



ReCONSTRUCTIVISMO 2.0

ReCONSTRUCTIVISMO 2.0

Exposición: 28 de abril / 3 de junio de 2015
Galería Odalys, Madrid - España

www.odalys.com



ODALYS

Galería **Odalys** S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España

Telfs: +34 913194011, +34 913896809

info@odalys.com | odalys@odalys.com

www.odalys.com

Forma, color y dinamismo

"Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color, una superficie"

Theo Van Doesburg

Además de por sus valores estéticos, toda obra de arte puede apreciarse también por cuanto nos informa sobre la época a la que pertenece y en la cual se inscribe. Dicha información trasciende lo meramente connotativo, pues a través de ella es posible establecer una relación muy intensa con las claves conceptuales de su tiempo; forma parte, por así decirlo, del panorama iconográfico en el que se produjo: al cual se atuvo en su momento y desde el que se proyectó como una posibilidad abierta hacia el futuro. Esta, y no otra, es la condición de lo inédito, de lo novedoso, de todo aquello que interpretamos como un avance en el ámbito de cualquiera de las actividades humanas. Dicho sea sin perder de vista que la evolución en arte no discurre de forma lineal; que éste no *progres*a siempre en la misma dirección, *aditivamente*, sumando conocimientos en un único sentido, como señalara Ernst H. Gombrich al comienzo de su célebre "Historia del Arte"¹.

Si bien, por definición, la obra abstracta se caracteriza por desatender la apariencia externa de la realidad visual (al menos en sus aspectos concretos, físicos: en esos detalles que alimentan toda representación), lo cierto es que tal desatención no puede dejar de reflejar -por activa o por pasiva, por sus inclusiones en igual medida que por sus exclusiones- algo de esa realidad que (*aparentemente*) tanto empeño pone en eludir. El primer paso hacia la abstracción lo propició, sin duda, la llegada de la fotografía y, en tal ocasión, los pintores (principales afectados por las ventajas icónicas que ofrecía el nuevo invento) se afanaron en la búsqueda de fórmulas que les apartasen de la sorprendente nitidez de la imagen fotográfica: he aquí lo que cabría señalar como *primera elusión* ligada a lo abstracto². Efectivamente, en los lienzos de los impresionistas la pintura inicia un camino hacia sí misma que, en apenas un par de décadas, desembocará en dos maneras de entender la abstracción: hablando en términos generales, digamos que una sería de carácter expresivo o gestual y, otra,

1. "...Cada adelanto o progreso en una dirección entraña una pérdida en otra, (...) este progreso subjetivo, a pesar de su importancia, no corresponde a un objetivo acrecentamiento de valores artísticos". GOMBRICH, Ernst H.: Historia del arte; Madrid, Alianza, 1984 (5ª ed.); p.12.

2. "En el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores". BENJAMIN, Walter: Pequeña historia de la fotografía (1931); en Discursos interrumpidos I; Madrid, Taurus, 1989; p.70.

se fundamentaría en la geometría. A partir de este momento, una vez que los pintores rechazan representar la naturaleza *tal cual es*, se hace posible —porque era necesario tras esa renuncia— establecer un nuevo tipo de conexión estética con el mundo. Un mundo que, en las primeras décadas del siglo XX, no dejaba de sorprenderse con las infinitas posibilidades de bienestar y progreso que le procuraban los sucesivos avances técnicos y científicos, cuyos paradigmas quisieron verse como el signo más definitivo de aquellas fechas.

Ante tal situación, una vez desbaratado el léxico formal de la pintura y arrumbada su sintaxis, a los artistas se les abría la posibilidad adoptar como modelos estructurales los órdenes geométricos que se prodigaban en las diferentes ramas de la ingeniería, de la arquitectura y del diseño. Estaba claro que aquellos constituían la nueva morfología del entorno sensible y que, por tanto, había que plantear la exigencia de situarse a su *altura* estética y conceptual, como uno de los primeros imperativos para poder interactuar con ellos³; de otro modo, el arte hubiera hablado un lenguaje hasta cierto punto incomprensible para la sensibilidad de sus contemporáneos. Ya no bastaba con realizar bellos paisajes industriales o urbanos, ni escenas repletas de trabajadores; motivos donde se manifestaba la modernidad, como ya se venía advirtiendo desde el realismo decimonónico y, posteriormente, el impresionismo —que también en esto supo ser moderno.

Los futuristas fueron los primeros en proclamar —a su modo, enfático y explícito, iconoclasta y explosivo— la necesidad de adaptar el arte a la trama de lo tecnológico⁴, mientras que al cubismo sólo cabe agradecerle —y no es poco— que ofreciese el andamiaje plástico para llevar a cabo dichas aproximaciones. Ya en la Rusia prerrevolucionaria comenzarían a formularse distintas propuestas dirigidas hacia ese encuentro dialéctico con la realidad, que para ellos pasaba por la técnica como suprema manifestación de las aspiraciones sociales, especialmente a partir de la instauración del régimen soviético. Los constructivistas, por su parte, organizados en torno a Vladimir Tatlin, lanzarán el significativo grito de "*Abajo el arte. Viva la técnica*"⁵. Dentro de una mentalidad semejante, los miembros de la Bauhaus trabajarían bajo los presupuestos de la unión entre las distintas artes y la ingeniería, con el fin de alcanzar una integración superadora a

3. "Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno..." Prefacio I (De Stijl, 1919); en DE MICHELI, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX; Madrid, Alianza, 1984 (4ª ed.); p. 414.

4. "Es preciso preparar también la futura e inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando, perfeccionando un cambio continuo de intuiciones, de ritmos, de instintos y de disciplinas metálicas..." MARINETTI, Filippo Tommaso: El hombre multiplicado y el reinado de la máquina (1910); en MARINETTI, F.T.: Manifiestos y textos futuristas; Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978; p.76

5. Programa del Grupo productivista (1920), firmado por Alexander Rodchenko y Bárbara Stepanova. En el mismo se lee también: "Los elementos específicos de la actividad del grupo, es decir, la tectónica, la construcción y el producto, justifican ideológica, teórica y experimentalmente el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz" En DE MICHELI, M. (op.cit.); pp. 403/4.

través de una nueva arquitectura, concebida ahora como *obra de arte unitaria*⁶ (con resonancias que van desde la catedral gótica –según la definición Erwin Panofsky– a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana); idea que compartieron con los integrantes del grupo De Stijl, para quienes la arquitectura era entendida asimismo como “*síntesis de la nueva expresión plástica*”⁷.

Sin entrar a cuantificar cuáles o qué partes de estos proyectos se llegarían a materializar de manera efectiva (puesto que no ponemos en duda que toda estas *utopías* llevaban impresas –en las mismas entretelas de su fracaso: condición, este, de lo utópico– considerables dosis de las aspiraciones de progreso *verosímiles* para aquellas primeras décadas del siglo XX), lo cierto es que, en conjunto, provocaron una reconsideración de los valores plásticos, desde su más elemental concepción, y de la función del arte, dejando abonado el terreno para los distintos cuestionamientos que en el medio artístico se han venido sucediendo a partir de entonces, más allá de los términos del gastado dilema abstracción/figuración. Las formas geométricas, latentes en toda la tradición del arte occidental como fundamento estructural y compositivo, como esquema primordial con el que someter (analizar, comprender y representar) el mundo visual, quedaron a *la vista* desde aquellas fechas además de para instituir una corriente estética que, a lo largo del pasado siglo, se ha manifestado con diversos nombres (minimalismo, neogeo, cinetismo, op art...), también como elementos de *amplio espectro* dentro del lenguaje plástico, sin limitarse exclusivamente a los discursos de índole formalista que enmarcaríamos dentro de la categoría general de *abstracción geométrica*. Y hoy, quizás, menos que nunca, cuando lo que prima en la práctica artística es un extendido ejercicio tendente a la hibridación que difícilmente nos permite clasificar nada siguiendo un criterio de homogeneidad. De la misma manera que había un orden geométrico patente en la mayor parte de los dinámicos collages de Kurt Schwitters (no en vano, se ganaba la vida como diseñador), que tan bien se entendían con el afán constructivo de los dibujos *proun* de El Lissitzky, lo hay –en clave de crítica social: la abstracción como metáfora– en la obra de Peter Halley⁸, de igual modo

6. “La Bauhaus trata de reunir toda la actividad artística creadora en una sola unidad, de reunificar todas las disciplinas artesanales –escultura, pintura, artes aplicadas y manuales– en una nueva arquitectura, como partes inseparables de la misma. El último [...] objetivo de la Bauhaus es la obra de arte unitaria –el gran edificio– en la que no existan fronteras entre arte monumental y decorativo”. GROPIUS, Walter: Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar (1919). <https://jmejide.files.wordpress.com/2013/04/manifiesto-programa-bauhaus.pdf>

7. Theo Van Doesburg: Los 17 puntos de la arquitectura neoplástica (1925); en De Stijl: http://es.wikipedia.org/wiki/De_Stijl

8. “Si bien Halley centra su trabajo en nociones básicas de la pintura como la forma, la línea, el plano y, sobre todo, la luz y el espacio, sus planos cuadrados de vivos colores van más allá de la investigación formal para constituir modelos. Con ellos reproduce los esquemas básicos de una sociedad donde el comportamiento y las relaciones de sus protagonistas están sometidos a una progresiva geometrización y abstracción. El viejo vínculo entre geometría y ética surge de nuevo para enfrentarse al argumento de que el arte ha muerto estrangulado por el universo de los mass media” MONTOLÍO, Celia: Geometrías escondidas; Lápiz, nº 88; Madrid, 1992; p.32

que resulta de una elocuencia reveladora en las *interferencias* urbanas de Daniel Buren y Mainer López⁹; entre la pintura *terminal* de Ad Reinhardt¹⁰ y los montajes residuales de Carlos Bunga¹¹ reconocemos una visión *esca-tológica* de lo pictórico, que se apoya en la geometría. También a ésta se le ha puesto -como no podía ser de otro modo en tal contexto- al borde de su estricta formulación: Joseph Beuys, Robert Morris, Eva Hesse, Tony Cragg, Blinky Palermo...

Al cabo, un simple vistazo hacia lo que de geométrico hay -y es abundante- en las obras de arte hoy en día, nos llevaría a preguntarnos, en rigor, si el término *abstracción geométrica* sigue manteniendo su validez como categoría estética reveladora, significativa; olvidémonos, por descontado, de ni tan siquiera sugerir que pudiera hablarse de algo así como una *corriente*, por cuanto en la actualidad el panorama de los discursos no ya artísticos, sino particularizando en los que emplean la geometría, es tan heterogéneo y presenta tal disparidad de planteamientos, que resulta impensable ceñir todas sus manifestaciones a una misma categoría. ¿Se trataría, pues, de un *resto terminológico* cuya vigencia se reduce al ámbito de la historiografía?; ¿de una simple etiqueta para tener a mano una catalogación fácil y de carácter superficial? Aun cuando las formas y estructuras geométricas se hallen muy presentes en el arte contemporáneo, como es obvio, y tengamos la tentación de efectuar agrupaciones de obras según sean sus elementos constitutivos (en ocasiones, razones de estudio y análisis pueden empujarnos a tomar esta clase de determinaciones), lo cierto es que hemos de relativizar la normalización del término para no generar un malentendido que acabaría sustrayendo la originalidad de cada una de las propuestas, al subsumir todas sus particularidades en un reducto de intereses muy limitado. Una prevención que también conviene tener en cuenta a la hora de enjuiciar obras que solemos denominar como *cinéticas* u *ópticas*. Desde una perspectiva crítica, atendiendo a los fundamentos de sus propuestas: ¿cabe asociar en un mismo género, por la faceta dinámica y perceptiva en la que se vehiculan, los *penetrables* de Jesús Rafael Soto junto a los dispositivos tecnológicos de Rafael Lozano-Hemmer, teniendo además en cuenta la condición interactiva que comparten? ¿Es posible juzgar bajo idénticas premisas los discursos cromáticos

-
9. "Más que una estrategia crítica, en sentido vagamente político, dirigida a censurar las reglas con las que intentamos normalizar la vida comunitaria, me inclino a pensar que la suya es una propuesta que invita a elevar la sensibilidad estética del espectador desde una observación atenta, tan lúdica como lúcida, del entorno y de los avatares que en él tienen lugar". ZARZA, Víctor: El juego de las apariencias; ABCD las Artes y las Letras, nº 792; Madrid, 7/4/2007; p.37
 10. "Estoy justamente pintando las últimas telas que uno pueda hacer" REINHARDT, Ad (1967); en VVAA: El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945; Madrid, Al-Borak, 1972; p.295.
 11. "Muchos de mis trabajos, por el modo en que están contruidos y el material que utilizo, ponen en juego la idea de permanencia. Creo que ponemos un constante énfasis en conservar las cosas cuando constantemente están cambiando. La "no permanencia" está siempre presente en nuestro entorno y es algo que forma parte de nuestra condición de ser mortales"; ESPEJO, Bea: Carlos Bunga (entrevista); El Mundo, Madrid, 18/9/2008; <http://www.elcultural.es/revista/arte/Carlos-Bunga/23901>

de Yaacov Agam y de Olafur Eliasson o asimilar las *métamatics* de Jean Tinguely a las piezas móviles de Pol Bury?...

Sin perder de vista ese ejercicio de relativización que reclamamos, la consideración diacrónica de un conjunto significativo de obras que *formalmente* (insistamos en esta reserva) se encuadran dentro de la abstracción geométrica, lo óptico o lo cinético -que es lo que nos ofrece esta segunda edición de ReCONSTRUCTIVISMO- puede resultar muy útil a la hora de advertir tendencias, coincidencias y, por supuesto, divergencias en el uso de esos factores (geometría, percepción, dinamismo). Al igual que una simple agrupación limita, como se ha dicho, el alcance de las piezas (pues parece invitársele al espectador a establecer una lectura comparativa, unidimensional: cerrada en torno a un único argumento), la contemplación simultánea de diferentes manifestaciones que comparten elementos comunes nos permite advertir, sin duda, los márgenes de originalidad que en sí mismas poseen, tanto al compararlas con las de otros autores, como al contextualizarlas dentro de la producción de cada uno -en algunos casos, esta exposición incluye varias obras de un artista.

Cuatro de ellos nos remiten al tiempo de la vanguardia: Man Ray, Alexander Calder, Georges Braque y Fernand Léger. De Man Ray, pintor antes que fotógrafo o fotógrafo a través de la pintura (hablamos en sentido cronológico, obviamente), hallamos una *composition spontanée* (el subtítulo es revelador) de un *tachisme* inmediato, reduccionista, aparentemente obtenido mediante presión de la pintura contra el soporte (semejante a los experimentos pictóricos de su compañero en la aventura surrealista, Max Ernst), donde cuesta advertir otra geometría que no sea la que subyazca al simple entramado de manchas. Contemporáneo en su ejecución es el *goauche* de Alexander Calder: un conjunto de formas que nos hacen evocar aquellas otras, gráciles y asimismo elementales, de sus célebres móviles -cuya idea surgió, curiosamente, ante las pinturas de Piet Mondrian; aunque aquí, por su disposición relativamente inconexa sobre el plano, parece estar adelantando lo que serán esos inventarios sígnicos y gestuales de Jonathan Lasker. Cercano al estilo más característico de Calder, y un tanto mironiana, resulta la composición del venezolano de adopción Milos Jonic, quien comparte con Jorge Stever -además de esa condición adoptiva- una modalidad más lírica de la abstracción; aunque éste último compaginándola con una cierta tendencia hacia la sistematización de determinados signos plásticos que fue característica en su producción (recordemos aquí las monótonas series de pinceladas debidas a Niele Toroni).

