

ReCONSTRUCTIVISMO 1.0

Galería **Odalys**

ReCONSTRUCTIVISMO 1.0

Exposición: 7 de noviembre de 2013 / 1 de febrero de 2014
Orfila 5, 28010, Madrid, España



Galería **Odalys** S.L.
Orfila 5, 28010, Madrid, España
Tel.: +34 913194011 Fax: +34 913896809
info@odalys.com | odalys@odalys.com
www.odalys.com

ReCONSTRUCTIVISMO 1.0 es una exposición que busca releer la trascendencia de las diferentes tendencias constructivistas, geométricas y cinéticas en el arte moderno y contemporáneo, con el fin de comprender un poco mejor su origen, sus derivaciones y la cadena de influencia inherente a cada generación de artistas, desde sus orígenes en Vasily Kandinsky y Piet Mondrian hasta el momento en que esos elementos geométricos inertes se rebelan cobrando vida propia para interactuar con los sentidos del espectador en el arte cinético.

En esta exposición están presentes obras de representantes fundamentales de muchas de las vanguardias del siglo XX, como es el caso de Man Ray en el dadaísmo, Sol Lewitt en el minimal art, Vasarely en el Op Art, Soto y Cruz Diez en el arte cinético y, Carmelo Arden Quin y Luis Guevara Moreno en el Grupo Madí. Si analizamos detenidamente, podremos observar que todos estos artistas tienen un discurso común con el constructivismo nacido del movimiento De Stijl en los años 30.

En aquél tiempo se llamaba a esta manera de hacer arte como abstraccionismo racional, sin embargo, da la sensación que con el paso del tiempo, la geometría cada vez se ha distanciado más de ese espacio lejano y frío del lienzo o del objeto para acercarse más hacia la vida del hombre. Un ejemplo claro de ello son las gigantes espirales de tierra hechas por Robert Smithson, o los Penetrables realizados por Jesús Soto o la magnífica integración de las artes de la Ciudad Universitaria de Caracas, Patrimonio de la Humanidad (UNESCO 2000) donde conviven las nubes acústicas del Aula Magna realizadas por Alexander Calder con esculturas

de Hans Arp, los murales de Mateo Manaure y Victor Vasarely, los murales y vitrales de Fernand Lèger, y las esculturas de Alejandro Otero.

La muestra ReCONSTRUCTIVISMO 1.0 anhela como fin último incorporar a los artistas contemporáneos y emergentes herederos de esta tradición pictórica y ponerlos a dialogar con obras de época, de aquellos artistas que protagonizaron los grandes momentos de la abstracción mundial y especialmente la Hispanoamericana. En Reconstructivismo 1.0 se podrá apreciar la influencia del arte abstracto racional europeo de la década de 1930 en los movimientos dadaísta, óptico, cinético y minimalista desarrollados luego de la Segunda Guerra Mundial.

En el transcurso de este viaje se podrá visualizar que el arte constructivista no puede categorizarse como un movimiento definido y único, ya que no se limita a un contexto histórico, sino que traspasa la barrera del tiempo y del espacio para afianzarse en la conciencia colectiva como amuleto de adoración que nos abre una ventana hacia los elementos esenciales que conforman la experiencia estética: color, luz, forma y movimiento. Es entonces cuando nos percatamos que la geometría en el arte sigue viva y lo seguirá por siempre, expresándose de las maneras más hermosas y diversas, ya que nos proyecta la estilización de la naturaleza y a través de ella, nos ayuda a comprendernos un poco mejor a nosotros mismos.

Ronnie Saravo Sánchez
Odalys Sánchez de Saravo

CONSTRUYENDO LA MIRADA:

75 años de abstracción geométrica y arte cinético

“No se puede pensar en la realidad sino captada por una conciencia; no se puede pensar en la conciencia sino colmada por la realidad; y no se puede concebir una estructura, un orden constitutivo de la realidad y de sus evoluciones, que no sea la estructura o el orden de la conciencia en su constitución y formación”

Giulio Carlo Argan

En sus orígenes, allá por las primeras décadas del pasado siglo, la modalidad abstracta que dio en llamarse *geométrica* coincidió con el nacimiento de una serie de utopías que buscaban modificar, si no revolucionar, la mayor parte de los aspectos de la vida; algo que, por otro lado, fue muy común a casi todos los movimientos literarios y artísticos que englobamos bajo la denominación de *Vanguardia*. Este tipo de pretensiones se formulaba, en primer lugar, en el ámbito de la estética: las obras debían funcionar como modelos ideales que promoviesen una sensibilidad nueva, dispuesta a asimilar y a fomentar cuanto estaba por venir y que, poco a poco, deberían irse materializando prácticamente en los campos del diseño, la arquitectura, las ingenierías... haciendo efectivos, de este modo, sus presupuestos como agentes de cambio real¹.

En esta tesitura, muchos artistas encontraron en la geometría el recurso (conceptual e instrumental) adecuado para afrontar la creación de un lenguaje plástico inédito. Y ello por varios motivos. El primero tiene que ver con lo que había sucedido en la pintura a partir de Paul Cézanne, a quien se reconoce como el iniciador de la tendencia hacia la geometrización de las formas. Más allá de la célebre pauta sobre la síntesis geométrica de los elementos naturales² (tan citada, entiendo,

1. “Proun empieza en el plano, precede al modelo de construcción espacial y continúa en la construcción de todos los objetos de la vida ordinaria”. El Lissitzky, citado en Cor Block: *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*; Cátedra, Madrid, 1982; p.83. Proun es un acrónimo ruso que venía a significar *Proyecto para la afirmación de lo nuevo* y que este artista planteaba como “un lugar de intercambio entre la arquitectura y la pintura”.

2. “Trate a la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono...”. Carta a Émile Bernard (1904)

como mal interpretada), en su afán por captar de manera exhaustiva el aspecto de las cosas, éste acabó convirtiendo la superficie del lienzo en una especie de trama que, inevitablemente, vino a *aplanar* la representación pictórica y con ello a poner de manifiesto la bidimensionalidad de un medio que, hasta ese momento, había estado trabajando con la ilusión de las tres dimensiones. En dicha trama (recordemos, de manera especial, la serie sobre la montaña de Sainte Victoire), asumida y *desarrollada* posteriormente por los cubistas, reconocemos las trazas de la *retícula* que Rosalind Krauss situó en el centro de la producción artística de la modernidad:

“En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. En la medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales. La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte.

En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en el arte del siglo pasado. En esa gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX dio origen al arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de la cadena. Al *descubrir* la retícula, el cubismo, De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido. O lo que es lo mismo, desembarcaron en el presente, declarando la pertenencia al pasado de todo lo demás”³

Una vez desechada su tradicional función representativa, al haberse desprendido de la realidad visual como modelo o referencia directa, los artistas comenzaron a plantearse la búsqueda de lenguajes estructuralmente autónomos, basados en el desarrollo plástico de sus elementos constitutivos (forma, color, plano, textura, volumen...) y sintácticos

3. Rosalind E. Krauss: *Retículas* (1978); en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*; Alianza, Madrid, 2006; pp. 23-24.

(ritmo, proporción, armonía, equilibrio, contraste...) Ello condujo a un reduccionismo extremo de los repertorios formales, que en muchos casos podía verse como un intento por establecer un lenguaje reducido de carácter básico y original. Así, Kasimir Malevich equiparará las formas geométricas que pueblan las composiciones suprematistas con los signos de una expresión primordial⁴, mientras que en el manifiesto del *Art Concret* (1930), Theo Van Doesburg proclama que la línea, el color y la superficie son los fundamentos de la nueva pintura⁵. Las experiencias pedagógicas de la Bauhaus (en la que, como es bien sabido, fueron profesores grandes artistas y casi todos ellos autores de importantes aportaciones teóricas: Vasili Kandinsky –presente en esta exposición con una obra de 1935– Johannes Itten, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers...) o las enseñanzas artísticas que se impartían en los Vjutesmás (Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica, que funcionaron en la antigua URSS entre 1920–30, por los que pasaron el citado Kasimir Malevich, Lyubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Gustav Klutskis, Aleksandr Vesnin e Ivan Kliun, por citar a los más conocidos) partieron del presupuesto de que existían unas leyes formales que, objetivamente, regían todo tipo de producción visual⁶, fuera ésta bi o tridimensional, y que ahora se hacía perentorio identificar, analizar y aplicar, ya fuera en el diseño de un objeto, a la hora de realizar la decoración de un edificio, un cartel publicitario, un cuadro o una escultura. La geometría se proponía, aquí también, no sólo como una colección de figuras o *signos* plásticos, sino sustentando el esquema básico al que podría reducirse cualquier planteamiento estructural.

Es precisamente en esta diversidad polifacética donde se advierte otra de las particularidades que hace de lo geométrico un factor clave para aquel contexto: su *sintonía morfológica* con el entorno –una realidad a la que cabría sumar ese concepto, tan orteguiano⁷, de *conciencia de la*

4. "El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los *signos* del hombre primitivo"; Manifiesto del Suprematismo (1915); en Mario De Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*; Alianza, Madrid, 1988; p. 389.

5. "Si los medios de expresión se liberan de toda particularidad, están en relación con la meta misma del arte: realizar un lenguaje universal (...) Nosotros inauguramos el periodo de pintura pura construyendo la forma espíritu, el periodo de la concretización del espíritu creado. Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color, una superficie" Citado en VV.AA.: *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*; Al-Borak, Madrid, 1972; p.293.

6. "El arte no figurativo se hace estableciendo un ritmo dinámico de relaciones mutuas determinadas, el cual excluye la creación de toda forma particular. Vemos así que destruir la forma particular no es otra cosa que hacer de modo más consistente lo que todo arte ha hecho" Piet Mondrian: *Arte plástico y arte plástico puro* (1937) citado en Herschel B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*; Akal, Madrid, 1995; p.383.

7. "El estilo que crea cada época, y dentro de ella cada artista, no emerge de una elección (...), es un fruto único, predeterminado e inevitable, que depende del ser mismo de la época y del individuo en ella inscrito". José Ortega y Gasset, citado en Rafael García Alonso: *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset; Siglo Veintiuno de España*, Madrid, 1997. pág. 84

época propuesto por los neoplasticistas desde las páginas de la revista *De Stijl*. Visualmente, buena parte de lo más moderno que rodeaba al ser humano poseía un diseño regido por líneas rectas, ángulos, curvas y otras formas de índole geométrica que se encontraban muy presente en las artes, en la arquitectura, en la moda, en el mobiliario, en la escenografía, en el mundo editorial y publicitario, en la decoración... y en las máquinas, de toda condición, que en las primeras décadas del siglo XX constituyeron uno de los paradigmas más extendidos e idolatrados (metáfora y símbolo del progreso tecnológico y de la mentalidad funcionalista), así en el plano estético como en el sociocultural. "Para muchos artistas, esa era de la mecanización era algo más que un contexto, y mucho más que un pretexto. Querían explorar sus características imágenes de luz, estructura y dinamismo como temas en sus obras"⁸

Además de los cuadros *maquinistas* de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Fernand Léger o de los futuristas italianos, hubo quienes fueron todavía más lejos; tal es el caso del ya mencionado Laszlo Moholy-Nagy, al realizar una construcción mecánica a la que llamó *Licht-Raum-Modulator* (Modulador de luz y espacio, 1930) que produce efectos lumínicos cambiantes y dinámicos, en función de las cualidades (reflectantes, transparentes, opacas) de los materiales con los que está fabricada (acero, aluminio, cristal, plexiglás, madera), de las formas de sus componentes y de la variedad de los movimientos de sus partes. Aunque el aspecto de la misma sería asimilable a una especie de escultura animada, lo cierto es que lo interesante no es tanto su morfología como los efectos de luz que genera y proyecta a su alrededor; por lo que podríamos afirmar que se trata de una obra cuya eficacia no reside en sí misma (en su estricta materialidad o apariencia), sino en lo que ella *provoca*. Algo que se encuentra muy próximo a una idea compartida por muchos de los vanguardistas de la época: el trabajo artístico, más que como fin, se plantea como un medio para generar experiencias: un *dispositivo* concebido para transformar nuestra percepción del mundo⁹.

