The image features a black background with several white geometric elements. At the top, two white circles are positioned side-by-side. Below them, a thick white horizontal band spans the width of the image. To the right of this band, a white circle is suspended by a thin vertical line. Further down, another thick white horizontal band is present. To the left of this band, a white circle is suspended by a thin vertical line. Below this second band, a white circle is suspended by a thin vertical line. At the bottom of the image, a final thick white horizontal band is shown, with a white circle suspended by a thin vertical line to its right. The overall composition is minimalist and geometric.

Between two Continents:
Entre dos continentes:
Spanish Geometrical Abstraction
La abstracción geométrica española
in Latin America
en Latinoamérica

Between two Continents:
Entre dos continentes:
Spanish Geometrical Abstraction
La abstracción geométrica española
in Latin America
en Latinoamérica

Between two Continents:
Entre dos continentes:
Spanish Geometrical Abstraction
La abstracción geométrica española
in Latin America
en Latinoamérica

December/Diciembre 2012 - February/Febrero 2013

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

© de los textos:
Ángel Llorente Hernández
Adolfo Wilson

© de las fotografías:
© Joaquín Cortés
© Andrés Valentín Gamazo
© Daniel de Labra

Comisario de la exposición:
José de la Mano

Diseño del catálogo:
Daniel de Labra

Edición y coordinación:
Alberto Manrique de Pablo

Impresión:
ADVANTIA, Comunicación Gráficas, S.A.

Depósito Legal: M-37830-2012

ISBN: 978:84-616-1806-4

ideobox
ARTSPACE



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

It is a particular source of satisfaction for *Saludarte Foundation* to present the exhibition *Between two Continents: Spanish Geometrical Abstraction in Latin America*, featuring works by Spanish artists who were pioneers of geometrical abstraction in their home country. This initiative supports the pioneering research undertaken by *José de la Mano Galería de Arte* in Madrid in its desire to rediscover and disseminate this important movement within Spanish art and to promote the work of some of its leading representatives.

Many of these artists came to Latin America where they associated with local geometrical trends, contributing to them and being influenced by them in order to subsequently create works in their own styles that challenged the prevailing artistic tendencies in Spain at that time such as Informalism.

Manolo Calvo (1934), Jesús de la Sota (1924-1980), José María de Labra (1925-1994) and José Duarte (1928) are among the artists whose innovative, forward-looking works are now presented within the context of Latin America with the aim of ensuring them well deserved recognition and of making a modest contribution to the re-writing of the history of art.

Finally, the present exhibition conforms to *Saludarte Foundation's* institutional mission of programming and implementing (in close collaboration with *Ideobox Artspace*) cultural exhibitions that contribute to the dissemination of important aspects of contemporary art and to a greater knowledge of them.

Tanya Capriles de Brillembourg
Saludarte Foundation

Para *Saludarte Foundation* es motivo de especial satisfacción presentar la exposición *Entre dos continentes: La abstracción geométrica Española en Latinoamérica*, que muestra las obras de artistas españoles pioneros dentro de la abstracción geométrica en su país. Se trata de una iniciativa que respalda el trabajo puntero desarrollado por *José de la Mano Galería de Arte*, en Madrid, en su afán por re-descubrir este importante momento del arte español y promover el trabajo plástico de algunos de sus principales protagonistas.

Muchos de estos artistas vivieron en Latinoamérica, e identificados con las corrientes geométricas de ese continente, hicieron aportes a las mismas y recibieron de ellas influencias, para crear luego obras con personalidad y estilos propios, que desafiaron las tendencias artísticas, como el Informalismo, dominantes en la España de entonces.

Manolo Calvo (1934), Jesús de la Sota (1924-1980), José María de Labra (1925-1994) y José Duarte (1928), son algunos de los artistas cuyos trabajos, dotados de un espíritu renovador, queremos dar a conocer en nuestro contexto cultural, con el ánimo de rendirles un merecido reconocimiento y ofrecer una modesta contribución a la re-escritura de la historia del arte.

Esta exposición, por último, se inscribe dentro de la vocación institucional de *Saludarte Foundation*, cual es la programación y ejecución -en estrecha colaboración con *Ideobox Artspace*- de eventos expositivos concebidos con fines culturales, que ofrezcan una contribución a la difusión y el conocimiento de aspectos relevantes y significativos del arte contemporáneo.

