



FUERZA Y FORMA
UN MUNDO OBJETUAL ABSTRACTO

LABRA
54
60

FUERZA Y FORMA
UN MUNDO OBJETUAL ABSTRACTO

LABRA

54
60

J O S É D E L A M A N O

G A L E R I A D E A R T E

Claudio Coello 6 28001 Madrid tel. (34) 91 435 0174
galeria@josedelamano.com www.josedelamano.com

Del 25 de noviembre de 2010 al 15 de enero de 2011

José de la Mano desearía agradecer a Hebe Chas, Daniel, Gabriel y Rafael de Labra su incondicional apoyo a este proyecto y pedir sus más sinceras disculpas a Hebe por el círculo *vocal* que jamás debió salir de su casa [...]

Asimismo me gustaría dar las gracias a Ángel Llorente por su generosidad a la hora de compartir con nosotros documentación y sus siempre sorprendentes conocimientos sobre este periodo.

© de este catálogo:
José de la Mano Galería de Arte

© de los textos:
Pablo Ramírez

Comisario de la exposición:
Pablo Ramírez

Diseño del catálogo:
Daniel de Labra

Edición y coordinación:
Alberto Manrique de Pablo

Impresión:
ADVANTIA, Comunicación Gráfica

Depósito Legal: M-49.710-2010
ISBN: 978-84-614-5367-2

ÍNDICE

Labra: Los orígenes de una pintura abstracta	
Pablo Ramírez	[5]
Documentos	[14]
Un mundo objetual Abstracto	[15]
Fuerza y Forma en el Arte	[16]
Catálogo	[19]
CONSTRUCCIONES	[20]
ACCIONES	[36]
COMPOSICIONES	[48]
Relación de obras	[62]



Labra: Los orígenes de una pintura abstracta

Pablo Ramírez

A estas alturas de la película, con tanto museo, centro de arte y sala de exposición repartidos por la geografía española y obligados a elaborar no sólo un discurso museográfico propio, sino a atender a su responsabilidad en la construcción de la historia del arte contemporáneo en nuestro país, cuesta aceptar que la figura y la obra de un artista como José M^a de Labra no haya sido todavía reivindicada y estudiada con la rotundidad y el rigor que se merece, y que permanezcan condenadas al limbo de la memoria de la familia o al de los compañeros de generación que van sobreviviendo.

Desgraciadamente, ésta es una situación que se repite mucho más de lo que nos gustaría y que afecta a una nómina de artistas que hicieron sus aportaciones al arte y a la cultura durante la postguerra, y que con el paso del tiempo se han ido quedando desplazados del discurso de los grandes nombres de la historia del arte español que comenzó a acuñarse hace medio siglo. Aunque parezca mentira, hubo un tiempo en que estos grandes nombres que hoy nos parecen indiscutibles comenzaban sus trayectorias en la misma línea de salida que los otros, los hoy relegados, y todos ellos parecían tener las mismas oportunidades y compartir el mismo entusiasmo a la hora de comprometerse en la creación de un arte nuevo que nada tenía que ver con el arte oficial. Un arte nuevo que restableciera definitivamente la continuidad con la modernidad interrumpida por la guerra civil y que diera respuesta a las pulsiones del momento del mismo modo que lo hacía el arte de más allá de nuestras herméticas fronteras.



Dibujo, 1952

La perspectiva que nos dan los años transcurridos demuestra que aquella línea de salida tenía truco y que tal vez se compartía el entusiasmo pero no las mejores oportunidades, o dicho de otro modo y como suele ocurrir, que las oportunidades no se gestionaron en igualdad de condiciones, porque muchos pensaron que se trataba de una carrera de fondo y otros, de velocidad. Muchos pensaron que el trabajo hablaría por ellos y otros supieron hablar prodigiosamente de su trabajo. Muchos se asociaron por empatía, intentado defenderse así de las dificultades del contexto y otros, si es que se asociaron, lo hicieron por estrategias coyunturales. Y muchos, en fin, buscaron complicidades teóricas afines y otros simplemente se dejaron querer por valedores influyentes.

El resultado es que los *sprinters* rápidamente encontraron acomodo en el nuevo sistema artístico, respaldados por el mercado y la historia, y el resto descubrió que lo suyo era efectivamente una carrera de fondo y que tal vez sólo con la perseverancia el sistema artístico se dignaría admitirlos algún día. Amarga conclusión, pero conclusión al fin y al cabo, que facilitó a muchos la justificación necesaria y suficiente para seguir yendo al estudio cada día y para seguir desgranando su trabajo incluso a sabiendas de que la línea de meta del reconocimiento quedaba aplazada a perpetuidad.

Manuel Mampaso, José María de Labra,
Antonio R. Valdivieso, Carlos Pascual de Lara
y Eduardo Carretero. Madrid, 1949



El curriculum artístico de José M^a de Labra (Coruña, 1925–Palma de Mallorca, 1994) es curioso en este sentido, porque analizado con detenimiento demuestra que, aparte de intenso y extenso, fue un artista que supo establecer siempre una relación desdramatizada y fructífera con el sistema del arte. Lo vemos abandonar su Galicia natal para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1945 y 1950, en los años probablemente más difíciles. Y lo vemos completar sus estudios dotado de una sólida formación académica de la que intenta distanciarse enseguida gracias a la influencia picassiana, en una evolución que comparte con otros artistas coetáneos. Para todos ellos, Picasso es la gran figura a estudiar, en una especie de postgrado intensivo que recorre dos vías de renovación: una *expresiva* que permitía superponer la propia subjetividad a la disciplinada y tediosa objetividad impuesta en los interminables ejercicios de solfeo académicos, y que facilitaba la reconsideración de olvidados modelos de la historia del arte, poniendo en valor, por ejemplo, la moderna tradición expresionista iniciada por Goya; y otra vía *constructiva* que surgió de una tímida recuperación formal del cubismo. No fueron pocos los artistas que optaron por este segundo camino partiendo del ejemplo epigónico de Vázquez Díaz, profesor en las aulas de San Fernando. Gracias a él y a su sintética concepción del muralismo pudieron



Luis García Ochoa, Santiago Uranga,
Benjamín Palencia, José María de Labra,
Jorge Oteiza, Juan Guillermo y Manuel Baeza
Curso de Problemas Contemporáneos.
Santander, 1953

volver a las fuentes históricas y desde ahí recorrer por sí mismos la secuencia, irrealizada en España, que llevaba del cubismo a la abstracción.

Tanto la vía expresiva como la constructiva permitieron a muchos artistas llegar a Picasso, tanto al Picasso histórico como al Picasso más reciente. Un Picasso fuertemente proscrito por la cultura oficial, que para muchos era difícil aceptar ideológicamente y que sin embargo se convirtió en el modelo más eficaz, en la medida en que desde un punto de vista formal solucionaba casi todos los problemas. En 1950, fecha en la que Labra, concluyó sus estudios de Bellas Artes en San Fernando, Madrid es una ciudad en la que estas dos vías ya son visibles en el trabajo de muchos artistas jóvenes. Incluso comenzaba a vislumbrarse una tercera vía, más minoritaria y periférica, que fue asumida por artistas no tan condicionados por el peso de la enseñanza oficial. Éstos hicieron el esfuerzo por restablecer la continuidad con el surrealismo mediante la reivindicación primitivista, que posteriormente evolucionaría hacia el automatismo dando lugar al informalismo. Las exposiciones de la Escuela de Madrid junto con las promovidas por Eugenio d'Ors a través de su Academia Breve y los llamados *Salones de los Once* dejaban ver desde hacía ya algún tiempo algo más que síntomas de la profunda mutación que el arte español estaba



Catálogo de la exposición en el Ateneo de Madrid
Madrid, abril de 1955

experimentando. Incluso una grandilocuente manifestación artística como fue la *I Bienal Hispanoamericana de arte*, celebrada en 1951, compuesta mayoritariamente en su selección de obras representativas del arte que se pretendía superar, también fue permeable aunque de forma minoritaria a las vías de la renovación.

La primera exposición individual importante de Labra, celebrada en 1955 en el Ateneo de Madrid, no deja lugar a dudas sobre el camino seguido tras la finalización de sus estudios. Labra se ha sumergido de lleno en la vía constructiva presentando un conjunto de ejercicios que evidencian sus prioridades en el proceso de liberación del lastre académico: la síntesis geométrica de la figura contenida en un espacio lleno de tensiones y ritmo que reclama una nueva armonía, la línea y la pincelada igualadas en un mismo rango y el color liberado de su dependencia representativa y convertido en un elemento funcional al servicio del esquema estructural. Miguel Fisac, su prologuista de lujo en el catálogo de la exposición lo percibió con claridad: “esta exposición no es su obra, es una serie de estudios, de ejercicios ‘para hacer dedos’, como dicen los pianistas. (...) Hay que mirar esas escalas cromáticas, y esos juegos lineales, y esos estudios figurativos de cabezas o de torsos, como si se oyeran escalas, posiciones de manos fijas, arpegios y quizá pequeños fragmentos de



Inauguración de la exposición Arte Religioso Contemporáneo. Homenaje póstumo a Georges Rouault, Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1958

una sinfonía”. Había que entender aquellos ejercicios como partes de un todo. La metáfora de la música era muy apropiada y suministraba una pista valiosa al público, que orientaba sobre el fondo del verdadero debate de aquellos años: la caducidad de la pintura de caballete y su nueva función dentro del contexto de la fusión de las artes bajo el papel director de la arquitectura, éste era el todo.

