

EL
TRABAJO
DE
LO
VISIBLE

www.odalys.com

Galería Odalys

EL TRABAJO DE LO VISIBLE

Exposición

20 de noviembre de 2014 al 17 de enero de 2015

Galería Odalys. Orfila 5, 28010, Madrid, España



ODALYS Galería Odalys S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España

Tel.: +34 913194011, +34 913896809

info@odalys.es | odalys@odalys.com

www.odalys.com

EL TRABAJO (Y EL ANHELO) DE LO VISIBLE

ALFONSO DE LA TORRE

CLAUDE ESTEBAN, IN MEMORIAM

El proyecto expositivo El trabajo de lo visible supone una selección de obras de autores que han investigado en torno al mundo de las formas, desde lo que podríamos llamar una geometría hacia los límites, en el sentido de rebasar la mera revisión geométrica. No es pues un censo de artistas de la geometría o una revisión del mundo constructivista, como puede verse en la propia Galería Odalys.

Es título que debemos a Claude Esteban (Paris, 1935-2006)¹, crítico de arte francés de origen español, hispanista, poeta del espacio y del cuerpo, elogiador de vacíos y miradas, vate desdoblado en escritor de las artes vinculado a la galería Maeght y analista, entre otros creadores, de la obra de Pablo Palazuelo. Esteban no dejó de interrogarse sobre imágenes pintadas y formas esculpidas, tratando de hallar en ellas la presencia sensible del mundo. Un coloquio en la Universidad de la Sorbonne (2011) en el que participé ("Le partage des signes"), publicado ahora (Éditions Hermann, Paris, 2014), utilizaba ese título que ahora retomamos en la exposición de la Galería Odalys.

1. "Le travail du visible, et autres essais", Fourbis, Paris, 1992, pp. 109-123. Publicado en "Destins de l'image", "Nouvelle Revue de Psychanalyse", n° 44, Gallimard, Paris, XI/1991, pp. 297-302

SERGI AGUILAR

WALDO BALART

WASHINGTON BARCALA

EDUARDO BARCO

ROSA BRUN

MANUEL CALVO

LUIS CARUNCHO

MARTÍN CHIRINO

JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO

GERARDO DELGADO

EQUIPO 57

CARLOS EVANGELISTA

FRANCISCO FARRERAS

MARTÍN FREIRE

EMILIO GAÑÁN

TOMÁS GARCÍA ASENSIO

JULIÁN GIL

JOSÉ LUIS GÓMEZ PERALES

TEO GONZÁLEZ

JUAN FRANCISCO ISIDRO

JOSÉ MARÍA DE LABRA

IGNACIO LLAMAS

GUILLERMO LLEDÓ

SALVADOR MONTESA

YUTAKA MORI

MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA

JORGE OTEIZA

PABLO PALAZUELO

LUIS PALMERO

RINALDO PALUZZI

MANUEL RIVERA

GERARDO RUEDA

ENRIQUE SALAMANCA

MANUEL SARO

EUSEBIO SEMPERE

SOLEDAD SEVILLA

PABLO SOBISCH

LOLO SOLDEVILLA

FRANCISCO SOTO MESA

JUAN SUÁREZ

JORDI TEIXIDOR

GUSTAVO TORNER

RAÚL VALVERDE

SALVADOR VICTORIA

JOSÉ MARÍA YTURRALDE



Estudio de Mondrian
en el 26 de la rue du Depart, Paris.
Foto: André Kertész, 1926

EL TRABAJO (Y EL ANHELO) DE LO VISIBLE

Vivimos en un mundo de enigmas

Henri Michaux ²

Antes que líneas o planos, formas o colores, ilusiones de la materia, esta exposición, tal insólita reunión de artistas, refiere una poética del espacio o, en un sentido más amplio e intenso, una meditación sobre las formas y el espacio, eso que conocemos como "lo visible". Podrían habernos acompañado otros muchos de antes, pienso en Piero; también en el artista varado gozoso en la vía Fondazza. O aquel otro que rasgaba el silencio con cuchillas, como testigo: Ugo Mulas.

Los artistas han fabulado secularmente, pareciere infatigados, entre lo visible y lo invisible, repitiendo esa suerte de búsqueda de la visión infinita. ¿Trabajo sobre lo visible o búsqueda de los arcanos de la realidad invisible?. Al cabo, el extremo de lo invisible, como escribía Merleau-Ponty, es el relieve y la profundidad de lo visible. Para ciertos creadores una pintura, una escultura o un dibujo, en virtud del *sueño* de dichas líneas y colores testimonian una suerte de soplo o energía que las anima. O también, explicado por nuestro escritural *compañero* Esteban que viaja en estas reflexiones, tales palabras certeras sobre el trabajo del artista: "ils rendent visibles, sur l'étendue mesurable de la toile ou du papier,

2. Henri Michaux, "Paul Klee", Éditions Gallimard, 1950. En : Éditions Fata Morgana, Saint Clément, 2012, p. 21.
Versión española en: Henri Michaux, "Escritos sobre pintura", Colegio de Arquitectos, Murcia, 2007, p. 101.

les mandements conjoints -Énergie et Nombre- qui président aux destinées du Cosmos”³. En cierta medida, cualquier creador que erige la transparencia de la medida en su forma de componer acaba revelando una “transgeometría”, esto es, la búsqueda o “el trabajo” de una ansiada *perfectio* pareciera dominada por el anhelo, una cierta palpación de los signos que tentase tanto revelarlos como propender a su consunción. Pues si los signos son presencia, contradictoriamente su existencia, el viaje metamórfico de la metáfora que escribiera Deleuze⁴, parece también referir, inapelable, el vacío.

Ya.

Hay que citar en este punto, cuanto antes, a Paul Klee y sus imágenes del mundo de la naturaleza y lo vegetal, las formas que fluctúan, tal el agua y atmósfera, paseantes entre lo compacto y lo fluido, recordando la afirmación del pintor de Berna cuando señalara con tino la capital relevancia del misterio en el arte, la existencia de regiones con otras leyes y la necesidad de *nuevos símbolos*: “ciertas cosas pueden pasar bajo nuestros pies, existen regiones donde otras leyes son en vigor, para las que sería preciso encontrar nuevos símbolos (...) el reino intermedio de la atmósfera donde su hermano más pesado, el agua, nos da la mano y se entremezcla para que podamos llegar, acto seguido, al gran espacio cósmico”⁵.

Escalofrío. Misterio.

Reposar sobre la tierra y volar⁶, parece ser la máxima *kleeiana* que planea en los artistas que utilizan la norma, bajo las diversas adscripciones de la fatigosa historia del arte: constructivismo, arte normativo o geométrico, cinetismo o arte concreto. En su “Cuaderno de París” escribirá Palazuelo en los años cincuenta: “privada de reposo, la idea del espacio parece buscar sin cesar el infinito de la augusta presencia (refugio), moviéndose, en el infinito interior de la impotencia humana obsesionada por una visión, en ocasiones agitada y otras flébil, siempre desconsoladamente dirigida, mas en vano, hacia lo ilimitado”⁷. Obsesión y anhelo, ansia de crear, desvarío, viaje sin límites, el que citábamos, y que aquel artista exilar trazará con precisión: “Déjeme volver a esta frase de Paul Klee cuando nos habla de ‘una línea que sueña’. La línea ve y abre nuestra *visión*, pero, al mismo tiempo, nuestra capacidad de ver de esa manera aumentada, impulsa la *visión* de la línea. Cuando nuestro soñar, nuestra *visión*, desvaría, nuestras líneas vagan desorientadas porque ya no comprendemos, y nuestros sueños se pierden en su deambulación a través de las orientaciones inenabarrables del espacio: es el laberinto. La línea puede hacer visible lo invisible. La línea sería vehículo de energías que proceden del trasfondo de la materialidad. La energía toma cuerpo, forma, para conformar el mundo. El artista traza las líneas -vuelve a soñar con aquellas energías-, que son la huella de aquel acorde. Es posible que la línea, en tanto que grafismo humano, no sea capaz de comprender totalmente la forma, pero la línea es una imagen arquetípica que describe el movimiento del punto (número-unidad), a través del espacio (...) en palabras de Jung, ‘el número es gráfico’, y tanto el número como las líneas estaban antes que el hombre y estarán después”⁸. Líneas y formas, es la defensa de la verdadera imaginación capaz de revelar la realidad profunda surgida desde el reino oscuro de las vibraciones⁹, entre la cámara de silencio del estudio del pintor. Llegó

3. Claude Esteban, “Presence de Palazuelo”. En: “Traces, Figures, Traversées”, Éditions Galilée, Paris, 1985, p. 219.

4. Nos referimos a la obra de Gilles Deleuze, “Proust et les signes”, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.

5. “Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale”, Musées de Strassbourg, 2004. “Cours V” 30/I/1922, nota 64, en la edición citada, en p. 96. La traducción es nuestra. Klee subraya los términos “atmósfera” y “agua”.

6. Will Grohmann, “Paul Klee (1879-1940)”, Flammarion, Paris, 1955, s/p.

7. Pablo Palazuelo, “Cuaderno de París”, 1953. Inédito. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

8. Pablo Palazuelo a Kevin Power, “Geometría y visión”, Diputación de Granada, Granada, 1995, p. 6. Y también: “esas líneas y colores que sueñan”. *Ibid.* pp. 12-13.

9. Alfonso de la Torre, “Arde la tierra en el agua oscura. En torno a unos poemas inéditos de Pablo Palazuelo”, Revista “Turia”, n° 103, Teruel, Junio-Octubre 2012, pp. 81-91.

Nicholson mudo a un café de Montparnasse, tras visitar a Mondrian en su estudio parisino de la rue Départ¹⁰. Contemplación concentrada de artistas que pareciera querer desvelar los arcanos para proceder a una desformalización, esto es, tentar revelar el acceso a una verdadera visión, mediación del ser artista, la *kandinskyana* necesidad interior, la intensa escucha que han citado otros tras la búsqueda de las formas.

Bajo las imágenes se ocultan otras verdades y, en ese sentido, escribía también Klee, las apariencias son la suma de hechos aislados. Al cabo, nos recordaba Esteban: "nunca podremos conocer todas las formas, porque no son legión, sino abismo"¹¹. Metafísica de la geometría.

NUEVAS Y VIEJAS FORMAS

Han sido numerosos los artistas que se han enfrentado a la búsqueda de eso que se puede calificar de realidad esencial, con un punto de partida caracterizado por la absoluta necesidad del descubrimiento del hecho artístico desde su propio quehacer, artistas para quienes ejercer la creación era, también, un crecimiento de orden mental, como escribiera John Summerson sobre Nicholson¹². Un proceso no exento de dramatismo, indagación urgente y difícil sólo concebible para personalidades complejas, en el que permanecería insistente la búsqueda infatigable de la idea de la abstracción. Muchos de estos creadores han abordado un mundo plenamente despojado asentado en la realidad, siendo capital la indagación en torno a los materiales utilizados en el oficio de pintar. Vindicación así del quehacer diario en la soledad del estudio, del trabajo enfrentado a lo pictórico, ejercicio de la sinceridad y de un sofisticado modo de encarar la pintura. Para muchos de los artistas de la postguerra, ya mencionado Klee, la herencia del cubismo sería, antes que una técnica a ejercer, El Descubrimiento, al fin, del mundo moderno, asistiendo perplejos a tan singular declarada destrucción y nueva recomposición del mundo.

Hay algo, en el cuadro de **Jordi Teixidor** (Valencia, 1941) presente en la exposición, del "Black Square" (1915) de Kazimir Malévich, con su imponente fondo negro, que más que un "fondo" es una esencia que le constituye, evocador también de la inocencia millaresca, cuando joven planteó Manolo Millares pintar: "un cuadrado de un negro retinto en donde mar y tierra no existieran más que en la imaginación de cada uno"¹³. Pintor de enigmas, desde sus ya "antiguas" puertas, ha sido Teixidor indagador de las formas, prosecutor de un inquietante mundo ordenado, no esquivando plantear dichas formas

10. En 1944 evocaba la visita a John Summerson: «I remember after that first visit sitting at a café table on the edge of a pavement almost touching all the traffic going into and out of the Gare Montparnasse, & sitting there for a very long time with an astonishing feeling of quiet and repose (!)». Citado por Charles Darwent, "When Little England climbed the stairway to Modernist heaven", «The Independent», Londres, 12/II/2012. También Norbert Lynton cita la pausa y silencio que se estableció, tras la visita, en Nicholson. Lo hemos mencionado en: Alfonso de la Torre, "Ben Nicholson-Gerardo Rueda. Confluencias", Galería Leandro Navarro, Madrid, 2013.

11. Claude Esteban, ensayo sobre Palazuelo, dentro de su libro "Traces, Figures, Traversées", op. cit. p. 224.

12. John Summerson, "Ben Nicholson", Penguin Books, West Drayton, Middlesex, 1948, p. 7.

13. "Viene ahora un detalle que resulta interesante como premonición de lo que sería mi pintura doce años más tarde. Se me había metido en la cabeza pintar un paisaje -una marina- de noche. Es decir, un cuadro que fuera todo negro sólo marcado por algunos brillos en el mar de algunas luces de farolas. Se me podrá decir que se han pintado muchos cuadros de noche y con toda clase de detalles. Pero el caso particular es que yo no quería detalles sino un cuadrado de un negro retinto en donde mar y tierra no existieran más que en la imaginación de cada uno. Realicé mi cuadro ¡y al natural! ayudado por una débil luz de farola de la calle con el regocijo y la admiración de 'Pati' que lo consideró como algo extraordinario. Esta obra sobre una cartulina de unos 25 x 30 centímetros desapareció y considero muy probable que fuera destruida. ¿A quién diablos iba a interesar un cuadro negro como el carbón?". Manolo Millares, "Manolo Millares. Memorias de infancia y juventud" (versión de Juan Manuel Bonet), IVAM documentos, vol I, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1998, p. 100.

con un aire paradójico. Una cita de Wittgenstein abría una de sus publicaciones y simbolizaba también un elemento fundamental de su singular posición, otrosí distinción, como artista: "Lo mismo que del hecho de que una proposición nos sea evidente, no se sigue que sea verdadera, del mismo modo la evidencia no justifica nuestra creencia en su verdad"¹⁴. Prácticamente desde la presentación individual de su obra en la madrileña galería Edurne, en marzo de 1968, -mostrando las estructuras pintadas que llamó "Puertas", con aire de herederas del quehacer pensante de Torner, mas también del descarnado pop de Rueda-, recibió el elogio crítico del feroz -artista, desdoblado entonces de crítico- Juan Antonio Aguirre¹⁵, adivinando éste algo que sería fundamental a lo largo de su trayectoria: la huida de los juegos formales y la indagación en torno al *fuego* que consume las imágenes. Presagiador, como tantas veces, el crítico citado escribió que este artista "huye de lo que sólo queda en un juego de colores y forma, va en busca de lo íntimo, lo sutil, lo elegante -que no decadente-. Su interés está en una técnica perfecta, pero no en estériles tecnicismos"¹⁶.

Geometría pensante ha sido la de **Gustavo Torner** (Cuenca, 1925), ese artista que comenzó, quieto, mirando fascinado las cortezas, líquenes y rocas de la naturaleza. Artista tan-poco-español-tópico, su arte ha sido siempre un ejercicio de cómo los elementos creativos debían servir no tanto para el juego de las formas como promover la reflexión, en atenta escucha. El arte de Torner está comprometido con la inteligencia: "Intentar hacer arte, es como querer interpretar el mundo, y al hacer ese objeto que es la obra artística queremos reproducir, por analogía, sus relaciones, que no conocemos, que intuimos. Los grandes poetas saben mucho de esto (...) quizás que todo es posible porque no sabemos lo que es posible y que quizás haya más cosas que las sospechadas, que todo es relativo, que el negro no es lo opuesto al blanco, sino que ambos son los extremos de la gama de grises, y luego están el amarillo, el rojo, el violeta y los pardos... Hay muchos niveles para mirar o escuchar. Miremos y escuchemos, por si acaso, con atención"¹⁷. Ya sabemos, también, por qué Teixidor tiene algo *torneriano*, tras esta cita *wittgensteiniana*. El quehacer del conquense, de nacimiento y convicción *sicum* Zóbel, quedaría explicado, en posición suprema, por el citado Fernando Zóbel, haciendo difíciles otras palabras: "El mundo de Torner es un mundo equívoco y borgesiano. En él se confunden realidades y apariencias. Los opuestos se tocan; nada es realmente lo que parece ser, y cada cosa tiene algo de todo. Estamos en el mundo de las equivalencias y de las metáforas visuales, donde el brillo sobre el filo de un cristal roto se transforma en horizonte de mar, y donde seis metros cuadrados de acero inoxidable valen por la inmensidad del cielo. El naufragio de 'La Esperanza' brota entre fragmentos de metacrilato y papel de estaño, y el desarrollo del caparazón de un humilde langostino nos revela los esfuerzos de Fra Luca de Pacioli en la columna de Trajano. Estamos en el mundo del Gran Juego, de ese famoso juego de abalorios contado por Hermann Hesse, donde un tema de Juan Sebastián Bach se convierte en paisaje de Poussin, se desarrolla por senderos de caligrafía china y queda finalmente un juego para todos, pero yo creo que no existe

14. Ludwig Wittgenstein, "Tractatus" (5.1363). Referido en el catálogo de su exposición: Galería Soledad Lorenzo, Jordi Teixidor. *Obra Reciente*, Madrid, IV-V/1987.

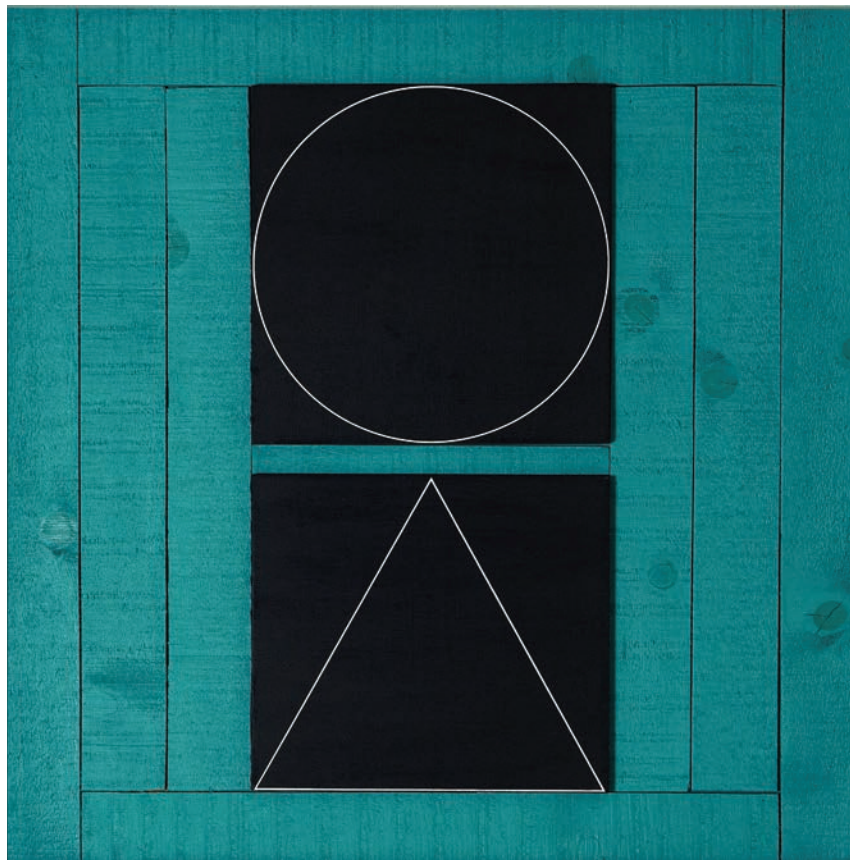
15. Este mismo año de 1968 dedicaría Aguirre un texto al jovencísimo artista Jordi Teixidor, conservador por entonces del Museo de Arte Abstracto, inaugurado un par de años antes (Juan Antonio Aguirre, "LAS "PUERTAS" de Jorge Teixidor", Galería Edurne, Madrid, 1968. Reproducido en: AAVV, "Jordi Teixidor", Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia, 1997, p. 83). Sobre él volvería a escribir Aguirre dos años después en "El Correo de Andalucía" ("Teixidor: desde las Puertas a las Perspectivas", Sevilla, 3/XII/1970, p. 19).

16. Juan Antonio Aguirre, "LAS "PUERTAS" de Jorge Teixidor", op. cit.

17. Texto del artista para la exposición en la "Institución Fernando el Católico" en Zaragoza, 1958. Gustavo Torner, "¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!", texto extraído del catálogo: "Torner", Ediciones Rayuela, Colección Poliedro, Madrid 1978, pp. 7-8.



1 Jordi Teixidor



2 Gustavo Torner

ningún juego para todos. Las reglas del juego que juega Torner son difíciles, pero existen y, además, son consecuentes y rigurosas. ¿Qué buscamos los que nos pasamos gran parte de la vida quemándonos los ojos ante “eso” que se llama arte?”¹⁸.