Para cuando en 1945 se firmó la rendición de Japón, poniendo fin a la Segunda Guerra Mundial, las utopías totalizadoras de la vanguardia se habían esfumado por completo. De ellas sólo permanecerían, en el futuro, las estrategias puestas en marcha por los distintos *movimientos* o individualidades: la falla producida en su época con respecto de la concepción del arte fue de tal calado que determinaría, fatalmente, la evolución de éste a partir de entonces. A las tendencias abstractas de

8. Robert Hughes: *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*; Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2000; p. 36.

9. "El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio" Kasimir Malevich: Manifiesto del Suprematismo (1915); en Mario De Micheli, *op.cit.*; p. 395.

inspiración geométrica, tan ligadas a una normalización de los lenguajes plásticos en razón de su anhelo universalista, le sucedieron, tras el conflicto, otras de carácter más gestual y subjetivo:

“La abstracción geométrica tiende a ser un arte racionalista e idealista. Atrae a artistas que persiguen lo puro, esencial y universal y que, cuando piensan en términos sociales asumen posiciones utópicas. Estos valores perdieron credibilidad durante los primeros años de la década de los cuarenta. La guerra puso violentamente de relieve el lado malo del hombre, como algo inherente a su ser. Un grupo pequeño de pintores neoyorquinos que incluía a Arshile Gorky, Jackson Pollock, Marc Rothko, Adolf Gottlieb, Robert Motherwell y William Baziotes, se sintió –al decir de Motherwell- a disgusto en el universo. Esto les hizo “rebeldes, individualistas, aconvencionales e irritables”, les hizo adoptar una postura romántica. A diferencia de los artistas geométricos, llegaron a valorar altamente lo personal y subjetivo, basándose en sus experiencias y visiones particulares, por privadas o indecorosas que fueran, con tal de que las sintieran con profundidad”¹⁰

Esta situación descrita para el contexto norteamericano, es aplicable asimismo -mutatis mutandis- para lo que estaba sucediendo en Europa: al *expresionismo abstracto* de la llamada Escuela de Nueva York le correspondieron, en el viejo continente, los estilos que se conocerían con las denominaciones de *informalismo*, *tachismo*, *abstracción lírica*... en torno a las cuales se agruparon artistas como Hans Hartung, Wols, Jean Bazaine, Pierre Soulages, Jean Bazaine o los integrantes del grupo COBRA.

El interés por lo geométrico en Europa y Estados Unidos no volverá a surgir hasta los años de la recuperación económica y la regularización del desarrollo industrial posbélicos; momento en el que se instala entre la población un renacido sentimiento de confianza en el progreso. Algo que no sucederá de la misma manera en el ámbito hispanoamericano, donde las tendencias geometrizaras enraizaron fuertemente y no se atuvieron a esta cronología que acabo de mencionar, teniendo un proceso de evolución propio y singular. Como ha señalado Andrea Giunta, las poéticas de la vanguardia se *activaron* en Latinoamérica “a partir de formas que provenían de complejos materiales visuales y estrategias culturales muy diversos”, donde a los referentes vanguardistas –y sus versiones o interpretaciones locales- y a los que procedían de las tradiciones prehispánica y colonial, se habrían sumado otros inherentes a

10. Irving H. Sandler: El expresionismo abstracto; en VV.AA.: *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945* (ver nota 5); p. 51.

ese contexto sociopolítico¹¹. Para Joaquín Torres-García, artista fundacional y fundamental de la aventura vanguardista en Hispanoamérica, se trataba de *hacer de lo ajeno sustancia propia*.

No obstante, hay que señalar que, por un lado, los proyectos de inspiración geométrica siempre han propendido hacia la universalidad, antes que atender a los localismos (digamos que esto lo llevan grabado en su *ADN estético*)¹² y, además, la circunstancia de que muchos de los protagonistas de la renovación plástica hispanoamericana se formaron en la que todavía seguía siendo (aunque por poco tiempo) la capital mundial del arte: París. En la *ville lumière* había encontrado el precursor Torres-García su vocación abstracta en los años veinte (tras el descubrimiento, sobre todo, de la obra de Piet Mondrian, que influyó notablemente en la construcción de las poéticas abstractas en aquellas latitudes) y allí también, algo más de dos décadas después, Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Carmelo Arden Quin, Gregorio Vardanega, Sergio de Camargo y Mateo Manaure -entre otros artistas latinoamericanos- descubrieron, desarrollaron y afianzaron sus discursos basados en la geometría. Es en París donde, gracias al importante apoyo de la galerista Denise René, las modalidades cinéticas alcanzaron el relieve y la proyección que les correspondió en aquellos años. Significativamente, aquella había inaugurado su galería en 1944 con una individual de Victor Vasarely (*Les dessins et compositions graphiques de Vasarely*) y sería la encargada de organizar las principales muestras que se hicieron de arte cinético y experimental, entre las que cabe destacar la titulada *Le Mouvement* (1955); en ella participaron Jacob Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Jean Tinguely, Marcel Duchamp, Robert Jacobsen, Jesús Rafael Soto y el propio Vasarely, responsable de esta exposición junto a la galerista y a Pontus Hultén (quien después fue el primer director del Centre Georges Pompidou). Con este motivo publica el célebre *Manifeste jaune*, donde Roger Bordier define las propiedades de lo que él llama *obras transformables*: "movimiento óptico, utilización de la mecánica, intervención del espectador"¹³

Lo tecnológico -no ya lo simplemente mecánico- y lo industrial -lo producido en serie y con un acabado *perfecto*- se convierten para muchos artistas en el nuevo paradigma estético. Cuando esto sucede, en torno a la década de los sesenta, los *cinéticos* y *ópticos* llevaban tiempo trabajando, como se ha visto, con materiales de esa clase, con acabados que

11. Andrea Giunta: Adios a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina; en VV.AA.: *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados* (catálogo); MNCCARS, Madrid, 2013; p. 105.

12. "Uno de los principios fundamentales de la abstracción geométrica es que es un movimiento universal, no local; cosmopolita, en lugar de contextual. Esta afirmación se presenta como una verdad manifiesta: los elementos del arte son puros y absolutos y, por tanto, independientes de sus circunstancias específicas" Gabriel Pérez Barreiro: *La invención concreta*; en *Ibidem*; p. 21.

13. Citado en VV.AA.: *Lo(s) cinético(s)* (catálogo); MNCCARS, Madrid, 2007; p.210.

remitían a la manufactura, y poniendo en juego principios dinámicos e interactivos. “Nuestra época –como declaró Vasarely, uno de los principales protagonistas de ReCONSTRUCTIVISMO 1.0– con la invasión de la técnica, con su velocidad, con sus nuevas ciencias, con sus teorías, sus descubrimientos y sus materiales nuevos, nos impone su ley”¹⁴. El arte Minimal vino a sumarse a las manifestaciones artísticas que se estaban desarrollando en tal sentido; los neones de Dan Flavin, los módulos de Donald Judd, las estructuras seriales de Sol LeWitt –de quien se puede contemplar en esta ocasión una serigrafía de los característicos trazados de sus *Wall-drawings*– o los enormes poliedros de Robert Morris, entre otros, dejan bien patente esta correspondencia.

Los *significados* de las obras minimalistas, según lo escrito por Simón Marchán-Fiz, “se ven reducidos a su mínima expresión de un modo paralelo a sus reducciones sintácticas”, añadiendo que “la nota característica de la significación de una *Gestalt* –o forma– simple es que, una vez recibida la información, se desgasta muy rápidamente”¹⁵. Tal *desgaste* señala que, una vez más, nos hallamos ante una clase de obras cuyo funcionamiento depende no tanto de su aspecto (de sus *valores plásticos*, digámoslo así) como del tipo de relaciones sensoriales que son capaces de provocar. Un aspecto que comparten, en alguna medida, con las corrientes (cronológicamente precedentes, en su origen) ópticas o cinéticas, cuyas propuestas se plantean como dispositivos para generar experiencias perceptivas:

“Las *fisicromías* son un invento para expresarme con el deleite de un pintor de acción, de la pintura haciéndose, despojada de los conceptos y técnicas tradicionales. En la pintura tradicional, el trabajo del artista se convierte al instante en pasado, y lo que el espectador contempla y descifra es el pasado de una acción. El color que llega a su mirada *fue pintado*, está detenido en el tiempo. Las *fisicromías*, por el contrario, nos enfrentan a un acontecer”¹⁶

Victor Vasarely, pionero del *Op art*, empleará otro término significativo para referirse a sus pinturas, el de *prototipos*: “el valor del prototipo no está en su rareza como objeto, sino en la rareza de la calidad que representa”¹⁷ Algo que ejemplifican las piezas de su autoría que figuran en esta exposición, todas ellas muy características

14. Citado en Edward Lucie-Smith: *Movimientos artísticos desde 1945*; Destino, Barcelona, 1991; p.170.

15. Simón Marchán-Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*; Akal, Madrid, 1988 (3ª ed.); p.103.

16. Carlos Cruz-Díez, citado en Reinaldo Laddaga: *Una exactitud tenebrosa*; en VV.AA.: *La invención concreta...*(ver nota 11); p. 60.

17. Citado en E. Lucie-Smith (*op. cit.*); p. 170.

de su estilo, del que podríamos decir que no ofrece calidades (en un sentido gráfico/plástico o pictórico tradicional), sino efectos, al igual que sucede con la mayoría de las obras presentes en la muestra. Se trata de composiciones dirigidas a crear sensaciones visuales a partir de la interacción de una serie de factores perceptivos (forma, color, contraste, ritmo...) regulares y controlados. Algunas veces de manera muy sintética, con sólo el blanco y el negro, como es el caso de Jean-Pierre Yvaral (hijo de Vasarely, integrante, junto con Francisco Sobrino –de quien se pueden contemplar dos trabajos en plexiglás, con sus personales variaciones cromáticas por transparencias- del Groupe de Recherche d'Art Visuel), cercano a los ritmos monocromáticos de Bridget Riley.

Un paso más allá en la complejidad instrumental de este tipo de juegos ópticos es el que plantean los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez; el primero, uno de los más reconocidos artistas cinéticos a nivel internacional, famoso por sus *penetrables* –que requieren una *inmersión* no sólo perceptiva, sino física del espectador- y que, lo mismo que su compatriota, se ha prodigado en la ejecución de intervenciones urbanas de diferente naturaleza, se halla muy bien representado con varias piezas en esta segunda edición de ReCONSTRUCTIVISMO 1.0; de Cruz-Diez se ha podido contar, además de con la maqueta para un mural de 1973 –que se encuadra dentro de su serie de *psychromies* o *fisicromías*- con una obra muy especial, pues se trata de uno de sus primerísimos ensayos en el campo del arte cinético: un trabajo germinal (fechado en 1959) que ya anuncia lo que serán sus intereses plásticos a partir de entonces. La producción de ambos constituye un buen ejemplo de la búsqueda, por diferentes medios, de la *vibración* del color¹⁸, y de la interacción entre los efectos cromáticos y la percepción del espacio: tanto del *virtual* del soporte en sí, como del *real* que supone el entorno arquitectónico.

