

ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ
JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I
MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT
ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN
NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO
HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO
FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO
JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE
VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ARTURO BERNED ROSA BRUN
ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ
JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I
MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT
ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN
NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO
HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO
FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO
JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE
VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO BERNED
ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS
CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT
FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD
GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS
MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO
ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO
RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS
SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER
VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE VASARELY WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO
BERNED ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA
CARLOS CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA
ROBERT FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD
GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS
MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO
POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI
RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO
SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO WALDO BALART
ALBERTO BAÑUELOS ARTURO BERNED ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE
CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO
MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN
TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC
GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO
CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER
RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR
PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR
VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE VASARELY PABLO ARMESTO WALDO
BALART ARTURO BERNED ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO
ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA
DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS
GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD
LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO
CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER
RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR
PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR
VASARELY JAVIER VICTORERO PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS
ARTURO BERNED ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO CARLOS
CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT
FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD
GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS
MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO
ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA
IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER
SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL
JEAN-PIERRE VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO

PRIMAS
DE
INVENCION

   grupoodalys

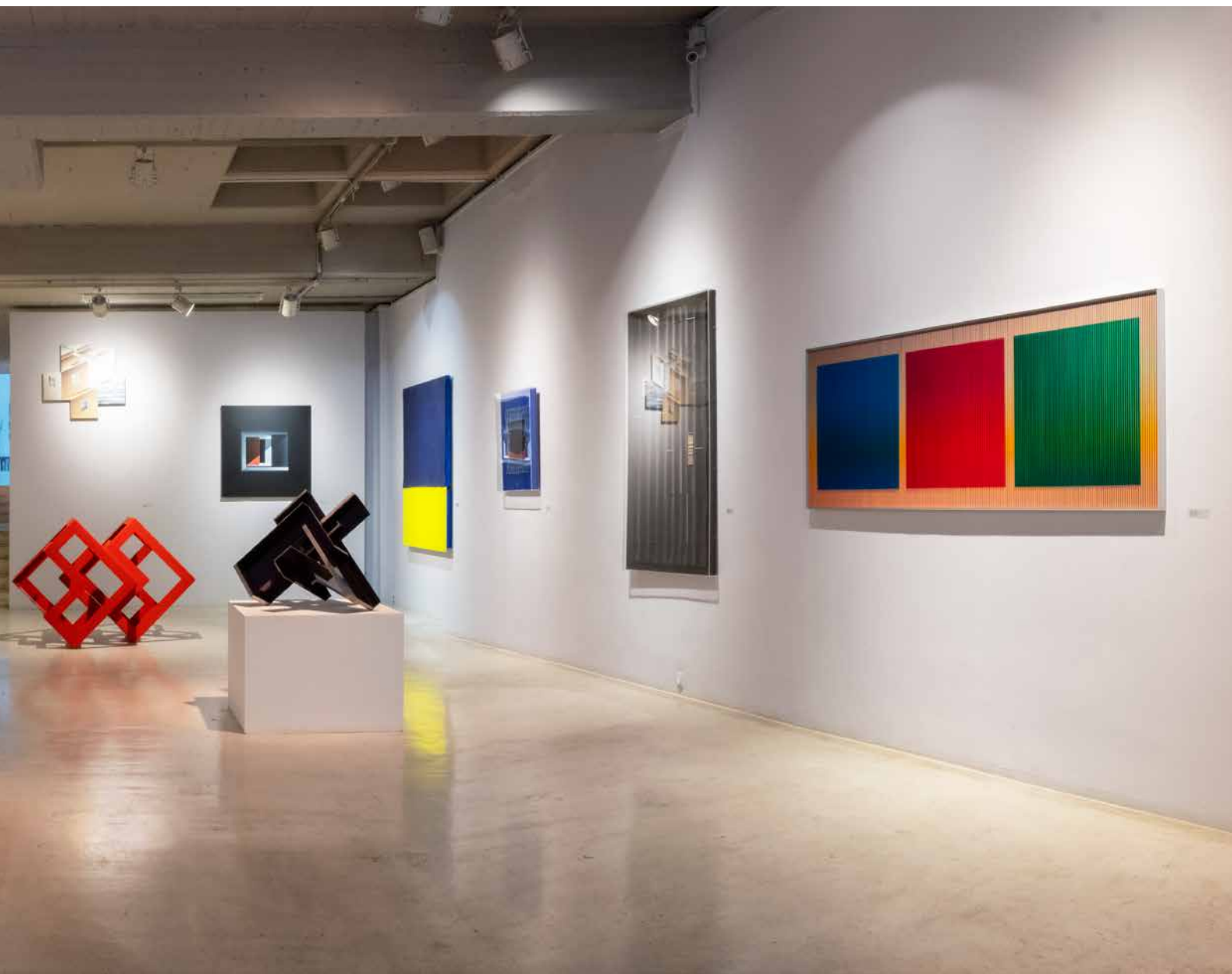
OTRAS
VISIONES
DE LA GEOMETRÍA
**DERIVAS
DE LA
IMAGINACIÓN**

WANDERINGS OF THE IMAGINATION
OTHER VISIONS OF GEOMETRY

ODALYS

www.odalys.com





DERIVAS DE LA IMAGINACIÓN | OTRAS VISIONES DE LA GEOMETRÍA. Galería Odalys, Madrid, España. Febrero 2020 - Enero 2021 © Galería Odalys

Pablo Armesto	p. 27 p. 64
Waldo Balart	p. 31 p. 65
Alberto Bañuelos	p. 15 p. 58
Arturo Berned	p. 12 p. 57
Rosa Brun	p. 19 p. 61
Alexander Calder	p. 18 p. 60
Sergio de Camargo	p. 16 p. 59
Alejandro Corujeira	p. 27 p. 64
Carlos Cruz-Diez	pp. 32-37 p. 66
José María Cruz Novillo	p. 20 p. 61
Mónica Dixon	p. 29 p. 65
Carlos Evangelista	pp. 47-48 p. 69
Robert Ferrer i Martorell	p. 23 p. 62
Emilio Gañán	p. 28 p. 64
Tomás García Asensio	p. 46 p. 68
GEGO (Gertrud Goldschmidt)	p. 17 p. 59
Albert Gleizes	p. 11 p. 56
Milos Jonic	p. 50 p. 70
Gerd Leufert	p. 30 p. 65
David Magán	p. 24 p. 63
Jesús Matheus	p. 21 p. 61
Sebastián Nicolau	p. 26 p. 63
Alejandro Otero	pp. 14-15 p. 58
Carmen Otero	p. 16 p. 59
Mercedes Pardo	p. 19 p. 60
Arnaldo Pomodoro	p. 25 p. 63
Héctor Ramírez	p. 43 p. 67
Javier Riera	p. 52 p. 71
Antonio Rojas	p. 28 p. 64
Gerardo Rueda	p. 49 p. 69
Iñiqui Ruíz de Eguino	p. 48 p. 69
Francisco Salazar	p. 42 p. 67
Pedro Sandoval	p. 51 p. 71
Nicolas Schöffer	pp. 12-13 p. 57
Santiago Serrano	p. 47 p. 69
Jesús Rafael Soto	pp. 38-41 p. 66
Victor Vasarely	pp. 43-45 p. 67
Javier Victorero	p. 22 p. 62
Yvaral Jean-Pierre Vasarely	p. 45 p. 68

DERIVAS DE LA IMAGINACIÓN

OTRAS VISIONES DE LA GEOMETRÍA

Alfonso de la Torre

Rose Sélavý proclame que la miel de sa cervelle est la merveille qui aigrit le fil du ciel.

DESNOS, Robert. *Corps et bien*. París: Gallimard, 1968, p. 41

1 DERIVAS

Los grandes artistas, cuyas imágenes han sido conservadas en los gabinetes de los museos, han sido aquellos que han establecido una *conexión particular*, una relación distinta con el tiempo en que vivieron. En tanto este, nuestro tiempo, queda colapsado por la vana profusión de las imágenes que los artistas parecen apartar para concentrarse parsimoniosos en la tarea. Crear supone referir el tiempo, ejercer una conciencia activa de la trascendencia. Un ensanchamiento de la conciencia y la indagación de un mundo de nuevas significaciones capaz de explorar las posibilidades de líneas, estructuras formales, planos o el colorido, como impulsores de misteriosos campos de fuerzas desarrollados en el espacio. ¿Es la realidad lo que vemos? Pensando en esta escritura viajó mi memoria entre dos versos, aquel de la Dickinson, que permanece, se parece el dolor a un gran espacio, y el viaje adorable de Nabokov, entre los paisajes de Ada, la creación como una alfombra voladora dispuesta a explorar territorios¹.

Ficción o realidad, en todo caso interrogan los artistas, su lenguaje no cesa de ser una presencia, pues invocando los signos llegamos a su contemplación. Deriva de la imaginación, desde otras visiones la creación geométrica plantea un arte esquivo a las jerarquías visuales, arte de las sugerencias y la intensidad, mediante el ejercicio de lo simbólico que, como enseñara Warburg, antes que elevar las certezas, es capaz de convertir la creación en un extenso espacio de preguntas, un álbum y territorio de hermosa extrañeza. Ahondando en la reflexión sobre el espacio, el interior, mas también el que se sitúa en torno, los artistas reunidos en esta exposición parecen proponer que la mirada y el contemplador hagan su trabajo, al cabo un cuadro sería una cámara de resonancia, una secreta energía poblada por interrogaciones, tal pensamientos arborescentes, recordando a Robert Desnos, el artista espera otra imaginación reclame las imágenes, el despliegue de las ideas, la ampliación de las preguntas. En su avance en la penumbra, en su tentativa multidireccional, queda el camino poblado por rescoldos, tal un interregno *aesthetico*, sensación y percepción, sin descartar el ofrecimiento de la trascendencia ante la constitución de ese nuevo mundo, que es dado al contemplador a compartir. Alegóricos, ensimismados en el misterio y extrañamiento tal el ejercicio gozoso de una

¹ NABOKOV, Vladimir. *Ada o el ardor*. Barcelona: Anagrama, 2006.

poética alteridad, su exploración acaba refiriendo los propios límites de la percepción, elevando sin reparo el juego de las ilusiones como una exigencia de la energía motora de la creación. Geometría convertida en energía, nuevas imágenes que parecen creadas tras la eliminación de otras preexistentes, tal una subversión del mundo de lo real, subrayando la incapacidad de las teorías para explicar el cotidiano devenir pues es la forma de acceder a lo complejo. Artistas en estado de alerta, pintura en deriva, en trance de ser revelada, pero que no desdeña el aire hermético, algo que no estuviera al alcance de la visión mas encontrado su quehacer con lo desconocido misterioso, crecido como una epifanía, tentando revelar formas que vagaron por el mundo, surgiendo nuevas otras, recordando aquellos acordes potentes y extraños habitados por quien los contempla, devenido el contemplador en conciencia resonante del artista. Otras visiones del orden y de la geometría.

2 DE LA IMAGINACIÓN [Y] OTRAS VISIONES DE LA GEOMETRÍA

La interpretación puede delirar a voluntad.

Marcel Duchamp (carta a Guy Weelen, Nueva York, 26/VI/1955)²

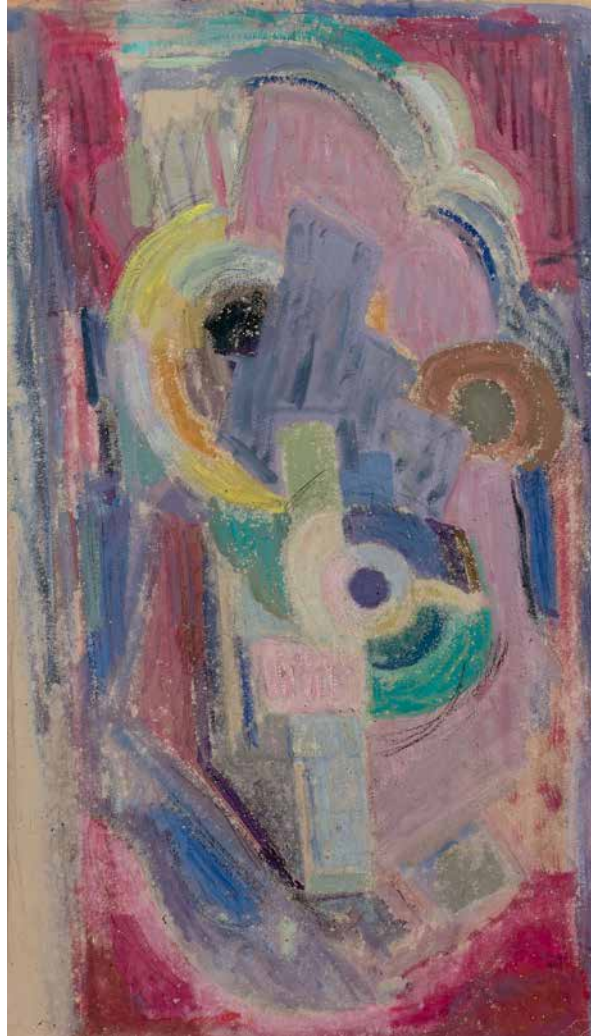
“Antes dije -escribirá Palazuelo- que el espacio es un misterio. Para mí, es como un océano de energía. Esa energía es materia que se manifiesta o no se manifiesta a nuestra percepción. Ese océano de materia está *lleno* y en él todo se encuentra en potencia, todo se comunica, nace y se reabsorbe. El 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”³. Como le sucediera al escritural **Albert Gleizes** (París, 1881 - Aviñón, 1953), sumergido en la inquietud de su vida mística, otro artista en estado de alerta, ver es imaginar, algo que defendió desde la teoría cubista de la que fue precursor, aunque su búsqueda debe emparejarse con un mundo hermético, no lejano de ciertas interrogaciones de otros compañeros de Puteaux, el más reconocido el inquieto Duchamp con quien compartirá una cierta embriaguez del espacio. La conciencia como una serie de destellos espaciados, elevación de un posible alfabeto óptico imbuido de la fragilidad de las apariencias que construye, deconstruye y plantea reconstruir en una nueva-otra realidad donde el color es elemento capital. Como sucediere a Marcel, mundo de la representación en cuestión, preguntas sobre las dimensiones del espacio y la transformación incesante, una poética perceptiva, un fulgor, un estado del pensamiento.

Delirio de una interpretación a voluntad, destilamiento de una imaginación introvertida⁴, que en esta misma galería pudo contemplarse recientemente con ocasión de la exposición “Universo MADÍ”, un grupo nacido oficialmente en Buenos Aires en 1946, geométricos embargados en la poesía de las formas. Así, el aspecto manual de sus realizaciones, la relación lúdica con el espacio; la defensa de la invención meditada evocadora del impulso o, también, la separación respecto a otros movimientos representativos del siglo veinte tal el realismo o el

2 Recogido en: DUCHAMP, Marcel. *Afectuosamente, Marcel. Correspondencia de Marcel Duchamp*. Murcia: CENDEAED-Región de Murcia, 2014, p. 272.

3 PALAZUELO, Pablo-FERNÁNDEZ-BRASO. *En el taller*. Madrid: “Guadalimar”, Año VI, Nº 56, I/1981, pp. 35-42. Reproducido en: “En el taller-El espacio de Palazuelo”, Madrid: Ediciones Rayuela, 1983, pp. 80-87.

4 THARRATS, Juan José. *Artistas de hoy. Pablo Palazuelo*, Barcelona: “Revista”, XII/1958. “Palazuelo es un auténtico ejemplo de imaginación introvertida. Sus pinturas, elaboradas lentamente –en alguna parte hemos leído que no produce más de media docena de cuadros por año- suelen ir acompañadas de títulos que invitan serenamente a la meditación (...)”: DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. La imaginación introvertida*. En “Palazuelo. París, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)”. Madrid-Alzuza: Fundación Juan March y Fundación Museo Jorge Oteiza, 2009-2010.



1 Albert Gleizes
S/t, Ca. 1932
Óleo sobre cartón,
60 x 35 cm

1

simbolismo, al fin, quedaría la imagen “librada”, como escribirán los MADÍ. Y, aún más: el rechazo del expresionismo o automatismo⁵ también mostrará distancias del surrealismo, al que calificarán de entorpecedor⁶ y antiguo⁷. Era un proceso imaginativo y cerebral, dirán jugando con la anfibología terminológica⁸ desde un carácter habitualmente elogiador de la contradicción, el goce en la presentación de contrarios. Fueron extremadamente imaginativos, sugerentes en su desinhibido viaje por la historia, rechazaban normas a la par que exhalaban permanentemente modelos para armar, reivindicaban la extrema invención en tanto aludían a figuras pasadas como Gropius, Kandinsky, Mondrian o Pevsner⁹. Sabiendo de la inmediata llegada de MADÍ a París se entiende el GRAV, el *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, con ellos la internacionalización del *shaped canvas* y su vindicación norteamericana. En MADÍ, era también frecuente la creación de un espacio pluridimensional mediante una cierta perspectivización y dinamismo, un *telos* cinético que pregunta sobre el plano o la composición mediante su dinámico encuentro, la defensa de la pintura y la superposición como esencial forma creadora¹⁰.

5 Aunque en muchos de sus escritos abunde *ludus* junto a cierto aire irracional.

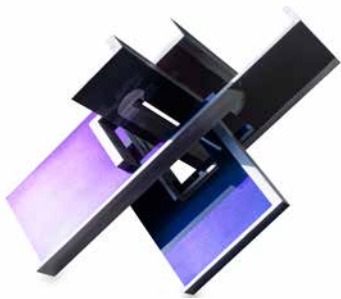
6 TORRES-GARCÍA. Joaquín. *Con respecto a una futura creación literaria*. Buenos Aires: “Arturo”, nº 1, Verano 1944, p. 36.

7 Esto último dirán en el número segundo de la revista MADÍ (X/1948).

8 En *Ibíd.*

9 En *Ibíd.*, mención a Max Bill, Herbin, Kupka o Magnelli, también reproducidos en el tercer número (X/1949), entre otros, seguirán en los demás números, pareciere influencia parisina.

10 Estoy refiriéndome al artículo de Rhod Rothfuss, “Un aspecto de la superposición”, en el segundo número de MADÍ (X/1948).



2



3



4

LA MISTERIOSA CONDICIÓN DE LA ESCULTURA

Incesante explorador¹¹, fue dicho por Chirino del escultor **Arturo Berned** (Madrid, 1966). Quien considera que crear es una necesidad, quedando enfrentado a los problemas espaciales al elevar formas en esa extensa *nada* multidimensional que embarga el mundo, no descartando la búsqueda de emociones¹², a la par que considera el vacío del espacio puede estar poblado por diversas ideas y posibilidades. Indaga Berned sobre las estructuras y problemas formales en un inquietante viaje que no cesa, frecuentando sus esculturas un cierto monólogo de lo interior, por ello quizás no sea extraño que diversas creaciones refieran el título de “Cabeza”, “Caja” (como en su “Caja XLIII”, de 2018) o “Máscara” (tal las “Máscara VII y VIII” expuestas, de 2019), mencionando no solo la pureza de las formas, mas también el aspecto de imágenes que se relacionan con el rostro o el pensar, imaginación introvertida, verdadero ejemplo de esta deriva imaginante. Pues inquietud e imaginación definen a este artista, escultor y poeta de las formas¹³.

El silencio puebla los reflejos especulares en muchas de las esculturas de **Nicolas Schöffer** (Kalocsa, Hungría, 1912-Paris, 1992)¹⁴, y titilan los metales, rotan estandartes metálicos, esferas invisibles parecen surgir en su centro, en el suelo brilla el sueño del cromo.

2 Arturo Berned

Máscara VIII / 229cL66,
2019. Plancha acero corten de 5, 10, 15 y 25 mm acabado sin oxidar y pintura camaleónica, 66 x 85 x 77 cm

3 Arturo Berned

Máscara VII / 228cL81,
2019. Plancha acero corten de 5, 10, 15 y 25 mm acabado sin oxidar y pintura flúor amarilla, 81 x 108 x 79 cm

4 Arturo Berned

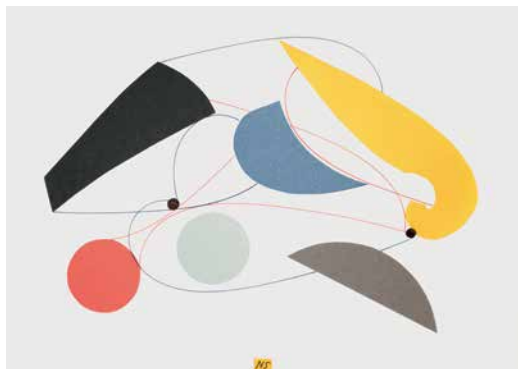
Caja XLVII / 215cL120,
2018. Plancha acero corten de 5 mm acabado oxidado, 42 x 105 x 120 cm

5 Nicolas Schöffer

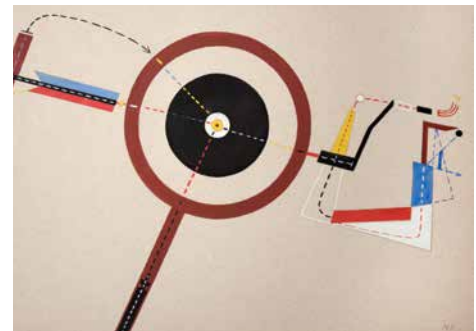
Colléographic, 1990
Collage, 29.5 x 42 cm

6 Nicolas Schöffer

Periodo geométrico, 1949-50. Gouache sobre papel, 33 x 48 cm



5



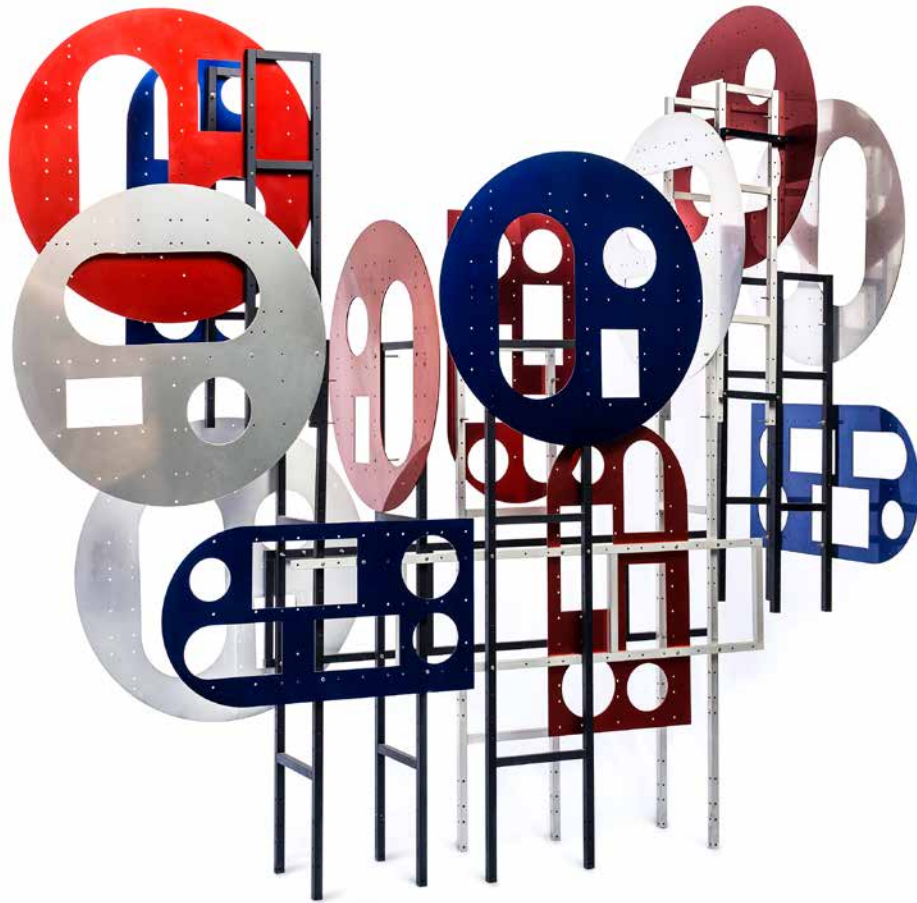
6

11 Así lo vería también el herrero fabulador: “Berned es guiado por una incesante exploración de nuevos territorios artísticos”. CHIRINO, Martín. *Arturo Berned*. Madrid: Estudio Lamela, 2018.

12 “El objetivo de mi obra es el mismo que persigue cualquier artista: conmover el alma”. FERNÁNDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor. Conversaciones*. Madrid: Galería Fernández-Braso, octubre de 2019. También lo señalará el artista en: BERNED, Arturo-PITA, Elena. Entrevista. Valencia: IVAM, 2012, p. 188: “la escultura surge como una necesidad interna, aparece, y simplemente no la reprímí (...)”. Recogido en: DE LA TORRE, Alfonso. *Arturo Berned. Poesía y sed de las formas*. En “Arturo Berned. Procesos y principios”. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2019.

13 “(...) Una especial poesía, como intimista”. BONET, Juan Manuel. *Apasionado por el rigor (Divagaciones sobre las esculturas recientes de Arturo Berned)*. Madrid, 2011, p. 17.

14 DE LA TORRE, Alfonso. *Interactive-Realités Nouvelles-Tesoros Comunes [Reflexiones en torno a la Exposición Interactiva]*. En “Interactive. Prácticas digitales contemporáneas”. Madrid-Caracas: Galería Odalys: 2016, pp. 5-21.



7 Nicolas Schöffer
 S.E.C. N° 15A (*Sculpture à Éléments Combinables*),
 1974. Aluminio anodizado
 policromado,
 104 x 104 x 40 cm

7

Reflexionaba hace un tiempo cómo el Moholy-Nagy: “Light-Space Modulator” (1922-1930), me parecía podría hallarse en el origen de ciertas obras de Schöffer, un artista fundamental y poco subrayado en nuestro contexto, -mas muy reivindicado por otro de nuestros cinéticos-rotatorios, Eusebio Sempere¹⁵-, y a quien esta galería dedicó en 2015 una hermosísima exposición, merecedora también de muros museísticos¹⁶. Y señalé que, tras ese deseo de encuentro con lo eléctrico, -mecánico o luminoso, la hermosísima confusión/conjunción entre luces y sombras, de la que Schöffer fue temprano impulsor desde mediada la década de los cincuenta y que tiene en “Miniprisme” (1965) otro buen ejemplo-, prevalecería siempre en los inicios de esa épica de la luz y cinetismo una proclama que, pareciendo hablar del exterior, del murmullo del espacio, del ruido cinético, empero arribaría de inmediato al elogio de un tumultuoso mundo interior. “Espaciodinamismo”, -resolución óptica y temporal-, en su vocabulario, al que añadirá otras palabras misteriosas y de aire luminoalquímico: “luminodinamismo”, “cronodinamismo” o, podríamos sumar “ciberdinamismo”, siempre a la búsqueda de un encuentro de la obra artística con un nuevo y misterioso tiempo que quedaría, por tanto, dotado de nuevos útiles para el abordaje de la creación. Mecánico romántico, pareciendo derivar en su obra un tumultuoso mundo interior. Extraterritorial, alejado del mundo modular o los principios combinatorios o permutacionales usuales en el arte cinético portaría un aire de distinción en lo creado, más narrativo que estrictamente óptico, implantando sucesos espaciales - sensaciones de espacio, luz y tiempo- alejado de reiteración o patrones formales, erigiendo sensibilidad y espíritu. Siempre visionario y atento al crecimiento interior, a la revelación de un pensamiento y un *ethos* trascendente movido por el enriquecimiento espiritual.

