre d'Equipo 57, au travers d'Ángel Duart, dans la plastique cinétique est maintenant indéniable. Alors qu'Ángel Duart tente de persuader les autres membres du collectif d'intégrer l'association de la Nouvelle Tendance qui concentre de nombreux groupes européens cinétiques comme le GRAV, N, T et Zero, ses compagnons se montrent réticents. En ce début des années soixante, les activités d'Equipo 57 se retrouvent dispersées entre la France, la Suisse et l'Espagne. La communication entre ses acteurs est de plus en plus difficile. Et même si l'emprisonnement d'Agustín Ibarrola en 1962 pour des raisons politiques donne un coup fatal au collectif qui survit pendant encore trois années, les divergences esthétiques et la voie cinétique empruntée par l'un des membres amènent inextricablement le collectif vers sa dissolution.



Francisco SOBRINO, *Desplazamiento sistemático de una forma b/n*, 1959
Gouache sur papier, 52 x 52 cm
Madrid, Guillermo de Osma Galería
Francisco SOBRINO, *Desplazamiento sistemático de una forma b/n*, 1959
Gouache sobre papel, 52 x 52 cm
Madrid, Guillermo de Osma Galería

²¹ *Propositions visuelles du mouvement international Nouvelle Tendance*, cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 1964, p. 28

el movimiento en un instante t y no requieren intervención externa. Además, aunque Equipo 57 participa en esta exposición -lo que podría sugerir que forma parte del campo del arte óptico o cinético-, el colectivo español no aparece en el esquema introductorio que explica el movimiento en el arte.

A partir de 1961, la evolución pictórica que Ángel Duart impone a las obras de Equipo 57 coquetea peligrosamente con el arte óptico y/o cinético. El lienzo *C17* expuesto en París con motivo de la exposición "Proposition visuelle du mouvement international Nouvelle Tendance" es un buen ejemplo. En el dibujo preparatorio, la totalidad del espacio está secuenciada por rectángulos alternativamente negros, blancos y grises, y simétricos. Construida a partir de un sistema ortogonal, la obra se compone de cuatro partes simétricas. La disposición regular y en serie de formas rectangulares, que surge de un eje central, acentuada por la reducción gradual de su tamaño hacia el centro del lienzo, crea una ilusión óptica extraordinaria: una esfera virtual explota en cuatro partes que avanzan hacia el espectador o retroceden hacia el fondo del lienzo. Al final, los rectángulos se han convertido en formas redondeadas que refuerzan el movimiento inherente a la obra. En este caso, el efecto óptico obtenido, como el que encontramos en las obras contemporáneas de Vasarely, cancela en parte los presupuestos sobre la interactividad del espacio plástico formulado por Equipo 57. De este modo, el efecto perverso de la aplicación de esta fórmula matemática, tal vez demasiado rígida y parecida a un sistema matricial, es la aparición del serialismo en la disposición de los espacios-colores. Este serialismo y la simetría, que Equipo 57 había refutado sistemáticamente hasta entonces, pasan a ser dos constantes de cumplimiento obligatorio a la hora de construir un lienzo. Así lo demuestra la descripción que figura en el catálogo de la exposición de la Nouvelle Tendance en París: "*En una cuadrícula progresiva, los puntos fijos, conectados a curvas periódicas, formas marcadas en negro, gris y blanco. Las líneas imaginarias engendran espacios imaginarios. Se puede interpretar el cuadro de diversas maneras: mediante un acto voluntario del espectador, las dimensiones oscilan delante y detrás. Las grandes líneas emprenden direcciones diferentes. El cuadro entra en fase de vibración.*"²¹

Por medio de Ángel Duart, la inmersión de la obra de Equipo 57 en la plástica cinética resulta entonces innegable. Mientras que Ángel Duart intenta convencer al resto de los miembros del colectivo para que se incorporen al movimiento de la Nouvelle Tendance, que reúne a numerosos grupos cinéticos europeos como el GRAV, N, T y Zero, sus compañeros se muestran reacios. A principios de los años sesenta, las actividades del Equipo 57 se dispersan entre Francia, Suiza y España. La comunicación entre sus miembros resulta cada vez más difícil. Y aunque el encarcelamiento de Agustín Ibarrola en 1962 por razones políticas da un golpe mortal al colectivo, que aun así sobrevive otros tres años, las diferencias estéticas y la vía cinética emprendida por uno de los miembros conducen irremediablemente a la desaparición del colectivo.