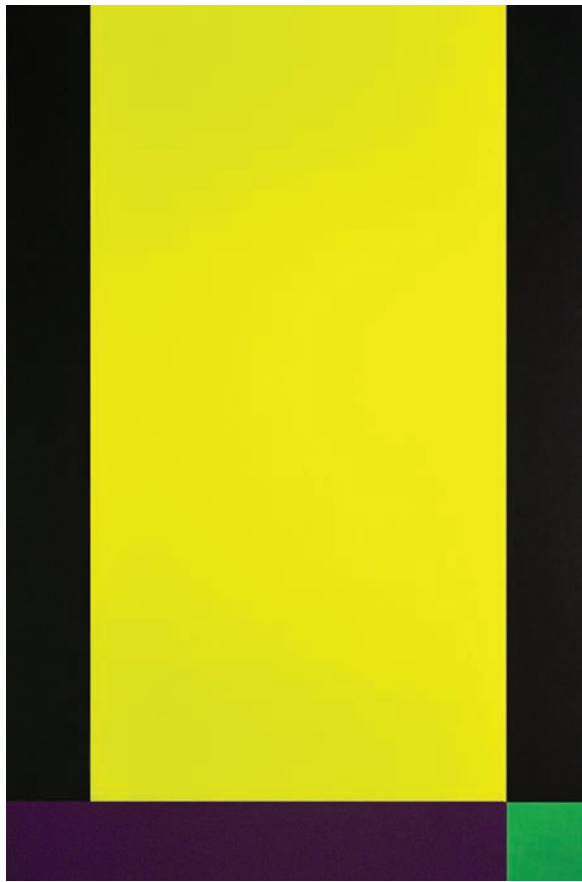
Misterio de los espacios, preocupación de **Waldo Balart** (Banes, Cuba, 1931), un creador que ha permanecido, impenitente, indagando en torno al *ethos* de formas y líneas, *proposiciones* disciplinadas en un viajero, que ha sido, en pos del conocimiento de la creación a la par que considerando la reflexión interior como un elemento esencial, un pensar cuyo ahondamiento le ha arribado a un cierto misticismo de la creación: “considero al arte como un compromiso ético con la vida a través de la estética y como un camino del conocimiento en el cual la forma y la estructura en la obra de arte nos ofrecen el rigor y la disciplina, y el color la fantasía. Denomino a mis cuadros ‘proposiciones’ porque a través de ellos propongo una solución sensible, original y única en la cual significado y significante están fusionados sin ninguna referencia a cualquier objeto o realidad ajenos a ellos. Desarrollo mi trabajo sistemáticamente a través de series. Considero a la luz como el origen de los colores y a estos su cualidad. Al mismo tiempo son su estructura, medidos en longitudes de onda y frecuencias. Limito las formas que utilizo a figuras geométricas básicas con el propósito de estandarizar la forma y así enfatizar la relevancia del color y de la interacción de los diferentes componentes de la “proposición””¹⁹. Radical incitación al pensar, Balart no sólo acomete el proceso de plantear la resolución de una idea sino que, a la par, ésta es tan pronto revelada como deconstruida, infatigadamente, tras realizar el análisis de un extensísimo capítulo de lo que podríamos llamar el campo de sus posibilidades, una feraz convergencia en la sutil divergencia de las formas, un quehacer pictórico expandido en la interrogación también, en la pregunta sobre el vacío y sus límites, sobre las formas y sus fronteras, en la disquisición en torno al vasto espacio del afuera, más allá de la mera aplicación del color y que, de este modo, en tamaño desafío al elevar tanta pregunta, trasciende hacia el terreno de las metáforas y lo simbólico.

Desde la mención a las reglas del juego *tornerianas*, a “Lo que resta del juego” (1981), de **Washington Barcala** (Montevideo, 1913-1993), deconstrucción de los órdenes de este pintor raro, anómalo e intenso, frecuentador de los azares de los encuentros entre lo formal y el caos, de los casetones o fragmentos líneos enfrentándose a papeles, al estudio de los misterios causados por dichas relaciones. En sus palabras “ordenaciones”, conteniendo dibujos, manchas y restos matéricos, siempre desde un cierto abismamiento en la pintura. Defensor de la creación de un espacio visual, muchas veces planteado a modo de caja o escenario del espíritu, “donde las formas expresen por su identidad o apariencia general, relaciones y tensiones, los fenómenos que me rodean, las realidades diversas del mundo físico o espiritual. Estos testimonios vitales, estos sentimientos íntimos vertidos en imágenes analíticas o instintivas son los generadores de lo que llamo, para escapar a catalogaciones imprecisas, ordenaciones. A la superficie de trabajo concurre con las motivaciones que conformarán la imagen, con las inagotables posibles soluciones de composición, con infinidad de formas, con las diferentes telas, hilos y papeles, con maderas en su estado natural o pintadas y los colores con sus misterios de relaciones. En una búsqueda intensa de llegar a establecer un orden todo es digitado para lograr el máximo equilibrio posible. Suponiendo que lo haya logrado será, según el acierto con que fue alcanzado, mayor o menor el grado de vivencia de la obra”²⁰. Parece lógico que fuera Gerardo Rueda, uno de

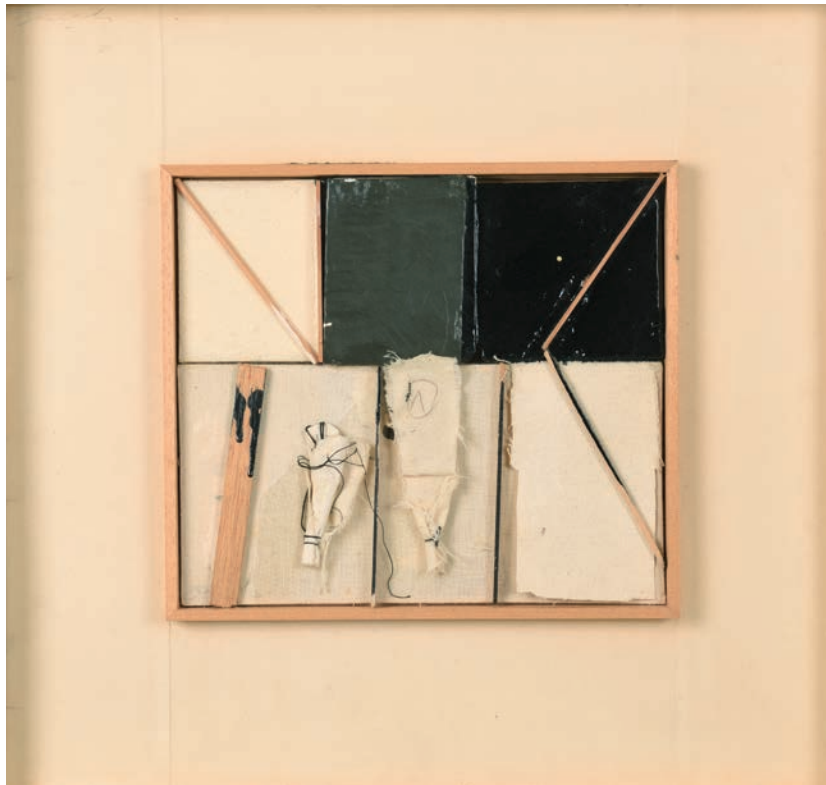
18. Fernando Zóbel, “Pensando en Gustavo Torner”, texto extraído del catálogo. *Ibíd.* pp. 3-6.

19. Waldo Balart, en el catálogo de su exposición en la Galería Edurne, Madrid, X/1994.

20. Washington Barcala. Citado en: www.washingtonbarcala.com.



3 Waldo Balart



4 Washington Barcala

sus defensores, desde esa pasión por los artistas “raros” y “admirables” que hablan en voz baja²¹. En este punto, citando a los artistas que han viajado en las fronteras, al margen del canon de su tiempo, a los espirituales y buscadores de misterios, debe mencionarse a **Juan Francisco Isidro** (Lora del Río, 1961-1993), un creador cuya vocación conceptual no debe ocultar la persistencia de una suerte de hondo temblor, muy surreal, manifestado en la peculiar forma de abordar la obra de arte, de un modo libérrimo y esencial, y que siempre veo con un punto de congoja. Serial, elogiador también de lo frágil, su mundo de intensidades parecía surgir de la delectación de su viaje en torno a lo sutil. Una suerte de expansión concentrada, de poética incandescencia de la creación que no excluía la contundencia y la claridad, en muchas ocasiones destilada por la presencia del orden o ritmos compositivos, con materias por lo general humildes, breves maderas, objetos encontrados en un mundo que no es este y que, a su vez, podrían encontrarse con otras técnicas como dibujo o fotografía.

El aspecto de caja es también frecuente en ciertas obras de **Francisco Ferreras** (Barcelona, 1927), a veces pareciere dotadas de sus correspondientes bisagras o goznes o bien de cerramientos mediante elementos que recuerdan ataduras, antes que escenario de sucesos convierte el espacio creativo en una suerte de “noli me tangere”. Ello también es palpable en pinturas en las que parece sugerirse el aspecto de “defensa” del plano pictórico, como en “Nº 875A” (2009) presente en la exposición, un “cierre” que también sucede cuando aleja el asunto corpóreo y pasa a un tratamiento de la materia que a veces recuerda el *minimal art*, tal es la acumulación de elementos de madera (tacos, cuerdas, o elementos de madera) como en “92B” (2008) que, así agrupados, tienen también un aire melódico, de alfabeto o armonía de formas obtenida por la suave repetición de humildes volúmenes de madera. Propondrá el cauce del misterio como vía capaz de emocionar desde el diálogo de sus claroscuros y la deliberada reducción cromática, explicando por qué tal emoción llegará también a impregnar a los poetas de su tiempo²². De aquel rigor defendido por los cubistas se quedaría con la relativa ortodoxia, formas y ritmos, de sus primeros trabajos abstractos, de los que fueron buen ejemplo la sobriedad de obras que presentó Ferreras en el Ateneo de Madrid (1959)²³, “orden y disciplina”, -también “dificultad”, en palabras del prologador del catálogo, Miguel Fisac²⁴-, en un tiempo proclive a la alharaca pictórica. Habitante, Ferreras, de ese lugar apartado, releo estos días al sabio Bonnefoy: “La parole est pleine de cendres”²⁵. “Trabaja en silencio”²⁶, escribió el crítico Manuel Sánchez Camargo. Y “poesía”, otro

21. Alfonso de la Torre, “Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística”, Ediciones del Umbral, Madrid, 2006: “Humilde Washington Barcala, pintor tan injustamente olvidado muchos años. Siempre elogiado por Rueda (...) ya hemos señalado (...) fue defensor coleccionista de la obra de muy jóvenes pintores. Reivindicador de ‘la presencia de las cosas leves’ (1995): pintores tan desterrados de la memoria, como Washington Barcala, sobre el que proclamó su lado ‘raro’, ignorado pero ‘con peso específico’ y, por ende, sicum Rueda: ‘admirable’”. *Ibid.* p. 238.

22. “(...) Con algo de nube que flota, de extraña mariposa, de flor visionaria. La blancura relativa del papel transparente, arrugado, plegado, permite ver, con mayor o menor nitidez, el fondo sobre el que flota. La obra -por causa del fondo sombrío, sobre el que se destaca, con límites desvaídos, la claridad de la forma superpuesta- parece empapada en una luz misteriosa. Es un efecto bello y mágico, presidido por el equilibrio, condición propia de la pintura de Ferreras en cualquiera de sus etapas”. José Hierro, “Fondo para un pintor”, Galería Juana Mordó, Madrid, 1976.

23. La exposición de Ferreras tuvo lugar en la Sala del Prado, del Ateneo de Madrid, entre el 5 y el 20 de mayo de 1959.

24. “El que no tenga más antecedentes, difícilmente puede sospechar el grado de orden, de disciplina, de dificultad que contienen los trabajos aquí presentados (...)”. Miguel Fisac, “Francisco Ferreras”, “Cuadernos de Arte”, nº 48, Ateneo de Madrid, 1959.

25. Yves Bonnefoy, “Pierre”, en “La vie errante”, Gallimard, Paris, 2009, p. 103.

26. Manuel Sánchez Camargo, “Ferreras, pintor abstracto”, “Revista”, año IV, nº 192, Barcelona, 15/21-XII-1955.



5 Juan Francisco Isidro



6 Francisco Ferreras

término citado por el vate pre-beat Frank O'Hara²⁷, -conservador del MoMA-, con singular concisión para definir la pintura de Ferreras, era expresión similar que redundaba en la energética mudez creadora de este artista. ¿Poético silencio tal vez podríamos añadir ahora?.

Refiriendo silencios y poesía, maderas breves y objetos, pienso ahora en la querencia del blanco sobre blanco de **Gerardo Rueda** (Madrid, 1926-1996), heredero de los níveos tableros excavados de Nicholson²⁸, otra voz baja, evocando mediados los sesenta ciertas pinturas del madrileño de aquel temprano tiempo aplicadas a modo de superficie o película sobre el lienzo componiendo formas, óvalos o rectángulos, o pequeñas "notas" como "comas" en el espacio, de despojada desnudez, que revelarían hasta qué punto el quehacer de Rueda sería, bajo su carácter discreto y su elegante estar, uno de los mayores viajes de este *dandy* madrileño hacia los límites de la pintura. En 1971 presentó en la galería Juana Mordó una deslumbrante exposición compuesta *solamente* de cuadros blancos²⁹: "si están pintados en blanco es, precisamente, para no alterar el sentido de la idea que deseo y destacar la importancia de las sombras"³⁰. La citada disciplinada tempestad de blancura³¹, la exposición era atrevida y radical³², causó honda conmoción en la pacata vida del arte madrileña. Ya en 1958 el ya citado Sánchez Camargo había calificado la experiencia pictórica de Rueda como de "un estado casi místico"³³ y Juan-Eduardo Cirlot refirió "un cierto misticismo" de su materia pictórica³⁴, y, por su parte, Albert C. Sauvenier destacó el aire espiritual de sus pinturas³⁵. En este punto, me parece inevitable encontrar su trabajo con el mundo sugerente de las pinturas de **Luis Palmero** (Tenerife, 1957), en quien las preguntas, no exentas de ironía, están emparentadas con un serio mundo de gozo del color, quehacer de un artista inquieto y *kleeano*, constructor, poeta y viajero desde la variación de lo mínimo hacia la contemplación depurada. Un mundo, el de estas pinturas de la serie "A vuelta de esquina" (2011-2012), expuestas en la galería Odalys, que firmaría algunas máximas *ruedianas*, tal aquella cita de Sand, del último texto escrito por el madrileño, en el que refiere la delectación en la morosidad del trabajo: "¡Quién no iba a querer abjurar de todas las preocupaciones, de todas las fatigas y de todas las ambiciones de la vida social para venir a enterrarse aquí, en la calma y el olvido del mundo entero, a condición de seguir siendo artista y de poder consagrar diez, veinte años acaso, a un solo cuadro que se hubiera ido puliendo lentamente, como un diamante precioso!"³⁶. **Juan Suárez** (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946) es otro de los "andaluces" cuyo trabajo miraría a Rueda y a la presencia de los demás "conquenses" en el contexto andaluz. Antonio Bonet Correa

27. "(...) invite a specific poetry to appear, that of the physical means". Frank O'Hara, *The Museum of Modern Art, Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, New York, 20 Julio-25 Septiembre 1960. En dicha exposición presentó Ferreras tres obras tituladas en el catálogo: "Number 24" (1959); "Number 59" (1960) y "Number 61" (1960), collages de papel y óleo sobre madera.

28. Alfonso de la Torre, "Nicholson y Rueda. Frente al mar [Ben Nicholson-Gerardo Rueda. Confluencias]", Galería Leandro Navarro, Madrid, 2013.

29. Celebrada entre el 9 de febrero y el 6 de marzo de ese 1971, el catálogo reproducía un texto de 1960 de Victor Vasarely, y la totalidad de los cuadros eran blancos, lo que produjo un gran impacto entre público y crítica.

30. Elena Flórez, "Gerardo Rueda, "El Alcázar", Madrid, 27/II/1971.

31. Raúl Chávarri, "Rueda", "Bellas Artes'71", Madrid, V-VI/1971.

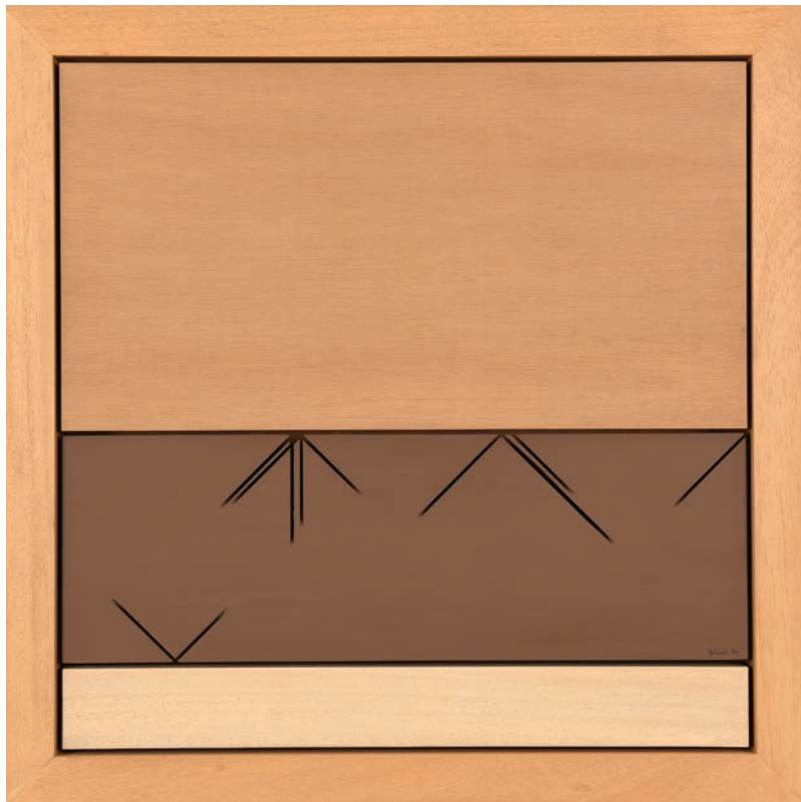
32. Antonio Bonet destacó esta exposición en "El Correo de Andalucía", Sevilla, 27/III/1971. Calificó esta muestra de "uno de los acontecimientos artísticos más importantes del año (...). Sobre su obra pudiera escribirse un nuevo e inédito 'Tratado de sombras', que, deudor en el método de los que hasta hace pocos años se usaban para el estudio en las Escuelas de Arquitectura, resultase una versión sorprendente e insospechada de los cuerpos por él ensamblados". Luego referiremos su influencia en los pintores andaluces.

33. Manuel Sánchez Camargo, "De Gerardo Rueda, abstracto, a Zubiaurre y Guijarro, figurativos", "Pueblo", Madrid, 12/III/1958.

34. Juan-Eduardo Cirlot, "La pintura de Gerardo Rueda", "Artes", nº 26, Madrid, VIII/1960.

35. "Leur valeur spirituelle se montre avant leurs qualités picturales". Albert C. Sauvenier, "Gerardo Rueda", Galleria d'arte 2000, Bologna, 1964.

36. George Sand, en "Un invierno en Mallorca". Cita recogida por Gerardo Rueda en su texto último: "La pintura intimista de Bores", Madrid, marzo-abril de 1996.



7 Gerardo Rueda



8 Luis Palmero

apuntaba, en 1981, el importante impacto que produjo el grupo de Cuenca en la década de los setenta en la vanguardia artística andaluza, al enlazar un puente entre el pasado y el ansia de superación que alentaba a quienes entonces comenzaban a pintar³⁷. Mundo de ironías y perplejidades que no excluye la poesía y una cierta actitud que, a fuer de expresiva, acaba deviniendo entrópica y melancólica: preguntas sobre la percepción, qué cosa sea el ver pareciera que refiriendo también el tiempo, e indagación en torno a la mancha o la estructura, viaje del orden al caos o viceversa y, en definitiva, sus disquisiciones inquietan, de lleno, en la propia esencia de la pintura. Mundo, redes y líneas, superposiciones, de un soñador *kleeiano*, un artista constante a lo largo de su trayectoria, insistente en su verticalismo y *sed* de la línea, un gramático de las formas que no esquiva la presencia de un notable acento lírico. Composición que parece desenvolverse en el espacio de luz, un mundo en proceso de crecimiento, pliegue y despliegue, ascensión visionaria –pareciere casi ebriedad a veces- de las formas.