¹⁵ Sempere incorporó, desde su apertura a la entonces llamada “Colección Arte Siglo XX” (Alicante), la escultura “Chronos X” (1971), de este autor, adquirida en 1977 en la Galerie Denise René. Actualmente expuesta en el MACA, Alicante.

¹⁶ Galería Odalys, *Nicolas Schöffer*, Madrid, 12 Noviembre 2015-7 Enero 2016.



Avance en la penumbra en múltiples direcciones, tentativa de creación de un espacio escultórico donde la experiencia pueda ser narrada, en una necesidad imperiosa de expresarse, en tanto el camino quedará poblado por la intensidad de dicha experiencia construida sobre el ideal. **Alejandro Otero** (El Manteco, 1921-Caracas, 1990) comprendió el espacio como un lugar íntimo, pero capaz de derivar hacia la experiencia de la integración en el espacio público, como se mostró en la reciente exposición en esta misma galería¹⁷. Su obra creció desde una singularidad surgida de una búsqueda incesante que ejerció, en lugar prioritario, sobre la aporía de la expresión posible de formas no descubiertas, ansiedad por tentar el hallazgo formal de lo que se hallase oculto, incognoscible, de los misterios cósmicos, un dinamismo existente más allá de la quietud del mundo: rastreador de la luz¹⁸, buscador de un espacio energizante, componedor de corazones cúbicos vibrantes¹⁹, fuegos circulares, semillas²⁰ o formas generadoras de un vacío tenso y grave, viajero desde la normativa visión a lo sensible. Pensamiento en torno a los enigmas del espacio pictórico, nuevas preguntas sobre lo material y lo inmaterial, las posibilidades de las formas creadas, los campos de color y lo liminar, tentando llegar al límite desde una fuerza emocional extrema y un intenso misterio.



9



10



11

Pensé en el poema de Beckett sobre el cráneo. Frecuenta **Alberto Bañuelos** (Burgos, 1949) el misterioso ejercicio de la ocultación-revelación. Dibuja la escultura Bañuelos en permanente formalizar-desformalizar, *deconstruir* en sus palabras, en acto casi demiúrgico en que hacer incesante, sometidas piedras a un nuevo lenguaje, explorando las posibilidades de ciertos materiales de la naturaleza, en especial los diversos minerales. Tal se observa en estas "Opus 560-Deconstrucción N° 66" (2008) y "Opus 900-Deconstrucción N° 392 (Picasso XVIII)" (2013), para este escultor crear es tentar la revelación de los misterios del universo, semejare artista buscador de otro orden, muy espiritual, que obliga al contemplador a pensar en torno al misterio de las formas y, por ende, del mundo. Conocer como necesidad ineludible de penetrar en la realidad profunda, tal el relato de una transfiguración.

8 Alejandro Otero

Semilla Circular, 1987

Aluminio anodizado oro y plata, 300 cm h x 100 cm diámetro

9 Alejandro Otero

Coloritmo, S/f. Collage

sobre papel, 14 x 4 cm

10 Alberto Bañuelos

Opus 900. Deconstrucción N° 392 (Picasso XVIII), 2013.

Canto rodado, 43 x 34 x 43 cm

11 Alberto Bañuelos

Opus 560. Deconstrucción N° 66, 2008.

Canto rodado, 34 x 58 x 40 cm

17 Galería Odalys, Otero MONUMENTAL: *dibujos | maquetas | esculturas*, Madrid, 22 Febrero-25 Abril (Junio) 2020.

18 Estoy citando una obra de Otero vista en la exposición mencionada: "Rastreadora de luz" (1972).

19 Obra de Otero, "Cubo de corazón vibrante" (1972), también expuesta.

20 Estoy mencionando las obras de Otero, "Fuegos circulares" (1972) y "Semilla Circular" (1987).

Misterioso el objeto lúneo del monocromista **Sergio de Camargo** (Rio de Janeiro, 1930-1990), circa 1960, casi compilación de una masa, que acaba evocando geometría mas también una misteriosa atmósfera, emoción o norma, caos y orden, marcial sosiego, pareciere un embate en donde se revelan contrarios, algo que siempre ha estado presente en su obra, un hacer presidido, semejase, por una suerte de trágica tensión, esa especie de búsqueda infatigada de la verdad y trascendente belleza, un vigoroso silencio donde parece quedar el artista en atenta escucha, semejare que deseoso de colaborar en el acto de la aparición de las formas, a la búsqueda de la verdadera visión.



12



13

“Serena, luminosa, verdadera, precisa, clara, incorruptible”²¹, cité a Arp para referir el quehacer de **Carmen Otero** (Madrid, 1963) artista obstinada en llegar a lo esencial. Como si lo visible se volviera de repente sonoro, sus esculturas son *reconstrucciones*, obras de maderas diversas (cedro, como la expuesta, mas también castaño, abedul, iroco o tilo)²² seccionadas en cuidados fragmentos luego ensamblados nuevamente en angulaciones varias. Parecieren surgidas desde el maniquí que conmocionó a los surrealistas, extraídos los fragmentos deviniendo huecos para componer una nueva existencia portada entre el vacío y la sombra. Los fragmentos con frecuencia son teñidos en colores, tonalidades de suave matiz compatibles con aquel ser natural de la madera. Pareciendo referir la vida interior de las formas que llaman a una mirada sobre lo esencial de la naturaleza y que, transformadas o descompuestas, luego son nuevamente, tras la elipsis del resto, recompuestas y elevadas en el espacio, *-autogeometrizadas*, en sus palabras-, como convirtiendo la duración del *totus* en fulguración, elipsis hiperbólicas podríamos llamarlas. Viendo esta “Reconstrucción I”, semeja recordar Otero que esas cabezas y sus historias resueltas en fragmentos son compuestas al modo de una inquietud primordial, pareciendo devolverlas hacia su propio destino, la inquietud del pensar, su *lugar*, tal refiriendo el misterio entre el lugar que construye y la morada donde reina el pensamiento, el atrio del conocimiento.

12 Sergio De Camargo
S/t, Ca. 1960. Ensamblaje
en madera pintada,
14 x 10 x 14 cm

13 Carmen Otero
Reconstrucción I, 2017.
Madera de cedro/policromía,
33 x 18.5 x 18.5 cm

²¹ ARP, Jean. *Sophie Taeuber-Arp*. En “Jours effeuillés, poèmes, essis, souvenirs, 1920-1965”. París: Gallimard, 1966, p. 291.
DE LA TORRE, Alfonso. *Carmen Otero: serena, luminosa, verdadera, precisa, clara, incorruptible*. Guadalajara: Museo Sobrino, 2019.

²² “Las esculturas se han elaborado con maderas nobles como el nogal, castaño, cedro, iroco, abedul, tilo, pino, etc. El leño es un material vivo que posee una serie de características intrínsecas como el color, veteado, dureza, peso, textura y calidez que le confiere unas cualidades físicas y plásticas que se incrementan con el color de las policromías. Juegos cromáticos en los que valoro los contrastes de color y la armonización de tonos en función de la madera con la que esté trabajando (si es clara, oscura, porosa o compacta) la elección de éstos, normalmente obedece a un boceto previo, pero bastantes veces es modificado por mi estado anímico del momento”. Conversación con la artista, 3/VI/2019.

Lo leve como un acontecimiento. Es misteriosa pintura, "Reticulárea 80/11" (1980), de la artista **Gego (Gertrud Goldschmidt)** (Hamburgo, 1912-Caracas, 1994), acostumbrada a llevar la creación hasta el límite de los límites, la conciencia de la pregunta en torno a la verdadera naturaleza del arte y concluir no tanto elevando meras composiciones metálicas como reflexionando sobre algo tan complejo como la misma naturaleza del hecho artístico. Metartista, Gego se anticipaba a los numerosos artistas que, en especial a finales de los sesenta, plantearon el reto de poner en duda los límites de la pintura, límites que le llevaron a una nueva energía del estilo pictórico, planteamiento, por lo reflexivo, poco frecuentado en el arte de nuestro tiempo. Gego parece suscribir la máxima sobre cómo la destrucción del espacio físico y, por ende, la provocación de la ausencia, el vacío, es parte constitutiva, activa, de la creación. El ambicioso y variado planteamiento surgido en sus mallas metálicas, en la delgadez de sus volúmenes trazados con líneas de alambre, sus búsquedas en torno al espacio o el diálogo con los vacíos generados en éste, lo que podríamos calificar como una singular lírica de las eliminaciones, como sucede en esta "Reticulárea", suponían, de un modo activamente creativo, el análisis y la propuesta de nuevas formas expresivas²³.

14 Gertrud Goldschmidt
GEGO
Reticulárea 80/11, 1980
Mixa sobre papel Arches,
70 x 54 cm



14

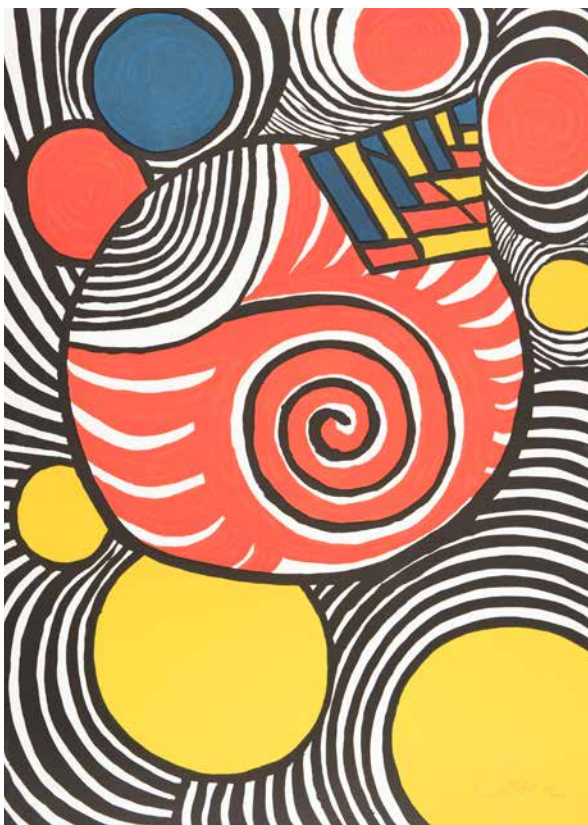
²³ Si antes citamos la exposición de Otero en esta galería, ahora es debido mencionar: Galería Odalys, GEGO. *La línea es el recorrido*, Madrid, 13 Julio-30 Septiembre 2019.

PINTURA COMO VISLUMBRES

Buscaba no el sentido general sino los inesperados claros iluminados por el sol, donde uno puede estirarse hasta que le crujen las articulaciones y sentir que va entrando como en un trance (...) pensó en la negrura de la noche de coníferas.

Vladimir Nabokov²⁴

Elogiador de un cierto hermetismo poético, una suerte de armónica disrupción, en **Alexander Calder** (Lawton, 1898-Nueva York, 1976) pervive la presencia de la mención a la elasticidad y lo rotundo con el encuentro entre lo corpóreo y lo abstracto; la contención de una forma por otra o, por contra, su eclosión; la compatibilidad entre lo rítmico y lo arrítmico; lo que fluye o lo que parece detenido; lo arduo y lo expresado con apariencia de sencillo, todo ello en el mismo plano pictórico, como un estado de transporte y metamorfosis. Y el color, ese contrapunto que decía Kandinsky en su análisis sobre lo espiritual en el arte, en Calder parece elevarse desde la vindicación a su necesidad interior, un quehacer lento, elogiador de la levedad, delectándose en la morosidad de lo cuidadosamente concebido. Hay un cierto aire de geometría desinhibida y un formalismo delicado, un hermoso quehacer deslizado entre lo rotundo y lo delicado, lo patente con lo que parece próximo al desvanecimiento, música para el cielo, composiciones de aire líquido, escrituras en sueño de vuelo o bien formas rotundas evocadoras de un silencioso mundo. Calder semeja ir y venir desde lo bidimensional al plano, como en la hipnótica obra expuesta, pareciere burbujeante, formas en la noche de San Juan. Sintetizado su quehacer en ese interregno, el ir y venir entre las preguntas.



15 Alexander Calder
S/t (sol y planetas),
Ca. 1970. Serigrafía sobre
papel. Ed. 5/150,
71.5 x 52 cm

15

²⁴ NABOKOV, Vladimir. *Gloria* (1971). Barcelona: Anagrama, 2017, pp. 86-87.



16

16 Mercedes Pardo
S/t, 1970. Óleo sobre tela,
 138 x 223 cm

17 Rosa Brun
Kara, 2016. Madera, lienzo,
 hierro, 165 x 122 x 13 cm

18 Rosa Brun
Dyson, 2019-2020. Mixta
 sobre papel, óleo sobre
 lienzo, 160 x 150 x 7 cm

Creadora de una obra de una honda impronta poética, desde la fortaleza de la voz baja, **Mercedes Pardo** (Caracas, 1921-2005) fue artista elogiadora de la claridad, vindicadora de la duda, interrogativa, defensora del pensamiento y del más allá de las apariencias, enigmática y sensible. Y así, la propuesta creativa de Pardo abordó frecuentemente el cuidadoso encuentro de espacios modulados, la creación de una geometría con vocación de trascendente en un tenso silencio en la estela de algunos pintores admirados y por ella evocados, estoy pensando en Fra Angelico o en Joan Miró. Exploradora de las posibilidades de líneas o planos, con tendencia a la expansión de campos de 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. Articulación racional de riquísimos juegos visuales, a los que a veces veo hermanados con el trabajo de Gerardo Rueda, el artista que se propuso seriamente no estar al día²⁵: transparencias, sombras, líneas, planos y luz interior, sutiles caminos, su pintura fue la de una pintora depurada cuyo único objetivo era llegar, a través de un rigor sensual ("Sombras", "Pálpito" o "Memoria" serán títulos de sus obras), a lo esencial.

Viaje hacia los límites de las cosas, el quehacer de **Rosa Brun** (Madrid, 1955) se ha caracterizado por un riguroso planteamiento de aire abstracto y una profunda indagación sobre el color, por la elevación de un quehacer ordenado mas no de actitud fría, siendo fundamental



17



18

²⁵ DE LA TORRE, Alfonso. *Gerardo Rueda. No estando al día.* Madrid: Ediciones del Umbral. Colección Invisible nº 3. Madrid, 2017.

un silencioso aire dialéctico en su obra, inquietante rumor generador de interrogantes, alguno de los más relevantes quizás sea la relación de la obra con el espacio y la indagación en torno a los propios límites de la monocromía. Lo que acabará derivando, dicho análisis sobre forma y color, a una reflexión muy metartística y honda, con un punto de *malinconia*, sobre el propio hecho de pintar. Análisis de la vibración que producen sus pinturas, deviniendo a veces objetos-para-contemplar-y-pensar, algo que ejemplifica en la rothkiana “Dyson” (2019-2020), reflexionando en torno a cuestiones que parecen extenderse más lejos de lo meramente visual, extensión del concepto “pintura” en el sentido de aplicación de pigmentos sobre una mera superficie plana, pues al encontrarse la pintura con la creación de “objetos pictóricos” o “esculturas pintadas”, pareciere construir más bien una máquina generadora de preguntas. Indagación de los límites que venimos refiriendo, tal sucede en “Kara” (2016) a la búsqueda de una cierta revelación de la percepción, tensión de las apariencias en una sed de absoluto muy de pintora obsesionada en su tarea²⁶.



19 a



19 b



20 a



20 b

19 José María Cruz Novillo

Tribute to Morandi d'après Zurbarán 4,4,4,4, 2012
Pigmentos sobre kpatex y pinzas de acero sobre caja de madera lacada, 46 x 114 cm

20 José María Cruz Novillo

Tribute to Morandi d'après Zurbarán 3,4,1,2, 2012
Pigmentos sobre kpatex y pinzas de acero sobre caja de madera lacada, 46 x 85.5 cm

Antes que líneas o planos, formas y colores, ilusiones de la materia, **José María Cruz Novillo** (Cuenca, 1936) ha frecuentado una poética del espacio o, en un sentido más amplio e intenso, una meditación sobre las formas y el espacio, eso que conocemos como el trabajo de lo visible. Cruz Novillo es un creador que ha transitado en los márgenes de la historia del arte, potente y enérgico, siendo capaz de construir una obra que, a lo largo de los años, se ha caracterizado por su distinción, estableciendo hondas propuestas formales que han indagado en torno al *fuego* que consume las imágenes. Así ha de entenderse su “Tribute to Morandi d'après Zurbarán”, un ciclo de doscientas cincuenta y seis obras únicas de Cruz Novillo²⁷, creadas con todas las combinaciones con repetición de los cuatro cacharros del bodegón de Zurbarán colgado en el Museo Nacional del Prado. Se trata por lo tanto de un “diafragma tetrafónico”, según la denominación que viene utilizando el artista desde comienzos de los años noventa en obras sinestésicas como su “Diafragma decafonico de dígitos” para la fachada del Instituto Nacional de Estadística, o el “Diafragma dodecafonico, opus 14”, de 3.390.410 años de duración, estrenado en ARCOMadrid

²⁶ Incluimos la obra de Rosa Brun en un proyecto que titulamos, justamente, “No hay arte sin obsesión”. (Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 9 Marzo-27 Mayo 2007 y Fundación Caixa Galicia, Ferrol, 22 Junio-9 Septiembre 2007).

²⁷ Cruz Novillo creó este ciclo de obras para ser expuestas en el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid, con motivo de la exposición “Zurbarán: una nueva mirada” (2015).

de 2010 y que puede seguirse hasta su finalización en la página web del artista. Buscador de una utopía dimensional, desarrollando esta geometría pensante, tentando el arte conceptual mas sin esquivar una intensa ironía, el arte de este creador tan poco tópico ha sido un ejercicio tentando cómo los elementos creativos debían servir no tanto para el juego de las formas sino para promover la reflexión tal un proceso, el suyo, en atenta escucha. Compromiso ético con el vivir mediante la estética, también se ha comprometido el arte de Cruz Novillo con la inteligencia, con el misterio del espacio, reflexionando con aire hipersensible y sutil, analítico, en la construcción de metáforas visuales cuya técnica (pictórica, escultórica, musical o sonora, profundamente poética) a veces ha debido inventar para alcanzar su sistema de expresión²⁸.

Revisando la intensidad de la trayectoria de **Jesús Matheus** (Caracas, 1957), sobre quien esta galería presentará en breve su primera individual en España²⁹, reflexionaba sobre cómo la misma supone una extraordinaria propuesta de interrogación del espacio, pues este artista inquieto³⁰ ha hecho posible reunir lo estable con lo que parece frágil, lo leve con aquello que impone su presencia, algo acabado con lo que semejare un fragmento del camino de pensar, al cabo esquivas indiciarias aquí o acullá, tal restallantes rescoldos. Oda a la pintura, es la suya también una permanente indagación sobre el espacio pictórico, la escultura y las formas, mas también deriva del pensar hacia la ausencia o el vacío, las posibilidades del crear, que

21 Jesús Matheus
Monumental I, 2017. Óleo sobre lienzo, 54 x 43 cm

22 Jesús Matheus
Suite de viaje 4, 2017
Collage de papel y pintura sobre cartón, 38 x 28 cm



21



22

28 DE LA TORRE, Alfonso. *José María Cruz Novillo. Geometría y derivas*. Madrid: Galería Fernando Pradilla-Stand "El Mundo", ARCO madrid 2020.

29 Prevista a partir de enero de 2021.

30 En palabras del artista: "La obra de arte tiene que ser inquieta y dinámica, tiene que cambiar y avanzar. Además, debe ser fresca. La inquietud es fundamental". MORÓN, Jessica. *Jesús Matheus en cuatro costados*. Caracas: "El Universal", 14/V/2013.

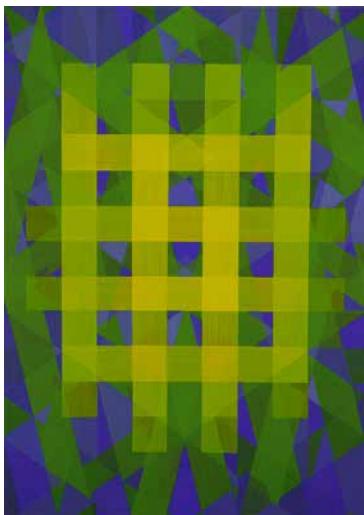
23 Javier Victorero

El sueño del jardinero VI,
2016. Acrílico sobre lienzo,
70 x 50 cm

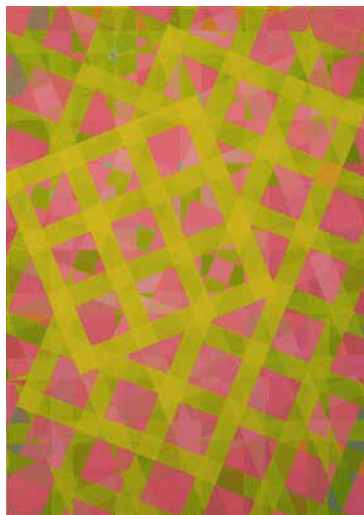
24 Javier Victorero

El sueño del jardinero VII,
2016. Acrílico sobre lienzo,
70 x 50 cm

Matheus constituye en la elevación de un territorio de ejercicios con fuerte impronta autorreferencial³¹, pues antes que axiomas nuestro artista erige la poesía desvelada en la titánica tarea de la construcción como lema de su trabajo, una construcción como una realidad continua³², no en vano expresará sin dudar que su quehacer es aquel mencionado “an ode to painting, ritual of human existence”³³.



23



24

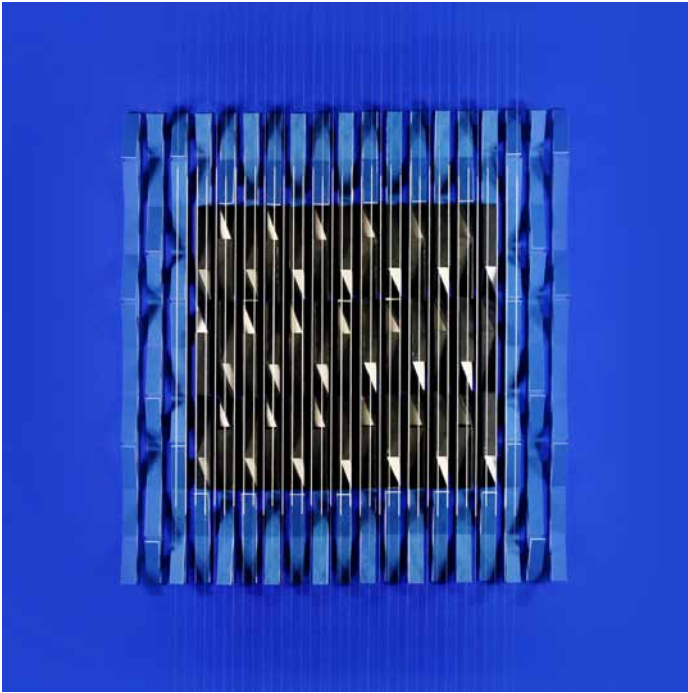
Ha elevado **Javier Victorero** (Oviedo, 1967), formas surgidas con frecuencia desde los reinos de lo oscuro, mas pareciere que ahora concluyere un viaje, desplazado desde sus pinturas suspendidas en la neblina de hace unos años a las actuales de formas más nítidas, pero con el poso de aquella luz pálida a lo W. G. Sebald, que en pintura me hizo recordar a las extensiones quietas de Árpád Szenes. En especial cuando contemplo estas pinturas de su ciclo “El sueño del jardinero”, semejare lugares ocupados por el musgo, velados, superficies oxidadas tal atmósferas de los densos interiores de Vuillard. Composiciones temblando entre el ser y el no ser, lo patente o lo que se difumina hacia la descomposición, voces dentro de voces, formas a lo Ad Reinhardt o evocadoras de ciertos temblores líquidos de Barnett Newman o Agnes Martin, la permanente duda de Blinky Palermo, el cuidadoso espíritu de Hemut Federle: formas emergiendo entre la superficie, gozando en el juego *hard-edge*, el viaje hacia una cierta invisibilidad. Tienta Victorero una pintura que es siempre de vocación trascendente, poblada ahora por una cierta oblicuidad de la mirada, mundo de fugas angulares a lo Olle Bærtling, formas desplazadas entre celosías, redes o tramas y grafías zigzagueantes restallantes tal peces dorados, como haciendo patente la necesidad de detenernos para contemplar.

Puerta abierta a lo invisible, -como reza el título de una de sus obras, de 2019, expuesta-, encontrada con lo poético, referir las creaciones de **Robert Ferrer i Martorell** (Valencia, 1978) me llevaron a pensar recientemente en Edmond Jabès e Yves Bonnefoy, poetas de la desnudez y la letargia, elogiadores de un mundo en suspensión habitado por calles desiertas. Vates de la puerta abierta a las preguntas. “Busqué el límite y encontré lo ilimitado. Busqué lo ilimitado y

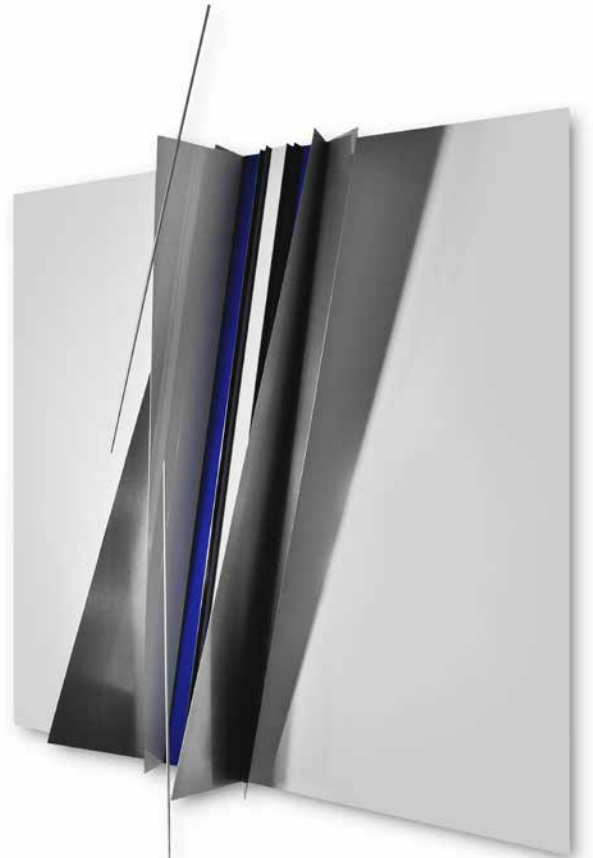
31 “(...) un lenguaje autorreferencial, apoyado en sus propias normas: en la razón y lógica del arte”. BARRIOS, Guillermo. *El evangelio según Matheus*. Boston: web del artista, 2008.