Tanya Capriles de Brillembourg
Saludarte Foundation

For almost a decade the gallery's exhibition policy has reflected its firm commitment to re-discovering and presenting the principal names within Spanish geometrical art of the 1950s. The evident and wide-ranging importance of Spanish Informalism has undoubtedly eclipsed the work of the geometrical painters, not just with regard to museums but also in the context of private collecting. In addition, in some cases the profound political convictions of a number of the geometrical artists led them to return to figuration since they considered it a more appropriate vehicle for the transformation of society at a particularly complicated moment in the history of Spain. Having singled out this group of somewhat forgotten figures, our aim is now to highlight their significant connections with Latin America. In many cases this consisted of no more than exhibitions held in that continent, but in others personal relations with some of the leading Latin American painters were established during their formative years in Paris or through lengthy periods of time spent in Brazil or Venezuela. Spanish and Latin American geometrical art has been researched in a completely separate manner but our opinion is that there are more points of connection than might appear at first sight. In conclusion, I would like to mention the fact that during its fascinating project to disseminate knowledge of Spanish geometrical artists beyond our national frontiers we have been able to count on Fundación Saludarte e Ideobox Artspace as ideal partners on our journey of discovery. I am quite sure that the observations, ideas and viewpoints that will arise as a result of presenting this exhibition to a new public in Miami will provide the basis for future projects.

José de la Mano
José de la Mano Galería de Arte



Desde hace ya casi una década nuestra galería ha mostrado en su línea expositiva un firme compromiso por ir recuperando los principales nombres de la geometría española de los años 50. El incuestionable peso que ha tenido, desde dispares perspectivas, en España el informalismo sin duda ha venido en eclipsar el trabajo y la presencia de todos estos pintores, no sólo para las instituciones museísticas sino también para el coleccionismo privado. A esta circunstancia se une el hecho de que en ciertos casos las profundas convicciones políticas de algunos de estos artistas les llevan a volver a la figuración, al considerarla como un vehículo más apropiado para transformar la sociedad en un momento muy complicado de la historia de nuestro país. De tal manera que identificado todo este colectivo de artistas, en cierta manera olvidados, nuestro siguiente objetivo es restablecer sus trascendentes conexiones con Latinoamérica. En muchas ocasiones se limitaron tan sólo a proyectos expositivos al otro lado del charco, pero en otras el trato personal con algunos de los pintores latinoamericanos de referencia se fraguaría durante sus jornadas formativas en París o incluso también a través de prolongadas estancias en Brasil o Venezuela. El arte geométrico español y latinoamericano ha sido investigado de manera totalmente independiente, cuando en realidad somos de la opinión que son más los ámbitos comunes de lo que se podría imaginar en un primer momento. No quiero concluir sin mencionar cómo en este apasionante proceso por difundir estos artistas geométricos más allá de nuestras fronteras, la galería ha encontrado en la Fundación Saludarte e Ideobox Artspace unos inmejorables compañeros de viaje. Soy consciente de que los comentarios, ideas y enfoques que surgirán a la luz de un nuevo público en esta exposición de Miami, serán sin duda determinantes en el germen de venideros proyectos.

José de la Mano
José de la Mano Galería de Arte



**Between two Continents and two Decades.
Spanish Geometrical Abstraction in Latin America**

To Ilu Ayuso and circle, for their warm welcome

Ángel Llorente Hernández
April-May 2012, Guadalajara-Madrid

The mid-twentieth century can be considered the decisive period for the consolidation of international geometrical abstraction, which arose from a co-existence of artists, theoreticians and art critics affiliated with this trend in Europe, America and Japan. The markedly cosmopolitan character of this artistic tendency made it a universal language that crossed frontiers - including those of countries with notably different political and social realities - and eras. This universality did not imply a renunciation of differences although such differences were more the result of the particular traits of each artist than their nationality. The involvement of Spaniards, primarily through their personal presence or through their works, in a number of Latin American countries was a crucial factor that has not yet been sufficiently studied. This brief text, which should be read as a pointer towards future research, aims to draw attention to this aspect of the history of geometrical abstraction, focusing solely on the most notable Spanish artists.

Paris, the Mecca of Spanish and Latin American artists

In the 1950s Paris was still the world centre of art. Before being deposed by New York, it was the destination for artists from a wide range of places and with widely different artistic concerns. However, despite the city's importance, for most foreign artists it would not become their permanent home as they generally considered their time there a necessary step for their training and

**Entre dos continentes y dos décadas.
La abstracción geométrica española en Latinoamérica**

A Ilu Ayuso y su círculo, por la acogida cariñosa

Ángel Llorente Hernández
Abril-mayo de 2012, Guadalajara-Madrid

Los años centrales del siglo veinte fueron una época decisiva para la consolidación de la abstracción geométrica internacional. Ésta resultó de la confluencia de creadores, críticos y teóricos del arte partidarios de esa corriente en Europa, América y Japón. El fuerte carácter cosmopolita de la tendencia la convierte en un lenguaje universal que atraviesa las fronteras, incluso de estados con situaciones políticas y sociales diferentes, y los años. Universalismo que no quiere decir renuncia a las diferencias, si bien éstas son más resultado de la idiosincrasia de cada artista que del país de pertenencia. La participación de los españoles, realizada sobre todo a través de su presencia personal, o mediante sus obras, en varios países latinoamericanos aunque fue decisiva, pensamos que todavía no ha sido analizada suficientemente. Con este breve trabajo -que debe leerse como el inicio del camino de investigaciones futuras- pretendemos llamar la atención sobre la misma, limitándonos a los artistas españoles más destacados.