Georges Braque, por su parte, está presente con una de sus sintéticas morfologías de inspiración orgánica, características de su última etapa; próximas, en algún sentido, a las formas netas que contemporáneamente a esta pieza estaban realizando artistas -en principio tan alejados, por temperamento, de él- como Ellsworth Kelly o Jack Youngerman. Ante ella, bien cabe recordar lo que Martin Heidegger escribió sobre Braque:

“la única interpretación pertinente de su arte nos la brinda el propio artista mediante la consumación de su obra en la máxima sencillez. Esta se produce transformando la multiplicidad en la sencillez de lo propio: ahí se manifiesta lo verdadero. La transformación de la multiplicidad en sencillez crea la ausencia que hace aparecer lo propio”¹²

Coincide con Braque, en la limpieza de formas, cuyos contornos son claros y bien definidos, el acrílico de Mercedes Pardo¹³; nombre fundamental –en más de un aspecto– dentro del proceso de renovación de la plástica venezolana.

Fernand Léger, al igual que el anterior, pertenece a esa generación de artistas que –siguiendo la célebre recomendación formulada por Paul Cézanne¹⁴– se afanaron en buscar una geometría asimilable al mundo visual para, en consecuencia, emplear sus principios como regla primera del lenguaje plástico. En su caso, supo compaginar esos intereses con un tipo de figuración (cuando no se mantuvo en los estrictos márgenes de la abstracción) en el que siempre predominó el orden compositivo por encima de cualquier otra consideración. Hasta tal punto es así, que algunas de sus obras (como sucede con la cerámica tardía que vemos en *ReCONSTRUCTIVISMO 2.0*) poseen un tipo de composición donde los elementos se concentran de tal manera que sugieren un organismo, antes que una escena o una simple acumulación.

Otro histórico, pero ya de una generación posterior a la de las primeras vanguardias, pionero del arte cinético, es Nicolás Schöffer, quien con su famosa *Tour Lumière Spatiodynamique et Cibernetique* (levantada en la ciudad de Lieja, 1961) y otros proyectos monumentales vino a profundizar en el camino abierto por el *Licht-Raum-Modulator* (Modulador de luz y espacio, 1930), en el que László Moholy-Nagy había materializado sus inquietudes sobre la luz, el color y el movimiento¹⁵. Es curioso compro-

12. Citado en el catálogo: Georges Braque. Obra gráfica; Valencia, Bancaja, 2002; p.209.

13. “La cualidad particular de la obra de Mercedes Pardo ha sido siempre la construcción de un espacio pictórico perfectamente estructurado a partir de formas geométricas “rigurosas” o “libres”, pero siempre simples”. RODRÍGUEZ, Bélgica. En: BENDAYÁN, Sol: Maestros del arte contemporáneo en Venezuela. Mercedes Pardo; <http://www.escaner.cl/escaner15/vernisag.html>.

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

15. “La obra más acabada de Moholy-Nagy en su persecución de la creación con luz es el Utensilio luminoso-Modulador espacio-luz (1922-1930), un dispositivo para la <<demostración de fenómenos cinéticos y de luz>> realizado por el artista tras ocho años de experimentaciones y dos después de su salida de la Bauhaus. Se trata de un conjunto mecánico constituido por una estructura eléctrica de espejos y lámparas. Este Modulador, precursor del arte óptico y cinético de los años sesenta-setenta del siglo XX sobre los que ejerció una gran influencia, fue presentado por primera vez en París en 1930, con motivo de la exposición de la sociedad de artistas decoradores que tuvo lugar en el Grand Palais. Muestra que se pueden conseguir vivos efectos de iluminación por medio de la luz artificial regulable y que los impulsos eléctricos hacen posible la realización de movimientos precalculados, que pueden repetirse sin cambios. Así, la luz y el movimiento se convierten en elementos creativos”. RUBIO, Oliva María: El arte de la luz; en VV.AA.: László Moholy-Nagy. El arte de la luz; Madrid, La Fábrica, 2010; p. 15.

bar la sintonía entre la estética *maquinista* de sus dibujos de mediados del XX y los del húngaro, si bien los de éste poseían mayores dosis de ilusión tridimensional. Más que prototipos o ideas arquitectónicas —como es el caso de Moholy-Nagy— los de Schöffer parecen diseños de circuitos; algo que le aproxima a la obra del ya mencionado Peter Halley. Sus propias palabras, en referencia a lo que él entendía por cibernética, ofrecen un conjunto de claves para entender no sólo este tipo de piezas, sino también las posteriores, de aspecto menos tecnológico pero igualmente sujetas a las nociones de *orden*, *sistematización* y *proceso evolutivo* —composiciones que hemos de contemplar como una suerte de *planteamientos orgánicos*:

“La cibernética es la conciencia del proceso vital que mantiene en equilibrio el conjunto de los fenómenos. Es la ciencia de la eficacia y del gobierno por el control organizado de todas las informaciones incluido aquellas que conciernen a las perturbaciones de cualquier naturaleza, con vistas a su tratamiento para alcanzar la regulación óptima de todo fenómeno orgánico, físico o estético. Resulta una permanencia fluida, en equilibrio flexible, donde cada aparición de una tendencia a la periodicidad o al estancamiento provoca la intervención de las perturbaciones adecuadas para conservar la apertura y el carácter aleatorio de todo proceso evolutivo”¹⁶.

Movidos por una voluntad de transformación socioeconómica, cultural, estética y aún política, los miembros del Equipo 57 (que sólo póstumamente y de unas décadas a esta parte ha obtenido el reconocimiento crítico que su empresa merecía) practicaron una abstracción muy neta en sus formas, a base de planos y tonos saturados —los cuales, a partir de un determinado momento, pasarán a denominarse *espaciocolores*— que buscaba inscribirse de manera natural (incluso a través del diseño, donde obtuvieron cierta resonancia) en el entorno cotidiano con fines, por así decirlo, *terapéuticos*, de concienciación social a través de la estética ¹⁷. Algo que, como ya hemos tenido ocasión de señalar en este texto, fue una de las aspiraciones básicas de muchos de los colectivos de las primeras vanguardias: “llegar a soluciones prácticas aplicables a los objetos de uso diario, a la urbanización”.¹⁸ Entre los integrantes del Equipo 57 figuraron Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano, Francisco Aguilera Amate, Néstor Basterrechea y el danés Thorkild Hansen. Contemporáneo de ellos y coincidente en algunos aspectos conceptuales, Manuel Calvo se halla representado por dos obras de un periodo fundamen-

16. <http://www.olats.org/schoffer/>

17. “Estamos convencidos, por otra parte, que el cuadro, la escultura y el objeto en suma como obra de arte no forma parte de la vida del hombre actual. Las actuales posibilidades han superado por completo estas formas pasadas de manifestación plástica. El arte es una actividad pública. Hacer arte significa, entre otras cosas, tomar partido. Tomar partido es definirse como hombre en la sociedad” Citado en BOZAL, Valeriano: *Historia del Arte en España*; Madrid, Istmo, 1972; p.384.

18. EQUIPO 57: *Idea y plan*; Acento Cultural; Madrid, mayo-junio de 1960; en AGUILERA CERNI, Vicente: *La postguerra. Documentos y testimonios I*; Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975; p.163.

tal, el inicial de su carrera (entre finales de los sesenta y mediados de la década siguiente), dominado por las composiciones en riguroso blanco y negro; él mismo se ha referido a la decisión de mantenerse en tal limitación de su paleta, asegurando que lo hizo al sentir “la necesidad de arriesgar y emplear con rotundidad el blanco y el negro para mayor protagonismo del espacio y el movimiento”¹⁹. Esta restricción cromática la encontramos, asimismo, en las esculturas de José Jesús Moros. *Cortang* representa un buen ejemplo de la línea en la que este artista involucra el espacio real (arquitectónico) con el definido por la pieza en sí, cuyo delicado equilibrio contrasta con la pesadez del hierro con el que está hecha; digamos que esta relación entre escultura y pared, recuerda a los famosos *relieves de esquina* que Vladimir Tatlin concibió inspirado por los montajes o ensamblajes picassianos. Sus otras dos esculturas, sin embargo, tienen un aspecto más *decó*; la alternancia de cualidades y volúmenes en los materiales que emplea nos remite a la obra de Milton Becerra, pero sólo desde una consideración muy superficial, pues este introduce una serie de irregularidades en la conformación y hace uso de tal heterogeneidad en los medios (metal, lona, hilo de nylon) que nada tiene que ver con la fría estética de Moros. No en vano, el proyecto de Becerra pasa por una *reinterpretación* de los planteamientos constructivos de la abstracción geométrica desde una sensibilidad (material) que le liga a la naturaleza y a la tradición de las culturas indígenas.²⁰

La modulación a partir de los valores de luminosidad y saturación cromática, le sirven a Rogelio Polesello para generar una sensación muy particular de volumen en dos dimensiones, en el acrílico que figura en la exposición, representativo de sus notables aportaciones en el terreno del arte óptico. Por el tipo de desarrollo que presenta —a partir de la articulación de planos o facetas, aunque ahora en términos de tridimensionalidad—, podríamos aproximarlos a las esculturas de Zoltan Kunckel. De inspiración zoomórfica, enseguida advertimos, sin embargo, que el motivo de partida posee un interés relativo a la hora de enjuiciar artísticamente sus resultados, pues lo cierto es que su verdadera efectividad, su auténtico valor, se sitúa a nivel de lo estrictamente plástico: equilibrio, integridad, proporción... Igualmente, Eusebio Sempere partió en *Órgano* de una sugerencia estructural concreta, con la que trabajó en otras ocasiones (recordemos la versión, de base circular, ubicada en los jardines de la sede madrileña de la Fundación Juan March). La sensación cambiante, la vibración visual que se produce al trasladarse en torno a estas piezas —en lo que mucho tiene que ver con la cualidad especular del acero— se corresponde, *mutatis mutandis*, con la que, a su vez, provocan sus características tramas cromáticas.

19. <http://www.museooteiza.org/2014/06/exposicion-el-silencio-la-pintura-en-blanco-y-negro-de-manuel-calvo-1958-64-2/>

20. “La opción matérica, antropológica y poética de Milton Becerra, no reniega de ese legado geométrico y lo reinterpreta a partir de una memoria de lo ancestral. En este contexto plástico es una decisión que apuesta por una perspectiva de identidad con el objetivo de realizar una inserción contextual. El artista establece un puente de comprensión a través de claves estéticas, para una reconciliación con la historia, la memoria y la naturaleza”. http://es.wikipedia.org/wiki/Milton_Becerra.

También Karl Gerstner ha compaginado el diseño con la creación artística (desde otros presupuestos muy distintos a los que animaban al Equipo 57), centrándose sobre todo en la experimentación cromática, a través de patrones regulares (en la línea del *baushäusler* Joseph Albers) que, por lo general, incorporan leves cualidades volumétricas, resolviéndose todo en una apuesta por lo perceptivo. En la serigrafía que incorpora *ReCONSTRUCTIVISMO 2.0* encontramos una de sus características estructuras sutilmente expansivas que –según nos indica el título– reclaman una proyección sonora. De modo semejante, sometiendo asimismo la experimentación cromática a un esquema idóneo para su funcionamiento, Darío Pérez Flores plantea, en unos de sus característicos *prochromatiques*, una evolución de orden simétrico, cada una de cuyas mitades tiende hacia polos de luminosidad opuesta, lo que, perceptualmente, hace dirigir la mirada del espectador hacia el centro de la composición. En la sistematización de su trabajo, que adquiere la condición de dispositivo (dicho sea tanto por el montaje *extrapictórico* que comporta –hablando en términos tradicionales–, como por su dimensión fisiológica: pues va dirigida a provocar efectos de vibración óptica que el espectador tiene que *poner en marcha*, desplazándose) coincide con su compatriota Jesús Rafael Soto, de quien se pueden ver en la exposición un conjunto de piezas verdaderamente magníficas –bien significativas de lo que supuso su ingente labor en el terreno del arte óptico y cinético. Una vez más tenemos ocasión de comprobar la fascinante precisión con la cual concibió y realizó esta clase de propuestas visuales, de igual forma que sucede al contemplar las dos vibrantes *additions chromatiques* de Carlos Cruz Diez; otro de los grandes nombres del cinetismo óptico (coincidente con el anterior en la pretensión de *desmaterializar* la experiencia cromática, a lo que aquel se aproximará de manera decisiva con sus célebres *penetrables*: “el color se presenta como una realidad que puede existir sin ayuda de la forma e incluso sin ayuda del soporte”²¹) como también lo es Yaacov Agam, del cual hay una obra donde se combinan cuatro distintos juegos compositivos. Junto a ellos podemos situar la gráfica de Heinz Mack, iniciador, junto a Otto Piene, del mítico grupo Zero en 1958, que tanta relevancia tuvo para el desarrollo de las propuestas cinéticas, lumínicas y del arte concreto en Europa.

A través de las obras de todos ellos –llámense *ópticas* o *cinéticas*–, se formula un nuevo tipo de pintura cuya originalidad reside en el hecho de que ésta debe generarse en la percepción del espectador a modo de sensación, de impresión –y no centrando la atención en una imagen fija, como sucede con un cuadro al uso– pues su aspecto es inevitablemente variable.²² Aun cuando Umberto Eco se refiriera a obras de arte de cualquier naturaleza, lo dicho al respecto de su concepto de *obra abierta* viene muy al caso:

21. www.cruz-diez.com

22. “El movimiento real del espectador no es más que un medio capaz de actualizar un efecto óptico de movimiento”; BÉRTOLA, Elena de: *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*; Buenos Aires, Nueva Visión, 1973; p. 192.

“el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un solo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantástica interpretación, deja de ser *aquel* cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original”²³

Lo que, pasados unos años desde sus primeras manifestaciones, corría el riesgo de convertirse en una especie de *callejón sin salida* –como tantos vaticinaron sobre el arte cinético y el óptico²⁴– ha conocido sin embargo una suerte de derivaciones que nos llevan, por ejemplo, hasta uno de los artistas más interesantes y complejos del actual panorama artístico: Elafur Eliasson, quien se cuenta entre los mejores exponentes de la aplicación de lo tecnológico a la creación artística con vistas a profundizar en lo fenoménico. De él se halla en *ReCONSTRUCTIVISMO 2.0* una sugestiva escultura poliédrica fechada en 2003. Aquí también cabría mencionar los nombres de Dan Flavin, James Turrell, Judith Barry, Robert Irwin o el ya citado Rafael Lozano-Hemmer.

Víctor Vasarely se encuentra representado por dos obras: una técnica mixta muy típica del op monocromático y una obra gráfica que destaca por la sutileza de su equilibrio compositivo y, en otro orden de cosas, por la parquedad en el uso del color, si la comparamos con lo que en este aspecto suele ser habitual en el grueso de su producción. Más que en el contexto del op art o del arte cinético (a los que su nombre se encuentra notoria y justamente ligado) esta última resulta en mayor medida reconocible en el del pop –o en el del *pre pop* de un Jaspers Johns, por no otorgarle el papel de lejano inspirador de las *spot paintings* de Damien Hirst. De Julio Le Parc, otro nombre crucial en la historia del arte cinético, hay en la exposición una pieza realizada a base de combinaciones progresivas que,

23. ECO, Umberto: *Obra abierta*; Barcelona, Planeta, 1992; p.33.

24. “...Para fines de la década de 1970, tanto el op art como el arte cinético comenzaban a ser considerados callejones sin salida desde los puntos de vista estético e histórico”. LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*; Barcelona, Destino, 1993 (2ªed.); p.169.

a su manera, generan una sensación de dinamismo por la sugerencia de tres instantes sucesivos. A sus célebres móviles nos remiten, de inmediato, las dos piezas suspendidas de Marcel Floris, con las que obtuvo la Medalla de Oro en la XI Bienal de Sao Paulo.