32 “En los últimos años construyo, me he descubierto construyendo: soy un constructor que pone y quita para juntar formas, cosas y partes. Dibujo, pintura y escultura: pinturas construidas, esculturas planas; esculturas de pintor alusivas a un ascendente gráfico propio que se revela en una totalidad continua”. MATHEUS, Jesús. *Manifiesto en dos tiempos*. En “Neoglifos”. Caracas: Sala TAC, 2015.

33 MATHEUS, Jesús. *Introducción*. En “The white studio”. Miami: Ranivilu Art Gallery, 2018.



25



26

encontré el límite”³⁴, sentenciaba Jabès. O las preguntas de Maurice Blanchot sobre la certeza del blanco, tal Ferrer en alguna de sus monocromías como *tempestades blancas*. Arte del pensar, como un estadio del proceso, tal “Estructuras en construcción” (2020), vibración poética de los signos entre la luminaria del espacio. Pensamiento en torno a los enigmas del espacio pictórico, desplazamientos y fingimientos que no esquivan, tampoco, su relación con el vacío, siempre desde esa dimensión poética. Parece tentar Ferrer la extensión del espacio, otrora transmutarlo plegándolo o doblarlo sobre sí, secciones o expansiones diversas, fragmentos viajeros en la ingravidez, construcciones trabadas como un cuidadoso forjador de transparencias que revelare el sueño de la agitada vida de las formas. Un artista silencioso frecuentador de un aire extraterritorial en su propuesta, pues siendo pintor de enigmas su mundo ordenado no cesa en plantear formas de aire paradójico que esquivan los meros juegos formales e indaga entrópico, más bien, en una suerte de aporía: en torno al fuego que consume las imágenes³⁵.

25 Robert Ferrer i Martorell

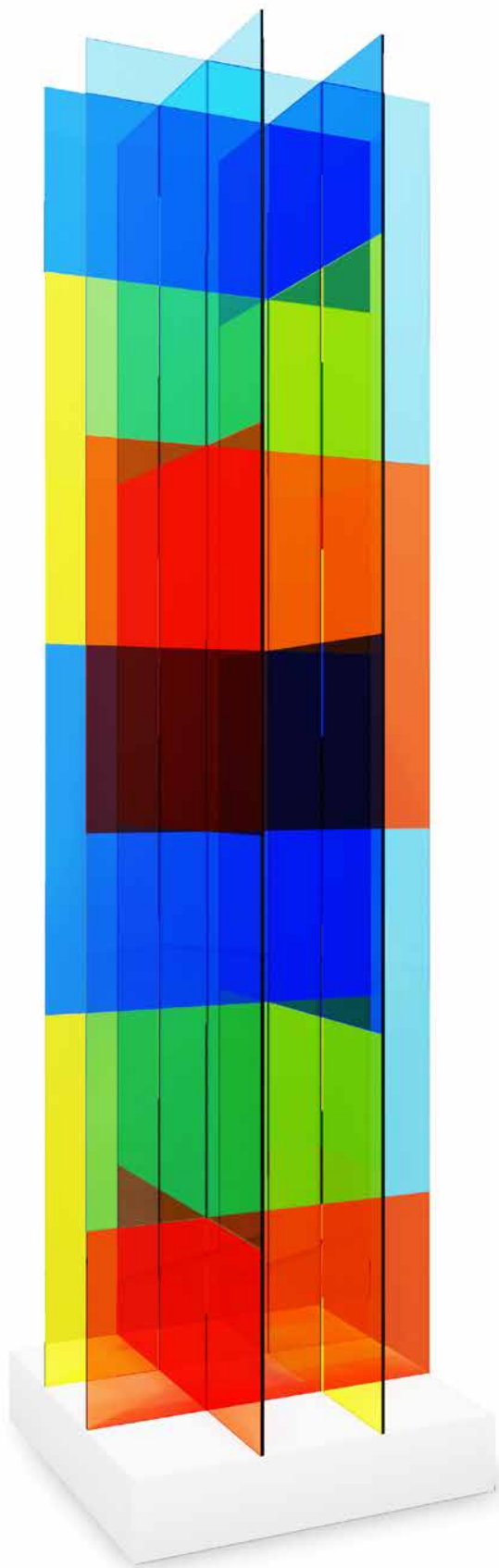
De la serie Estructures en construcció, 2020. Papel, nylon y metacrilato sobre madera, 76 x 75 x 5.5 cm

26 Robert Ferrer i Martorell

De la serie Porta oberta a l'invisible, 2019. Aluminio y composite, 102 x 100 x 30 cm

³⁴ JABÈS, Edmond. Citado por BENHAMOU, Maurice. En el catálogo *Distances*. Paris: Hospital de la Salpêtrière-Chapelle de Saint-Louis, 1981.

³⁵ DE LA TORRE, Alfonso. *Robert Ferrer. Consume el fuego las imágenes*. Madrid: Galería Espacio Valverde, 2018.



Deslizándose como esencia de su ser la elevación de un mundo que frecuentemente desmaterializa lo inmaterial o bien, por el contrario, materializa la inmaterialidad, universo surgido desde la luz, es la búsqueda de **David Magán** (Madrid, 1979) una indagación surgida desde la liviandad y el misterio, propuesta de unos ciertos jeroglíficos de luz surgiendo entre otro laberinto, la vana conformación de lo real. Su esencia es un viaje realizado con lentitud entre lo levisimo, elogiador de lo construido, un arte heredero de aquellos, tantos, artistas que soñaron siempre con líneas y extraños fulgores venidos de donde no se sabe³⁶. Como en esta "Torre I" (2016) donde las formas leves parecen expandirse en un cierto elogio del dinamismo tridimensional, hallamos una creación que evoca una escritura donde la luz podría revelarse en el aire: planos lumínicos, reverberaciones del color desplazados en el espacio, formas emulando, parece a veces, el vértigo de un viaje de lo leve. Meditando en torno a los enigmas de la presencia de la luz y realizando tal indagación sobre la posibilidad de transfiguración de formas de fulgor impalpable, desvela esa ilusión por tentar espacios desconocidos que vagan incandescentes por el espacio, de tal forma que su trabajo se realiza no tanto en el espacio físico en el que se mueven las cosas como en ese otro punto ignoto, tan misterioso, reino intermedio de las vibraciones, donde sucede la percepción de quien contempla sus obras.

27 David Magán

Torre I, 2016. Metacrilato, 175 x 50 x 50 cm

28 Arnaldo Pomodoro

Imagen de madrugada, 1974. Poliéster, madera. Ed. 11, 104 x 74 cm

29 Arnaldo Pomodoro

S/t, S/f. Serigrafía sobre plancha metálica. Ed. 3/12, 25 x 17.5 cm



28



29

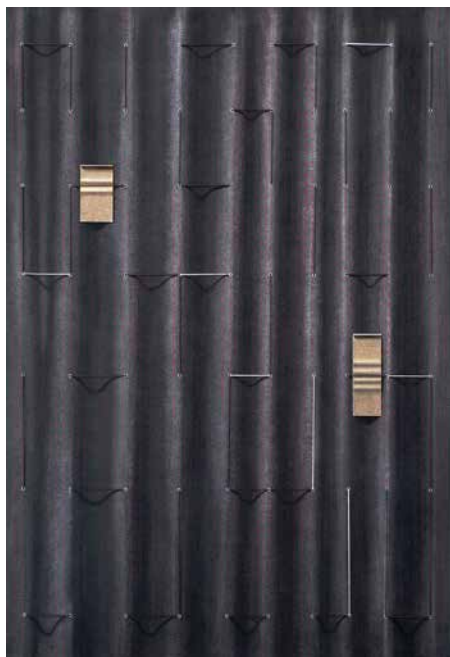
Artista sometido a una extraordinaria inquietud, **Arnaldo Pomodoro** (Montefeltro, 1926), no quedará alejado de las hendiduras o los "Concetto spaziale, Natura" de Lucio Fontana. Atravesada la historia del arte por la imposición de las imágenes, la tentativa de su soberanía, Pomodoro propone la suspensión de un tiempo que así queda interrumpido, arribando a una topología de nuevas formas que parecerían liberar las imágenes consabidas. Como sucede en su "Imagen de madrugada" (1974) expuesta, Pomodoro parece ser persecutor del no-fin, escapando de lo absoluto legible, inconclusión así de las verdades que quedan formuladas, en una apertura hacia lugares imprevisibles, entre ellos la memoria anamnésica del creador que, en tal esfuerzo por darse a ver, eleva hermosos territorios de zozobra. Proponiendo en muchos casos obras de carácter ambiental, sucede la apertura de la proposición, olvido hecho forma que puede comunicarse a quien contempla, como quien ejerciera el camino de recuperar las

³⁶ KLEE, Paul. *Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Paris : Éditions des Musées de Strasbourg-Éditions Hazan, 2004. "Cours VII" 27/II/1922, nota 94, en la edición citada, en p. 127. La cita es: "Comme une étincelle venue d'où on ne sait où", que hemos traducido: "Como un fulgor venido de donde no se sabe".

30 Sebastián Nicolau
Cartones entre hilvanes rojos y cordones, 2012.
Grafito, pastel y lápiz sobre papel Arches 330 gr.,
153 x 103 cm
(164 x 114 cm)

huellas. En vez de la vana soberanía de la imagen que atravesara la historia del arte y su fatua temporalidad, Pomodoro propone un lugar de la pérdida, un accidente, arte como un suceso que no alude directamente a juegos formales y menciona el vacío, resucitada la imagen como expresión extenuada de una búsqueda inalcanzable, jamás apresamiento.

Artista inquieto bajo la apariencia de una serenidad misteriosa, una quietud a punto de quebrarse, el quehacer de **Sebastián Nicolau** (Valencia, 1956) ha sido, a lo largo de cincuenta años de trayectoria³⁷, el de un artista constante. Le he aproximado a Pomodoro, deliberadamente, pues, como este, Nicolau somete su mirada a los misterios del ver, indagando en torno a qué cosa sea la imagen, su construcción o existir, y el desplazamiento que comportan los fenómenos de la creación de dichas imágenes hacia la posición de quien queda embargado contemplándolas. Artista tentado del viaje en la penumbra en múltiples direcciones, su obra destila una plenitud de preguntas que le hacen resistente a la categorización. Coser, dar puntadas, alude a la reconstrucción y a la reparación, muchos de los cosidos de Sebastián Nicolau son también formas de dibujar, signos elevados con el hilo o con su simulación, tal un trazado de caminos o recorridos posibles, vivir es ir uniendo puntos. Como sucede en su emocionante “Cartones entre hilvanes rojos y cordones” (2012) ahora mostrado, adquiere su obra condición de verdadera escritura, jeroglíficos quizás, pequeñas líneas que parecen permanecer activadas como listas a proseguir en su tarea de horadar el otro lado y, quizás, aparecer de nuevo: el laberinto que nos pueda conducir a un centro. En ocasiones me han recordado partituras y me sorprende no verle citado entre los irredentos *kleeanos*, pues muchas de las composiciones surgidas desde los hilvanes o su representación adquieren aire de poéticas cuadrículas y estructuras.



30

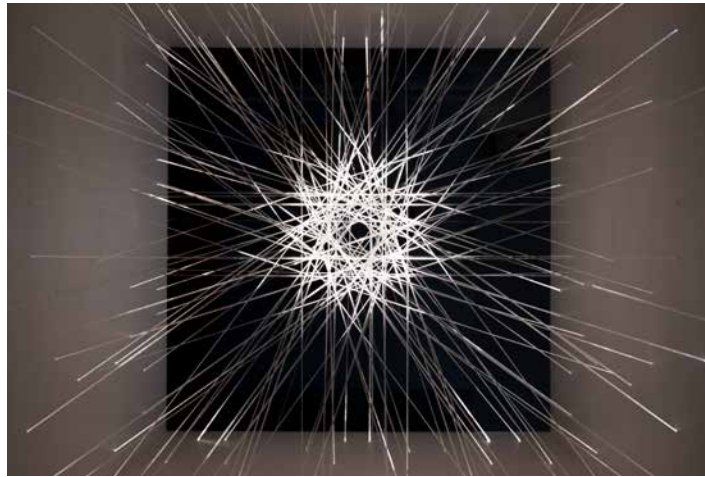
Como aquel personaje de Nerval, marcha **Pablo Armesto** (Schaffhausen, 1970) solitario, cantando un himno misterioso, pareciere una canción surgida desde otro lugar de la existencia, de tal forma que el camino semeja elevarse, su estrella engrandecida³⁸. Fluides del artista para

³⁷ Consideramos aquí la fecha de 1972, su primera presencia en la colectiva *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo*, en el Museo San Pio V de Valencia.

³⁸ NERVAL, Gérard de. *Aurélia ou Le Rêve et la vie* (1855). París: Gallimard, Folio Classique, 2005.

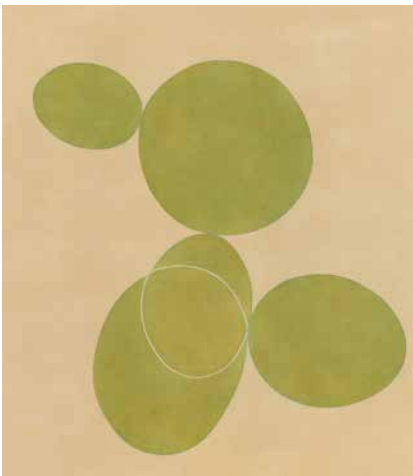


31



detalle

concebir imágenes que parecen portar la mención a una cierta serenidad surgida desde las preguntas, indaga Armesto en un pensamiento exploratorio que ofrece una quietud destilada desde la poética geometría que envuelve las formas. Como un don nocturno, este “Estelar 11.50 C” (2018), revelado como una experiencia interior devuelta al mundo de las imágenes con aire de un despliegue de apariciones, imágenes nómadas, imágenes errantes atravesando las fronteras. Diario de luz³⁹, viendo su obra, experimentando ante esas imágenes, creo es posible evocar el arte de nuestro tiempo mas, por qué no, también la devolución de sus obras al inmemorial mundo del silencio de la pintura, así los misterios de Vermeer o De la Tour, los cuerpos suspendidos entre las preguntas de la luz y el espacio, los agujeros luminosos de Rembrandt o los mares helados de Friedrich.



32



33

31 Pablo Armesto

Estelar 11.50 C, 2018.

Mixta: DMF lacado, fibra óptica, led y acero inoxidable, 145 x 36 x 44 cm

32 Alejandro Corujeira

De la serie Intuiciones,

2019. Acrílico y acuarela sobre tela, 80 x 70 cm

33 Alejandro Corujeira

De la serie Aire Mineral,

2019. Acrílico y acuarela sobre tela, 200 x 170 cm

Ha reflexionado **Alejandro Corujeira** (Buenos Aires, 1961) en torno a los enigmas visuales que propenden las formas, tentando una pintura muy *all over* o sin límites, reflexión conceptual donde aquellas quedan disueltas en un pensamiento extremadamente pictórico y poético,

³⁹ Título de una de sus obras de 2013.



34

luz de un pintor cuyo trabajo tiene un aire solitario y meditativo, estableciendo preguntas en el espacio, muchas veces relativas al vacío, sobre cómo establecer un orden, en una permanente inquietud sobre la creación de un sistema de símbolos ideales capaces de determinar una nueva percepción del universo. Vi siempre la obra de **Emilio Gañán** (Plasencia, 1971) como la de otro soñador de las líneas, y ya escribí que en algunos momentos contemplaba esas pinturas en medio de un profundo silencio, recordando a aquel pintor de Berna que así «se soñaba»⁴⁰, sed y búsqueda de las líneas generando formas entre los arcanos del espacio. Claro, pensé, el espacio era, es, hermoso, pero también terrible: “Qué cosas tan terriblemente sobrias son estas: el lienzo, el fondo, el colorido [...] Por encima de todo la luz, el efecto espacial gracias a la luz”, Klee *dixit*⁴¹. En fecha reciente me confesaba Emilio: “Esa vieja escuela sigue bebiendo de la poética de Klee, una de las más gozosas para ser soñadas. Esas líneas que sacaba de paseo siempre parecen convocarnos en el mundo onírico de su genio”⁴², mencionándome también su interés en los juegos de ingenua profundidad que eran habituales en Klee. Arribamos a su puerto metafísico.



35



36

34 Emilio Gañán

Díptico sin título, 2020
Ensamblaje de madera
y pintura, 59 x 118 cm
(díptico: 59 x 59 cm c/u)

35 Antonio Rojas

Aquí y ahora, 2020
Acrílico sobre lienzo,
110 x 120 cm

36 Antonio Rojas

Contraluz, 2020. Acrílico
sobre lienzo, 80 x 90 cm

Visiones fragmentarias, pareciere transidas, destiladas desde visiones fugaces captadas en la realidad. Así deben entenderse trabajos como los de Dixon o Rojas. Para **Antonio Rojas** (Tarifa, 1962), “la solución del problema plástico se convierte en campo de batalla. Pese a los significados y el conceptualismo subyacente en la pintura, ésta ha de explicarse

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

41 *Ibid.*, p. 148.

42 Carta a este autor, de próxima publicación en “Puerto Metafísico”. Cortesía de Emilio Gañán y Galería Fernando Pradilla, Madrid (fragmento)



37

37 Mónica Dixon

Red, black & green, 2020

Acrílico sobre lienzo,
150 x 150 cm



38

38 Mónica Dixon

Soirée, 2020. Acrílico

sobre lienzo, 100 x 100 cm

por sí misma. De esta forma, la poética de la imagen se dirige preferentemente al ojo antes que a la interpretación y el cuadro se torna un misterio en sí mismo y trasciende el mero hecho de la representación (...) la tensión surge de la necesidad de tratar el espacio arquitectónico de modo inmediato y la fruta, que en un principio fue el recurso, se convierte en contrapunto necesario para mostrar la visión y percepción humana del mundo y su magnitud⁴³. El arte muestra ser el objeto de un encuentro, renovado sempiternamente, entre el carácter, podríamos decir íntimo, de la creación y su muestra externa. Esta tensión acaba revelando las contradicciones de la propia vida. Traspasar el velo de las apariencias, como en “Aquí y ahora” o “Contraluz” (2020), títulos como un latido que nos devuelven a cómo la enigmática condición inherente a la creación es la búsqueda del descubrimiento de algo más profundo que la fatua certeza de la realidad formal. También las palabras de **Mónica Dixon** (New Jersey, 1971) evitan las nuestras: “En mi continua búsqueda y preocupación por la luz -en un dialogo constante que mantengo en toda mi obra entre luz artificial y natural- no busco el detalle, sino las referencias figurativas mínimas para crear sensaciones. En esa búsqueda he ido despojando el espacio pictórico de todo aquello que percibía como anecdótico. Personajes y objetos me importunaban; me distraían de lo que en realidad quería ver: el espacio pintado en sí mismo, la vibración de la luz en la atmósfera, la soledad esencial del escenario. A veces transitamos por lugares que vivimos sin saber qué guardamos de ellos. Transcurre el tiempo y no nos cuenta lo que en ellos ocurre, sino que nos lleva al abrigo de una tímida luz que conversa con nosotros. Porque la realidad que prevalecerá frente a nuestra evanescencia, no son los objetos individuales, ni su configuración particular en el espacio, sino el espacio en sí mismo y la luz que lo revela. El espacio como compartimento que describe la escenografía de la vida”, algo que puede contemplarse en las obras expuestas: “Red, black & green” o “Soirée” (2020), que, en sus palabras no son meras construcciones o vacío, sino presencia: “A través de la manipulación del espacio y la luz intento rastrear la dualidad entre lo que somos y lo que no somos. Escenarios registrados en mi memoria, visualizados desde la necesidad del recuerdo y planteados a partir del concepto del vacío del espacio. Porque somos nosotros, los individuos, los

⁴³ DIXON, Mónica. *Cielo-Tierra*. Toledo: Museo de Santa Cruz, p. 68.

que damos forma a los lugares que habitamos; es el propio cuerpo el que activa el espacio y no la existencia del espacio en sí. Quitando los objetos que dan sentido a nuestra vida, no nos deja otra opción que mirar introspectivamente para llenar los espacios vacíos que parecen percibirse. Es esta búsqueda constante de pertenencia y aceptación la que me motiva y la que intento mostrar en mi obra⁴⁴.



39

Abordó en su trayectoria **Gerd Leufert** (Klaipeda, Lituania (Memel), 1914-Caracas, 1998) un quehacer expandido que no excluiría la concentración, investigando sobre la imagen y su percepción, las relaciones del contemplador frente a la obra de arte, los efectos de la superposición de formas, líneas o planos y su encuentro con lo real. Aventuras de líneas, estructuras geométricas elementales que, como en la hermosa pintura acrílica expuesta, se preguntan por la poética del movimiento, como elevando una agitada vida propia, un espacio activado que resulta ser dialéctico pues se encuentra, palpitante, sometido quien contempla a situaciones críticas. Experiencia perceptiva de los leves cambios sucedidos desde el uso de formas y planos. Preguntas en torno a la estructura, la posición de las formas en el mundo, las variaciones, el encuentro de contrariedades, interrogantes en torno a lo temporal, la estructuración de las superficies visuales o la transformación incesante.

39 Gerd Leufert

S/t, S/f. Acrílico sobre tela,
152.5 x 152.5 cm

⁴⁴ *Ibíd.* p. 80.

Una objetividad sensible parece presidir el quehacer de **Waldo Balart** (Banes, 1931), un artista que, con frecuencia, añade en su escritura resonancias que le desplazan velozmente, y sin dudarlo, desde lo constructivo hacia lo espiritual. Voces antiguas traídas al hoy las que proclama Balart, este artista infatigado: “belleza”, “misterio”, “fantasía”, “sensibilidad”, “espiritual”, “infinito” o “armonía”. Verbi, estos y otros, que no perecen. Con ocasión de la presencia de la obra de Waldo en aquella exposición en esta misma galería, “El trabajo de lo visible”⁴⁵, escribí que el misterio de los espacios fue siempre su preocupación permaneciendo, impenitente, indagando en torno a *ethos* de formas y líneas, *proposiciones* disciplinadas de un viajero en pos del conocimiento de la creación, 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’”⁴⁶.

40 Waldo Balart
S/t. De la serie Nudo
Génesis, 2020. Acrílico
 sobre lienzo, 89 x 116 cm



40

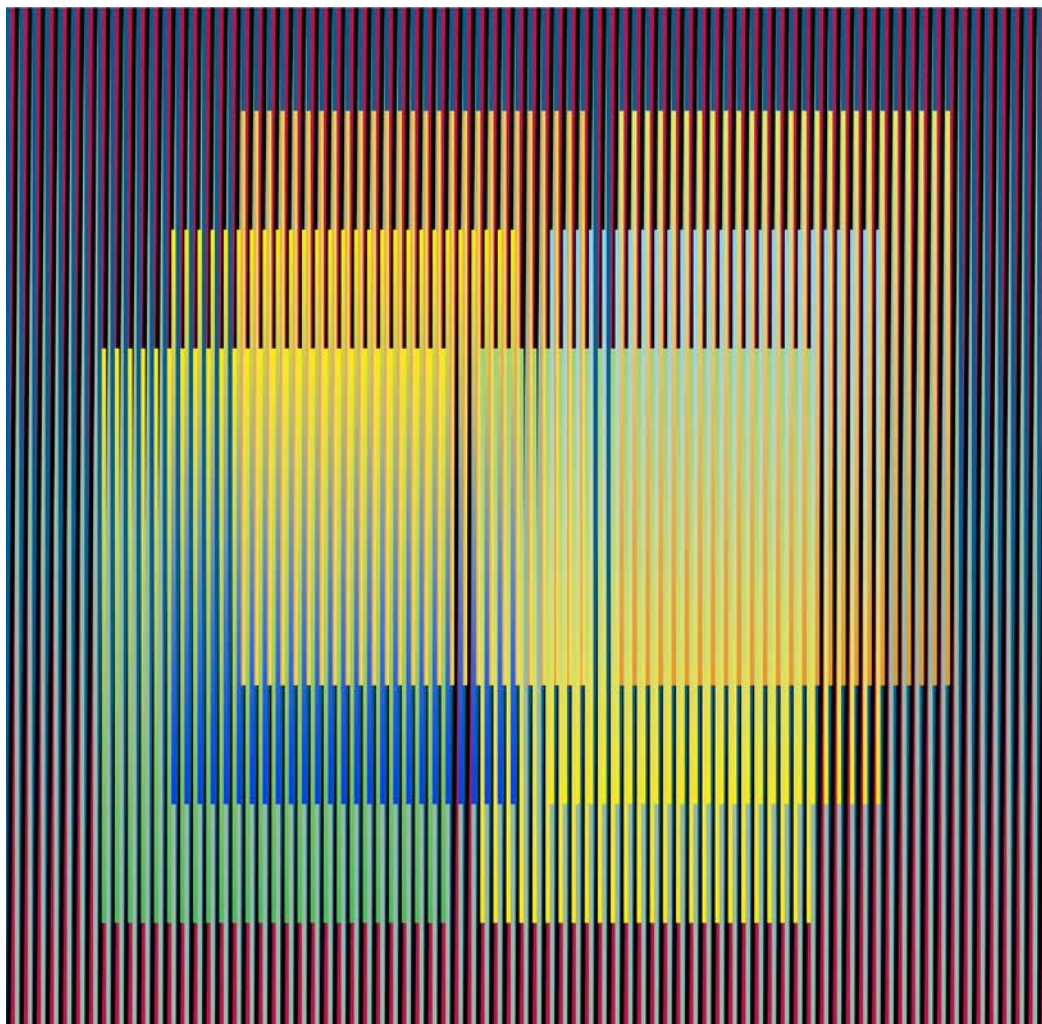
Parecen concebirse como relatos sus fisiocromías, tales a “Physichromie” (1967) y “Physichromie No. 2347” (1994), como sucede con sus colores aditivos (“Color Aditivo Serie Verano Uno 05” (2006) “Color Aditivo Caracas D1” (2010)), u, otrosí los colores que, poéticamente se desplazan al espacio (“Couleur à l’espace Printemps 1” (2015) o “Induction

⁴⁵ Galería Odalys, *El trabajo de lo visible*, Madrid, 20 Noviembre 2014-17 Enero 2015

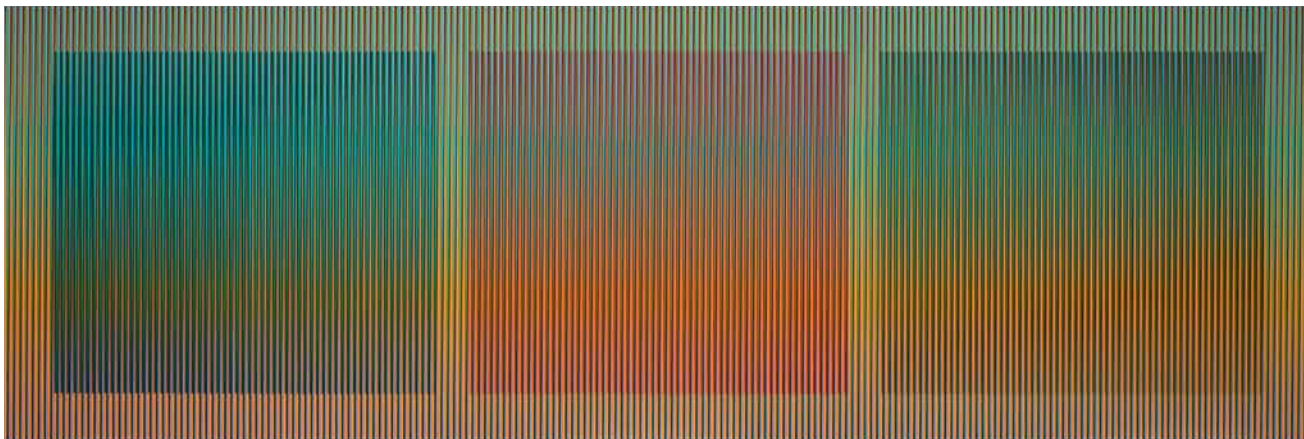
⁴⁶ Waldo Balart, en el catálogo de su exposición en la Galería Edurne, Madrid, X/1994.