Vista de la exposición « Propositions visuelles du mouvement international de Nouvelle Tendance », Musée des Arts décoratifs, Paris, 1964
Vue de l'exposition « Propositions visuelles du mouvement international de Nouvelle Tendance », Musée des Arts décoratifs, Paris, 1964

²¹ *Propositions visuelles du mouvement international Nouvelle Tendance*, cat. exp., Paris, Museo de las Artes Decorativas, Palacio del Louvre, Pabellón de Marsan, 1964, p. 28

ilustraciones



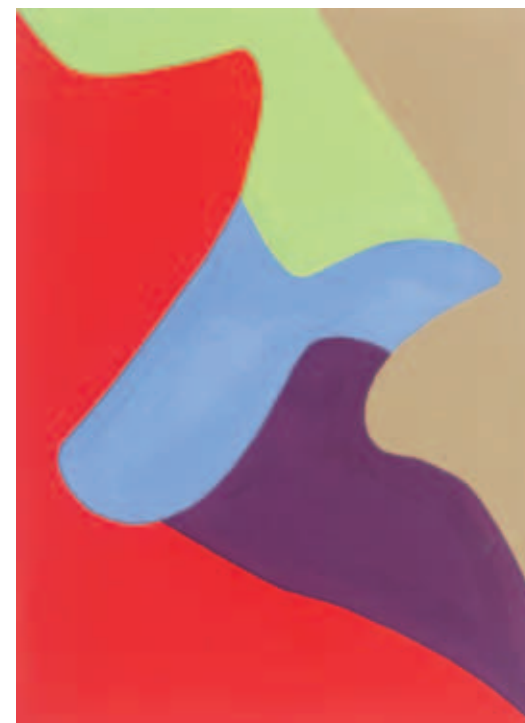
1 : **CO 57**, 1957
Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 61 x 126 cm



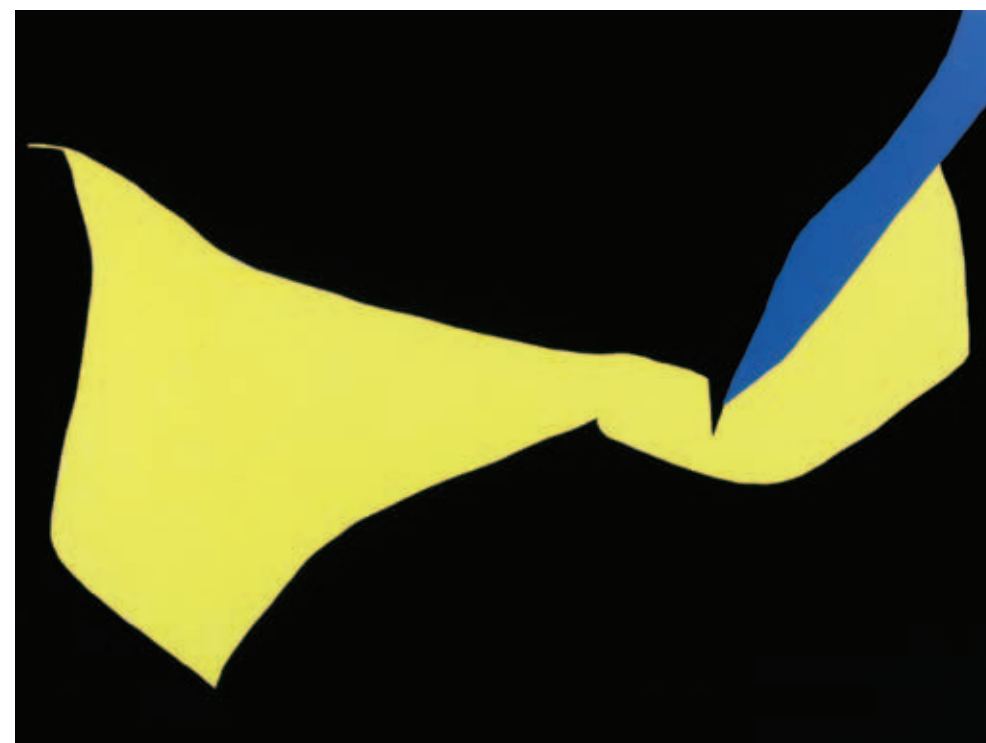
2 **COMPOSICIÓN (INTERACTIVIDAD EN EL CINE)** ,1957
Gouache sobre papel. 33.5 x 45.5 cm