En efecto, los trabajos de la exposición estaban dedicados a la aplicación de los nuevos principios constructivos a motivos temáticos religiosos. Un ámbito en el que Labra se desenvolvía con gran solvencia y que no era autónomo, pues tenía su razón de ser en el contexto de su colaboración con la nueva arquitectura mediante la realización de murales, vidrieras y diseños que corresponden a la corriente de renovación del arte sacro que entonces se estaba produciendo en nuestro país y en la que el artista obtuvo importantes premios. Pero Labra presenta también en la exposición otros trabajos en los que ha hecho desaparecer la figura humana y que constituyen el destino lógico de toda esta indagación

Boceto para la vidriera de la capilla del Santísimo
en la Iglesia de San Pedro Mártir de los Padres Dominicos
en Alcobendas, Madrid. Proyectada por Fisac





Catálogo de la exposición de Labra en la Sala Nebli. Madrid, 1959

constructiva. Son sus primeras composiciones abstractas. A partir de 1955, se sucederán sucesivas series abstractas dentro de la vía constructiva: *Composiciones*, *Construcciones* o *Acciones*. En las primeras, a menudo recurre a los referentes figurativos, generalmente paisajísticos, que le suministran “la nota” de partida para la improvisación “melódica”. Sin embargo, son tan leves que en ocasiones resulta difícil percibirlos. La improvisación formal los ha escondido dentro de nítidas estructuras y bajo sutiles armonías cromáticas. Todas estas series evidencian a un artista en pleno proceso de indagación formal, experimentando con armónicos ritmos cromáticos, que pronto abrirán la puerta de las fuerzas y de las tensiones, dando lugar a un tipo de trabajo mucho más minimalista en el que el dibujo y las formas son sustituidos por cables y cuerdas, y el color se apaga hasta extremos que rozan la inexistencia.

En su evolución, Labra nunca dejó de lado a la que fuera su primera vocación: la arquitectura. Incluso muchos años después, ya decantado por la pintura, su relación profesional como director artístico de proyectos de arquitectos como Fisac, Corrales y Molezún, le permitió una posición de privilegio que no sólo lo tuvo al corriente del movimiento de renovación arquitectónica, sino que también lo obligó a saber encontrar respuestas concretas

a problemas concretos planteados desde la arquitectura. Tal vez por esta razón entendió a la perfección el reto planteado con el *arte normativo* por el crítico de arte valenciano Vicente Aguilera Cerni y su reivindicación de la integración de las artes y de la práctica de un arte analítico, experimental y comprometido, que le llevó a su participación, junto con el Equipo 57, el Equipo Córdoba, Manuel Calvo y el Grupo Parpalló, en la histórica *Primera exposición conjunta de arte normativo español*, celebrada en Valencia en 1960, y a su posterior incorporación en las filas del colectivo artístico valenciano en su fase última.

Sin que ello suponga ningún desmerecimiento hacia sus aportaciones posteriores, el periodo que va desde 1954 hasta 1960 de Labra es, como se puede comprobar, un periodo apasionante. Por esta razón, es encomiable que una galería de arte atenta y responsable con la historia, tal como demuestra su trayectoria, no sólo haya detectado esta carencia, sino que también se haya decidido a hacer su contribución con el objetivo de comenzar a remediarla, al preparar esta exposición que reúne un conjunto de pinturas y dibujos de hace medio siglo que muestran lo mejor del primer Labra, dentro de las coordenadas de un arte abstracto incipiente en nuestro país al que no todos llegaron de la misma manera.

José María de Labra en la inauguración de la exposición Blanco y Negro en la sala Darro, con Néstor Basterrechea y Francisco Moreno Galván, entre otros. Madrid, 1959



Eduardo Chillida, Paco Muñoz y José María de Labra en la inauguración de la exposición Blanco y Negro en la sala Darro. Madrid, 1959



Si del **objeto** abstraemos su **forma**, es decir, si prescindimos de los elementos de su circunstancia vital histórica, nos encontramos, por una acción del **sujeto**, ante un **mundo** abstraído de su **realidad** funcional. Un mundo objetual abstracto, un mundo conceptual concreto.

En la medida que abstractizamos un elemento del objeto lo concretamos en un concepto. **conceptuamos**, concebimos una elementalidad. **verificamos una ecuación**: $\frac{\text{idea}}{\text{imagen}} = \text{concepto de objeto} = \frac{\text{forma}}{\text{fuerza}}$

Es decir, que nos relacionamos conceptualmente, conscientemente, no ya con un objeto abstracto, formal o forzal, sino con una realidad conceptual abstracta en la medida que nos enfrentamos con una realidad formal o forzal concreta.

Una realidad inconcebible como objeto funcional y concebible como forma o fuerza. Es decir, que procedemos a una desrealización —desfuncionalización significativa del objeto— en la medida que procedemos a una realización liberadora de la forma o de la fuerza. Es decir, que **convertimos** un **objeto** real, concreto, en una **forma** real, concreta —haciendo abstracción del objeto dado—, que, de ser **forma**, pasa a ser **objeto** concreto de nuestra experiencia y sobre el que y con el que podemos establecer una idea, una imagen o ambas cosas; un **concepto**.

El concepto de una forma extraída de un objeto es **abstracto** con relación al objeto dado, y **concreto** con relación al sujeto consciente.

Al ser capaces de concebir formas-fuerzas abstrayéndonos de la funcionalidad (utilización) del objeto que las contiene, tenemos capacidad de **trascenderlo** a un campo formal-conceptual pasando de la realidad COSA a la realidad **objeto formal concebible**, conceptuable.

JOSÉ MARÍA DE LABRA
[catálogo exposición galería Neblí. Madrid, 1959]

FUERZA Y FORMA EN EL ARTE

El valor estético de una obra no está exclusivamente en función del material empleado, nuevo o de siempre, sino en lo que con ese material se viene a establecer como realidad estética universal. El arte no es una particular forma de elegir un medio para hacer patente que tiene posibilidades, las posibilidades que conducen al juego de la variedad; el objeto del arte no está en inventar nuevas letras posibles, sino nuevas palabras o una nueva forma de comunicación estética necesaria para realizar los contenidos de una época. Un lenguaje no se establece teórica, técnicamente, sino existencialmente.

Es la necesidad de realización estética de un mundo común habitable e intensificador del hombre lo que verdaderamente debe constar. No la posibilidad de crear pequeños y variados mundos personales. Cada uno puede crearse su particular paraíso artificial, pero no puede dejar de saber que tiene que habitar y convivir en un mundo común.

Lo que creo que verdaderamente importa es la necesidad de crear un mundo espacio temporal que posibilite el mantener la llamada de la intemporalidad. Realizar la función de lo temporal a lo intemporal a través de la obra de arte.

Se nos plantea la cuestión de si el presente es en sí participación intensificada de espacio tiempo existencial o si, por el contrario, es reducción del movimiento existencial a un instante inmóvil. Si es un punto fronterizo activo o inerte entre pasado y futuro.

Cada presente se nos escapa en el sucesivo presente.

Sólo tenemos la realidad del movimiento hacia un futuro y el sueño de la memoria. Caminamos con un determinado ritmo de presente, siendo cada presente muerte y resurrección, memoria y voluntad de una realidad bifronte.

Los presentes son puntos coordinados con que vamos dando forma y proyectando nuestra obra. Cuando una de las coordenadas se fija, el movimiento se presenta como automático o anárquico.

Una obra no puede empezar a ser, no puede originarse humanamente, existencialmente, sin un elemental concepto fecundador. Sin un movimiento consciente de su realidad.

Todo arte nace como confección, concepción de lo bello en la conciencia, como fecundación amorosa de lo inerte, de lo confuso, del caos, por el ser de lo bello.

Toda acción propiamente humana nace como acción consciente de una afirmación de la conciencia. Esta afirmación se establece desde una atracción de vocacionalidad coordinada, de una tensión de intencionalidad. De una atracción desde el movimiento de intensidad absoluta del ser y de una tensión desde el movimiento de ritmo relativo del hombre.