De Soledad Sevilla se incluye una de sus características tramas (recordemos sus memorables series tituladas *Meninas* y *Alhambra*), en las que la artista busca materializar su emoción ante lo sublime —demanda que Rocío de la Villa ha situado como eje y fundamento de su producción²⁵— y que, para ella, pasa por atender sólo a lo esencial: “de las cosas me seduce su esencia (...) no los hechos exteriores o las imágenes, sino las presencias. Encontrar y delimitar el espacio interior de las cosas”²⁶. Por su parte, heredero de la mejor tradición del trampantojo, Francisco Sebastián Nicolau va en busca de ese orden inherente a la materia (que siempre es de índole geométrica en su caso) a través de una serie de *ecuaciones* visuales que transitan entre lo abstracto y lo hiperreal²⁷ —siendo esta confusión entre ambos extremos un requisito fundamental de su juego y que extiende, incluso, hasta los *niveles de realidad* de los medios empleados: me refiero al hecho de que, en ocasiones, incorpora lo real/material como representación de sí mismo, otorgándole, de este modo, una función idéntica a la de lo simplemente reproducido o ficticio.

Aun cuando sus esquemas organizativos sean diferentes, Asdrúbal Colmenárez y Alexander Gerdel comparten su interés por los juegos de color de naturaleza sutil, que, para el primero, apenas superan el alcance de simples reverberaciones, de matices reflejados, emergentes; una levedad que, al igual que sucede en la pieza del polifacético Nedo (una grácil articulación volumétrica del plano pictórico), también advertimos cuando *dibuja* con las sombras producidas por el relieve de las superficies. Pero hay en su trabajo una faceta de enorme importancia, como es el que sus *psycomagnetiques* estén concebidos para ser manipulados por el espectador, quien puede variar su aspecto y composición a voluntad²⁸. En el caso de Gerdel, la sutileza se compagina con lo inaudito de los materiales que

25. “La búsqueda de nuestra percepción de lo sublime en su construcción del espacio es el hábito que impulsa toda la obra de Sevilla”; VILLA, Rocío: Soledad Sevilla; en: OLIVARES, Rosa (editora): 100 artistas españoles; Madrid, Exit, 2008; p.380.

26. NAVARRO, Mariano: Desde mi burladero. Entrevista a Soledad Sevilla; en: Soledad Sevilla. 1989-1991 (catálogo); Diputación Provincial de Granada, 1991; s/p.

27. Significativamente, Román de la Calle ha señalado, refiriéndose a la serie *Hilvanes*, a la cual pertenecen los trabajos que figuran en esta exposición, que su obra transita “desde la depuración geométrica, más sobria, a la figuración inquietante de lo mínimo”. CALLE, Román de la: Cuando la creatividad viaja, efectivamente, entre la pintura, el dibujo y la escultura; en: Sebastián Nicolau. *Hilvanes* (catálogo); Ayuntamiento de Valencia, 2014; p.21.

28. “A través de sus táctiles y magnéticas, insiste en la participación del espectador como motor de la obra. Utilizando tiras magnéticas, deja al público la posibilidad de efectuar todas las combinaciones elegibles, para crear formas a voluntad, así el creador se convierte en creador de nuevas entidades plásticas a partir de elementos variables y manipulables”; Juan Calzadilla en: CALZADILLA, Juan / BRICEÑO, Pedro: Escultura/escultores. Un libro sobre escultura en Venezuela; Caracas, Maraven, 1977; p.218. http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Colmenarez_Asdrubal.

emplea, que nos trasladan (a pesar de su formalización, sistematización y orden cuadrangular) al ámbito de lo cotidiano o, si se prefiere, de lo extra artístico, propiciando con ello una reflexión que va más allá del simple ejercicio cromático.

Las composiciones de Vitor Mejuto Seoane bien podrían enmarcarse dentro de esa sensibilidad pospictórica conocida como *hard-edge*; pero, a diferencia de lo que sucedía en las obras de los artistas californianos para los que fue creada tal denominación (Karl Benjamin, John McLaughlin, Frederick Hammersley o Lorser Feitelson, entre otros), estas resultan más frías; algo que suele ser bastante común cuando la pintura se aproxima (en su definición, en su aspecto...) al diseño –pensemos, por ejemplo, en Sarah Morris. Y ya que citamos a la artista norteamericana, señalemos la cercanía que podría establecerse –si bien de manera estrictamente formal- entre sus arquitectónicos *patterns* y la columna policromada de Mateo Manaure que figura en la exposición, cuya relación con la arquitectura resulta, sin embargo, notoriamente distinta (integradora y no crítica) a la de aquella: baste recordar su dilatada participación y colaboración en proyectos de este tipo. De Manaure, uno de los nombres principales dentro la plástica venezolana y pionero de la abstracción geométrica en este país, se puede contemplar además un acrílico muy característico de sus primeras incursiones en esta modalidad abstracta.

Estableciendo una comparación de signo distinto al de la que acabamos de comentar, las obras de Enrique Sardá, Jorge Salas y Armando Barrios presentan una cierta similitud en la distribución de planos que, aunque con ritmos y combinaciones cromáticas claramente diferenciadas (en el caso del ensamblaje de Salas –con reminiscencias de las clásicas composiciones compartimentadas, totémicas, de Joaquín Torres García- los colores son los propios de los materiales empleados) coinciden en establecer un interesante diálogo estructural con el formato rectangular del soporte. Aunque alejado de estas obras en su aspecto, también el oscuro y tosco relieve de Gerd Leufert mantiene una relación formal singular, al borde del equilibrio compositivo, con aquel. La incisión y la ruptura de su superficie, además de como signos gráficos, hemos de verlos como una suerte de mínima articulación del plano bidimensional. Como a su modo lo hace Pedro Sandoval al doblar las cuatro esquinas del cuadro, enfatizando la cualidad material del mismo, para que la pintura (dentro de un esquema lineal que nos lleva a evocar los trabajos de Kenneth Noland, Morris Louis o los más recientes *goteos* de Jim Lambie) *suceda* en correspondencia con este nuevo estado del plano pictórico²⁹. Esta, junto a la perteneciente

29. "(Sus obras)... plantean problemas relacionados con el fomento de la sensación de especialidad, de profundidad resuelta sin el concurso de la perspectiva o la ilusión, es decir, manteniéndose dentro de los límites gramáticos de la abstracción. De modo constante, estas obras seducen nuestra mirada, la cautivan e impelen a trascender la superficie pictórica, a ver detrás de esta y descubrir los espacios que se abren en su interior". WILSON, Adolfo: Citas y Reflexiones en torno a la pintura abstracta: Obra de Pedro Sandoval (2004); en: <http://www.pedrosandoval.com/Criticas/critical2.htm>.

a la serie *Metro* (donde se hace evidente el juego entre densidades en la aplicación de la pintura), nos permite contemplar dos momentos distintos de su discurso metapictórico.

La precisión constructiva de Carlos Evangelista posee un carácter atemperado, sobrio, tanto en su equilibrada dimensión cromática como en el plano conceptual. A su manera, la sutil *cartografía* de Carola Bravo participa asimismo de esta modalidad *económica* en lo plástico (acromática, en este caso), centrando toda su atención –e intención– en reconocer el espacio a través del diálogo con un material significativo, como es el mármol –natural, pero también cultural, arquitectónico.³⁰

Gego (Gertrud Goldschmidt), otro de los grandes nombres que plástica hispanoamericana que integran esta exposición, está representada con dos obras: una de sus conocidas redes reticulares (en este caso, en dos dimensiones), en una versión donde la transparencia se ocupa de sugerir un espacio más allá de lo meramente estructural, y un estudio de variaciones y combinaciones morfológicas en torno a un mismo motivo; testimonio, ambos, del polifacético proceso experimental que llevó a cabo. Precisamente a sus mallas (*dibujos sin papel*) podemos asimilar las de Nicolás Hakebourne y Ramsés Larzábal, que el primero inscribe en un planteamiento relativamente pictórico (al asociarla a un cuadro) y, el segundo, desde una consideración más volumétrica, como si fuera un dibujo suspendido en el espacio. Por su parte, la estructura en hierro de Carlos González Bogen (uno de los primeros artífices de la abstracción geométrica en Venezuela), muy reconocible dentro de su producción, se mueve en unos parámetros escultóricos más tradicionales. Al margen de lo volumétrico, en este caso, tampoco el pirograbado de Arnaldo Pomodoro anda lejos de esta clase de tramas, aunque en su caso atiendan a componer un simple juego de alternancia en el sentido de los gestos. Ello nos remite a los relieves texturales que realizó en la década de los cincuenta y que luego se irían transformando en una multiplicidad de elementos aparentemente mecánicos.

Hay un conjunto de pinturas que, dado el argumento que anima esta muestra, habría que situar en un punto intermedio en el camino hacia la abstracción; en ese momento en el que la esquematización de las formas conduce hacia la plena autonomía con respecto de la apariencia de las cosas reales: cuando empieza a ser evidente que priman los valores plásticos por encima de cualquier otra consideración. Dentro de esa tendencia hacia la geometrización de lo real encuadraremos planteamientos tan dispares como los de Ramón Vázquez Brito, quien realmente estaba de vuelta de la abstracción geométrica cuando realizó la pieza que figura en la exposición, que tanto recuerda a Nicolas de Staël, lo mismo que sucede con

30. "Carola Bravo desarrolla una propuesta que reconcilia los pretendidos opuestos conformados por el paisaje natural y el paisaje urbano (...) conduciéndonos desde el naturalismo hasta la abstracción conceptual la artista termina ofreciéndonos una representación disecionada, contradictoria y profundamente intelectualizada del paisaje". WILSON, Adolfo, en: www.carolabravo.com.

el óleo de Alirio Palacios (más cercano a un Emil Nolde, en su temperatura cromática), representativo de una etapa de su trayectoria; Roberto Burle Marx, cuyo dibujo presenta sus características combinaciones de líneas y planos, que ha sabido llevar, también, a sus proyectos paisajísticos; el expresionismo vagamente abstracto de Oswaldo Vigas (entre Klee y Torres García); Ángel Hurtado, con sus paisajes interiores en los que dominan los círculos planetarios; Humberto Jaimes Sánchez, con su patente interés por la materia pictórica, posiblemente inspirado por su conocimiento directo del informalismo; Manuel Mérida, igualmente matérico en esta pieza de sabor *territorial*, inclinación que ha sabido vehicular hacia planteamientos más netos en su definición; Pascual Navarro, con una dinámica composición de planos a base de matices subordinados; e incluso, Roberto Matta, de cuyo pequeño caos parece emerger una clara sensación de vida y agitación, que nos hace situarle a un paso del *despropósito* de un atormentado Frenhofer³¹.

Sin hacer uso de planteamientos tan intrincados como los de Julie Mehretu, Blanca Muñoz parece estar *dibujando* con sus esculturas fenómenos dinámicos, campos de fuerza que se manifiestan en el espacio; son, así lo ha escrito recientemente Antonio Bonet Correa con motivo de su última individual en Madrid, "como la expresión del caos que excepcionalmente altera el orden universal, el cual de forma positiva inspira las creaciones plásticas de Blanca Muñoz"³². En una línea más contenida y fría, sujeta a un repertorio de formas regulares que sólo se animan con contadas variaciones a partir del esquema básico de las mismas, se desenvuelve la producción escultórica de Víctor Lucena, de quien hay en la exposición un buen ejemplo de sus característicos desarrollos, esta vez sobre papel; *documentos* de su compleja propuesta conceptual dirigida a la percepción del entorno:

"...proposiciones especulativas (que) giran en torno a la agudización de la percepción de lo arquitectónico como materia sensible, como sitio de meditación, en donde no sólo se trata de impactar los sistemas fisiológico-cerebrales, como la vista, el tacto, sino de estimular estructuras más profundas en lo humano, como su psique, su reservorio imaginario y cultural, su inteligencia"³³

En los márgenes entre la pintura y la escultura se sitúan las estructuras de Sigfredo Chacón y Pedro Tagliafico (¿cómo no evocar ante sus obras el relevante papel de la *retícula* para el desarrollo del arte contemporáneo, señalado por Rosalind Krauss?)³⁴, ambos representantes de la corriente más crítica de la plástica venezolana, dialécticamente coin-

31. Personaje de "La obra maestra desconocida", de Honoré de Balzac (1831).

32. BONET CORREA, Antonio: La línea meridiana: Luz, Espacio y Tiempo en las esculturas de Blanca Muñoz; en: Blanca Muñoz. Tornasol (Catálogo); Madrid, Galería Marlborough, 2015; s/p.

33. http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Lucena,_Victor.

34. Rosalind E. Krauss: Retículas (1978); en La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos; Alianza, Madrid, 2006.

cidentes con los desarrollados en torno a la emergencia de las prácticas conceptuales de la última mitad del pasado siglo. Mientras que el primero lleva a cabo un reduccionismo extremo, casi residual, de lo pictórico (en la línea deconstructiva de Pierre Buraglio), sensible a lo procesual³⁵, Tagliafíco plantea un posminimalismo fundamentado en las cualidades de los materiales que emplea, dejando que sea la naturaleza de estos (su fragilidad, dureza, flexibilidad o rigidez) los que determinen la constitución de cada pieza, de manera semejante a como propusiera Eva Hesse. A este respecto ha escrito Germano Beringhelli:

“más que de un minimalismo geométrico o constructivo, en la obra de Tagliafíco podríamos hablar de un minimalismo orgánico. Las formas no figurativas son aquéllas que el mismo material propone. Esta forma es aprovechada por el artista en la configuración de la obra, por ejemplo la torcedura del hilo de cobre, la caída de la cinta de la tela vieja, las aristas de las piedras, las fisuras del pedazo de madera. Todo en su robustez, fortaleza, delgadez, fragilidad se integra armoniosamente”³⁶

Alí González, por su parte, también se caracteriza por llevar hasta el límite, tanto física como conceptualmente, los medios con los que se desenvuelve. De nuevo la naturaleza del material empleado determina no sólo la forma, sino el significado de la pieza: su tensión física manifiesta una situación de estabilidad en estado crítico.

José Antonio Hernández Díez nos plantea un encuentro irónico entre el objeto cotidiano y la abstracción geométrica –que algo recuerda a la inaudita *monumentalidad* de Claes Oldenburg– donde la geometría no pasa de ser una cualidad ocasional; de la misma manera que en los registros en yeso de Lamis Feldman aquella se hace presente como estructura básica: en ningún caso se corresponde con el argumento principal de su motivación (más atenta a una valoración poética de los objetos cotidianos y sus cualidades, incluso las accidentales) Otra especie bien distinta de cambio de escala –dicho sea en referencia a Hernández Díez– es la que plantea Maru Oriol, al mostrarnos unos fragmentos de tela transmutados en ese material pétreo, sólido, duro y pesado que contrasta con la maleabilidad que su configuración sugiere.³⁷

35. “Chacón progresivamente ha desarrollado una pintura, de carácter minimalista, casi monocroma, y aislada rigurosamente dentro de una estructura racional, sin tener motivos ni una razón de qué pintar, sino haciendo cada vez del cuadro una superficie plana que se repite a sí misma con absoluta indiferencia para luego trascender buscando una posible secuencia o instalación dentro de un espacio dado. El carácter expresivo de su obra está en la acumulación de capas pictóricas que evidencian su proceso de construcción”. ESPINOZA, Eugenio: *Accrochage y algo más*; El Universal; Caracas, 13 de octubre de 1991, p. 4/2. Citado en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Chac%C3%B3n,_Sigfredo

36. BERINGHELLI, Germano: *Reflexión y exploración en la obra de Pedro Tagliafíco*; en el catálogo de la exposición *Les objets ils sont en train de vivre*; Caracas, Galería Sotavento, 1988. Citado en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Tagliafíco,_Pedro

37. “Le guía el principio de la representación teatral y le inspiran las esculturas manieristas de Bernini, en las que el pétreo material pierde su contundencia y los ropajes vuelan como exentos de peso, libres de gravedad”. <http://maruoriol.es/biografia.html>.