3 **COMPOSICIÓN (INTERACTIVIDAD EN EL CINE)** ,1957
Gouache sobre papel. 33.5 x 45.5 cm



4 **COMPOSICIÓN**, 1958-59
Gouache sobre papel. 32.5 x 23 cm / 40 x 30.5 cm



5 **COMPOSICIÓN (INTERACTIVIDAD EN EL CINE)** ,1957
Gouache sobre papel. 33.5 x 45.5 cm



6 | **COMPOSICIÓN**, h. 1957
Gouache sobre papel. 64 x 52,5 cm



7 | **COMPOSICIÓN**, 1958
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm



8 | **KO. 37**, 1958
Óleo sobre lienzo. 81 x 130 cm



9 | **KO 16**
Óleo sobre lienzo. 81 x 130 cm



10 : **COMPOSICIÓN (E-20)**, 1962-63 / 1990
 : Acero oxidado. 151 x 36 x 48 cm



11 : **KO 34**, 1958
 : Óleo sobre lienzo. 162 x 97 cm



12 : **COMPOSICIÓN**, 1958
 : Gouache sobre papel. 76.5 x 58 cm



13 : **COMPOSICIÓN**, 1958
 : Gouache sobre papel. 76.5 x 58 cm



14 **COMPOSICIÓN**
Gouache sobre papel. 65 x 50 cm



15 **PA 1**, 1959
Óleo sobre lienzo. 73 x 91.5 cm



16 : **COMPOSICIÓN**, 1960
Óleo sobre lienzo. 90 x 71.5 cm



17 : **CAMPOS MELLO**, 1960
Óleo sobre lienzo. 92 x 65 cm



18 PA 007, h. 1960-61
Óleo sobre tablero. 61 x 153.5 cm



19 : **COMPOSICIÓN**, 1961
 : Gouache sobre papel. 70 x 50 cm



20 : **COMPOSICIÓN**, 1961
 : Gouache sobre papel. 59 x 45.5 cm



22 : **COMPOSICIÓN**, 1960
