

PIC ADRIÁN (Moinesti, Rumanía, 1910 - Barcelona, 2008)

Sin título, ca. 1960

Untitled

Serigrafías sobre papel

46,8 x 64,3 cm.

COLECCIÓN CAAC

Teórico, poeta y pintor, hijo de los exilios centro europeos de la primera mitad del siglo XX, Pic Adrián llega a Barcelona en 1953 después de unos años en París donde se relacionó con algunos círculos avanzados de la creación plástica, musical y poética. Sus investigaciones sobre la disolución del realismo naturalista a partir de obras claves como el huevo de Brancusi o el cuadrado de Malevitch, le llevaron a formular la teoría esencialista del arte, que a partir de 1958, cuando adopta la abstracción, informará toda su obra plástica. Se trataba de reducir la pintura a su esencia (forma, espacio, objeto y materia) como una manera eficaz de trascender el dualismo geometría/informalismo del arte de entonces. Su pintura es una exploración de sus propios límites donde necesariamente el uso de símbolos se corresponde con el inexorable proceso de desmaterialización de la forma. Es una experiencia límite entre el decir y el mostrar en la que, a través de la meditación contemplativa, se produce una pérdida paulatina de la materia que quiere desembocar en el concepto.

A theorist, poet and painter, Pic Adrián was born into Central Europe's exile of the first half of the 20th century. He moved to Barcelona in 1953 after spending a few years in Paris, where he joined some select circles of the plastic, music and poetry art forms. His study about the dissolution of naturalist realism from key works such as Brancusi's egg or Malevitch's square led him to formulate the essentialist theory of art. From 1958 onwards, when he adopted abstraction, this theory would cover his entire plastic works. The goal was to reduce painting to its essence (form, space, object and matter) as an effective way to transcend the dualism geometry/art informel prevailing at the time. His painting is self-exploratory of his own limits where the use of symbols inevitably corresponds with the process of dematerialization of the form. This is an extreme experience between saying and displaying where, through contemplative meditation, a gradual loss of matter occurs to result in the concept.

JOSÉ LUIS ALEXANCO (Madrid, 1942)

Estudios cinéticos

Conjunto de dibujos-collage, lápiz de grafito y tinta sobre papel

COLECCIÓN CAAC

De izquierda a derecha:

Sombras NY, 1980

Shadows NY
20,5 x 20,5 cm.

Pirámide NY, 1980

Pyramid NY
20,5 x 20,5 cm.

Sablouceaux, 1972

16,5 x 19 cm.

Planteamiento, 1970

Approach
22 x 20 cm.

Delimitación, 1970

Delimitation
20 x 17 cm.

Postura para hombre corriendo, 1965

Man's Running Position
18 x 14 cm.

Postura para hombre corriendo, 1968

Man's Running Position
13 x 10 cm.

Proyecto interno, 1967

Internal Project
14 x 20 cm.

Puzzle verde, 1967

Green puzzle
25 x 25 cm.

Torso cortado, 1969

Chopped Torso
25 x 25 cm.

Estudio de torso encapsulado, 1967

Study of Encapsulated Torso
25 x 25 cm.

Cápsula rotando, 1967

Rolling Capsule
25 x 25 cm.

Proyecto para MT 1-2, 1965

Project for MT 1-2
25 x 25 cm.

Proyecto MT I bis, 1967

Project MT I bis
13,5 x 20 cm.

Proyecto MT II bis, 1967

Project MT II bis
25 x 25 cm.

Proyecto construcción MT IV, 1968

Project Construction MT IV
13,5 x 10 cm.

Proyecto MT V, 1967

Project MT V
25 x 25 cm.

Proyecto MT V, 1968

Project MT V
18 x 22 cm.

Proyecto MT-V bis, 1968

Project MT V bis
13,5 x 19 cm.

JOSÉ LUIS ALEXANCO (Madrid, 1942)

***El viaje*, 2001**
The Journey

Vídeo, color, sin sonido, 12' 2"

COLECCIÓN CAAC

Su inicio en la figuración expresionista de principios de los 60 pronto se verá inundado por intereses más conceptuales. El estudio del gesto humano, las torsiones y movimientos de la figura a través de la geometría analítica, las referencias matemáticas y cibernéticas y la seriación le llevan a ser uno de los impulsores de la experiencia del Centro de Cálculo de Madrid (1969-1973) donde se trabaja, de forma pionera en España, con el ordenador. También organizó y dirigió con el compositor Luis de Pablo los encuentros de Pamplona en 1972, importante manifestación de las nuevas tendencias artísticas en España.

En el Centro de Cálculo desarrolló, en programas específicos, un interesante programa escultórico. Era una obra abierta a numerosas posibilidades donde la figura más que situarse en el espacio, de alguna manera, lo crea. Esta investigación sobre el volumen del gesto y el movimientos de partes del cuerpo humano en el espacio se abre también a distintos medios y formatos (dibujo, fotografía, cine).

Buena parte de los dibujos expuestos son ideas germinales que después desarrollará en el Centro de Cálculo. Una vez clausurada esta etapa, no recuperará la pintura hasta finales de los 70, ahora ya ausente la figura humana y decantándose, sin olvidarse del lenguaje analítico, por formas geométricas de resonancias suprematistas.

His beginnings in expressionist figuration in the early 1960s would soon be flooded with more conceptual interests. His studies of the human gestures, body torsions and movements through analytical geometry, mathematical and cybernetic references and seriation made him one of the promoters of the Computing Centre of Madrid (1969-1973). Here they worked with a computer, a complete novelty at the time in Spain. Besides, he managed and directed together with composer Luis de Pablo the "Encuentros de Pamplona" in 1972, a notable display of Spain's new art trends.

At the Computing Centre of Madrid, Alexanco developed an interesting series of sculptures using specific software. His work was open to numerous possibilities where the figure, rather than be placed in space, somehow created it. This study of the volume of gestures and the movements of the human body in space was also open to various instruments and formats (drawing, photography, cinema).

An important part of the drawings exhibited are novel ideas that he would later develop at Madrid's Computing Centre. Once this period was finished, Alexanco would not return to painting until the late 1970s, although he no longer focused on the human figure. Instead, he chose geometrical forms influenced by suprematism, maintaining however the analytical language.

MANUEL BARBADILLO (Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1929 - Málaga, 2003)

***Pesanía*, 1970**

Pesanía

Plexiglás

100 x 99,5 cm.

COLECCIÓN CAAC

Durante su estancia en Norteamérica en los 60, Barbadillo adopta el lenguaje del informalismo; un informalismo matérico y modular, quizás como resultado de la experiencia anterior de su estancia en Marruecos. Esta pintura informalista pronto se decantará por la seriación del tema hasta que abandona la materia y el color para centrarse en el uso de la lógica combinatoria binaria de los sistemas informáticos creando estructuras modulares, lo que le lleva a participar en la experiencia del Centro de Cálculo de Madrid entre 1969 y 1971. El rigor geométrico de sus planteamientos centrado en formas muy simples y el extraordinario desarrollo al que las conduce, lo hacen ser considerado como una figura decisiva en la renovación plástica española de los 70.

Sus series más conocidas parten de un módulo simple cuya rotación y alternancia de color (blanco y negro o sepia) definen una reglas combinatorias precisas, donde el módulo alcanza ciertas posiciones de privilegio o autorizadas por la sensibilidad del artista, que son las que traslada a unas obras de resultados claros, lógicos y rotundos.

During his stay in North America in the 1960s, Barbadillo acquired the language of abstract expressionism, that is, a material-related and modular abstract expressionism, possibly as a result of his previous experience in Morocco. This type of painting soon led to the seriation of the subject before Barbadillo abandoned matter and colour to focus on the use of binary combinatorial logic of computer systems and to create modular structures. This led him to participate in the activities of the Computing Centre of Madrid between 1969 and 1971. The geometric precision of his approaches, centred around very simple forms and the extraordinary development these forms experience, make him a prominent figure of Spain's plastic renewal of the 1970s.

His best-known series start from a simple module with a rotation and alternation of colour (black and white or sepia) which establish precise combinatorial principles. Here the module reaches certain privileged or authorized positions due to the sensitivity of the artist, positions which he then transfers to works of clear, logical and direct results.

MANUEL BARBADILLO (Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1929 - Málaga, 2003)

***Flecha*, 1967**

Arrow

Acrílico sobre tela, 171 x 382 cm.

***Aeleón*, 1969-1971**

Aeleon

Acrílico sobre lino, 81 x 81 cm.

COLECCIÓN CAAC

Durante su estancia en Norteamérica en los 60, Barbadillo adopta el lenguaje del informalismo; un informalismo matérico y modular, quizás como resultado de la experiencia anterior de su estancia en Marruecos. Esta pintura informalista pronto se decantará por la seriación del tema hasta que abandona la materia y el color para centrarse en el uso de la lógica combinatoria binaria de los sistemas informáticos creando estructuras modulares, lo que le lleva a participar en la experiencia del Centro de Cálculo de Madrid entre 1969 y 1971. El rigor geométrico de sus planteamientos centrado en formas muy simples y el extraordinario desarrollo al que las conduce, lo hacen ser considerado como una figura decisiva en la renovación plástica española de los 70.

Sus serie más conocidas parten de un módulo simple cuya rotación y alternancia de color (blanco y negro o sepia) definen una reglas combinatorias precisas, donde el módulo alcanza ciertas posiciones de privilegio o autorizadas por la sensibilidad del artista, que son las que traslada a unas obras de resultados claros, lógicos y rotundos.

During his stay in North America in the 1960s, Barbadillo acquired the language of abstract expressionism, that is, a material-related and modular abstract expressionism, possibly as a result of his previous experience in Morocco. This type of painting soon led to the seriation of the subject before Barbadillo abandoned matter and colour to focus on the use of binary combinatorial logic of computer systems and to create modular structures. This led him to participate in the activities of the Computing Centre of Madrid between 1969 and 1971. The geometric precision of his approaches, centred around very simple forms and the extraordinary development these forms experience, make him a prominent figure of Spain's plastic renewal of the 1970s.

His best-known series start from a simple module with a rotation and alternation of colour (black and white or sepia) which establish precise combinatorial principles. Here the module reaches certain privileged or authorized positions due to the sensitivity of the artist, positions which he then transfers to works of clear, logical and direct results.

JOSÉ MARÍA BERMEJO (Olivares, Sevilla, 1952)

***Continúa pintura continua*, 2010**

Continuous Painting Continued

Acrílico sobre loneta

260 x 1200 cm.