Otro tipo de ilusionismo es el que sugieren los españoles José María Yturralde y José Manuel Broto, ambos con piezas de los 70, donde la espacialidad se plantea a través de unas estructuras de sabor constructivo y de unos códigos de representación sólidos a la par que elementales (cromáticos y de claroscuro).

Por su parte, los también españoles Pablo Palazuelo y Emilio Gañán, más el venezolano Mateo Manaure, presentan unas composiciones donde el

18. "Mi intención era poner al color en estado de movimiento, no como armonía cromática (...) Sólo quiero conseguir aquellas combinaciones donde el color tenga mayor fuerza vibratoria, y donde la ambigüedad espacial que resulte de sus superposiciones sea evidente" Jesús Rafael Soto, citado en Reinaldo Laddaga: Una exactitud tenebrosa; en VV.AA.: *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados* (ver nota 11); p. 58.

ritmo determinado entre líneas, planos y colores es la clave de su organización —siendo de carácter más *sígnico* en el caso de Palazuelo. Cabe aquí destacar que el acrílico firmado por Manaure en 1956, que se puede ver en esta exposición, corresponde al periodo en el que realizó sus famosos murales para el sorprendente Museo al aire libre de la Ciudad Universitaria de Caracas, donde se reúnen obras de artistas internacionales de la talla de Jean Arp, Alexander Calder, Wilfredo Lam, Baltasar Lobo, Antoine Pevsner o Victor Vasarely, junto a las de los venezolanos Soto, Alejandro Otero, Víctor Varela, Armando Barrios u Omar Carreño, además de otros. Una conjunción ejemplar entre arte y arquitectura que ha merecido la consideración de Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 2000.

Comparten con los anteriores la cualidad rítmica, aunque a través de un orden más compacto y, hasta cierto punto, estático, el colombiano Carlos Rojas y el argentino Gregorio Vardanega; representantes ambos de lo que definiríamos como una abstracción *hard-edge* —término aplicable, igualmente, a la modulación cromática del asimismo argentino Ary Brizzi—, sus piezas evocarían los trabajos de Keneth Noland (la de Vardanega, en especial, a la forma de diana tan característica de la primera etapa de aquel, en los sesenta), Max Bill e, incluso, Josef Albers; a los de este último podríamos asociar la sutiles variaciones de color del suizo Karl Gerstner, si bien no coincide con él en su proceder sistemático, que, en otra modalidad distinta, sí ofrece la escala acromática del norteamericano Tom Friedman (semejante, en su *resignificación* minimalista de lo objetual, a algunas propuestas de José Damasceno) y la pequeña escultura *óptica* del brasileño Sergio de Camargo (que recuerda a los relieves blancos de Luis Tomasello).

Aunque con disposiciones menos uniformes y rígidas, también presentan un marcado carácter rítmico las obras de Vasily Kandinsky, el manauere fechado en el año 1956 o la cubana Loló Soldevilla, que comparten, de algún modo, con las de los alemanes Gerd Leufert (pareja de Gego y afinado en Venezuela desde 1952) y el histórico Hans Richter (aunque bien es verdad que tal calificativo lo merecen muchos de cuantos hay reunidos en ReCONSTRUCTIVISMO 1.0). Por otro lado, la dinámica compositiva de los ejemplares del uruguayo Carmelo Arden Quin (integrante del mítico Grupo Madí) y del danés Richard Mortensen está cifrada en la articulación de las partes de las figuras que los integran; lo que además sucede en el acrílico de la uruguayana María Freire aunque, en su caso, dentro de un esquema o trama bastante regular.

En los esmaltes del venezolano Luis Guevara Moreno (quien coincide con Arden Quin, en su pertenencia al movimiento Madí, siendo los ejemplares que contemplamos en esta exposición de ese fascinante periodo),

del norteamericano Robert Mangold y del venezolano Arturo Herrera advertimos tres maneras de implicar los límites del soporte/cuadro como parte de su discurso, hasta un punto que nos sitúa al borde de la desaparición de su formato cuadrangular por *desbordamiento* –al igual que sucediera en buena parte de la obra del recién mencionado Arden Quin, y sus contemporáneos Rhod Rothfuss, Juan Melé, Raúl Lozza, Manuel Espinosa...–o de Frank Stella, sin olvidarnos de Torres García¹⁹; pensemos, para considerar esta cuestión con cierta perspectiva, en algunos de los momentos más críticos (en cuanto a la audacia de sus propuestas) de la trayectoria tanto de Mangold como de Herrera.

El caso más figurativo de esta selección es, sin duda, el de Christo y Jeanne-Claude, donde el factor constructivo se hace presente a través de su constancia en lo arquitectónico, en una serigrafía que tiene un encanto (debido a su simpleza y, quizás, a su capacidad de evocación) particular.

Por último, las esculturas de Man Ray (ésta, como cabría esperar, con un vago eco de sabor objetual) y del colombiano Edgar Negret trasladan lo geométrico a un nivel de articulación cuyo interés excede esa clasificación. También estaríamos hablando de una geometría latente –a pesar de su evidencia– en la obra del español Francisco Ferreras, donde el material cobra un protagonismo especial, lo que suele ser habitual en sus trabajos, igual que pasa –pero desde un enfoque más lingüístico y, hasta cierto punto, radical– en esa especie de arrastre matérico de la germanovenezolana Gego, convertido casi en signo, pero que, en el fondo, habría que leer en clave de sutil estructura.

•••

ReCONSTRUCTIVISMO 1.0 propone una panorámica abierta, necesariamente sucinta, pero muy pertinente en sus términos, de un buen número de planteamientos artísticos de orden geométrico. La indudable relevancia de la mayoría de los artistas presentes en la exposición, junto con la calidad y representatividad de los ejemplares reunidos (con respecto de la producción de cada uno de ellos) hacen que podamos ver en esta nueva edición de ReCONSTRUCTIVISMO 1.0 una excelente ocasión para revisar alguna de las manifestaciones más destacadas de una de las corrientes artísticas que en mayor medida ha estado ligada a lo más avanzado del arte desde los albores de la contemporaneidad. Uno de los principales atractivos que se añaden, además, a esta muestra, es

19. "Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura" Rhod Rothfuss: *El marco: un problema de la plástica actual* (1944); citado en VV.AA.: *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* (catálogo); Fundación, Juan March, Madrid, 2011; p.420

la importante presencia de obras cuyos autores son grandes nombres de la plástica hispanoamericana, dicho sea teniendo en cuenta la intensidad con la que arraigaron por esas latitudes las poéticas geométricas, cinéticas y de inspiración constructivista.

Víctor Zarza
Crítico de Arte (ABC Cultural)
Director del departamento de Pintura y Restauración
(Universidad Complutense de Madrid)



1

1. **Wassily Kandinsky.** Síntesi Barcelona, 1935. Pochoir de témpera, intervenido por el artista, 45.7 x 60 cm. Firmado y fechado



2



3

2. **Mateo Manaure.** Composición # 5, 1956. Óleo sobre madera, 103 x 50 cm. Firmado arriba derecha
3. **Lolo Soldevilla.** Sin título, 1957. Pastel y collage sobre madera, 41 x 75 cm. Firmado



4



5

4. **Carmelo Arden Quin.** Sin título, 1960. Collage sobre madera, 29 x 30 cm. Firmado
5. **Richard Mortensen.** Nº 6 de Socorro, 1963. Óleo sobre tabla, 81 x 100 x 6 cm. Firmado