41 Carlos Cruz-Diez
Color Aditivo Caracas D1,
Panamà 2010. Cromografía sobre aluminio. Ed. 2/3,
80 x 80 cm

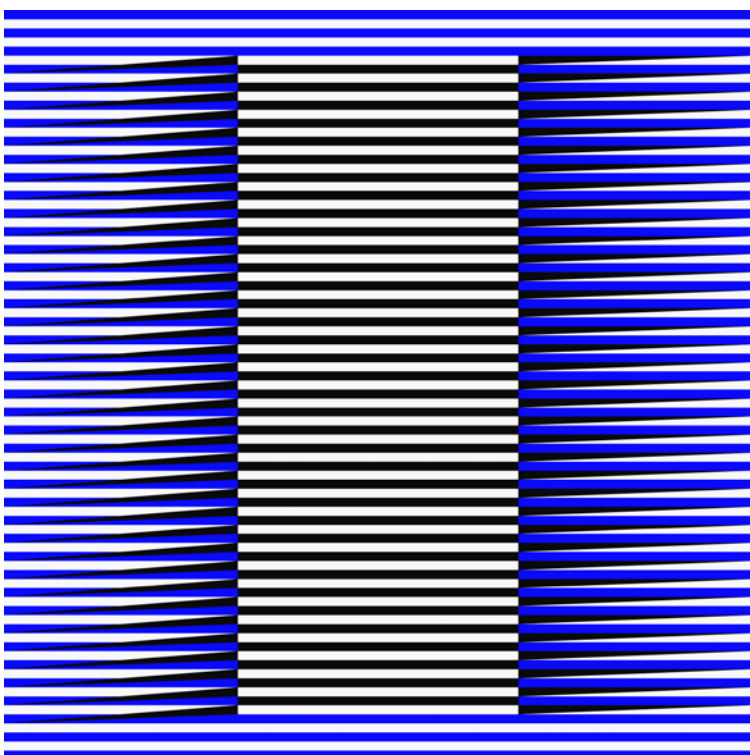
du Jaune Nov 06-06" (2006)). Obras del inefable **Carlos Cruz-Diez** (Caracas, 1923-París, 2019), imágenes de un artista en permanente pregunta sobre el espacio, que ejerció siempre el uso de la proclama: mínimos medios-máxima potencia. Su obra fue tentadora, desde un sentido emocionado de la experiencia estética, del elogio de lo aparentemente sencillo, empero arribado de una ardua elaboración. Emotividad sometida a una extraña intensidad devenida un catálogo de preguntas: en torno al color, las formas o la representación. Cruz-Diez atravesó así rincones pareciere perdidos de la percepción y la memoria, preguntando en torno a la capacidad para ver, en confusión las líneas pintadas y las elevadas con materia en el plano, las nuevas inmateriales que nacen en la óptica del color, las sombras que generan en la pintura los finos elementos metálicos o, por el contrario, los reflejos de estos o sus sombras sobre los pigmentos. Bajo la apariencia de hacer sencillo lo complejo, pienso a veces que su quehacer fue hermético, pareciendo invocar la aporía en la que ejerce su ser de pintor: la búsqueda sobre aquello que no está al alcance de la visión, tentando la profundidad esencial y la revelación de la emoción, A través de pequeñas menciones pareció subrayar o modificar el espacio y el espectador compartir la experiencia estética que, además de referir dicho espacio, introducía la temporalidad mediante la percepción de aquellos leves cambios que se anotan. Huida de lo grandilocuente, Cruz-Diez ha referido cómo ciertos acontecimientos sucedidos en un lugar mínimo del espacio pueden concentrar el mundo.



41



42



43



44

42 Carlos Cruz-Diez
Physichromie 1967, Paris
2015. Cromografía sobre
aluminio, 80 x 240 cm

43 Carlos Cruz-Diez
Induction du Jaune Nov
06-06, 2006. Cromografía
sobre lienzo. Ed. 8,
100 x 100 cm

44 Carlos Cruz-Diez
S/t, 1976. Serigrafía
sobre papel. Ed. 26/50,
40 x 40 cm

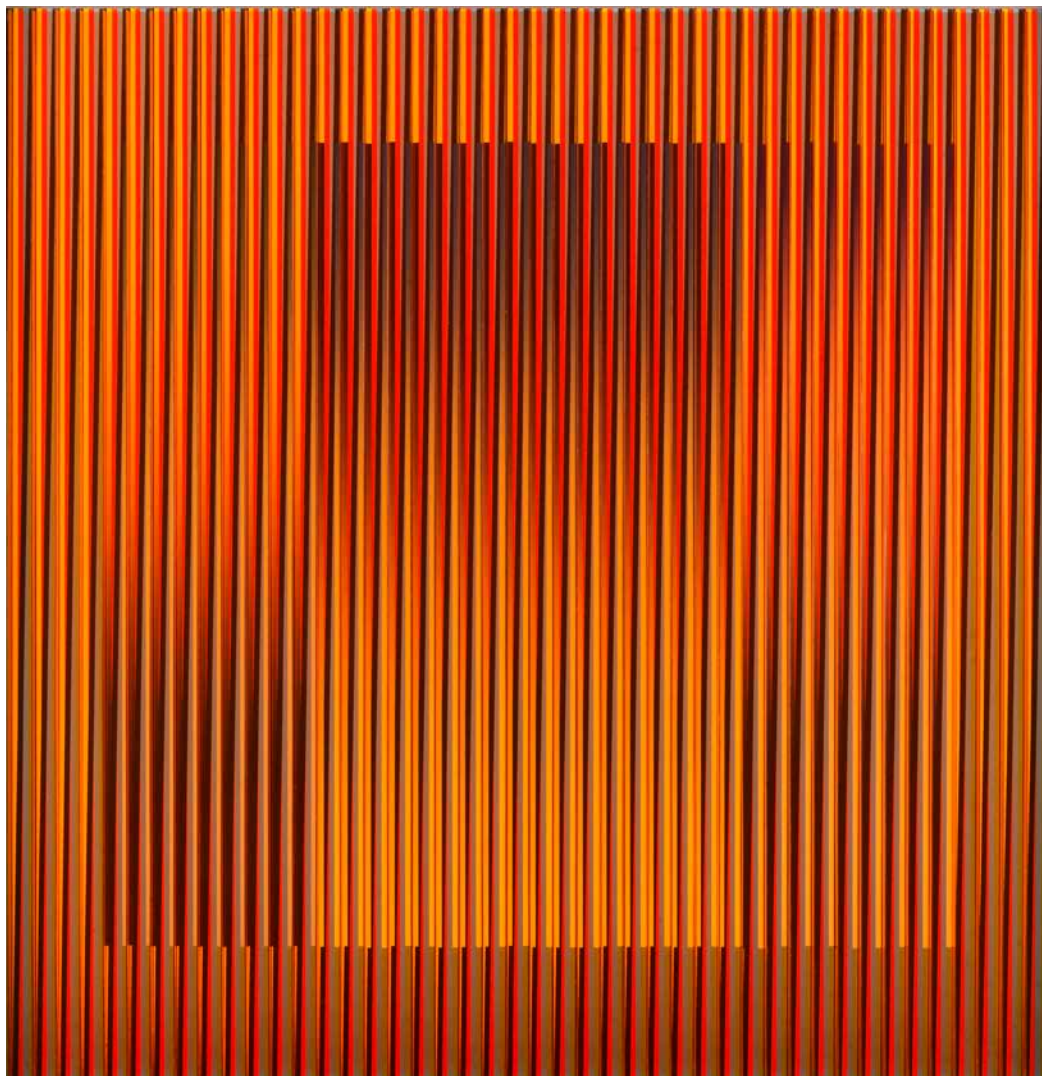


45 Carlos Cruz-Diez
Table de Chromointerfé-
rence Harmonie A /
Edition 2020, 2017
Mesa de madera, cristal
y metacrilato. Ed. 7/21,
40 x 100 x 103 cm

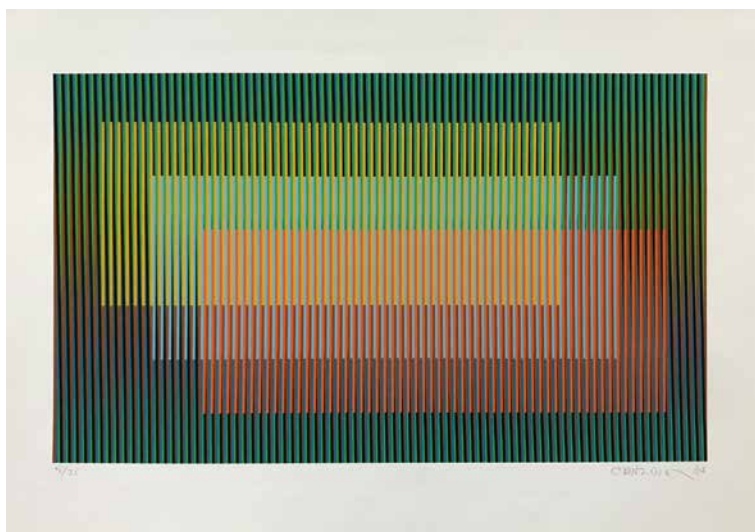


46 Carlos Cruz-Diez
Physichromie 1509, 2008.
Óleo y madera sobre
aluminio. Ed. 1/3,
50 x 50 cm

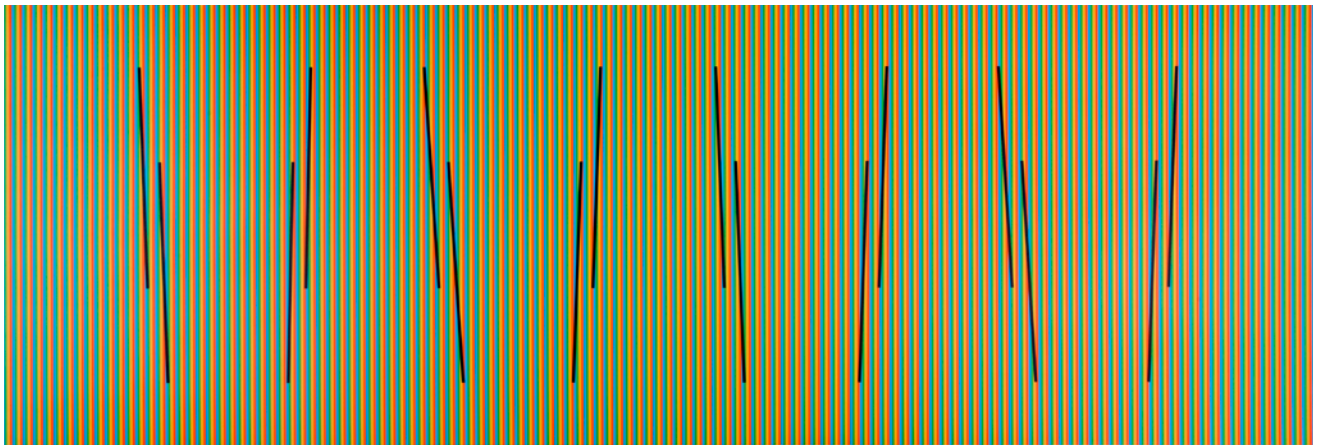
47 Carlos Cruz-Diez
Color Aditivo Serie Verano
Uno 05, 2006. Serigrafía
sobre papel. Ed. 5/25,
30 x 50 cm



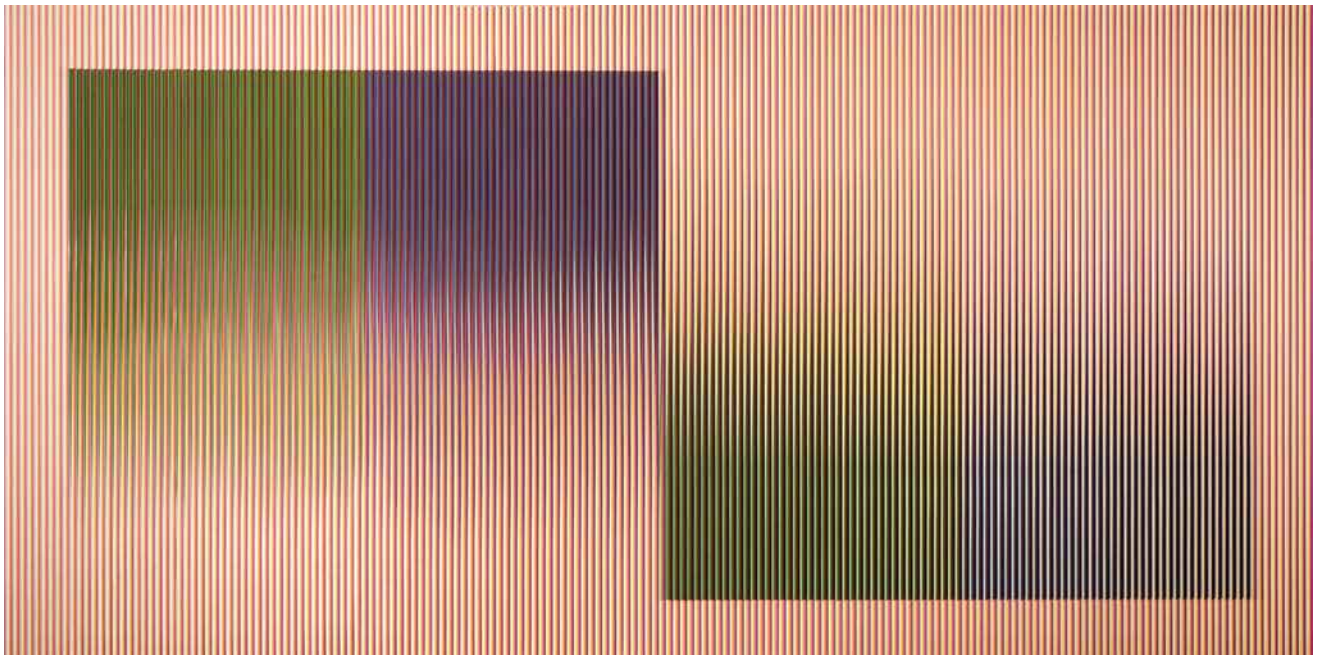
46



47



48



49

48 Carlos Cruz-Diez
Couleur à l'espace Printemps 1, 2015. Cromografía sobre aluminio. Ed. 8, 70 x 210 cm

49 Carlos Cruz-Diez
Physichromie No. 2347, 1994. Plumilla sobre metal, 100 x 200 cm

50 Jesús Rafael Soto

Cubo Acrílico, S/f. Acrílico
Ed. 70/75, 20 x 20 x 20 cm

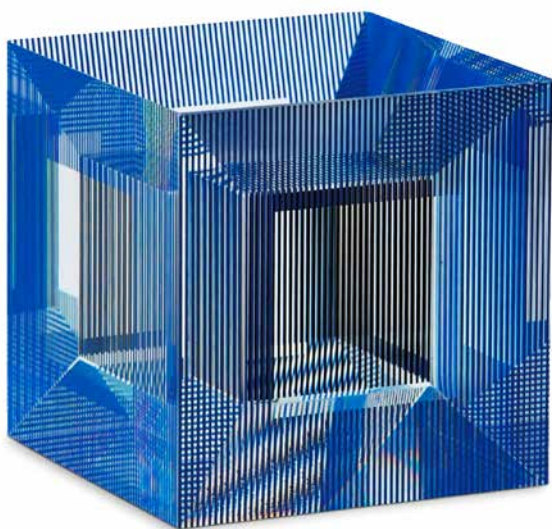
51 Jesús Rafael Soto

Cubo rojo y negro, 1995
Plexiglás y pintura. Ed. 3/8,
60 x 60 x 60 cm

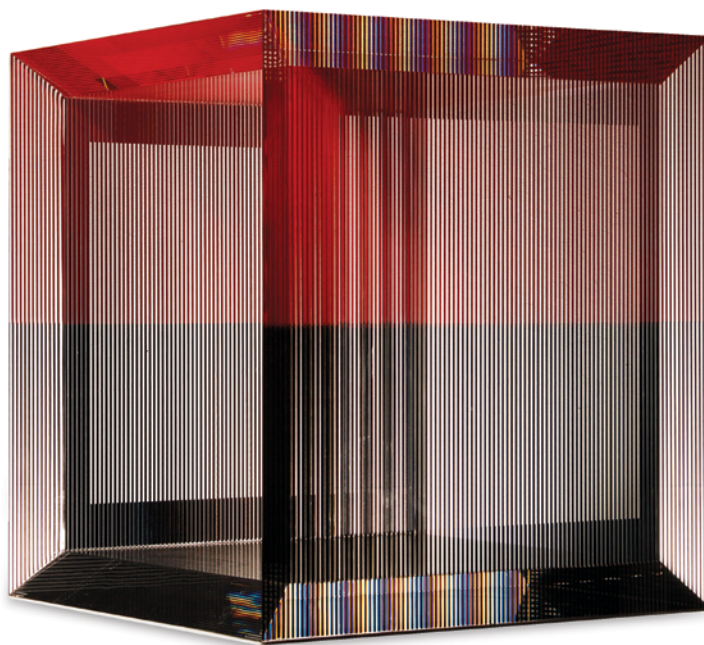
52 Jesús Rafael Soto

Núcleo central, 1969.
Hierro patinado,
108 x 212 x 15 cm

Artista cautivado por la posibilidad de un mundo bello, que la obra de arte se integrara en la vida, la obra de **Jesús Rafael Soto** (Ciudad Bolívar, 1923-Paris, 2005) recibió una notoria influencia de las enseñanzas de la Bauhaus⁴⁷. Siempre refirió una imagen emocionante, el penetrable⁴⁸ del atrio del Musée d'Art Moderne de Paris y sus visitantes bajo la lluvia cromática, verdadera interactividad del espacio plástico. En coincidencia, casi, con el trabajo de Cruz Díez ("Labyrinthe de Chromosaturation (Chromosaturation pour un lieu public)" en el Boulevard Saint-Germain de Paris) o el de Lucio Fontana ("Ambiente Spaziale" en la Dokumenta 4 (Kassel, 1968)). Aquel -hemos escrito en ocasiones- era tiempo de un Paris latino: Soto, Cortázar, Cruz Díez, Jesse Fernández, Le Parc⁴⁹. Algunas de las obras presentes en esta exposición, estoy pensando en: "Núcleo central" (1969); "Rosa negra" (1982) o "Cube noir et rouge" (1995), son obras que llaman a la ebriedad del ver, casi unas obras vivientes, cinetismo elaborado con medios mínimos pero de extraordinaria eficacia hasta deslizarle a un lugar diferente de la perspectiva óptica. Artista riguroso, claro, vindicador de la duda, interrogativo, veo su geometría con vocación trascendente, exploradora de las posibilidades de líneas, Soto consideró el color un sutil impulsor de un campo de fuerzas que se desarrollan en el espacio, pudiendo transformar sus estructuras que parecen así un interrogar permanente sobre las formas, el orden, número y proporción.



50

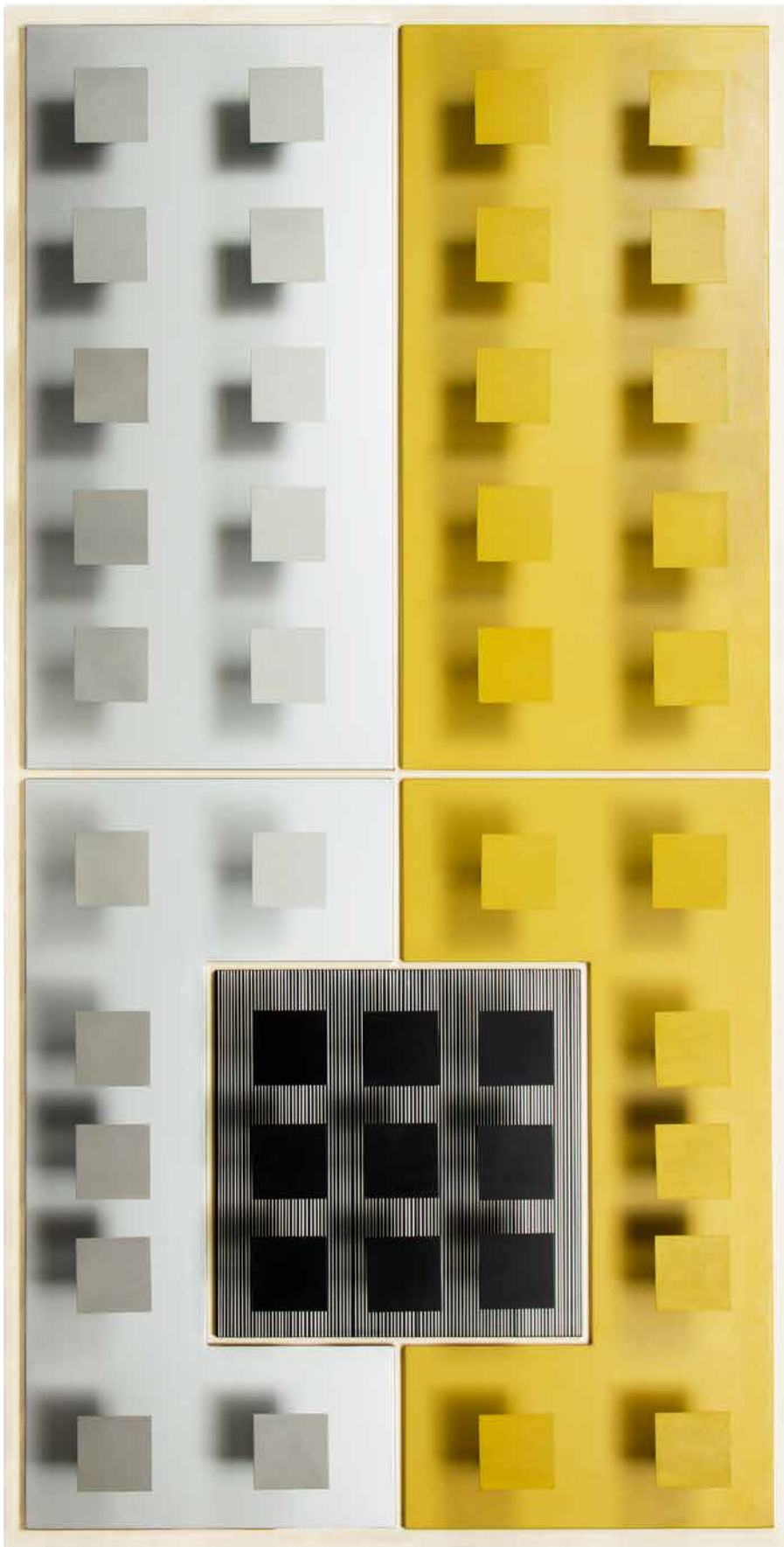


51

47 "Yo me sentía más bien atraído por las obras que han salido del espíritu Bauhaus". SOTO, Jesús Rafael. *Entrevista con Claude-Louis Renard/Soto, entretien avec Claude-Louis Renard/Excerpts from an interview with Soto*. En *Soto: A Retrospective Exhibition*, cat. expo., New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1974, pp. 26-27.

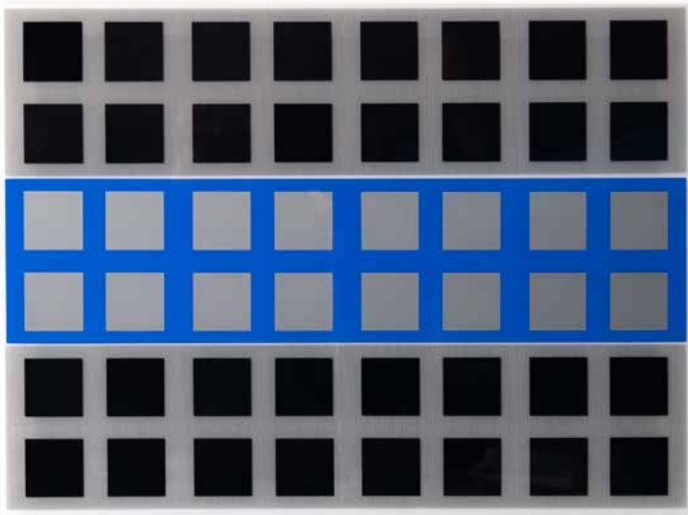
48 Tras presentar en 1966 en la XXXIII Bienal de Venecia, en el Pabellón de Venezuela, su *Muro panorámico vibrante*.

49 "Soto razona a escala de la época, ve grande, no se deja encerrar en el objeto como muchos de los modernos. (...) Las obras gigantes de Soto -el *Penetrable*, pero también la *Extensión verde* que tiene doce metros de largo, o la *Ambientación azul*, que tiene dieciséis deberían poner a pensar a los organizadores parisinos de exposiciones. En el mundo entero, el arte aspira a salir de los límites dictados por los hábitos de la colección burguesa". DUPARC, Christiane. *Le Descartes du cinetisme*. Paris: "Le Nouvel Observateur", n° 244, 14/VII/1969, p. 36.