COLECCIÓN CAAC

Pintor abstracto cuyo principal interés se centra en el proceso de la construcción del cuadro. Su obra ha pasado por varias fases, incluso una cercana a la figuración en los 80, pero siempre centrada en el proceso de ejecución. *Continúa pintura continua* desvela sus intereses más recientes y supone una cierta objetivación del desarrollo procesual de la obra: a partir de la retícula y de una gramática signica de elementos muy simples, desarrolla la pintura en su cualidad de extensión, lo que acerca la obra a un despliegue no sólo en el espacio sino en el tiempo, casi al modo del desarrollo de la célula musical en la música minimalista, donde los elementos van cambiando poco a poco sin dejar de recordar el patrón primero que los origina. También es pintura que se “lee”, algo muy relacionado con su interés por la poesía y recordando, de alguna manera, épocas suyas anteriores donde el gesto caligráfico y su velocidad de ejecución creaban la palabra que originaba el proceso de aparición de la obra plástica.

Abstract painter whose major interest focuses on the construction process of the work. His work has been through various phases. He was once even close to figuration in the 1980s and yet always centred around the production process. *Continuous Painting Continued* reveals his most recent concern and shows a certain objectification of the art process. From a reticle and a sign grammar of very simple elements, the artist creates paintings in their extensive nature. This brings a work closer to a display, not only in space but also in time, almost as if it were the development of the music cell in minimal music. Here the elements change slowly while maintaining their original pattern. It is also painting which can be read, a direct reference to his interest in poetry. This is somehow reminiscent of past phases of the artist, where gesture calligraphic drawing and the speed of execution created the word which originated the emerging process of the plastic artwork.

ROSS BLECKNER (Nueva York, 1949)

***Invisible Heaven #3*, 1994**

Cielo invisible #3

Óleo y cera sobre lienzo

269 x 233, 5 cm.

COLECCIÓN CAAC

Plagada de referencias a la luz y la sombra, a la luz en las tinieblas o, lo que es quizás lo mismo, al amor y la muerte, en la obra de Ross Bleckner, que fue uno de los primeros artistas en hacer referencia en sus obras a la enfermedad del sida (y solidarizarse con los que la padecían) late un fuerte sentimiento romántico bien que pasado por la experiencia postmoderna. Esa tensión entre luz y sombra como conceptos se traduce también, con el tratamiento especial de ceras y barnices, en la tensión superficial de la tela, en la que aparecen tantos brillos espectrales como una profundidad sugerida. En la obra de Bleckner los espacios entrevistos o soñados juegan con la idea del hombre enfrentado al cosmos desde sus circunstancias particulares; con mundos donde lo diminuto y la inmensidad se confunden, produciendo imágenes reveladoras de una espiritualidad tan inquietante como ambigua.

Ross Bleckner's works are filled with references to light and darkness, to light in the shadows or, in other words, love and death. There is a strong romantic sentiment which has lived through the post-modern experience. Besides, Bleckner was one of the first artists to portray HIV in his works (and to show sympathy for those who suffered from it). That tension between light and darkness seen as concepts also translates, through the use of wax and varnish, into the superficial tension of the canvas, which shows as many spectral shines as a suggested depth. In Bleckner's art, glimpsed or dreamt spaces play with the idea of a man standing against the cosmos from his personal circumstances. He suggests worlds where the diminutive and immensity are confused, thus creating revealing images of a spirituality as disturbing as it is ambiguous.

JUAN CARLOS BRACHO (La Línea de la Concepción, Cádiz, 1970)

***Donner c'est aimer c'est partager*, 2005**

Dar es amar y compartir, (To love is to share)

Vídeo, b/n, sonido

81' 23"

COLECCIÓN CAAC

Tras la disolución en 2002 del equipo que formó con Julie Rivera, Juan Carlos Bracho ha centrado sus intereses en el dibujo desde planteamientos conceptuales y minimalistas. Como investigación espacial, el dibujo no sólo delimita sino que crea espacio y su proceso de extensión física es, a la vez causa y consecuencia de ello. En esta pieza, el impacto de una pelota de tenis teñida de tinta negra sobre la pared vertical desmiente en parte y a lo largo del tiempo, la intervención del azar, porque en la progresión temporal del dibujo tiende a disiparse su efecto aleatorio para conformar un proceso sistemático. La utilización de nuevos medios para recoger esta concepción del dibujo no desdice sus fundamentos en la formación del espacio, sino que supone una expansión de sus medios de presentación y representación, a la vez que ejemplifica el ritmo de su propio proceso, de su aparición en tiempo real ante el espectador, que recibe la obra a la vez que ésta se le aparece. La presencia oculta del autor no hace sino centrar toda la atención en las condiciones intrínsecas del proceso.

After the dissolution in 2002 of his partnership with Julie Rivera, Juan Carlos Bracho has focused all his interest on drawing from conceptual and minimal approaches. In terms of a spatial study, drawing does not only delimit space, it also creates it. Its process of physical expansion is simultaneously the cause and the consequence. In this exhibit, the impact the black dyed tennis ball has on the vertical wall partly refutes, over time, the presence of fate. This is because, in the temporary progression of the drawing, its random effect tends to disappear in favour of a systematic process. The use of new means to depict this conception of drawing does not clash with his foundations of the formation of space. Instead, it implies the expansion of his forms of presentation and representation. At the same time, it illustrates the pace of his own process, of his real-time appearance in front of the viewer, who is presented with the work the moment this comes into view. The hidden presence of the artist only serves to focus the full attention of the viewer on the inherent conditions of the process.

PATRICIO CABRERA (Gines, Sevilla, 1958)

Interior o El estudio abandonado por el artista, 1993

Interior or The Studio Abandoned by the Artist

Acrílico sobre tela

162 x 130 cm.

COLECCIÓN CAAC

La relación de la obra de Patricio Cabrera con la abstracción es tangencial, más encontrada que buscada o programada. Su pintura siempre ha estado más cerca del paisaje y de una visión más romántica que naturalista del mismo. Pero su gusto por los ritmos ornamentales (derivados en gran parte de los observables en la naturaleza del paisaje o la vegetación) alcanza en determinadas fases de su obra un gran desarrollo. La superposición de tramas y el audaz deslizamiento entre las mismas del color no acaban de esconder los motivos figurativos, sin que esta convivencia de recursos sea problemática o acarree tensiones incómodas. En el cuadro expuesto, las sugerencias figurativas de los motivos de la trama del primer plano están desmentidos tanto por la esquematización de los mismos, como por la subordinación al ritmo de la red que los entrelaza, un ritmo orgánico y caprichoso pero que se organiza en torno a esos mismos motivos que la trama esconde. Una trama que es también celosía que oculta y revela la memoria del pintor.

The relationship of Patricio Cabrera's work with abstraction is tangential. It is a coincidence rather than the result of a search or plan. His painting has always been closer to a romantic rather than naturalist vision of the landscape. Nevertheless, his taste for ornamental rhythms (which originates, to a great extent, from the pace observed in natural landscapes and flora) is greatly developed in particular phases of his work. The superimposition of wefts and the bold sliding of colour along them do not quite hide its figurative features. Yet this disposition does not create a problematic or tense interaction. In this artwork, the figurative suggestions of the weft's motifs which appear in the foreground are denied both because of their schematic quality and the subordination to the pace of the network which keeps them intertwined. It is an organic and whimsical rhythm however organized around the same motifs hidden behind the weft. These interlocked lines are also a lattice which hides and reveals the memory of the painter.

GERARDO DELGADO (Olivares, Sevilla, 1942)

***Juste avant la nuit II*, 1972 / 2012**

Justo antes de la noche II (Just Before the Night)

Metal y telas de forro negras, moradas, rosas, marrones y burdeos. 7 piezas. Medidas variables

PROPIEDAD DEL ARTISTA

***Muro quebrado blanco-amarillo*, 1975 / 2012**

White & Yellow Torn Wall

Metal y telas de forro blancas, amarillas y rosas. 11 piezas. Medidas variables

COLECCIÓN CAAC

***La noche*, ca. 1972-74 / 2012**

The Night

Metal, madera pintada y telas de forro negras. Medidas variables

COLECCIÓN CAAC

Poco después de su experiencia en el Centro de Cálculo de Madrid (1969-72), Gerardo Delgado realiza una serie de instalaciones con telas industriales de colores que cuelgan hasta el suelo. Hoy podríamos hablar de pintura expandida al referirnos a estos montajes pero entonces supusieron una novedad casi absoluta en el panorama español. Las piezas aunaban la rigidez formal geométrica que proporcionaban el ancho estándar de las telas y la disposición en vertical de las mismas con intensas sugerencias pictóricas. El brillo de las telas, sus propios reflejos e irisaciones y las propiedades físicas del color al incidir en ellas la luz, jugando con los tonos, la intensidad y la mezcla de los colores de unas telas con otras hacían reflexionar al espectador sobre los componentes intrínsecos de la pintura, forma, color y, sobre todo, espacio. El resultado es una obra minimalista que modifica el espacio donde se sitúa, pero a la vez intensamente pictórica, sin que el gesto o la mano del artista intervenga.

Soon after his experience at the Computing Centre of Madrid (1969-72), Gerardo Delgado did a series of installations using floor-length coloured industrial cloths. Nowadays, we could refer to expanded painting when talking about these settings. However, back then they represented an almost absolute novelty in the Spanish art scene. The artworks unified the formal geometric rigidity of the standard width of the cloths and their vertical layout, giving strong pictorial hints. The shine of the fabrics, with their own reflections and iridescence, as well as the physical features of the colours when light shines on them, playing with the shades; the intensity and the mixture of the colours of one cloth with another made the viewer reflect about the intrinsic elements of painting, form, colour and, above all, space. The result is a minimal work which modifies the space it takes up. However, it is also a strongly pictorial work, where the gesture or the hand of the artist intervenes.

GERARDO DELGADO (Olivares, Sevilla, 1942)

Dibujos del análisis de estructuras superpuestas. Diseño de alicatado hispanomusulmán, modelo 0, 1973-86

Drawings of the Analysis of Superimposed Structures. Design of Spanish-Moorish Tiling, Model 0

Vídeo, color, sin sonido. 4' 58''

Dibujos del análisis de estructuras superpuestas. Diseño de alicatado hispanomusulmán, modelo 1, 1973-86

Drawings of the Analysis of Superimposed Structures. Design of Spanish-Moorish Tiling, Model 1

Vídeo, color, sin sonido. 15' 51''

49 dibujos del análisis del alicatado de lazo hispano-musulmán, 1973 / 1986

49 drawings of the Analysis of the Tiling of a Spanish-Moorish Loop

Tinta china y tramas sobre papel vegetal. Varias medidas.

COLECCIÓN CAAC

La presentación sobre el alicatado hispanomusulmán es una investigación analítica derivada de las llevadas a cabo sobre la curva y sobre la recta en el Centro de Cálculo. Aquellas tenían un propósito estético, de creación de una obra que podía ser manipulada por el espectador, aunque para el caso el espectador fuera el propio artista que escogía los resultados que le parecían más satisfactorios. Ésta es una investigación puramente de taller sobre un motivo artístico muy conocido y del que, tras el visionado de la presentación, aun se pueden aprender muchas cosas sobre la geometría y las relaciones espaciales que encierra, pero sin intención de crear una obra de arte a partir de la misma, aunque siempre el espectador pueda extraer resultados o aspectos de la misma que satisfagan la experiencia estética.