“Cuadros de miel de tinieblas” y “colores de la tierra antigua”, en la voz en ese tiempo del telúrico Carlos Edmundo de Ory³⁸ refiriéndose al pintor **Salvador Victoria** (Rubielos de Mora, Teruel, 1928-Alcalá de Henares, Madrid, 1994) redundarían en que fuese tempranamente adscrito al espacialismo, esa amplificación del espacio definida por Areán en aquel tiempo³⁹. Pinturas que eran vistas como “cosas que son de ver y tocar, y cosas que son como símbolos y cosas que son como sueños”⁴⁰. Mundo donde reina el dios Silencio: emergiendo formas que pudiendo ser descritas no son, empero, designables, vida petrificada de lo antiguo convertida en nueva experiencia del pintor. Formas que aúnan quietud y movimiento en su rememoración del pliegue, tienen aire de ensoñación, otrora paisaje naturalista, ¿quizás encarnación?, misterio surrealista y fantástico, en la voz de nuestro pintor⁴¹ o, por qué no, fantasmagoría de las formas que entreviera De Chirico en “Minotaure” (1935)⁴². En 1965, con ocasión de su primera exposición, explicará su pintura casi con una aporía: “Mi pintura no la conozco. Mi deseo sería que fuese anónima y que no trascendiera al cuadro, que quedara en un deseo y que este deseo, por una fuerza interna, llegara a la máxima emoción”⁴³. Citada la melancolía, sentimiento moderno en el sentido de radical pues, al cabo, el artista de nuestro tiempo verdaderamente contemporáneo reconoce que entre el caos de la realidad, *disjecta membra* sobrevolando el espacio, puedan erigirse formas que revelan así su capacidad de construir otra diferente. Pinturas de círculos que, como la inquietante situación espacial “Ray” (1976-1977) expuesta en Odalys, muestra un estado casi místico, espiritual, en Victoria no puede separarse forma y color que nuestro pintor entiende no tanto una mera vibración física como expresión del alma íntima de la idea⁴⁴.

En fin, como vemos, mucho del arte vinculado a las formas contenidas, a la norma, se ha escrito –en especial en el arte español- aparentemente en los márgenes, de tal modo que

37. En el texto “Los Andaluces” (y capítulo “Sevilla. Panorama artístico del siglo XX”), Ediciones Istmo, Colección Fundamentos 68, Madrid, 1981. En pp. 569 a 593. Indicando además que, de todas las exposiciones mostradas en la galería “La Pasarela” de Sevilla “las que causaron mayor impacto sobre los pintores jóvenes sevillanos fueron las de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel”.

38. Carlos Edmundo de Ory, Poema “Salvador Victoria”, Ateneo de Madrid, Madrid, 1965.

39. “El espacialismo de Salvador Victoria posee vocación mural. Sobre camas de cartón, pegadas al lienzo, dobla sus formas, buscando no el esbozo, sino el relieve tangible. La dirección de estas dobleces parece amplificar el espacio y guiar la mirada del espectador hacia más lejos de lo pintado (...)”. Carlos Antonio Areán, “Espacialismo”, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, Serie Divulgación, n° 56, Madrid, 1966.

40. José de Castro Arines, “Salvador Victoria”, Ateneo de Madrid, Madrid, 1965.

41. Elena Flórez, “Venecia, Bienal 72 (II)-Entrevista a Salvador Victoria”, “El Alcázar”, Madrid, 17/IV/1972.

42. En 1934, De Chirico había publicado en “Minotaure” su texto “Sobre el Silencio”, “Minotaure”, n° 5, Paris, 1934, pp. 31-32.

43. Pedro Cámara, “Diálogo con Salvador Victoria”, “Arriba”, Madrid, 31/II/1965, s/p.

44. Ben Nicholson en 1955, citado por Jeremy Lewison, “Ben Nicholson”, Fundación Juan March, Madrid, 1987



9 Juan Suárez



10 Salvador Victoria

habría que preguntarse si dichos márgenes no serán, también, una tendencia más a normalizar en nuestro mundo del arte no tan *bravo*, arte de la reflexión, conveniente a destacar, y no tan sólo la extensión de la negrura encarnada por nuestros abstractos *cincuentaysietistas*. Sobre **Eduardo Barco** (Ciudad Real, 1970) escribimos tiempo atrás cómo es artista adscrito a esa tendencia silenciosa en la pintura, ecos constructivos pero desde una luz poética personal. Entre sus *padres* pictóricos citamos ya entonces, sin permiso, la estirpe de José Victoriano González, Juan Gris, Gerardo Rueda, Gustavo Torner y, en general, la voz de tantos pintores inmersos en esa nuestra *otra* tradición. Autores todos de *una nueva forma de ver el mundo* (en palabras de Gris) y de una obra emparentada con la de Barco y en los que se aúna, como en éste, rigor y sensibilidad, pero también el uso de materias de procedencia humilde para su personal y esencial fábrica de sueños pictóricos. Una de las claves de su poética está basada en la realización de obras mediante un colorido de apariencia velado, con algo del orgullo *kleeiano* del *soy pintor*, frecuentador algún tiempo la lona humildísima dejando ver sus costuras incorporadas, como un elemento más, a la particular geografía pictórica ortogonal del artista. Este pintor *antiguo* demuestra con sus pinturas, como revela el "Sin título (EB537)" (2014) expuesto, la creencia -no exenta de riesgo- frente al nuevo mundo artístico habitualmente descreído del uso de los soportes tradicionales, en la posibilidad de decir -más difíciles cosas nuevas desde conceptos de apariencia tradicional. Obtiene de ello pinturas icónicas en las que hay que destacar la presencia de una silente voz propia de indudable matiz personal.

Parecen encontrarse las composiciones de Barco y Calvo, círculos y planos viajeros, navegantes en el espacio, en esta exposición en la Galería Odalys. Testigo y protagonista del arte de la norma ha sido **Manuel Calvo** (Oviedo, 1934), desde los años cincuenta, partiendo sus exposiciones personales de la madrileña Sala Alfil (1958), así lo referíamos en nuestra exposición *fría*: "La sombra de Oteiza (en el arte español de los cincuenta)"⁴⁵, una propuesta de reconstrucción de aquel tiempo en clave de tendencia normativa y de la estela que sin duda Oteiza impuso, en especial durante su estancia en Madrid. Y sus encuentros, los de Calvo, suponen un repaso por la historia del arte de nuestro tiempo: artistas como Equipo 57 o Franz Weissmann o galerías como Denise René, donde expondrá individualmente en 1962⁴⁶. Críticos como Giménez Pericás⁴⁷ o Vicente Aguilera Cerni y evocación del arte surgido en Brasil en ese tiempo, expresados en la amplia dedicatoria del artista, que ya calificamos de *panbrasileira*, en su exposición personal de Darro (1961)⁴⁸. Sus reflexiones estarán presentes en el mítico número de "Acento Cultural" de 1960⁴⁹ y en ese escrito figurará el reconocimiento a los ancestros⁵⁰. Al igual que le sucediere a Oteiza, Calvo cuestionará

45. Alfonso de la Torre, "La Sombra de Oteiza (en el arte español de los cincuenta)", Fundación Museo Jorge Oteiza-Ibercaja, Alzuza-Zaragoza, 2009-2010.

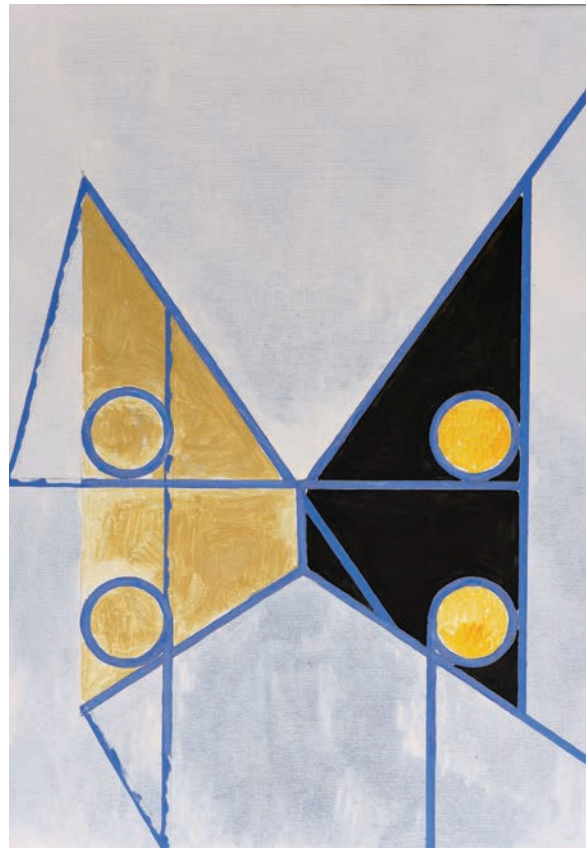
46. Galerie Denise René, *Manuel Calvo*, Paris, Noviembre 1962.

47. Antonio Giménez Pericás, "Estudios y composiciones espaciales", Sala de Exposiciones del Club Universitario, Valencia, 30 Mayo-15 Junio 1959. Será también uno de los autores a la introducción del catálogo de la exposición de Calvo en la Sala Darro, en abril de 1961.

48. En este catálogo escribía Calvo: "Esta exposición, concebida como una pequeña aportación al movimiento concreto contemporáneo, quisiera que se considerase también como especial homenaje al movimiento del Brasil, cuya contribución en este orden es eminente. Voy a recordar desde estas líneas a los poetas Ferreira Gullar, Augusto Haroldo de Campos, Decio Pignatari, Reynaldo Jardim, Oliveira Bastos y a los artistas, pintores y escultores, Ivan Serpa, Decio Vieira, Aloisio Carvão, João Jose, Lygya Pape, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Mary Vieira, Almir Mavignier, Luiz Sacilotto y a aquellos otros que no conozco".

49. "Acento Cultural", n° 8, Madrid, V-VI/1960.

50. "Sobre nuestro suelo desde el encuentro con el espacio, Velázquez, pasando por los experimentos de Julio González, Juan Gris -pese a su preocupación por una naturaleza establecido- hasta Oteiza, Basterretechea, Labra, Palazuelo, 'Equipo 57', 'Equipo Córdoba', Alfaro Coomonde; por supuesto los jóvenes arquitectos, muchos, responsabilizados con el rigor, dan cuenta de la actualidad de nuestro arte por encima de todo localismo geográfico "Acento Cultural", op. cit. p. 55.



11 Eduardo Barco



12 Manuel Calvo

“la creciente complicación del mundo actual, (que) no corresponde el autodidactismo a que nos vemos obligados”, proclamando a la par la necesidad de la didáctica del arte, la obsesión del escultor vasco expresada también por Calvo, “de poner en concordancia las escuelas de arte con la época”⁵¹. Es un espacio, el propuesto por Manuel Calvo, donde se viaja sin cesuras entre lo recto y lo curvo, es el reino intermedio del movimiento, línea, surgimiento y delineación de lo infinito buscando el infinito: pues no hay comienzo ni final de las formas invasoras extendiéndose sobre la superficie del lienzo. Composición de planos desplegándose con aire nervioso en el espacio y presencia del color del fondo componiendo los límites de las superficies, restricción del color en pos de una claridad émula de luz o de sombra, o penumbras que crecen recordando, justamente así, el carácter milagroso de esta propuesta, su consistencia alzada desde la inmaterialidad.

La propuesta de Calvo era la herencia, también “la sombra”, romántica y utópica, del Equipo 57⁵², enfrentados al subjetivismo, surrealismo y todo contenido emocional, individualista o literario, de la obra plástica. Contrarios así a la diferenciación artística, 57 propone el trabajo en equipo mostrando una preocupación, casi de rango conceptual, por el espacio plástico y la interactividad de éste, otrosí, la conjunción de matemáticas y arte. Desde sus primeras exposiciones en ‘Le Rond Point’ o en la galerie de Denise René (Paris, 1957) hasta las posteriores en Madrid, Córdoba o Zurich, siempre acompañarían su actividad artística con manifiestos, artículos de prensa o conferencias, en las que expresaban sus preocupaciones por el devenir del arte y el papel del artista en la sociedad, desde la máxima declarada que “una de las labores del arte es desenmarañar su propia estructuración dentro de la sociedad”. Arte de esencia *bauhasiana*, ya citaremos esta misma referencia al mencionar otros artistas en este texto, compartían con aquellos la idea del arte como un lugar para la reflexión y el diálogo con el espectador. Algo que mostrarían en la madrileña Sala Negra del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1957), cuando presenten su texto sobre la interactividad del espacio plástico. Para el **Equipo 57** conceptos básicos son el estudio de las relaciones entre el espacio y el color, la zona de inflexión surgida de la transformación de un espacio (de convexo a cóncavo) por el encuentro con otro, y las zonas de incidencia que recogen, en la unidad del plano, el encuentro de, al menos, tres espacio-colores. Este grupo concibe la escultura como resultado de la presencia de los duplos espacio-masa y espacio-aire. Desde sus orígenes el Equipo 57 luchó contra la concepción tradicional del artista: la que hace de éste un individuo dotado de cualidades especiales que le distanciarían de la sociedad. Para reintegrar al artista a ésta, de la que debía ser partícipe, consideraban necesaria la unión de los creadores, que serviría también para la defensa de sus intereses específicos como profesionales. “Sólo es auténticamente cultura aquella que se introduce como elemento cotidiano en la vida cotidiana”⁵³. Utopía y *ethos* nobles, perviviendo la calidad de su propuesta artística.

51. “Acento Cultural”, *Ibíd.*

52. Equipo 57 (1957-1962), grupo formado en Paris en mayo de 1957 por Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930-Suiza, 2007), José Duarte (Córdoba, 1928), Juan Serrano (Córdoba, 1929) y Agustín Ybarrola (Bilbao, 1930). Más tarde se incorporaron Juan Cuenca (Puente Genil, 1934), Néstor Basterretxea (Bermeo, 1924-Hondarribia, 2014), Luis Aguilera Bernier (Córdoba, 1925-2011) y Francisco Aguilera Amate (Lucena, 1926-Córdoba, 1989). Estos dos últimos crean el ‘Equipo Espacio’ en 1958.

53. Equipo 57 investigaría en numerosas áreas: arquitectura, diseño, pintura, escultura, cine, dibujo y manifiestos, a través de una intensa actividad especulativa en torno a la obra de arte. En 1959 el ‘Equipo’ muestra sus obras en el Club Urbis y seguidamente, en 1960, en la Sala Darro en Madrid, disolviéndose a finales de 1961. El grupo tuvo un período de existencia corto pero, a pesar de ello, su producción, tanto artística como teórica fue extraordinariamente fecunda. Influidos por Jorge de Oteiza, bajo su sombra más que nunca, les anima a experimentar colectivamente con escultores, pintores y arquitectos. También el artista danés Richard Mortensen, a quien conocen en la galería Denise René de Paris. En la trayectoria del Equipo 57 es constante su compromiso con la abstracción geométrica, también con la investigación formal que trasciende el ámbito de la tradicional obra de arte.



13 Equipo 57

También es soñador de líneas **Emilio Gañán** (Plasencia, 1971), como aquel pintor de Berna, aquí ya varias veces citado, que “se soñaba”⁵⁴, sed y búsqueda de las líneas pareciera que indagando el reposo, generando formas entre los arcanos del espacio: “qué cosas tan terriblemente sobrias son éstas: el lienzo, el fondo, el colorido (...) Por encima de todo la luz, el efecto espacial gracias a la luz”, *dixit* Klee⁵⁵. El espacio es un refugio y las líneas serán también las ramificaciones y los límites que compondrán las formas. Redes y nervios de trazos que ramificándose, al modo de límites encendidos a veces entre la puridad del lino de la pintura de Gañán, permitirán la eclosión del color. Línea germinadora de la imagen que es emblema del movimiento en el espacio, línea activadora de éste, mas también procesadora de la verdadera visión, conformadora del mundo, vehículo de energías que busca hacer visible lo invisible. Al cabo, el artista eleva territorios que proponen la meditación sobre lo no formulado. Erigir un trazo o una línea sobre la nada del lienzo o el papel, supone proponer un signo, una epifanía de acordes extraños, la presencia e interrogación sobre la posibilidad de la poesía, a la par que sugestión de la presencia de los ideogramas de un absoluto, tal en “Epsilon” (2013). Sencillez de un gesto y conversación trazada en el espacio, como en la imposible plenitud del primer día, alfabeto ilusorio del artista cuestionándose a sí mismo. Sueñan las líneas, decían Klee o Michaux, luego Palazuelo, y sueña Gañán en su “Lapso” (2014) quien trazando la línea se pregunta, y ésta interroga a aquel. Pregunta insondable sobre la aparición de lo antes no creado, acercamiento al mundo para, tras él, alejarse.

Territorio abrasador el de **Jorge Oteiza** (Orío, Guipúzcoa, 1908-San Sebastián, 2003), amparador bajo su *sombra*, ya hemos citado y, refiriéndonos a las formas visuales, irradiando, por ejemplo en las cajas metafísicas, tal cantidad de propuestas. Silencio que no fue silencio, su obra, desde la sonada presencia en la bienal de São Paulo de 1957⁵⁶, Gran Premio de Escultura, porta muchos de los caminos de la escultura contemporánea. Inclusive de la que no había sido aún creada, alguna que tardaría treinta años en llegar. Una suerte de reimaginación del espacio, que es infatigadamente creado de nuevo al ser atravesado por la luz de los planos que componen las cajas. Siempre nuevo el espacio, siempre otro. Imaginado el espacio del futuro, el de la escultura y propendiendo el espacio arquitectónico. Reverberando ese escenario simbólico de los planos en el que queda abolido, o al menos en suspenso, o quizás inmóvil, el tiempo. Una suerte de desplazamiento del vacío que no es tanto *nada* como un lugar simbólico, un convulso espacio para la imaginación. Con aire de incandescer.

Indagando espacios comenzó también su quehacer **Sergi Aguilar** (Barcelona, 1946), un creador inquieto, al que siempre he visto con un aire gramático, en el sentido de, también, heredero de Rimbaud⁵⁷, aquel que trazara la necesidad de explorar insólitos lenguajes a la búsqueda de una belleza otra. Aquello extremadamente inquietante, despojado y rotundo, expresado por él en una carta de 1871 a otro poeta, y muy válido para comprender la tarea del artista de cualquier región o época: “trouver une langue; du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra”⁵⁸. Esta es una de las afirmaciones más

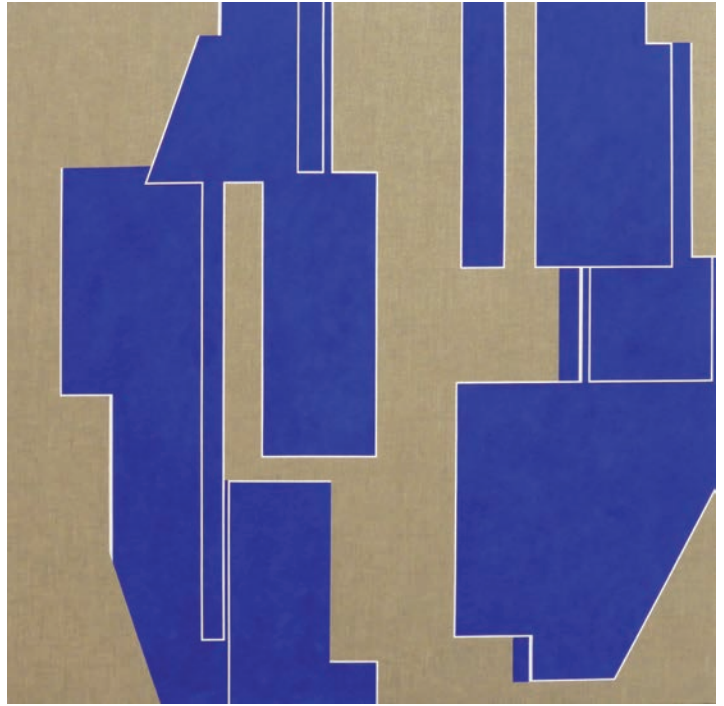
54. “Hasta soñé con ello. Me sueño. Me sueño a mi mismo junto a mi modelo”, Paul Klee, “Diarios 1898/1918. Editados y prologados por Felix Klee”, Biblioteca Era. Serie Mayor, México, 1970, p. 153.

55. *Ibid.* p. 148.

56. Vid. a este respecto. Alfonso de la Torre, “La presencia española en la IV Bienal de São Paulo: 1957. Una bienal contradictoria”, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2007.

57. Es sabido que el término es de Yves Bonnefoy, en “Palazuelo: Un héritier de Rimbaud”, “Derrière le miroir”, n° 29, Maeght éditeur, Paris, V/1978, s/p.

58. Arthur Rimbaud : “Lettre du Voyant (a Paul Demeny, 15 Mayo 1871)”. “Œuvres complètes”, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1972. Y proseguía Rimbaud : “Cette langue sera de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d’inconnu s’éveillant en son temps dans l’âme universelle (...)”.