Con planteamientos más decididamente geométricos, hallamos la *columna* de Elsa Gramcko, muy representativa de su obra escultórica (en la que se halla ausente su interés por la elocuencia matérica en los términos expresivos que frecuentó a lo largo de su carrera) y que, únicamente por la estructura, presenta cierta semejanza con la *cadena* erguida de Oswaldo Subero; esta y la otra pieza presente en ReCONSTRUCTIVISMO 2.0 resultan inidentificables con lo más conocido de su contribución al arte cinético. Ernesto Knorr, Rafael Barrios y Sérvulo Esmeraldo ponen de manifiesto en sus obras unos principios constructivos semejantes, centrados en el planteamiento de relaciones espaciales que articulan a base de la combinación, en precario equilibrio, de volúmenes prismáticos elementales (que podríamos asociar, formalmente, a Robert Morris o, en su dinámica, a Mark di Suvero y, cómo no, a los *cubi* de David Smith). Yvaral (Jean-Pierre Vasarely), impulsor del Groupe de Recherche d'Art Visuel (al que también perteneció Julio Le Parc, entre otros) y adelantado en el uso creativo de la informática, está representado por una de sus *interferences*: dispositivo en el que se combina pintura y elementos tridimensionales para provocar efectos de carácter óptico, del que realizó varias versiones.

De Sergio Camargo hay una obra de su etapa informalista, matérica, en la que sin embargo advertimos la presencia de formas geométricas (conformando texturas, relieves...) La escultura de Pedro Briceño cronológicamente estaría enmarcada dentro del periodo en el que el artista comenzó a estudiar cómo llevar a cabo un desarrollo del plano hacia el volumen, gracias al empleo de la forja. Robert Jacobsen asimismo se caracteriza por este tipo de trabajos: la abstracción parece mantener vagas reminiscencias de elementos figurativos. Algo semejante sucede con la escultura de Agustín Cárdenas, donde se advierte cierto ejercicio de síntesis antropomórfica que conjuga la herencia de las tallas africanas con las estilizaciones de un Henry Moore o un Jean Arp e, incluso, un Alexander Archipenko, permitiendo escaso margen para lo geométrico. Por último, las dos piezas de Harry Abend son de las que calificaríamos también como de geometrización latente, pues las formas simples a las que serían asimilables (un triángulo y un prisma rectangular) se hallan en un estado de presunción, de tendencia, *in nuce*.

• • •

Dejemos para el final el referirnos a la dificultad que hoy supone reunir una cantidad de obras como las que componen ReCONSTRUCTIVISMO 2.0, no tanto por cuestiones de índole mercantil (todo depende, obviamente, de la oferta que haya en el mercado a la hora de preparar el proyecto, lo que determina su contenido), sino también por razones de naturaleza cualitativa, que son las que nos señalan que debe mantenerse un nivel regular de calidad y de relevancia en los nombres de los autores para evitar que se produzcan *efectos de relleno*. Por otra parte, esta empresa requiere —además del esfuerzo mencionado— establecer un criterio que le dé sentido, contenido y fundamento. Eso es, precisamente, lo que estas líneas

han querido desentrañar, sin demasiado detenimiento —dado el formato. Tan sólo se ha pretendido ofrecer algunas claves que faciliten la comprensión de las intenciones que han motivado esta muestra, con respeto hacia la comprensión y valoración que de la misma pueda efectuar cada visitante. En tal sentido, este catálogo cumple la función de unificar visual y argumentalmente el conjunto total que comprende una exposición que va tener lugar en dos sedes simultáneamente, que se encuentran a más de siete mil kilómetros de distancia entre ellas: Caracas y Madrid.

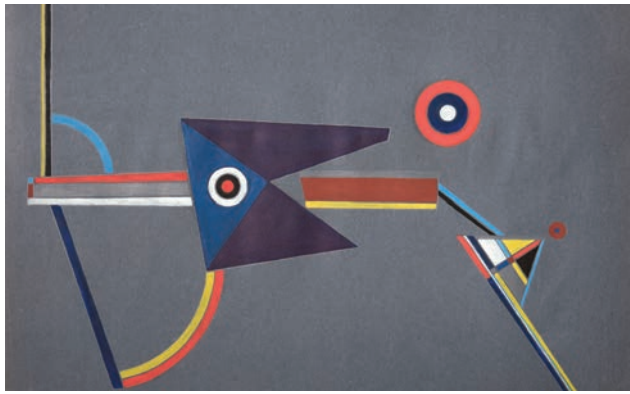
ReCONSTRUCTIVISMO 2.0 nos permite mirar con cierta perspectiva hacia lo que ha supuesto, y supone actualmente, ese cúmulo de propuestas que conocemos bajo la denominación de abstracción geométrica, arte cinético o arte óptico. Brinda esta exposición una magnífica oportunidad para comparar entre lo que en ella se incluye y, también, para establecer conexiones con otras manifestaciones artísticas y advertir relaciones más allá de las etiquetas o presupuestos concretos. Aunque parezca mentira o, cuando menos, paradójico, el público español desconoce en buena medida la relevancia de la aportación de los artistas hispanoamericanos a las corrientes antes mencionadas, de manera singular, y al panorama de la plástica internacional, de modo general. Ignoro si en Venezuela sucede lo propio con respecto del arte español. Sea como fuere, aprovechemos la ocasión para intentar disminuir esta imperdonable carencia, para cimentar un histórico y culturalmente necesario conocimiento mutuo.

Víctor Zarza
Crítico de arte (ABC Cultural)
Profesor Titular del Departamento de Pintura
de la Facultad de Bellas Artes
(Universidad Complutense de Madrid)

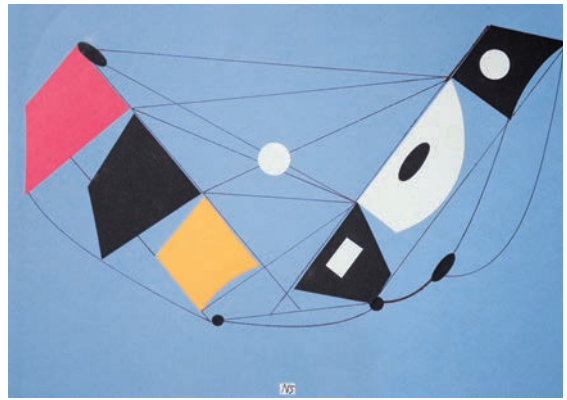


1

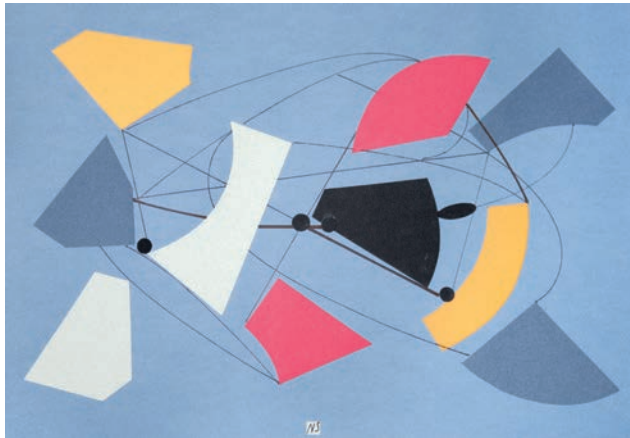
1. Alexander Calder. Sin título, 1963. Gouache sobre papel, 58 x 78 cm



2



3



4

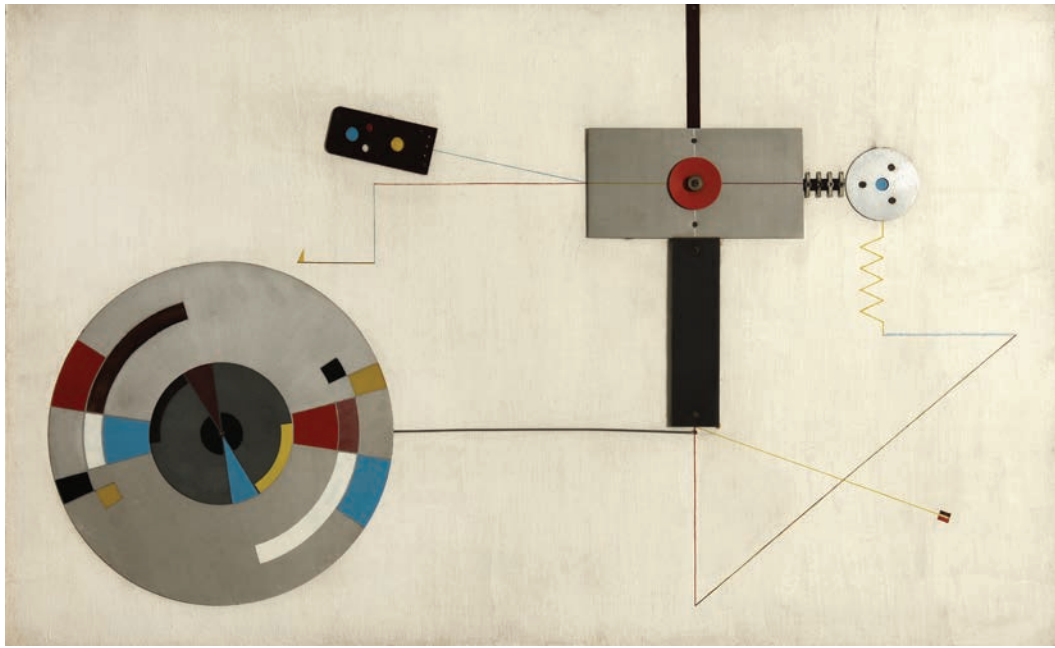


5

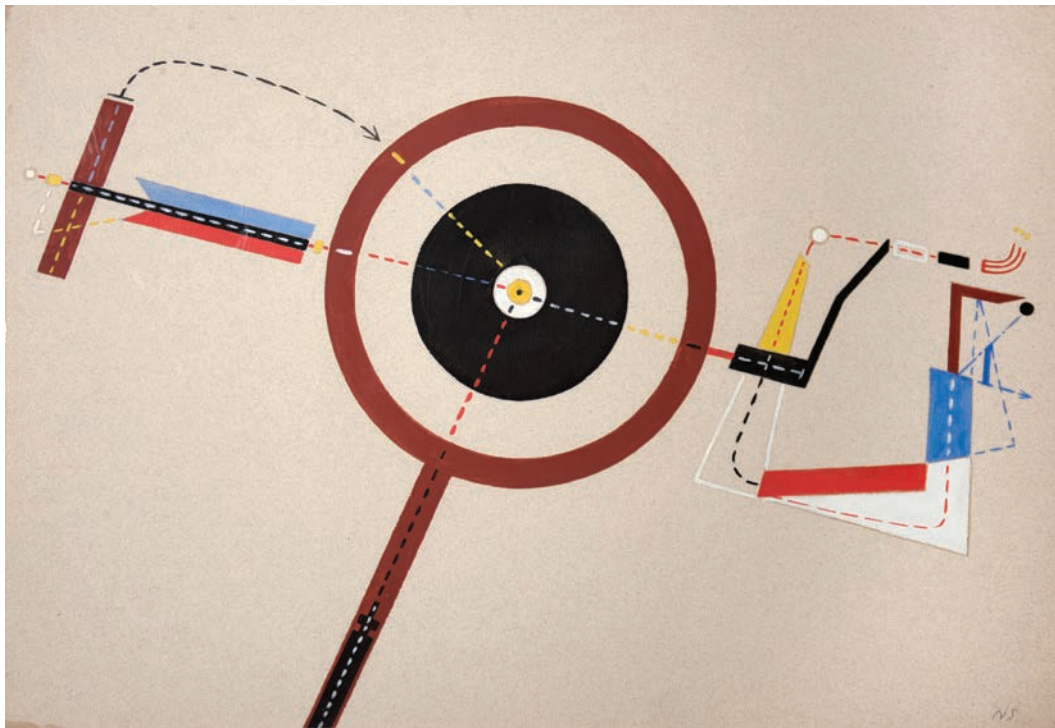


6

-
2. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1949-50. Gouache sobre papel, 30.5 x 49 cm
3. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm
4. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm
5. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1948. Gouache sobre papel, 34 x 48 cm
6. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm

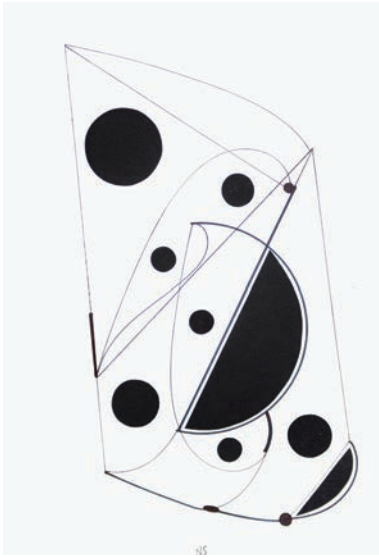


7

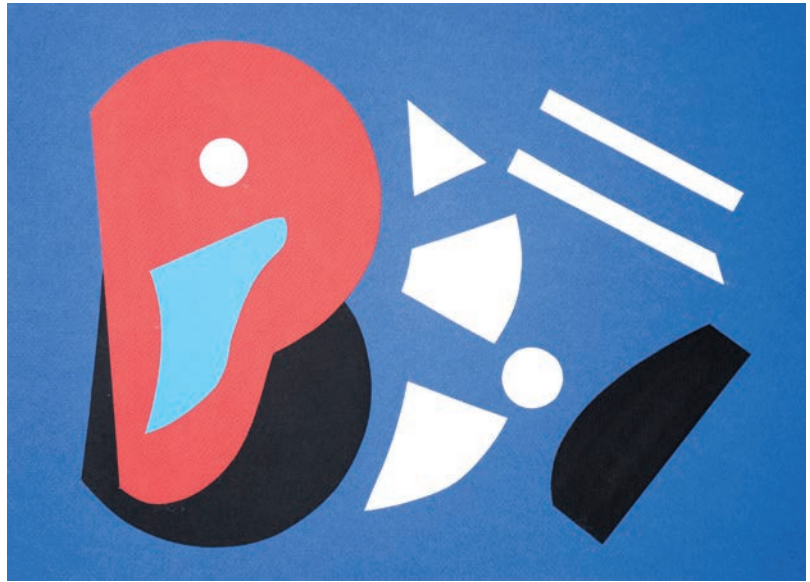


8

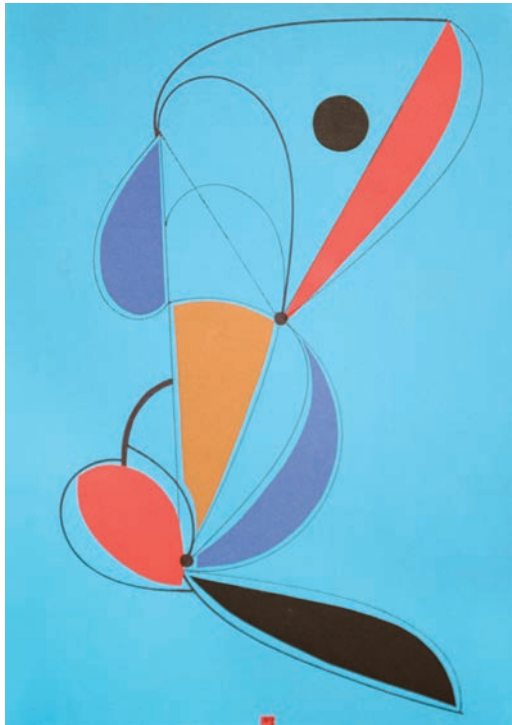
-
7. **Nicolas Schöffer.** Sur doud blanc Spatioplastique N°6, 1950. Óleo sobre tela y elementos metálicos, 99 x 61.5 cm
8. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1949-50. Gouache sobre papel, 33 x 48 cm