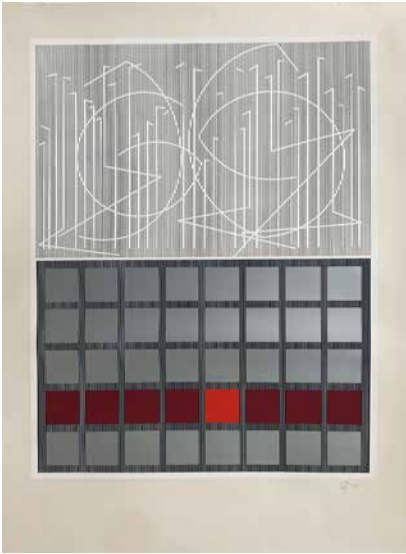
53



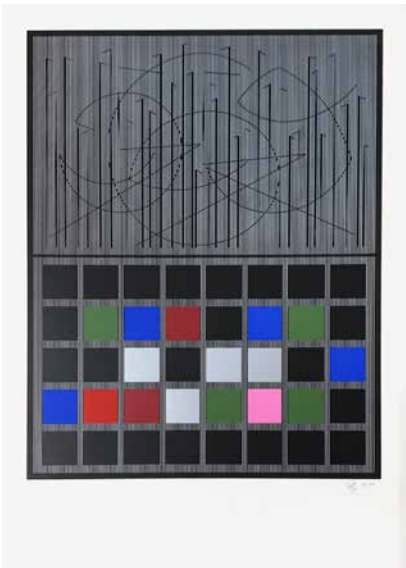
54



55



56



57



58

53 Jesús Rafael Soto
S/t, Ca. 1960. Óleo sobre
madera y metal,
47 x 47 x 14 cm

54 Jesús Rafael Soto
Serigrafía D. De la serie
Jai-Alai, 1969. Serigrafía
a color sobre plexiglás,
45 x 59.8 cm



59

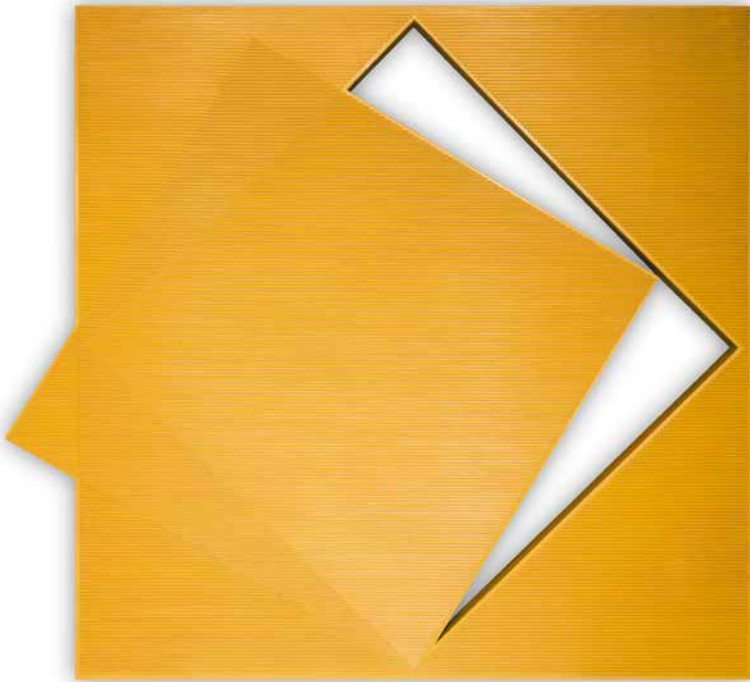
55 Jesús Rafael Soto
Serigrafía C. De la serie
Jai-Alai, 1969. Serigrafía
a color sobre plexiglás,
60.5 x 38.5 cm

56 Jesús Rafael Soto
Naranja y Plata. Serie
Bicentenario, 1982
Serigrafía sobre papel
Ed. 60/100, 69 x 50 cm

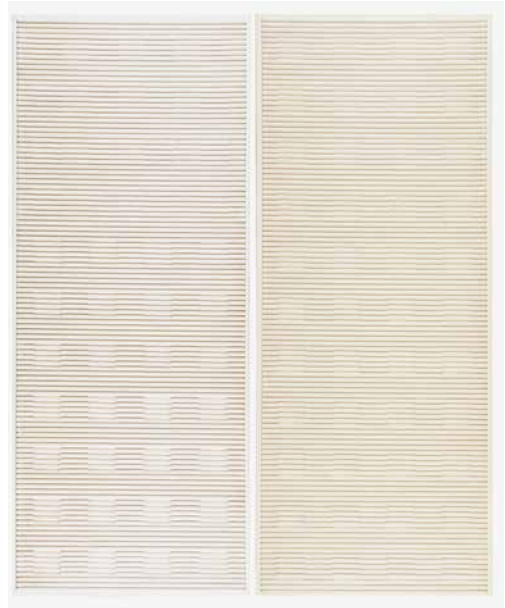
57 Jesús Rafael Soto
Rosa negra, 1982
Serigrafía sobre papel
Ed. 78/100, 69 x 50 cm

58 Jesús Rafael Soto
Serigrafía A. De la serie
Jai-Alai, 1969. Serigrafía
a color sobre plexiglás,
53.5 x 39 x 5 cm

59 Jesús Rafael Soto
S/t. De la serie Serie Jai-
Alai, 1969. Serigrafía sobre
plexiglás. Ed. 232/300,
60 x 48 cm



60



61

Investigador concienzudo, **Francisco Salazar** (Quiriquire, Monagas, 1937) ha sido elogiador de lo monocromo blanco. Blanco, blanco, victoria del blanco⁵⁰, cosmos luminoso, disciplinada tempestad de blancura⁵¹, tentativa mística que desplaza la pintura y sus relieves hacia un espacio sobrenatural y secreto comparable a una sublime *morada*, portador de un misterio que, siempre, es inefable. Salazar ha abordado un trabajo artístico sometido a una operación en aras de la mayor depuración: liberando lo accesorio para acceder a lo esencial, en tal auroral espacio con frecuencia en deriva hacia un especial sentido cinético, desliziéndose entre la presencia y el vacío, viajero hacia los límites, se desarrolla una parte de su trabajo en la abstracción geométrica. Activador de espacios, Salazar pareció proponer el sometimiento de sus pinturas a una luz sobrenatural, aquello de Still que cito con frecuencia: apaguemos las luces, “los cuadros tienen su propio fuego”⁵². Y, así, dura el silencio. Un tenso silencio explorador de las posibilidades de líneas o formas, un sutil motor de un campo de fuerzas desarrolladas en el cuadro, pudiendo transformar sus estructuras en interrogación permanente, como un examen de las fronteras de la conciencia, lo cual no impide la elevación de una cierta cartografía de sueños, son sus formas y geometría paradójales, con frecuencia viajeras en el espacio con aire de suspensión, embargadas de lo ligero.

Un pintor audaz, **Héctor Ramírez** (Punta de Mata, Monagas, 1955), quien, sin esquivar la elegía, ha desplazado el objeto artístico hacia un territorio silencioso, también emocional, de energía y liberación, un nuevo reino en el espacio. Invitados quedamos a indagar en estas imágenes, con frecuencia de aire fluido o, desde ahí, elogiador de la esfera, un nuevo impulso, subir hasta la tierra, oh tierra transfigurada y su puro cielo. Creando esos espacios ilusorios en el contexto español deberían mencionarse los nombres de Manuel Rivera o Eusebio Sempere. Veo especular su pintura, como transfigurada en líquidos, tratando de captar la imprecisa geometría de lo que fluye, pareciere que refiriendo el tiempo, la metáfora de lo prístino, el reflejo

60 Francisco Salazar

L' espace est vide, 1980
Cartón corrugado y collage
sobre madera,
180 x 198 x 7 cm

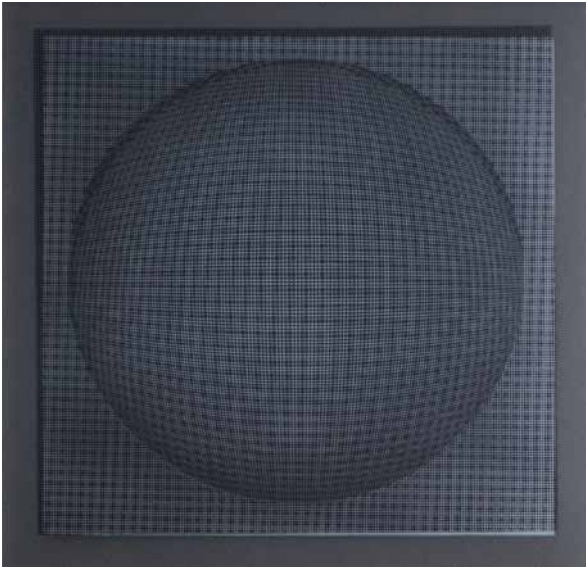
61 Francisco Salazar

Desmaterialización, 1983
Pintura cinética retinal,
102 x 39 x 6 cm (módulos
620 y 621)

50 FRANÇA, Jose-Augusto. *Millares or the white victory*. Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1974 (Texto en el catálogo de la exposición en Pierre Matisse Gallery, *Homage to Manolo Millares, his last paintings*, New York, 21 Mayo-7 Junio 1974).

51 El término es de: CHÁVARRI, Raúl. *Gerardo Rueda*. Madrid: “Bellas Artes’71”, V-VI/1971.

52 AUPING, Michael. *Clyfford Still y Nueva York: el Proyecto Buffalo*. En: Clyfford Still. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 38.



62

62 Héctor Ramírez
Color negro, 2010
 Serigrafía sobre plexiglás
 Ed. P/A. Ejemplar 2/3,
 61 x 61 cm

63 Victor Vasarely
Beryl positive, 1966
 Madera y acrílico,
 36 x 36 cm

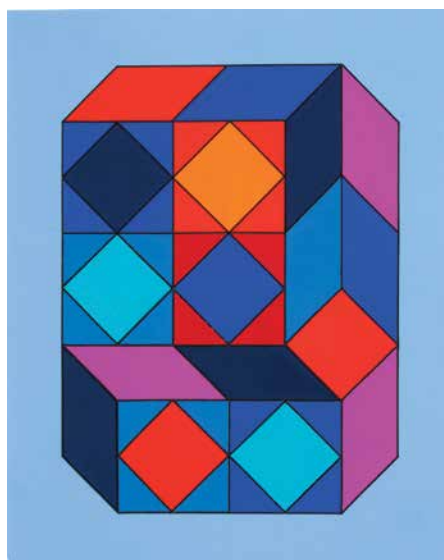
64 Victor Vasarely
Vy 29f, 1973. Collage,
 acrílico sobre cartón,
 30 x 24 cm

transformado por la presencia de aquel componente emocional, vibraciones interiores donde el contemplador habría de proseguir sus propias investigaciones formales más allá del espacio del cuadro: el contemplador quedaría dispuesto a compartir la especulación y el viaje por los sucesos que acaecieren en las formas.

Búsqueda de unas ciertas grietas del entendimiento y del laberíntico acceso al mismo, formas de significar, muchas de las obras de **Victor Vasarely** (Pécs, 1908 - París, 1997) acaban imponiéndose en el espacio, parecen sutiles fragmentos de experiencia y sentido, deviniendo en múltiples evocaciones visuales. Experimentos de aire óptico-estético imprescindibles que parecieron iluminarse, los unos a los otros, tal el imperio de una extraña fuerza de las significaciones. Siendo uno de los instigadores y defensores más contundentes de la experimentación constructiva, muchos de sus trabajos responden a un planeado ejercicio analítico, en la línea de los planteamientos del neoplasticismo o del constructivismo, mas sus experimentaciones constituyen una búsqueda personal y, como muchos artistas de aquel agitado París de /e



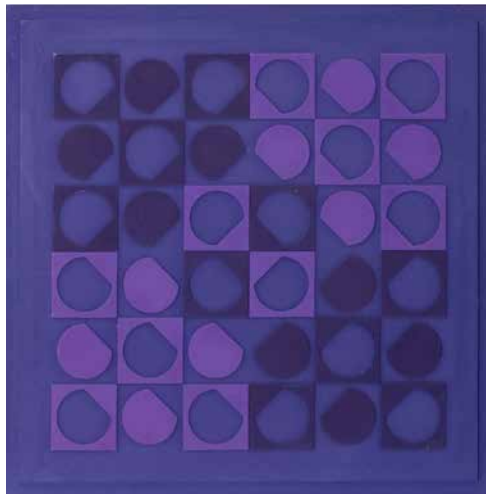
63



64

65 Victor Vasarely

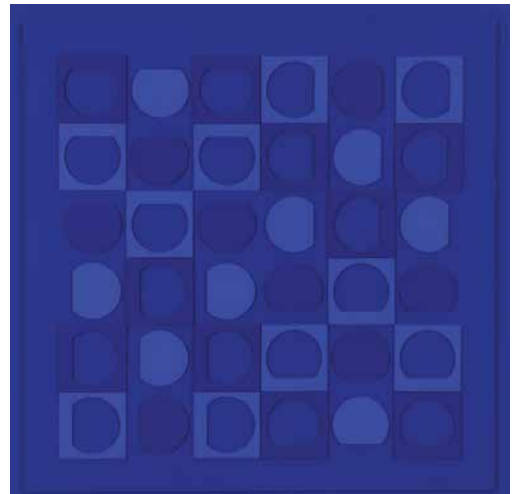
Cassiopée, 1970. Relieve de plástico pintado de policromo. Ed. 4/55, 37.5 x 37.5 x 2.5 cm



65

66 Victor Vasarely

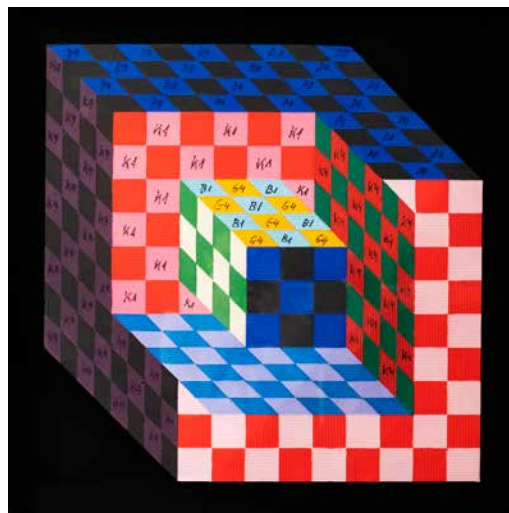
Bellatrix, 1970. Relieve de plástico pintado de policromo. Ed. 29/55, 37.5 x 37.5 x 2.5 cm



66

67 Victor Vasarely

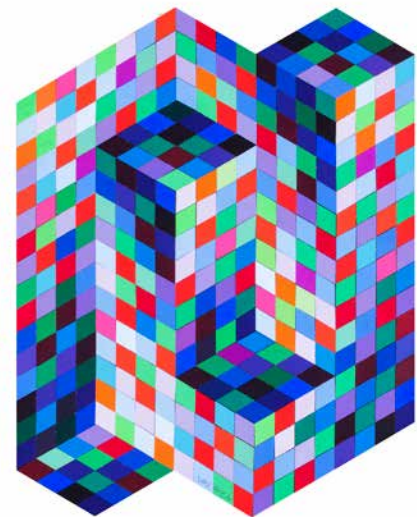
S/t, S/f. Junto con dos plantillas de papel en color y una plantilla, 61 x 89 cm



67

68 Victor Vasarely

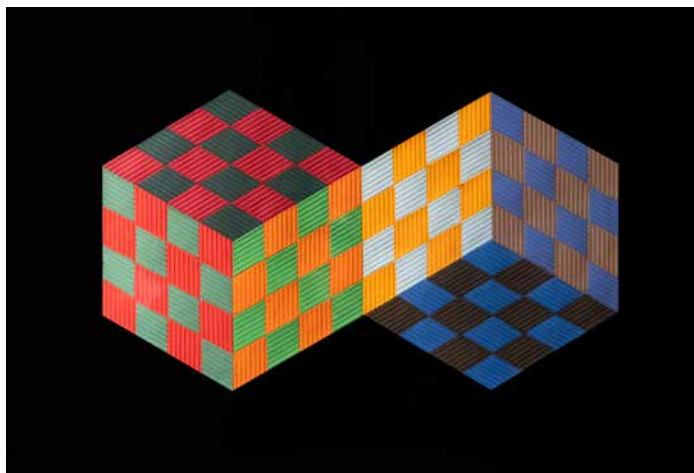
Maquette for IZZO, 1988. Collage sobre cartulina. Certificado por Pierre Vasarely, 51.5 x 44 cm



68

69 Victor Vasarely

Kartsou, S/f. Maqueta para serigrafía, junto con dos plantillas de papel en color y una plantilla mylar, 61 x 89 cm



69

70 Victor Vasarely

Sku, Ca. 1960. Tintas litográficas sobre madera. Ed. 145, 45 x 24.8 x 5 cm

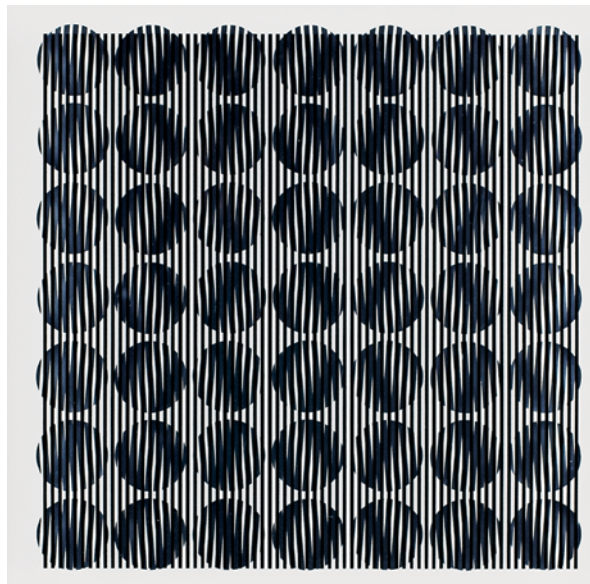


70



71

Mouvement de los cincuenta⁵³, la atracción por lo abstracto se hace evidente en la conjunción de diferentes materiales y la indagación de nuevos conceptos de espacio y movimiento, una sistematización geométrica del color y la luz, a la par que 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 o equilibrios que generan un espacio armónico a la vez que dinámico.



72

El conocimiento de las reglas del espacio, la luz, y la función del color, forman también parte imprescindible del proceso investigador de **Yvaral** (Jean Pierre Vasarely, París, 1934-2002), que dará como resultado una de las formas más puras de abstracción geométrica: signos, líneas, elementos formales de depurada belleza. Artista encontrado en la génesis del GRAV⁵⁴, desde la

71 Victor Vasarely
Fresco 2, 1950. Gouache sobre papel montado sobre lienzo, 35 x 60.5 cm

72 Jean-Pierre Vasarely Yvaral
Accélération Optique, 1964. Serigrafía sobre plexiglás, 50 x 50 x 18 cm

53 Galerie Denise René, *Le mouvement*, Paris, 6-30 Abril 1955 (Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely).

54 Galerie Latinoamerica, *Demarco, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein, Yvaral*, Bruselas, 27 Mayo-30 Junio 1960. Exceptuando Vera Molnár, serán la nómina que firme el "Acte de Fondation" del Centre de Recherche de l'Art Visuel, en julio de ese mismo 1960. En enero de 1961, con ocasión de su exposición en el Museum of Art de Estocolmo, confirmarán su final composición: García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Sobrino, Stein e Yvaral.

73 Tomás García

Asensio

Complejo equilibrio cromático en azul, naranja, rojo y verde, 2020. Óleo sobre tela, 100 x 200 cm (díptico: 100 x 100 cm c/u)

74 Tomás García

Asensio

Complejo equilibrio cromático en rojo, verde, amarillo y violeta, 2020. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm

mención a una cierta herencia de los artistas más ordenados, sus 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, mediante composiciones que parecen hacer visible el mundo, algo que tentó también en sus retratos de aire cinético y pop. Contemplando su “Accélération Optique. Serie S” (1964), podemos suscribir su obra es compleja y profunda mas que, empero, no se sustrae al embargo de una singular claridad y precisión, poesía y geometría frutos de una intensa disciplina, horizontes o interferencias, composiciones de armoniosa ejecución, vindicador de la pureza en el estilo.



73



74

Contemplando “Complejo equilibrio cromático en azul, naranja, rojo y verde” y “Complejo equilibrio cromático en rojo, verde, amarillo y violeta”, ambas de este 2020, de **Tomás García Asensio** (Huelva, 1940) volví a pensar en aquellas investigaciones realizadas por el artista 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 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”⁵⁵.

⁵⁵ Conversación de Tomás García Asensio con este autor.



75

Creador de espacios barridos por el silencio, pinturas donde apenas nada, el trabajo reciente de **Santiago Serrano** (Villacañas, 1942) refiere la posibilidad de un espacio donde se alojan planos y líneas que adquieren, en su reposo sobre el mismo, cualidades de un cierto dinamismo, como revela el expuesto "Fade to White VI" (2017), desvanecimiento de las formas activas, espacios que sobresaltan la composición, como un modelo para armar, sobre el albo soporte. Concibiendo oposiciones en el campo de la visión, un antes y un después que constata su ubicación más allá de los límites de la pintura, su ver se produce en el todo, en las vibrantes sensaciones provocadas por sus composiciones que nos enfrentan a una cierta liviandad de geometría y color, formas atravesadas por la luz del tiempo, poseedoras de un temblor sucedido desde leves movimientos de las formas que me desplaza a pensar en las notaciones musicales o la poesía. Un rumor secreto, una geometría hermética, parece contenerse en sus propuestas, como si algún misterioso arcano estuviese en trance de ser revelado.



75 Santiago Serrano

Fade to white VI, 2017

Acrílico, pigmento y carboncillo sobre cartón, 70 x 70 cm

76 Carlos Evangelista

En vertical, S/f. Óleo sobre lienzo, 180 x 28 x 8 cm

77 Carlos Evangelista

En vertical, S/f. Óleo sobre lienzo, 180 x 28 x 8 cm

78 Carlos Evangelista

En vertical, S/f. Óleo sobre lienzo, 180 x 28 x 8 cm

79 Carlos Evangelista

En vertical, S/f. Óleo sobre lienzo, 180 x 28 x 8 cm

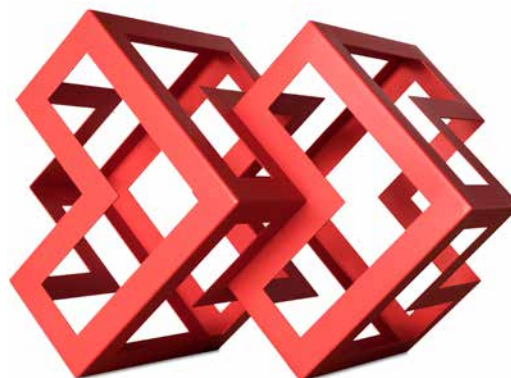
Es un espacio, el propuesto por **Carlos Evangelista** (Salamanca, 1943), donde se viaja entre lo infinito buscando el infinito. Composición de planos desplegándose con aire nervioso en el espacio y presencia del color componiendo los límites de las superficies, sus obras, con



80



81



82

frecuencia *assemblages* líneos, son concebidas desde un complejo análisis de posibilidades, elevándose así los signos entre la introspección y el despojamiento, incluyendo un cierto hermetismo que parece propender a una amplificación de ese silencio. Ese mundo de ritmos formales a veces parecen evocar las composiciones musicales, sutil y atrevido, el espacio no es la nada sino que es energía e intensidad, parece señalar Evangelista, un espacio pleno de incógnitas donde se desarrollarán los procesos formales. El suyo es un espacio de reflexión, cuajado de interrogaciones y dudas que, tal irradiaciones, componen la necesidad de un territorio ambiguo, pleno de preguntas como radical incitación al pensar. Arden las imágenes, pues al cabo, en su obra no sólo se acomete el proceso de plantear la resolución de una idea sino que, a la par, ésta es tan pronto revelada como deconstruida en una continuada exploración de las formas mas, para Evangelista, cada una de sus composiciones deviene un mundo que también se autoexplora, ¿qué habrá más allá de los límites, más lejos del fin, para tentar acercarse a vislumbrar lo desconocido?.

80 Carlos Evangelista

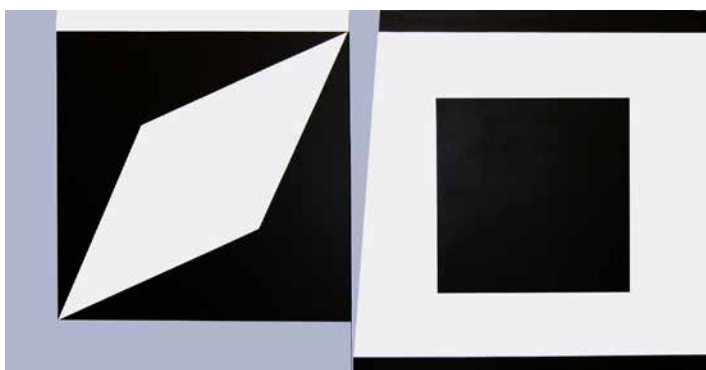
En horizontal, S/f. Óleo y lienzo sobre madera, 110 x 320 x 7 cm

81 Carlos Evangelista

Encuadrado I, 2016
Tela, madera y óleo, 120 x 120 x 7 cm

82 Carlos Evangelista

Encuentros, S/f. Acero lacado, 105 x 160 x 112 cm



83

83 Iñaki Ruiz de Eguino

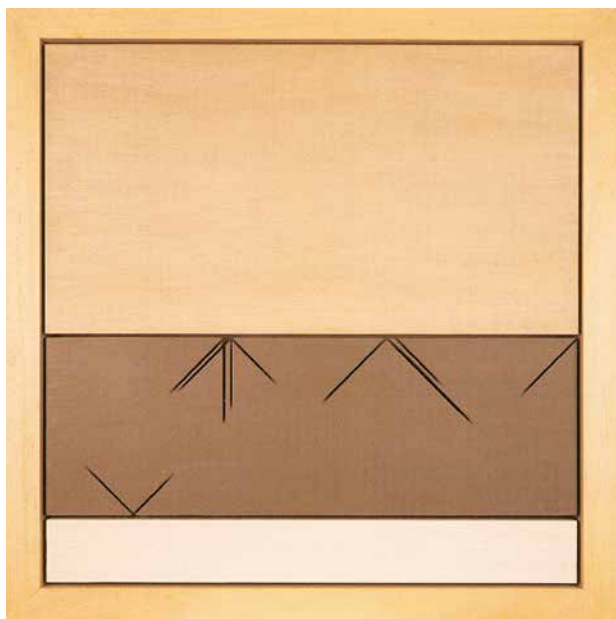
Variante A - Malewicz - Malevich, 2005. Acrílico sobre lienzo, 131 x 260 cm (díptico: 130 x 130 cm c/u)

Viendo su “Variante A -Malevich” (2005), composición que parece desenvolverse en el espacio de luz, un mundo en proceso de crecimiento, pliegue y despliegue, ascensión visionaria -pareciere casi ebriedad- de las formas, pensé que la obra de **Iñaki Ruiz de Eguino** (San Sebastián/Donostia, 1953) debe adscribirse a una especial cofradía de géometras pensantes.