This presentation about Spanish-Moorish tiling is an analytical study derived from those carried out about the curve and the straight line at the Madrid Computing Centre. Back then, they had an aesthetic goal, presenting an art piece which could be modified by the viewer although, in that case, the viewer was the artist and therefore chose the results he considered more satisfactory. This is a studio-centred study about a very well-known art subject. After watching the presentation, many things can still be learnt about geometry and the spatial relations it has, although without the intention to create an artwork from it. Yet, the viewer can always obtain results or aspects which are pleasant to the aesthetic experience.

LUIS GORDILLO (Sevilla, 1934)

***Descendiendo rojo-gris*, 1968**

Descending Red-Grey

Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

***La seguridad social o Sinfonía bisagra*, 1996**

Social Security or Hinge Symphony

Acrílico sobre tela, 248 x 427 cm.

***Sin título*, 1998**

Untitled

8 dibujos, lápiz de grafito sobre papel, 24,6 x 34,5 cm. c/u.

COLECCIÓN CAAC

Aunque en su etapa de formación fue muy importante la libertad y el automatismo gráfico del informalismo abstracto, Gordillo es esencialmente un pintor figurativo. Sin embargo, no desdeña ni la seriación ni la repetición, aspectos esenciales de la abstracción postexpresionista, en su obra figurativa. Así, en obras de los 60 (series de cabezas y automóviles) desdobra la figura y la somete a procesos analíticos y combinatorios con resultados cercanos a la abstracción normativa de entonces.

Con el transcurso del tiempo y ya plenamente asentado en la escena española, la libertad de Gordillo se vuelve más intensa y, desde los 90, es frecuente no encontrar en sus cuadros referencias figurativas. Cuadros abstractos donde la confusión de espacios y la intromisión de unos en otros, el espacio descoyuntado y horadado, acoge sugerencias de formas organicistas o embrionarias en una conjunción de gran atractivo plástico.

En los dibujos de finales de esa década, el automatismo y las formas dobles y enfrentadas aparecen de nuevo. Son unos dibujos donde tanta importancia tiene el registro del acto psíquico de dibujar como el humor que del mismo se desprende, no importa ya si el resultado es abstracto o figurativo. Si alguien ha superado la distinción figurativo abstracto, ese es Luis Gordillo.

Gordillo is essentially a figurative painter, even if during his formative years the freedom and graphic automatism of *art informel* were of great importance. However, in his works he does not disdain seriation or repetition, both primary aspects of post-abstract expressionism. Thus, in some of his paintings from the 1960s (series of heads and cars) he splits the figure and puts it through analytical and combinational processes. He obtains results close to the normative abstraction of that period.

Over the years and completely settled in the Spanish art scene, Gordillo gains more freedom. From the 1990s onwards, he often avoids figurative references in his works. These are abstract paintings which show a confusion of spaces, where they interfere with one another. The space is twisted and perforated, suggesting organic or embryonic forms in a conjunction of great plastic appeal.

In his paintings from the late 1990s, automatism as well as double and confronted forms reappear. These are drawings which place as much importance in the register of the psychic act of drawing as in the humour it transmits, regardless of whether the result is abstract or figurative. If anybody ever overcame the distinction between figurative and abstract, that would be Luis Gordillo.

JOSÉ GUERRERO (Granada, 1914 - Barcelona, 1991)

***Aurora ascendente*, 1955**

Rising Dawn

Óleo sobre lienzo, 172 x 76 cm.

***Andalucía aparición*, 1964**

Andalusia Appearance

Óleo sobre lienzo, 135 x 205,2 cm.

COLECCIÓN CAAC

Los cuadros de Guerrero expuestos señalan diferentes épocas en su trayectoria abstracta norteamericana. Tras sus inicios en la Joven Escuela de Madrid después de la Guerra Civil y una breve estancia en Francia, Guerrero emigra a Nueva York en los años 50 y allí no tarda en integrarse en la primera generación del expresionismo abstracto. El primer cuadro pertenece a esa primera época y deja ver sus confluencias con Motherwell o Gorky, y donde la presencia signica y la activación del espacio por las masas de color, marcan el tono de la obra.

En el segundo, Guerrero, que había vuelto a España de visita en algunas ocasiones, adopta y acepta aspectos personales ajenos al propio cuadro. La memoria y los recuerdos entran en juego sin que la obra se convierta en pura anécdota. *Andalucía aparición* es buen ejemplo de todo ello; cuadro de fecha cercana al titulado *Breach of Víznar*, donde dedica un homenaje emocionado a la muerte de su paisano García Lorca.

The paintings by Guerrero shown in this exhibition refer to various times of his abstract artistic career. The first work reflects confluences with Motherwell or Gorky, where a sign presence and the activation of the space through the masses of colour set the tone of the artwork.

In the second exhibit, Guerrero, who had returned to Spain to visit on several occasions, adopted and accepted personal aspects outside the painting itself. Memory and souvenirs take part, without the work becoming a sheer anecdote. This is the case of *Andalusia Appearance*, painted around the same time as Guerrero's work, *Breach of Víznar*, where he pays homage to the death of García Lorca, also a Granada native.

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN (Barcelona, 1931 - 2005)

***Pintura nº 16*, 1964**

Painting nº 16

Acrílico sobre lienzo

98 x 130 cm.

COLECCIÓN CAAC

En el seno del informalismo catalán, dominado por la figura omnipresente de Tàpies, Hernández Pijuan ocupa un lugar aparte, solitario pero no marginal. En su obra primera la materia tiene muy escasa presencia y el gesto convertido en signo, es el elemento más destacado, lo que le hace estar más cerca de la abstracción practicada por los miembros del grupo El Paso. Además, nunca renunciará a una cierta geometría e idea de orden, que aunque pudiera parecer minimalista tiene más que ver con la sensibilidad mediterránea. En este sentido, su obra está también cerca del concepto espacial de Fontana y de la geometría de los límites de un pintor figurativo como Morandi.

En esta obra de 1964, el gesto crea una figura (idea quizás del tema del desnudo) en primer plano que se destaca de un fondo de resonancias geométricas. Más que al drama y la denuncia social, se percibe en la obra una aproximación al misterio de la existencia.

In the heart of Catalonia's art informel, dominated by the figure of the omnipresent Tàpies, Hernández Pijuan stands on the side, in a solitary but not marginal place. In his first work, matter has little presence and the gesture transformed into sign is the most significant element, which makes him closer to the abstraction performed by the members of El Paso. Besides, he never renounced to a certain geometry and idea of order. This, although it may seem minimal, is closely related to the Mediterranean sensitivity. In this context, his work is also close to Fontana's concept of space, as well as to the geometry of limits of a figurative artist such as Morandi.

In this piece of 1964, the gesture creates a figure (perhaps extracted from nudity) in the foreground which stands out from a background of geometric resonances. The work expresses an approximation to the mystery of existence rather than social drama or social issues.

HENRI MICHAUX (Namur, Bélgica, 1899 - París, 1984)

***Sin título*, 1950**

Untitled

Tinta china y grafito sobre papel, 32 x 24 cm.

***Movimientos*, 1950-51**

Mouvements

Acuarela y tinta china sobre papel, 32 x 24,1 cm.

***Sin título*, 1946-47**

Untitled

Acuarela y tinta china sobre papel, 31,8 x 24 cm.

COLECCIÓN CAAC

Escritor y poeta nacionalizado francés. Sus viajes por Sudamérica y Extremo Oriente le acercaron a realidades diferentes que servirán de inspiración para su escritura y su obra plástica, a la que empieza a dedicarse en 1937. Atraído muy pronto por la libertad psíquica del Surrealismo, el automatismo del gesto, los signos caligráficos, los ideogramas orientales, unido a la capacidad visionaria de algunas sustancias alucinógenas, serán los elementos que ponga en juego para la realización de su obra. La vastedad de sus experiencias e intereses producen, sin embargo, una obra bastante uniforme, centrada sobre todo en la acuarela y la tinta china por la inmediatez y la velocidad que necesitaba para captar y traducir ese mundo interior en el que esperaba reconocerse. Trazos repetitivos, figuras esquemáticas se ordenan con sentido rítmico y componen un lenguaje particular, una especie de ritual gráfico asimilable o equiparable en buena parte a su propia escritura. Para él, escritura y pintura eran dos formas, acaso el mismo sistema, de conocerse a sí mismo.

A writer and poet who became a French citizen, Michaux's travels around South America and Far East Asia brought him closer to various realities. These would inspire him both in his writing and plastic works, taking up the latter in 1937. He soon became attracted by the psychological freedom of surrealism and combined elements such as the automatism of the gesture, calligraphic symbols, Asian ideograms together with the visionary ability of some hallucinating substances. The extent of his experiences and interests lead, however, to a very uniform line of work. He used mostly watercolours and Indian ink for its immediacy and for the speed he needed to capture and translate his inner world, where he aspired to recognize himself. Repetitive strokes and schematic figures are organized following a rhythmic sense and creating a unique language, a sort of graphic ritual on the same page as an important part of his written work. In his mind, writing and painting were two ways of self-discovery, perhaps of the same system.

MANOLO MILLARES (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

Cuerpo caído, 1966

Fallen Body

Técnica mixta sobre arpillera

81 x 100 cm.

COLECCIÓN CAAC

Figura fundamental del grupo El Paso y del arte abstracto español, consiguió casi como nadie de su época conjugar el drama y la denuncia social con el aliento poético en obras donde aún resuena el grito desgarrado de la opresión y la tortura. Sus primeros intereses se centraron en la historia canaria, la cultura de sus pobladores originarios y el Surrealismo, de larga tradición en las islas. Al llegar a Madrid, adopta la abstracción y poco después empieza a utilizar la arpillera, que será uno de los signos más reconocibles de su obra. Esa tela de arpillera retorcida, recosida y horadada, junto al uso casi exclusivo del blanco y negro logran transmitir una sensación de gran desgarramiento espiritual del hombre sometido y aislado, a la vez que trasciende la metáfora individual para ejemplificar la situación en la España franquista, como ocurre en esta obra de 1966, cuyo título también señala ese abatimiento de individuo en una sociedad oprimida por el régimen de Franco.

A prime figure of the group El Paso and the Spanish abstract art current. He successfully managed, almost like no one else, to combine social drama and poetic spirit in works where the broken scream of oppression and torture still resounds. Initially, his interests revolved around the history of the Canaries, the culture of its native dwellers and surrealism, of a long tradition on the islands. Once in Madrid, the artist adopted abstraction, to subsequently start using hessian cloths, one of the most recognizable features of his works. A twisted, sewn and drilled hessian, painted almost exclusively in black and white, successfully expresses the feelings of spiritual tear of a submissive and isolated man. Besides, it transcends the individual to become an example of the situation of Franco's Spain. Just like in this piece from 1966, with a title that makes a reference to that individual dejection within a society under Franco's power.