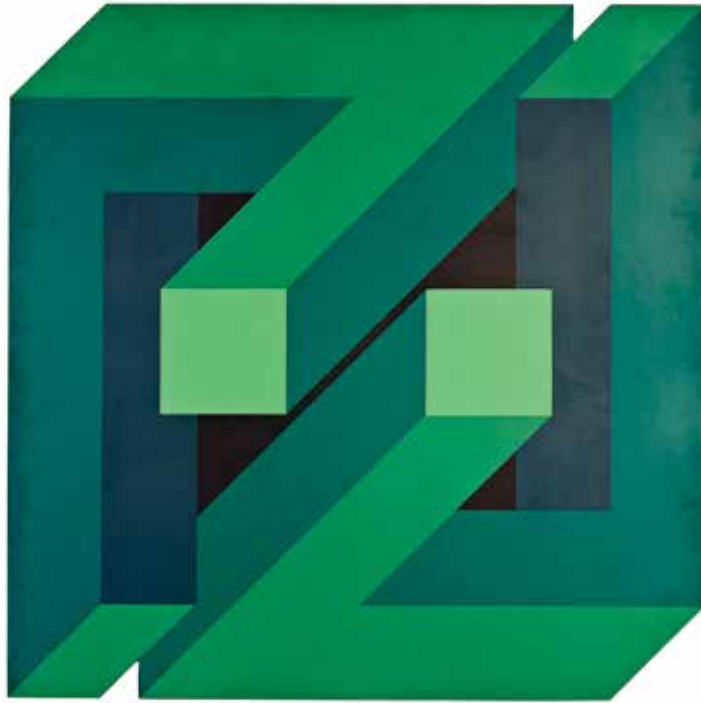
6



7

6. Luis Guevara Moreno. Coplanal VII, París 1951. Esmalte sobre madera, 53 x 70 cm. Firmado dorso

7. Luis Guevara Moreno. Coplanal rítmico 3 secciones, París 1951. Esmalte sobre madera, 94 x 130 cm. Firmado dorso

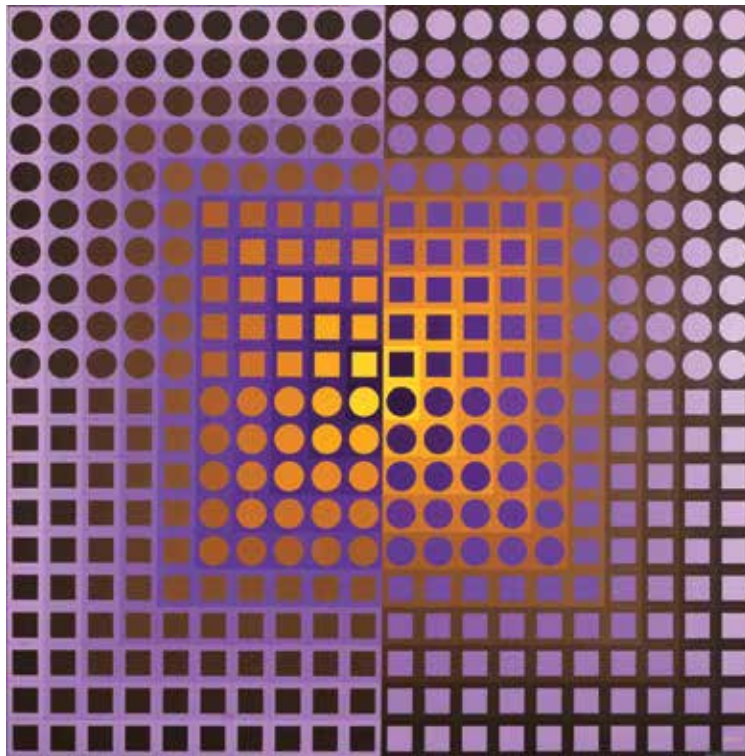


8

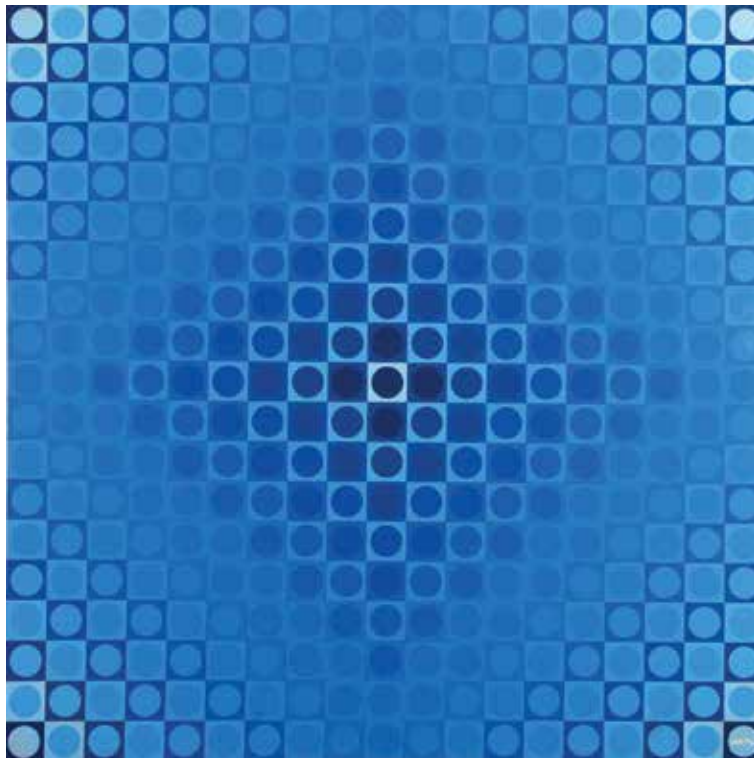


9

8. **José María Iturralde.** Estructura verde (serie cuadradas), 1973. Pintura acrílica, sintética, plástica y fluorescente sobre madera, 122 x 122 cm. Firmado, fechado y titulado en el reverso
9. **José Manuel Broto.** Composición, 1971. Collage, 51 x 36 cm. Firmado

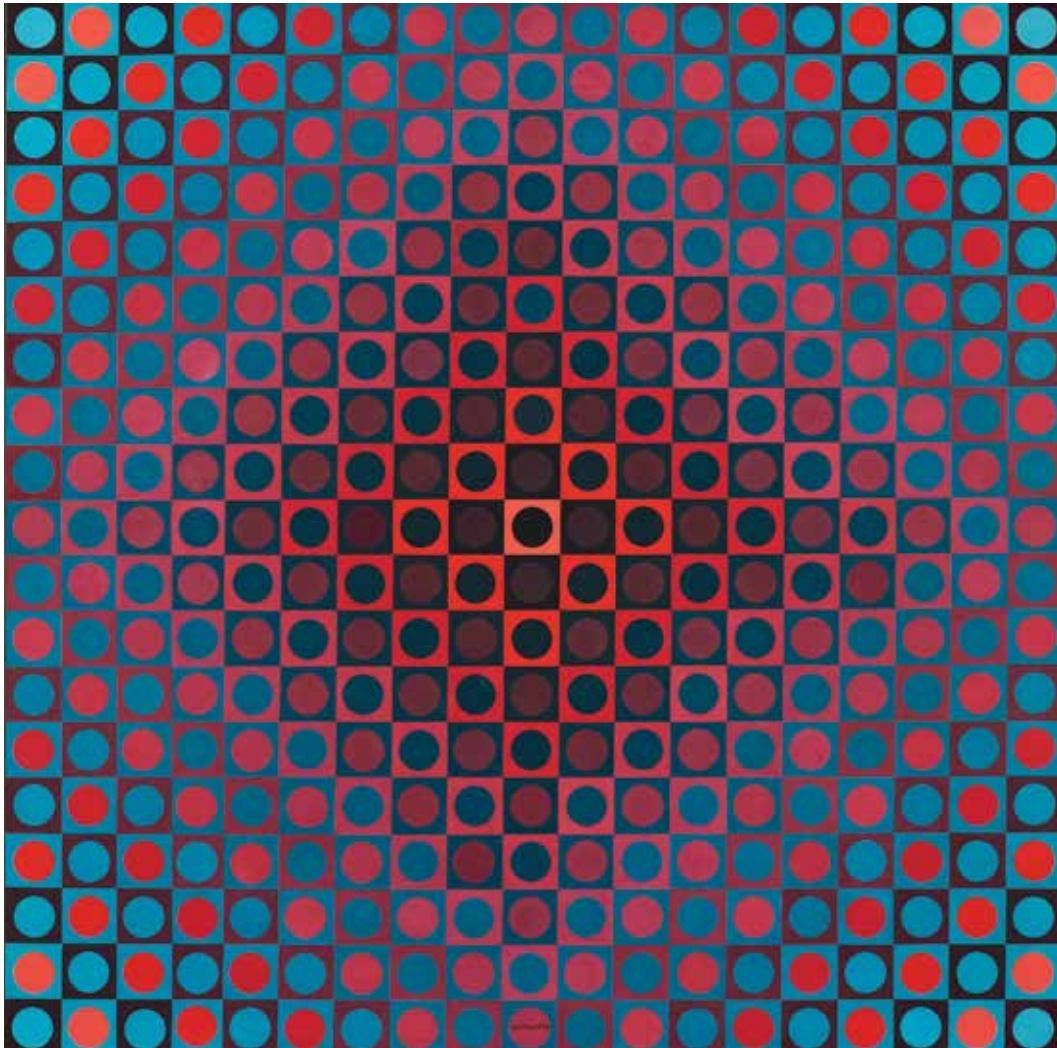


10

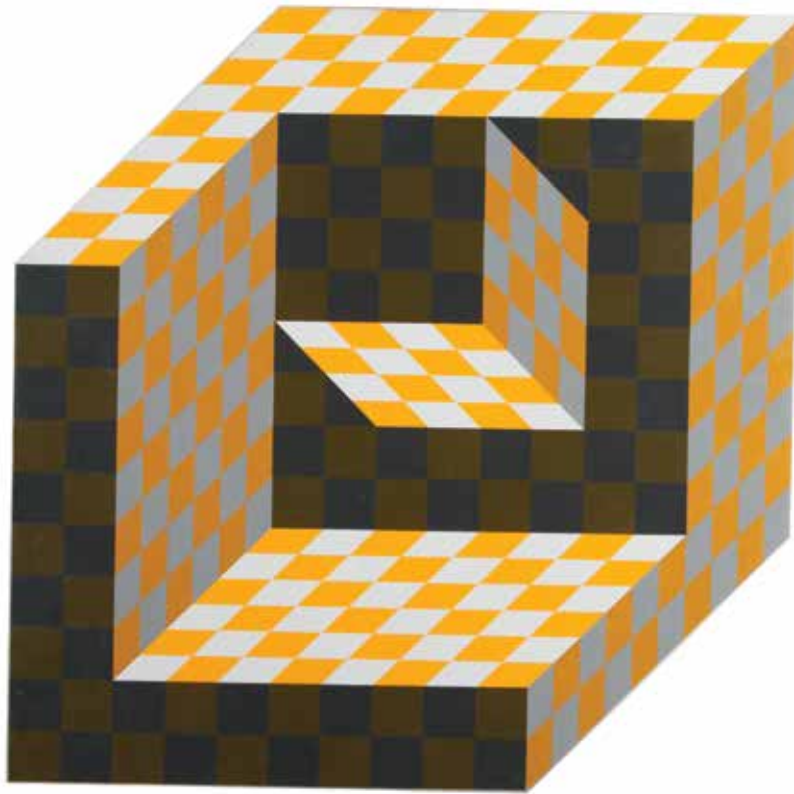


11

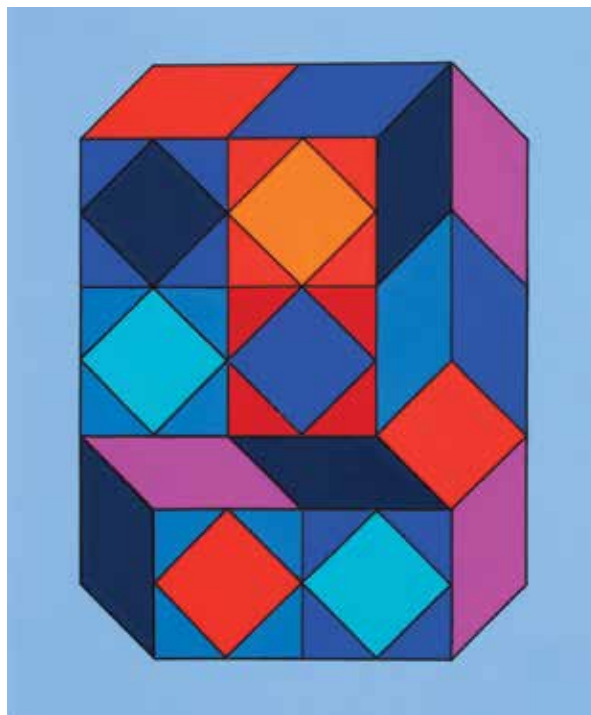
10. **Victor Vasarely.** Zoeld Violet/Yellow, 1971. Serigrafía sobre metal, Ed. 8 ejemplares, 100 x 100 cm.
Firmado abajo derecha
11. **Victor Vasarely.** Alom Blue/Blue, 1971. Serigrafía sobre metal, Ed. 4 ejemplares, 95.5 x 95.5 cm.
Firmado abajo derecha



12. **Victor Vasarely.** Boglar, 1968. Óleo sobre madera, 80 x 80 cm. Firmado abajo centro