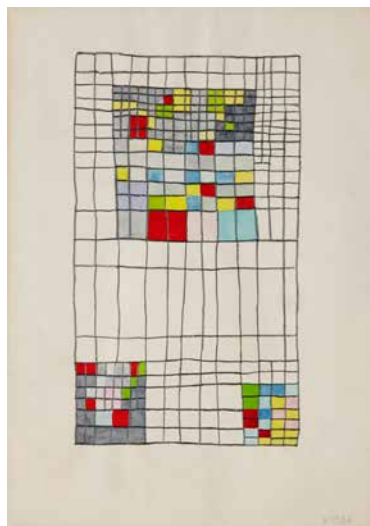
Escritura de las líneas en el espacio, tanto en su pintura como en sus esculturas de aire abierto, -“transitables”, dirá-, ejerce una intensa reflexión sobre la deriva de la variación y el vacío, poesía del viaje desde la variación de lo mínimo hacia la contemplación depurada. Es un espacio donde se viaja sin cesuras entre lo recto, 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 extendiéndose en el espacio. Espacio y luz como emblemas de sus búsquedas, composición de planos desplegándose con aire nervioso en el espacio, 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.

84 Gerardo Rueda
Caligrafía marrón, 1992.
Pintura sobre madera,
70 x 70 cm

85 Gerardo Rueda
Vidrieras, 1954. Acuarela
y lápiz sobre papel,
34.2 x 24.3 cm



84



85

Refiriendo silencios y poesía en este texto que camina a su conclusión, maderas breves y objetos, pienso ahora en la querencia del blanco-sobre-blanco de **Gerardo Rueda** (Madrid, 1926-1996), heredero de los niveos tableros excavados de Nicholson⁵⁶, otra voz baja, evocando mediados los sesenta ciertas pinturas del madrileño 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 blancos⁵⁷: “si están pintados en blanco es, precisamente, para no alterar el sentido de la idea que deseo y destacar la importancia de las sombras”⁵⁸. La citada disciplinada tempestad de blancura⁵⁹, la exposición era atrevida y radical⁶⁰, causó honda conmoción en la pacata vida del arte madrileña. Ya en 1958

56 DE LA TORRE, Alfonso. *Nicholson y Rueda. Frente al mar [Ben Nicholson-Gerardo Rueda. Confluencias]*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2013.

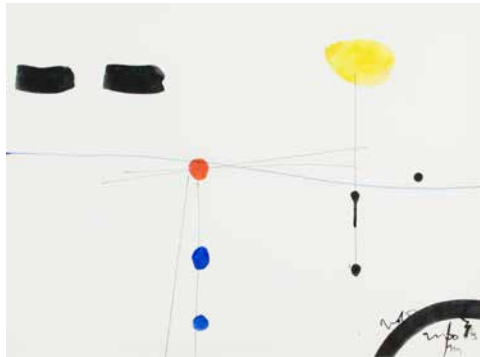
57 Celebrada entre el 9 de febrero y el 6 de marzo de ese 1971, el catálogo reproducía un texto de 1960 de Víctor Vasarely, y la totalidad de los cuadros eran blancos, lo que produjo un gran impacto entre público y crítica.

58 FLÓREZ, Elena. *Gerardo Rueda*. Madrid: “El Alcázar”, 27/II/1971.

59 CHÁVARRI, Raúl. *Gerardo Rueda*. Op. cit.

60 Antonio Bonet 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”. BONET CORREA, Antonio. *Rueda*. Sevilla: “El Correo de Andalucía”, 27/III/1971.

Sánchez Camargo había calificado la experiencia pictórica de Rueda como de “un estado casi místico”⁶¹ y Juan-Eduardo Cirlot refirió “un cierto misticismo” de su materia pictórica⁶², y, por su parte, Albert C. Sauvenier destacó el aire espiritual de sus pinturas⁶³, algo que puede apreciarse ahora en su “Vidrieras” (1954) o en el ya final “Caligrafía marrón” (1992).



86



87

Milos Jonic (Paris, 1916-Caracas, 1999), nacido en París⁶⁴ por azares familiares: la estaba en dicha ciudad de su padre⁶⁵, fue artista vinculado a Will Grohmann (Bautzen, Sajonia, 1887-Berlin, 1968), crítico central del siglo veinte, extraordinario concededor del arte de nuestro tiempo y defensor de la abstracción, glosador, además de la obra de Klee y Kandinsky⁶⁶, del arte emergido especialmente en Alemania en la primera mitad del siglo XX. Para este, el quehacer de Jonic era consecuencia de un trabajo realizado con absoluta y admirable independencia⁶⁷. Siendo artista de las cajas, cornelliano, vecino del mismo barrio de Queens, mas Jonic no pareció ofrecer el espacio a la *malinconia* del mirar atrás que frecuente el vecino de Utopia Parkway, hay algo en Jonic que le equipara a una crónica del tiempo, a una cápsula translúcida, en ocasiones hay cajas que transparentan otras cápsulas, donde Jonic encierra la vida del estudio y la realidad, por lo general bajo la apariencia de mirar fuera reitera un sentimiento de entropía, también de mirar hacia el interior, a veces otras

61 SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *De Gerardo Rueda, abstracto, a Zubiaurre y Gujjarro, figurativos*. Madrid: “Pueblo”, 12/II/1958.

62 CIRLOT, Juan-Eduardo. *La pintura de Gerardo Rueda*. Madrid: “Artes”, nº 26, VIII/1960.

63 “Leur valeur spirituelle se montre avant leurs qualités picturales”. SAUVENIER, Albert C. *Gerardo Rueda*. Bolonia : Galleria d’arte 2000, 1964.

64 Jonic declaró haber residido los primeros cuatro años de su infancia en París, al fallecer su madre. Archivos cortesía de: Dr. Caroline Sternberg. Archiv. Akademie der Bildenden Künste München. X/2016. También: Conversaciones de este autor con su hija, Daniza Jonic (IX/2016).

65 Velibor Jonic, funcionario yugoeslavo (Serbia).

66 Wassily Kandinsky, “Komposition No. 350 (Hommage à Grohmann)”, (1926). Óleo sobre lienzo, 35,3 x 24,1 cm. Staatsgalerie Stuttgart (3091).

67 Haus der Städtischen Kunstsammlungen, Südamerikanische Malerei der Gegenwart, Bonn, 30 Junio-1 Septiembre 1963. En 1955 Grohmann había sido designado *Honorary member of the International Council of the Museum of Modern Art, New York*. La cita que transcribimos de Grohmann, en el catálogo *Ibid.*, era: “Sher viel ist jedoch mit solchen Hinweisen nicht gewonnen, ein Maler wie Milos Jonic (Venezuela) ist von bewundernswerter Selbständigkeit (...)”. La independencia que citaba Grohmann tenía que ver, según se infiere de la lectura de la totalidad del texto, con la vinculación que muchos de los artistas tenían con l’École de Paris, citando también, por ejemplo, la “deuda” de algunos de ellos con Nicolas de Stäel. La exposición, según Godula Buchholz, se mostró primero en Bogotá y después en la Sala de la Fundación Eugenio Mendoza en Caracas y, en 1963, itineró por Alemania. Además de la muestra en Bonn: Akademie der Künste, Berlin, 1963; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Marzo 1964 y Kunst und Kunstgewerbeverein Pforzheim Reuchlinhaus, abril 1964. Correspondencia entre este autor y Godula Buchholz (23/IX/2016).

86 Milos Jonic

S/t. De la serie Horizontal line, 1973. Acrílico sobre papel Arches, 43.5 x 59 cm

87 Milos Jonic

S/t. De la serie Horizontal line, 1967. Acrílico s/papel Arches, 43.5 x 59 cm

cápsulas esféricas, en el interior de otras, parecen devenir lentes. *Cloisonné* del hoy que fue, ya es pasado. Ahora encerrados, leemos los *personalized prints*, o sus fragmentos, que van y vienen, los poemas que aparecieron y vuelven a aparecer, los fragmentos de sus catálogos. Trocea Jonic todos estos y vuelve a encerrarlos en cápsulas con aire de nuevas obras, cajas de la inquietud pues frecuentemente los fragmentos escriturales que encierra son preguntas, cuestionamiento sobre el ser artista, pareciendo en el encierro que la pregunta se amplifica. Sometidos los elementos de estas cajas al movimiento pues, no adherido su contenido, este puede girar, tal juego, en su interior, hasta adquirir otra entidad. Pecos de la pintura en un proceder agitado, como tentando el elogio de lo que desaparecerá. "Sometimes you have to destroy / to become free / to begin again (...)", rezará uno de los fragmentos que encierra, repetidamente, en varias de sus cajas de briznas de papel y restos de madera.

88 Pedro Sandoval
Still Life No. 15, 1997
Mixta sobre tela,
138 x 154 cm



88

Ha concebido **Pedro Sandoval** (Ciudad Bolívar, 1966) obras en las que el espacio podría ser armónico a la vez que dinámico como un *kleeano* soñador de las líneas, desde las posibilidades de tentar lo invisible, en búsqueda de tentativas formales, un ejercicio del pensar en el aire capaz de contener la materia a la par que tentar su desmaterialización en monocromía vibracional. En ocasiones sus pinturas parecen pobladas por espacios donde vibra la luz, el mundo reflejado en su azogue de aire, tal suspendidos lugares en la atmósfera. Omnívoro creador, ha sido capaz de viajar entre la abstracción geométrica o los campos de color, la geometría y el gesto, no en vano ha sido homenajeador de Cy Twombly.

Ha parecido cuestionar las apariencias visibles del mundo, **Javier Riera** (Avilés, 1964), mostrando cómo hay momentos donde las cosas pueden deslumbrar mas también permanecer a oscuras, desde una extraña voz de las formas que parecen surgir en sus obras como

89 Javier Riera

FLP 1, 2016. Fotografía de intervención sobre el paisaje, 100 x 100 cm



89

instantes de un relato en duermevela. Simulacro en el espacio infinito: cada uno de los espacios intrigantes habitados por las formas. Silencio agitado como en la fotografías sobre una de sus intervenciones en el paisaje, “FLP 1” (2016) donde las formas lumínicas se encuentran con el universo del bosque, el hermético ardor de la quietud que antecede a la vibración de lo no visto antes como si, sereno, recordase nuestro artista un precedente y misterioso encuentro, tal numinoso hallazgo que hace compatible con la búsqueda de lo, hasta ahora, desconocido para el conocimiento, pareciere embargado de una búsqueda alquímica, viaje interior que emplaza sus composiciones en un aire total, memoria donde ardía, perplejo territorio poblado por la aparición de las formas.

Elevación de las paradojas de la visibilidad, destellos de donde surgen las formas como fuerzas errantes, pues tentar la elevación de las formas conduce a la inquietud sobre las diversas posibilidades de la creación, crear supone en muchas ocasiones negar. Deriva imaginante mediante instrumentos de visibilidad fragmentada, como un archivo de visiones o articulaciones del espacio en tiempos diferidos. La conciencia resonante refiere el espacio y el tiempo del artista como condición inseparable.

WANDERINGS OF THE IMAGINATION

OTHER VISIONS OF GEOMETRY

Alfonso de la Torre

Rrose Sélavy proclame que la miel de sa cervelle est la merveille qui aigrit le fil du ciel.

DESNOS, Robert. *Corps et bien*. Paris: Gallimard, 1968, p. 41

1 DERIVAS

Great artists, whose images have been conserved in the halls of museums, are those who have established a *particular connection*, a different relationship to the times in which they lived. While this time—our time—has collapsed, owing to the vain profusion of the images that artists seem to set aside to concentrate, parsimonious, on their task. Creation supposes a reference to time, and exercises active awareness of transcendence. A broadening of the conscience and the inquiry into a world of new meanings capable of exploring new possibilities for lines, formal structures, planes or colorations as drivers of mysterious forcefields created in space. Is what we see reality? When thinking about this writing, my memory moved between two verses, one from Dickenson, which endures, in which pain seems to be a great space, and the adorable journey of Nabakov, in the landscapes of Ada, in which creation is a flying carpet eager to explore territories¹.

Be it fiction or reality, the artists ask, their language remains a presence, and by invoking the signs, they may be contemplated. A wandering of the imagination, from alternate views, geometric creation proposes an art which eludes visual hierarchies, an art of suggestion and intensity, by way of the exercise of the symbolic. This, as Warburg taught, more than elevating certainties, is able to convert creation into an extense range for questions, an album and territory of beautiful strangeness. Delving into the reflection on space—interior space—but also that situated in one's surroundings, the artists gathered for this exposition seem to propose that the gaze and the observer do their work. Ultimately, a painting would be a resonance camera, a secret energy, populated by questions, like arborescent thoughts. Reminiscent of Robert Desnos, the artist awaits another imagination to reclaim the images, an unleashing of ideas and broadening of questions. As they advance in the gloom, in their multi-directional tentativeness, their path is left full of embers, like an *aesthetic* interregnum, sensation, and perception, that does not rule out the offer of transcendence on the face of the creation of this new world, offered to the observer to share. Allegorical, engrossed in the mystery and surprise of the joyous exercise of poetic otherness, their exploration ends up touching the very limits of perception, quickly elevating the game of

¹ NABOKOV, Vladimir. *Ada o el ardor*. Barcelona: Anagrama, 2006.

illusions, as a mandate of the energetic motor of creation. Geometry is converted into energy, new images seem constructed on the elimination of those which existed before, like a subversion of the real world, highlighting the inability of theories to explain routine paths, as it is a way to access the complex. Artists on alert, paintings wandering in a trance to be revealed, without disregarding the hermetic air, something not within the grasp of the most common view, but joining his work with the mysterious and unknown, grown as an epiphany, tempted to reveal forms that have roamed the world. Others emerge, and remember those potent and strange chords inhabited by observers, who become the artist's resonating conscience. Other views of order and geometry.

2 ON THE IMAGINATION [AND] OTHER GEOMETRIC VIEWS

Interpretation can cause the will to rave.

Marcel Duchamp (letter to Guy Weelen, New York, 26/VI/1955)²



Albert Gleizes

"I said before that space is a mystery", Palazuelo would write. "For me, it is like an ocean of energy. That energy is matter that manifests, or not, in our perception. The ocean of matter is *full*, and therein, everything is amplified, everything communicates, is born, and reabsorbed. The space of any dimension before which an artist is situated, in *demand of a vision*, is the 'reflection' or 'symbolic' space of another, who constitutes the mystery of that which is 'unrestrictedly abundant'. The dots, lines, forms, and colors, are the matter with which artists dream—*Imagine conjointly*"³. This occurred with the scriptural **Albert Gleizes** (Paris, 1881 - Avignon, 1953), submerged in the restlessness of his mystical life, another artist on alert. To see is to imagine, a thought which he defended from Cubism theory, of which he was a precursor. His search must however match a hermetic world, not far removed from certain questions from other contemporaries of Puteaux. The most widely-recognized of these is uneasy Duchamp, with whom he would share a certain spatial intoxication. Awareness, as a series of distanced flashes, the elevation of a possible optical alphabet, imbued with the fragility of the appearances it creates, deconstructs, and proposes so as to reconstruct in a new, separate reality, in which color is a capital element. As with Marcel, the world of representation is questioned with incessant queries about the dimensions of space and transformation, a perceptive poetic, radiance, and state of thought.

Delirium of an interpretation of willingness, distillation of an introverted imagination⁴, that could be contemplated recently in this gallery on the occasion of the "Universo MADÍ" exposition, a group officially formed in Buenos Aires in 1946— Geometrics fascinated by the poetry of forms. Thus, with the manual aspect of their productions, their playful relationship with space, the defense of the evocative, meditated invention of impulse, or the separation from other twentieth-century movements, such as realism or symbolism, the image would be, in the end, "freed", as the MADÍ's would come to write. Further: the rejection of expressionism or auto-

² Recogido en: DUCHAMP, Marcel. *Afectuosamente, Marcel. Correspondencia de Marcel Duchamp*. Murcia: CENDE-AED-Región de Murcia, 2014, p. 272.

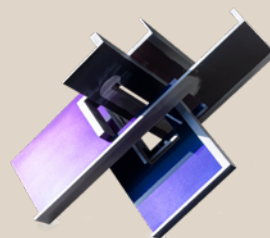
³ PALAZUELO, Pablo-FERNÁNDEZ-BRASO. *En el taller*. Madrid: "Guadalimar", Año VI, Nº 56, I/1981, p. 35-42. Reproduced in: "En el taller-El espacio de Palazuelo", Madrid: Editions of Rayuela, 1983, p. 80-87.

⁴ THARRATS, Juan José. *Artistas de hoy, Pablo Palazuelo*, Barcelona: "Revista", XII/1958. "Palazuelo is an authentic example of an introverted imagination. His paintings, created unhurriedly—somewhere we have read that he produces no more than half a dozen paintings per year—tend to be accompanied by titles that serenely invite meditation (...)": DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. La imaginación introvertida*. In "Palazuelo. Paris, 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)". Madrid-Alzuza: Fundación Juan March and Fundación Museo Jorge Oteiza, 2009-2010.

matism⁵ also demonstrates distance from surrealism, which is deemed an archaic⁶ hindrance⁷. It was an imaginative and cerebral process, they say, toying with terminological amphibology⁸ from a character which habitually commends contradiction, enjoyment in the presentation of opposites. They were extremely imaginative, inviting in their uninhibited journey through history. They rejected norms and permanently provided models to build; they revindicated extreme invention, as they alluded to past figures, including Gropius, Kandinsky, Mondrian, and Pevsner⁹. The immediate arrival of MADÍ to Paris influenced GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*) on the globalization of *shaped canvas* and their vindication in North America. In MADÍ, the creation of pluridimensional space by way of a certain perspectivization and dynamism, a kinetic *telos* that inquires into the plane or composition through its dynamic encounter, the defense of painting, and superposition as an essential creative form, were also frequent¹⁰.

THE MYSTERIOUS CONDITION OF SCULPTURE

Chirino said of **Arturo Berned** that he was an incessant explorer¹¹ (Madrid, 1966). He believes that creation is a necessity, confronted with spatial problems on the elevation of forms in this extense, multidimensional *nothing* that seizes the world. This does not rule out the search for emotion¹², and considers, in lockstep, blank space to be populated by diverse ideas and possibilities. Berned delved into formal structures and problems in a disturbing, unending journey. His sculptures frequent a certain interior monologue, for which reason perhaps it is to be expected that many creations bare the title “Cabeza” (head), “Caja” (box) (as in his “Caja XLIII”, of 2018) and “Máscara” (as in “Máscara VII y VIII”, of 2019), which mention not only the purity of forms, but also the aspect of the images related to the face or thought, introverted imagination, a true example of this wandering imagination. Restlessness and imagination define this artist, sculptor, and poet of forms¹³.



Arturo Berned

Silence permeates the spectacular reflections in many of **Nicolas Schöffer's** (Kaloosa, Hungary, 1912-Paris, 1992)¹⁴ sculptures. The metals flicker, metal banners rotate, invisible spheres seem to emerge in their center, and on the floor, a dream of chrome gleams. I reflected, some time ago, on how Moholy-Nagy's: “Light-Space Modulator” (1922-1930) seemed to be present in the origin of some of Schöffer's artwork, a fundamental artist, and one who is rarely emphasized in our context. He is more often revindicated by other kinetic-rotators, such as Eusebio Sempere¹⁵, to whom this gallery dedicated a beautiful exposition, in 2015, worthy also of museum walls.¹⁶ I indicated that, behind that desire



Nicolas Schöffer

5 However, in many of his writings, *ludus* abounds, together with certain irrationality.

6 TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Con respecto a una futura creación literaria*. Buenos Aires: “Arturo”, nº 1, Verano 1944, p. 36.

7 This would be stated in the second MADÍ issue (X/1948).

8 Ibid.

9 In Ibid., reference to Max Bill, Herbin, Kupka, and Magnelli, also reproduced in the third issue (X/1949), among others, they will remain in the other issues, which would seem to be a Parisian influence.

10 Here I refer to Rhod Rothfuss' article, “Un aspecto de la superposición in MADÍ's second issue (X/1948).

11 The fanciful smith also saw him thus: “Berned is guided by an incessant exploration of new artistic territories”. CHIRINO, Martín. *Arturo Berned*. Madrid: Estudio Lamela, 2018.

12 “The objective of my work is that same that any artist seeks: to move the soul”. FERNÁNDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor. Conversaciones*. Madrid: Galería Fernández-Braso, October of 2019. This is mentioned by the artist in: BERNED, Arturo-PITA, Elena. *Entrevista*. Valencia: IVAM, 2012, p. 188: “sculpture emerges as an internal need: it appeared, and I simply did not repress it (...)”. Recovered from: DE LA TORRE, Alfonso. *Arturo Berned. Poesía y sed de las formas*. In “Arturo Berned. Procesos y principios”. Madrid: Galería Fernández-Braso, 2019.

13 “(...) A special poetry, as an intimist”. BONET, Juan Manuel. *Apasionado por el rigor (Divagaciones sobre las esculturas recientes de Arturo Berned)*. Madrid, 2011, p. 17.

14 DE LA TORRE, Alfonso. *Interactive-Realités Nouvelles-Tesoros Comunes [Reflexiones en torno a la Exposición Interactiva]*. IN “INTERACTIVE. PRÁCTICAS DIGITALES CONTEMPORÁNEAS”. MADRID-CARACAS: GALERÍA ODALYS: 2016, P. 5-21.

15 Sempere incorporated from the onset the sculpture “Chronos X” (1971), by this author, acquired in 1977 at the Galerie Denise René, to the then “Colección Arte Siglo XX” (Alicante). Currently exhibited at the MACA, Alicante.

16 Galería Odalys, *Nicolas Schöffer*, Madrid, 12 November 2015-7 January 2016.

for an electrical, mechanical, or luminous encounter, the gorgeous confusion/conjunction between light and shadow, which Schöffer promoted early on, from the mid-fifties, and which is present in “Miniprisme” (1965), another good example, will always prevail in the beginnings of this epic of light and kinetics. One proclaims that, seeming to speak of the outside, of the murmur of space, kinetic noise, that nevertheless arrives immediately to the praise of a tumultuous previous world. “Espaciodinamismo” (Spatial-dynamism), an optical and temporal resolution, in his vocabulary, to which other mysterious words, with a luminous-chemist air would be added: “luminodinamismo” (luminodynamism), “cronodinamismo” (chronodynamism), or even “ciberdinamismo” (cyberdynamism). The search for an encounter with artwork in a new and mysterious time is always in progress, and as such, is equipped with new tools for both the approach and creation. A romantic mechanic, whose artworks seems to carry a tumultuous past world. Extraterritorial, removed from the modular world and the combining or usual permutation principles present in kinetic art, it would carry an air of distinction in whatever was created, more narrative than strictly optic, and implants spatial events—sensations of space, light, and time—removed from reiteration or formal patterns, giving rise to sensitivity and spirit. He is always visionary and attentive to internal growth, to the revelation of a transcendent thought and *ethos*, moved by spiritual enrichment.



Alejandro Otero

The gloom advances in multiple directions, a tentative creation of a sculptural space in which experience may be narrated, in an imperious need to express itself, while the path remains populated by the intensity of said experience, constructed from the ideal. **Alejandro Otero** (El Manteco, 1921-Caracas, 1990) understood space to be an intimate place, in which one has the ability to move toward the experience of integration in public space, as shown in this gallery’s recent exposition¹⁷. His artwork sprouted from a singularity, which emerged from an incessant search, in a priority space, for the aporia of the possible expression of undiscovered forms, an anxiety to tempt the formal discovery of that which was found hidden, unknowable, of the cosmic mysteries, a dynamism that exists beyond the world’s stillness. It drags the light¹⁸, seeks an energizing space composed of vibrant cubic hearts¹⁹, circular fires, seeds²⁰, or forms that generate a tense, serious emptiness that travels from normative vision to the sensitive. It provokes thought about the enigmas of pictorial space, new questions regarding the material and immaterial, the possibilities of the forms created, fields of color, and the liminal, in an attempt to reach the limit with both extreme emotional strength and intense mystery.



Alberto Bañuelos

Reminded me of Beckett’s poem about the skull. **Alberto Bañuelos** (Burgos, 1949) often practiced the mysterious exercise of concealment-revelation. Bañuelos draws the sculpture in permanent formalization-deformalization, to *deconstruct*, in his words, in an almost demiurgic act, in incessant activity, with stones submitted to a new language, exploring the possibilities of certain natural materials, especially different minerals. As observed in “Opus 560-Deconstrucción N° 66” (2008) and “Opus 900-Deconstrucción N° 392 (Picasso XVIII)” (2013), for this sculptor, creation was to tempt the revelation of the mysteries of the universe. He seems an artist in search of another order, very spiritual, which obliges the observer to consider the mystery of forms, and as such, of the world. This is understood as an unavoidable need to deeply penetrate reality, as in a story of transfiguration.

¹⁷ Galería Odalys, *Otero MONUMENTAL: dibujos | maquetas | esculturas*, Madrid, 22 February-25 April (June) 2020.

¹⁸ I am citing one of Otero’s works of art, seen in the mentioned exhibition: “Rastreadora de luz” (1972).

¹⁹ His artwork, “Cubo de corazón vibrante” (1972), was also exhibited.

²⁰ I mention Otero’s, “Fuegos circulares” (1972) and “Semilla Circular” (1987), specifically.

Mysterious is the wooden object of monochromist **Sergio de Camargo** (Rio de Janeiro, 1930-1990), circa 1960, almost a compilation of a mass that ultimately evokes geometry, but also a mysterious atmosphere, emotion, or norm, chaos and order, martial calm. It would seem an onslaught in which opposites are revealed, something which has always been present in his artwork, a governed task, similar to an indefatigable search for truth and transcendent beauty because of a sort of tragic tension, a vigorous silence that seems to keep the artist attentively listening, as the desirous collaborator in the act of form revelation, in search of true vision.



Sergio de Camargo

“Serene, luminous, true, precise, clear, incorruptible”²¹, to quote Arp, in reference to **Carmen Otero’s** (Madrid, 1963) work, an artist obstinate about the essential, As if the visible were all of a sudden sonorous, its sculptures were *reconstructions*, diverse wooden artwork (cedar, as exhibited, as well as chestnut, birch, iroko, or linden)²² separated into careful fragments, and later newly assembled in various angulations. It would seem to stem from the mannequin that created commotion among surrealists, extracted fragments become hollow, so as to compose a new existence between void and shadow. Said fragments are frequently stained in different colors, smooth shades, compatible with the natural essence of wood. Seemingly referring to the interior life of those forms that call for a gaze upon the essentials of nature, and which, on transformation or decomposition, are later, again, behind the ellipsis of the rest, recomposed and elevated in space. They are *auto-geometrized*, in her words, as if converting the duration of the *totus* into fulguration, or, say, hyperbolic ellipses. In “Reconstrucción I” Otero seems to remind us that these heads and their stories resolved in fragments are composed in the same way as a primordial concern, seemingly returning them to their own destiny, the restlessness of thinking, their *place*, as if referring to the mystery between the place being constructed and the dwelling in which thought reigns—the atrium of knowledge.