FRANÇOIS MORELLET (Chôlet, Francia, 1926)

Recto-verso, 1972

Doble cara

Serigrafía sobre papel

66 x 66 cm. c/u.

COLECCIÓN CAAC

“El minimalismo es tan serio como realmente aburrido”, declaró Morellet en 2009. Y es que para él, considerado minimalista antes del minimalismo, más importante es la tradición francesa de la racionalidad, precisión y meticulosidad que cualquier denominación académica de la modernidad. Ya en los 50, por influencia de Max Bill, empezó a trabajar con estructuras geométricas simples, superponiéndolas y creando efectos retinianos cercanos Op Art. En los 60 formó parte del Groupe de Recherché d'Art Visuel (GRAV) interesado en el movimiento y la consideración del espacio como elemento global, empezando entonces a utilizar las luces de neón en sus obras. Desaparecido el grupo, siguió trabajando sobre los mismos elementos con resultados cada vez más depurados. Pero más que los resultados, le interesó utilizar la geometría que se ordena a sí misma según unas reglas que se cumplen inexorablemente. Es lo que ocurre en esta obra, donde la división del cuadrado por sus ejes medios y la sucesiva aplicación de esta premisa a los cuadrados resultantes lleva la progresión lógica de la secuencia hacia el cuadrado negro.

“Minimal art is as serious as it is really boring”, Morellet said in 2009. For him, considered a minimal artist before minimal art even existed, the French traditions of rationality, precision and thoroughness are more important than any academic designation as modernity. Already in the 1950s, influenced by Max Bill, Morellet started to work with simple geometric structures by superimposing them, thus creating retinal effects close to Op Art. In the 1960s he was part of the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), interested in movement and in the consideration of space as a global element, subsequently starting to use neon lights in his works. After the dissolution of the group, he continued working with the same elements, gradually obtaining more polished results. However, he was interested in using the geometry which organizes itself by following a series of rules which inevitably apply every time rather than in the results themselves. It is the case of this work, where the division of the square by its medial axes and the successive application of this premise to the resulting squares lead to a logical progression of the sequence towards the black square.

ROBERT MOTHERWELL (Aberdeen, Washington, 1915 - Provincetown, Massachusetts, 1991)

***Lament for Lorca*, 1981**

Lamento por Lorca

Litografía sobre papel

142 x 183,2 cm.

COLECCIÓN CAAC

Motherwell es uno de los representantes más acreditados del expresionismo abstracto norteamericano de primera generación.

Persona de amplia cultura, desde el principio influido por los surrealistas y el automatismo, se esfuerza por evocar sus experiencias morales y políticas en su pintura, reflejar su compromiso mental y físico con el lienzo.

La obra expuesta, realizada después de la exposición en la fundación Juan March de Madrid en 1980, está emparentada con las grandes formas negras de las *Elegías a la República Española*, su serie más conocida. Esta serie fue originada por un dibujo seminal destinado a ilustrar el poema de Lorca sobre la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. La aparición recurrente en el poema del tema de las cinco de la tarde, la hora del *cocktail* en Manhattan, le hizo cambiar esa referencia taurina por la de la también trágica desaparición de la República Española. El círculo temporal de la presencia de Motherwell en España en estos años se cierra con la publicación de algunos textos y la ilustración de la cubierta de la revista sevillana *Separata* en 1981, el mismo año de la obra expuesta.

Motherwell is one of the most famous representatives of the first generation of North American abstract expressionists.

A highly cultivated man, he was influenced from the beginning by surrealism and automatism. He struggled to reveal his moral and political experiences in his painting, to reflect his mental and physical commitment to the canvas.

This exhibit, created after the exhibition at the Juan March Foundation in Madrid in 1980 is closely related to the large black forms of the *Elegies to the Spanish Republic*, his best-known series of works. The origin of this series was a seminal drawing to illustrate Lorca's poem about the death of Ignacio Sánchez Mejías. The recurrent appearance in the poem of the "5 o'clock" subject, which is cocktail hour in Manhattan, made him change the reference to bullfighting in favour of the also tragic disappearance of the Spanish Republic. The time circle of Motherwell's presence in Spain during that time closes with the publication of a number of texts and an illustration on the cover of the Seville gazette *Separata* in 1981, also the year of this artwork.

CÉSAR PATERNOSTO (La Plata, Argentina, 1931)

***The Sweetest Skin*, 1970**

La piel más dulce

Óleo sobre lienzo (reentelado en 2001)

150,2 x 150,2 cm.

COLECCIÓN CAAC

Cuando llega a Nueva York en 1967, Paternosto se encuentra con la fase final de la abstracción postpictórica, la última etapa de la reducción de la pintura a sus elementos esenciales. Tras el uso de las geometrías amerindias y las experiencias con el cuadrado de Albers, Paternosto empieza a pintar los cantos de los cuadros hacia 1969. Esta intervención aparentemente tan escasa implica una serie de decisiones importantes y meditadas. Frente al expansionismo del espacio de la pintura de campos de color, propone una experiencia de los límites. En su obra, el límite es su expansión. Si los grandes cuadros abstractos de campos de color querían incluir al espectador en su seno, ahora éste es rechazado e invitado a moverse, a saltar de un lado al otro del cuadro para poder captar los límites del mismo; límites que no podrá abarcar por la experiencia ante la obra, sino que tendrá que recomponerla en su mente.

Upon his arrival in New York City in 1967, Paternosto encountered the final phase of post-painterly abstraction, which aimed at the reduction of painting to its most essential elements. After extensively using Native Indian geometries and experimenting with Albers' square, Paternosto began to paint the edges of his paintings around 1969. This seemingly weak intrusion implies a series of important and seriously reflected decisions. He suggests to experiment with the edges, unlike the expansion of the space of colour field painting. In his works, the edges are his expansion. Previously, the large abstract squares of colour field painting aspired to invite in the viewer. However, he is now rejected and invited to move, to jump around the artwork in order to capture its limits. The viewer will not be able to take in the limits through the viewing experience. Instead, he will need to recreate it in his mind.

PAZ PÉREZ RAMOS (Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1946)

Sin título, 2010

Untitled

Collage sobre cartón, 100 x 70 cm.

Sin título, 2010-11

Untitled

Collage sobre cartón, 35 x 35 cm. c/u.

COLECCIÓN CAAC

Paz Pérez Ramos empezó prestando atención a lo doméstico y poco a poco, la naturaleza, la sensación que produce su contacto, la observación de sus cambios y los ritmos de la misma fueron inundando el trabajo de la artista. Primero se servirá de referencias inmediatas para realizar obras e instalaciones paisajísticas, pero, más que un retrato de la naturaleza, le interesa la emoción que desprende su contemplación sensible. Abandonada en los últimos años cualquier sugerencia referencial, se centrará en los elementos físicos que construyen esa sensación. Algo quizás acrecentado por el hecho de que los pequeños trozos de cartulinas utilizados en sus obras antes eran desgarrados a mano y ahora están recortados con tijeras, lo que acerca sus obras a una geometría particular de la luz. Y es que en sus obras recientes, el juego de la luz con y entre las cartulinas de colores, su relación con el fondo en el que se disponen (blanco o negro) y las sombras que arrojan, aumenta la impresión de un color cambiante y una luz viva.

Paz Pérez Ramos began to focus on household-related elements which gradually led to an interest in nature; its feel, the observation of its changes and rhythms progressively flooded the work of the artist. She initially used immediate references to paint landscapes. However, she is interested in the emotion which reflects its sensitive contemplation rather than in painting nature. After abandoning all referential suggestions, she focused on the physical elements which inspire that feeling. This feeling may seem stronger by the fact that the small pieces of cardboard used in her artwork, which once were torn by hand, are now trimmed with scissors. This helps bring her work closer to a certain geometry of light. The reason is that, in her latest works, playing with light and coloured cardboard, as well as its relationship with the background (in black and white) and the shadows they reflect, exaggerate the illusion of changing colours and moving light.

STEPHEN PRINA (Galesburg, Illinois, EE.UU, 1954)

Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet. Portrait d'Eva Gonzalez, 1991
Cadáver exquisito: las pinturas completas de Manet. Retrato de Eva González

Aguada de tinta china sobre tela, papel barrera, 198 x 136 cm.

Litografía sobre papel, 66 x 83 cm.

COLECCIÓN CAAC

Artista postconceptual norteamericano de muy amplio registro y variados intereses (colaborador en un tiempo del grupo musical de vanguardia Red Krayola entre otras cosas). Uno de sus proyectos, todavía en marcha, es la apropiación de la obra completa de Manet, su revisión y reversión. Para ello, junto a una litografía con el catálogo completo de su obra, dispone una superficie del mismo tamaño que la obra original pero rellena de gestos uniformes siempre del mismo color sepia. El resultado es la evocación del cuadro de Manet como un fantasma abstracto pero con todo el rigor de su datación técnica y museística. Pintar el catálogo completo de Manet se vuelve así parte de un archivo metódico, categoría frecuente en el arte conceptual. Manet es una conexión indudable con el arte de un pasado que es el principio del arte de la modernidad; la representación de su obra como obra abstracta, y una abstracción tan elemental, podría interpretarse como el último eslabón de esa modernidad canónica que el arte conceptual trató de superar.

A North American post-conceptual artist of many facets and various interests (he was once a collaborator of the avant-garde music band Red Krayola, among other things). One of his projects, still ongoing, is the collection, revision and reversion of all of Manet's works. To this purpose, he uses a surface of the same size as the original which he then fills with uniform gestures of the same sepia tone, together with a lithograph with the entire collection of Manet's paintings. The result is the evocation of one of Manet's works as an abstract ghost, however maintaining the rigour of its technical and museum data. Painting Manet's entire collection becomes part of a methodical archive, a frequent category in conceptual art. Manet is an undeniable link to an art form from the past which is the origin of the art of modernity. The representation of his works as abstract, and such an elementary abstraction could be interpreted as the last link of that canonical modernity which conceptual art tried to get past.

MANOLO QUEJIDO (Sevilla, 1948)

***Secuencia*, 1971**

Sequence

Acrílico sobre cartulina, 24 x 1008 cm.

***Secuencia*, 1971 (digitalización)**

Sequence

Vídeo, b/n, sin sonido. 8' 15''

COLECCIÓN CAAC

En los principios de su trayectoria artística se trasladó a Madrid; de niño le interesaban tanto la poesía como la pintura. De hecho, esa primera etapa está presidida por la confluencia e integración de diferentes disciplinas con un tono pretendidamente vanguardista. La poesía visual, la teoría del lenguaje, el cine, la música serial, la abstracción geométrica, todo está incluido en sus primeras realizaciones. Quejido también participó en la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y *Secuencia* es fruto de aquella experiencia. Le interesó entonces el movimiento y las posibilidades autogenerativas de la forma. A partir de unos círculos negros que se desplazan vectorialmente a través de las diagonales y ejes de simetría vertical y horizontal del cuadrado, se obtienen innumerables posiciones espaciales. La presentación informática de esta obra no hace sino desarrollar algo que ya estaba implícito en el presupuesto inicial de la investigación espacial.