Realizamos la obra con un movimiento rítmico de puntos de presencia. Lo que diferencia fundamentalmente una obra de otra es su movimiento rítmico, el modo de coordinación de sus puntos de equilibrio, estático o dinámico.

Ritmo supone intensidad, es decir, linealidad, dirección hacia una forma absoluta que se nos presenta como ley propia. Se ha de buscar la intensidad del ser a través de la realidad rítmica del ser de la obra desde un movimiento rítmico relativo pero no exclusivizante. Es decir, con relaciones de tonalidad existencial, no exclusivizando el ritmo a lo biológico, lo psíquico, lo intelectual, sino integrando lo vital, lo psíquico y lo espiritual en la materia plástica, de sentido rítmico también, en un todo interactivo hacia una intensidad donde lo estético no quede abstraído del complejo existencial humano a los puros valores estéticos, sino

que desde el ser de lo bello venga a potenciar el ser de lo existencial como completo totalizado.

La medida de cada época nos la da la obra de arte según el grado de intensidad estético-existencial antes que por la cualidad de cada uno de los ritmos componentes.

El grado de intensidad estética de una época nos la da el valor de sus obras de arte, pero es también desde la condición rítmica espacio temporal de cada época desde donde viene establecido el carácter del ritmo formal de la obra: su estilo.

La forma es consecuencia de la interacción de espacio y tiempo (movimiento). Toda forma supone una fuerza, que se produce en el espacio y se desarrolla en el tiempo.

Toda forma es elemento de lenguaje, pues toda forma es activadora de contenidos de conciencia; es expresiva.

Artista es aquel que conjuga su necesidad de expresión con las formas posibles a ella en una realidad: la obra.

El quehacer propio del hombre es el de descubrir, inventar, revelar formas que se realicen universalmente, que se puedan conjugar con las necesidades de expresión del hombre en cada tiempo, en cada presente histórico.

La importancia de un artista está en cómo llega a darnos la intensidad con su obra conjugando los distintos ritmos que intervienen en su realización espacio temporal y cómo es capaz de establecer los ritmos ausentes en la época para que la obra pueda llegar a la intensidad estética sin romper, sino, por el contrario, potenciar el conjunto existencial como totalidad intensificada del ser de la existencia humana.

Es el artista el llamado a transgredir un determinado ritmo contemporáneo, un estilo, ya insuficiente, para establecer otro ritmo que viene a instaurarse como válido,

atendiendo a las necesidades y posibilidades de universalidad del hombre por encima de las vigencias en cada presente histórico.

En este sentido, el arte, antes que ser la placa sensible donde se reflejan los contenidos de cada situación histórica, es el metrónomo que regula, establece el ritmo estético intuito como posible y necesario para el hombre en su condición de ser estético por encima de su condición de ser histórico.

Es por esto que las obras de arte siguen teniendo vigencia estética por encima de su vigencia estilística, rítmica o histórica.

La realidad de la obra no existe sin la conjugación de las necesidades del espíritu con las posibilidades de la materia.

Unas obras vienen afirmadas sobre la preponderancia de las necesidades y otras sobre la de las posibilidades.

Así las obras como las épocas.

Hay épocas heroicas de lucha por hacer posibles las necesidades.

Hay épocas confortables en que las variadas posibilidades materiales vienen a adormecer la angustia por la necesidad de ser auténticamente.

Y hay épocas de equilibrio entre necesidades y posibilidades. Épocas felices de la humanidad, que se han venido llamando clásicas. Épocas en que se conjuga la necesidad de intensidad de lo humano hacia la intemporalidad o la posibilidad rítmica temporal del hombre.

En nuestra época yo creo que el problema está en que tenemos grandes necesidades y grandes posibilidades, pero no existe coordinación de unas con otras. Es como si faltase una atracción superior que las integre hacia una realidad fundamental.

Hoy existen grandes posibilidades que el hombre no tiene necesidad de realizar, porque aún tiene grandes necesidades que la época no es capaz de satisfacer.

Lo peculiar del arte no es el ser representativo de una época, sino ser realización del hombre en una circunstancia histórica dada –a favor o en contra de ella–. Lo que llamamos obras maestras, antes que darnos la medida de la grandeza de una época histórica, nos da la medida de la grandeza que el hombre alcanza. Aunque es bien cierto que las grandes obras se suelen corresponder con las grandes épocas culturales, pues la obra de arte es objeto de cultura y no de civilización.

Hoy vivimos atenzados por la preocupación de ser fieles a nuestro tiempo, adormecidos con la preocupación de ser fieles al hombre que queremos ser. Miramos hacia el último adelanto científico, hacia el último hallazgo instrumental, hacia las formas de vida transformadas: buscamos una temática estética concordante. A esto se llama estar de actualidad. Y se viene a hablar de arte contemporáneo con palabras de física nuclear. Se establecen teorías estéticas acordándolas violentadamente con teorías científicas, físicas, psicológicas y biológicas, y se habla cada vez menos del arte como realización del hombre hacia una intensidad del ser por lo bello a través de una materia.

Una teoría puede ser verdadera o falsa, pero una obra de arte se caracteriza por ser bella o fea. Existe más preocupación por ser fieles a una teoría más o menos racional que por ser fieles a los movimientos intuitivos más o menos racionales hacia lo bello.

La influencia del especialismo científico es clara en el quehacer artístico. Se acotan las parcelas de experimentación,

un campo abstracto con relación a una realidad total coordinada. Interesa el descubrimiento de un nuevo campo antes que la integración de los campos parciales de experimentación en un todo orgánico, con un sentido orgánico de servicio al ser de la realidad por excelencia: el hombre. En aras de una abstracción, la humanidad se está sacrificando a este hombre.

¿Nuestro propósito en el obrar debe ser el llevar nuestras experiencias individuales hasta el infinito posible de variaciones o, por el contrario, debemos buscar los elementos necesarios para establecer la unidad totalizadora de un sentido común con que realizar el hombre y el mundo que necesitamos?

Sólo sabremos en qué medida algo nos es comúnmente válido si nuestro diálogo busca el ser del hombre –en nuestro caso el hombre estético– antes que empeñarnos en afirmar la superioridad de una determinada teoría polar.

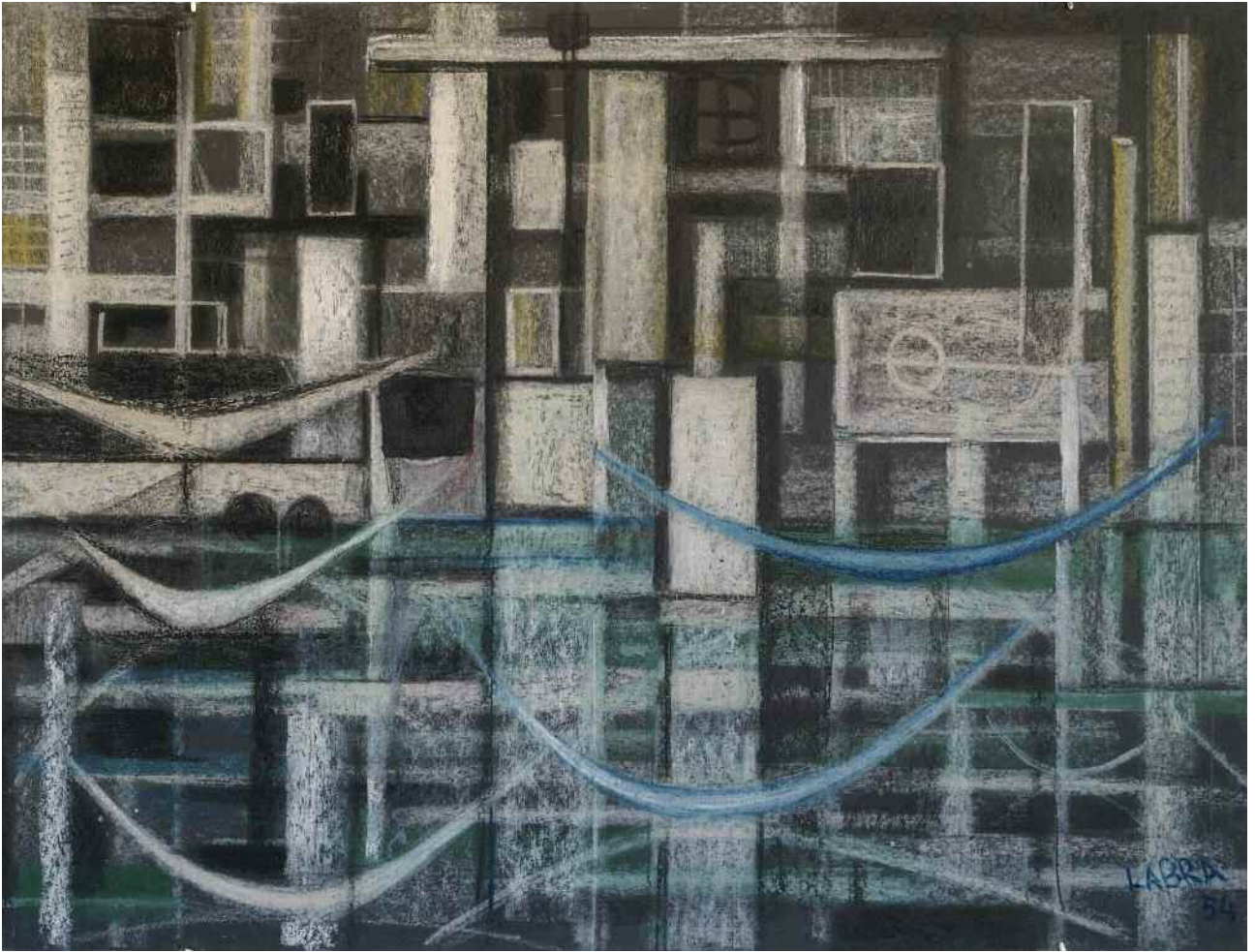
Es cierto que cada uno habla del hombre condicionado por el hombre que él es –no nos engañemos–, pero ya es importante comenzar por plantearse en común lo que el hombre es, lo que debe ser o lo que queremos que sea, antes que exhibir particularmente –a veces impudicamente– lo que cada uno es sin interesarse por lo que los otros son, pueden o necesitan ser. Es importante plantearse en común lo que de común tengan los anhelos por ser realmente el hombre, la persona humana, que todos invocamos.