 : Gouache sobre papel. 57.5 x 48.5 cm



21 : **COMPOSICIÓN**, 1960
 : Gouache sobre papel. 28 x 28 cm



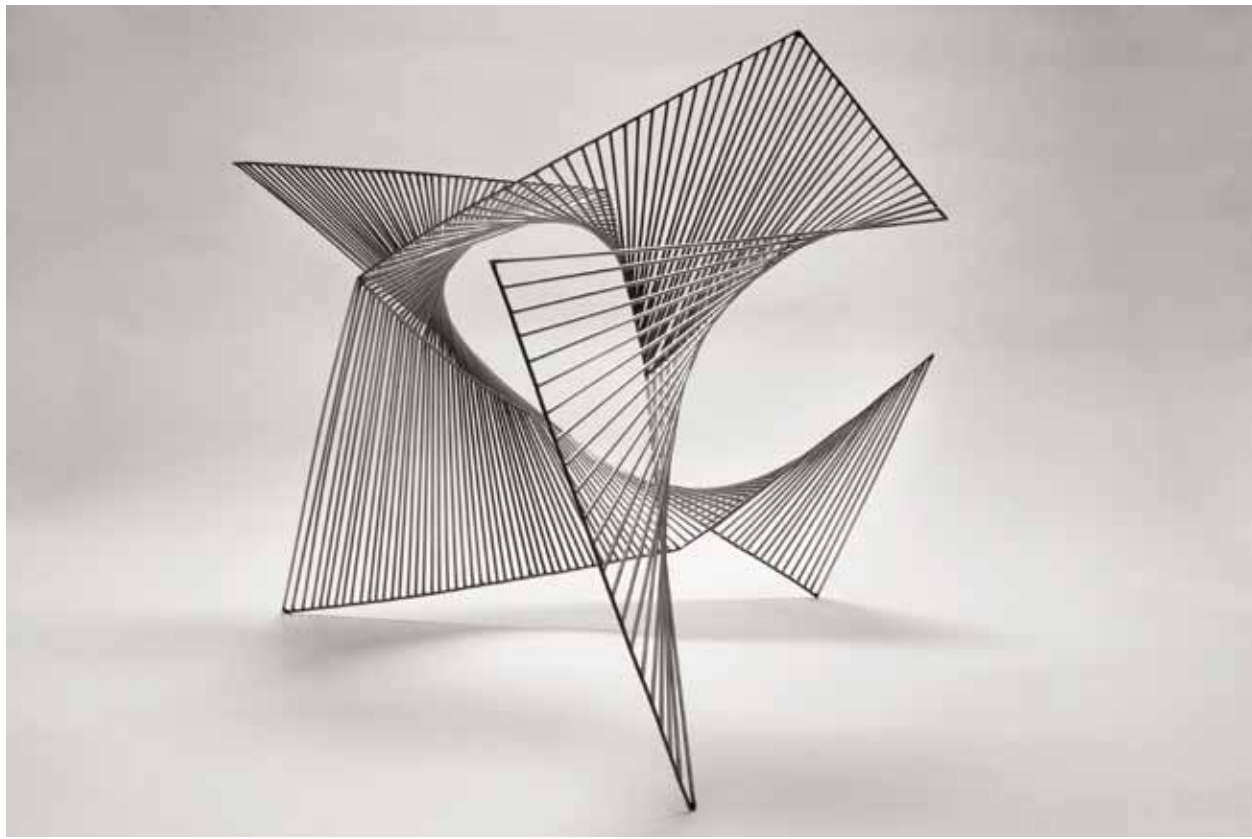
23 : **COMPOSICIÓN**, 1960
 : Gouache sobre papel. 40.5 x 59 cm



24 | **COMPOSICIÓN**, 1961-62
 | Latón y metal pavonado. 71 x 56 x 42 cm



25 | **C. 32**, 1962
 | Óleo sobre táblex. 50 x 50 cm



26 **T-1 b**, 1960 / 1993
Varilla de acero inoxidable. 52 x 75 x 75 cm

catálogo de obra

- 1

CO 57

Óleo sobre lienzo pegado a tabla
Firmado, titulado y numerado “1594”
Realizado en 1957
61 x 126 cm

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
Colección particular

Exposiciones:
Sevilla, Galería Rafael Ortiz, “Preliminares”, marzo -
abril de 2002

Reproducido p. 33
- 2

COMPOSICIÓN
(INTERACTIVIDAD EN EL CINE)

Gouache sobre papel
33.5 x 45.5 cm
Realizado en 1957
Colección Valzuela, Madrid

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Reproducido p. 34
- 3

COMPOSICIÓN
(INTERACTIVIDAD EN EL CINE)

Gouache sobre papel
33.5 x 45.5 cm
Realizado en 1957
Colección Valzuela, Madrid

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Reproducido p. 34
- 4

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado y fechado “58-59”
32.5 x 23 cm / 40 x 30.5 cm