As a child, he was interested in both poetry and painting. He later moved to Madrid during the early stages of his artistic career. As a matter of fact, this first period was marked by the confluence and integration of various disciplines with a supposedly avant-garde approach. These disciplines were visual poetry, language theory, cinema, serialism and geometric abstraction. Quejido also participated in the Computing Centre of Madrid. The work *Sequence* is the product of that experience. He was later interested in movement and the auto-generative possibilities of form. Countless spatial positions are generated from a number of black circles moving vectorially along the diagonal and vertical and horizontal axes of symmetry of the square. The computer presentation of this work only develops what was already implicit in the initial concept of the spatial study.

JOSÉ RAMÓN SIERRA (Olivares, Sevilla, 1945)

***Nueve paisajes de tormenta*, 1974**

Nine Stormy Landscapes

Técnica mixta sobre madera

200 x 60 x 200 c/u.

COLECCIÓN CAAC

Cuando fueron expuestos por primera vez en la galería Vandrés de Madrid, el artista llamaba a estas obras dibujos. Su formación de arquitecto (fue el responsable de la restauración de buena parte de este monasterio y sus espacios expositivos) y su dedicación profesional a esta disciplina inunda toda su producción. Toda obra es arquitectura, espacio, no importa si construido o planteado. La forma de construir estos paisajes abstractos y su colocación en la sala de exposición, algo muy cercano a la instalación, incide en esta idea del lugar construido.

La obra es un buen resumen de sus planteamientos iniciales en la abstracción a pesar de no incluir ningún objeto como solía y suele hacer. El espacio racional y geométrico está desmentido con gestos informales, referencia a lo inmutable y lo transitorio, a la obra que se crea a partir de lo existente, a la creación a partir de las ruinas del pasado y la memoria.

At the time these exhibits were shown for the first time at the Vandrés gallery in Madrid, the artist called them drawings. His training and professional experience as an architect (he was in charge of the restoration works of this monastery and its exhibition space) penetrate his artwork. Every work is architecture, space, whether it is built or just planned. The way of creating these abstract landscapes and their distribution in the exhibition space, almost like an installation, refers to this idea of building.

This work is a good summary of his initial approaches to abstraction, despite not including an object as he usually does. The rational and geometric space is refuted by using informal gestures. This is a reference to the unchanging and the transitory; to the work which is developed from what already exists, to the creation from the ruins of the past and the memory.

JUAN SUÁREZ (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1946)

2 dibujos para la revista Separata, 1979

2 drawings for Separata Gazette

Técnica mixta sobre papel, 28 x 11 cm. y 32 x 25 cm.

***Sin título*, 1978**

Untitled

Técnica mixta sobre papel, 80 x 60 cm.

***Sin título*, 1978**

Untitled

Técnica mixta sobre papel, 80 x 60 cm.

***Marismas de tormenta*, 1976**

Stormy Marshes

Acrílico sobre tela, 195 x 114 cm.

***Marismas de lejanía*, 1976**

Distant Marshes

Acrílico sobre tela, 195 x 114 cm.

COLECCIÓN CAAC

Integrante de la primera generación de artistas abstractos sevillanos, Juan Suárez debuta a finales de los 60 con una obra geométrica de relieves y colores muy refinados. A mediados de los 70, la geometría de su obra anterior se empieza a teñir de sugerencias paisajísticas a través del gesto repetitivo de la mano del pintor, algo antes ausente. El esquema geométrico, activado por pequeñas zonas de color en los bordes, sirve de marco a otras donde se percibe la actividad de la mirada sensible del artista hacia el exterior. La sucesión de trazos en estas zonas aporta una dimensión temporal. Así, el programa de la modernidad, la repetición y la seriación, queda activado por la transitoriedad y los ritmos cambiantes que las zonas de color contribuyen a matizar. El título de las obras nos pueden ayudar a situar el motivo que la origina: la belleza del instante irrepetible, de la sensación verdadera ante el paisaje que solo el arte puede ayudar a retener.

A member of the first generation of Seville's abstract artists, Juan Suárez made his debut in the late 1960s with a geometric work of very refined colours and reliefs. In the mid 1970s, the geometry of his previous works begins to tinge with landscaping hints through the painter's repetitive gestures, which used to be absent up until then. The geometric scheme, activated by small areas of colour along the edges, serves as a frame to others. In this case, the activity of the artist's sensitive gaze towards the outside is noticeable. The sequence of strokes in these areas brings a dimension of time. Thus, the programme of modernity, the repetition and seriation are all activated by the transitory nature and the changing rhythms which the coloured areas help to vary. The title of these exhibits may help us identify the reason which originates them: the beauty of a unique moment, of the true sensation when facing the landscape which only art can help retain.

IGNACIO TOVAR (Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947)

Junio, 2001

June

Técnica mixta sobre tela
195 x 150 cm. c/u.

COLECCIÓN CAAC

A partir de una fase dominada por figuras simbólicas, Ignacio Tovar volverá plenamente a la abstracción hacia finales de los 90. Ahora no será la geometría y los campos de color los que dominen la obra sino el ritmo originado por las líneas ondulantes. El color que las cubre por encima y por debajo en numerosas capas muy diluidas, acepta la sugerencia del movimiento que marcan las líneas. Hay en sus pinturas del agua una comunión buscada entre dibujo y color, entre figura y fondo, entre el fragmento y la idea de totalidad, entre el tema del agua y la pintura en definitiva. En esta obra, las cuatro piezas tienen tonalidades diferentes pero están unidas entre sí por la continuidad de las líneas que pasan de una parte a otra; un ritmo continuo bajo la apariencia cambiante de los sentidos, el ser del agua y los accidentes, incluidas las pequeñas islas de color, que la hacen ser.

After a phase marked by symbolic figures, Ignacio Tovar will fully return to abstraction around the final years of the 1990s. This time it will not be the geometry or the colour fields that dominate the work but the rhythm generated by undulating lines. The colour covering them on top and underneath in several very diluted layers accepts the hint of the movement marked by the lines. In his water paintings we find a planned communion between the drawing and colour; between the figure and the background; between the fragment and the idea of a whole; between the subject of water and the painting. In this sequence, the four pieces have different tones. Still, they are glued together by the continuity of the lines which go from one side to the other. The pace is steady, under the influence of the changing appearance of the senses, of the water flow and the accidents, including the small islands of colour, which make it what it is.

JUAN USLÉ (Santander, 1954)

***Ojos desatados*, 1994-95**
Unleashed Eyes

Temple vinílico sobre tela
152,8 x 244,5 cm.

COLECCIÓN CAAC

Residente en Nueva York desde mediados de los 80 y paisajista por naturaleza, la vida urbana de la gran metrópolis será fuente principal de su pintura abstracta. El imaginario colectivo traducido mediante una mirada personal en una sintaxis inabarcable de signos y gestos que recogen y trascienden lo que la ciudad ofrece: la inmediatez, el desgaste y la regeneración del paisaje urbano. La retina no tiene memoria y la memoria no tiene lugar sino en el cuadro. “La abstracción es una habitación ciega, pero todo está ahí. Solo hay que pulsar el botón y todo aparece”, dirá en una ocasión. El botón es esa memoria que fluctúa entre el paisaje instantáneo de la ciudad y el mítico del su Valle del Pas natal. El título de la obra es casi un manifiesto de su actitud ante el paisaje. “Pinto lo que veo”, dirá también, y lo que el cuadro ofrece son otros ojos que interrogan al espectador, en este caso unos ojos desatados.

A natural landscape painter, he has resided in New York City since the mid 1980s. Life in the big city will be a major source of his abstract painting. The collective imagination translated through a personal look into an extensive syntax of signs and gestures which collect and transcend what the city has to offer: the immediacy, erosion and regeneration of the urban landscape. The retina has no memory and there is no room for memory but within the painting. “Abstraction is a dark room, but everything is contained in there. You only need to press a button and everything comes into sight”, he once said. The button represents that fluctuating memory between the immediate landscape of the city and the mythical landscape of his native Pas valley, in Northern Spain. The title of the piece is almost a manifest of his attitude towards the landscape. “I paint what I see”, he also said. What the painting offers is another pair of eyes which question the viewer; a pair of unleashed eyes, that is.

JOSÉ MARÍA YTURRALDE (Cuenca, 1942)

***Figura imposible (serie cuadrados)*, 1970-1971**

Impossible Figure (Series of Squares)

Lápiz y tinta sobre papel milimetrado, 24 x 19 cm. c/u.

***Figura imposible (serie cuadrados)*, 1972**

Impossible Figure (Series of Squares)

Lápiz y tinta sobre papel milimetrado, 33,5 x 21,5 cm. c/u.

***Figura imposible*, 1968**

Impossible Figure

Pintura fluorescente sintética sobre madera, 124 x 180,5 cm.

***Estructura*, 1970**

Structure

Pintura fluorescente sintética sobre madera, 138,2 x 120 cm.

***Estructura volante*, 1976-2005**

Flying Structure

Papel japonés y madera, 198 x 152 x 50 cm.

COLECCIÓN CAAC

El uso de las teorías científicas para conocer y comprender la complejidad de la naturaleza humana en el cosmos está en la raíz de toda la obra de Yturralde. Ya desde finales de los 60 venía trabajando en una obra altamente objetiva centrada en las figuras básicas de la geometría, algo que se intensificó en los años del Centro de Cálculo de Madrid. Pero, desde las nuevas teorías de la comunicación y de la percepción, trataba esas figuras de sólidos geométricos con nuevas herramientas, logrando figuras imposibles desde la lógica perceptiva habitual y dando entrada a nuevas dimensiones de acuerdo a los últimos postulados de la ciencia. El desarrollo posterior, llevar esas figuras geométricas a las tres dimensiones espaciales y a convertirlas en esculturas volantes, integradas así en un elemento natural como el aire, a merced de los vientos y las corrientes, enfrentadas a la gravedad, es una consecuencia del desarrollo del trabajo primero y de la acumulación de experiencias con el arte en los años 60, con el Land Art y las artes del entorno.

The use of scientific theories to understand the complexity of human nature in the cosmos is at the root of Yturralde's works. Since the late 1960s, the artist had been working on a highly objective line of work, centred around the basic figures of geometry. This became stronger during his time at the Computing Centre of Madrid. Nevertheless, he used new tools for his geometric solid figures extracted from the new theories of communication and perception. Thus, he obtained impossible shapes from a traditional perceptive logic, which meant the beginning of new dimensions in accordance with the latest scientific assumptions. The subsequent development is a consequence of hard work first and also of experimenting with Land Art and environmental art in the 1960s. A development which consisted of taking those geometric figures to the three spatial dimensions and turning them into flying sculptures, integrated in a natural element such as air, at the mercy of the winds and currents, defying gravity.