14 Emilio Gañán



15 Jorge Oteiza



16 Jorge Oteiza

conmoveras de cuantas expresara el poeta viajero y desquiciado y una de las puertas que asoma hacia ese desconocido lugar donde habita la creación. Como expresara también Bonnefoy, la lengua ansiada por Rimbaud no surgiría entre las lenguas conocidas que nos rodean sino más bien de una palabra distinta, expresión también de un cierto y fértil desajuste sensorial⁵⁹, el que supone la experiencia artística. Pureza abstracta, no exenta de un cierto desasosiego de los signos, misterios y preguntas sobre los límites, sobre dónde se hallare el fin de un plano, una cierta tensión sensorial como en la escultura "Tam" (1990). En el quehacer de **Guillermo Lledó** (Madrid, 1946) hay también un fuerte peso de indagación intelectual en torno a qué cosa sea un objeto instalado en el espacio. Esculturas como objetos, en Lledó es fundamental la concepción de que el impulso inicial de un proyecto tiene que ser una visión poderosa y lo suficientemente fuerte y permanente, lo que podríamos llamar 'intensa', para conocer la imperiosa necesidad de su insoslayable realización. Para Lledó crear es referir el enigma de lo invisible, entendido el arcano de lo inextricable como una parte más, muy sustancial, de lo real preexistente y a la espera de su captación. Cifra pues a la espera de su desvelamiento. El arte sería un ambiguo y perturbador territorio a medio camino entre lo vivido y lo imaginado, el sueño por tanto y la vigilia. El arte coopera en desenrañar las relaciones entre el 'sujeto' y el 'objeto', a la par que nos pregunta sobre el enigma que pende de cada objeto. Manifiesto fulgor y fuente de energía, como el misterioso tondo presente en la exposición, capaz de penetrar, pareciera, a otra dimensión de la realidad. Gravita un enigma, decía Kant, sobre las cosas, algo que sirve también para comprender las preguntas que frecuenta **Carlos Evangelista** (Salamanca, 1943), heredero de los ancestros constructivistas, cuya escultura "Atica" (2014), presente en la exposición, es hermana de la citada reimaginación del espacio. Rebasando los significados, mediante derivaciones concretas, en sus palabras, Evangelista plantea un mundo de preguntas sobre lo perceptible, sobre la relación entre la armonía y los secretos que encierran las formas, la posibilidad de que una conjunción de planos en el espacio devenga un espacio dinámico. También **Martin Freire** (Sevilla, 1975) es artista interrogador no tanto sobre las formas, que también, como sobre la realidad. Preguntas, parece también, no exentas de desparpajo sobre la visión, los estilos y la propia historia del arte, hay un aire de construcción en sus formas, un aire de *work in progress* o de explosión de las formas, que no elude la belleza de esa compleja propuesta de planos, "Módulo 2" (2013), desgajándose en el espacio.

Al modo de la necesidad interior o la sed de iluminación que venimos citando, proclamadas por Kandinsky, de alguna manera el pensamiento artístico de **Rosa Brun** (Madrid, 1955) investiga desde la dualidad que se deriva de un mundo de oposiciones, en donde la reunión de contrarios es un ejercicio frecuentado. Siendo, ya dicho, el par ocultación-revelación uno de los más usuales, Brun muestra que su fin, uno de sus esfuerzos como creadora, ha sido una manifestación casi demiúrgica de la pintura pues, para ella, pintar no es tanto la delectación en torno a acordes o disonancias de color sino que el color y las formas son, más bien, el testimonio de un soplo que las anima, que las devuelve visibles sobre los aspectos formales de la pintura. Su universo, mas también El Universo, podría revelarse en una suerte de *transpintura* o *transgeometría*, en la búsqueda de otro orden, de aire muy espiritual, sed que pareciera propender a la totalidad del sentido. No es sólo ella quien promueve tal reflexión pues en este asunto es fundamental el papel que juega el espectador que contempla y que se ve así *sometido* a pensar en torno al misterio de las formas, que parecen entonces crecer tal la epifanía de una presencia. Una presencia que, en tan notorio desafío, es sobresaltada por lo que se encuentra más lejos de la vista, en lo mental. Es la propuesta de un conocer como necesidad ineludible de penetrar en la realidad profunda, indagación

59. En *Ibid.*



17 Sergi Aguilar



18 Guillermo Lledó



19 Carlos Evangelista



20 Martin Freire

en la penumbra, en el reino oscuro de las vibraciones, en las metamorfosis, interrogándose infatigada por la extensión de las formas en ese extraño centro invisible donde el número y la energía también incandescen. Mas sin esquivar la sugerencia de que, justamente su titánico empeño de revelación de las formas, tal vocación de trascendencia, su ideal de sublimación, es una aporía, pues sugiere el relato de lo inasible de la representación de las mismas. Relato pues de una transfiguración, una rumorosa tensión, que parece quedar revelada, tal la llama, la luz cuya forma evoca el fuego, planteando que lo sublime pueda ser "ahora"⁶⁰.

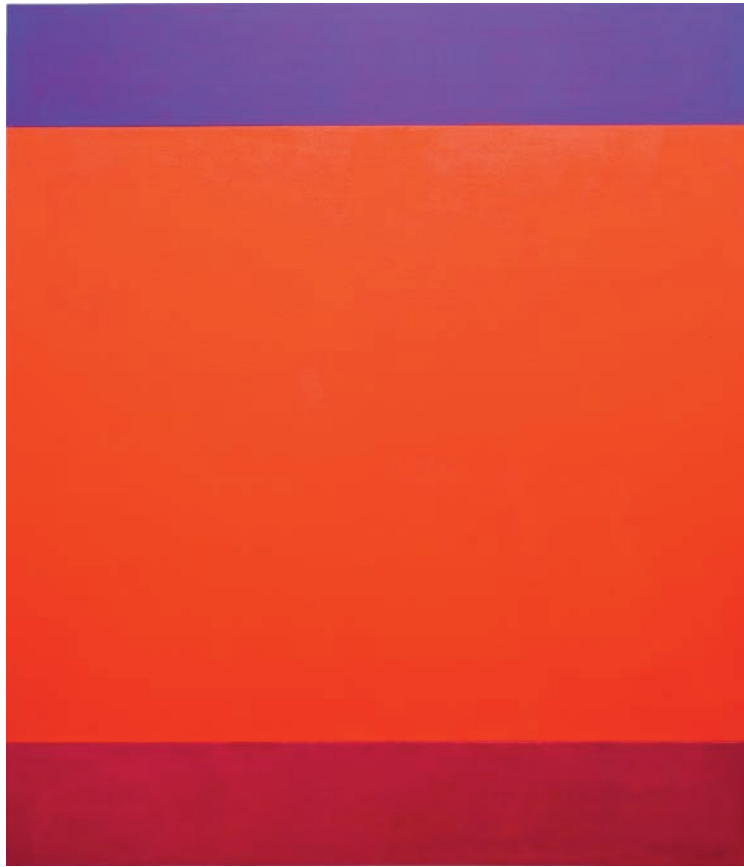
Hay algo que prevalece a lo largo de la trayectoria de **Julián Gil** (Logroño, 1939)⁶¹, ese generador de incitaciones al pensar⁶². El planteamiento es definido a la par que rotundo y no se puede negar que insistente: es el elogio de la variación perpetua. A partir de la adopción de lo que podríamos llamar una infatigable estrategia creativa, acción meditativa en la que se recuerda aquello obvio de que mirar no es ver, Gil establece el análisis de una forma determinada (entre sus favoritos han estado: cuadrado, rectángulo o tondo) que es sucesivamente analizada, en el caso de una de las obras expuestas "PAC2 34D" (2009) la reflexión es sobre la "Proporción Aurea del Cuadrado", casi paroxícticamente examinada, deconstruida a través de la variación que se erige con terrible rigor procesual, al modo de un avance en la penumbra en múltiples direcciones. La forma muestra entonces la esencia de la cuestión y, siendo capital, el análisis acometido por Gil no sólo tiene que ver con una mera cuestión formal, sino que se estrechan también las reflexiones, lo que podríamos llamar su particular liturgia, en torno a lo que pudiere suceder "alrededor". Un "alrededor-fuera", pero también en otras ocasiones es un "alrededor-dentro". Me refiero a las ocasiones en las que observa la repercusión que se deriva de la presencia de colores o formas-dentro-de-formas y las relaciones que en torno a dicha reflexión se suceden. O lo que es lo mismo, una estructura común es asaltada por la irrupción de diferentes motivos que son objeto de un decálogo analítico establecido por el propio Gil. De este modo el artista construye ese aspecto serial que hace muy sugerente su indagación. Recordemos que la estructura subyacente es aquello que Adorno calificaba, refiriéndose a la música de Schönberg, el soporte, o, utilizando su terminología, "el material". El material sobre el que se realiza la variación, el estudio del campo de posibilidades, es el recuerdo del tiempo. La platónica imagen móvil de lo eterno. Puesto que es el tiempo la variación suprema, infinita mutación sobre la idéntica estructura de los días repetidos, como bien nos recordara también Eliade. Por su parte, la estructura es, al cabo, esa suerte de prehensión, de pliegue seguro, sobre el que, a modo de una tierra firme, se ejecuta la variación. Es en ese contexto que viaja por la obra de Gil donde se plantea, nuevo elogio de lo binario, duplo en el que la diferencia es erigida sobre la repetición, una dimensión nueva cuando, sobre él, reverbera la palabra-otra, la música distinta sobre el *ritornello* que pareciera familiar.

Como revela la pintura "Cripto-digramas" (2014) de **Tomás García Asensio** (Huelva, 1940) otro artista que indagó en torno al tratamiento automático del color, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), sus conclusiones, en sus palabras, trataban "de sugerir la posibilidad de establecer un sistema de exploración del color bajo el punto de vista de las artes plásticas y de un modo automático, utilizándose unos criterios y unos

60. Barnett Newman, «The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?», "Tiger's Eye", n° 6, Nueva York, 15/XII/1948. Sobre el sentido del término "sublime ahora", vid.: Jean François Lyotard, "Lo sublime y la vanguardia", en: "Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo", Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 97.

61. Casi cincuenta años de presencia pública de sus exposiciones, desde la primera individual de diciembre de 1965 en la madrileña sala Neblí.

62. Estoy mencionando el título de un escrito para este artista: Alfonso de la Torre, "Julián Gil. Incitaciones a pensar", Museo Ibercaja Camón Aznar, Zaragoza, Mayo de 2009.



21 Rosa Brun



22 Julián Gil

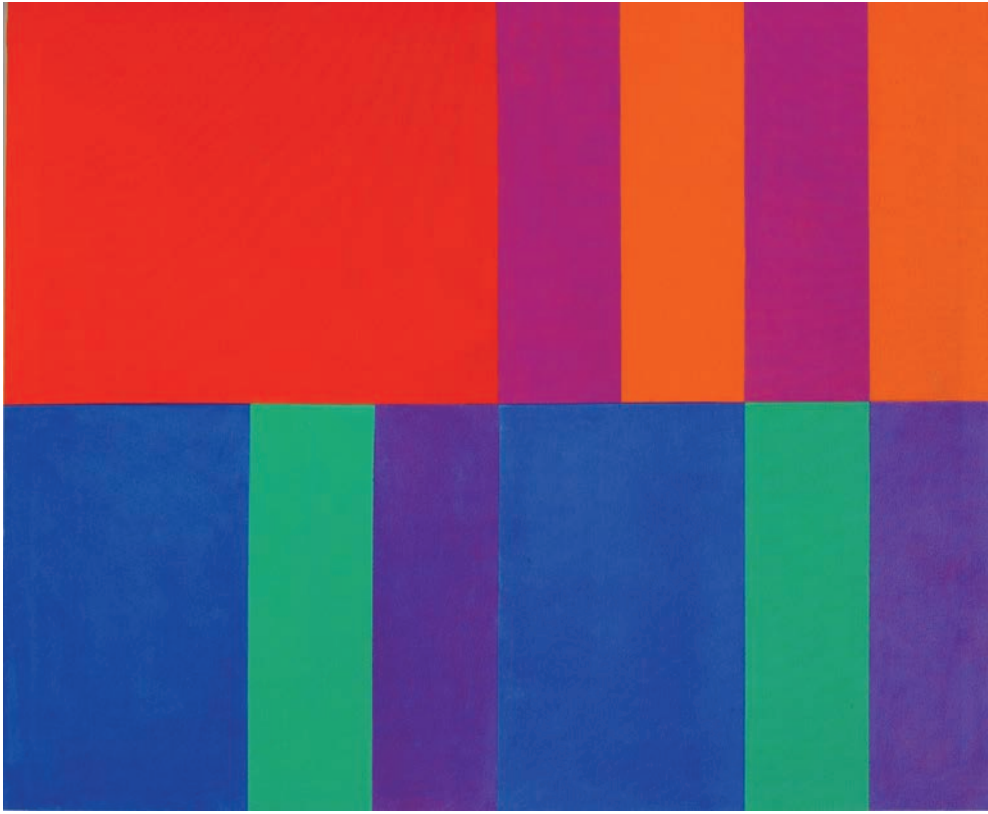
principios adecuados al cálculo en un computador. Se aspira, además, a que este sistema facilite tanto la generación como el análisis de obras". Reflexivo y analítico, sin esquivar un aire poético y musical en sus formas, ha reflexionado en torno a la formación de colores sobre la base de la selección -e interacción- de los tres colores básicos, a los que aplica una numeración en relación a su luminosidad propia (sin valorar la luminosidad que pueda llegarles por su iluminación). También estudia la relación entre la luminosidad y la superficie ocupada por el color, estableciendo un sistema operativo para relacionar tonos y valores donde, en palabras del artista, pueden ser relacionados por un sistema de tres elementos, sometidos a unas leyes programadas y que se puedan expresar automáticamente. Normas que "con un mínimo de elementos, unos valores objetivos y unos sistemas combinatorios muy simples permitan, en palabras del artista, abarcar toda la casuística del color". Por otro lado, García Asensio analiza la luminosidad exterior al propio color, en la que cuentan los elementos físicos retinianos (analizando tres tipos de situaciones cromáticas de la visión humana que crean otras tantas posibilidades de mayor complejidad). En cierta medida García Asensio sería pionero en reflexionar, con intensidad, en la estrecha interrelación entre ciencia y arte. Sobre su arte ha señalado que "es un modo seguro de evitar las imágenes representativas. Verdaderamente este arte es iconoclasta. Y de ahí la semejanza geométrica con otro arte también iconoclasta, en tal caso por razones doctrinales, como es el arte musulmán. El arte concreto es iconoclasta porque de tener imágenes se debilitaría su condición de ser en sí mismo para ser representaciones de otras cosas ajenas"⁶³. Este artista ha realizado tales indagaciones del color no sólo en pinturas convencionales, sino en soportes al margen de lo pictórico. Triángulos y paralelepípedos de lados curvos, en grandes dimensiones, que expuestos a la cambiante luz del aire libre, sintetizan esos dos mundos de análisis antes citados, ejemplificando la emoción estética que, como en "Cripto-digramas" (2014), puede contenerse en tan racional trabajo artístico.

Silencio. El espacio es un refugio y el número su medida, esto es: el principio, "la esencia misma de las cosas". De ello: número, orden y proporción, también de "Belleza", escribirá **José Luis Gómez Perales** (Madrid, 1923-Buenafuente del Sistol, Guadalajara, 2008). Presente en el antes citado Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), escribiría a modo de declaración renaciente un breve texto con versos cortos, -tras mucho tiempo de mudez creativa, diez años casi-, poema con aire visual y versos elogiadores de la alineación y del espacio en blanco, a modo de estructura con resonancia de partitura musical para, acto seguido, volver al silencio, placentera mudez parece la de este artista poco dado a las explicaciones, pintor de "sencillez inhabitual"⁶⁴, un creador paciente y exquisito⁶⁵. Elogio pues, la crítica lo señaló, de una singular música callada. ¿Silencio?. O no será silencio, pues sus composiciones modulares o construcciones en planos, un mundo despojado devenido en líneas y formas, quietud de los colores, serán un modo rotundo de expresión, nunca abandonado del todo durante su decurso creativo, si pensamos en el trabajo en el diseño y la investigación modular sobre collages de papel, realizados en la década de los sesenta, campo de experimentación de sus ulteriores composiciones y construcciones. Un mundo no lejano al que ha ejercido **José María Cruz Novillo** (Cuenca, 1936), un creador elogiador de la insistencia de las formas, en muchas ocasiones modulares, como la inquietante "La cuadratura del círculo" (1965), revisitada en su versión más reciente emuladora, nos parece, de

63. Conversación reciente de Tomás García Asensio con este autor.

64. Julián Gállego analizaba así la personalidad de Gómez Perales en 1988. Se trataría de un artista "a quien su innata modestia, su sencillez inhabitual, su escasa afición a figurar, han dejado, si no olvidado, cuando menos fuera de la contada baraja de los genios oficiales". Julián Gállego, "La rectitud de Gómez Perales", "ABC", "ABC de las artes", Madrid, 10/XI/1988, p. 13.

65. *Ibíd.*: "La paciencia exquisita, el artesano amor de Gómez Perales por su oficio (...)".



23 Tomás García Asensio



24 José Luis Gómez Perales

la sorna dadá, semejando emerger en el silencio, estela, también parece, de la tempestad de blancura de los moduletes *ruedianos*. Estructuras como modelos, silencios de herencia minimalista, mas también como centros de energía, arribando a lo complejo a través del aspecto que porta lo sencillo de apariencia.

¿Elogiador, Cruz Novillo, de Alberto Caeiro⁶⁶, mas por qué no referir el silencio?. Por cierto frecuentado en el arte de nuestro tiempo, si pensamos en Malévich, Duchamp o Klein, añadiendo a esta breve y caprichosa lista al inefable Cage, el amigo de Kelly y Palazuelo. Silencio elogiado por Bataille: la palabra más poética y perversa⁶⁷. Silencio de un tiempo artístico frecuentador de las exposiciones vacías⁶⁸. Mudez en un país, el nuestro, acostumbrado a la alharaca del texto de grupo, la era de los manifiestos para Arthur Danto⁶⁹, y al elogio de las sempiternas cuestiones raciales que pervivieron, también en nuestra modernidad, en torno al debate, inútil, del sentido del ser español. Entre tanto ruido, estos artistas de estirpe *bauhausiana*, estoy pensando en Gómez Perales y Cruz Novillo, ya lo hemos referido en Equipo 57, pronunciarán algunas palabras poco oídas en nuestro panorama artístico, tampoco frecuentadas en el repertorio transitado, a veces de exactitud gélida, por los artistas constructivos: "Belleza", así con mayúscula, es una de ellas⁷⁰, voz temida pareciere que exhalada como contrapunto necesario de la exaltación del orden, "que rige el Universo"⁷¹.

La obra de **Luis Caruncho** (A Coruña, 1929) ha caminado siempre dentro de un proceso de articulación racional pleno de riquísimos juegos visuales: sombras, líneas, planos, luz interior. Insistente en la pureza constructiva, mas sutil en la elección de la delicadeza de los caminos, su pintura es la de un creador depurado cuyo objetivo principal es llegar, a través de un rigor sensual, a lo esencial, siempre desde una cierta noción integradora de las artes, en España muy pionera, una visión de la creación en la que participan los contenidos de la arquitectura. Artista irónico, homenajeador de Malevich en la obra expuesta de 1974, amante de la poesía y del paisaje, riguroso, claro, vindicador de la duda, interrogativo pues más que exaltado, defensor del pensamiento y del más allá de las apariencias, enigmático y sensible. Y así, la propuesta creativa de Caruncho ha sido con frecuencia el cuidadoso ensamblaje de espacios modulados, la creación de una geometría con vocación de trascendente, tenso silencio, exploradora de las posibilidades de líneas o volúmenes y con una cierta tendencia a la monocromía, considerando el color no tanto como una sustancia impregnada en una superficie, sino más bien un sutil motor de un campo de fuerzas que se desarrollan en el cuadro, pudiendo transformar sus estructuras que parecen así un interrogar permanente sobre las formas, el orden, número y proporción.

66. Me estoy refiriendo a su Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, "Diseño de un discurso", RABBAA San Fernando, Madrid, 2009, cuyo prólogo era un poema del heterónimo de Pessoa citado.

67. Georges Bataille, "La experiencia interior", Taurus, Madrid, 1972, p. 29.

68. Centre Pompidou, *Vides-Une retrospective-Art & Language*, Robert Barry, Stanley Brouwn, Maria Eichhorn, Bethan Huws, Robert Irwin, Yves Klein, Roman Ondák, Laurie Parsons, Paris, 25 Febrero-23 Marzo 2009.

69. Arthur C. Danto, "Tres décadas después del fin del arte", en "Después del fin del arte", Paidós Estética, Barcelona, 2010, pp. 49-71. "La cuestión de la era de los manifiestos es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística. Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición especulativa de la verdad del arte, a la manera de una relectura tergiversada de la historia del arte, como una historia del descubrimiento de su verdad filosófica (...) la verdad profunda del presente histórico, me parece, se vincula con el fin de la era de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible (...)", *Ibíd.* pp. 60-65.

70. Nos referimos al poema publicado con ocasión de su exposición en la Galería Eurocasa, Gómez Perales, Madrid, 24 Febrero-14 Marzo 1970: "Y también la proporción aprehendida en la / Belleza".