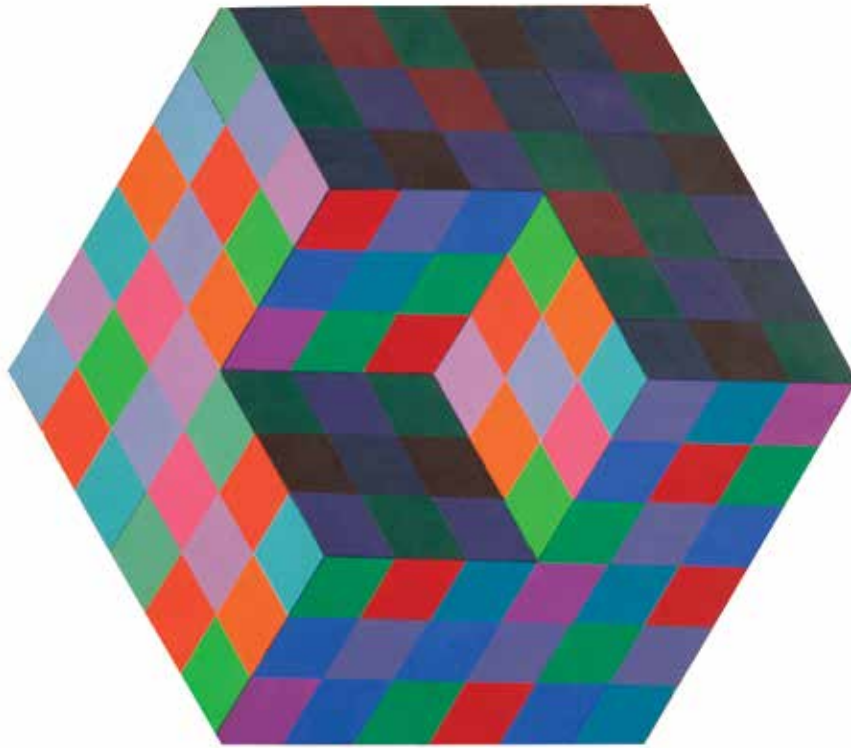


13

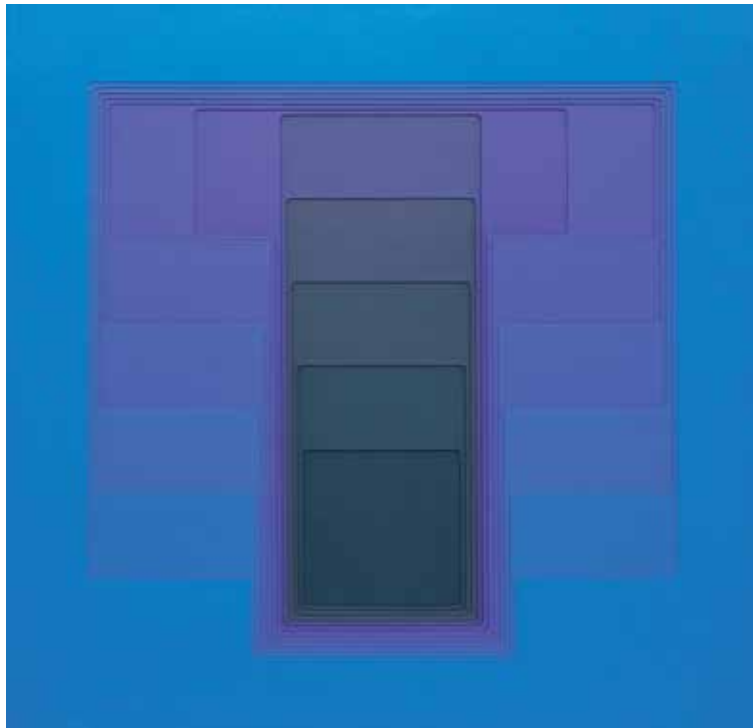


14

13. **Victor Vasarely.** Axo, 1973. Composición de metal, Edición Denise René, Ed. 257 ejemplares, 65 x 65 cm.
Sin firma
14. **Victor Vasarely.** VY-29F (Xico-8) Maqueta original, 1973. Collage acrílico sobre cartón, 30 x 24 cm.
Sin firma. (De esta pieza se hizo una edición de 250 ejemplares. Ediciones Denise René / Atelier Arcay)



15



16

15. **Victor Vasarely.** Tridim-Q (Maqueta para Variációk), 1968. Acrílico sobre cartón, 25 x 29 cm. Sin firma. (De esta pieza se hizo una edición de 100 ejemplares + 20 Pruebas Especiales + 20 Pruebas de Artista, realizada en 1989. Ediciones Denise René / Atelier Arcay)
16. **Karl Gerstner.** Color Sounds 29, 1975. Ensamblaje de materiales mixtos, 56.5 x 56.5 cm. Firmado y dedicado al dorso: "sig. 6.X.75"



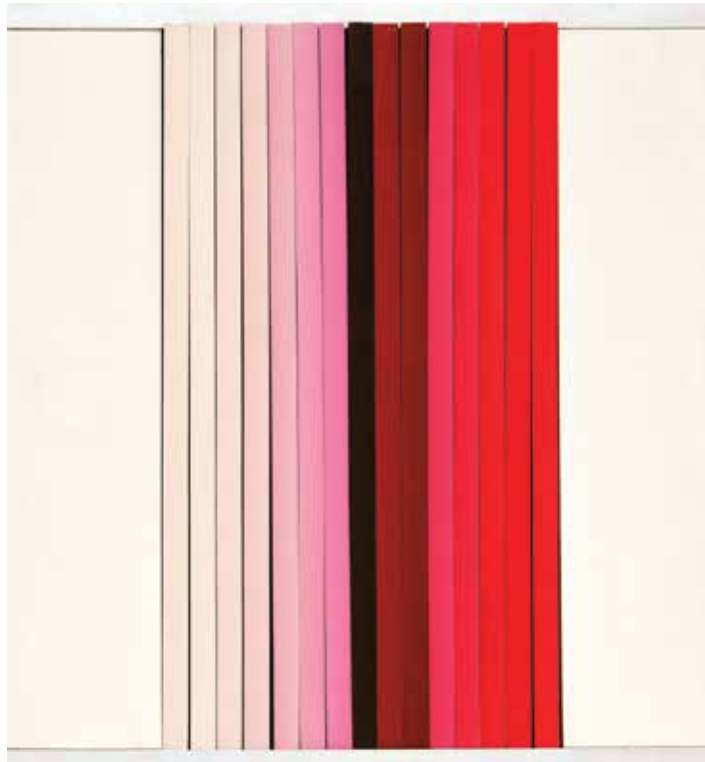
17



18

17. **Victor Vasarely.** Venus, 1987. Dos serigrafías sobre plexiglass yuxtapuestas, Ediciones Denise René, Ed. 30 ejemplares, 38 x 33.2 x 6 cm. Firmado abajo centro

18. **Francisco Sobrino.** Unstable Displacements F.G., 1968. Plexiglass en colores con caja metálica, Edición Denise René, Ed. 100 ejemplares, 40 x 40 x 9 cm. Firmado



19



20

19. **Karl Gerstner.** Alivio Series (Hors serie) Colección MAT, Ca. 1960. Ensamblaje en madera, Ediciones Denise René, Ed. 65 ejemplares, 45 x 45 x 7.5 cm. Firmado y numerado al dorso
20. **Francisco Farreras.** 668^a, 2004. Mixta sobre madera, 100 x 80 cm. Firmado



21



22

21. **Hans Richter.** Pro Contra Variation, 1973. Collage de cajas pintadas sobre lienzo, 61 x 46 cm. Firmado abajo derecha
22. **Hans Richter.** Vibra No. 43, 1975. Collage de cajas pintadas sobre lienzo, 51 x 100 cm. Firmado abajo derecha



23



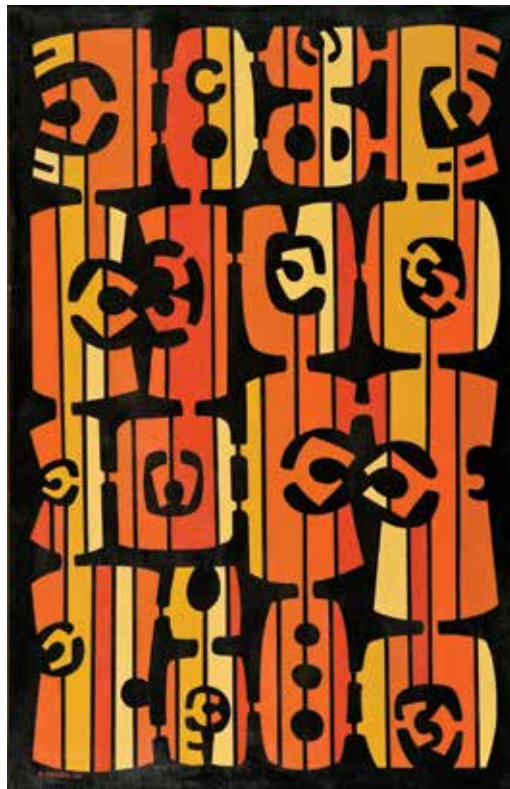
24

23. Edgar Negret. Monumento al descubrimiento de América, 1992. Escultura en acero inoxidable, Ed. 92 ejemplares, 41 x 26 x 26 cm. Firmado y seriado en la base

24. Man Ray. Le Fou, 1971. Escultura de plata. P.A. 1, Ed. 9 ejemplares, 21 cm de altura. Firmado



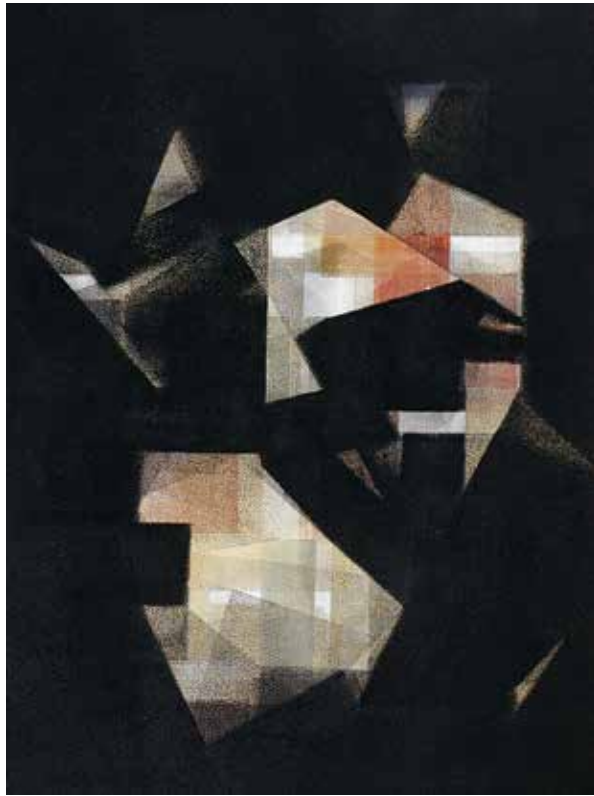
25



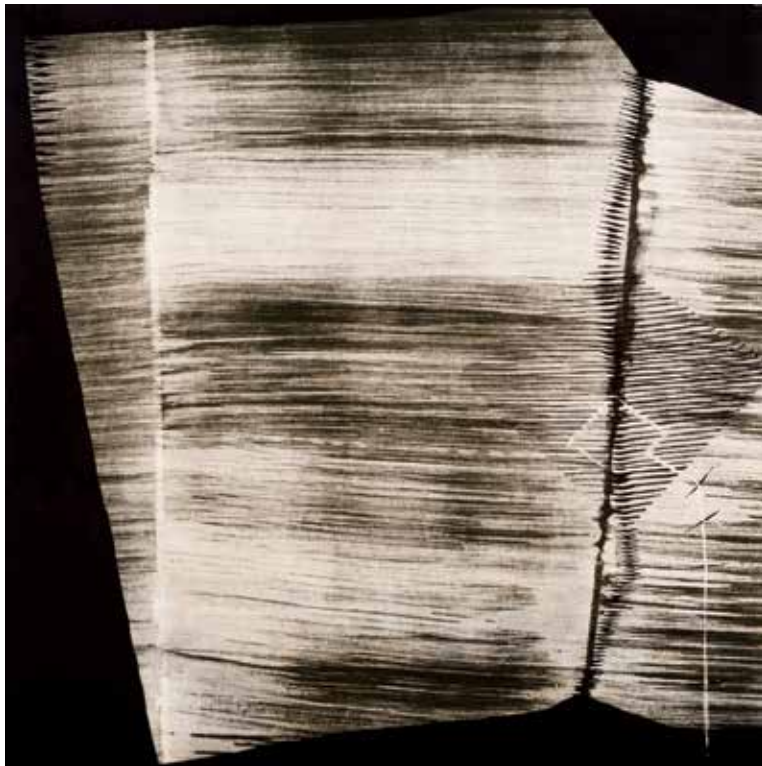
26

25. **Christo & Jeanne-Claude.** Sin título, 1968. Serigrafía en dos partes integrada en una caja de acetato, 74.5 x 63 x 15 cm. Firmado a lápiz y fechado