Procedencia:
Colección particular (regalo de los artistas)

Reproducido p. 35

- 5

COMPOSICIÓN
(INTERACTIVIDAD EN EL CINE)

Gouache sobre papel
33.5 x 45.5 cm
Realizado en 1957

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
Colección particular, Madrid

Reproducido p. 35
- 6

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado
64 x 52.5 cm
Realizado hacia 1957

Exposiciones:
Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Geometrías.
De Rodchenko a Sol Lewitt”, septiembre -
noviembre de 2008, cat. no. 27, p. 36, rep.

Reproducido p. 36
- 7

COMPOSICIÓN

Óleo sobre lienzo
54 x 65 cm
Realizado en 1958

Procedencia:
Colección Ejner Johansson, Dinamarca

Exposiciones:
Copenhague, Museo Thorvaldsen, “Equipo 57”,
abril de 1958
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía; Bilbao, Sala Rekalde; Córdoba, Caja
Provincial de Ahorros; Santiago de Compostela,
Auditorio de Galicia; Cholet, Musée d’Art et
D’Histoire, “Equipo 57”, septiembre de 1993 -
noviembre de 1994, cat. no. 11, p. 79, rep.
Valladolid, Museo de la Pasión, “De Picasso a Serra.
Veinte años de la Galería Guillermo de Osma”,
septiembre - octubre de 2011, cat. p. 60, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Abstracción.
De Jean Arp a Richard Serra”, febrero - marzo de
2015, cat. no. 47, p. 42, rep.

Reproducido p. 37

- 8

KO. 37

Óleo sobre lienzo
Firmado, fechado y titulado al dorso “marzo 58”
81 x 130 cm

Procedencia:
Colección Ejner Johansson, Dinamarca
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección particular

Exposiciones:
Copenhague, Museo Thorvaldsen, “Equipo 57”,
abril de 1958
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía; Bilbao, Sala Rekalde; Córdoba, Caja
Provincial de Ahorros; Santiago de Compostela,
Auditorio de Galicia; Cholet, Musée d’Art et
D’Histoire, “Equipo 57”, septiembre de 1993 -
noviembre de 1994, cat. no. 18, p. 86, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma, “Arte español
de los 50”, enero - marzo de 2007, cat. no. 35, p.
47, rep.
Málaga, Fundación Picasso, “Los Años Intermedios.
Arte Español en la década de los 50”, cat. no. 34, p.
101, rep.

Reproducido p. 38
- 9

KO 16

Óleo sobre lienzo
Firmado, fechado y titulado al dorso “febrero 58”
81 x 130 cm

Procedencia:
Colección Ejner Johansson, Dinamarca

Exposiciones:
Copenhague, Museo Thorvaldsen, “Equipo 57”,
abril de 1958
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid,
Galería Guillermo de Osma, “Abstracción. Del
Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968”,
diciembre de 2015 - abril de 2016, cat. no. 44, p.
113, rep.

Reproducido p. 39
- 10

COMPOSICIÓN (E-20)

Acero oxidado
151 x 36 x 48 cm
Realizada originalmente en 1962-1963,
reconstruida en 1990
Colección de los artistas

Exposiciones:
Córdoba, Fundación Rafael Botí, “El Equipo 57
en Córdoba”, septiembre - diciembre de 2017

Reproducido p. 40

- 11

KO 34

Óleo sobre lienzo
Firmado, fechado y titulado al dorso “marzo 58”
162 x 97 cm
Colección Abelló, Madrid

Procedencia:
Colección Ejner Johansson, Dinamarca
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:
Copenhague, Museo Thorvaldsen, “Equipo 57”,
abril de 1958

Bibliografía:
Leo Estvad, “Man Maa Have et Manifest!” en
«Berlingske Aftenavis», Copenhague, 9 de abril
de 1958, rep.
José Lebrero et al., “Equipo 57 (1957-1962)”,
Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,
2007, p. 58, (rep del artículo anterior)

Reproducido p. 41
- 12

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado, dedicado, fechado “París 11.12.58”
y anotado “Equipo 57 / Rave 15 / Córdoba”
por Ángel Duarte al dorso
76.5 x 58 cm

Procedencia:
Colección particular, Francia

Exposiciones:
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid,
Galería Guillermo de Osma, “Abstracción. Del
Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968”,
diciembre de 2015 - abril de 2016, cat. no. 45, p.
114, rep.