71. En *Ibíd.*



25 José María Cruz Novillo



26 Luis Caruncho

Convertida también la línea en emblema del quehacer de **Pablo Palazuelo** (Madrid, 1915-Galapagar (Madrid), 2007) aquella era recordada invariable por este artista. En 1981 a Miguel Fernández-Braso⁷² y José Miguel Ullán⁷³. Reiterada, cual obsesión, cuando converse con Kevin Power en 1995: "La línea activa el espacio y deja en él la marca de la experiencia y de los sueños"⁷⁴. La cita a "la línea que sueña", hecha por Pablo Palazuelo, recorrió pues, impenitente, su trayectoria. La encontramos en la conferencia dictada en la Universidad Politécnica de Barcelona de 1997, evocando sus comienzos pictóricos: "(...) Fue alrededor de 1953 (...) Me acordaba también de lo que había dicho Paul Klee: 'la línea sueña con nosotros y nosotros soñamos con la línea', sueños compartidos que resuenan juntos formando un solo sueño"⁷⁵. "Utriusque capax", cita un Palazuelo mercurial a nuestro recordado Esteban, son las líneas que, al fin, mencionan el lenguaje de la alquimia: "formas primeras, impasibles, herméticos poderes (...) -, puertas y guardianes, abismo y arco tendido sobre el abismo. La iluminación es o no es, la iluminación ilusoria no existe. La claridad es o no es, la falsa claridad no existe. 'Sólo' nosotros somos los vivientes de una iluminación ilusoria, sólo nosotros los hijos de una falsa claridad, sólo nosotros los que nos engañamos"⁷⁶. Pareciendo sellar un compromiso consigo mismo, compromiso en pos de una verdad, del descubrimiento de un saber, un arcano semejara inalcanzable. Las cosas visibles, ya se ha dicho, ocultan otras verdades y, en ese sentido, escribía también Klee, las apariencias son la suma de hechos aislados. ¿Y las palabras?, ¿qué son las palabras preguntando?. Como las palabras se escapan de las manos, el artista se interroga pues sobre un exilio -y por tanto una nostalgia- cuyo territorio es el óleo, el lienzo, la tinta o el grafito, él es -ahora- *un otro*. Crear, ya se dijo, es un exilio acogido en el silencio que conmociona a Claude Esteban cuando contempla la mudez de Pablo enfrascado en el trabajo en la revista "Argile", disolución en la materia con que se elevan los signos, aparición, tal si fuese alquimista de las líneas, que conviene la que sea su apariencia. Nadie puede penetrar en el reino *palazuelino* sin haberse convertido, de motu proprio, en el oficiante de una extraña arquitectura en la que reina lo real y lo onírico⁷⁷. Mas crear formula la esperanza de la claridad para proponer enigmas, el palpito de otras presencias, revelación en la ocultación tal es la misión del artista, obligado a situarse frente a las cosas para indagar en torno a su profundidad. Signos que sitúan a quien lo contempla en la senda del camino que retorna hacia él mismo. La claridad que hallara el Hans Castorp de "La montaña mágica", tras la tormenta blanca y el camino secreto, revelado tras los sueños, tan próximo. Otra nota del "Cuaderno de París" *palazuelino*: "Es bajo la progresión rítmica del tiempo que nacen las formas"⁷⁸. Vivimos en un mundo de enigmas sentenciaba Michaux

72. "Antes dije que el espacio es un misterio. Para mí, es como un océano de energía. Esa energía es materia que se manifiesta o no se manifiesta a nuestra percepción. Ese océano de materia está *lleno* y en él todo se encuentra en potencia, todo se comunica, nace y se reabsorbe. El espacio de cualquier dimensión ante el cual el artista se sitúa en *demanda de visión* es un espacio "reflejo" o espacio "simbólico" de aquel otro que constituye el misterio de lo que "abunda ilimitadamente". Los puntos, líneas, formas y colores son materia con la que el artista sueña, *imagina* conjuntamente". Miguel Fernández-Braso, "En el taller", "Guadalimar", Año VI, Nº 56, Madrid, I/1981, pp. 35-42. Reproducido en: Miguel Fernández-Braso, "En el taller-El espacio de Palazuelo", Ediciones Rayuela, Madrid, 1983, pp. 80-87.

73. "Soñamos en las líneas y las líneas sueñan en nosotros, con sueños que resuenan juntos, formando un solo sueño o un sueño compartido. La línea ve y abre nuestra visión; pero, al mismo tiempo, nuestra capacidad de ver así, aumentada, impulsa la visión de la línea". Pablo Palazuelo a José Miguel Ullán, "El País", Madrid, 29/1/1981.

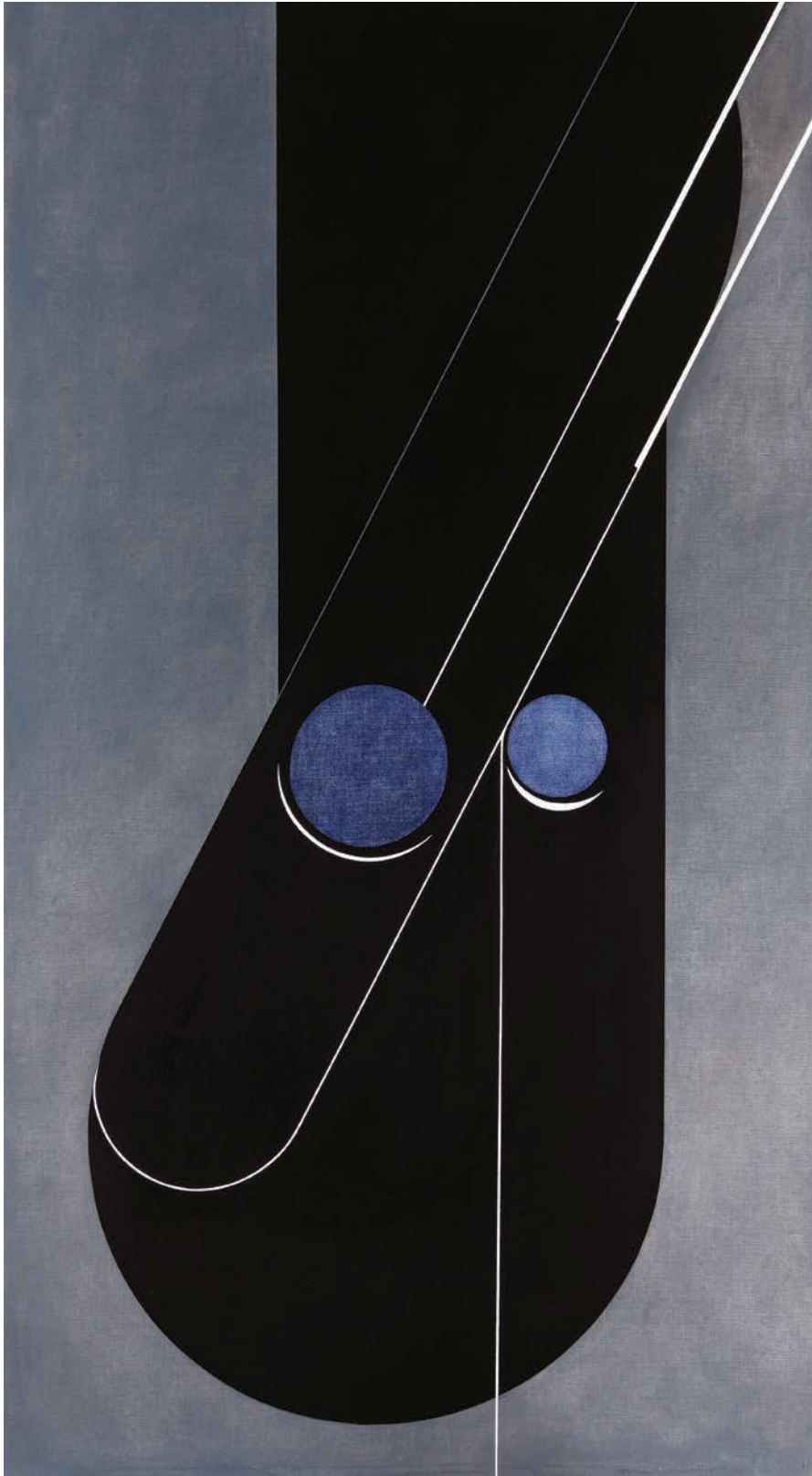
74. Pablo Palazuelo a Kevin Power, "Geometría y visión", op. cit. p. 72.

75. Pablo Palazuelo, "El universo y las formas (Conferencia en la Universidad Politécnica de Barcelona)", 1997. Reproducido en: Santiago Amón, "Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones", Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1998, p. 208.

76. Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. p. 147.

77. *Ibid.*

78. La cita anotada por Palazuelo es de Luc Benoist.



27 Pablo Palazuelo

tras volver, encorvado bajo un gran silencio⁷⁹, de ver una exposición de Klee. El arte, diálogo misterioso con el Universo, merece, también, el enigma como respuesta.

No es extraño que fuera Fernando Zóbel el primero en subrayar la obra de **Rinaldo Paluzzi** (Greensburg, Pennsylvania, 1927-Madrid, 2013), llegado a Madrid en los primeros sesenta y representando en 1968 a España en la XXXIV Bienal de Venecia. Presente en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, sería retratado por Fernando Nuño en la archiconocida foto inaugural en las Casas Colgadas del uno de julio de 1966. Su primera exposición tuvo lugar en la galería Juana Mordó ese año y Zóbel refirió su 'sobriedad tranquila', imposición de límites, innegable y risueña elegancia, que mantuvo hasta el final, y fino quehacer: "¿Qué nos aporta Paluzzi?. Desde luego no nos aporta lo que hubiéramos podido esperar, lo que nos traen desde América, año tras año las olas sucesivas de jóvenes pintores que vienen a pintar a nuestra España: colores, broncos y ácidos, desenfado de pincel, extrañas materias sintéticas, recuerdos de un mundo visto y digerido a través de la gran técnica publicitaria. Ya hemos dicho que Paluzzi 'hace' a la española. Cuando nos sorprende, no es con la indumentaria exótica del turista: nos sorprende como nos han sorprendido y seguirán haciéndolo nuestros más viejos amigos. Nuestros amigos nos sorprenden cuando surge, dentro de lo cotidiano, algo tan lógico como inesperado. Hablo de pequeñas sorpresas. Sorpresas íntimas, deliciosas, valiosas. Paluzzi ha conseguido hacer una cosa que a mí me parece bastante original y bastante difícil. Ha conseguido crear, empleando el vocabulario de nuestro duro arte, una obra fina, risueña y tranquila". La obra de Rinaldo Paluzzi realiza una aproximación sensible a la geometría, lo cual explica el interés de Denisé René por su trabajo: atravesando diversas etapas artísticas fue siempre constante y consecuente. Arte ordenado, pintura evocadora de geometrías interiores, muchas de sus creaciones reflexionaban en torno al asunto de la fuga y la perspectiva que, imposible, atraviesa el espacio. Irónico, amante de la poesía y del paisaje, riguroso, claro, elogiador de la duda, defensor del pensamiento y del más allá de las apariencias, enigmático y sensible. La creación de Paluzzi abordaba un proceso de articulación racional de riquísimos juegos visuales: transparencias, sombras, líneas, planos y luz interior. Obra ambigua, llena de sutiles caminos, su pintura fue la de un pintor depurado cuyo único objetivo era llegar, a través de un rigor sensual, a lo esencial. Paluzzi vindicó siempre junto a la citada lúcida ironía, un sentido también muy lúdico del existir. Arte para escapar de lo inexorable del tiempo, como forma inexcusable de vida: arte misterioso, ordenado mas sensible, a fuerza de claridad. A esa estela, la de las interrogaciones en torno a las formas, a la *escheriana* extensión de espacios imposibles, ha de adscribirse el actual quehacer de **Manuel Saro** (Madrid, 1970), un mundo aunador de la mención a pliegues y formas, volúmenes que recuerdan espacios habitados, algo que ha sido siempre constante en su obra. También el elogio de la distorsión y de las ficciones del espacio, los equívocos entre la representación y la abstracción, su creación ha sido siempre un arte revelador de tensiones. Otrósí, de la suspensión visual en el espacio, juego de percepciones, camuflaje *dazzle* en la obra expuesta en Odalys, e ilusiones en torno a la geometría, la perspectiva o la profundidad de la visión. Un espacio en palpitación. Algunos de aquellos espacios arquitectónicos, de estirpe fotográfica, evocaron a su vez los trabajos de **Ignacio Llamas** (Toledo, 1970), un creador que gusta en pasear entre la pintura, la escultura, y la mención de esa arquitectura silenciosa en la que los espacios, no vacíos, parecen incandescer.

También **José María Yturralde** (Cuenca, 1942) ha reflexionado en torno a lo que podríamos llamar la posibilidad de la geometría, como parece referir su obra expuesta, del ciclo de figuras imposibles, a la que veo emparentada con el "Rêve de vol" (1967-1977), una

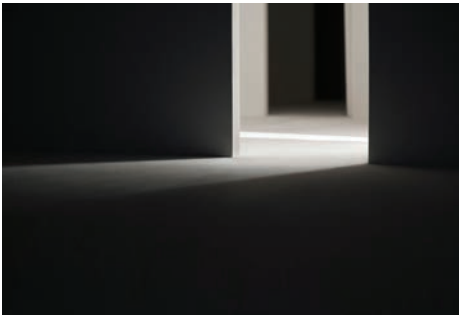
79. Henri Michaux, "Paul Klee", op. cit. Vid. Henri Michaux, "Escritos sobre pintura", op. cit. p. 101.



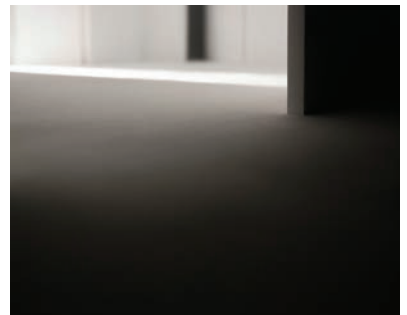
28 Rinaldo Paluzzi



29 Manuel Saro



37



30 Ignacio Llamas

de las primeras esculturas de Palazuelo, *sueño de vuelo*. Irónico en ocasiones, una ironía que vemos muy *ruediana* estoy pensando en algunas de las obras de ese tiempo, por ejemplo "Ritmo formas en blanco" o "Estructuras" (ambas de 1966), dinamismo de lo inmóvil⁸⁰, una suerte de conversión en esferas del mundo de los collages de cajas de cerillas del madrileño, aquel era pleno año de creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, del que Yturralde fue protagonista. "Quién se atrevió a decir que en el constructivismo no hay lugar para la poesía. Qué ingenuidad tan grande. Aquí está la prueba"⁸¹, escribió Juan Antonio Aguirre con ocasión de su exposición, ese mismo año, en la madrileña galería Edurne. Pensamiento en torno a los enigmas del espacio pictórico, y las estrategias, incluso los juegos visuales de ficticios volúmenes no exentos de rotundidad, mediante los que es posible reflexionar en torno a la posibilidad, de nuevo, de las formas. Desplazamientos y fingimientos que no esquivan, tampoco, su relación con el vacío siempre desde una dimensión poética: los recursos de la norma le permitirán la construcción de las formas y el color le permitirá arribar a un decálogo de preguntas impregnadas de lírica. Tempestad de blancura, la del "Ritmo" de Yturralde, emparentada con los collages *ruedianos* o el mundo de Tommasello.

Tampoco veo lejos del mundo de Yturralde de las figuras de **Manu Muniategian-dikoetxea** (Bergara, 1966) otro artista intenso, pareciere revisador de ciertas vanguardias de la épica constructiva de las que se apropia declarada, íntima y afectuosamente. Artista que reflexiona en torno a los enigmas visuales que propenden las formas en el espacio frecuentando los recursos pictóricos. Pintura muy sin límites, reflexión conceptual en el que las formas quedan disueltas en un pensamiento extremadamente pictórico, también poético, luz de un pintor cuyo trabajo tiene un aire solitario y meditativo, estableciendo preguntas en el espacio, muchas veces relativas al vacío. Otras de esas preguntas son sobre las estructuras, quizás sobre cómo establecer un orden en el espacio o, quizás, en torno a cuestiones tan complejas como la representación.

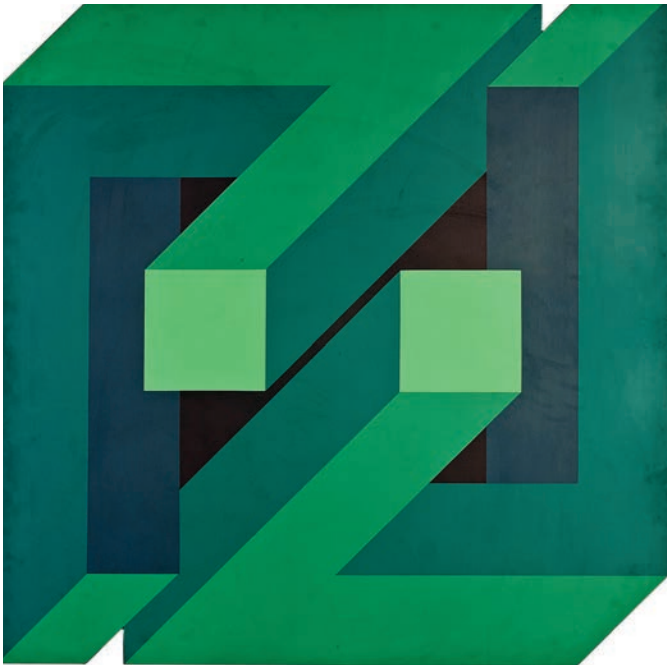
El mundo de la abstracción de la visión arquitectónica ha sido una de las preocupaciones de **Francisco Soto Mesa** (Madrid, 1946), un artista paciente e inquieto capaz de viajar, con naturalidad, entre muy diversas indagaciones pictóricas. Así sucede en "Ventanas nº 393" (1984), ejercicio de líneas y formas destilado por otro artista soñador de las líneas y practicante de la reducción del color, con mucha frecuencia bitonal, pareciere muy en la estela de un mundo constructivo, que parece devenir sencillo tras el escondite de la complejidad de su concepción.

La escultura de **Martín Chirino** (Las Palmas de Gran Canaria, 1925) se constituyó siempre en torno a la mención de una cierta fisicidad orgánica, en un viaje en el que era frecuente, a finales de los cincuenta, el traslado desde lo horizontal a lo vertical, desde un inmediato propósito de ascensión. Expresión pura de una actividad interior, dijo acertadamente Cirlot, ciertas zonas de su escultura se convirtieron en referentes próximos a la pintura de estas fechas, pudiéndose mencionar así, llegados a este punto, los elementos gestuales -nerviosos e inefables- de Franz Kline para comprender esa suerte de reconstrucción emprendida por Chirino, ciclópeo esfuerzo por verter la inmaterialidad del gesto al vacío del aire. Fue Ángel Ferrant el primer autor en ocuparse, con extensión, de la obra de Chirino, en agosto de 1959⁸², dos años antes de su muerte, y bajo el inapelable título de "Martín Chirino

80. Juan Antonio Aguirre, texto para el catálogo "Yturralde", Galería Edurne, Madrid, 1967.

81. *Ibid.*

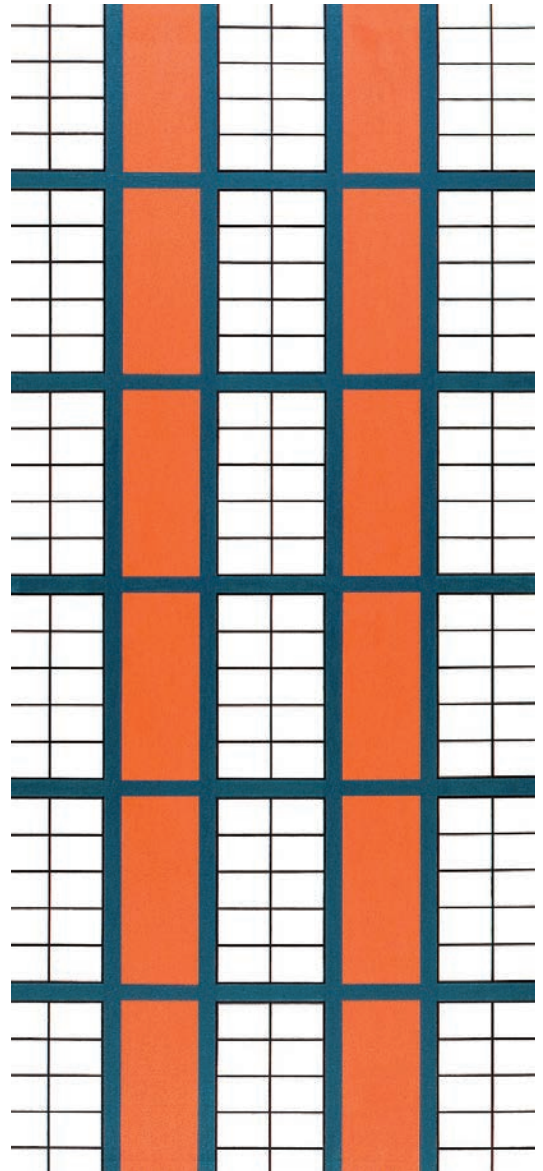
82. Ángel Ferrant, "Martín Chirino es un escultor (24/VI/1959)", Colección del Arte de Hoy, nº 6, Madrid, VIII/1959.



31 José María Yturralde



32 Manu Muniategiandikoetxea



33 Francisco Soto Mesa

es un escultor". Cirlot diría en estas fechas que ese texto llevaba un título epigráfico. Casi tautológico, añadimos ahora. Para Ferrant, elemento sustancial de la escultura de Chirino era la naturalidad, en el sentido de sinceridad. Esto es, la ausencia de fingimiento en su trabajo escultórico realizado con sencillez y austera serenidad, ya desde las primeras esculturas de *reinas negras* creadas en su estudio grancanario. Trabajo "viviente" y distinguido surgido desde una efusiva expansión poco adjetivada. Los materiales utilizados en sus primeras piezas: raíces, maderas de pinsapo o limonero o piedra volcánica ya ubicaban mucho de lo que sería la epifanía artística del escultor canario. Desde la concepción de una visión de lo moderno auténticamente enraizada con las que serían las preocupaciones de los artistas contemporáneos del siglo XX, embargados por la conmoción de lo primitivo. Y, aún siendo heredero de la tradición escultórica encarnada por el apátrida González, Chirino se ubicaría en un territorio nuevo, escultura *sin raíces*⁸³ -al menos reconocibles- en la tridimensionalidad artística hispana, en las que se reflexionaba sobre una cuestión extraordinariamente novedosa en nuestra escultura y que, sin embargo, ocuparía una de las zonas de trabajo del arte de la contemporaneidad: la reflexión en torno a la cuestión de lo blando eternizado, de lo que pareciera repentinamente congelado, de una suerte de fractura -atravesada por el dardo del tiempo- de lo fluido.