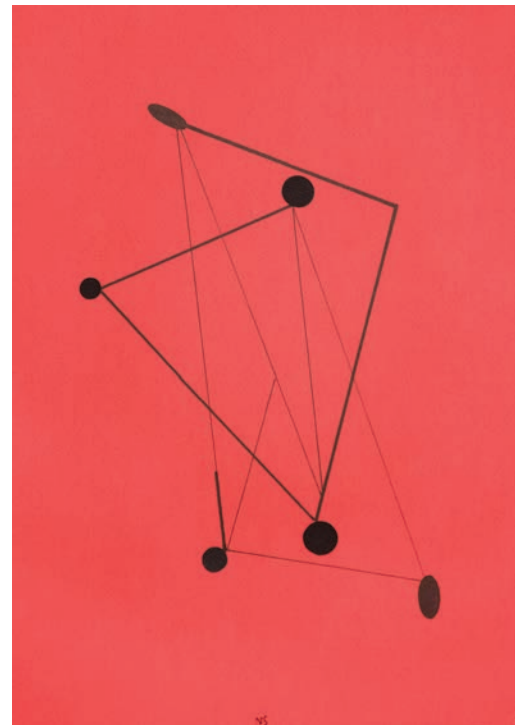
9



10



11

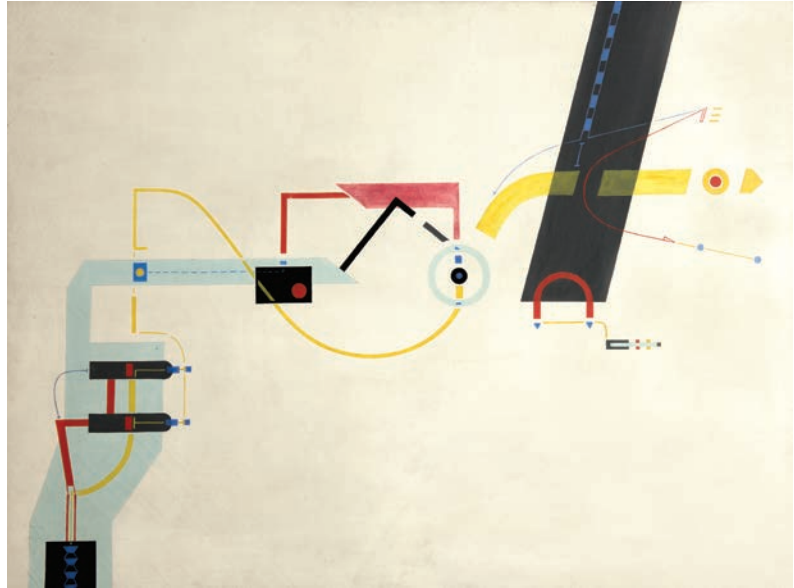


12

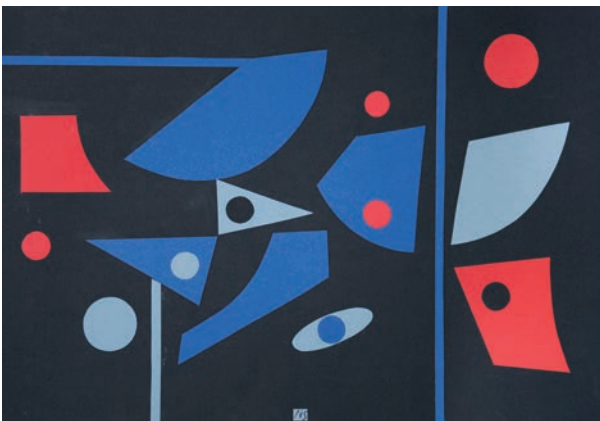
-
9. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Mixta sobre papel, 29.5 x 42 cm
10. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm
11. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm
12. **Nicolas Schöffer.** Sin título, 1990. Mixta sobre papel, 29.5 x 42 cm



13



14



15



16

13. Nicolas Schöffer. Sin título, 1990. Collage, 42 x 20 cm

14. Nicolas Schöffer. Sur fond Blanc spatiodynamique, 1948. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm

15. Nicolas Schöffer. Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm

16. Nicolas Schöffer. Sin título, 1990. Collage, 29.5 x 42 cm



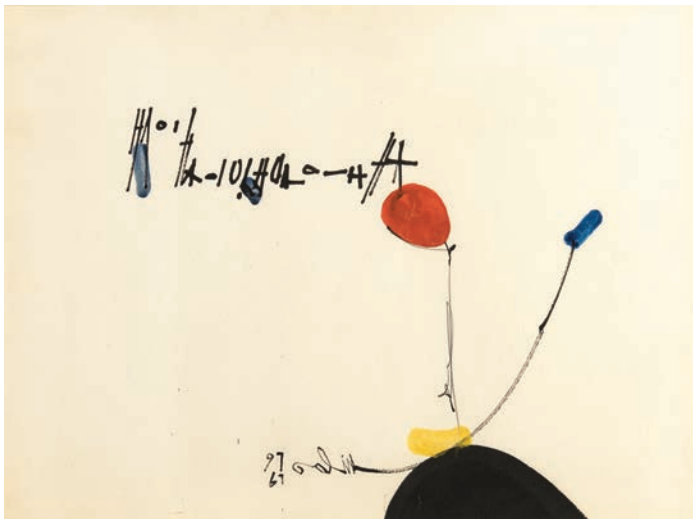
17



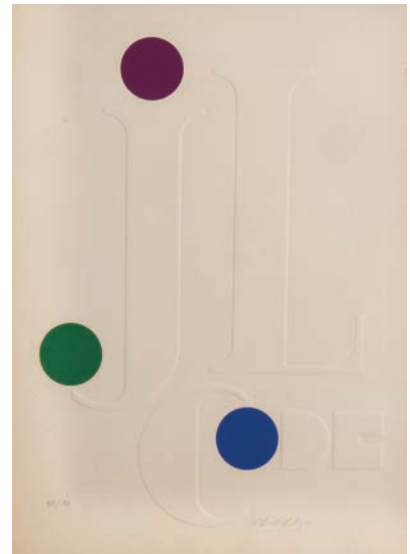
18



19



20



21

17. Blanca Muñoz. Atennae, 2004. Varillas de acero, 27.5 x 83 x 38 cm

18. Equipo 57. Sin título, 1961. Óleo sobre tela, 65 x 92 cm

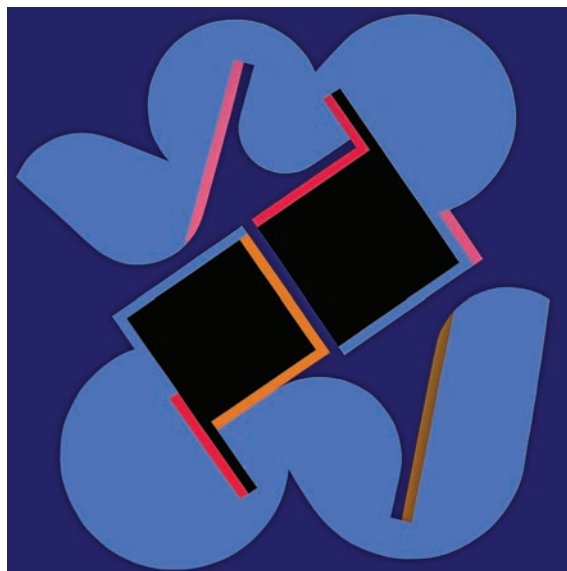
19. Jorge Stever. Sin título, 1972. Acrílico sobre madera, 146.5 x 112 cm

20. Milos Jonic. Abstracción horizontal. Carpeta 17, 1967. Óleo sobre cartulina, 43.5 x 59 cm

21. Victor Vasarely. Code, 1974. Litografía y grabado. Ed. 85/150, 37 x 26.5 cm



22



23



24

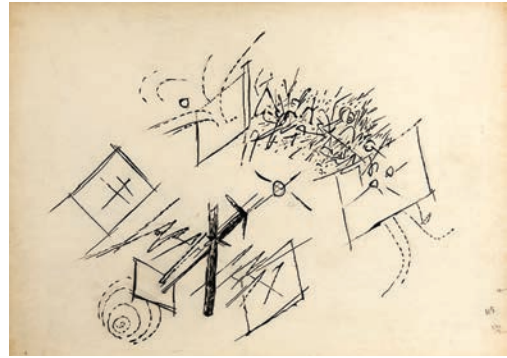


25

-
- 22. **Vítor Mejuto.** El abrazo de la mujer biónica, 2012. Acrílico sobre tela, 195 x 195 cm
 - 23. **Vítor Mejuto.** Ícaro en caída libre, 2009. Acrílico sobre tela, 195 x 195 cm
 - 24. **Georges Braque.** Sin título, Sin fecha. Mixta sobre papel. Ed. 1/10, 41 x 34 cm
 - 25. **Julio Le Parc.** Theme 19 a variation, 1978. Aerografía sobre papel, 78 x 56 cm



26



27



28



29

26. Mercedes Pardo. Composición, 1958. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm

27. Roberto Matta. Sin título, 1945. Tinta china sobre cartón, 50 x 70 cm

28. Roberto Burle Marx. Serie de las Favelas, 1977. Gouache sobre papel, 57 x 77 cm

29. Ramón Vázquez Brito. Sin título, 1962. Óleo sobre tela, 66 x 80 cm



30



31



32



33

-
30. **Francisco Sebastián Nicolau.** S.J.I., 2014. Pastel, lápiz, acrílico sobre impresión en papel dibón, 109.5 x 74 cm
31. **Francisco Sebastián Nicolau.** S.J.II., 2014. Pastel, lápiz, acrílico sobre impresión en papel dibón, 109.5 x 74 cm
32. **Oswaldo Vigas.** Sorcière dans le Miroir, 1954. Óleo sobre tela, 61.4 x 50.7 cm
33. **Agustín Cárdenas.** Sin título, Ca. 1983. Bronce con pátina negra, 41.3 x 28 x 13 cm



34



35



36



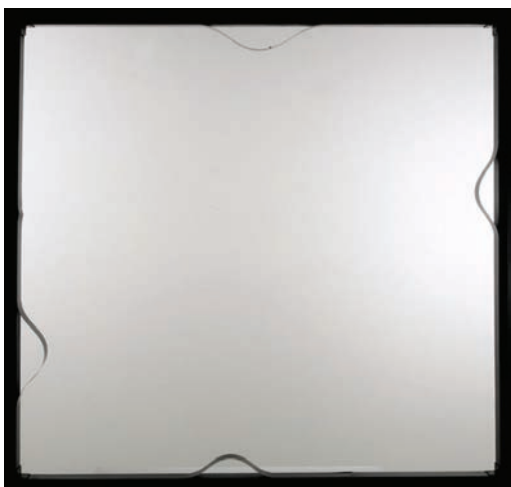
37

34. **Asdrúbal Colmenárez.** *Psycomagnetique* Nº 150, 1977. Cintas de acero flexible tensadas, 67.5 x 47 cm

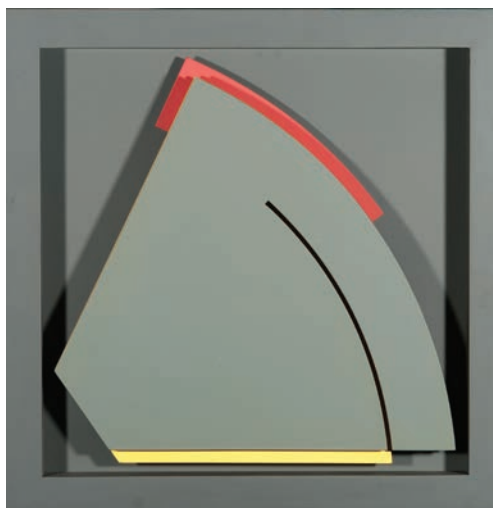
35. **Asdrúbal Colmenárez.** *Psycomagnetique* Nº 229, 1977. Cintas de acero flexible tensadas, 154 x 51.5 cm

36. **Fernand Léger.** Sin título, 1951. Cerámica esmaltada, pieza única, 28 x 35 x 5 cm

37. **Alí González.** *Serie Corte en movimiento*, 10-02-06. Mixta, 90 x 116 cm



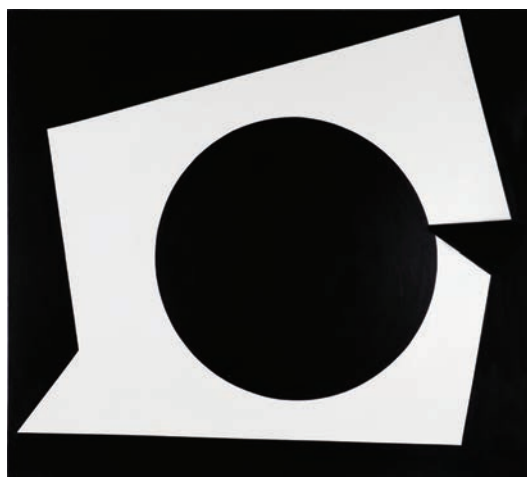
38



39



40



41



42

38. Asdrúbal Colmenárez. Marco, 1971. Madera, 100 x 100 cm

39. Carlos Evangelista. Serie Pentágono-tramas, 1996. Madera laqueada, 50 x 50 cm

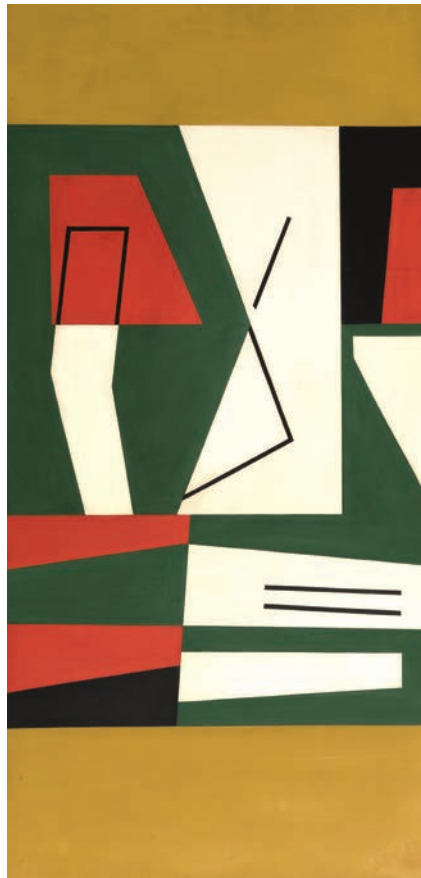
40. Nedo (Mion Ferrario). Sin título, 1970. Mixta sobre madera, 101 x 101 cm

41. Manuel Calvo. Círculo abierto, 1961. Acrílico sobre tablex, 136.5 x 122.4 cm

42. Manuel Calvo. Sin título, 1958. Acrílico sobre tablex, madera, cartón y cristal, 40.3 x 55.5 x 22 cm



43



44



45



46

43. **Gerd Leufert.** Sin título, 1962. Tinta litográfica sobre papel encolado en madera, 97 x 66 cm

44. **Mateo Manaure.** Sin título, 1956. Acrílico sobre madera, 100.5 x 49 cm

45. **Enrique Sardá.** Sin título, 1958. Óleo sobre tela, 118 x 82 cm

46. **Jorge Salas.** Sin título, 2002. Escultura en madera y mármol, 43.5 x 33.5 cm