JOSÉ MARÍA DE LABRA

(Revista Acento Cultural, nº 8 mayo-junio 1960, págs 51-53)

The image features a dark, heavily textured background, likely a book cover or a piece of art. A central vertical wooden beam, possibly made of bamboo or a similar material, runs through the middle. It is surrounded by horizontal wooden planks or strips, some of which are secured with thin, light-colored cords or threads. The overall appearance is aged and rustic. The word "CATÁLOGO" is printed in white, uppercase letters on the right side of the image.

CATÁLOGO



Venecia, 1954
cera sobre táblex. 49,5 x 65 cm



Composición, 1955
cera sobre carta. 50 x 65 cm



Construcción, 1955
acrílico sobre táblex. 56 x 66 cm



Construcción, 1956
acrílico sobre tablex. 50 x 90 cm



Sin título, 1957
vinílico sobre táblex. 75 x 120 cm



Sin título, ca. 1956
vinílico sobre táblex. 47,2 x 52,5 cm

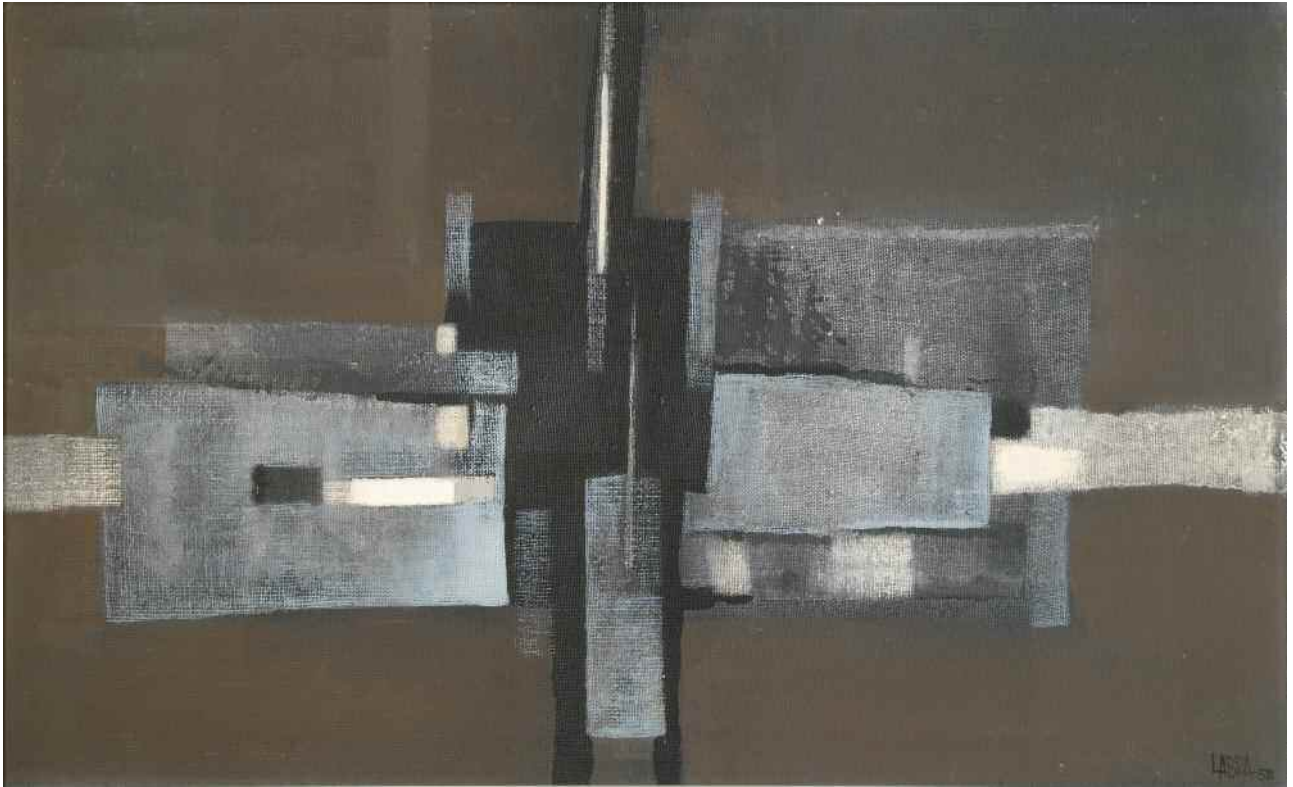


Sin título (rojo), 1958
acrílico sobre táblex. 57 x 89 cm

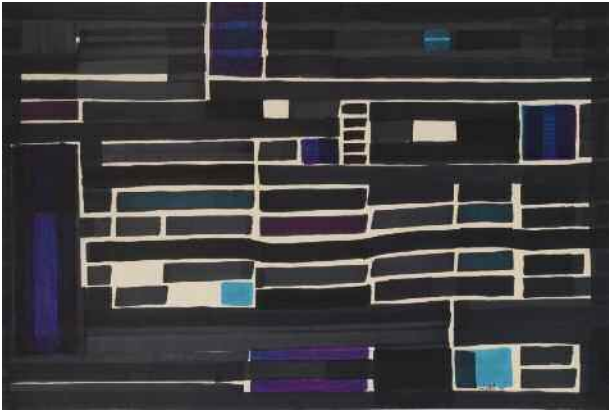


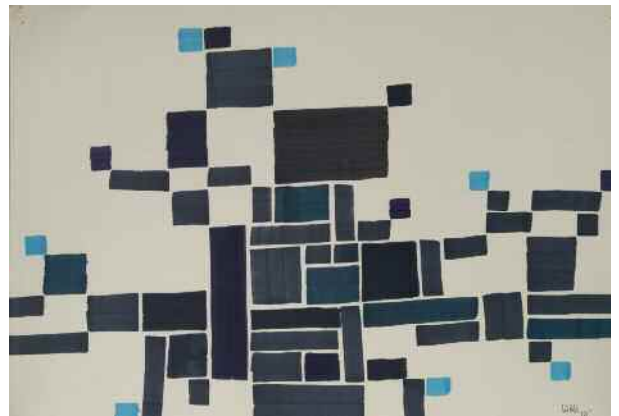
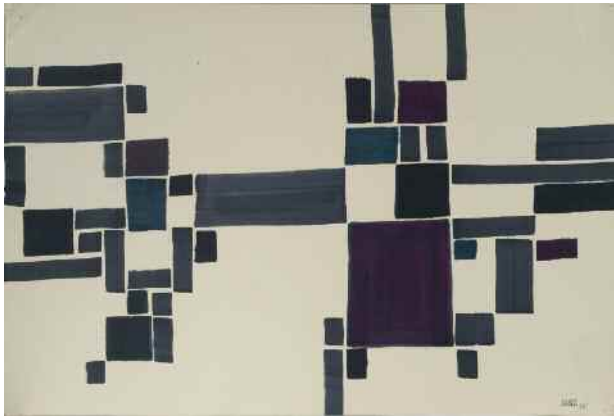
Sin título, 1958