Al final, construir, proponer geometrías, ofrecer el número y la medida entre el desorden de lo real, convoca a la melancolía. Es la personificación de una inclinación, la revelación de una facultad creadora capaz de entender la posibilidad de un mundo bajo la luz de la geometría, empresa que recuerda a las doctrinas neoplatónicas del Renacimiento. Así, la propuesta de orden en el espacio indeleblemente se sitúa bajo el signo de la *malinconia*, geometría como enigma, "exilio y meditación sobre el exilio", dice Yves Bonnefoy⁸⁴ y a esa estela, territorio de nadie y geometría elogiadora de un tiempo efímero, de complacido fronterizo, debe adscribirse el quehacer de **Pablo Sobisch** (Mendoza, 1958), viajero ahora en un debate, gozoso y entrópico, en torno a la claridad y la apariencia de las formas.

Enrique Salamanca (Cádiz, 1943), ha sido investigador de las formas visuales, proscritor de los recursos lumínicos, poeta del mito de la luz a la búsqueda del serio juego de las formas. Entre la realidad o la ilusión ha sido un quehacer que siguió revelando siempre, -aun pasando los años, materiales y técnicas-, un artista de aire extraterritorial, entrópico y misterioso, viajero denodado entre el espacio ilusorio y el real, esa citada en otros lugares "pseudodimensión y misterio"⁸⁵ como elementos centrales de su quehacer. Búsqueda de un arte que incorporaría también los efectos lumínicos y neón, ese otro material-inmaterial que para Salamanca suponía una forma nueva de incorporarse al arte de su tiempo, desde la luz promisoría de los avances técnicos. Los plásticos y plexiglás, utilizados tanto en pinturas como en esculturas -como la "Doble cinta cilindros" (1971)- que podían girar sobre su eje, evocaban "unas

83. Chirino presentó sus esculturas en la exposición que el MoMA presentó en 1960 en Nueva York y diversas ciudades norteamericanas. La selección de obras era extraordinariamente cuidada: se encontraban los lugares esenciales -hasta esa fecha- en la obra de Chirino. Casi un repaso retrospectivo de lo que entonces era una incipiente trayectoria, pero que sentaba las bases de lo que sería su futuro comportamiento artístico. Allí se incluían un homenaje a Julio González, dos de sus raíces, y una de sus espirales, titulada "Viento" (fechadas en 1960). The Museum of Modern Art, con el título: *Frank O'Hara-New Spanish Painting and Sculpture*, se mostró en New York entre el 1 y el 31 de julio de 1960. Itineró posteriormente en los Estados Unidos. Exposición ya citada al referirnos a Ferreras.

84. Citado por Jean Clair, "Maquinismo y melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras", en "Malinconia", Visor, Madrid, 1999, p. 90.

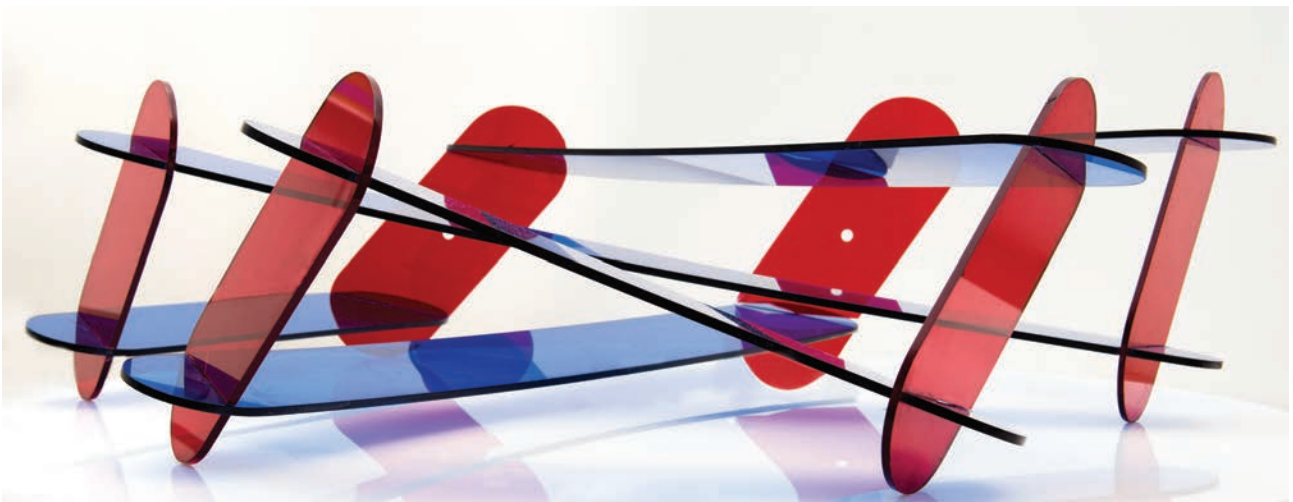
85. Alfonso de la Torre, "Pseudodimensión y misterio. Enrique Salamanca en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid", Galería José de la Mano, Madrid, 2014.



34 Martín Chirino



35 Pablo Sobisch



36 Enrique Salamanca

estructuras como de aire⁸⁶, pregunta en torno al ambiente total: el encuentro entre formas, también musicales y visuales⁸⁷, que inexorablemente le conducirían a la indagación en torno a los llamados *ambientes*. Algo que emprendería así poco más tarde al incorporar luz, movimiento y referencias táctiles, proponiendo al espectador el encuentro físico con su obra, eso que él definió como “Modalidades cinético-lumínicas”⁸⁸ y que no era otra cosa que la declaración de su interés por la llamada, en ese tiempo, “obra abierta”. Así, la presencia de rotores en ciertas obras de esa época es fundamental, motorizaciones delicadas que permitían a la obra deslizarse, mecidas las formas y la estructura compositiva emulando un suave cinetismo, sugridor de la pérdida de consciencia del movimiento y, por tanto del tiempo, sí, convocador por ende de un cierto desvarío de los sentidos, un “*décalage* estático-dinámico, real-ilusorio”⁸⁹.

Inclusive indagando en torno a las posibilidades de tentar lo invisible, búsqueda del aire que es capaz de contener la materia, transformación, por tanto, alquimia, de la materia convertida esta, desmaterializada, ya en vibraciones **Eusebio Sempere** (Onil, Alicante, 1924-1985), perteneció a eso que se llamó la vertiente lírica, es decir “artistas a los que parece interesar preferentemente una belleza exenta de toda agresividad”⁹⁰. Aguirre definiría bien ese *lugar especial* que ocupa Sempere (en sus palabras, “el hombre que se inventa la metáfora”) en nuestra generación abstracta al estar aislado, por personalidad y educación “del sentido dramático común a nuestras poéticas de los años 50”⁹¹. Edmond Jabes escribirá: “Acabas de escuchar la noche./...No la noche, sino el vacío receptivo alrededor de una estrella; algunas claras sentencias caídas sin hacer ruido desde la estrella”⁹², de ese fervor nocturno nacen, de entre tinieblas, bellas miradas al paisaje, en las que éste aparece tamizado, como por una red de niebla o una galaxia, bajo la forma en la que diversas estructuras nos asoman a una densidad en la que el efecto plano deja sitio a una profundidad cuasi matérica. En Sempere, la línea tiene un valor propio, como si de una pincelada se tratase, no estamos frente a la línea del pintor convencional que demarca el territorio de la forma, ni de la línea sin más: es línea llena de matices y de densidades de color, que puede ser fina o gruesa, hecha con mayor precisión o de bordes difusos, concentrada o diluida, rigurosa o temblorosa; y muchas veces un sólo gouache contiene todas esas posibilidades. Aquí la línea no es tan sólo un simple trazo, ni el contorno de la forma, tiene un valor por sí misma: un espíritu propio del que no será ajeno el gran *todo* que conforma la obra. Sempere: poeta-pintor-músico, una figura romántica, a la caza, noctívago, del instante, fugaz siempre, de un territorio de luz, ése del que dijo, visionario Cirlot es “un grado intermedio entre la pintura y la música”⁹³. Territorio de perplejidades de muy diversa índole: la intrínseca a la imagen, origen de la pintura, la de sus propias superposiciones y los delicados y enigmá-

86. José de Castro Arines, “De Salamanca a Fornes. Índice de las exposiciones”, op. cit.

87. La exposición de Enrique Salamanca en Juana Mordó (1982) tendría música de Jesús Villa Rojo.

88. En el catálogo de la exposición: Galería Nártex, *Enrique Salamanca. Desarrollos espaciales, proyecciones espacio-tiempo, “collages” tensión estáticos dinámicos, sistemas de luz, ambientes ópticos acústico táctiles (1971, 1972-1974)*, op. cit, s/p, p. 24.

89. Cirilo Popovici, “Enrique Salamanca”, en *Ibíd.*

90. En el conocido artículo de Juan Antonio Aguirre, “Qué ha pasado con la ‘generación abstracta española’”, “Índice”, n° 235, Madrid, IX/1968.

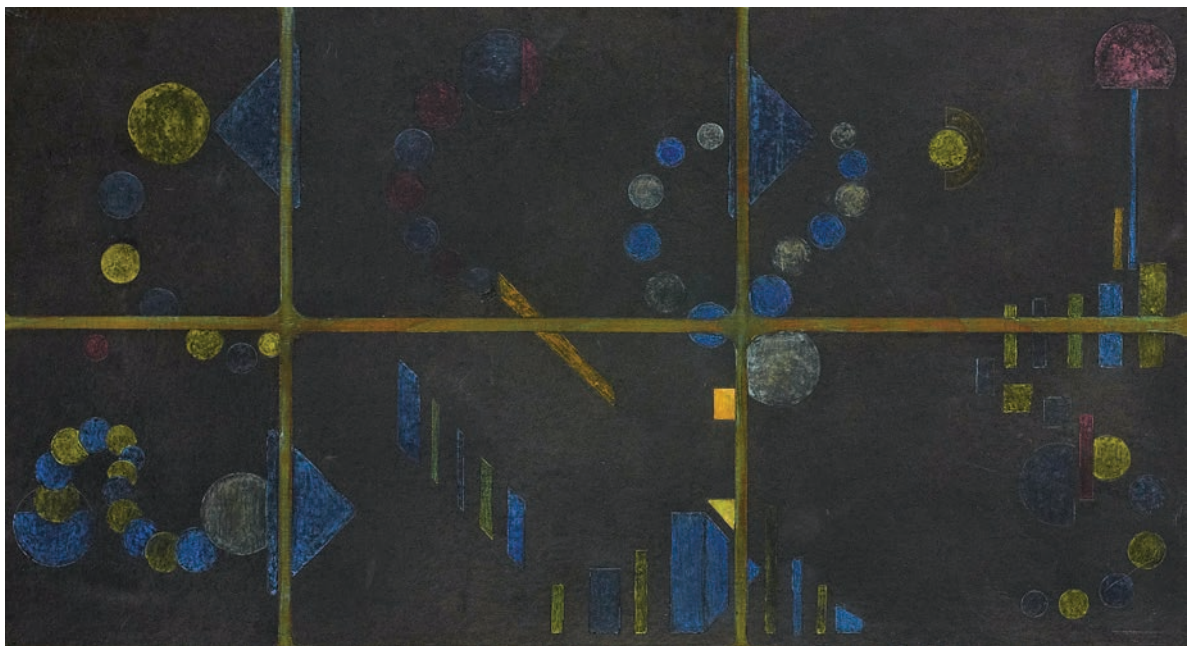
91. Las citas proceden del texto para el catálogo “Sempere” de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980, en pp. 5 y 6. Ello explica que podamos adscribir a Sempere, como así lo hicimos al incluirlo en la exposición *El grupo de Cuenca* (Sala de las Alhajas, Madrid, 1997-Burgos, Pamplona, 1998) o en *La poética de Cuenca. Cuarenta años después (1964-2004)* (Centro Cultural de la Villa-Ayuntamiento de Madrid, 2004) dentro de lo que se ha venido en llamar la “estética de Cuenca”, contrapuesta a la estética trágica o negra representada por otros artistas de la misma década.

92. Editado por la Galería Carmen Durango de Valladolid, 1977. Versión de José Miguel Ullán, Editions Gallimard, Paris.

93. En la monografía “Arte Vivo”, Valencia, 1959.



37 Eusebio Sempere



38 Lolo Soldevilla

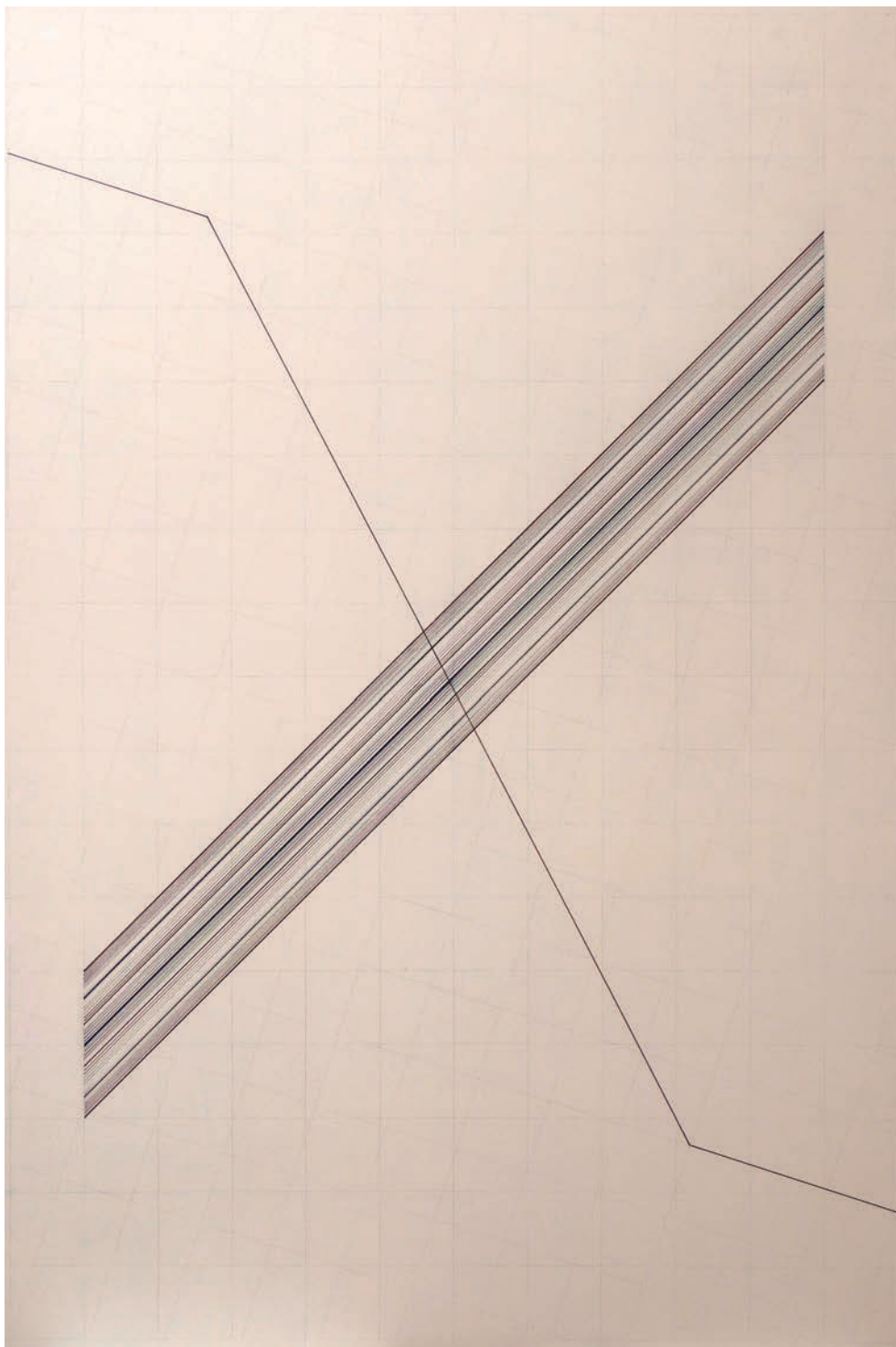
ticos equívocos creados y la llamada de éstos a nuestra emoción ante dichas situaciones. Se trata, en definitiva, de la recuperación de la función mágica que, desde sus inicios, tuvo siempre el arte. En proustianas palabras de Sempere: “Ese ir de lo uno a lo otro es el camino que recorre nuestra mirada cuando reconoce sensiblemente el invierno o el verano en el “Invierno” y “Verano”, teniendo como trasfondo el paisaje recordado, visitado, habitado, percibido, patrocinio de nuestra memoria perdida”⁹⁴. En este punto, en el del capítulo *semperiano*, debe citarse a **Lolo Soldevilla** (Dolores Soldevilla Nieto, Pinar del Río, 1901-La Habana, 1971)⁹⁵ quienes, habiéndose conocido circa 1950 en París, expusieron entrambos en el Club Universitario de Valencia (1954), Soldevilla parece propició en París otro encuentro fundamental en Sempere, el que tuvo con Wifredo Arcay⁹⁶, de quien aprendió, junto a Abel Martín, la técnica serigráfica que luego “exportarían” al ámbito español, en la década de los sesenta. Fue firmante Soldevilla con el pintor de Onil, del manifiesto que ambos presentaron y distribuyeron en el “Salon des Réalités Nouvelles” (París, 1955): “la luz –escribían– es el elemento esencial”, también reivindicaban el “diálogo poético”. Precisamente parecen dialogar las dos obras expuestas, Soldevilla y Sempere, finales de los cincuenta, mundo de círculos devenidos en signos con aire de rotación, nobles juegos *kandinskyanos*, esferas musicales elevadas en la negrura.

La obra de **Soledad Sevilla** (Valencia, 1944) ha caminado históricamente en torno a asuntos conceptualmente unidos: la pintura entendida como llama de la memoria, representación de ambientes o atmósferas presididas por un ritmo y la presencia de la luz, siempre misteriosa y silente, como factores fundamentales en la evocación del espacio. Con ocasión de su exposición retrospectiva (2001) presentó dos trabajos efímeros: la instalación *Con una vara de mimbre*, composición de prismas transparentes sujetos por varas de mimbre alusiva a la fragmentación de la luz artificial. Esta instalación enlazaba con la obra pictórica de la segunda mitad de los setenta, dominada por la representación rítmica de geometrías, que puede vincularse a la obra expuesta, “Sin título” (1978). Otro trabajo titulado *El rompido*, contraponía dos muros recorridos cada uno por una gran grieta: una de ellas dejaba ver la materialidad de un fondo de bronce y la otra la inmaterialidad de una luz interior. Este mismo año mostraba, en la galería Soledad Lorenzo, *Casa para la conciencia*. Un año después, 2002, creaba *Te llamaré hoja porque pareces una hoja*, y en 2003 en Caixa Forum (Barcelona), *Temporada de lágrimas*, instalación realizada en el Jardín Secreto del edificio (Arata Isozaki), a la par que declaraba que dicha obra reflejaba que “ya no es posible la paz sólida de los estanques; vivimos un crepúsculo de la conciencia y de la ética”. La artista explicaba en 2004 sus intenciones y la interrelación estrecha entre pintura e instalación: “la pintura siempre la hago por series, algo corriente en los artistas, y cada serie casi siempre tiene una instalación, que surge después, antes o en paralelo. Ésa es la razón por la que al exponer mis cuadros me gusta que a la vez esté la instalación, porque forma parte del mismo relato. Las series, en el fondo, son como una novela que se explica por capítulos y la instalación es uno de ellos. Hacer cuadros e instalaciones no me supone ningún conflicto creativo (...) tengo un sentido espacial, me gustan las cosas en el espacio, y la instalación se desarrolla en tres dimensiones, mientras que la pintura lo hace en dos. Me gusta apode-

94. Eusebio Sempere en “Con Sempere”, Banco Exterior de España, Madrid, 1983, p. 49.

95. Los asuntos que se narran en este párrafo pueden leerse en detalle: Alfonso de la Torre, “Ida y vuelta”. Texto en “Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981”, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1998, pp. 36-67.

96. No se ha podido precisar con exactitud la fecha en la que Sempere conoció a Wifredo Arcay, apareciendo por primera vez mencionado en una de sus frecuentes cartas al padre Roig (25/X/1956). Es posible que para esa fecha llevara ya cerca de un año trabajando en su taller. Pudiera ser que le conociera a través de la ya citada Loló Soldevilla, agregada cultural de Cuba en París, con quien mantenía Sempere amistosa relación desde 1950.