SIMÓN ZABELL (Málaga, 1970)

***La jalousie*, 2006**

La celosía

Acrílico sobre tela

180 x 220 cm.

COLECCIÓN CAAC

Reconstruir con diferentes medios visuales su experiencia de la lectura de una novela de Robbe-Grillet (*La celosía*), una novela que es la descripción objetiva de una casa en medio de la platanera que la rodea, es el propósito de la instalación del mismo título de Simón Zabell, una ficción sobre otra ficción. Ya antes había trabajado sobre lo habitado y el lugar de la habitación. En esta serie, que se extenderá a la siguiente, también sobre otra novela del mismo autor del Nouveau Roman, la investigación se intensifica y desborda los géneros y técnicas. La obra expuesta es sólo una pequeña parte del proyecto. En otro lienzo de la misma serie, la superposición pintada de las letras impide la lectura de las páginas, aquí, simplemente, está en negro todo el espacio destinado al texto. Esa negación de la página doble del libro da apariencia abstracta a una obra que no tiene intención de serlo pero que acepta las consecuencias.

The reason for naming this work after Robbe-Grillet's novel *Jealousy* (*La jalousie*), a novel which objectively describes a house in the middle of a banana plantation, is Simón Zabell's reconstruction, with different visual instruments, of his reading experience. A fiction about another fiction. In previous works Zabell had already tackled the content rather than the continent. In this series, which will expand to the following, also about a novel by the same author of the *Nouveau Roman* current, the study becomes more intense and the genres and techniques overflow. This exhibit is only a small part of the project. On another canvas of the same series, superimposed letters prevent the reading of the pages. In this particular case, the entire text space appears in black. This refusal of the double page of a book gives an abstract look to a work which has no intention of being and yet accepts the consequences.

WOLFGANG TILLMANS (Remscheid, Alemania, 1968)

***Neutral Density B*, 2009**

Densidad neutra

Inyección de tinta sobre papel

204 x 605 cm.

COLECCIÓN CAAC

Procedente del mundo del diseño y de la publicidad, Wolfgang Tillmans es el primer artista no británico que recibió el prestigioso premio Turner en el año 2000. Profesor de arte interdisciplinar en la Städelschule de Frankfurt, es un artista que vierte su particular percepción de la realidad a través de los más variados medios artísticos de expresión siendo la fotografía uno de los más utilizados, desde la crónica fotoperiodística pasando por ámbitos de la vida cotidiana (en el pasado representados por la pintura) como el retrato, el paisaje, o la naturaleza muerta, hasta posiciones más radicales como la abstracción fotográfica en donde se enmarca la obra de esta exposición. Caracteriza esta producción el uso de la manipulación conceptual en el proceso fotográfico hacia la búsqueda del detalle compositivo y la experimentación con el color, por el que siente fascinación, lo que le lleva en ocasiones a sobrepasar los límites y las definiciones de la forma fotográfica.

Originally working in design and advertising, Wolfgang Tillmans is the first non-British artist to receive the prestigious Turner award in 2000. Tillmans is an interdisciplinary art lecturer at Frankfurt's Städelschule. He reflects his particular perception of reality through the most diverse artistic means of expression, with photography occupying a prominent position. His works go from photojournalism and everyday representations (previously depicted in painting) such as portraits, landscapes or still nature, to more extreme approaches such as photographic abstraction, of which this work is an example. This exhibit reflects a conceptual manipulation within the photographic process, in search of the composition detail and an experimentation with colour, which fascinate the artist. Consequently, he sometimes exceeds the limits and definitions of photography.

DANIEL PALACIOS (Córdoba, 1981)

Waves, 2006-2007

Ondas

Electrónica, cilindros de acero, sensores PIR, motores AC y cuerda elástica
130 x 590 x 45 cm.

COLECCIÓN CAAC

VDaniel Palacios, licenciado en Bellas Artes y Máster en Arte y Tecnología, reside actualmente en Berlín, becado en la Künstlerhaus Bethanien donde lleva a cabo estudios sobre la intersección entre ciencia, arte y tecnología.

Fruto de sus investigaciones es la obra *Waves* de esta exposición, una instalación interactiva que requiere la presencia y el movimiento de los espectadores para alcanzar toda su complejidad. El público percibe una serie de ondas sonoras tridimensionales de formas aleatorias flotando en el espacio donde se instala el dispositivo tecnológico: básicamente una cuerda en movimiento, debido a la rotación constante de los puntos de anclaje en dos turbinas las cuales se accionan con mayor o menor intensidad, dependiendo de que haya movimiento por parte del público, detectado por sensores de infrarrojos. Esta circunstancia provoca alteraciones en las ondas y da como resultado cambios en el volumen de las formas y en el sonido, producido éste al cortar el aire la cuerda vibrante.

Cuando no se detecta presencia alguna, la instalación entra en modo “reposo”, desconectando los motores que generan las ondas en la cuerda y creándose por tanto una línea entre ambos puntos.

Daniel Palacios, a Fine Arts university graduate with a Master's in Art and Technology, is currently living in Berlin. Thanks to a grant, he is studying the intersection between science, art and technology at the Künstlerhaus Bethanien. *Waves*, the work shown in this exhibition, is a result of these efforts. It presents an interactive installation which requires the presence and movement of the viewer to show its full complexity. Viewers perceive a series of randomly-shaped, 3D sound waves floating where the technological device is placed. This device consists of a vibrating rope connected to two constantly-rotating turbines with several degrees of intensity, depending on whether visitors are moving or not. This movement is detected by infrared sensors and makes alterations in the waves, which result in changes in the volume of the forms and in the sound, made when the vibrating rope cuts the air.

When no moving presence is detected, the installation goes into “stand-by” mode. In this case, the engines which generate the waves are disconnected, thus creating a line between the two ends.

SOLEDAD SEVILLA (Valencia, 1944)

Sin título, 1973

Untitled

Serigrafía y tinta sobre tela, 81 x 130 cm.

Sin título, 1975

Untitled

Serigrafía y tinta sobre tela, 81 x 166 cm.

Estructura modular nº 2, 1970

Modular Structure nº 2

Pintura sobre metacrilato, 75 x 75 cm.

Dibujos para la revista Separata, relacionados con el número publicado en el verano de 1979 (nº 3)

Drawings for Separata gazette (nº 3)

Dibujo sobre papel, 48 x 38 cm. y 48,5 x 39 cm.

Inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo, cercana al grupo Antes de Arte en el que estaban Teixidor e Yturralde. Como consecuencia de esto, era natural que también participara de la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En los dos cursos que participó se interesó principalmente por el ritmo. Un módulo sencillo fue el elemento que utilizó para explorar sus posibilidades. Era algo parecido a lo de Barbadillo, las distintas posiciones del módulo y sus combinaciones generaban figuras más complejas, pero en Soledad Sevilla también intervendrá el color, con lo que no se llega a perder completamente la distinción entre figura y fondo. No estaba tan interesada en la continuidad del desarrollo espacial ilimitado del módulo como en su presencia como figura y la capacidad poética derivada de la misma. Tras el paso por el Centro de Cálculo, en la segunda mitad de los 70 y a partir de la trama del papel milimetrado, descifrará obras geométricas que combinan el rigor analítico, la repetición y la seriación con la búsqueda de una experiencia poética y orgánica, como en los dibujos para la revista *Separata*.

Soledad Sevilla began her career within the geometric and normative art forms. Her approach to art was similar to that of the group “Antes de Arte”, with members such as Teixidor and Yturralde, among others. Consequently, her participation in the activities of the Computing Centre of the University of Madrid was a natural step. There, she engaged in two courses and showed a particular interest in rhythm. Similar to Barbadillo, she used a simple module to explore its possibilities. The various positions of the module, as well as its combinations, generated more complex figures. However, in the works of Soledad Sevilla, colour will also play a role, thus not completely losing the distinction between the figure and the background. She was not as interested in the continuity of the module’s unlimited spatial development as in its presence as a figure and also in the poetic power derived from it. After her work at the Computing Centre, in the second half of the 1970s she would decipher geometric works using graph paper. In these pieces, she would combine analytical rigour, repetition and seriation with the search of a poetic and organic experience, as in the drawings for the gazette *Separata*.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA

Se muestran algunas imágenes y catálogos de los inicios del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, que fue creado en 1970 a propuesta del Ministerio de Educación y Ciencia. Víctor Pérez Escolano, uno de los impulsores del museo y primer director del mismo, lo inaugura en la Capilla de San Hermenegildo, primera de las sedes, de donde se muestran imágenes de la exposición *El Cómic*. Dicha muestra fue un auténtico revulsivo en la ciudad, tanto por las imágenes como por el modo de exponerlas, creando dentro del espacio barroco un espacio con estructura tubular, inusual hasta entonces para el uso museográfico.

En 1972 el museo se traslada a la antigua Cilla del Cabildo, edificio del siglo XVIII, que se acondiciona para albergar la colección, en su mayor parte constituida por obra española contemporánea de los 60 y 70 depositada por el citado Ministerio y posteriormente incrementada a partir de los 80 por la Junta de Andalucía, quien se hace cargo de su gestión en el período democrático español hasta su integración en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF SEVILLE

Several images and catalogues of the early years of the Museum of Contemporary Art of Seville are shown in this exhibition. This museum opened in 1970 on the initiative of the Spanish Ministry of Education and Science. Víctor Pérez Escolano was one of the promoters as well as its first director. He inaugurated the museum at Saint Hermenegild's Chapel, its first location. The images displayed here of the exhibition *El comic* were taken there. Back then, an exhibition of this nature was an absolute novelty in Seville. This was both because of the images shown as for the way they were presented, creating a tubular area out of a baroque space, something completely unseen at the time.

In 1972, the museum changed its location to the town hall's old tithe barn, an 18th Century building. It was adapted to provide space for the collection, consisting mostly of Spanish contemporary works from the 1960s and 1970s, donated by the Ministry of Education. From the 1980s onwards, the collection of the museum grew thanks to the initiative of the Regional Government of Andalusia. This public institution took over its management during Spain's democratic period, up until its integration into the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

ANTHONY MCCALL (St. Paul's Cray, Reino Unido, 1946)

***Line Describing a Cone 2.0*, 1973-2010**

Línea describiendo un cono 2.0

Disco duro, proyector digital, archivo digital, máquina de niebla, 30'

CORTESÍA DEL ARTISTA

“Nada de ilusiones, nada de alusiones” decía el escultor minimalista Donald Judd para explicar la actitud ante sus obras, que no pretendían ser nada más que lo puramente visible, sin otro referente que sus propias formas. Parecidas palabras pronunciaría Anthony McCall desde su condición de cineasta independiente, cuando en los años 70 empieza a considerar las propiedades esculturales del cine, poniendo toda su atención más que en las imágenes de la pantalla, en las texturas de las emulsiones fílmicas, en el sonido del proyector, en el espacio entre la pantalla y el proyector... Es lo que la crítica calificaría de cine expandido, cine estructuralista o cine escultórico, para referirse a estas prácticas.