47



48



49



50

47. **Mateo Manaure.** Columna Policromada, 2011. Pintura acrílica sobre madera, 165 x 60 cm

48. **Luis Guevara Moreno.** Coplanal VII, 1951. Esmalte sobre madera, 53 x 70 cm

49. **Harry Abend.** Relieve, Sin fecha. Madera, 70 x 34 cm

50. **Harry Abend.** Sin título, 1997. Madera sobre base de mármol, 39 x 10 x 8 cm



51



52



53

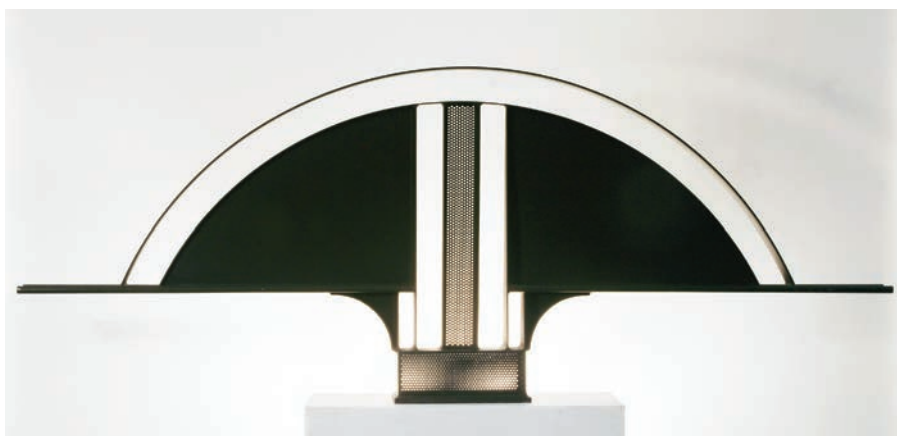
51. Armando Barrios. Paysage, Sin fecha. Óleo sobre tela, 50 x 102 cm

52. Elsa Gramcko. Nº 9, 1958. Óleo sobre tela, 143 x 65 x cm

53. Elsa Gramcko. Sin vida no hay muerte, 1995. Mixta sobre madera, 66 x 46 cm

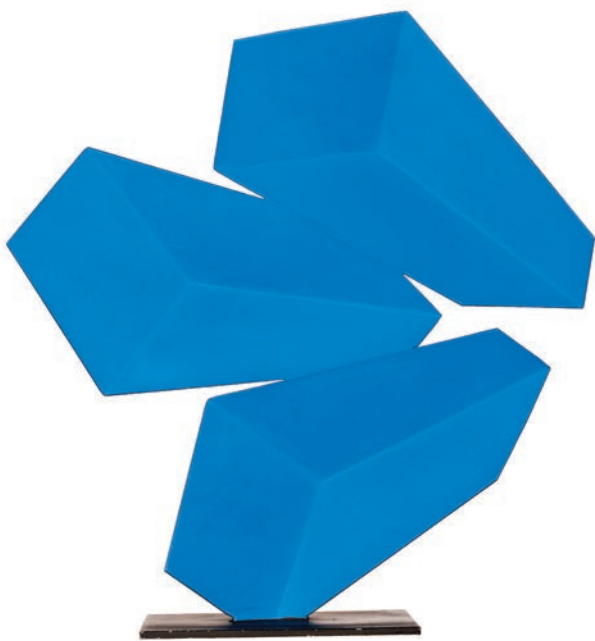


54



55

54. **Mario Carreño.** Abstracto Nº2 (Sinfonía en amarillo), 1952. Óleo y arena sobre tela, 91.5 x 71.5 cm
 55. **José Jesús Moros.** Kararao, 1989. Escultura en hierro con pedestal, 0.89 x 225 x 205 cm



56



57



58



59

56. **Rafael Barrios.** Levitación centrífuga, 1990. Hierro lacado. Ed. 9/20, 40 x 38 x 5 cm

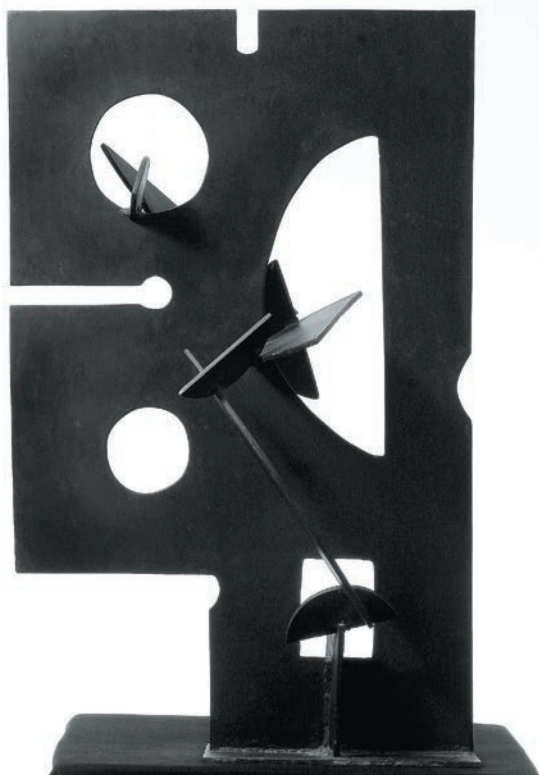
57. **Maru Oriol.** Sin título, 2014. Talla directa de una sola pieza en mármol blanco, 125 x 50 x 8 cm

58. **Ernesto Knorr.** Proyecto 2, 2014. Acero, 17.5 x 19 x 5 cm

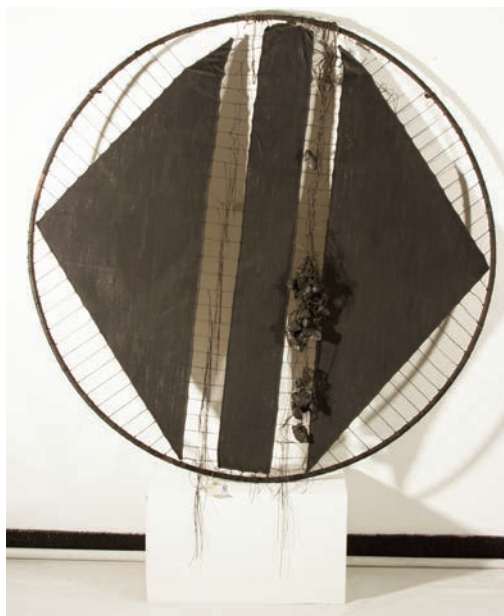
59. **Robert Jacobsen.** Sin título, Sin fecha. Hierro, 39 x 24 x 21.5 cm



60



61



62



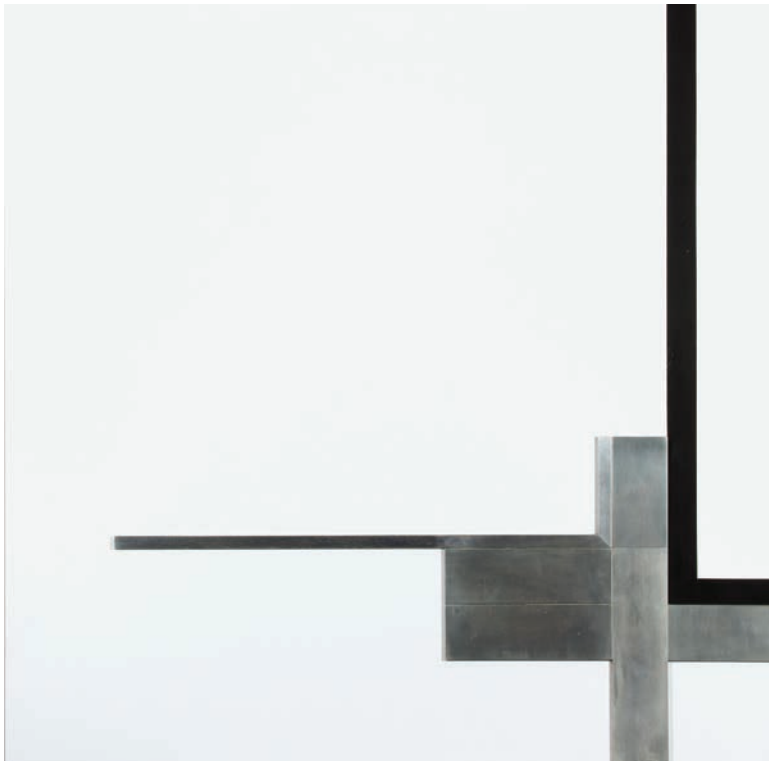
63

60. **Sérvulo Esmeraldo**. Sin título, 1976. Plexiglass, 37 x 20 x 20 cm

61. **Pedro Briceno**. Sin título, 1960. Hierro, 65 x 40 x 30 cm

62. **Milton Becerra**. Sin título, Ca. 1989. Estructura de metal, lona e hilos de nylon, 75 x 75 cm de radio

63. **Oswaldo Subero**. Leño viejo, 1966. Mixta sobre madera, 81.5 x 28 x 18 cm



64



65



66

64. **Marcel Floris.** Alpif 17, 1972. Ensamblaje sobre madera, 70 x 70 cm

65. **Lamis Feldman.** Graphogypsun 507, 1994. Yeso, 40 x 30 cm

66. **Sergio Camargo.** Sin título (Relieve prototipo), 1972. Pintura sobre madera, 25 x 25 cm



67



68



69



70

67. **Olafur Eliasson.** Negative Quasi Brick, 2003. Acero inoxidable. Ed. 46/102, 36.3 x 40.5 cm

68. **Victor Vasarely.** Sin título, 1972. Mixta, 48.5 x 43 cm

69. **José Antonio Hernández Díez.** Tapa Mando, 1999. Metacrilato al chorro de arena gris, 110 x 78 x 14 cm

70. **José Jesús Moros.** Conticinio, 1988. Escultura en hierro con pedestal, 75 x 141 x 17 cm



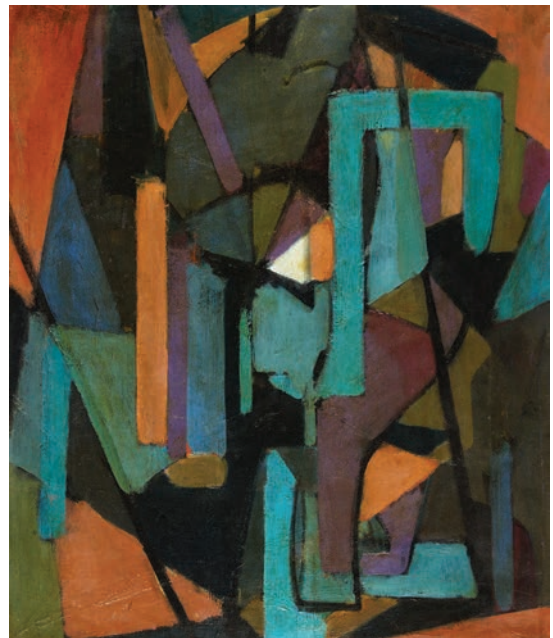
71



73



72



74

-
71. **Ángel Hurtado.** Mercurio, Venus y Marte, 1971. Técnica mixta sobre yute, 101 x 152 cm
72. **Alirio Palacios.** Travesía, 1960. Óleo sobre tela, 63 x 85 cm
73. **Humberto Jaimes Sánchez.** Sin título, 1971. Óleo sobre tela, 60 x 71 cm
74. **Pascual Navarro.** Sin título, Ca. 1950. Óleo sobre tela, 65 x 55 cm



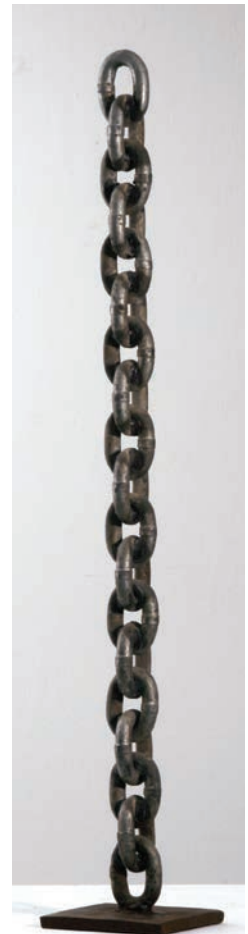
75. Man Ray. Parigi: Composition Spontanée, 1958-1965. Acrílico sobre cartón, 50 x 35.5 cm



76



77



78

76. Manuel Mérida. Sin título, 1971. Mixta sobre madera, 38.5 x 38.5 cm

77. Carlos González Bogen. Sin título, Ca. 1980. Hierro pintado, 61 x 69 x 10 cm

78. Oswaldo Subero. Sn título, 1985. Hierro, 70 x 11 x 10 cm



79

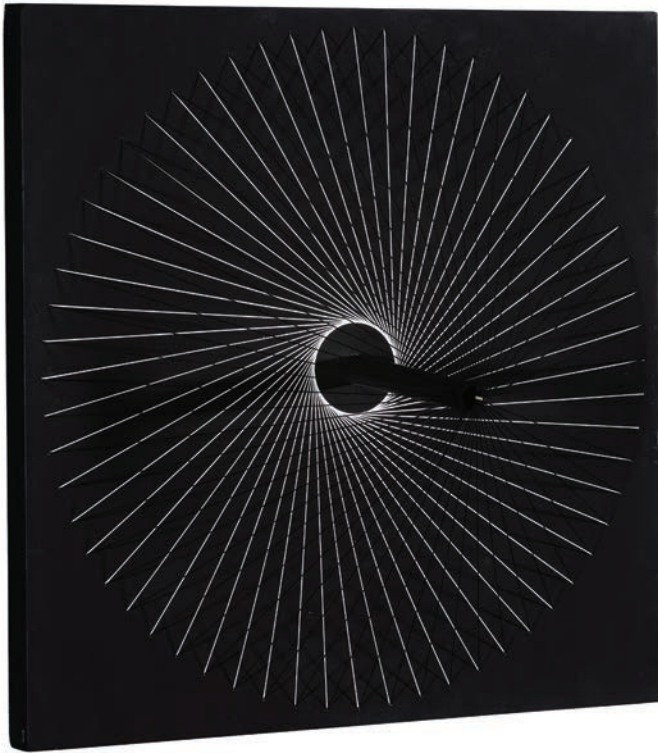


80

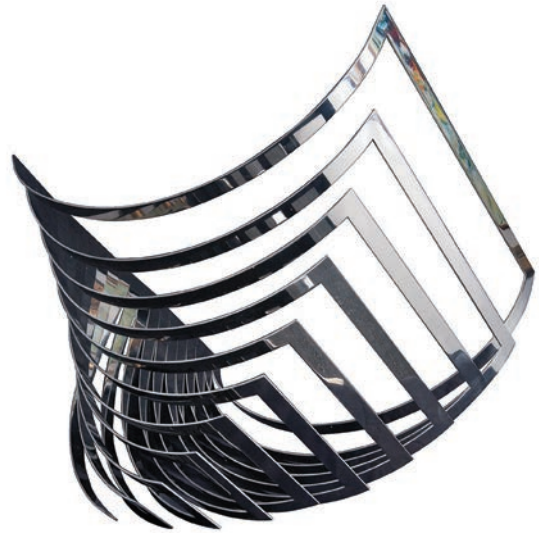
79. Marcel Floris. SP?, 1971. Aluminio y nylon, 220 x 48 cm

80. Marcel Floris. SP?, 1971. Aluminio y nylon, 198 x 40 cm

Estas piezas estuvieron en la XI Bienal de Sao Paulo, donde Marcel Floris representó a Venezuela y obtuvo la Medalla de Oro.