39 Soledad Sevilla

rarme del espacio, que la obra no sea una cosa con un principio y un final, como acotada e independiente, y las instalaciones tienen algo envolvente, que invade el espacio, igual que la luz, el olor o el sonido... Es lo efímero, que las cosas sucedan, emocionen y desaparezcan, lo mismo que una flor, una puesta de sol, un concierto, el ballet o los toros. Son cosas que ocurren temporalmente y luego, se acabó. Y tienen la misma importancia, generan la misma emoción y tienen el mismo carácter de obra de arte que cualquier otra cosa. Lo que pasa es que los plásticos tenemos ese concepto de que el arte es algo sólido, duradero y eterno, y a mí me parece que es un concepto superado, afortunadamente. El tiempo dirá lo que tenga que decir sobre cierto tipo de arte"⁹⁷.

Como se viene leyendo, mucha de la historia de estos artistas que venimos relatando es la crónica de un viaje al margen, ese sería también el caso del quehacer de **José María de Labra** (A Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994) paradigma de artista español situado en la marginalidad de teorías y grupos pictóricos y creador de una obra silente y rigurosa de una profunda impronta personal. Siendo uno de los instigadores y defensores más contundentes del retorno a la experimentación constructiva, situándose así *al margen* de los postulados informalistas de finales de los cincuenta. Muchos de sus trabajos responden a un planeado ejercicio analítico, en la línea de los planteamientos del neoplasticismo o del constructivismo. Como Palazuelo, estudiante de Arquitectura y, tras primeras tentativas artísticas con unos comienzos figurativos, muy pronto evolucionó hacia la abstracción geométrica. Estas nuevas experimentaciones constituyen una búsqueda personal a través de la pintura y la escultura y, como muchos artistas de su generación, la atracción por lo abstracto se hace evidente en la conjunción de diferentes materiales y la indagación de nuevos conceptos de espacio y movimiento. Labra realizaría una sistematización geométrica del color y la luz⁹⁸, investigación permanente sobre la creación de un sistema de símbolos y modelos ideales capaces de determinar una nueva percepción del universo. El color es considerado fundamental en cuanto las consecuencias que provoca, relacionadas con efectos lumínicos y la creación de espacios, tensiones y equilibrios, que generan un espacio armónico a la vez que dinámico. Forma y fuerza, duplo titular de la pieza expuesta ahora, de 1959, son dos aspectos inseparables y una constante en la obra de Labra. Mundo de visiones fractales, de la inquietud de los planos, construcción de redes visuales, otro *kleeiano* soñador de las líneas, creadas estas a veces sin papel, mediante diversos procedimientos: madera o alambres, otrora por su hendido en la materia, en la inmaterialidad del espacio.

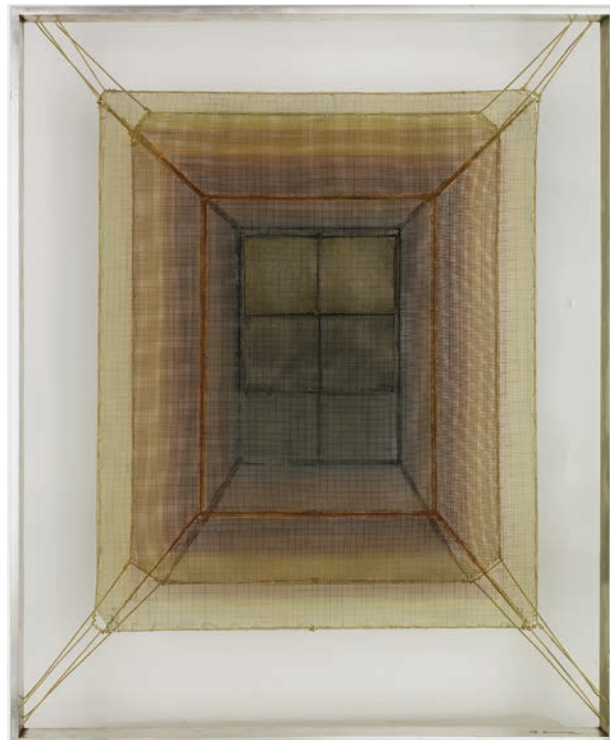
Y es del tiempo de lo que parece hablar también el mundo de reflejos de **Manuel Rivera** (Granada, 1927-Madrid, 1995), quien creó, a lo largo de su trayectoria, numerosos "Espejos", como el *transparente* expuesto en la galería Odalys: reflejos, aguas, estanques, albercas... Agua que, al cabo, es el tiempo, la metáfora de lo prístino, el reflejo transformado (el mismo que llevó a la muerte a Narciso), y el paso del tiempo (el agua que fluye y que estará, pero distinta, cuando ya nos hallamos ido). "Me obsesiona el agua, su misterio y su geometría... por mis telas metálicas voy encontrando estanques y albercas, acequias y aljibes y otras aguas que no tienen nombre", escribiría el pintor de Granada. Está también la canción del origen y la música universal: el lenguaje entendido por todos: el que comenzará cada día después de nosotros. La presencia en las "Metamorfosis" de homenajes a Ingmar Bergman (1961), "Tiempo viejo" (1961), "Parca" (1961) hablan de la antigua pasión

97. Entrevista de Susana Basterrechea, "La Voz de Galicia", A Coruña, 6/VIII/2004.

98. Raramente integrado en el grupo 'Parpalló', en lo que se ha conocido como la segunda etapa de este grupo fundamental en la vida artística española de postguerra (1959-1961). Un momento más compacto y coherente, decididamente abstracto y con una clara vocación vanguardista, que apuesta por el arte normativo, un movimiento que aspiraba a transformar la sociedad mediante el arte experimental.



40 José María de Labra



41 Manuel Rivera

de Rivera evocando "tardes antiguas", describiendo el paso de las estaciones, midiendo el tiempo y sus consecuencias (el otoño ha inspirado también varios de los títulos en las obras de Rivera). Varios de sus espejos llegan a contener una caja central de aspecto cúbico en la que el tiempo, medido a las claras, es encerrado por el artista ("Espejo-caja del tiempo", 1968): "Los "espejos" son el misterio (...) estoy en un mundo como de alquimia, de transmutación de la materia". En el fondo Rivera siempre señaló que dicha alquimia del arte tenía como objetivo la realidad y "la esperanza de encontrar un orden espiritual más amplio". En esa metáfora ha sido siempre fundamental la presencia del agua, su espacio, "su cambiante expresión, su sonido, su color, su fluyente ser. Y la geometría, también. La imprecisa geometría del agua"⁹⁹.

El conocimiento de las reglas del espacio, la luz, y la función del color, forman también parte imprescindible del proceso investigador de **Salvador Montesa** (Paiporta, Valencia, 1932) que dará como resultado una de las formas más puras de abstracción geométrica, en la que mucha de su pintura es obtenida mediante la adición de elementos matéricos, -materia aligerada, hecha leve-, convertidos en signos, líneas, elementos formales de depurada belleza, como en el esencial "Verticales cilíndricas" o en el delicadísimo "Recuerdo de una fuente" (1960). Desde la mención a una cierta herencia de los artistas más ordenados, dichas composiciones son mirada hacia el mundo de lo constructivo mas, también, hacia ciertos momentos del arte de intensidades que poblara el repertorio creativo de nuestros ancestros soñadores de formas, Klee o Arp, un dibujo que parece devuelve visible el mundo. Se trata de unas obras profundas que, empero, no se sustraen al embargo de una singular claridad y precisión, fruto de una intensa disciplina tal la que portaren instrumentos o elementos delicados, obteniendo unas composiciones de armoniosa ejecución, vindicadores de la pureza en el estilo.

Hay algo de fabulación permanente en **Gerardo Delgado** (Olivares, Sevilla, 1942), entre lo visible y lo invisible. Ya fuere indagando en torno a las tramas, que tal celosías luminosas ofrecen un complejo embate sobre la superficie del lienzo, como sucede en su "Gran ángulo esquivo" (2013-2014), o bien a través de pinturas que parecen sugerir la búsqueda de aquella *locura de la luz*, que nos recordara Blanchot¹⁰⁰. Con algo de propuesta silenciosa el quehacer de Delgado debe comprenderse como un planteamiento de preguntas sobre la luz, algo que -aun a fuer de manido- podremos decir que es místico, el camino del conocimiento y el deseo de depurar las preguntas. Mas parece Delgado no exento de tensiones, pues su creación porta tantas preguntas, muchas de ellas deslizadas hacia el espectador que asiste a la contemplación de unas obras en la que debe encontrar su propio lugar de visión, un aire sobrenatural y secreto comparable al tentar el acceso a una sublime *morada*, una operación en aras de la mayor depuración. Liberando lo accesorio, la búsqueda de los caminos del laberinto, para acceder a lo esencial. Entre laberintos, también, **Raúl Valverde** (Madrid, 1980) ha sido provocador inteligente de cuestiones relativas a la percepción. Hay algo en su trabajo videográfico que me ha recordado la melancolía del "Anemic Cinema" (1926) de Duchamp. Un *anartista*, podríamos también escribir de Valverde, un creador aficionado a los territorios oscuros de las exposiciones vacías ("Empty", 2010) y las ficciones ficticias (estoy pensando en sus "Floating Columns" (2012)). ¿Artista?, en realidad yo quiero ser un *anartista*, sentenciaba Duchamp y como el artista inteligente, Valverde eligió no transitar caminos andados, sino más bien el desplazamiento interior, otrosí trazar nuevos viajes

99. Todas las citas de este fragmento de Rivera se recogían en: Alfonso de la Torre, "Manuel Rivera. Tejiendo recuerdos", Museo de Navarra, Pamplona, 2002, pp. 25-37 y Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2002, pp. 26-42.

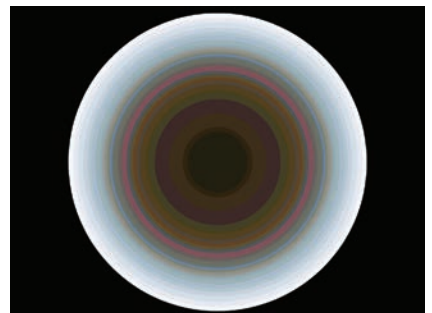
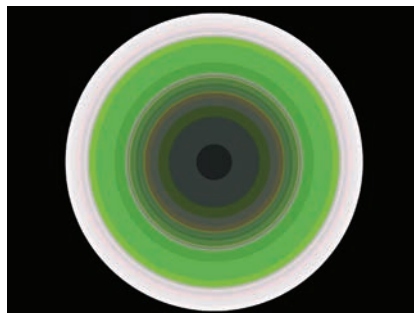
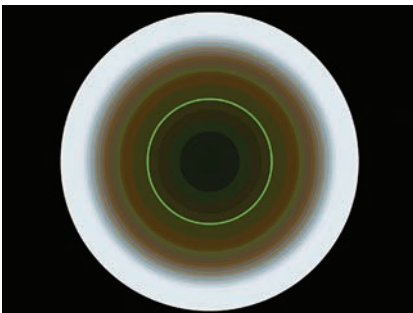
100. Maurice Blanchot, "La locura de la luz", 1973. La edición consultada es "El instante de mi muerte-La locura de la luz", Ediciones Tecnos, Madrid, 2004.



42 Salvador Montesa



43 Gerardo Delgado



44 Raúl Valverde

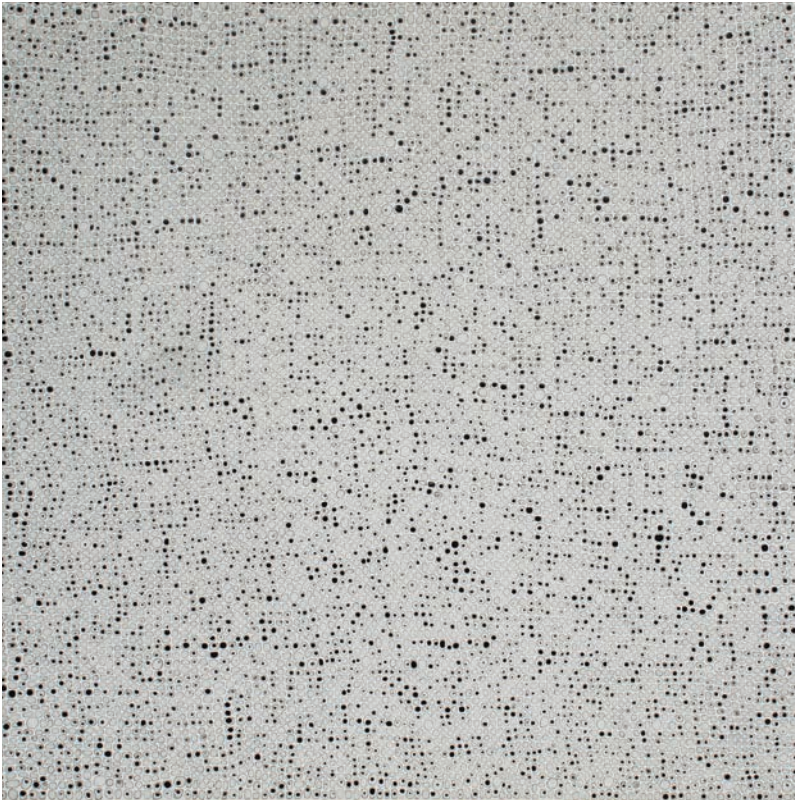
mentales, un arte que propone una luz que, más bien, emana del interior y no pudiendo escapar de una cierta contención poética en su quehacer.

A esa escuela de artistas otros, deben también adscribirse los trabajos de **Teo González** (Zaragoza, 1964) y **Yutaka Mori** (Tokyo, 1988). Enigmas de la percepción, pintura metapercepcionista, cuadros en los que indaga paciente González, como en "Untitled #337 (10.000 black and white direct 100 gauge)" (2004), o a través de un medido goteo, gotas abismadas en otras gotas hasta componer la obra, o el tan sobrio y trascendente "Untitled #481" (2007). Hay algo milagroso en los cuadros de González, que me hace recordar a Mark Rothko y su defensa de que la creación es una revelación: "la herramienta más importante que el artista utiliza durante su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan. Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se termina un cuadro, la intimidad entre la creación y el creador termina. Este se convierte en un extraño (...) debe ser para él, como para cualquier otro espectador posterior, una revelación, una inesperada resolución sin precedentes de una necesidad eternamente familiar"¹⁰¹.

Pues, ¿no serán las imágenes una concentración de energías, racimo de fuerzas que, bajo las apariencias de formas, colores o líneas, símbolos, nos abocan, de inmediato, al concepto sabido de espacio y tiempo?. Mediante delicados equilibrios de materia y color, el quehacer de Mori se ha instalado, secularmente, en un territorio lejano, proponiendo, entre el artista y el espectador, un viaje de va y ven, interrogando las apariencias de lo real. Mundo de radical poética, viajero que ha sido este artista desde lo aparentemente abigarrado a un sólido lugar de extrañamiento. Elogiando gozoso, parece, la vibración del color entre las tinieblas.

Misterio de las imágenes.

101. Mark Rothko, "Possibilities", n° 1, Nueva York, Invierno 1947-1948, p. 84.



45 Teo González



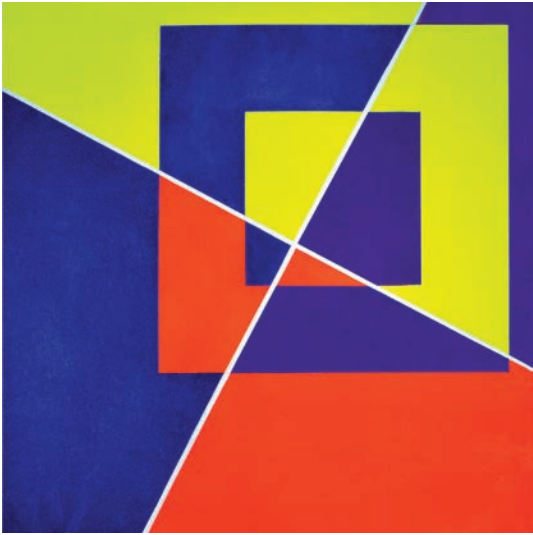
46 Yutaka Mori



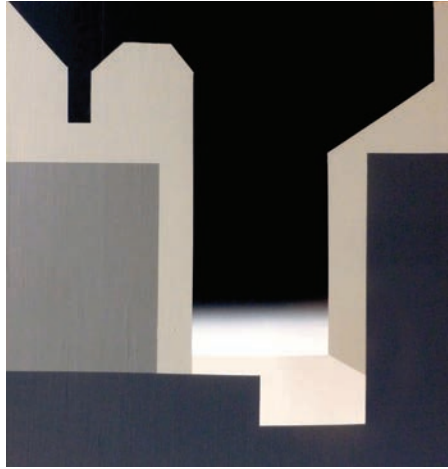
Última exposición futurista "0.10"
Petrogrado 1915

EL GABINETE

Se ha propuesto a los artistas o legados que han participado en la exposición "El trabajo de lo visible", su presencia en un singular gabinete de obras que evoca las *viejas* exposiciones de las vanguardias del siglo XX, en especial las muestras de los creadores dadá y constructivistas. Las citas podrían ser muchas, mas entre nuestras favoritas: la *Última Exposición Futurista "0.10"* (Petrogrado, 1915); la "Erste Internationale Dada Messe" (Berlin, 1920) o algunas vinculadas a El Lissitzky tal su "Espacio de los abstractos" ("Kabinett der Abstrakten", Hannover, 1927/1928) o la Sala de Arte Abstracto, "a.r. group" del Museo de Bellas Artes, (Lodz, 1932). En España, las vistas de la exposición "Otro Arte" (Sala Negra, 1957), mostraban también ese aire apretado.