26. **María Freire.** Sin título, 1974. Acrílico sobre tela, 100 x 65 cm. Firmado abajo izquierda



27



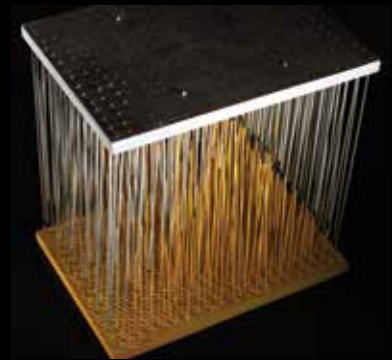
28

27. **Gerd Leufert.** Fondo negro, Ca. 1955-56. Mixta sobre madera, 80 x 60 cm. Firmado abajo centro

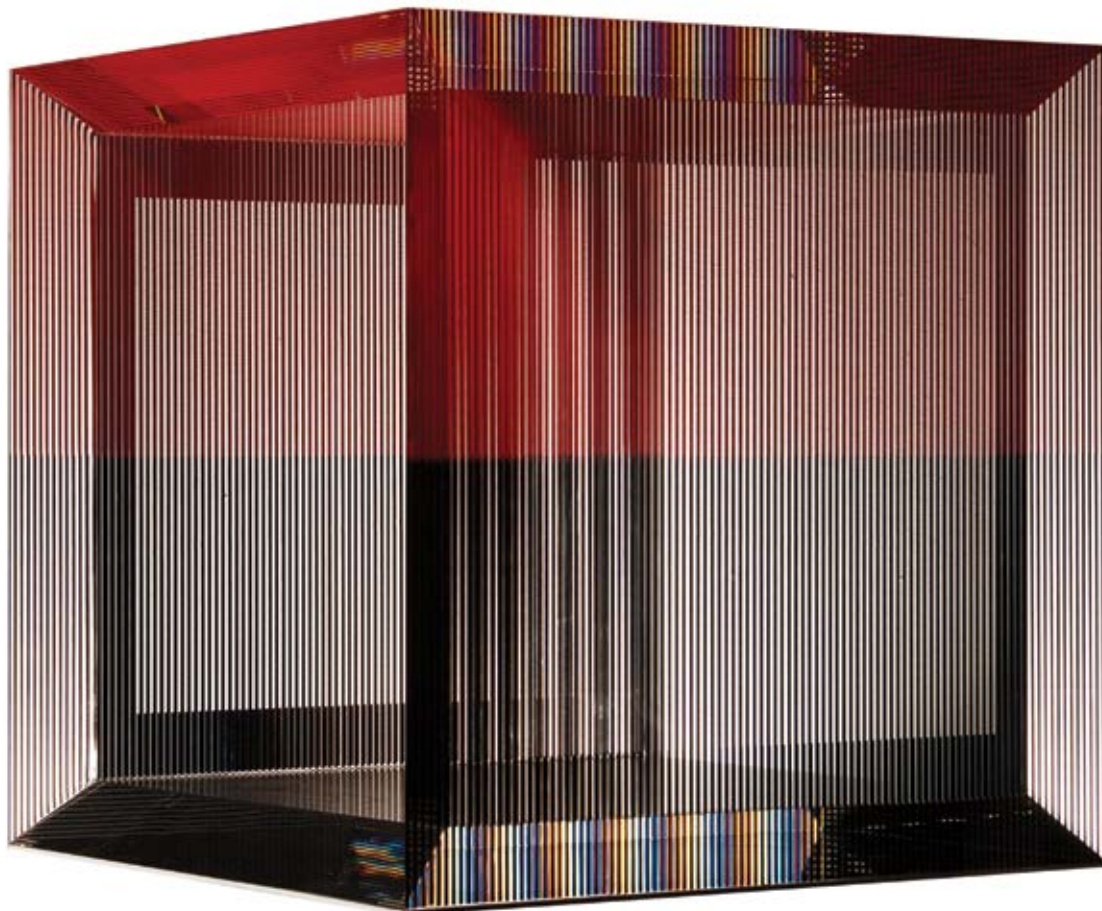
28. **Gertrud Goldschmidt (Gego).** Sin título, 1966. Litografía sobre papel, Ed. 20 ejemplares, 57 x 57 cm. Firmado dorso



29

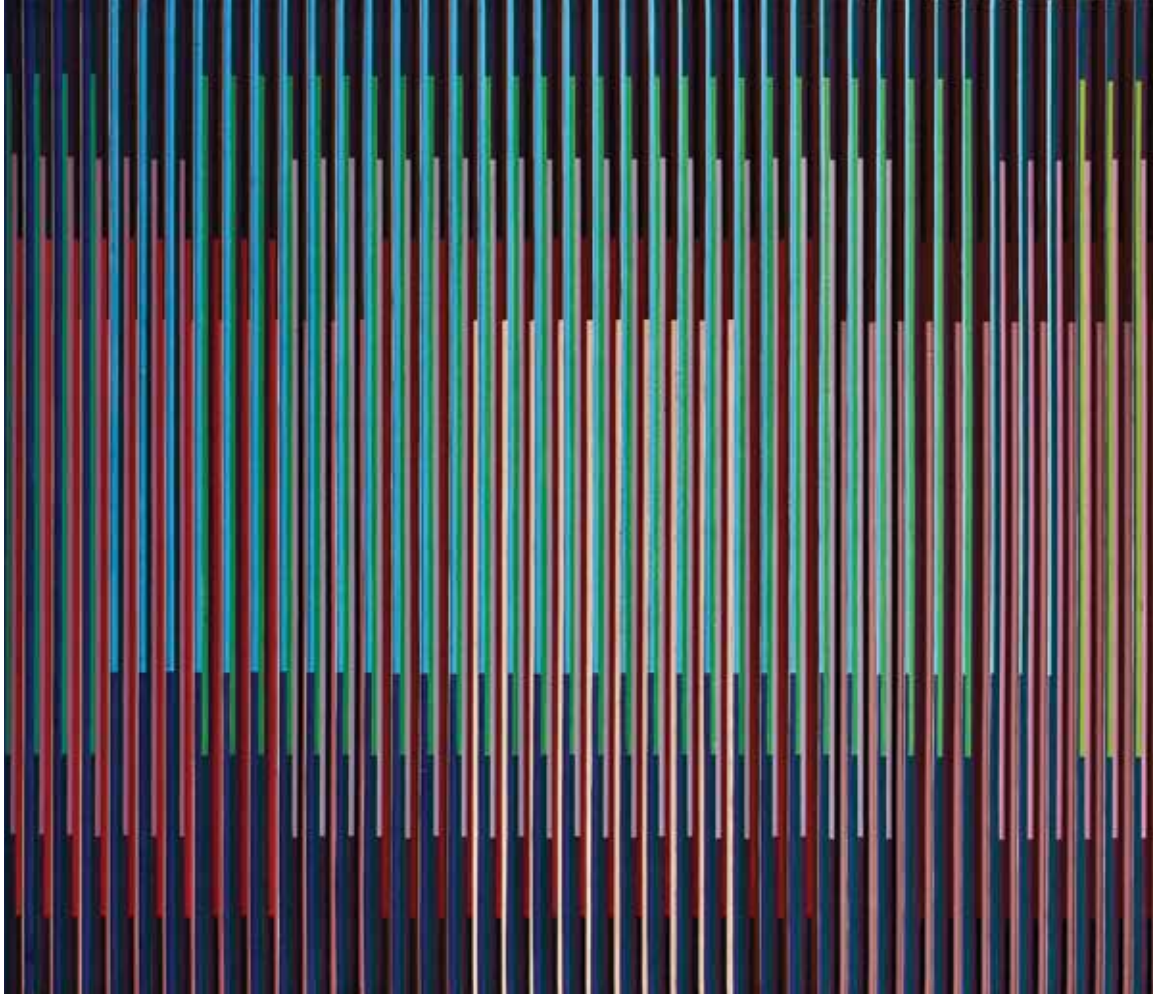


29. Jesús Rafael Soto. Maqueta, 1971. Varillas metálicas y madera pintada, 22 x 21 x 15 cm. Firmado



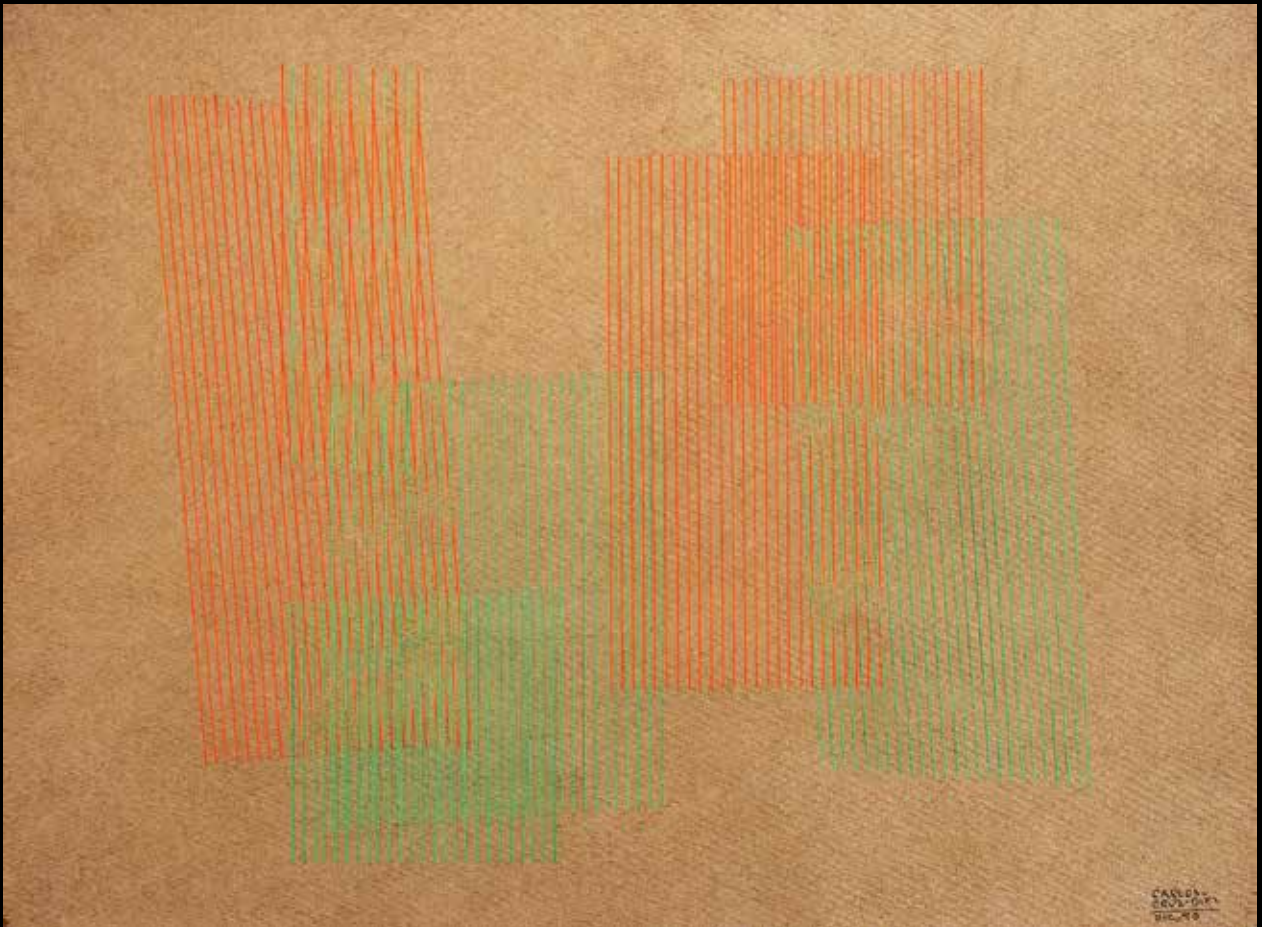
30

30. Jesús Rafael Soto. *Cube noir et rouge*, 1995. Plexiglass y pintura, Ed. 4 ejemplares, 60 x 60 x 60 cm.
Firmado abajo derecha