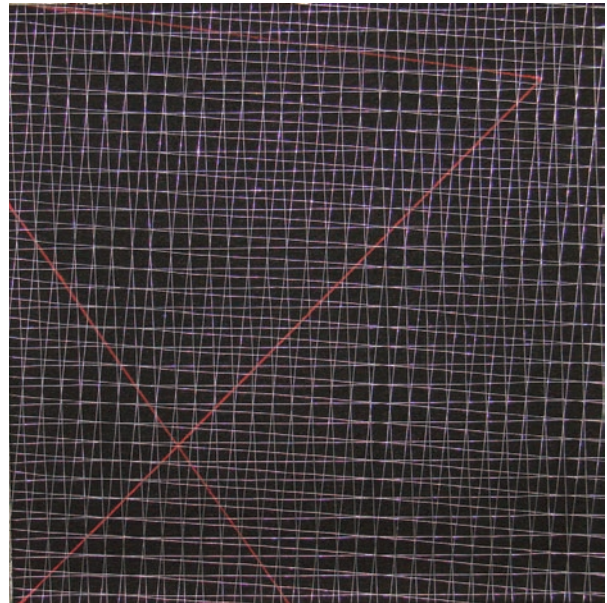
81



82



83



84

81. **Jean-Pierre Vasarely (Yvaral)**. *Interference B*, 1967. Relieve en acero y cuerda. Ed. 36/50, 60 x 60 x 27 cm

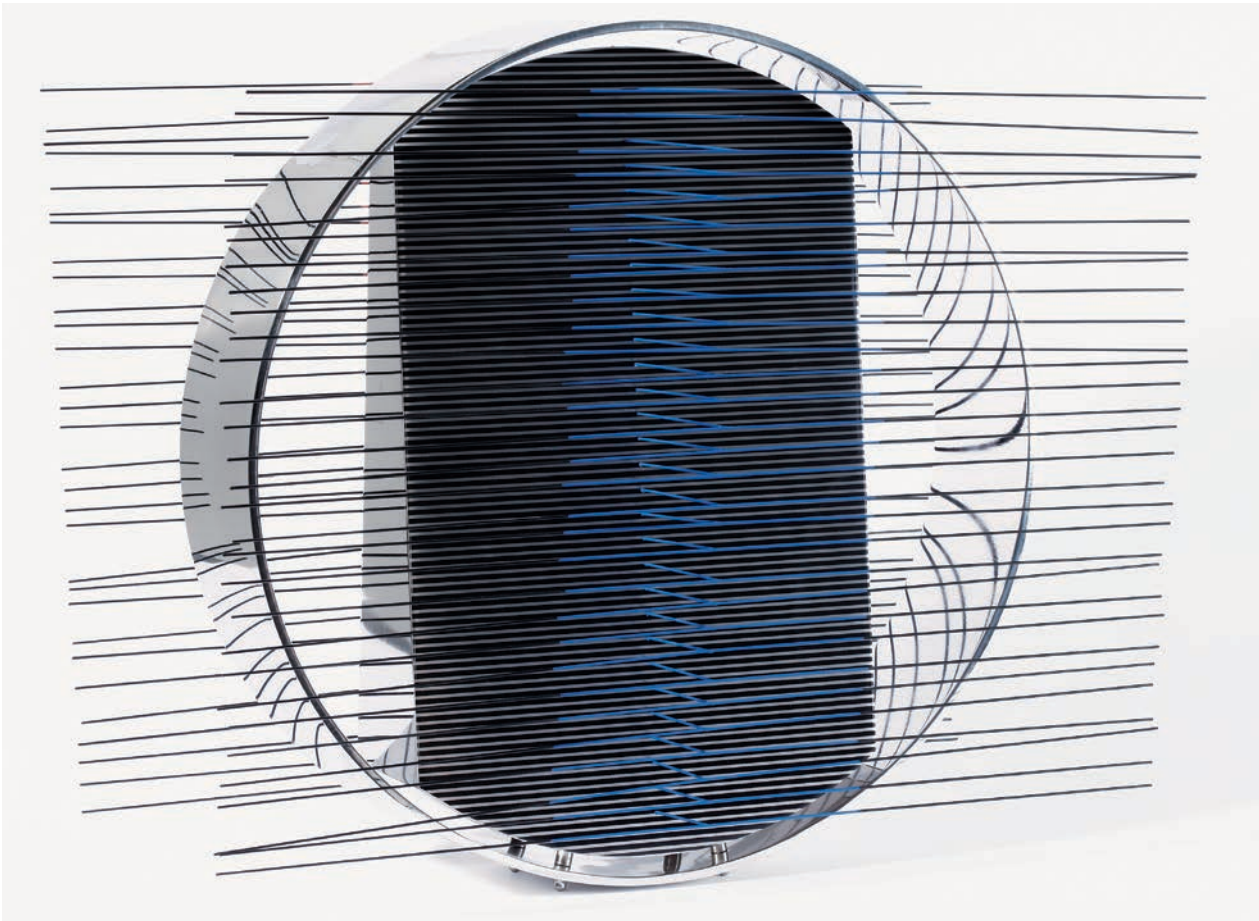
82. **Zoltan Kunckel**. *Puercoespín cuadrado*, 2015. Acero inoxidable, 80 x 94 x 78 cm

83. **Ramsés Larzábal**. *Bien cortito*, 2008. Malla plástica y amarres, medidas variables

84. **Nicholas Hakebourne**. *The red-angle*, 2005. Pintura y metal sobre tela, 41 x 41 x 4.5 cm

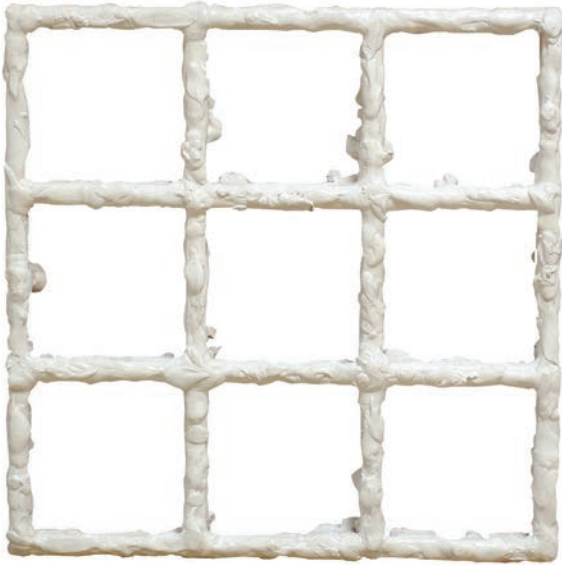


85

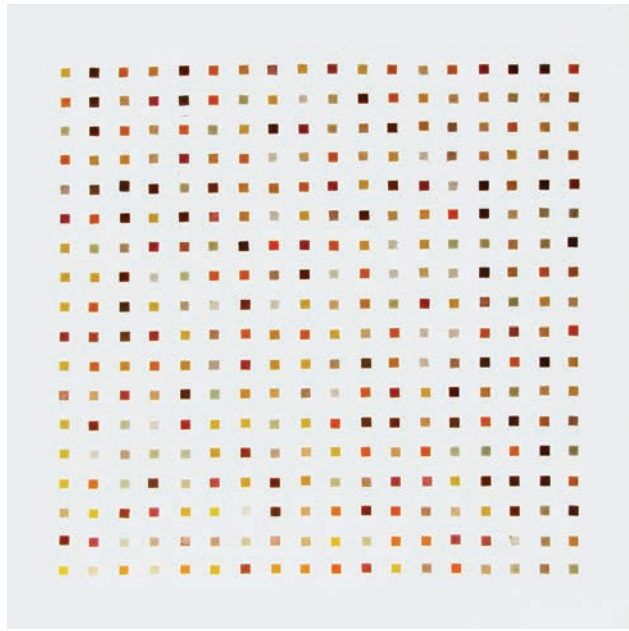


86

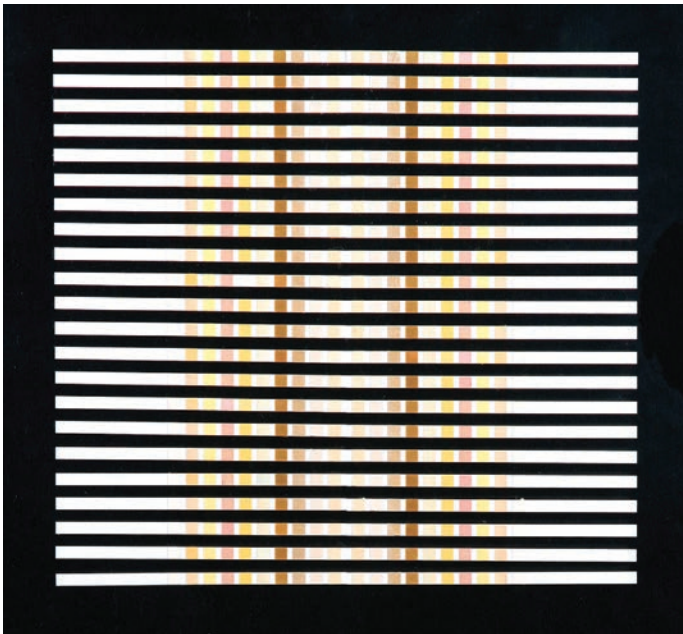
-
85. **Carlos Cruz Diez.** Color aditivo permutable, 1982. Acrílico sobre aluminio, medidas variables
86. **Jesús Rafael Soto.** Estela en el círculo, 1975. Acero inoxidable, 50 x 50 cm. Edición ÁVILA 2008



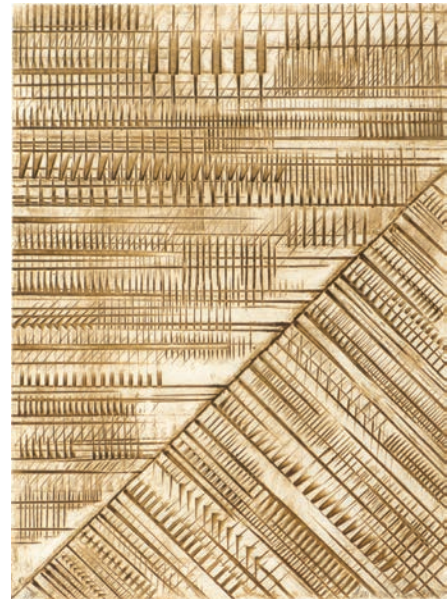
87



88



89



90

87. **Sigfredo Chacón.** *Rejilla blanca 6*, 1993. Acrílico sobre madera, 60 x 60 cm
88. **Alexander Gerdel.** *Colorinas*, 2005. Cintas reactivas de 10 colores sobre acrílico transparente, 34 x 34 cm
89. **Alexander Gerdel.** *Colorinas*, 2005. Cintas reactivas de 10 colores sobre acrílico transparente, 32 x 32 cm
90. **Arnaldo Pomodoro.** *Sin título*, 1977. Piro grabado, 34 x 26 cm



91



92

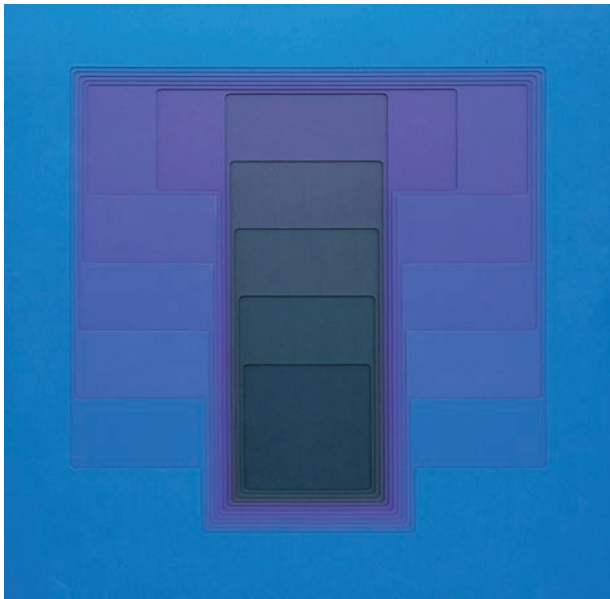


93



94

91. **Eusebio Sempere.** Órgano, Sin fecha. Acero inoxidable sobre peana de hierro con rodamientos. Ed. 19/25, 34.5 x 30 x 28.5 cm
92. **Yaacov Agam.** Stars of hope, 1976. Acrílico. Ed. 12/75, 25 x 90 cm
93. **Jesús Rafael Soto.** Sin título, 2005. Pantalla de plexiglass. Ed. 100, 32 x 32 x 15 cm
94. **Pedro Sandoval.** Serie Metro (Movimiento II), 2007-2008. Óleo sobre lino. 193 x 230 cm



95



96



97

95. **Karl Gerstner**. Color sonido 29, 1973. Serigrafía sobre papel. Ed. 6/65, 56 x 56.5 cm

96. **Pedro Sandoval**. Policromía vertical II, 2006. Óleo sobre lana y lino, 200 x 200 cm

97. **Jesús Rafael Soto**. Permutación. Serie Síntesis, 1979. Serigrafía sobre plexiglass. Ed. 11/110, 69 x 30 x 5 cm



98



99



100



101

98. **Jesús Rafael Soto.** Tiger vibrante, 1967. Ensamblaje, metal y nylon sobre madera, 51 x 24 x 4 cm

99. **Jesús Rafael Soto.** Incliné bleu et noir, 1966. Ensamblaje en madera, metal, nylon y pintura, 46 x 38 cm

100. **Elsa Gramcko.** Sin título, 1969. Hierro cromado, 30 x 8 x 2 cm

101. **Zoltan Kunckel.** Mariposa, 2014. Acero inoxidable, 57 x 60 x 35 cm



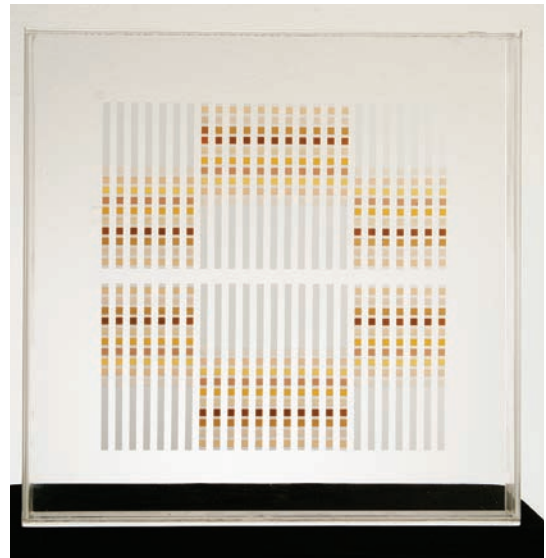
102



103



104



105

102. **José Jesús Moros.** Cortang, 2001. Hierro, soldadura, 195 x 87 x 19 cm

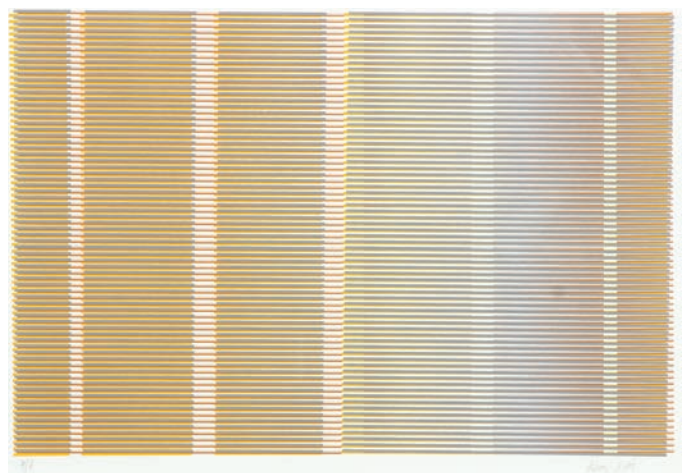
103. **Carola Bravo.** Sin título, Sin fecha. Acrílico sobre mármol, 82.2 x 120 cm