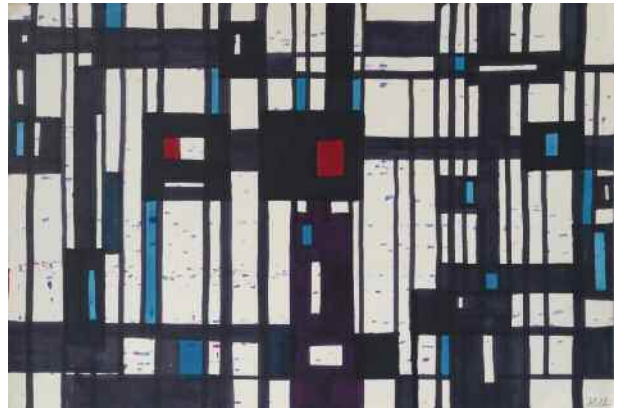
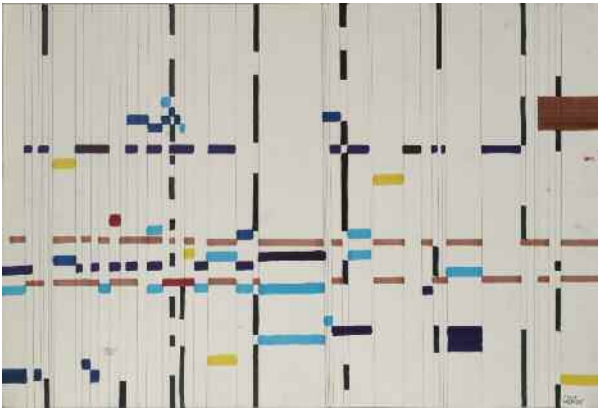
vinílico sobre táblex. 53,5 x 90 cm

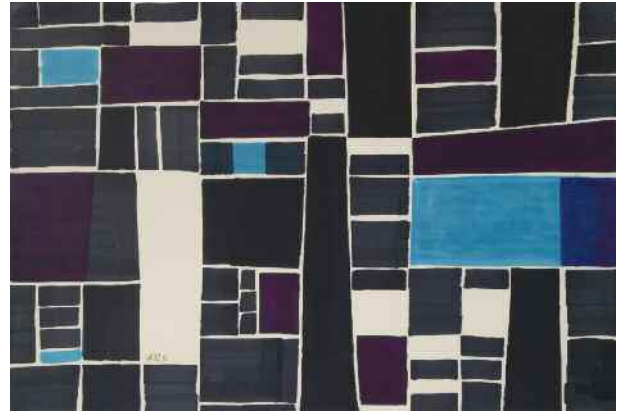
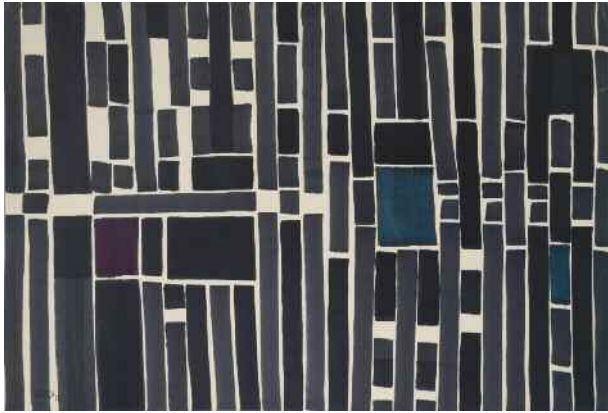


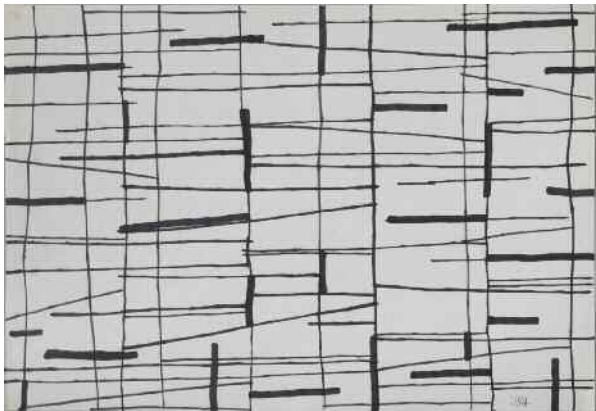
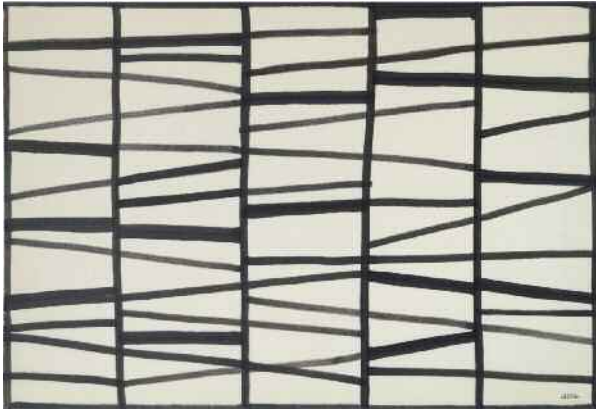
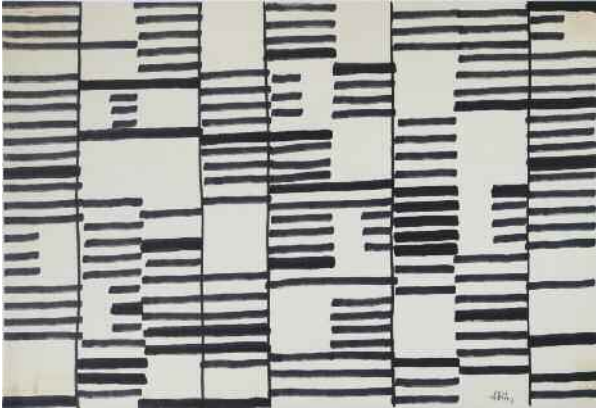
Composición, 1958
vinílico sobre táblex. 56 x 93 cm

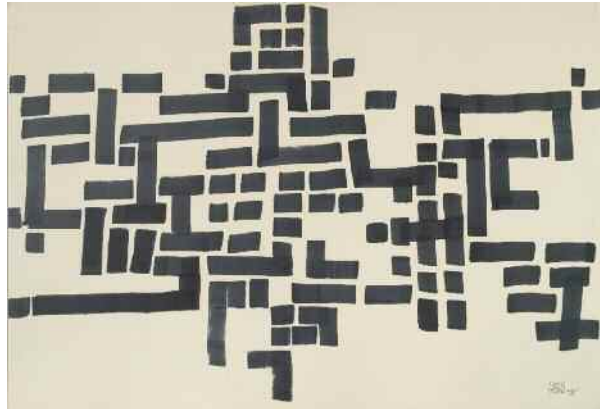














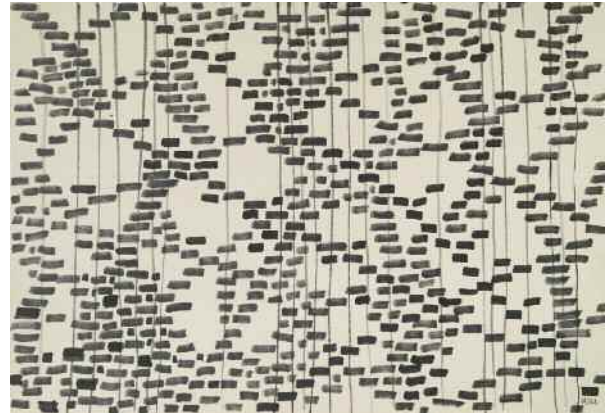
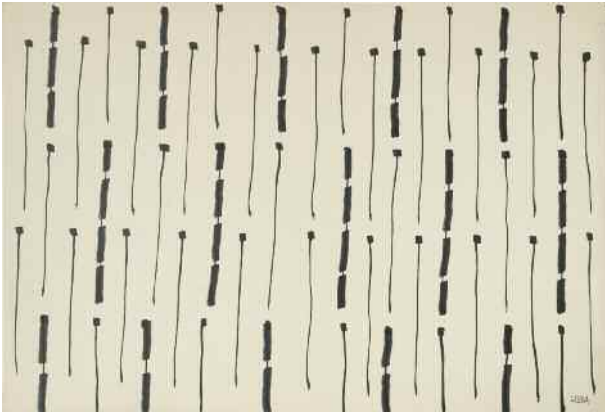
Action, 1959
vinílico sobre táblex. 65 x 120 cm