31

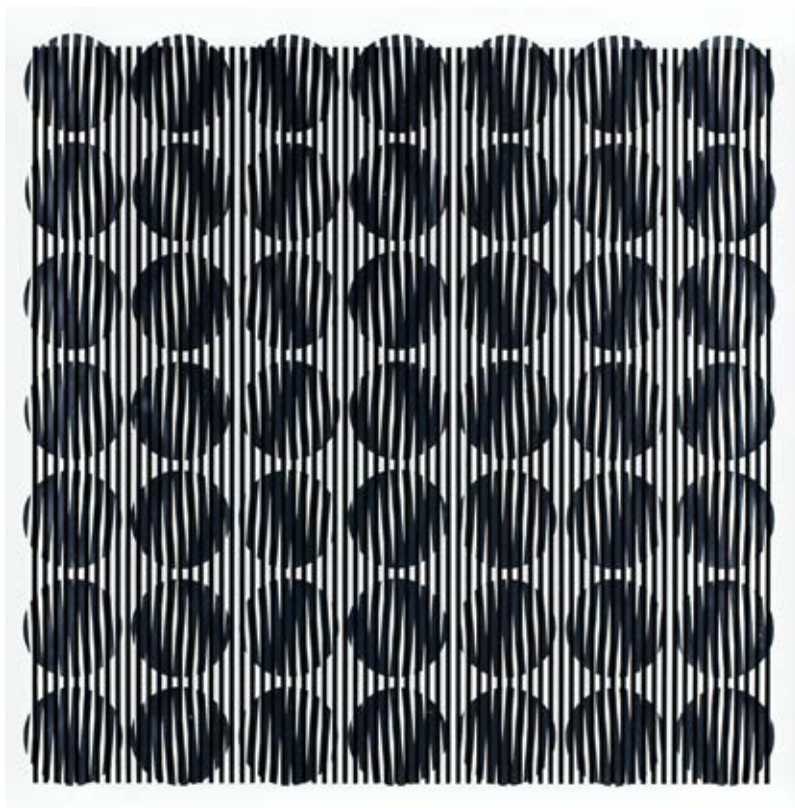
31. **Carlos Cruz Diez.** Physichromie 647 "Maqueta Mural Previsora", 1973. Acrílico sobre PVC, en caja de acero inoxidable, 37 x 44 cm. Firmado. Certificado por el artista



32



32. **Carlos Cruz Diez.** Vibración del rojo y del verde, 1959. Tinta sobre cartón pegado sobre cartón piedra, 27 x 36.5 cm. Firmado abajo derecha. Certificado por el artista

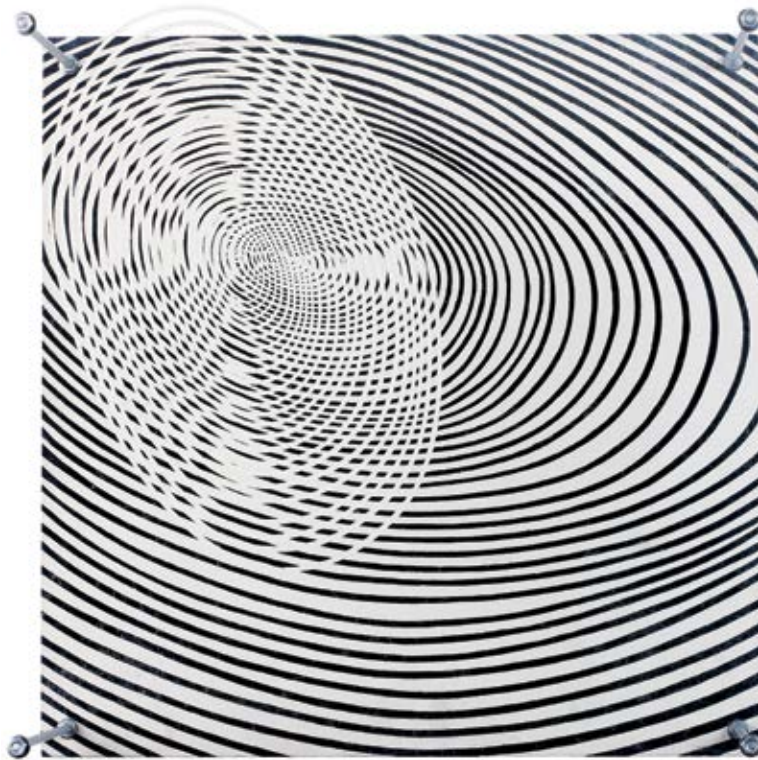


33



34

33. **Jean-Pierre Yvaral.** Acceleration Optique, 1964. Técnica mixta, 50 x 50 x 18 cm. Firmado dorso
34. **Francisco Sobrino.** RC, 1967. Plexiglass de color cortadas y ensambladas, Edición Denise René, Ed. 100 ejemplares, 40 x 40 x 9 cm. Firmado dorso

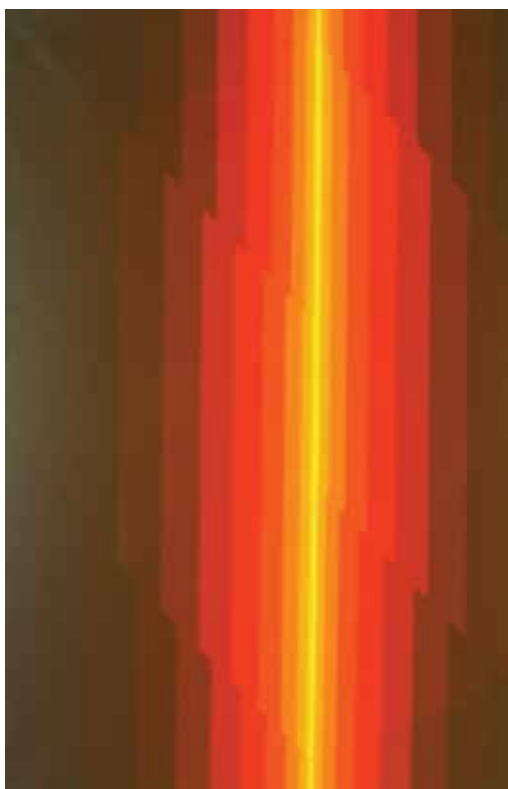


35

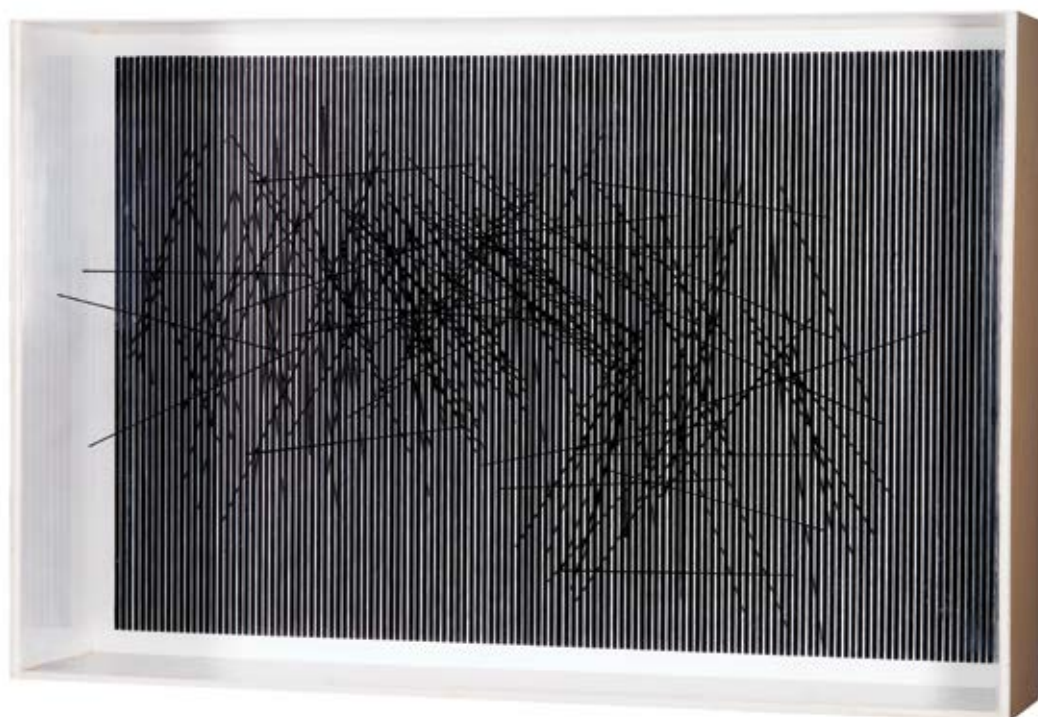


36

- 35. Jesús Rafael Soto.** Espiral (Serie: Sotomagie, 1967), 1955. Serigrafía sobre plexiglass, Edición Denise René, Ed. 100 ejemplares, 34 x 34 x 18 cm. Firmado
- 36. Jesús Rafael Soto.** La Caja, 1955. Pantalla de impresión en plexiglass, en un marco de madera negro, Edición Mat, Ed. 100 ejemplares, 32 x 32 x 15 cm. Firmado



37



38

37. **Ary Brizzi.** Expansión 2, 1972. Acrílico sobre tela, 150 x 100 cm. Firmado dorso

38. **Jesús Rafael Soto.** Sin título, 1967. Serigrafía en plexiglass, Edición Denise René, Ed. 100 ejemplares, 28 x 42 cm. Firmado base