La obra que se puede contemplar en esta exposición es la primera de una serie de instalaciones que el artista comenzó en 1973 con el nombre de “films de luz sólida”. La obra, dice McCall, “es el propio haz de luz proyectado, en vez de tratar el haz de luz como mero transportador de información codificada que se descodifica al alcanzar una superficie plana. El film comienza con una línea recta de luz como si fuera un rayo láser y se transforma a lo largo de 30 minutos en un cono hueco y perfecto. Es la primera película tridimensional que además se puede contemplar en espacio y en tiempo reales. No se refiere a nada más allá del tiempo real. Existe sólo en el presente, en el momento de su proyección, y no contiene ninguna ilusión. Es una experiencia primaria dentro de la cual el espectador tiene un papel participativo ya que puede, si lo desea, desplazarse interactuando con la forma luminosa que surge lentamente”.

“No illusions. No allusions”. This was what the minimal artist Donald Judd used to say to explain his attitude towards his works. These did not aspire to be anything more than what was purely visible, with no other reference than its own form. Anthony McCall would pronounce similar words from his position as an independent film-maker when, in the 1970s, he began to take notice of the sculpture qualities of films. He showed interest in the textures of the film emulsions, the sound of the projector, the space between the screen and the projector, etc. rather than in the images shown. Critics would refer to these practices as expanded cinema, structural film or sculptural film.

This art piece is the first of a series of installations started in 1973 under the title “solid light films”. According to McCall, the work “is the projected beam of light, rather than seeing the beam as a sheer carrier of coded information which is decoded when it reaches a flat surface. The film starts with a straight beam of light as if it were a laser beam which morphed into an empty and perfect cone in the course of thirty minutes. This is the first 3D film which can also been seen live. It refers to nothing but real time. It only exists in the present moment -during its projection- and creates no illusions. It is a primary experience which involves the viewer if he wishes to, since he can move and interact with the beam of light which slowly appears”.

USCO

***Strobe Room*, 1967-2012**

Sala estroboscópica

Luz estroboscópica, tejido mylar, suelo multicolor teñido, música

Dimensiones variables

CORTESÍA DE INTERMEDIA FOUNDATION

Fundado en la década de los 60 del pasado siglo, el colectivo USCO (acrónimo de “Company of Us”) fue uno de los principales exponentes de la contracultura estadounidense y tuvo una intensa actividad artística en el campo del arte cinético y la *performance* multimedia. Clave en el desarrollo de la música visual y el cine expandido, entre sus miembros más activos estaban el poeta y la fotógrafa Gerd y Judi Stern, el pintor y la escultora Steve y Barbara Durkee, el ingeniero en electrónica Michael Callahan el cineasta experimental Yud Yalkut y el escritor Stewart Brand. Con sede en una vieja iglesia en el valle del Hudson trabajaron también en Nueva York, en el área de la bahía de San Francisco y en los campus de muchas universidades norteamericanas, presentando *environments* psicodélicos en museos, festivales de música y cines.

Su propósito en muchas de sus obras de luz, sonido y movimiento, era romper el tiempo lineal y la dimensión espacial para producir en las audiencias experiencias sensoriales más allá de la consciencia, similares a las del LSD. En la presente instalación se puede experimentar algo similar cuando el público accede a una sala reducida delimitada por el suelo multicolor y los efectos de luz estroboscópica reflejados en las cortinas de *mylar* que cierran el espacio.

Founded in the 1970s of the past century, the USCO group (acronym for “Company of Us”) was one of the main examples of the American counter-culture. Artistically, it was very active in the fields of kinetic art and multimedia performance. It was also key in the development of visual music and expanded cinema. Among its most active members were the poet Gerd Stern and the photographer Judi Stern; the painter Steve Durkee and the sculptor Barbara Durkee; the electronic engineer Michael Callahan and the experimental film maker Yud Yalkut, as well as the writer Stewart Brand. USCO’s headquarters were located in an old church in the Hudson valley. They also worked in New York City, in the San Francisco Bay and in many North American university campuses, where they presented psychedelic environments at museums, music festivals and cinemas.

The goal of many of their light, sound and movement works was to break linear time and spatial dimension to produce sensory experiences in their audiences beyond conscience, similarly to the effects of LSD. This installation is a good example of this. Visitors go into a small room delimited by a multicoloured floor, where the strobe light effects are reflected on the Mylar curtains, which close up the space.

BOYLE FAMILY

***Beyond Image*, 1969** *Más allá de la imagen*

16 mm. transferido a DVD, sonido

CORTESÍA DE BOYLE FAMILY

Considerado un film emblemático de la psicodelia londinense, *Beyond Image* fue producido por Boyle junto con el film *Son of Beyond Image* para una exposición individual que el Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA) organizó a la pareja de artistas formada por Mark Boyle y Joan Hills en 1969. Ambos films forman parte de la serie *Tierra, Aire, Fuego y Agua* en cuyas obras se exploran los efectos de la forma, el color y la luz producidos por aceites coloreados en movimiento calentados entre dos placas de vidrio. Las obras producen reacciones químicas y físicas tales como corrosión, evaporación, cristalización combustión y efervescencia y es por ello que son conocidas como “shows de luz psicodélicos” como los que Boyle realizaba en vivo en el UFO club londinense proyectando imágenes a la vez que tocaban míticos grupos de rock como Pink Floyd y Soft Machine.

Si en aquella ocasión la instalación del ICA utilizaba una gran pantalla de 360° con cuatro proyectores de 16 mm, conformando un espacio circular en el cual el espectador podía entrar para sentirse rodeado por las imágenes, en la presente exposición se utilizan cinco video-proyectores para conseguir el mismo efecto envolvente. Igualmente en la exposición del ICA, a pesar de que las obras fueron hechas sin sonido, Mark y Joan reprodujeron una cinta de Soft Machine, quienes también interpretaron en vivo un concierto dentro de la instalación.

Beyond Image is considered a legendary film of London's psychedelic scene. It was produced by Boyle, along with the film *Son of Beyond Image*, on the occasion of an individual exhibition dedicated to Mark Boyle and his partner Joan Hills which was organized by the Institute of Contemporary Arts (ICA) of London in 1969. The two films are part of the series *Earth, Air, Fire and Water* where the effects of form, colour and light are explored. These effects are created using hot coloured oils flowing between two sheet glasses. The works provoke chemical and physical reactions such as corrosion, evaporation, crystallization, combustion and effervescence, which is why they are known as “psychedelic light shows”. Those performed live by Boyle at the London club UFO are good examples of them. There, he projected images while well-known rock bands such as Pink Floyd or Soft Machine played live.

For that exhibition, the installation at the ICA used a large 360-degree screen with four 16 mm. projectors, thus creating a circular space where the viewer could feel surrounded by the images. However, for the current exhibition, five video projectors are used to obtain the same surround effect. Also at the ICA exhibition, despite the fact that the exhibits were presented without any sound at all, Mark and Joan played a record by Soft Machine, who also played live at the installation.

GUSTAV METZGER (Nuremberg, Alemania, 1926)

***Liquid Crystal Environment*, 1965-1998**

Entorno de cristal líquido

5 proyectores de diapositivas, pantallas de cristal líquido, placas de vidrio, control mecánico
Dimensiones variables

COLECCIÓN SAMMLUNG MIGROS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST, ZÜRICH

Tras haber estudiado arte en la década de los 40 en varias escuelas de Inglaterra y Bélgica, Metzger abandona la pintura en 1959 para crear sus obras con materiales industriales o tomados de la vida cotidiana. Su concepto de “arte autodestructivo” está íntimamente ligado a sus creencias políticas y ecológicas y pone de relieve el carácter efímero de sus obras. Introduce también el término “arte autocreativo”, es decir, la obra debería crearse por sí misma sin estar determinada por la mano del artista. Cualquier obra, a través del movimiento o de sus posibilidades reflectantes, puede producir un buen número de imágenes. Y aquí está la base de *Liquid Crystal Environment*. Metzger experimenta aplicando cristal líquido a unas placas de cristal que reaccionan por la acción del frío-calor y originan superficies pictóricas en constante mutación cromática. Presentó este *light show* en 1966 para una serie de conciertos en el club Roundhouse de Londres para los grupos musicales The Who, Cream y otras bandas.

After years of study in the 1940s at several art schools of England and Belgium, Metzger abandoned painting in 1959 to devote himself to industrial and everyday materials. His concept of “Auto-Destructive art” is closely related to his political and environmental views, while it highlights the ephemeral nature of his works. He also introduced the term “auto-creative art”, that is, an artwork which should create itself without the intervention of the artist. Any work, either through movement or through its reflecting possibilities, can produce a fair amount of images. This is the basis of *Liquid Crystal Environment*. Metzger experimented with liquid crystal, which he applied to several sheet glasses. These react to the heat and the cold and produce pictorial surfaces in constant chromatic mutation. The artist presented this light show in 1966 at London’s Roundhouse club on the occasion of a series of concerts by music bands such as The Who or Cream, among others.

EQUIPO 57 (1957-1962)

Formado en su mayoría por artistas cordobeses, el Equipo 57 se dio a conocer en una exposición en el café Le Rond Point en París, en junio de 1957. Ya allí publicaron un texto con sus intenciones programáticas que se vio completado con el manifiesto *Interactividad del espacio plástico* editado con ocasión de la exposición en la Sala Negra de Madrid en noviembre del mismo año. Formalmente, el Equipo 57 partía de las investigaciones espaciales de Oteiza y de abstracciones geométricas de los 50, sobre todo del arte concreto del suizo Max Bill. Pero, como grupo de vanguardia, basaban buena parte de su actividad en la acción social. Así, empezaban por defender la desaparición de la figura de artista y su visión subjetiva por el anonimato del trabajo colectivo. El arte tenía que servir y adaptarse a las necesidades de una sociedad nueva, donde el hombre luchase por el bien común más que por el beneficio individual. En todo este aspecto social, el Equipo 57 debía mucho a las vanguardias rusas de la Revolución. También estaba en contra de la institucionalización del arte y el mercado, pretendiendo vender sus obras a coste de fabricación.

Las primeras intenciones plásticas, el espacio como un todo continuo en el que los elementos básicos de la pintura (forma, línea, color) se integraban e interaccionaban entre sí con idéntico protagonismo, quedaron plasmadas, además de en cuadros y dibujos, en una película de animación casi artesanal filmada plano a plano y para la que hicieron numerosos guaches; obras que no se expusieron aparte en su momento y sólo bastante después salieron a la luz. Algunos de esos guaches están en la exposición.

Como todas las utopías, el intento del Equipo 57, chocó con la realidad y esta frustración, junto a la dispersión de sus componentes fue dificultando el funcionamiento del colectivo, que acabó por disolverse hacia 1963, pero su propuesta queda en la historia del arte español como una de las más radicales e intensas de cuantas pretendieron cambiar desde la acción artística el curso de su historia.