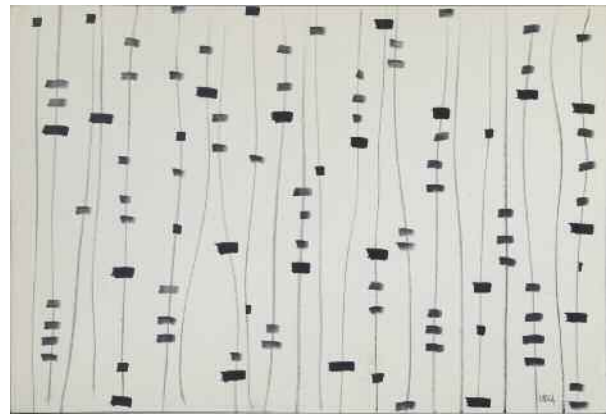


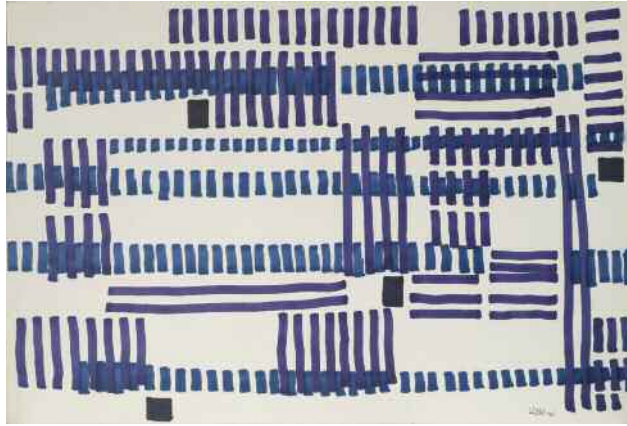


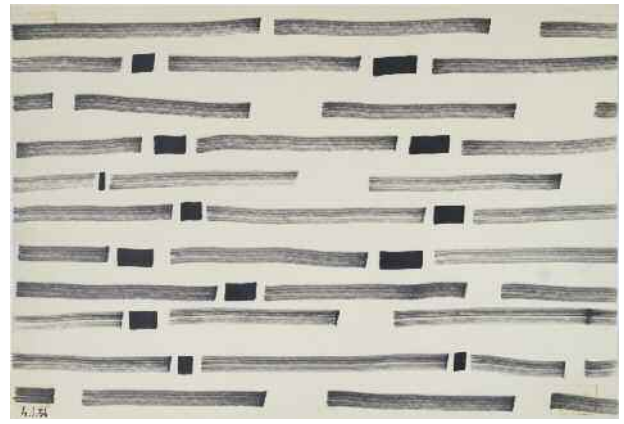
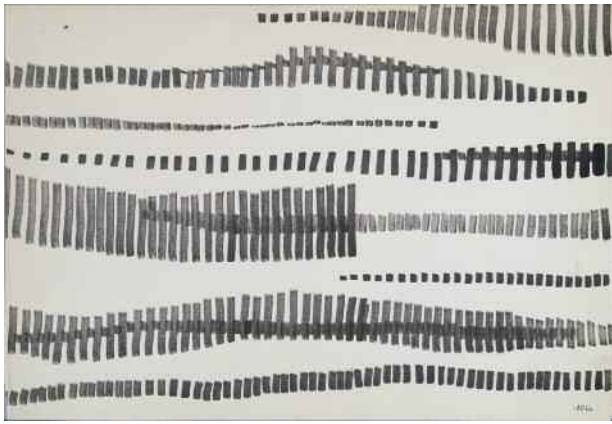
La contienda, 1958
vinílico sobre táblex. 89,5 x 119,5 cm

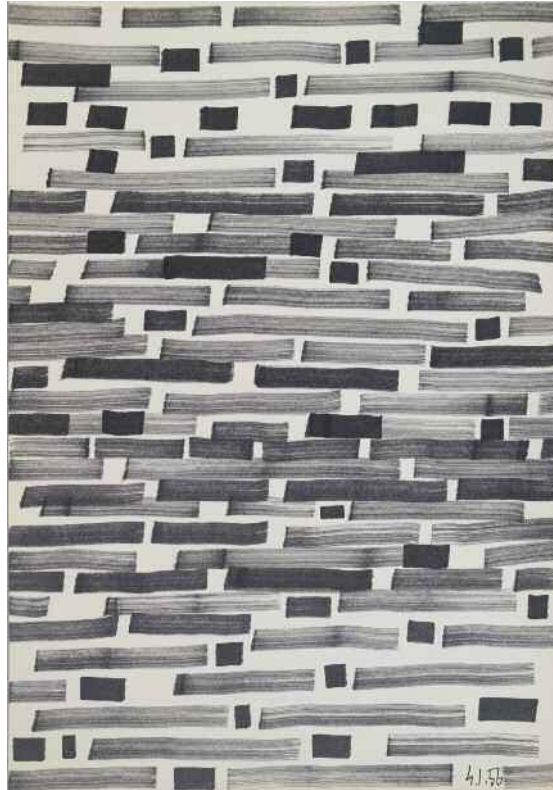
Odiseo, 1958
vinílico sobre táblex. 120 x 90 cm





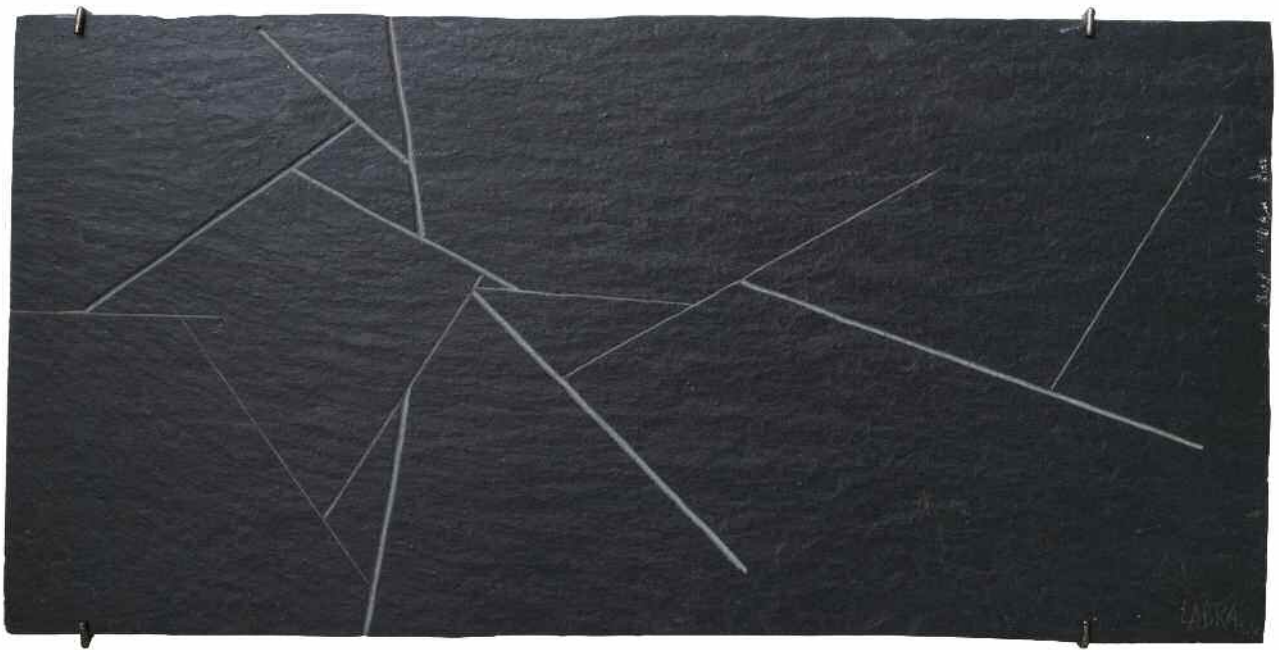








Pizarra, 1960
pizarra grabada. 20 x 33 cm



Pizarra, 1960
pizarra grabada. 19,2 x 39 cm

Pizarra, 1960
pizarra grabada. 49,5 x 19,8 cm





Configuración, 1959
acrílico sobre táblex. 75 x 122 cm



Fuengirola, 1958
vinílico sobre táblex. 75 x 120 cm

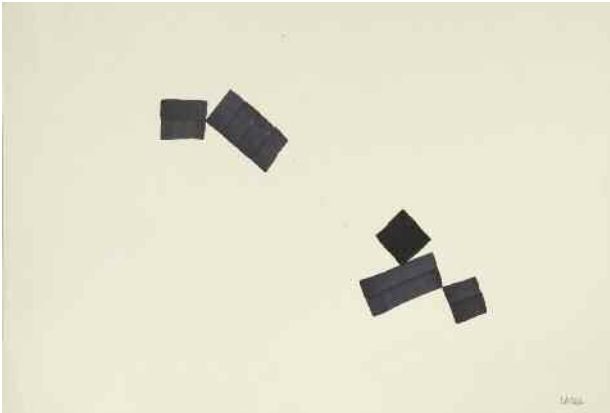


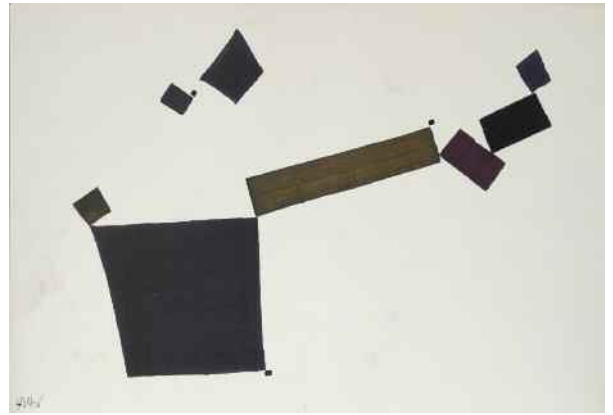
El viaducto, 1958
acrílico sobre tablex. 89,5 x 119,5 cm