Carmen Otero

The minor as an event. The mysterious painting, “Reticulárea 80/11” (1980), by artist **GEGO (Gertrud Goldschmidt)** (Hamburg, 1912-Caracas, 1994), accustomed to take creation to the limit of limits, the awareness of the question about the true nature of art, and concluding by not just elevating mere metallic compositions as they reflect upon something as complex as the nature itself of the artistic activity. As a meta-artist, Gego anticipated the numerous artists who, especially in the late sixties, proposed the challenge of questioning the limits of painting. These limits led her to a new energy of the pictorial style, proposal, reflexive, and rarely frequented in the art of our time. Gego seems to subscribe to the maxim about how the destruction of physical space—and hence the provocation of absence, a void—is a constitutive, active part of creation. The ambitious and varied proposal that emerges in her metallic nettings, in the thinness of her volumes, traced with wire lines, her hunt for space or dialogue with the voids generated therein, that which could be called a singular lyric of eliminations, as occurs in “Reticulárea”, in an actively creative way, the analysis and proposal of new expressive forms²³.



GEGO (Gertrud Goldschmidt)

21 ARP, Jean. *Sophie Taeuber-Arp*. In “Jours effeuillés, poèmes, essis, souvenirs, 1920-1965”. Paris: Gallimard, 1966, p. 291. DE LA TORRE, Alfonso. *Carmen Otero: serena, luminosa, verdadera, precisa, clara, incorruptible*. Guadalajara: Museo Sobrino, 2019.

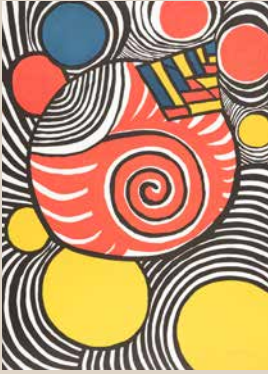
22 “The sculptures have been created with hardwood, such as walnut, chestnut, cedar, iroko, birch, linden, pine, etc. Wood is a living material that possesses a series of intrinsic characteristics, such as color, striation, hardness, weight, texture, and warmth that confers certain physical and plastic qualities that intensify with the color of polychromes. Chromatic play in which I value color contrasts and tonal harmonization in terms of the wood with which I am working (if it is light, dark, porous, or compact). This choice normally corresponds to a previous design, but many times, is affected by my mood at the time”. Conversation with the artist, 3/VI/2019.

23 If before we cited Otero’s exhibition in this gallery, it is now pertinent to mention: Galería Odalys, *GEGO. La línea es el recorrido*, Madrid, 13 July-30 September 2019.

PAINTING AS A GLIMPSE

He sought not the general sense, but the unexpected, sunlit clearings, where you can stretch until your joints crunch, and feel as entranced (...) he thought of the blackness of the coniferous night.

Vladimir Nabokov²⁴



Alexander Calder

Praising a certain poetic impenetrability, a kind of harmonic disruption, the presence of a reference to elasticity and the absolute survives in **Alexander Calder** (Lawton, 1898-Nueva York, 1976) with the encounter between corporeal and abstract, the contention of one form over the other, or on the contrary, their hatching. The compatibility between the rhythmic and arrhythmic, that which flows and that which is stagnant, that which is arduous and that which is expressed in a seemingly simple way, all in the same pictorial plane, as a state of transport and metamorphosis. Color, that counterpoint mentioned by Kandinsky in his analysis of the spiritual in art, in Calder's work seems to elevate itself from vindication to its inner need, a slow endeavor, an extoller of levity, indulging in the lateness of that which has been carefully envisaged. There is a certain air of uninhibited geometry and delicate formalism, a beautiful workmanship that moves between the absolute and the delicate, the evident and that which seems soon to vanish, music for the heavens, compositions of liquid air, writings in dreaming flight, rotund forms which evoke a world in silence. Calder seems to come and go from the bidimensional to the plane, as in the hypnotic artwork exhibited, which seems to bubble—forms in the San Juan night. Synthesizing his work in this interregnum, the coming and going between questions.



Mercedes Pardo

A creator of artwork of a deep poetic imprint, from the strength of breath, **Mercedes Pardo** (Caracas, 1921-2005) was an artist who praised clarity, vindicator of doubt, interrogative, advocate of thought and of that which is beyond appearances, enigmatic and sensitive. Thus, Pardo's creative proposal frequently addresses the careful encounter of modulated spaces, the creation of geometry with a vocation of transcendence in a tense silence, in the wakes of certain admired painters and evoked thereby. Fra Angelico and Joan Miró come to mind. An explorer of the possibilities of lines and planes, with a tendency toward the expansion of fields of color, not so much as a substance on a surface, but rather as a subtle motor of a field of forces developed in the painting, transforming her structures, which seem a permanent question about forms, order, number, and proportion. A rational articulation of extremely rich visual play, which I sometimes see partnered with the work of Gerardo Rueda, an artist that seriously proposed himself not to keep up²⁵: transparencies, shadows, lines, planes, and interior light, subtle paths, his paintings were that of refined painter and had the sole objective to arrive, via sensual rigor ("Sombras", "Pálpito", and "Memoria" would come to be titles of these works of art), to that which is essential.

A journey toward the limits of things, **Rosa Brun's** (Madrid, 1955) work has been characterized by a rigorous, abstract proposal and profound inquiry into color, owing to the elevation of an orderly work, but not with a cold attitude. A silent, dialectical air is fundamental in her work, a disturbing rumor that generates questions. Among the most relevant of these may be the relationship of the artwork with space, and the inquiry into the limits of

²⁴ NABOKOV, Vladimir. *Gloria* (1971). Barcelona: Anagrama, 2017, p. 86-87.

²⁵ DE LA TORRE, Alfonso. *Gerardo Rueda. No estando al día*. Madrid: Ediciones del Umbral. Colección Invisible nº 3. Madrid, 2017.

monochromes themselves. This analysis of form and color will lead a meta artistic, in-depth reflection with a *malinconic* point about the exercise of painting. The analysis of vibration produced in her paintings—that sometimes transform into objects to contemplate and consider, which is exemplified in the Rothkian “Dyson” (2019-2020)—reflects on questions that seem to extend beyond what is merely visual, an extension of the concept of “painting” in the sense of the application of pigments on a mere flat surface, for when painting meets the creation of “pictorial objects” or “painted sculptures”, it would seem to construct instead a question-generating machine. Inquiry into the limits mentioned previously, as occurs in “Kara” (2016) in the search for a certain revelation of perception, tension of appearances in the absolute thirst of a painter obsessed with her task²⁶.

More than lines or planes, forms or colors, illusions on matter, **José María Cruz Novillo** (Cuenca, 1936) frequented a poetry of space, or in a wider and more intense sense, a meditation on forms and space, that which we know as visible work. Cruz Novillo is a creator who has walked on the boundaries of art history, potent and energetic, capable of creating artwork that, over the years, has been characterized by its distinction, establishing deep, formal proposals that have enquired about the *fire* that the images consume. Thus his “Tribute to Morandi d’après Zurbarán” should be understood, a cycle of two hundred fifty-six unique works of art by Cruz Novillo²⁷, created with all of the combinations with repetition of the four contraptions from Zurbarán’s still-life, which hangs in the Museo Nacional del Prado. It involves a “tetraphonic diaphragm”, in accordance with the denomination used by the artist, since the beginning of the 1990s in synesthetic artwork such as “Diafragma decaafónico de dígitos” for the facade of the Instituto Nacional de Estadística, or “Diafragma dodecaafónico, opus 14”, which will endure for 3,390,410 years, which opened in ARCO madrid in 2010, and which will continue to its culmination on the artist’s webpage. Seeker of a dimensional utopia, developing this thoughtful geometry, tempted by conceptual art without evading an intense irony, his art, so nonthematic, has been a tempting exercise as the creative elements must serve not for the game of forms, but to promote reflection in a process, theirs, listening attentively. Ethical commitment with the living via aesthetics, Cruz Novillo’s art has also been committed to intelligence, the mystery of space, reflecting with a hypersensitive, subtle, analytical air on the construction of visual metaphors, whose technique (pictorial, sculptural, musical, or sonorous, profoundly poetic) has sometimes needed to be invented to achieve his system of expression²⁸.

While reviewing the intensity of **Jesús Matheus’** (Caracas, 1957) trajectory, on which this gallery will briefly present its first solo exhibition in Spain²⁹, I reflected on the way in which it implies an extraordinary proposal for the questioning of space, as this restless artist³⁰ has made it possible to join that which is stable with that which seems fragile, that which is gentle with that which is imposing, something depleted with something that resembles a fragment of the path of thought, splinters evidence here and everywhere, rousing embers. An ode to painting, his work is also a permanent inquiry into the pictorial space, sculpture and forms, but it also comes from thought of the absence or the void, the possibilities of creation that Matheus constitutes in the elevation of a territory of exercises with great self-referential marks³¹, for more



Rosa Brun



José María Cruz Novillo



Jesús Matheus

26 We include the work of Rosa Brun in a project entitled, “No hay arte sin obsesión”. (Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 9 March-27 May 2007 and Fundación Caixa Galicia, Ferrol, 22 June-9 September 2007).

27 Cruz Novillo created this artwork cycle to be exhibited in the Museo Thyssen-Bornemisza, in Madrid, for the exhibition entitled “Zurbarán: una nueva mirada” (2015).

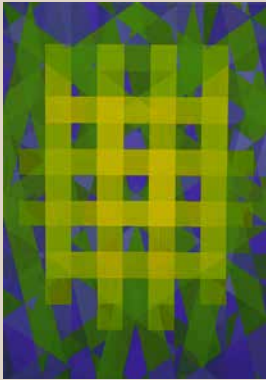
28 DE LA TORRE, Alfonso. *José María Cruz Novillo. Geometría y derivas*. Madrid: Galería Fernando Pradilla-Stand “El Mundo”, ARCOmadrid 2020.

29 Expected as of January 2021.

30 In the words of the artist: “A work of art must be restless and dynamic, it must change and advance. It must also be fresh. Restlessness is fundamental”. MORÓN, Jessica. *Jesús Matheus en cuatro costados*. Caracas: “El Universal”, 14/V/2013.

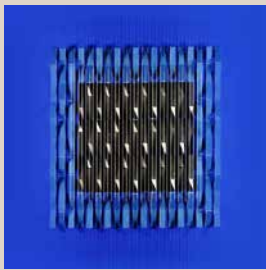
31 “(...) an autoreferential language, supported by his own norms: in the reasoning and logic of art”. BARRIOS, Guillermo. *El evangelio según Matheus*. Boston: artist’s website, 2008.

than axioms, our artist gives rise to poetry revealed in the immense task of construction as the motto of his work, construction as a continuous reality³², not in vain would he express, doubtless, that his endeavor is that mentioned, “an ode to painting, ritual of human existence”³³.



Javier Victorero

Javier Victorero (Oviedo, 1967) has elevated forms which frequently emerge from kingdoms of darkness, but it now seems conclude a journey, displaced from his paintings suspended in the fog of years ago from the more current, sharp versions, but with the sediment of the pale light of W.G. Sebald, who in painting, reminds me of the still extensions of Árpád Szenes. Especially, when I contemplate these paintings from his cycle “El sueño del jardinero” (The gardener’s dream), they resemble places occupied by moss; veiled, rusted surfaces like the dense interior atmospheres of Vuillard. Compositions trembling between being and not being, that which is patent and that which is blurred toward decomposition, voices within voices, forms a la Ad Reinhardt or that evoke certain liquid tremors of Barnett Newman or Agnes Martin, the permanent doubt of Blinky Palermo, the careful spirit of Hemut Federle: forms emerging from the surface, enjoying the *hard-edge* game, the journey toward certain invisibility. Victorero teases with a painting that is always of transcendent vocation, populated now by a certain oblique gaze, a world of angular leaks like Olle Bærtling, forms displaced across latticework, networks or weaves, and explosive, zig-zagging symbols like golden fish, perhaps demonstrating the need to pause and contemplate.



Robert Ferrer i Martorell

An open door to the invisible —as the title of one of his 2019 works of art (exhibited) reads—, an encounter with poetry, mentioning the creations of **Robert Ferrer i Martorell** (Valencia, 1978) led me to think about, recently, Edmond Jabès and Yves Bonnefoy, poets of nudity and lethargy, who praise a world in suspension, inhabited by deserted streets. Poets of the door open to questions. “I sought the limit and found the unlimited. I sought the unlimited and found the limit”³⁴, said Jabès. Or the questions of Maurice Blanchot on the certainty of white, evocative of Ferrer in one of his monochromes a white storms. The art of thinking, as a stage of the process, as in “Estructuras en construcción” (2020), a poetic vibration of the signs in the luminary of the space. Thoughts about the enigmas of pictorial space, displacements, and pretenses that do not avoid their relationship with the void, always from this poetic dimension. Ferrer seems to tease with the extension of space, transforming it, folding or bending it on itself; sections of diverse expansions, fragments traveling in weightlessness, constructions locked like a careful forger of transparencies which reveal the sleep of agitated life of forms. A silent artist who frequents an extraterritorial atmosphere in his proposal, as a painter of enigmas, his ordered world never ceases to propose forms with paradoxical atmosphere atmospheres that avoid the mere formal games and inquire entropically, in a type of aporia: around the fire that consumes the images³⁵.

Sliding, as the essence of his being, the elevation of a world that frequently dematerializes the immaterial, or on the contrary, materializes the immaterial, a universe which emerges from light, it is the search of **David Magán** (Madrid, 1979). His inquiry emerged from lightness and mystery, proposed from certain hieroglyphics of light which emerged from another labyrinth, the vain conformation of the real. Its essence is a journey taken slowly among the very faint, which praises that which is constructed, an art inherited from those

32 “In recent years I construct; I have found myself constructing: I am a constructor that starts and stops to join forms, things, and parts. Drawing, painting, and sculpture: constructed paintings, flat sculptures, sculptures of a painter alluding to a characteristic upward graphic revealed in continuous totality”. MATHEUS, Jesús. *Manifiesto en dos tiempos*. In “Neoglifos”. Caracas: Sala TAC, 2015.

33 MATHEUS, Jesús. *Introducción*. In “The white studio”. Miami: Ranivilu Art Gallery, 2018.

34 JABÈS, Edmond. Cited by BENHAMOU, Maurice. In *Distances* catalogue. Paris: Hospital de la Salpêtrière-Chapelle de Saint-Louis, 1981.

35 DE LA TORRE, Alfonso. *Robert Ferrer. Consume el fuego las imágenes*. Madrid: Galería Espacio Valverde, 2018.

many artists who have always dreamed of lines and strange radiance emanating from that which is unknown³⁶. As in this “Torre I” (2016), where the faint forms seem to expand in a certain eulogy of three-dimensional dynamism, we find a creation that evokes a writing in which light may reveal itself in the air: luminous planes, reverberations of color displaced in space, emulating forms, it resembles sometimes the vertigo of a journey into the faint. Meditating on the enigmas of the presence of light, and performing said inquiry about the possibility of the transfiguration of forms with impalpable radiance, reveals this illusion for tempting unknown spaces that wander, incandescent, through space, in such a way that his work is done not so much on the physical space in which things move, as in this other uncharted point, mysterious, an intermediate kingdom of vibrations, in which the perception of he who contemplates the artwork reigns.



David Magán

An artist subjected to an extraordinary restlessness, **Arnaldo Pomodoro** (Montefeltro, 1926) will not be far removed from the cracks or “Concetto spaziale, Natura” of Lucio Fontana. With the history of art traversed by the imposition of the images, the tentativeness of his sovereignty, Pomodoro proposes a suspension of time that thus remains interrupted, arriving at a topology of new forms that seem to free familiar images. As occurs in “Imagen de madrugada” (1974), exhibited, Pomodoro seems to persecute the unending, escaping from the legible absolute, the incompleteness of the truths that get laid out, in an opening toward unpredictable places. Among these is the anamnestic memory of the creator, whom, with said effort to show himself, elevates the territories of his downfall. Proposing in many cases artwork of environmental character, the beginning of the proposition come about—forgetfulness turned into form able to communicate with the observer, as he who walks the path to find the tracks. Instead of the vain sovereignty of the image that traverses art history and its fatuous temporality, Pomodoro proposes a place of loss—an accident, art as an occurrence that does not directly allude to formal play, and mentions the void, the image resuscitated as an extenuated expression of an unachievable search, never imprisonment.



Arnaldo Pomodoro

A restless artist with the appearance of mysterious serenity, a stillness to the point of breaking, the endeavor of **Sebastián Nicolau** (Valencia, 1956) has been, throughout fifty years of trajectory³⁷, that of a constant artist. I have compared him to Pomodoro, deliberately, as Nicolau also submits his gaze to the mysteries of seeing, inquiring about that what the image is, its construction or existence, and the displacement that entail the phenomena of the creation of said images toward the position of those who remain contemplating them. An artist tempted by the journey in the gloom in multiple directions, his art distills a plentitude of questions that make it resistant to categorization. To sew, stitch, allude to the reconstruction and reparation, many of the creations of Sebastián Nicolau are also forms of drawing—signs elevated with thread or something that mimics it; a tracing of paths or possible courses, to live is to connect the dots. As occurs in his exciting “Cartones entre hilvanes rojos y cordones” (2012), currently exhibited, his artwork acquires the condition of true writing—hieroglyphics perhaps—small lines that seem to remain activated as if they’re ready to carry on their task of piercing the other side, and perhaps, appearing once again: the labyrinth that could lead us to a center. They have occasionally reminded me of musical scores, and it surprises me to not see him mentioned among the irredeemable *kleeians*, as many of the compositions which emerged from the bastes, or their representation, acquire an air of grid and structure.



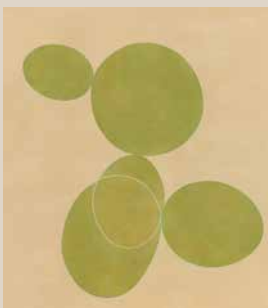
Sebastián Nicolau

36 KLEE, Paul. *Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale*. Paris: Éditions des Musées de Strasbourg-Éditions Hazan, 2004. “Cours VII” 27/II/1922, note 94, in the cited edition, on p. 127. The quote is: “Comme une étincelle venue d’où on ne sait où”, which translates as: “Like a radiance emanating from a place unknown”.

37 Let us consider here the year 1972, his first presence in the collective *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo*, at the Museo San Pio V in Valencia.



Pablo Armesto



Alejandro Corujeira



Emilio Gañán



Antonio Rojas

As with Nerval, **Pablo Armesto** (Schaffhausen, 1970) marches, solitary, singing a mysterious hymn, like a song from another place in existence, as if the path elevates to its enhanced star³⁸. The fluidity of the artist to conceive images that seem to mention a certain serenity arose from the questions, Armesto inquires in an exploratory thought that offers a stillness distilled from the poetic geometry that surrounds the forms. As a nocturnal gift, “Estelar 11.50 C” (2018), is revealed as an inner experience returned to the world of images, with an air of unfolding appearances, nomadic images, errant images crossing borders. Diary of light³⁹, seeing his work, experimenting with these images, I believe it is possible to evoke the art of our time, but why not also the return of his artwork to the immemorial world of the silence of painting, like the mysteries of Vermeer or De la Tour, the bodies suspended between the questions of light and space, the luminous gaps of Rembrandt or the icy seas of Friedrich.

Alejandro Corujeira (Buenos Aires, 1961) has reflected on the visual enigmas that tend toward forms, teasing with paintings *all over*, without limits, a conceptual reflection in which they are dissolved into extremely pictorial and poetic thought. Light of a painter whose work has a solitary, meditative air, that establishes questions in space, many times about the void, on ways to establish order, in permanent concern for the creation of a system of ideal symbols capable of determining a new universal perception. I always considered the artwork of **Emilio Gañán** (Plasencia, 1971) to be like that of another dreamer of lines, and have written, several times, that I contemplated these paintings in the midst of a profound silence, which recalls the painter from Bern who thus “dreamed”⁴⁰ of thirst and a search for lines to generate forms in the confusion of space. Of course—I thought—, space was... is beautiful, but also terrible: “What terribly sober things these are: the canvas, background, coloration [...] Above all the light, the spatial effect as a result of the light”, Klee *dixit*⁴¹. Recently, Emilio confessed to me that “This old school continues to drink from Klee’s poetry, one of the most joyful of which to dream. These lines he took for walks seem to invite us to the surreal world of his genius”⁴², also mentioning his interest in games of naive depth that were frequent in Klee. We arrived to his metaphysical harbor.

Fragmentary visions, seemingly in transit, distilled from fleeting visions captured in reality. Thus should the artwork of Dixon and Rojas be understood. For **Antonio Rojas** (Tarifa, 1962), “the solution to the plastic problem becomes a battlefield. Despite the meanings and underlying conceptualism in painting, this should speak for itself. And so the poetics of the image reach, preferentially, the eye, before the interpretation, and the painting becomes a mystery in itself and transcends the mere fact of representation (...) the tension emerges from the need to handle the architectonic space immediately, and the fruit, which initially was the resource, becomes the counterpoint needed to show the human view and perception of the world, as well as its magnitude”⁴³. Art proves to be the object of an encounter, forever renewed in character, one might call it the *intimacy*, of creation and its external manifestation. This tension reveals the contradictions of life itself. Removing the veil of appearances, as in “Aquí y ahora” and “Contraluz” (2020), which, like a heartbeat, return us to the way in which the enigmatic inherent condition of creation constitutes the search for the discovery of something beyond the fatuous certainty of for-

38 NERVAL, Gérard de. *Aurélia ou Le Rêve et la vie* (1855). Paris: Gallimard, Folio Classique, 2005.

39 Title of one of his 2013 works of art.

40 “I even dreamt about it. I dream. I dream of myself together with my model”, KLEE, Paul. *Diarios 1898/1918 (Edited and prologued by Felix Klee)*. Mexico: Biblioteca Era, Serie Mayor, 1970, p. 153.

41 *Ibid.*, p. 148.

42 Letter to this author, soon to be published in “Puerto Metafísico”. Courtesy of Emilio Gañán and Galería Fernando Pradilla, Madrid (fragment).

43 DIXON, Mónica. *Cielo-Tierra*. Toledo: Museo de Santa Cruz, p. 68.

mal reality. Further, the words of **Mónica Dixon** (New Jersey, 1971) evade our own: “In my continual search and preoccupation for light — in a constant dialogue that I maintain in my artwork between artificial and natural light — I do not seek detail, but rather the minimal figurative references to create sensations. In this search, I have progressively robbed the pictorial space of all that which I perceived as anecdotal. Individuals and objects inconvenienced me. They distracted me from that which, in reality, I wished to see: space painted in itself, the vibration of light in the atmosphere, the essential solitude of the scene. We sometimes transit through the places in which we live without knowing what we retain from them. Time passes, and we are not told what happens therein, but we are taken to the shelter of a timid light that converses with us. The reality that will prevail in the face of our evanescence is not that of individual objects, or their particular configuration in space, but rather space in itself, and the light that reveals it. Space as a compartment that describes the scenography of life”, as may be contemplated in the artwork exhibited: “Red, black & green” and “Soirée” (2020), which, in her words, are not mere constructions or a void, but a presence: “By way of the manipulation of space and light, I attempt to trace the duality between what we are and are not. Sceneries printed in my mind, visualized from the need of remembering, and proposed based on the concept of a spatial void. Because it is us, individuals, who lend form to those places in which we live. It is the body itself that activates space, not the existence of space itself. Removing the objects that lend meaning to our lives leaves us no other option but to look within to fill those spaces that seem to appear. It is this constant search for belonging and acceptance that motivates me and that I seek to reflect in my work”⁴⁴.



Mónica Dixon

Gerd Leufert (Klaipeda, Lithuania (Memel), 1914-Caracas, 1998), discussed, in his trajectory, an expanded endeavor that would not exclude concentration, investigating images and their perception, the viewer’s relationship to artwork, the effects of the superposition of forms, lines, and planes, and their encounter with the real. Adventures of lines, elemental geometrical structures that, as in the beautiful acrylic painting exhibited, ask themselves about the poetics of movement, as if elevating one’s own agitated life, an activated space that is dialectical, for it is, pulsatingly subjected to whom contemplates critical situations. Perceptive experience of the slight changes which occur with the use of forms and planes. Questions regarding structure, the position of forms in the world, variations, the encounter of opposites, dilemmas about that which is temporal, the structuring of visual surfaces and incessant transformation.



Gerd Leufert

A sensible objectivity seems to govern **Waldo Balart’s** (Banes, 1931) work, as an artist who frequently adds resonances to his writing that move quickly and unhesitant from the constructive towards the spiritual. Voices of the past brought to the present, which Balart, this indefatigable artist, proclaims: “beauty”, “mystery”, “fantasy”, “sensitivity”, “spiritual”, “infinite”, or “harmony”. Verbi, these and others, which to not perish. On the occasion of the presence of Waldo’s artwork at the exhibition in this gallery, “El trabajo de lo visible”⁴⁵, I wrote that the mystery of spaces was always his concern, remaining impenitent, exploring the *ethos* of forms and lines, *propositions* disciplined from a traveler in search of knowledge and creation, considering inner reflection an essential element, a thought whose depth has arrived to a certain mysticism of creation: “I consider art to be an ethical commitment to life by way of aesthetics, and a path to knowledge, in which the path and structure of artwork offer rigor and discipline, and color the fantasy. I call my paintings ‘propositions’, because through these I propose a sensible, original, and unique solution, in which significance and

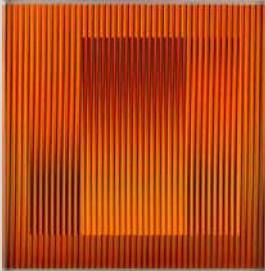


Waldo Balart

⁴⁴ Ibid. p. 80.

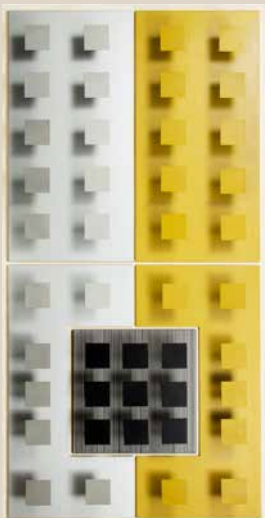
⁴⁵ Galería Odalys, *El trabajo de lo visible*, Madrid, 20 November 2014–17 January 2015

signifier are fused with no reference to any object or reality foreign to these. I implement my work systematically, by way of series. I consider light to be the origin of colors, and colors to be their quality. Simultaneously, they are their structure, measured in wavelengths and frequencies. I limit the forms I use to basic geometric figures with the objective of standardizing form, and thus emphasize the relevance of color and the interaction between different components of the 'proposition'"⁴⁶.