Reproducido p. 42
- 13

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado, dedicado, fechado “París 11.12.58”
y anotado “Equipo 57 / Rave 15 / Córdoba”
por Ángel Duarte al dorso
76.5 x 58 cm

Procedencia:
Colección particular, Francia

Exposiciones:
Guadalajara, Museo Francisco Sobrino; Madrid,
Galería Guillermo de Osma, “Abstracción. Del
Grupo Pórtico al Centro de Cálculo. 1948-1968”,
diciembre de 2015 - abril de 2016, cat. no. 46, p.
115, rep.

Reproducido p. 43

- 14

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Etiqueta de Equipo 57
65 x 50 cm

Procedencia:
Madame Simon, París

Nota:
Madame Simon era la portera de la casa donde vivían los miembros de Equipo 57 en París

Reproducido p. 44
- 15

PA 1

Óleo sobre lienzo
Firmado, titulado y fechado "8-59" al dorso y dedicado a Madame Simon
73 x 91.5 cm

Procedencia:
Madame Simon, París

Nota:
Madame Simon era la portera de la casa donde vivían los miembros de Equipo 57 en París

Reproducido p. 45
- 16

COMPOSICIÓN

Óleo sobre lienzo
90 x 71.5 cm
Realizado en 1960

Colección Michel Mejuto, Bilbao

Procedencia:
Colección privada, Guipúzcoa (adquirida en los años 60)
Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao
Galería Michel Mejuto, Bilbao

Reproducido p. 46
- 17

CAMPOS MELLO

Óleo sobre lienzo
Al dorso, titulado en el bastidor; firmado por Ángel Duarte y fechado «PA 1960»
92 x 65 cm

Procedencia:
Galerie Denise René, París
Colección particular, París

Exposiciones:
Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, "El arte abstracto y la galería Denise René", septiembre - noviembre de 2001, p. 222, rep.

Reproducido p. 47

- 18

PA 007

Óleo sobre tablero
Firmado y titulado al dorso
61 x 153.5 cm
Realizado hacia 1960-1961

Procedencia:
Galerie Denise René, París
Colección particular, París

Reproducido pp. 48-49
- 19

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado y fechado "1961"
70 x 50 cm

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Exposiciones:
Valladolid, Colegio Lourdes, "Arte entre dos siglos", noviembre de 2016, cat. p. 61, rep.
Sevilla, Galería Carmen Aranguren; Granada, Centro Federico García Lorca, "Abstracción andaluza. 1957-1982", diciembre de 2016 - abril de 2017, cat. p. 17, rep.

Reproducido p. 50
- 20

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado y fechado "1961"
59 x 45.5 cm

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
Colección particular

Reproducido p. 51
- 21

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
28 x 28 cm
Realizado en 1960

Procedencia:
Galería Marita Segovia, Madrid

Exposiciones:
Sevilla, Galería Carmen Aranguren; Granada, Centro Federico García Lorca, "Abstracción andaluza. 1957-1982", diciembre de 2016 - abril de 2017, cat. p. 16, rep.