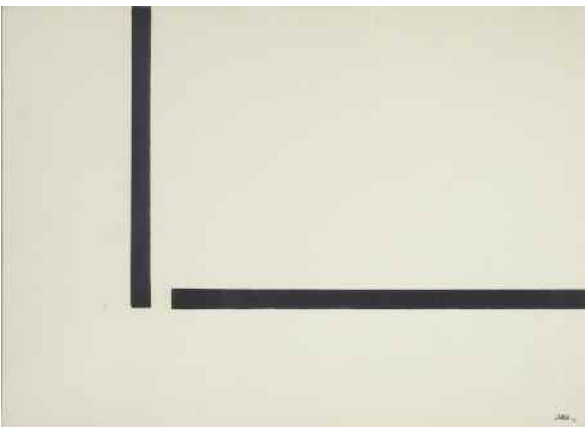
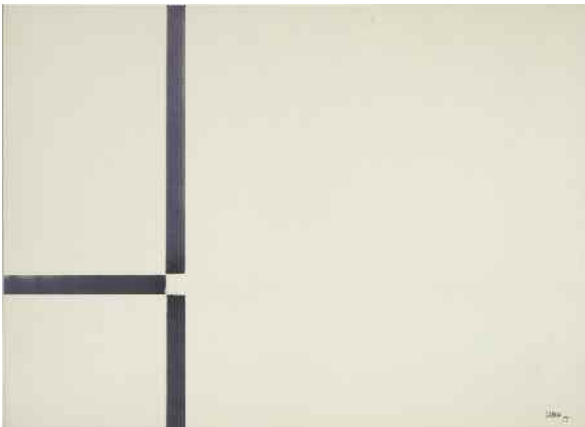
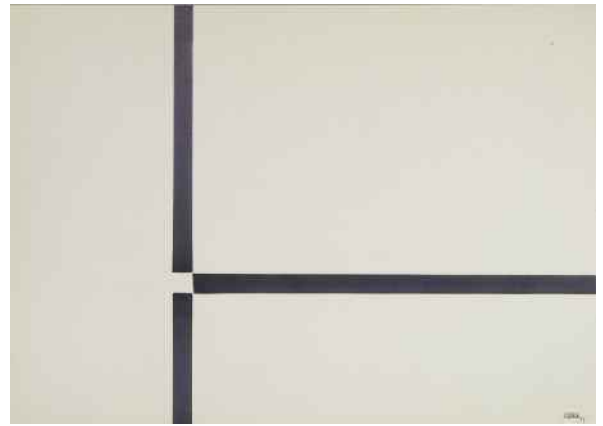
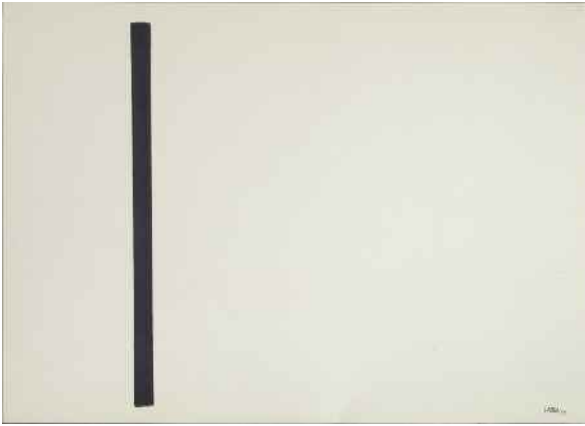


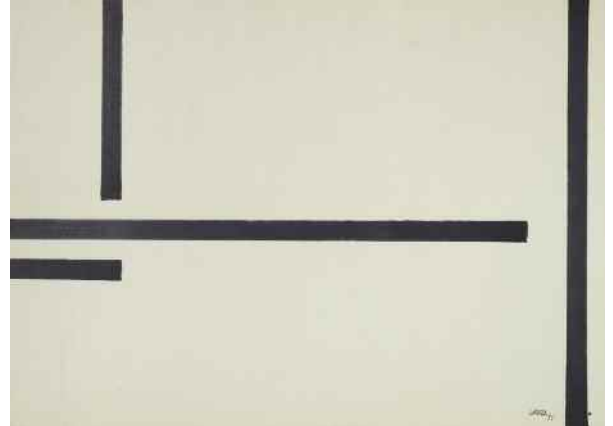
Tramo, 1959
acrílico sobre tablex. 52 x 62 cm

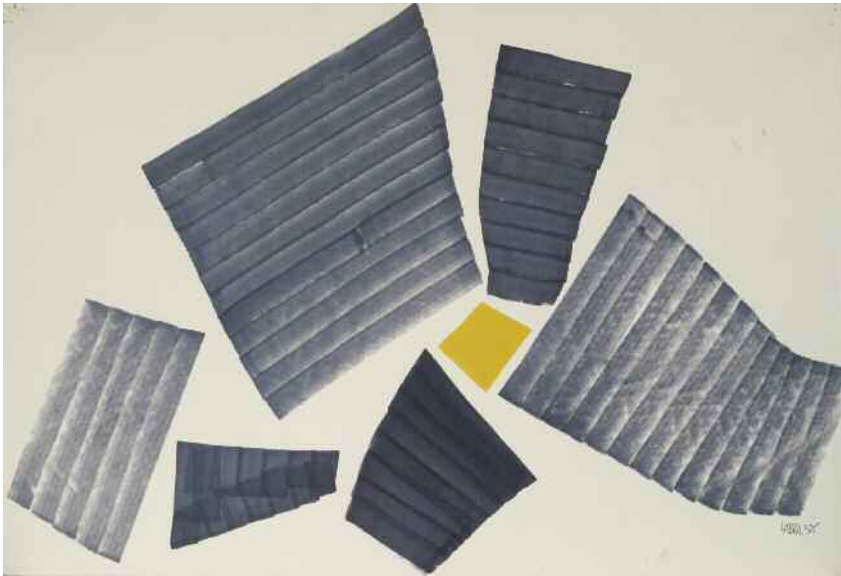




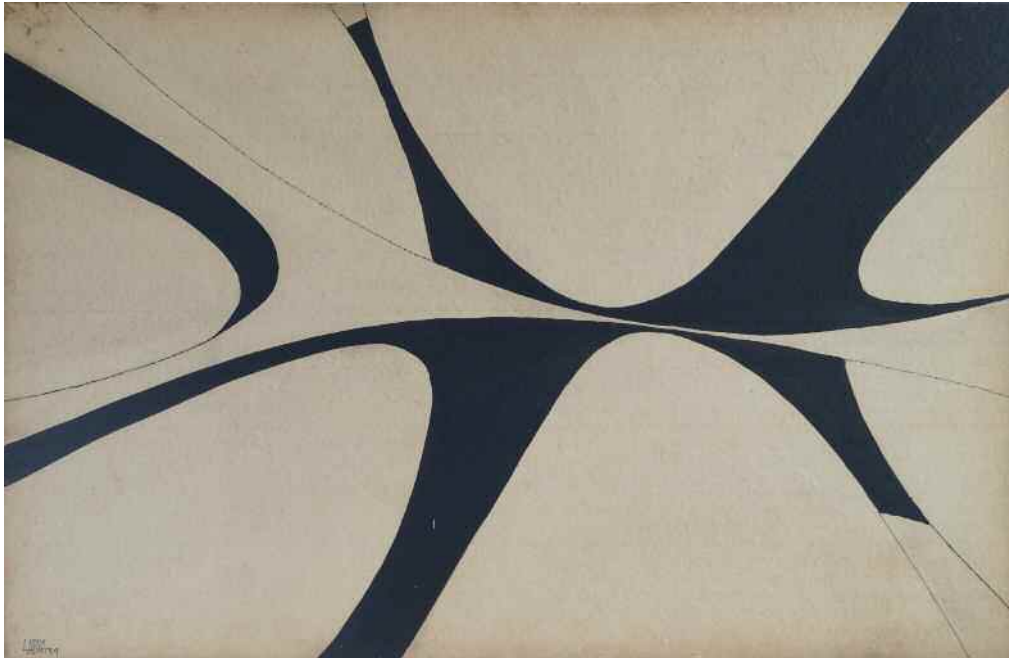












Espacio curvo, 1959

tinta sobre papel encolado sobre aglomerado. 32 x 50 cm



Tensión curva espacial, 1960
tinta sobre papel encolado sobre aglomerado. 28 x 44 cm