Consisting of artists mostly from Córdoba, Equipo 57 became known during an exhibition held at Le Rond Point in Paris in June 1957. At that time, they published a text presenting their programmatic aspirations. This would be followed by the manifest "Interactivity of the Plastic Space", edited for the exhibition at Madrid's Sala Negra in November of that same year. Formally, Equipo 57 originated from the studies of space by Oteiza and the geometric abstractions of the 1950s, especially the concrete art of the Swiss artist Max Bill. However, as an avant-garde group, they based an important part of their activity on social action. Thus, they started by defending the disappearance of the figure of the artist and his subjective vision in favour of the anonymity of collective work. Art had to serve and adapt to the needs of a new society, where the man would fight for the common good rather than for his own benefit. With regard to this social aspect, Equipo 57 was strongly influenced by the Russian avant-garde artists of the Revolution. Also, this group was against the institutionalization of art and the market, aspiring to sell their works at cost price.

The initial plastic principles, space as a continuous whole where the basic elements of painting (form, line, colour) were integrated and interacted with each other while sharing the same prominence. These principles were reflected, besides paintings and drawings, in an animation film almost entirely made by hand in individual shots. To this purpose, many gouache works were done. These were not shown back then and only surfaced much later. Some of these gouache works are shown in this exhibition.

Finally, as in every Utopia, the aspirations of Equipo 57 hit reality, which caused great frustration. This dissatisfaction, along with the dispersion of its members made the functioning of the group increasingly difficult and resulted in its dissolution around 1963. Still, its ideas remain in the history of Spanish art as one of the most radical and intense approaches of all those aspiring to change the course of its history through art.

MUSEUM OF AMERICAN ART

50 ans d'art aux États Unies, 2007

Cincuenta años de arte en Estados Unidos

Acrílicos sobre lienzo, publicaciones, vídeo, sonido

CORTESÍA DEL MUSEUM OF AMERICAN ART

El Museum of American Art (MoAA) no es un museo al uso, es una reactivación de un museo. Creado en Berlín en 2004 se define como un lugar en el que el arte, su historia y el museo pueden ser explorados. Tomando el período en que el MoMA de Nueva York instaure el canon de la modernidad, justo antes de la Segunda Guerra Mundial, y la influencia internacional que posteriormente irradia a otros países, reconstruyen la historia de las exposiciones itinerantes más representativas de este museo. Todas las obras que se exhiben son copias simbólicas, en distintas escalas, mostrándose diferente documentación y catálogos acerca de las mismas. Más que obras de arte son artefactos o souvenirs, como diría Walter Benjamin, “especímenes selectos dentro de nuestra memoria colectiva”.

50 ans d'art aux États Unies se basa en una exposición itinerante que tuvo lugar en París en 1955 y que trajo por primera vez a Europa, también a España, un gran número de obras de arte abstracto americano, todas de la colección del MoMA. Acrílicos, maquetas de los espacios de exhibición, publicaciones y vídeos conforman esta instalación que plantean interrogantes sobre el concepto de autenticidad, y sobre cuestiones históricas, políticas y artísticas acerca del *mainstream* del arte occidental, la influencia del poder político en la migración de las formas.

The Museum of American Art (MoAA) is not a typical museum, but rather a reactivation of a museum. Opened in Berlin in 2004, it is defined as a place where art, its history and the museum can be explored. They rebuilt virtually the history of the most representative exhibitions held at the MoMA of New York slightly before WWII. This was a time when the New York museum established itself as the epitome of modernity, which would later influence other countries. All the works shown are symbolic reproductions, in various scales. They are presented along with documentation and catalogues. These are artefacts or souvenirs -as Walter Benjamin would call them- “rather than artworks; selected specimens of our collective memory”.

50 ans d'art aux États Unis is based on a travelling exhibition held in Paris in 1955 which brought to Europe -including Spain- a large number of works of American abstract art for the first time. They all belonged to the MoMA collection. Acrylic works, scale models of the rooms of the exhibition, as well as many publications and videos make up this installation. All of these raise questions about the concept of authenticity and also about historic, political and artistic issues regarding the mainstream works of Western art; the influence of political power in the migration of the forms.

JOSÉ VAL DEL OMAR (Granada, 1904 - Madrid, 1982)

Sin título, década de los 70

Untitled

Selección de films del Laboratorio PLAT de José Val del Omar

Vídeo (original en super 8), color, sin sonido, 59"

CORTESÍA DEL ARCHIVO M^a JOSE VAL DEL OMAR & GONZALO SÁENZ DE BURUAGA

Val del Omar fue un artista experimental que, a partir de prácticas cinematográficas innovadoras, buscó nuevos horizontes formulados mediante las siglas PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil). Contemporáneo y camarada de Lorca, Cernuda, Renau, Zambrano y otros nombres de una época truncada por la Guerra Civil, en 1928 anticipó ya varias de sus técnicas más características, incluyendo el “desbordamiento apánico de la imagen” fuera de los límites de la pantalla y el concepto de “visión táctil”.

Val del Omar frecuentó el super 8 al menos desde 1973, fecha que puede fijarse en función de algunas de las imágenes que filmó de la televisión. El fragmento aquí expuesto responde a una de las vertientes que Val del Omar desarrolló con el nombre de experiencias o ensayos pictolumínicos. Pudieran percibirse como apuntes y pruebas para sí mismo de su búsqueda constante respecto a la unidad PLAT y para los “entretenimientos recreativos en TV, de 1 a 3 minutos”, es decir, miniaturas o intersticios destinados a los huecos de continuidad de la parrilla televisiva que entendió que podrían constituir una salida comercial para sus experimentos. Para ello, usaba diversas técnicas con medios mixtos que incluían todo tipo de aparatos de proyección, lentes, polarizadores, filtros, obturadores, mecanismos, componentes electrónicos, pigmentos, pequeños objetos o residuos, pegamento, polvos y otros materiales para otorgar espesor y relieve. En este caso pueden verse los efectos de relieve conseguidos mediante el tetraproyector para imágenes pictolumínicas, y diakinas (un tipo de diapositiva) elaboradas con pegamento transparente.

Val del Omar was an experimental artist who, with innovative cinematographic practices, tried to find new horizons formulated using abbreviations PLAT (Picto-Luminic-Audio-Tactile). He was a contemporary and a comrade of Lorca, Cernuda, Renau, Zambrano and other figures of a time interrupted by the Civil War. In 1928 he anticipated various of his most characteristic techniques, including the “apanoramic overflow of the image” beyond the limits of the screen, and the concept of “tactile vision”.

Val del Omar made use of the Super-8 format from 1973 or earlier (this date can be fixed thanks to images he filmed from the television). The footage on view at this exhibition shows one of the ways of Val del Omar’s work called picto-luminic experiments. They can readily be understood more as notes and tests for their own sake of his ongoing and constant pursuit of the PLAT unity he was searching for. Besides, they are also “recreational entertainments on TV, from 1 to 3 minutes”, that is, miniatures or inserts to fill the breaks in continuity between television programmes that he believed might be a commercial outlet for his experiments. To do this, he used various techniques and experiments that included all sorts of projectors, lenses, polarizers, filters, shutters, mechanisms, electronic components, pigments, small objects or waste, glue, powders and other materials to provide thickness and relief. In this case we can see the relief effects achieved by the tetraprojector adiscope for pictoluminics

ELENA ASINS (Madrid, 1940)

Sin título, 1968

Untitled

Óleo sobre lienzo

100 x 100 cm.

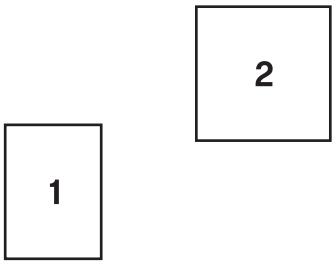
COLECCIÓN CAAC

Elena Asins basa su obra artística en el cálculo sistemático, en ocasiones con el uso de computadores. De formación en el campo de las matemáticas y la semiótica, ha efectuado importantes aportaciones conceptuales plásticas basadas en algoritmos que traslada a una obra de gran rigor, seriedad y coherencia.

Esta obra organiza el espacio pictórico en cuadrados monocromos superpuestos, construyéndolo mediante formas puras como hiciera el suprematista Malevich con su cuadro blanco sobre blanco, o el negro sobre fondo blanco, ambos en el límite de la escala de colores. Elena Asins con su lenguaje basado en el número, la proporción y el ritmo formal nos lleva a una obra en la que la estructura prima sobre cualquier grado de emoción subjetiva.

Elena Asins bases her work on systematic calculus, while she sometimes uses computers. With studies in mathematics and semiotics, she has made some important plastic conceptual contributions based on algorithms which she transfers to works of great rigour, seriousness and coherence.

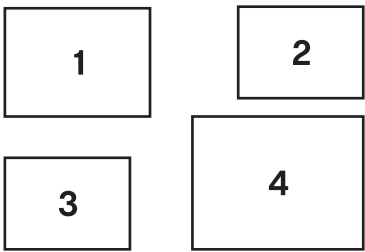
This exhibit divides de pictorial space into superimposed monochromatic squares. This is done using pure forms, similarly to the Suprematist artist Malevich, who placed a white square over a white background or a black square over a white background, both colours existing at the extremes of the colour spectrum. Through her language, based on the number, proportion and formal pace, Elena Asins presents a work where the structure takes precedence over any degree of subjective emotion.



EQUIPO 57 (1957-1962)

- 1. Sin título, 1961
Untitled
Óleo sobre lienzo, 120 x 86 cm.
- 2. Sin título, 1961
Untitled
Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.

COLECCIÓN CAAC



EQUIPO 57 (1957-1963)

- 1. Sin título, 1958
Untitled
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
- 2. Sin título, 1957
Untitled
Óleo sobre lienzo, 82 x 112 cm.
- 3. Sin título (París 8), 1959
Untitled (Paris 8)
Óleo sobre lienzo, 84,5 x 113,3 cm.
- 4. O-2b, 1957
O-2b
Óleo sobre lienzo, 119 x 153,4 cm.
- 5. Sin título, 1960
Untitled
Óleo sobre lienzo, 67,5 cm. diámetro

COLECCIÓN CAAC

EQUIPO 57 (1957-1963)

105 dibujos sobre papel.
Varias medidas.

COLECCIÓN CAAC

EQUIPO 57 (1957-1963)

***Film Experiencia nº 1. Base teórica:
Interactividad del Espacio Plástico, 1957***
*Film Experience nº 1. Theory: Interactivity of the
Plastic Space*

Película en soporte digital
Versión remasterizada en 2007
(formato original vídeo monocal, sin sonido,
35 mm.), 6' 49"

Interactividad cine I, 1957
Interactivity Film I

24 gouaches sobre papel, 33,5 x 49,5 cm. c/u.

COLECCIÓN CAAC