Reproducido p. 53

- 22

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
Firmado
57.5 x 48.5 cm
Realizado en 1960

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
Colección particular

Reproducido p. 52
- 23

COMPOSICIÓN

Gouache sobre papel
40.5 x 59 cm
Realizado en 1960

Procedencia:
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
Colección particular

Reproducido p. 53
- 24

COMPOSICIÓN

Latón y metal pavonado
71 x 56 x 42 cm
Realizada en 1961-1962
Edición de 2 ejemplares
Colección de los artistas

Reproducido p. 54
- 25

C. 32

Óleo sobre táblex
Firmado, titulado y fechado al dorso "1962"
50 x 50 cm

Procedencia:
Galerie Reckermann, Colonia
Galería Guillermo de Osma, Madrid
Colección particular

Reproducido p. 55

- 26

T-1 b

Varilla de acero inoxidable
52 x 75 x 75 cm
Realizada originalmente en 1960, reconstruida en 1993
Colección de los artistas

Exposiciones:
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Bilbao, Sala Rekalde; Córdoba, Caja Provincial de Ahorros; Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia; Cholet, Musée d'Art et D'Histoire; "Equipo 57", septiembre de 1993 - noviembre de 1994, cat. no. 54, p. 121, rep.
París, Galerie Denise René, "Equipo 57. Un regard sur cinquante années de collaboration", septiembre - noviembre de 2007, cat. p. 22, rep.
Sevilla, CAC; Badajoz, MEIAC, "Equipo 57 (1957-1962)", diciembre de 2007 - mayo de 2008, cat. p. 109, rep.
Córdoba, Sala VIMCORSÁ; Huelva, Museo de Huelva, "Equipo 57. Esculturas", diciembre de 2001 - agosto de 2002, cat. no. 7, rep.
Córdoba, Fundación Rafael Botí, "El Equipo 57 en Córdoba", septiembre - diciembre de 2017, pp. 74 y 110, rep.

Nota:
Obra a partir de la cual se realiza la escultura monumental de la Estación de Autobuses de Córdoba

Reproducido p. 56

EQUIPO 57	
Juan Cuenca	Puente Genil, Córdoba, 1934
Ángel Duarte	Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 - Sion, Suiza, 2007
José Duarte	Córdoba, 1928 - Madrid, 2017
Agustín Ibarrola	Bilbao, 1930
Juan Serrano	Córdoba, 1929
1950	José Duarte regresa a Córdoba tras terminar sus estudios de Bellas Artes en Sevilla. Se reencuentra con su amigo Juan Serrano, entonces estudiante de Veterinaria, con quien comparte su pasión por el arte
1952-54	Conocen a Jorge Oteiza, que está colaborando en esos momentos en diferentes proyectos arquitectónicos en Córdoba, destacando la Cámara de Comercio. Coinciden también con él en el Congreso de Arte Abstracto de Santander en 1953. La influencia de Oteiza es fundamental en el desarrollo artístico de ambos artistas, que entonces fundan junto a Francisco Aguilera Amate y Luis Aguilera Bernier el Grupo Espacio, su primera experiencia de trabajo colectivo
1954	José Duarte y Juan Serrano viajan por primera vez a París. Volviendo a España, pasan por Vallauris para visitar a Picasso. Ya en España, José Duarte crea la Escuela Experimental de Córdoba con alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, incidiendo en la idea del trabajo colectivo
1956	Segundo viaje a París. Allí conocen a Agustín Ibarrola, del que tenían referencias gracias a Oteiza, y a Ángel Duarte
1957	Primera Exposición del Equipo 57 en el Café Le Rond Point de París con obras de José Duarte, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano. Se publica un manifiesto, “Contre”, que rechaza el sentido comercial del arte. Visitan la exposición los artistas Victor Vasarely, Richard Mortensen y la galerista Denise René, quien les abre las puertas de su sala para hacer su segunda exposición ese mismo año, compartiendo espacio con el escultor Marino di Teana. Ahí conocen a Torkild Hansen, que se une al grupo. De regreso a Córdoba, se integran en el Equipo 57 Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier, Segundo Castro, Alejandro Mesa, Néstor Barrenechea y Juan Cuenca. Muestran su obra por tercera vez ese año en la Sala Negra, Madrid. Ahí proyectan su cortometraje “Interactividad en el Cine I”.
	Publican el manifiesto “Interactividad en el Espacio Plástico” donde exponen sus ideas estéticas
1958	Invitados por Thorkild Hansen, se trasladan a Dinamarca, donde realizan una exposición en el Museo Thorvaldsen de Copenhague. Aguilera Amate y Aguilera Bernier abandonan el grupo y forman el Equipo Córdoba, quedando como miembros fijos del Equipo 57 José Duarte, Agustín Ibarrola, Ángel Duarte, Juan Cuenca y Juan Serrano.