RELACIÓN DE OBRAS

CONSTRUCCIONES

1- *Venecia*, 1954

cera sobre táblex. 49,5 x 65 cm [p.21]

2- *Composición*, 1955

cera sobre carta. 50 x 65 cm [p.22]

3- *Construcción*, 1955

acrílico sobre táblex. 56 x 66 cm [p.23]

4- *Construcción*, 1956

acrílico sobre tablex. 50 x 90 cm [p.24]

5- *Sin título*, 1957

vinílico sobre táblex. 75 x 120 cm [p.25]

6- *Sin título*, c. 1956

vinílico sobre táblex. 47,2 x 52,5 cm [p.26]

7- *Sin título* (rojo), 1958

acrílico sobre táblex. 57 x 89 cm [p.27]

8- *Sin título*, 1958

vinílico sobre táblex. 53,5 x 90 cm [p.28]

9- *Composición*, 1958

vinílico sobre táblex. 56 x 93 cm [p.29]

10- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 X 33,6 cm [p.30]

11- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 X 33,6 cm [p.30]

12- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 X 33,6 cm [p.31]

13- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 X 33,6 cm [p.31]

14- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) y lápiz sobre papel.

22,9 x 33,6 cm [p.32]

15- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,6 x 33,4 cm [p.32]

16- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 x 33,6 cm [p.33]

17- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 x 33,6 cm [p.33]

18- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,3 x 31,3 cm [p.34]

19- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,6 x 31,4 cm [p.34]

20- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,6 x 31,4 cm [p.34]

21- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,9 x 33,6 cm [p.35]

ACCIONES

22- *Action*, 1959

vinílico sobre táblex. 65 x 120 cm [p.37]

23- *Odiseo*, 1958

vinílico sobre táblex. 120 x 90 cm [p.38]

24- *La contienda*, 1958

vinílico sobre táblex.

89,5 x 119,5 cm [p.39]

25- *Dibujo*, c.1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,5 x 31,4 cm [p.40]

26- *Dibujo*, c.1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,6 x 31,4 cm [p.40]

27- *Dibujo*, c.1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,5 x 31,4 cm [p.41]

28- *Dibujo*, c.1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.

21,5 x 31,4 cm [p.41]

29- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.

22,6 x 33,4 cm [p.42]

30- *Dibujo*, c.1956

tinta (*flo-master*) sobre papel.
21,7 x 31,4 cm [p.43]

31- *Dibujo*, 1956

tinta (*flo-master*) sobre papel.
21,5 x 31,4 cm [p.43]

32- *Dibujo*, 1956

tinta (*flo-master*) sobre papel.
31,5 x 21,4 cm [p.44]

33- *Pizarra*, 1960

pizarra grabada. 20 x 33 cm [p.45]

34- *Pizarra*, 1960

pizarra grabada. 19,2 x 39 cm [p.46]

35- *Pizarra*, 1960

pizarra grabada. 49,5 x 19,8 cm [p.47]

COMPOSICIONES

36- *Configuración*, 1959

acrílico sobre táblex. 75 x 122 cm [p.49]

37- *Fuengirola*, 1958

vinílico sobre táblex. 75 x 120 cm [p.50]

38- *El viaducto*, 1958

Acrílico sobre tablex. 89,5 x 119,5 cm [p.51]

39- *Tramo*, 1959

acrílico sobre táblex.
52 x 62 cm [p.52]

40- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.
33,6 x 22,9 cm [p.53]

41- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 33,6 cm [p.54]

42- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 33,6 cm [p.55]

43- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 33,6 cm [p.55]

44- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.56]

45- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.56]

46- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.56]

47- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.56]

48- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.56]

49- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.57]

50- *Dibujo*, 1955

tinta (*flo-master*) sobre papel.
22,9 x 32,2 cm [p.57]

51- *Dibujo*, 1958

tinta (*flo-master*) sobre papel.
23 x 33,7 cm [p.58]

52- *Dibujo*, 1958

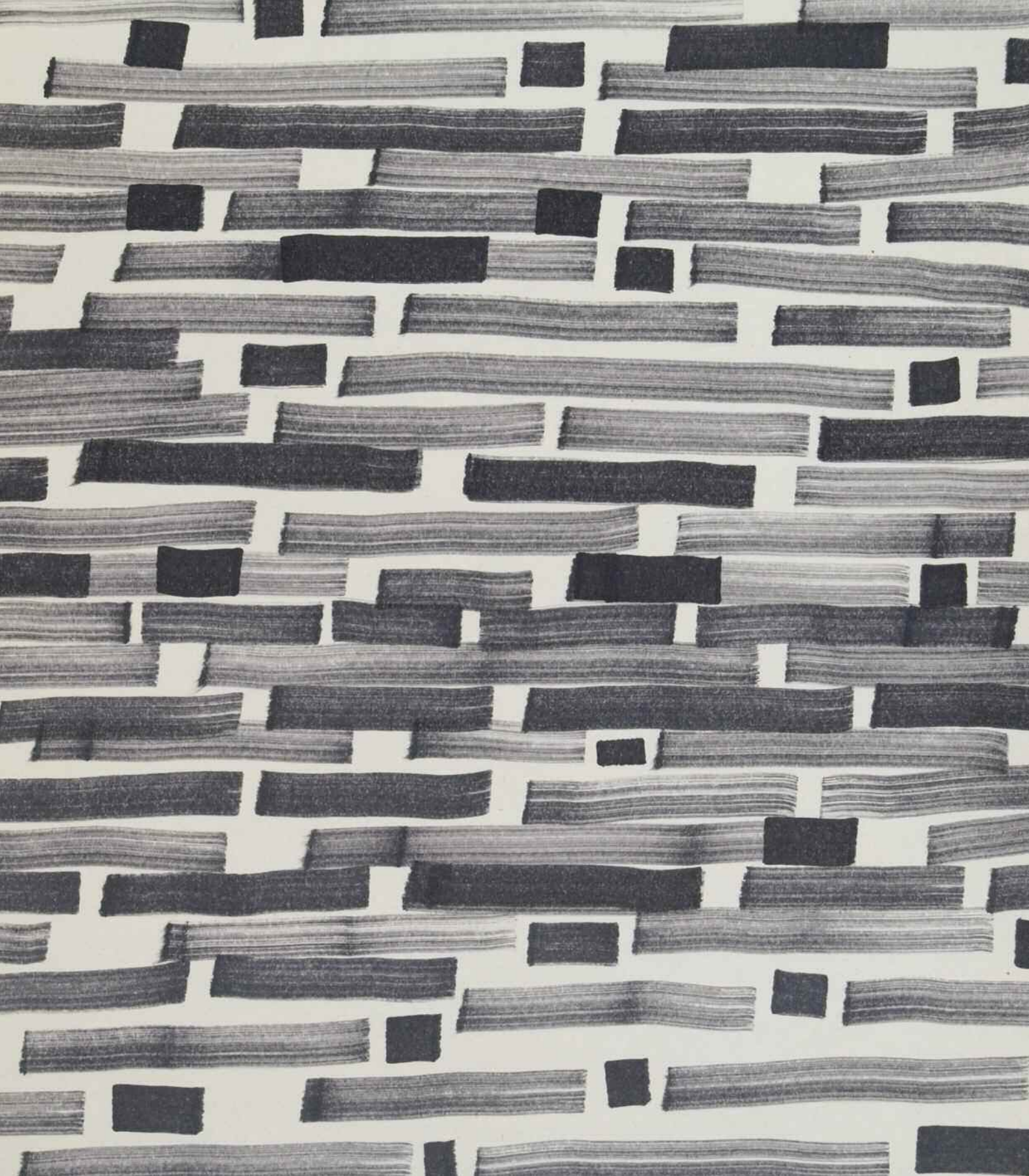
tinta (*flo-master*) sobre papel.
23 x 33,7 cm [p.59]

53- *Espacio curvo*, 1959

tinta sobre papel encolado sobre aglomerado.
32 x 50 cm [p.60]

54- *Tensión curva espacial*, 1960

tinta sobre papel encolado sobre aglomerado.
28 x 44 cm [p.61]





J O S É D E L A M A N O

G A L E R I A D E A R T E

Claudio Coello 6 28001 Madrid tel. (34) 91 435 0174
galeria@josedelamano.com www.josedelamano.com