Carlos Cruz-Diez

His psychchromies, such as "Psychchromie" (1967) and "Psychchromie N.º 2347" (1994), seem to be conceived as stories, as occurs with their added colors ("Color Aditivo Serie Verano Uno 05" (2006) "Color Aditivo Caracas D1" (2010)), or, those colors that poetically displace space ("Couleur à l'espace Printemps 1" (2015) and "Induction du Jaune Nov 06-06" (2006)). Artwork of the ineffable **Carlos Cruz-Diez** (Caracas, 1923–Paris, 2019), images of an artist in permanent inquiry about space, who always exercised the use of the proclamation: minimal resources-maximum power. His artwork was tempting, from an excited sense of the aesthetic experience, praising the apparently simple, nevertheless with difficult implementation. Emotivity submitted to a strange intensity from a catalogue of questions about color, forms, and representation. Cruz-Diez thus transited seemingly lost nooks of perception and memory, asking questions around the ability to see, confusing painted lines and those elevated with matter above the plane, the new immaterial ones that emerge in the optics of color, the shadows that generate the fine metallic elements in paintings, or, on the contrary, the reflections of these and their shadows on pigment. With the appearance of making the complex simple, I sometimes think that his work was hermetic, seemingly invoking the aporia from which he engages his painter side: the search for that which is invisible, tempting the essential profundity and revelation of emotion. By way of minor mentions, he seemed to underscore or modify space, and the spectator shared the aesthetic experience that, in addition to referring to said space, would introduce temporality through the perception of those registered slight changes. Fleeing from the grandiloquent, Cruz-Diez has referred to the way in which certain events that have occurred in a small place may concentrate the world.



Jesús Rafael Soto

An artist captivated by the possibility of a beautiful world, of his artwork integrating into life, **Jesús Rafael Soto's** (Ciudad Bolívar, 1923-Paris, 2005) artwork was heavily influenced by the teachings of the Bauhaus⁴⁷. I always refer to an exciting image, the penetrable⁴⁸ of the atrium at the Musée d'Art Moderne in Paris and its visitors under chromatic rain, true interactivity of plastic space. This coincides, nearly, with the work of Cruz Diez ("Labyrinthe de Chromosaturation [Chromosaturation pour un lieu public]" on the Boulevard Saint-Germain de Paris) or that of Lucio Fontana ("Ambiente Spaziale" in la Documenta 4 – Kassel, 1968). That—we have occasionally written—was the time of a Latin Paris: Soto, Cortázar, Cruz Diez, Jesse Fernández, Le Parc⁴⁹. Some of the artwork present in this exposition—"Núcleo central" (1969), "Rosa negra" (1982), and "Cube noir et rouge" (1995) come to mind—is artwork that calls to the inebriation of seeing, almost living artwork, kinetics created with minimal resources, but with extraordinary efficacy, until sliding into a different place from the optic perspective. A rigorous artist, straightforward, vindicator of doubt, an artists who questions—I view his geometry with transcendent vocation, explorer

⁴⁶ Waldo Balart, in the catalogue of his exhibition at la Galería Eburne, Madrid, X/1994.

⁴⁷ "I felt attracted to artwork that had been created with the Bauhaus spirit". SOTO, Jesús Rafael. *Excerpts from an interview with Soto*. In *Soto: A Retrospective Exhibition*, cat. expo., New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1974, p. 26-27.

⁴⁸ After presenting his *Muro panorámico vibrante*, in 1966, at the XXXIII Venice Biennale, in the Venezuela pavilion.

⁴⁹ "Soto reasons in the scale of the time, sees the big picture, does not allow himself to be enclosed within the object, like many modernists. (...) The gigantic work of Soto, *Penetrable*, as well as *Extensión verde*, which is twelve meters long, or *Ambientación azul*, which is sixteen meters long, should cause Parisian exhibition organizers to reconsider. Worldwide, art aspires to surpass the limits dictated by the habits of the bourgeois". DUPARC, Christiane. *Le Descartes du cinétisme*. Paris: "Le Nouvel Observateur", n° 244, 14/VII/1969, p. 36.

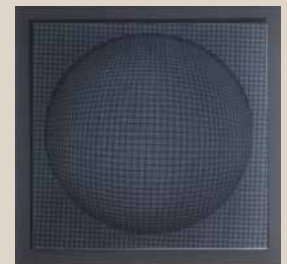
of linear possibilities. Soto considered color to be a subtle promotor of a field of strength that develop in space, being able to transform his structures, which seem to permanently question forms, order, number, and proportion.

A conscientious researcher, **Francisco Salazar** (Quiriquire, Monagas, 1937) has praised white monochrome. White, white, the victory of white⁵⁰, luminous cosmos, disciplined storm of whiteness⁵¹, tentative mystic who displaces painting and its terrain toward a supernatural, secret space, comparable to a sublime *abode*, bringer of a mystery that is always ineffable. Salazar has approached an artistic work submitted to an operation for the sake of achieving greater purity: liberating that which is accessory, so as to access the essential, in said auroral space, frequently drifting toward a special kinetic meaning, slipping between the presence and the void, traveling toward the limits, one part of his work occurs in geometric abstraction. An activator of spaces, Salazar seemed to propose the submission of his paintings to a supernatural light, something of Still that he quoted frequently: let us turn off the lights, “the paintings have their own fire”⁵². Thus, the silence endures. A tense, exploratory silence that investigates the possibilities of lines or forms, a subtle motor of a field of strengths developed in the painting, being able to transform its structures into permanent question, like an exam of the frontiers of awareness, which does not impede the elevation of a certain cartography of dreams—his forms and geometry are paradoxical, often temporary in space, with an air of suspension, embargoed by the light.



Francisco Salazar

One bold painter, **Héctor Ramírez** (Punta de Mata, Monagas, 1955), without avoiding the elegy, displaced the artistic object toward a silent, emotional, energetic, and free territory, a new kingdom in space. We are then invited to explore these images, with fluid air frequency or, from there, a praiser of the sphere, a new impulse—climb up to earth, oh transfigured earth and its pure sky. In creating these illusory spaces in the Spanish context, Manuel Rivera and Eusebio Sempere should be mentioned. I see his painting specular, as if transfigured in liquid, in an attempt to capture the imprecise geometry of that which flows, seemingly referring to time, the metaphor of the pristine, the reflection transformed by the presence of that emotional component, internal vibrations where the observer would have to proceed with their own formal investigations beyond the space in the painting: the observer would be willing to share speculation and the journey through the events that emerge in the forms.



Héctor Ramírez

A search of certain cracks in understanding and the labyrinthine access thereto, was of having meaning. Much of the artwork of **Victor Vasarely** (Pécs, 1908 - Paris, 1997) end up imposing itself in space, and seem subtle fragments of experience and meaning, becoming multiple visual evocations. Experiments with optical-aesthetic airs, essential, which seem to illuminate each other, as the empire of a strange force of meanings. As one of the researchers and most compelling defenders of constructive experimentation, much of his artwork responds to a planned analytic exercise, in line with the proposals of neoplasticism or constructivism. But his experiments constitute a personal search, and as with many artists of that Paris of *le Mouvement* in the fifties⁵³, the attraction to the abstract is clear in the conjunction with different materials and the exploration of new concepts of space and movement, a geometric systematization of color and light, simultaneously in permanent investigation into



Victor Vasarely

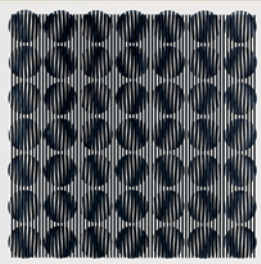
50 FRANÇA, Jose-Augusto. *Millares or the white victory*. New York: Pierre Matisse Gallery, 1974 (Text in the exhibition catalogue at Pierre Matisse Gallery, *Homage to Manolo Millares, his last paintings*, New York, 21 May-7 June 1974).

51 Term from: CHÁVARRI, Raúl. *Gerardo Rueda*. Madrid: “Bellas Artes’71”, V-VI/1971.

52 The quote about Still from AUPING, Michael. “Clyfford Still y Nueva York: el Proyecto Buffalo”. In: *Clyfford Still*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 38.

53 Galerie Denise René, *Le mouvement*, Paris, 6-30 April 1955 (Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, and Vasarely).

the creation of a system of symbols and ideal models able to determine a new perception of the universe. Color is considered fundamental in terms of the consequences it provokes, in terms of luminous effects and the creation of space, tension, or equilibriums that generate harmonic, dynamic space.



Yvaral Jean-Pierre Vasarely

Knowledge of the rules of space and light, and the function of color also form an essential part of the process of researcher **Yvaral** (Jean Pierre Vasarely, Paris, 1934-2002), who would yield one of the most pure forms of geometric abstraction: signs, lines, formal elements of refined beauty. This artist was encountered at the GRAV's⁵⁴ beginnings, from the mention of a certain inheritance of the artists most ordered in their compositions are seen more in the constructive world, also, toward certain moments in the art of intensities that would populate the creative repertoire of our ancestors, who dreamed of forms via compositions that seem to make the world visible, something that tempted his portraits toward the kinetic and pop. When contemplating his "Accélération Optique. Serie S" (1964), his artwork could be called complex and in-depth, however it does not subtract the seizure of a singular clarity and precision, poetry, and geometry which are the fruit of intense discipline, horizons, and interferences, compositions with harmonious execution, vindicator or purity in style.



Tomás García Asensio

Contemplating "Complejo equilibrio cromático en azul, naranja, rojo y verde" and "Complejo equilibrio cromático en rojo, verde, amarillo y violeta", both from 2020, by **Tomás García Asensio** (Huelva, 1940), I again thought of those investigations performed by the artist on the automatic treatment of color at the Centro de Cálculo at the Universidad de Madrid (CCUM). His conclusions, in his own words, sought "to suggest the possibility of establishing a system of color exploration from the point of view of plastic arts, and automatically, using certain criteria and principles specific to computer calculation. It is hoped, further, that this system will facilitate art generation as well as analysis". Reflexive and analytical, without negating a poetic and musical air in its forms, it has reflected on the formation of colors on the basis of selection -and interaction- of the three basic colors, to which a numeration, related to their own luminosity, is applied (without valuing that luminosity that may be applied to them owing to their lighting). It also studies the relationship between luminosity and the surface occupied by color, establishing an operative system to relate tones and values in which, in the words of the artist, may be connected by a system of three elements, submitted to certain programmed laws, and which may be automatically expressed. Norms which, "with a minimum of elements, certain objective values, and certain simple combining systems permit, in the words of the artist, encompassing all of the casuistry of color". On the other hand, García Asensio analyzes the luminosity exterior to color itself, in which retinal physical elements come into play (analyzing three types of chromatic situations of human vision that create a number of other possibilities of greater complexity). To a certain degree, García Asensio is a pioneer of reflection, with intensity, in the close interrelationship between science and art. In terms of his art, he has indicated that "it is a safe way to avoid representative images. Truly, this art is iconoclast. From this we can gather its geometric similarity with other iconoclast art, in said case, for doctrinal reasons, as with Muslim art. Concrete art is iconoclast because the presence of images would weaken its condition of being, in and of itself, as they would be representations of other things"⁵⁵.

⁵⁴ Galerie Latinoamerica, *Demarco, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein, Yvaral*, Brussels, May 27 - June 30, 1960. Excluding Vera Molnár, these artists would sign the "Acte de Fondation" of the Centre de Recherche de l'Art Visuel in July of that year. In January 1961, on the occasion of their exhibit in the Museum of Art in Stockholm, García Miranda, García Rossi, Le Parc, Morellet, Moyano, Sobrino, Stein, and Yvaral. would confirm the final composition.

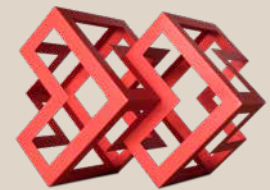
⁵⁵ Conversation between Tomás García Asensio and this author.

Creator of spaces swept by silence, paintings where hardly anything happens, the recent work of **Santiago Serrano** (Villacañas, 1942) refers to the possibility of a space where planes and lines reside and which acquire the same qualities of a certain dynamism, as revealed in the exhibited “Fade to White VI” (2017); fading of active forms, spaces that highlight the composition as a model to assemble on the white plane. Conceiving oppositions in the field of vision, a watershed that confirms his location beyond the limits of painting, his vision produces in the whole, in the vibrant sensations provoked by his compositions that confront us with a certain lightness of geometry and color, forms crossed by the light of time, possessors of an aftershock.



Santiago Serrano

It is a space, that is proposed by **Carlos Evangelista** (Salamanca, 1943), in which one journeys toward the infinite, seeking the infinite. A composition of planes, unfolding nervously into space, and a presence of color composing the limits of surfaces, his artwork, often with wooden *assemblages*, are conceived from a complex analysis of possibilities, elevating thus the signs between introspection and bereavement, including a certain hermetism that seems to tend toward an amplification of the silence. This world of formal rhythms sometimes seems to evoke musical compositions, subtle and daring, space is nothing if not the energy and intensity. Evangelista seems to indicate that a space is full of uncertainties in which formal processes are implemented. His is a space of reflection, set with questions and doubts in which said irradiations create the need for an ambiguous territory, full of questions, as a radical incitation to think. The images burn, as in the end, in his artwork, the process of proposing the resolution of an idea is not just undertaken, but it is no sooner revealed than deconstructed in a continued exploration of the forms. For Evangelista, each of his compositions come from a world in which there is also self-exploration. What is there beyond the boundaries, beyond the end, to tempt one to come closer to glimpse the unknown?



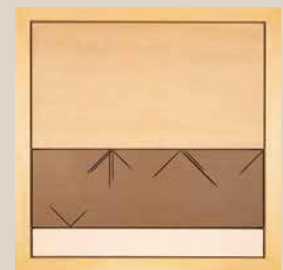
Carlos Evangelista

Viewing his “Variante A -Malevich” (2005), a composition which seems to unfold in the space of light, a world in a process of growth, folding and unfolding, visionary ascension -would seem almost inebriated- of the forms, I thought that the artwork of **Iñiqui Ruíz de Eguino** (San Sebastián/Donostia, 1953) should be ascribed to a special fraternity of thinking geometers. The writing of the lines in space, both in his painting and open-air sculptures, is -“transitable”, he would say-, an exercise of intense reflection on the drifting of variation and the void, poetry about the journey from variation of the minimum to refined contemplation. It is a space into which one journeys without caesura among the straight, is the intermediate kingdom of movement, lines, emergence and delineation of the infinite seeking itself: there is no beginning or end to the forms, extending into space. Space and light as emblems of their searches, composition of planes unfolding nervously into space, restriction of color after a clarity emulates light or shadow. Or dark that grows remembered, rightly so, as the miraculous character of this proposal, its consistence raised from immateriality.



Iñiqui Ruíz de Eguino

This refers to silences and poetry in this text, which wanders toward its conclusion, brief wood and objects, I think now of the appreciation of white on white of **Gerardo Rueda** (Madrid, 1926-1996), heir of the snowy excavated panels of Nicholson⁵⁶, another low voice, evoking the mid-sixties in certain paintings of the Madrid native, applied to the surface or film on canvas, composing forms, ovals or rectangles, or small “notes” like “commas” in space, stripped nudity that would reveal to what point the endeavor of Rueda would reach, with his discrete character and elegant being, one of the greatest journeys of this Madrid-based



Gerardo Rueda

⁵⁶ DE LA TORRE, Alfonso. *Nicholson y Rueda. Frente al mar [Ben Nicholson-Gerardo Rueda. Confluencias]*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2013.

dandy toward the limits of painting. In 1971, his dazzling work was exhibited in the Juana Mordó Gallery, and was composed *exclusively* of white paintings⁵⁷: “if they are painted white, it is precisely in order not to alter the sense of the idea that I desire and underscore the importance of shadows”⁵⁸. In this disciplined storm of white⁵⁹, the exposition was daring and radical⁶⁰, and caused deep-seated commotion in the prudish life of Madrid art. In 1958, Sánchez Camargo qualified Rueda’s pictorial experience as “an almost mystic state”⁶¹ and Juan-Eduardo Cirlot called his pictorial material “a certain mysticism”.⁶² Albert C. Sauvenier highlighted the spiritual air of his paintings⁶³, something which may be appreciated now in “Vidrieras” (1954) and in the final “Caligrafía marrón” (1992).



Milos Jonic

Milos Jonic (Paris, 1916–Caracas, 1999) was born in Paris because of family circumstances:⁶⁴ His father was staying in this city⁶⁵. He was an artist linked to Will Grohmann (Bautzen, Saxony, 1887–Berlin, 1968), a central critic of the twentieth century, extraordinary connoisseur of the art of our time, and defender of abstraction, a lyricist, and defender of the work of Klee and Kandinsky⁶⁶, and emergent art, especially in Germany in the first half of the twentieth century. For him, Jonic’s endeavor was the consequence of work performed with absolute and admirable independence⁶⁷. He was a cornelian artist of boxes, from the same neighborhood in Queens, but Jonic did not seem to offer space to the *melancholy* of frequently looking back at the neighbor from Utopia Parkway. There is something in Jonic that equates him to a chronicle of time, a translucent capsule, on occasion, there are boxes that open other capsules, into which Jonic buries studio life and reality, generally with the appearance of looking out, a sense of entropy, and looking inward, is reiterated, sometimes other spherical capsules, inside others, seem to transform into glasses. The *Cloisonné* of today has passed. Today, confined, we read the *personalized prints*, or fragments, that come and go—the poems that appeared and reappear, the fragments of their catalogues. Jonic splits all of these and encloses them once again in capsules with the air of new artwork; boxes of doubt, for the scriptural fragments enclosed are frequently questions, interrogations about the artist, seemingly amplifying the question in confinement. The elements of these boxes are submitted to movement, with their unadhered content, which spins. Said play, within,

57 Took place between February 9 and March 6 of 1971, the catalogue contained a text from 1960 from Víctor Vasarely, and the entirety of the paintings were white, which produced a significant impact on the public and critics alike.

58 FLÓREZ, Elena. *Gerardo Rueda*. Madrid: “El Alcázar”, 27/II/1971.

59 CHÁVARRI, Raúl. *Gerardo Rueda*. Op. cit.

60 Antonio Bonet qualified this sample of “one of the most important artistic happenings of the year (...) On his artwork a new and unedited ‘Tratado de sombras’ could be written, which being a debtor of the method of those which until few years past were used for study in schools of architecture, are a surprising and unsuspected version of the bodies assembled thereby”. BONET CORREA, Antonio. *Rueda*. Sevilla: “El Correo de Andalucía”, 27/III/1971.

61 SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. *De Gerardo Rueda, abstracto, a Zubiaurre y Guijarro, figurativos*. Madrid: “Pueblo”, 12/II/1958.

62 CIRLOT, Juan-Eduardo. *La pintura de Gerardo Rueda*. Madrid: “Artes”, nº 26, VIII/1960.

63 “Leur valeur spirituelle se montre avant leurs qualités picturales”. SAUVENIER, Albert C. *Gerardo Rueda*. Bologna: Galleria d’arte 2000, 1964.

64 Jonic declared having resided the first four years of his childhood in Paris, following the death of his mother. Archives courtesy of: Dr. Caroline Sternberg. Archiv. Akademie der Bildenden Künste München. X/2016. Also: Conversations between this author and his daughter, Daniza Jonic (IX/2016).

65 Velibor Jonic, Yugoslavian official (Serbia).

66 Wassily Kandinsky, “Komposition N.º 350 (Hommage à Grohmann)”, (1926). Óleo sobre lienzo, 35.3 x 24.1 cm. Staatsgalerie Stuttgart (3091).

67 Haus der Städtischen Kunstsammlungen, *Südamerikanische Malerei der Gegenwart*, Bonn, 30 June-1 September 1963. In 1955 Grohmann had been appointed *Honorary member of the International Council of the Museum of Modern Art, New York*. The quote that we transcribed from Grohmann, in the *Ibid.* catalogue, was: “Sher viel ist jedoch mit solchen Hinweisen nicht gewonnen, ein Maler wie Milos Jonic (Venezuela) ist von bewundernswerter Selbständigkeit (...)”. The independence that Grohmann discussed had to do, as inferred from the reading of the entire text, with the link that many artists had with l’École de Paris, also citing, for example, the “debt” of some of them with Nicolas de Stäel. The exhibition, according to Godula Buchholz, was opened first in Bogota, later in the Sala de la Fundación Eugenio Mendoza in Caracas, and, in 1963, in Germany. In addition to its showing in Bonn: Akademie der Künste, Berlin, 1963; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, March 1964 and Kunst und Kunstgewerbeverein Pforzheim Reuchlinhaus, April 1964. Correspondence between this author and Godula Buchholz (23/IX/2016).

until it acquires yet another identity. It is a wreckage of paintings in movement, tempted to praise that which will disappear. "Sometimes, you have to destroy/to become free/to begin again(...)", one of the enclosed fragments will pray, repeatedly, in several of its boxes of shreds of paper and wood shavings.

Pedro Sandoval (Ciudad Bolívar, 1966) conceived artwork in which space could be harmonic and dynamic simultaneously, as a *kleean* dreaming of lines, from the possibilities of tempting the invisible, in search of formal tentatives, an exercise in thinking in the air capable of containing the subject, as well as tempting its dematerialization in a vibrational monochrome. On occasion, his paintings seem populated by spaces in which the light vibrates, the world is reflected in mercury air, suspended places in the atmosphere. The omnivorous creator was able to move between geometric abstraction and fields of color, geometry, and gestures, his homage to CyTwombly was not in vain.



Pedro Sandoval

Javier Riera (Aviles, 1964) has seemed to question visible appearances in the world, demonstrating the way in which there are times when things may dazzle more, or remain dark, from a strange voice of those forms which seem to emerge in his artwork, as points in a restless story. Simulation in infinite space: each of the intriguing spaces inhabited by forms. Agitated silence as in photographs of one of their interventions into the landscape, "FLP 1" (2016), in which the light forms encountered the universe of the forest, the hermetic burn of stillness that is a precursor to vibration of that previously unseen as itself, serene, which recalls our artist a precedent and mysterious encounter, a supernatural finding that makes it compatible with the search for that which, until now, was unknown to knowledge, which seems embargoed from an alchemical search, an interior journey that summons its compositions in a total air, memory of ardor, perplex territory populated by the appearance of forms.



Javier Riera

Elevation of the paradoxes of visibility, sparks from whence emerge forms as errant forces. Tempting the elevation of the forms leads to concern about the diverse possibilities of the creation. Creation supposes, many times, negation. This leads to the conceiver, by way of fragmented visibility instruments, to archive visions or articulations of space in differed times. The resonant awareness refers to the artist's space and time as an inseparable condition.





DERIVAS DE LA IMAGINACIÓN
OTRAS VISIONES DE LA GEOMETRÍA

Montaje 1:

4 Julio-26 Septiembre 2020

Montaje 2:

3 Octubre 2020-22 Enero 2021

Galería Odalys. Madrid - España

Dirección

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Asistencia a la Dirección

María Donaire Ríos

Curaduría

Alfonso de la Torre

Museografía

Galería Odalys

Coordinación de Proyecto

Karina Saravo Sánchez

Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Comunicación

Iciar Urceland

Servicios Generales

Marius Ion Badescu
Víctor Redondo Donaire

Texto

Alfonso de la Torre

Fotografía

Amaranta Acosta
Calixto Berrocal
Manuel Blanco
Joaquín Cortés
Emilio Kabchi Abchi
Abel Naím
UMFotografía

Coordinación Editorial

Mantura Kabchi Abchi

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Impresión

LH Gráficos

Tiraje

1.000 ejemplares

ISBN

978-84-09-12978-2

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España
+34 913 19 40 11
+34 913 89 68 09
grupo@odalys.com
www.odalys.com

Dirección

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Asistencia a la Dirección

María Donaire Ríos

Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Servicios Generales

Marius Ion Badescu
Víctor Redondo Donaire

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
+58 212 979 59 42
+58 212 976 17 73
grupo@odalys.com
www.odalys.com

Dirección

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Recepción

Katuska N. Rojas

Fotografía

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

Odalys Galería de Arte

Miami
grupo@odalys.com
Atención previa cita
www.odalys.com

Galería **Odalys**



Este catálogo ha sido patrocinado por **Fundación Odalys**.

Todos los derechos reservados. Prohibida cualquier reproducción total o parcial por medios electrónicos o mecánicos del contenido de esta publicación.

© **ODALYS EDITORIAL, 2020. Caracas, Venezuela**

OSE MARIA CRUZ NOVILLO MONICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I
ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEB
POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQU
SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL
ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ
I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT A
NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODO
EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRA
VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO BERNED RO
JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I
GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MA
ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA
SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVA
ARTURO BERNED ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO
EVANGELISTA ROBERT FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GE
MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MEF
GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NIC
VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE VASARELY WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ART
CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EV
GERTRUD GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN I
POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI R
SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO WALDO BALART
CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO
TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC
CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER R
PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VIC
WALDO BALART ARTURO BERNED ROSA BRUN ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARG
DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GA
LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARM
ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDR
VASARELY JAVIER VICTORERO PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ART
DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER
ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEB
POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI R
SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL JEAN-PIER
ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ
MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT ALE
NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO
EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRA
VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ARTURO BERNED ROSA BRUN ALEXANDER C
CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I MARTORELL EM
MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN NICOLAU ALE
RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUINO FR
RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE VASARELY
ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ
I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT A
NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODO
EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRA
VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO BERNED AL
JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I
ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEBASTIÁN M
HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQUI RUÍZ DE EGUIN
JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL JEAN-PIERRE VASA
CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍ
EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZ
ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODORO HÉCTO
FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRANO JES
PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO BERNED ROSA BRUN A
JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT FERRER I
ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MATHEUS SEB
POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA IÑAQU
SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVARAL
ALEXANDER CALDER SERGIO DE CAMARGO ALEJANDRO CORUJEIRA CARLOS CRUZ-DIEZ
I MARTORELL EMILIO GAÑÁN TOMÁS GARCÍA ASENSIO GEGO GERTRUD GOLDSCHMIDT A
NICOLAU ALEJANDRO OTERO CARMEN OTERO MERCEDES PARDO ARNALDO POMODO
EGUINO FRANCISCO SALAZAR PEDRO SANDOVAL NICOLAS SCHÖFFER SANTIAGO SERRA
VASARELY PABLO ARMESTO WALDO BALART ALBERTO BAÑUELOS ARTURO BERNED RO
CRUZ-DIEZ JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO MÓNICA DIXON CARLOS EVANGELISTA ROBERT
GOLDSCHMIDT ALBERT GLEIZES MILOS JONIC GERD LEUFERT DAVID MAGÁN JESÚS MA
ARNALDO POMODORO HÉCTOR RAMÍREZ JAVIER RIERA ANTONIO ROJAS GERARDO RUEDA
SANTIAGO SERRANO JESÚS RAFAEL SOTO VICTOR VASARELY JAVIER VICTORERO YVA

ODALYS
EDITORIAL