39



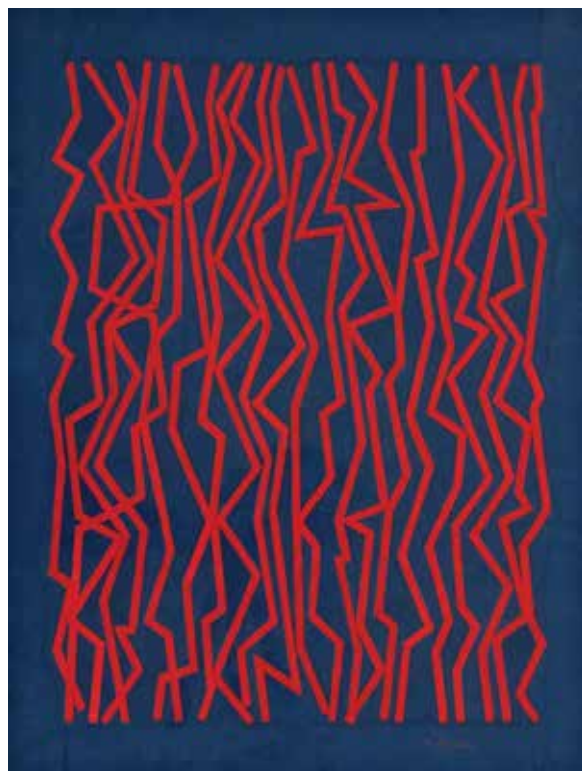
40

39. Emilio Gañán. Sin título, 2006. Óleo y acrílico sobre papel, 148 x 125 cm. Firmado

40. Mateo Manaure. Columna Policromada, 2012. Pintura acrílica sobre madera, 165 x 60 cm. Firmado dorso

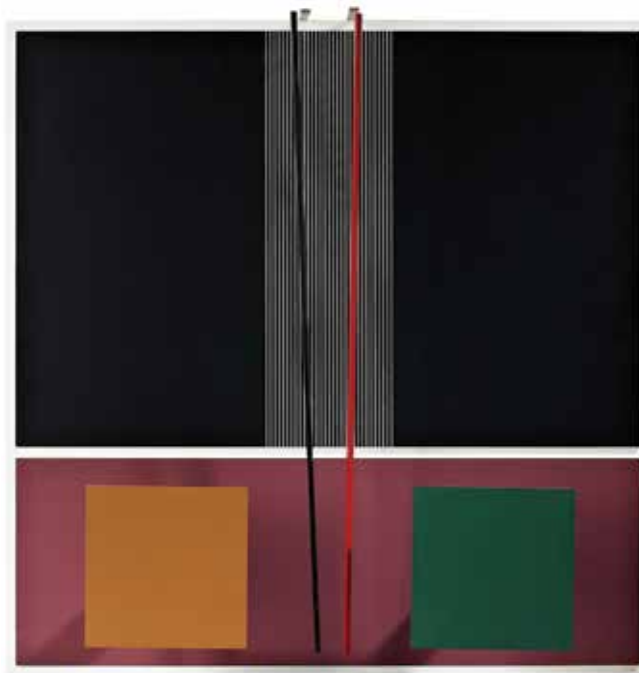


41



42

41. **Mateo Manaure.** Columna Policromada, 2012. Pintura acrílica sobre madera, 165 x 60 cm. Firmado dorso
42. **Pablo Palazuelo.** Marin 03, 1993. Gouache sobre papel, 66 x 50 cm. Firmado



43



44

43. Jesús Rafael Soto. Sin título, Ca. 1970. Técnica mixta sobre madera, Ed. 8 ejemplares, 63 x 62 x 14 cm. Firmado dorso

44. Jesús Rafael Soto. Estela. Suite Mallorca, 2002. Escultura en plexiglass, Ed. 8 ejemplares, 41 x 15 x 9 cm. Firmado



45



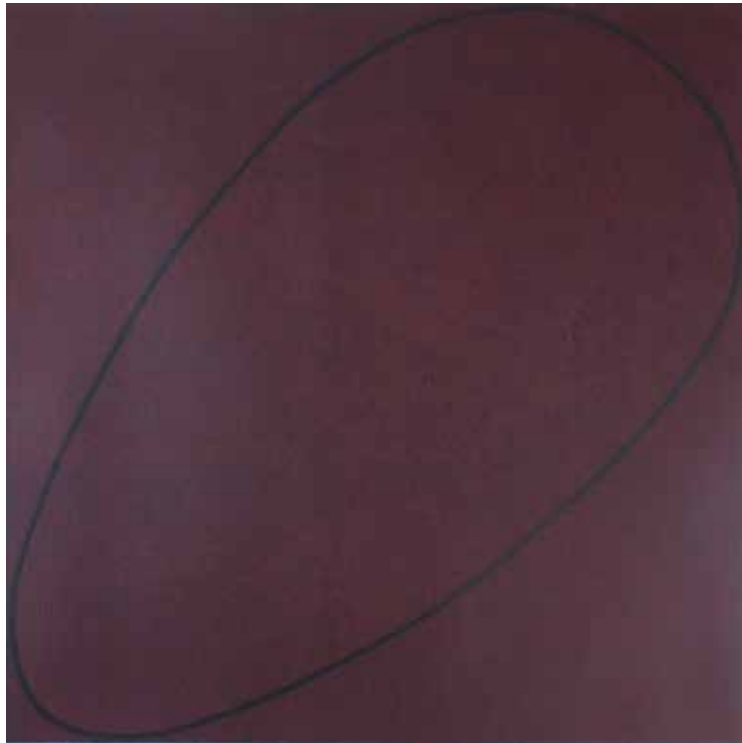
46

45. **Carlos Rojas.** Sin título, 1974. Óleo sobre tela, 171 x 171 cm. Firmado abajo derecha
46. **Gregorio Vardanega.** Sin título, 1970. Composición múltiple de plexiglass, Edición Denise René, Ed. 15 ejemplares, 35 x 35 x 12 cm. Firmado



47

47. **Tom Friedman.** Sin título, 2002. Setenta y cinco tazas apilados y pegados de espuma de poliestireno pintada a mano, Ed. 65 ejemplares, 104.1 x 7.6 x 7.6 cm. Firmado abajo centro



48



49

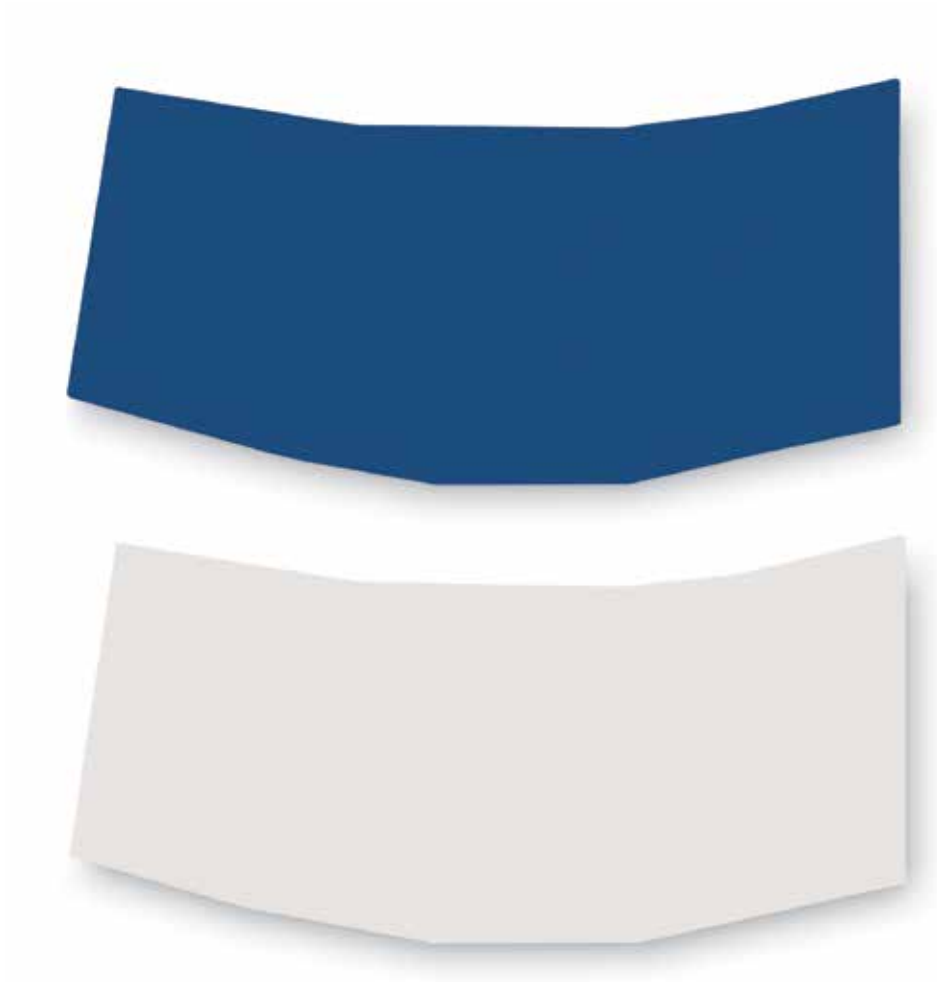
48. Robert Mangold. Sin título, 1991. Serigrafía sobre papel, Ed. 100 ejemplares, 121.92 x 121.92 cm.
Firmado

49. Sol LeWitt. Sin título, 1991. Serigrafía sobre papel, Ed. 100 ejemplares, 121.92 x 121.92 cm. Firmado



50

50. Nedo. Sin título, Ca. 1970. Mixta sobre madera, 101 x 101 cm. Sin firma



51

51. **Arturo Herrera.** Kindness (Blue) & Kindness (White), 2000. Poliuretano sobre MDF, Ed. 2 ejemplares, 30.5 x 69.9 cm c/u. Firmado al dorso



52

Galería Odalys

Reconstructivismo 1.0

Galería Odalys

Madrid, del 7 de noviembre de 2013 al 1 de febrero de 2014

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Coordinación General

Ronnie Saravo Sánchez

Asistencia a la Coordinación

María Donaire Ríos
Mantura Kabchi Abchi

Relaciones Internacionales

Karina Saravo Sánchez

Curaduría

Odalys Sánchez de Saravo

Textos

Víctor Zarza

Traducción

Roberto Luna Letamendi

Fotografía

Abel Naím
Emilio Kabchi Abchi
Luis Encuentra

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Museografía

Galería Odalys

Montaje

Madridart Montaje S.L.

Planificación de Montaje

Desireé Cardozo

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Retoque Fotográfico

Roberto Pardi Lacruz

Impresión

MHS Impresores

Tiraje

1.000 ejemplares

Todas las obras catalogadas y documentos reproducidos en esta publicación, proceden de colecciones particulares a cuyos propietarios nos complace reiterar nuestro reconocimiento.

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España

Tel.: +34 913194011

Fax: +34 913896809

galeria@odalys.com

info@odalys.es

www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Asistente a la Dirección

María Donaire Ríos

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Servicios Generales

Víctor Redondo Donaire

Departamento de Computación

Guillermo Rivero
Mantura Kabchi Abchi

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Galería Odalys, C.A.

C. Comercial Concreta
Nivel PB. Locales 115 y 116

Urb. Prados del Este

Caracas 1080, Venezuela

Telfs: +58 212 9795942,

+58 212 9761773

Fax: +58 212 9761773

odalys@odalys.com

odalys.sanchez@gmail.com

www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Guillermo Rivero
Mantura Kabchi Abchi

Coordinación de Depósitos

Dehildred Cerró

Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre

Ángel Torres

Eitan Estrada Camacho

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,

2013

Caracas, Venezuela

Odalys Galería de Arte

José Manuel Sánchez C.

International Sales

8532 Nw 93 St

Medley, Fl 33166. USA

Phones:

+1 954 6819490

miami@odalys.com



Wassily Kandinsky
Mateo Manaure
Lolo Soldevilla
Carmelo Arden Quin
Richard Mortensen
Luis Guevara Moreno
José María Iturralde
José Manuel Broto
Victor Vasarely
Karl Gerstner
Francisco Sobrino
Francisco Farreras
Hans Richter
Edgar Negret
Man Ray
Christo & Jeanne-Claude
María Freire
Gerd Leufert
Gertrud Goldschmidt (Gego)
Jesús Rafael Soto
Carlos Cruz Diez
Jean-Pierre Yvaral
Ary Brizzi
Emilio Gañán
Pablo Palazuelo
Carlos Rojas
Gregorio Vardanega
Tom Friedman
Robert Mangold
Sol LeWitt
Nedo
Arturo Herrera
Sérgio de Camargo