104. **Carola Bravo.** Sin título, Sin fecha. Acrílico sobre mármol, 82.2 x 120 cm

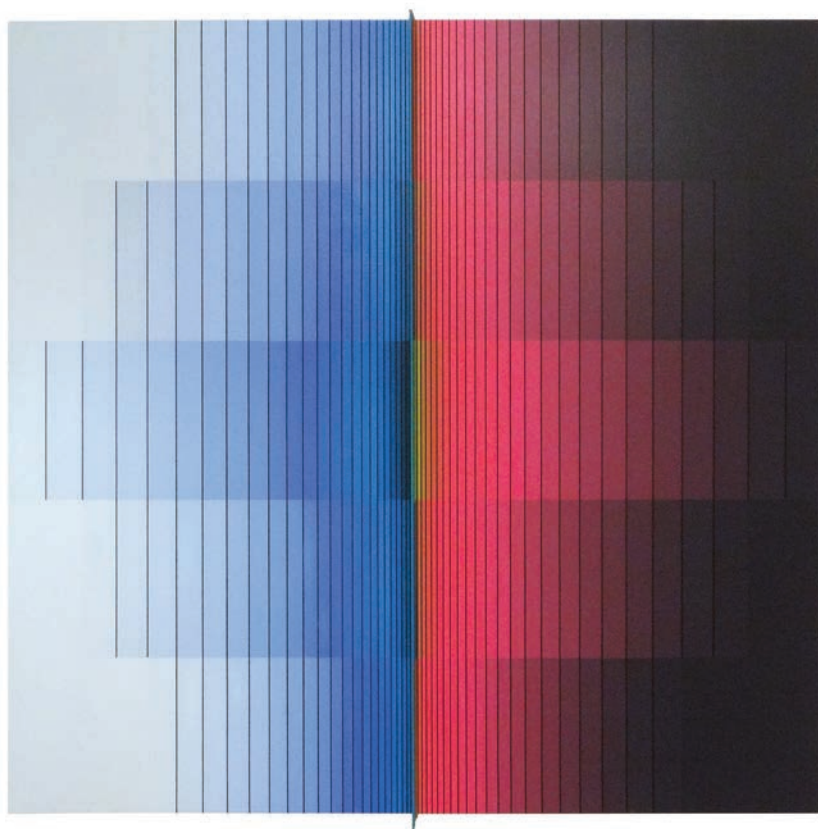
105. **Alexander Gerdel.** Sin título, Sin fecha. Láminas de Ph sobre acrílico, 35 x 35 x 4.5 cm



106

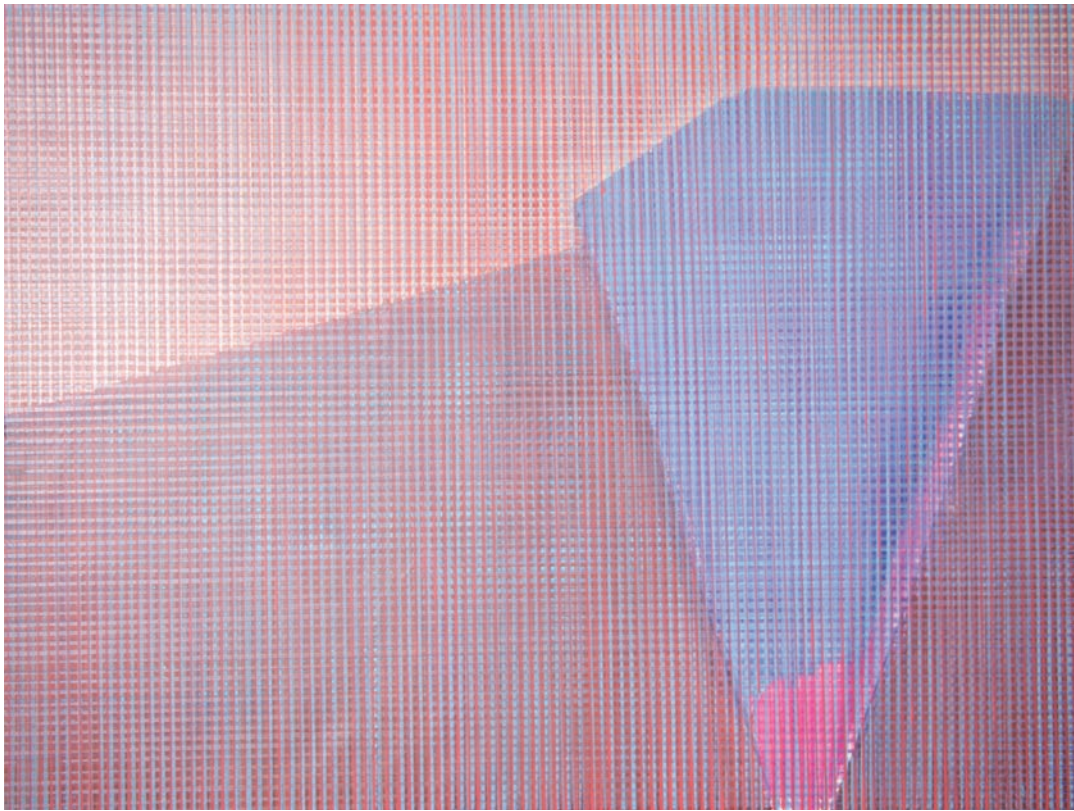


107

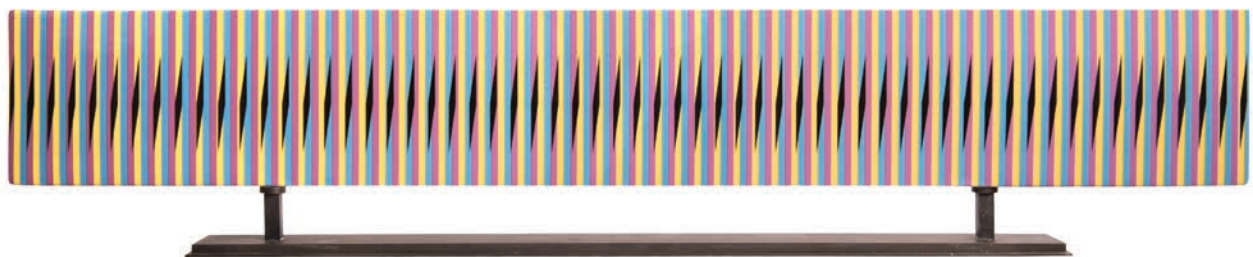


108

-
106. **Jesús Rafael Soto.** Sin título, 1990. Porcelana esmaltada, diámetro 30 cm
107. **Heinz Mack.** Sin título, Sin fecha. Serigrafía sobre papel P/A, 47 x 31 cm
108. **Darío Pérez Flores.** Prochromatique Nº 516, 2000. Acrílico sobre madera y barras de metal, 100 x 100 cm



109



110

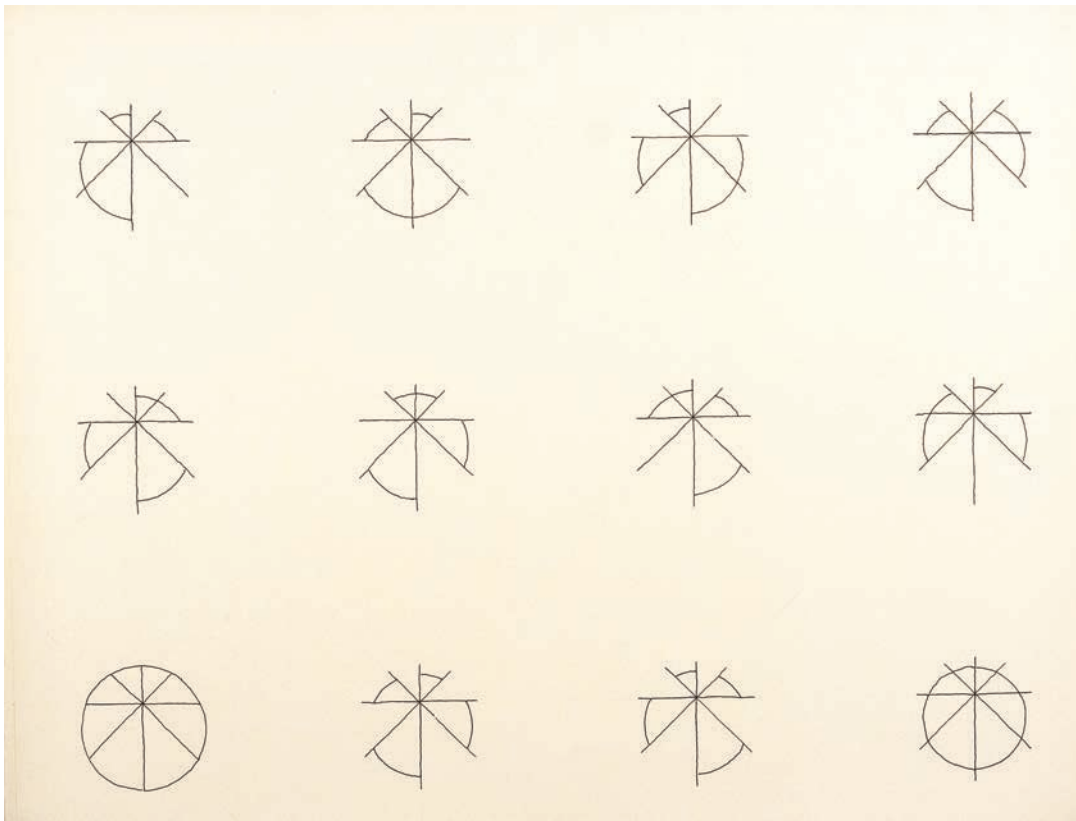
109. **Soledad Sevilla.** *Le dijeron al Amargo*, 1998. Óleo sobre lienzo, 100 x 129 cm

110. **Carlos Cruz Diez.** *Stèle sur socle 16*, 2013. Cerámica esmaltada policromada. Ed. 15/20,
14 x 95 x 2.80 cm



111

111. **Rogelio Polesello.** Módulo simétrico, 1976. Acrílico sobre tela, 98 x 195 cm



112



113

112. **Gertrud Goldschmidt (Gego)**. Sin título (Estudio para almanaque), Ca. 1969. Tinta en cartoncillo BFK Rives, 65.4 x 50.4 cm

113. **Victor Lucena**. Space Shock Dimension, 2005. Creyón sobre cartón, 50 x 35 cm (anverso y reverso)



114

Índice

- Harry Abend, 49, 50
Yaacov Agam, 92
Armando Barrios, 51
Rafael Barrios, 56
Milton Becerra, 62
Georges Braque, 24
Carola Bravo, 103, 104
Pedro Briceño, 61
Roberto Burle Marx, 28
Alexander Calder, 1
Manuel Calvo, 41, 42
Sergio Camargo, 66
Agustín Cárdenas, 33
Mario Carreño, 54
Sigfredo Chacón, 87
Asdrúbal Colmenárez, 34, 35, 38
Carlos Cruz Diez, 85, 110
Olafur Eliasson, 67
Equipo 57, 18
Sérvulo Esmeraldo, 60
Carlos Evangelista, 39
Lamis Feldman, 65
Marcel Floris, 64, 79, 80
Alexander Gerdel, 88, 89, 105
Karl Gerstner, 95
Gertrud Goldschmidt (Gego), 112, 114
Alí González, 37
Carlos González Bogen, 77
Elsa Gramcko, 52, 53, 100
Luis Guevara Moreno, 48
Nicholas Hakebourne, 84
José A. Hernández Diez, 69
Ángel Hurtado, 71
Robert Jacobsen, 59
Humberto Jaimes Sánchez, 73
Milos Jonic, 20
Ernesto Knorr, 58
Zoltan Kunckel, 82, 101
Ramsés Larzábal, 83
Julio Le Parc, 25
Fernand Léger, 36
Gerd Leufert, 43
Víctor Lucena, 113
Heinz Mack, 107
Mateo Manaure, 44, 47
Roberto Matta, 27
Vítor Mejuto, 22, 23
Manuel Mérida, 76
José Jesús Moros, 55, 70, 102
Blanca Muñoz, 17
Pascual Navarro, 74
Nedo (Mion Ferrario), 40
Maru Oriol, 57
Alirio Palacios, 72
Mercedes Pardo, 26
Darío Pérez Flores, 108
Rogelio Polesello, 111
Arnaldo Pomodoro, 90
Man Ray, 75
Jorge Salas, 46
Pedro Sandoval, 94, 96
Enrique Sardá, 45
Nicolas Schöffer, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 13, 14, 15, 16
Francisco Sebastián Nicolau, 30, 31
Eusebio Sempere, 91
Soledad Sevilla, 109
Jesús Rafael Soto, 86, 93, 97, 98, 99, 106
Jorge Stever, 19
Oswaldo Subero, 63, 78
Jean-Pierre Vasarely (Yvaral), 81
Victor Vasarely, 21, 68
Ramón Vásquez Brito, 29
Oswaldo Vigas, 32

Galería Odalys

Reconstructivismo 2.0

Galería Odalys

Madrid, del 28 de abril
al 3 de junio de 2015

Directores

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador 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

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Museografía

Galería Odalys

Montaje

Galería Odalys

Planificación de Montaje

Desireé Cardozo

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Impresión

Escenari Gràfic S.L.

Tiraje

1.000 ejemplares

ISBN

978-84-606-7455-9

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

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid,
España

Telfs: +34 913194011,
+34 913896809

odalys@odalys.com

info@odalys.es

www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Asistente a la Dirección

María Donaire Ríos

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Servicios Generales

Víctor Redondo Donaire

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Odalys Galería de Arte, 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 9794068

odalys@odalys.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

Mantura Kabchi Abchi

Recepcionista

Dehildred Cerró

Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre

Eitan Estrada

José Rafael González

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,

2015. Caracas, Venezuela





Harry Abend
Yaacov Agam
Armando Barrios
Rafael Barrios
Milton Becerra
Georges Braque
Carola Bravo
Pedro Briceño
Roberto Burle Marx
Alexander Calder
Manuel Calvo
Sergio Camargo
Agustín Cárdenas
Mario Carreño
Sigfredo Chacón
Asdrúbal Colmenárez
Carlos Cruz Diez
Olafur Eliasson
Equipo 57
Sérvulo Esmeraldo
Carlos Evangelista
Lamis Feldman
Marcel Floris
Alexander Gerdel
Karl Gerstner
Gertrud Goldschmidt (Gego)
Alí González
Carlos González Bogen
Elsa Gramcko
Luis Guevara Moreno
Nicholas Hakebourne
José A. Hernández Diez
Ángel Hurtado
Robert Jacobsen
Humberto Jaimes Sánchez
Milos Jonic
Ernesto Knorr
Zoltan Kunckel
Ramsés Larzábal
Julio Le Parc
Fernand Léger
Gerd Leufert
Víctor Lucena
Heinz Mack
Mateo Manaure
Roberto Matta
Vítor Mejuto
Manuel Mérida
José Jesús Moros
Blanca Muñoz
Pascual Navarro
Nedo (Mion Ferrario)
Maru Oriol
Alirio Palacios
Mercedes Pardo
Darío Pérez Flores
Rogelio Polesello
Arnaldo Pomodoro
Man Ray
Jorge Salas
Pedro Sandoval
Enrique Sardá
Nicolas Schöffer
Francisco Sebastián Nicolau
Eusebio Sempere
Soledad Sevilla
Jesús Rafael Soto
Jorge Stever
Oswaldo Subero
Jean-Pierre Vasarely (Yvaral)
Victor Vasarely
Ramón Vázquez Brito
Oswaldo Vigas