	Participan en “13ème Salon des Realités Nouvelles”, que tiene lugar en el Musée des Beaux-Arts de la Ville de París
1959	Exposición individual en el Club Urbis, de Madrid. Su actividad expositiva internacional se intensifica, participando en el “14eme Salon des Realités Nouvelles” (Musée des Beaux-Arts de la Ville de París), “Art Construit d’Aujourd’hui” (Denise René, París) y “Art Construit” (Musée de Ixelles, Bruselas)
1960	Su nueva exposición en la Sala Darro de Madrid la enmarcan dentro de los actos de homenaje a Velázquez. Su obra se exhibe en la exposición “Konkrete Kunst-50 Jahre Entwicklung” en la Helmhaus de Zurich
1961	Realizan su primera exposición en Córdoba, titulada “Interactividad del espacio plástico en dos y tres dimensiones” (Sala Céspedes). Presentan sus muebles en “Exposición del Mueble Doméstico”, EXCO, perteneciente a la Dirección General de Arquitectura y al Ministerio de la Vivienda, donde son premiados. Las necesidades económicas de cada uno de los miembros así como los diferentes lugares de residencia (Córdoba, Madrid, París), provoca que la actividad del Equipo 57 vaya disminuyendo
1962	Exposición la Galerie Suzanne Bollag, Zürich La obra individual de Juan Serrano, José Duarte y Agustín Ibarrola se dirige hacia una figuración con connotaciones políticas, distanciándose de la estética del Equipo 57. Ibarrola es encarcelado por su actividad política. Esto supone el final de la andadura creativa del grupo. Desde este momento es Ángel Duarte quien mantiene vivo el espíritu del Equipo 57
1964	Vuelven a exponer en la Galerie Suzanne Bollag de Zürich. Participan en multitud de exposiciones colectivas como “Neue Tendenzen 2” (Leverkusen), “Propositions Visuelles du Mouvement International de Nouvelle Tendence” (Musée des Arts Décoratifs de París), “Mouvement II” (Galerie Denise René, París), “Spagna Libera” (Rimini, Florencia, Reggio Emilia, Ferrara y Venecia)
1965	Su obra es incluida en las exposiciones “Art Today” y “The Responsive Eye”, ambas itinerantes por varias ciudades de Estados Unidos
1966	- actualidad Realizan sus dos últimas exposiciones como grupo en las sedes de la Galerie Aktuel en Ginebra y Berna. En el catálogo publican el acta de disolución del grupo, que ya era efectiva desde 1962. A partir de entonces, la obra de Equipo 57 figuró en numerosas y destacadas exposiciones colectivas así como en varias muestras antológicas, especialmente las celebradas en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1993), en la Sala Rekalde, Bilbao (1994), la exposición itinerante en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Córdoba y el Musée d’Art et d’Histoire, Cholet (1994), en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. (2007), en el MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (2008) y en la Sala Vimcorsa de Córdoba (2017)

oteiza y equipo 57: los orígenes oteiza et equipo 57: les origines ángel lloriente	4
equipo 57 y parís equipo 57 et paris géraldine mercier	10
ilustraciones	32
catálogo de obra	57
cronología	62

equipo57

se acabó de imprimir este catálogo el 19 de noviembre,
festividad de san dionisio, mártir,
en los talleres de ADVANTIA
MADRID MMXVIII



Guillermo de Osma
GALERÍA

MICHEL MEJUTO

GALERÍA