47 Waldo Balart



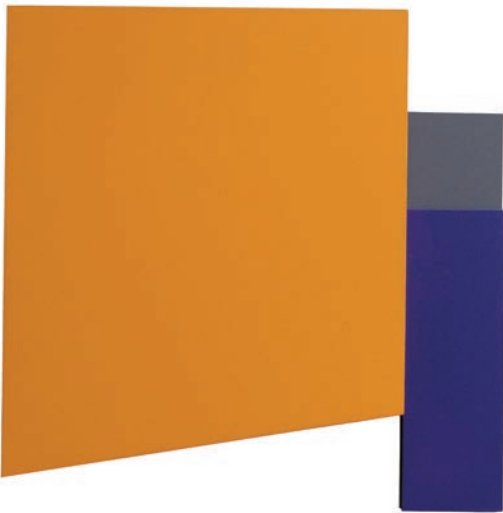
48 Manuel Saro



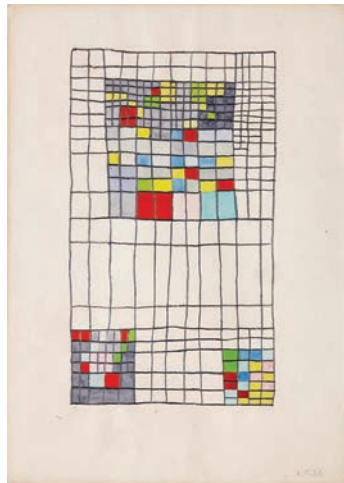
49 José Luis Gómez Perales



50 Julián Gil



51 Carlos Evangelista



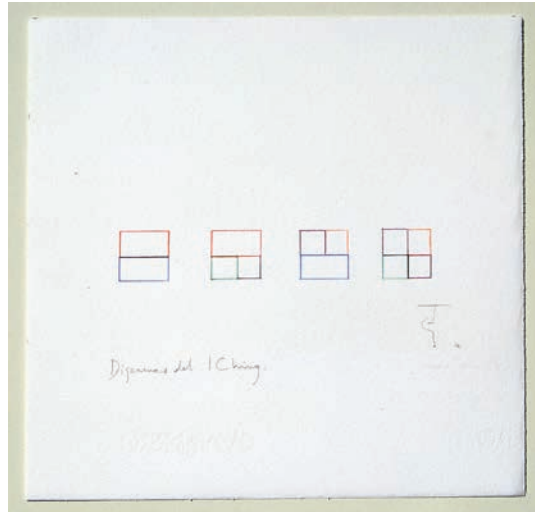
52 Gerardo Rueda



53 Enrique Salamanca



54 Emilio Gañán



55 Tomás García Asensio



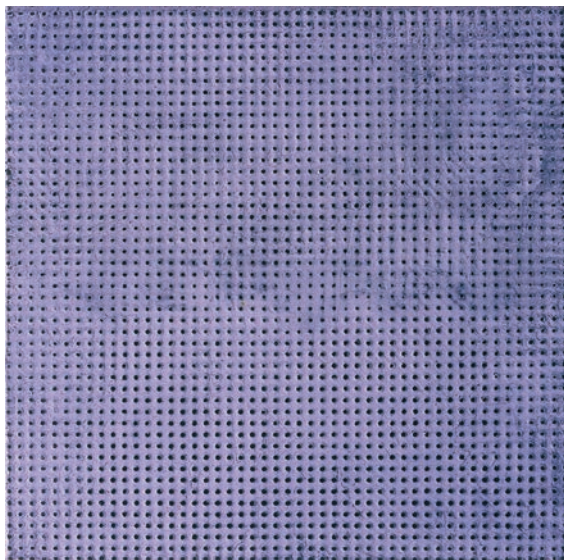
56 Teo González



57 Jordi Teixidor



58 Rosa Brun



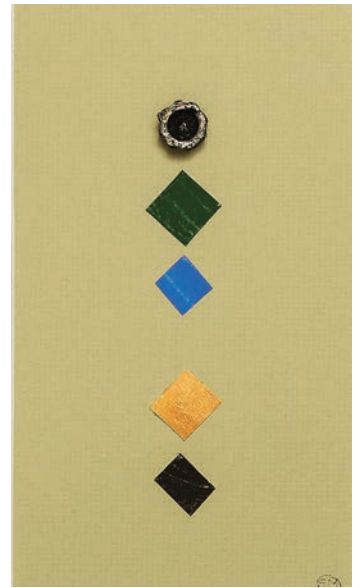
59 Francisco Soto Mesa



60 Luis Palmero



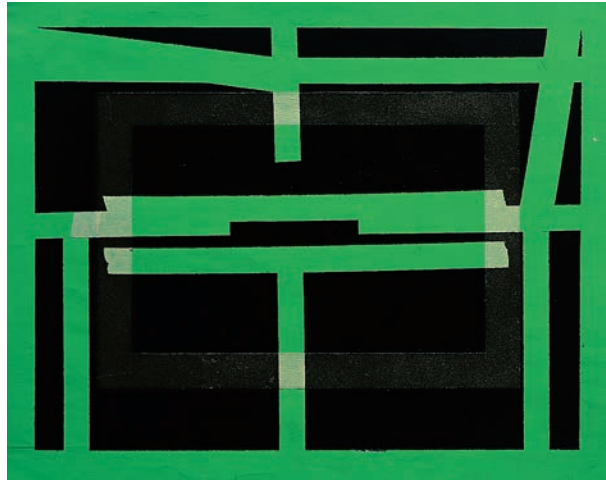
61 Juan Francisco Isidro



62 Salvador Montesa



63 Luis Caruncho



64 Juan Suárez



65 Rinaldo Paluzzi



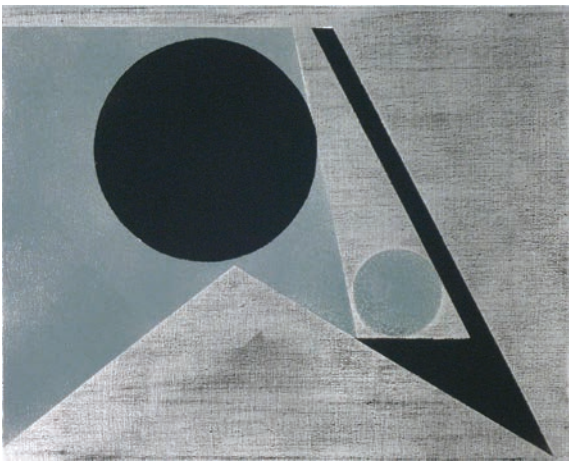
66 Salvador Victoria



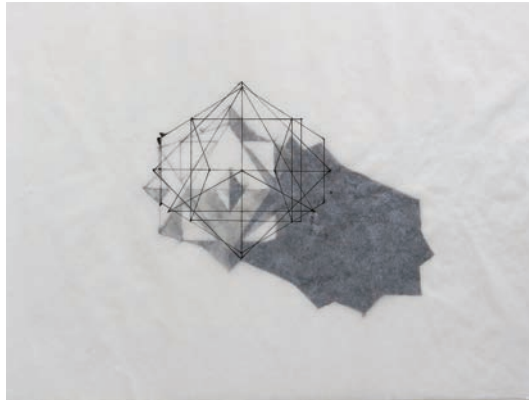
67 Manuel Calvo



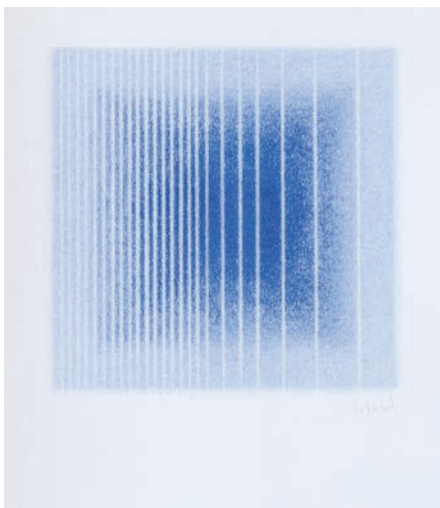
68 Gerardo Delgado



69 Eduardo Barco



70 Raúl Valverde



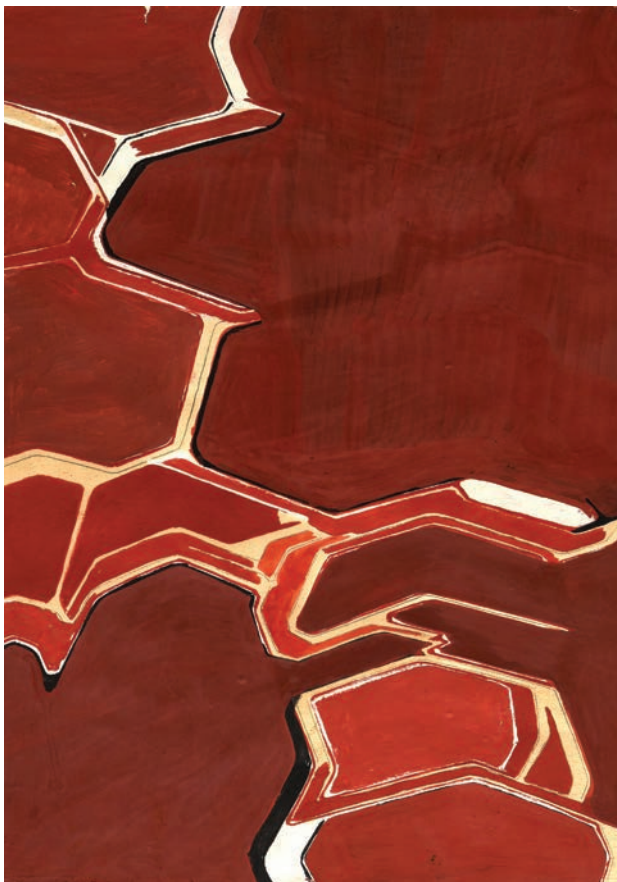
71 Pablo Sobisch



72 José María de Labra



73 Equipo 57



75 Pablo Palazuelo



74 Francisco Ferreras



76 Gustavo Torner



77 José María Cruz Novillo

OBRAS

1 Jordi Teixidor

Sin título (1455). 2013
Óleo sobre lienzo y madera
111.5 x 101.5 cm

2 Gustavo Torner

Resumen. 1968
Pintura acrílica sobre madera
89 x 89 cm

3 Waldo Balart

Nudo Amarillo (Nudo longitudinal ortogonal 1.4.5.7). 2014
Pintura acrílica sobre lienzo
146 x 97 cm

4 Washington Barcala

Restos de un juego (Ce qui reste d'un jeu). 1981
Técnica mixta: collage de madera, tela y pintura sobre cartón
42.8 x 45.5 cm

5 Juan Francisco Isidro

Sin título. Rombo. 1992
Madera de caoba y cera
37 x 71 x 5 cm

6 Francisco Farreras

Nº 875A. 2009
Relieve en madera
140 x 120 cm

7 Gerardo Rueda

Caligrafía marrón. 1992
Pintura sobre madera
70 x 70 cm

8 Luis Palmero

Sin título. De la serie: A vuelta de esquina. 2011
Pintura acrílica sobre tela y madera
41 x 25 cm

9 Juan Suárez

Sin título. 2014
Pintura industrial sobre papel metalizado
140 x 100 cm

10 Salvador Victoria

Ray. 1976-1977
Óleo sobre tabla
61 x 50 cm

11 Eduardo Barco

Sin título (eb537). 2013
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm

12 Manuel Calvo

Sin título. 1959
Pintura acrílica sobre táblex
61 x 61 cm

13 Equipo 57

Sin título. 1957
Óleo sobre lienzo
106 x 131 cm

14 Emilio Gañán

Epsilon. 2013
Pintura acrílica sobre lino
130 x 130 cm

15 Jorge Oteiza

Caja metafísica por conjunción de dos triédros. Años 70. 1988 (1992-1996)
Construcción en chapa de acero pavonado
24.5 x 32 x 22.5 cm

16 Jorge Oteiza

Caja metafísica por conjunción de dos triédros. Homenaje a Fra Angélico. [La Anunciación]. 1988 (1992-1996)
Construcción en chapa de acero pintada en negro
24.5 x 32 x 22.5 cm

17 Sergi Aguilar

Tam. 1990
Acero
11 x 92 x 77 cm

18 Guillermo Lledó

Sin título. 2001
Hierro, vidrio, tablero MDF y esmalte sintético
Ø 106 cm (x 4 cm)

19 Carlos Evangelista

Ática. 2014
Aluminio pulido
210 x 30 x 30 cm

20 Martín Freire

Módulo 2. 2013
Vinilo, PVC y plexiglass
27 x 33 x 19 cm

21 Rosa Brun

Serpens. 2006
Óleo sobre lienzo sobre madera
210 x 180 x 7 cm

22 Julián Gil

PAC2 34D. 2009
Pintura acrílica sobre tela
120 x 120 cm

23 Tomás García Asensio

Cripto-digramas. 2014
Óleo sobre lienzo
100 x 120 cm

24 José Luis Gómez Perales

Composición Nº 6801. 1968
Acrílico sobre tabla
80 x 80 x 5 cm

25 José María Cruz Novillo

La cuadratura del círculo. 1965
Madera pintada y cristal
53 x 53 x 10.5 cm

26 Luis Caruncho

Homenaje a Malevich. 1974
Óleo sobre tabla y lienzo
95 x 95 cm

27 Pablo Palazuelo

Circino I. 2002
Óleo sobre lienzo
236 x 130 cm

28 Rinaldo Paluzzi

Spacial construction series Nº 44. 1972
Pintura acrílica sobre lienzo
125 x 125 cm

29 Manuel Saro

Torre Dazzle. 2012
Acuarela y tinta china sobre papel
120 x 90 cm

30 Ignacio Llamas

Sin título. L, LI, XLIX (De izquierda a derecha)
De la Serie: Cercar al silencio. 2014
Impresión digital de tintas pigmentadas sobre papel de algodón
De izquierda a derecha: 40 x 60 cm, 48 x 60 cm, 48 x 60 cm

31 José María Yturralde

Estructura verde (serie Figuras imposibles). 1973
Pintura acrílica, sintética, plástica y fluorescente sobre madera
122 x 122 cm

32 Manu Muniategiandikoetxea

1-6 aluminio 45 d 2. 2011
Escultura de aluminio
Ø 45 cm

33 Francisco Soto Mesa

Serie "Madrid-Ventanas". N° 393. 1984
Pintura acrílica sobre lienzo
245 x 112 cm

34 Martín Chirino

El Viento. El Alisio X. 2011-2012
Hierro forjado pavonado
80 x 81.5 x 37 cm

35 Pablo Sobisch

Efímero. 2013
Técnica mixta sobre papel
110 x 80 cm

36 Enrique Salamanca

Doble cinta cilindros. 1971
Metacrilato
80 x 80 x 20 cm

37 Eusebio Sempere

Sin título. 1959-1960
Gouache sobre papel
61 x 40 cm

38 Lolo Soldevilla

Sin título. 1957
Pastel y collage sobre madera
41 x 75 cm

39 Soledad Sevilla

Sin título. 1978
Pintura acrílica sobre tela
195 x 130 cm

40 José María de Labra

Forma-Fuerza. 1959
Técnica mixta: vinílico y red sobre táblex
39.5 x 49.5 cm

41 Manuel Rivera

Espejo Transparente X-Espejo
Transparente 10. 1970
Técnica mixta (tela metálica y alambre)
y óleo sobre bastidor de aluminio
73 x 60 cm

42 Salvador Montesa

Verticales cilíndricas. 1960
Hierro sobre tabla
60 x 29 x 1.6 cm

43 Gerardo Delgado

Gran ángulo esquivo. 2013-2014
Técnica mixta sobre tela
185 x 140 cm

44 Raúl Valverde

NCC-J2010. 2010
Animación digital proyectada, color,
sin sonido. 2/7
7:00 min en bucle

45 Teo González

Untitled #337 (10.000 black and white
direct 100 gauge). 2004
Gesso, pigmento, emulsión acrílica, y
esmalte acrílico en algodón sobre tabla
61 x 61 cm

46 Yutaka Mori

Taka 51.2. 2014
Pintura acrílica sobre lienzo y papel
de acuarela
30 x 30 cm (60 x 60 cm)

47 Waldo Barcala

Injerencia Bii 2.5.6.1., 120°. 2008
Pintura acrílica sobre lienzo
40 x 40 cm

48 Manuel Saro

El espacio personal p1. 2014
Pintura acrílica sobre tabla
40 x 40 cm

49 José Luis Gómez Perales

Construcción modulada. 1970
Collage sobre cartulina
41 x 36 cm

50 Julián Gil

ORT 066 B. 2001
Pintura acrílica sobre tela
30 x 30 cm

51 Carlos Evangelista

Excadrado
Óleo sobre madera
30 x 30 x 5 cm

52 Gerardo Rueda

Vidrieras. 1954
Dibujo a lápiz y gouache sobre papel
34 x 24.5 cm

53 Enrique Salamanca

Banda triangular en el círculo. Ca. 1971
Metacrilato
38 x 24 x 20.5 cm

54 Emilio Gañán

Lapso. 2014
Pintura acrílica sobre madera
30 x 30 cm

55 Tomás García Asensio

Digramas del I CHING. 2014
Lápiz sobre papel
31 x 31 cm (3.2 x 19.8 cm)

56 Teo González

Untitled #481. 2007
Esmalte acrílico y polvo de oro de 23.75
kilates sobre tableta de arcilla blanca
12.7 x 12.7 cm

57 Jordi Teixidor

Sin título (1445). 2012
Madera pintada al óleo
63 x 39 x 7 cm

58 Rosa Brun

Surgo. 2014
Acrílico sobre lienzo sobre madera
42.5 x 34 x 11 cm

59 Francisco Soto Mesa

Fragmentos de estructura elemental
N° 508. XI/1988
Materiales diversos
38 x 38 cm

60 Luis Palmero

Sin título. De la serie: A vuelta
de esquina. 2012
Pintura acrílica sobre tela y madera
32 x 24 cm

61 Juan Francisco Isidro

Sin título. 1992
Bolígrafo rojo sobre papel
36 x 36 cm

62 Salvador Montesa

Recuerdo de una fuente
1960
Técnica mixta sobre cartulina
27 x 19 cm

63 Luis Caruncho

Lluvia oblicua
Óleo sobre tabla y lienzo
50 x 50 cm

64 Juan Suárez

Sin título. 1970

Collage. Pintura industrial sobre cartulina fosforescente
37 x 46 cm

65 Rinaldo Paluzzi

Pintura espacial variable. 1976

Pintura acrílica sobre lienzo
40 x 40 cm

66 Salvador Victoria

Sin título. 1980

Collage. Superposición con cartulinas y acetatos
50 x 35 cm

67 Manuel Calvo

Sin título. 1959

Acrílico sobre cartón
39.5 x 29.5 cm

68 Gerardo Delgado

Ángulo esquivo II. 2014

Técnica mixta sobre madera
40 x 30 cm

69 Eduardo Barco

Sin título (eb489). 2012

Esmalte sobre lino
33 x 41 cm

70 Raúl Valverde

Cinco sólidos platónicos. 2014

Tinta sobre papel
21 x 30 cm

71 Pablo Sobisch

Composición III. 2013

Técnica mixta sobre papel
30 x 25 cm

72 José María de Labra

Sin título. 1959

Técnica mixta: papel y red sobre tabla
42.3 x 41.4 cm

73 Equipo 57

Sin título. 1957

Gouache sobre papel
33.5 x 45.5 cm

74 Francisco Ferreras

Nº 92B. 2008

Collage de madera
14 x 11 cm

75 Pablo Palazuelo

Sin título. 1959-1960

Gouache sobre papel
36.5 x 26 cm

76 Gustavo Torner

Impromptus, divertimentos, estudios y ejercicios CXVII. 1978

Papel Canson coloreado con óleo, con marco pintado
38.5 x 32 cm

77 José María Cruz Novillo

La cuadratura del círculo. 2014

Pigmentos s/papel

53 x 53 x 10.5 cm

Numerada y firmada

desde el 1/121.439.531.096.594.251.776 hasta el 121.439.531.096.594.251.776/121.439.531.096.594.251.776

AGRADECIMIENTOS

Sergi Aguilar
Diego Arribas
Waldo Balart
Eduardo Barco
Rosa Brun
Manuel Calvo
Benjamín Caro
Luis y Tatiana Caruncho
Jesús María Castaño
Vicente Castellano
Martín Chirino
José María Cruz Novillo
Pepe Cruz jr.
Marie-Claire Decay
Alfredo Delgado
Gerardo Delgado
Mario A. Díaz
Carlos Evangelista
Francisco y Marilyn Farreras
Martín Freire
Fundación Pablo Palazuelo
Galería Adora Calvo
Galería Alarcón-Criado
Galería Espacio Mínimo
Galería Fernández-Braso
Galería Fernando Latorre
Galería Gema Llamazares
Galería Javier López
Galería Manuel Ojeda
Galería Michel Mejuto
Galería Rafael Ortiz
Emilio Gañán
Tomás García Asensio

Julián Gil
Teo González
Juan Pablo Huércanos
Rosa Juanes
Daniel de Labra
Ignacio Llamas
Guillermo Lledó
Belén Magunacelaia
José de la Mano
Alberto Manrique
Daniel Montesa
Salvador Montesa
Yutaka Mori
Manu Muniategiandikoetxea
NF Galería
María Dolores Noriega
María José Isidro Noriega
Luis Palmero
Coletta Paluzzi
Elena Rivera
Marisa Rivera
José Rodríguez-Spiteri Palazuelo
Arturo Sagastibelza
Enrique Salamanca
Manuel Saro
Soledad Sevilla
Pablo Sobisch
Francisco Soto Mesa
Juan Suárez
Jordi Teixidor
Gustavo Torner
Raúl Valverde
José María Yturralde

Galería Odalys

El trabajo de lo visible Galería Odalys

Madrid, del 20 de noviembre de
2014 al 17 de enero de 2015

Directores

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Coordinación General

Ronnie Saravo Sánchez

Asistencia a la Coordinación

María Donaire Ríos
Mantura Kabchi Abchi

Relaciones Internacionales

Karina Saravo Sánchez

Comisario

Alfonso de la Torre

Textos

Alfonso de la Torre

Traducción

Clarissa Bermúdez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Museografía

Galería Odalys

Montaje

Madridart Montaje S.L.

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Fotografía

© De las fotografías de obras:
sus autores.

© Archivo Fundación Azcona

© Archivo Galería Odalys

© Sergio Arizméndiz Perez

© José Luis Camejo

© Claudio del Campo

© Alfredo Delgado

© Luis Salido Suárez

© Karina Saravo Sánchez

© Cortesía Daniel de Labra

© Cortesía Familia Paluzzi -
Magunacelaia

© Cortesía Fundación Pablo
Palazuelo

© Cortesía Galería Alarcón Criado

© Cortesía Galería Espacio Mínimo

© Cortesía Galería Fernández-Braso

© Cortesía Galería Gema Llamazares

© Cortesía Galería José de la Mano

© Cortesía Galería Michel Mejuto

© Cortesía Galería Rafael Ortiz

© Cortesía Marie-Claire Decay

Retoque Fotográfico

Roberto Pardi Lacruz

Impresión

MSH Impresores

Tiraje

1.000 ejemplares

Todas las obras catalogadas y documentos
reproducidos en esta publicación, pro-
ceden de colecciones particulares 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

Victor Redondo Donaire

Departamento de Computación

Guillermo Rivero
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

Guillermo Rivero
Mantura Kabchi Abchi

Recepcionista

Dehildred Cerró

Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre

Ángel Torres

Eitan Estrada

José Rafael González

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,
2014

Caracas, Venezuela



SERGI AGUILAR

WALDO BALART

WASHINGTON BARCALA

EDUARDO BARCO

ROSA BRUN

MANUEL CALVO

LUIS CARUNCHO

MARTÍN CHIRINO

JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO

GERARDO DELGADO

EQUIPO 57

CARLOS EVANGELISTA

FRANCISCO FARRERAS

MARTÍN FREIRE

EMILIO GAÑÁN

TOMÁS GARCÍA ASENSIO

JULIÁN GIL

JOSÉ LUIS GÓMEZ PERALES

TEO GONZÁLEZ

JUAN FRANCISCO ISIDRO

JOSÉ MARÍA DE LABRA

IGNACIO LLAMAS

GUILLERMO LLEDÓ

SALVADOR MONTESA

YUTAKA MORI

MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA

JORGE OTEIZA

PABLO PALAZUELO

LUIS PALMERO

RINALDO PALUZZI

MANUEL RIVERA

GERARDO RUEDA

ENRIQUE SALAMANCA

MANUEL SARO

EUSEBIO SEMPERE

SOLEDAD SEVILLA

PABLO SOBISCH

LOLO SOLDEVILLA

FRANCISCO SOTO MESA

JUAN SUÁREZ

JORDI TEIXIDOR

GUSTAVO TORNER

RAÚL VALVERDE

SALVADOR VICTORIA

JOSÉ MARÍA YTURRALDE