París, meca de artistas españoles y latinoamericanos

En los años cincuenta París seguía siendo el centro del arte mundial. Antes de ser desbancada por Nueva York, allí iban artistas procedentes de lugares muy diferentes y con intereses muy diversos. Pero, a pesar de la importancia de esa ciudad, para la mayoría de los artistas extranjeros no sería su residencia definitiva, ya que en general consideraban su estancia en la capital francesa

career prior to their return home. Paris was the meeting place for numerous figures from the historic avant-garde movements and for other young artists who have since become world renowned names. The Latin American artists constituted a small colony that had only recently arrived but which was nonetheless highly active. The Spaniards constituted a larger group and one that was long established in Paris.

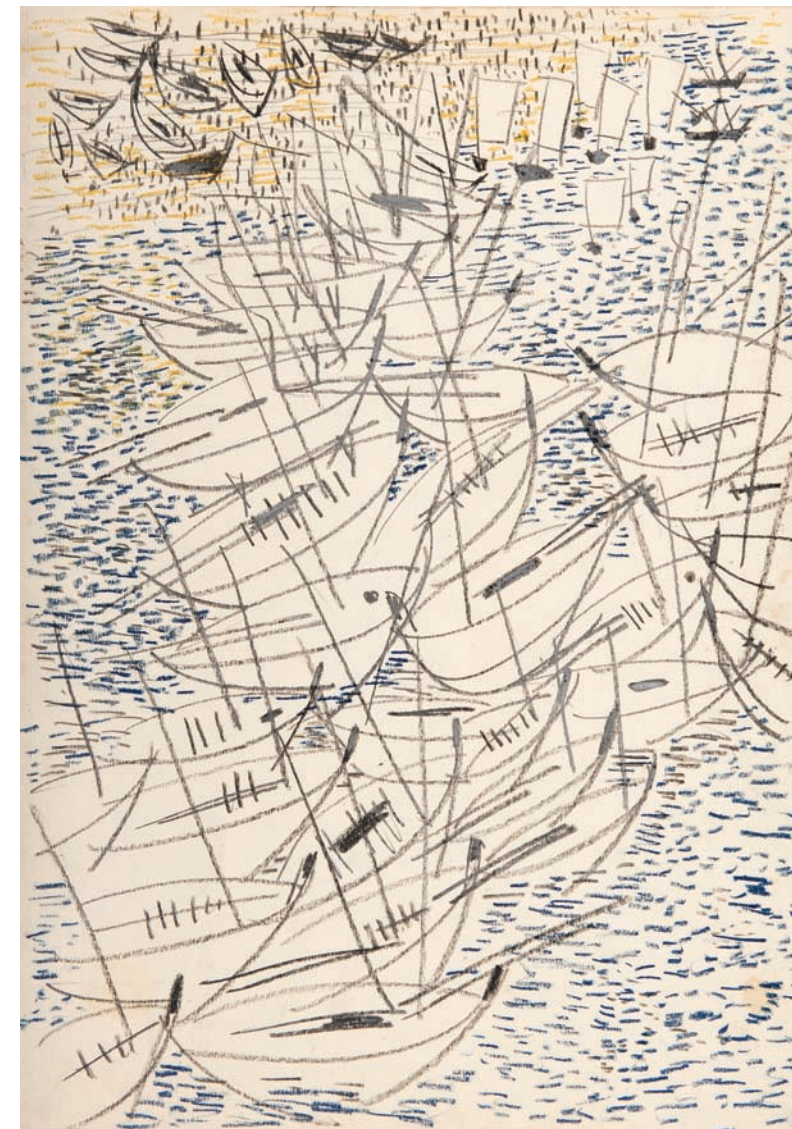
Abstract art prevailed over figuration at this period. It can be divided into two principal trends: the "organic" and the "rational". At the start of the 1950s the first trend – which included the quest for emotional harmony between the work and the viewer among its aesthetic and communicatory ends – had displaced the second, which focused on formal investigation. As a result of the enthusiasm and managerial skills of Denise René, Paris became the principal European centre for the rise of geometrical abstraction. Artists who were followers of this trend were able to exhibit their works and on some occasions sell them, which was never an easy endeavour in a market in which art of this type was seen as subordinate to other trends, particularly Informalism. It is not, therefore, surprising that some of the most important artists within this movement exhibited at the petite, energetic René's gallery. Located on rue La Boétie,¹ it was the principal private venue for the most recent work of the geometrical abstract artists, and that of the "classic Constructivists". René's gallery held the first exhibition in Paris, in 1957, of works by Piet Mondrian (Amersfoort, Holland, 1872–New York, 1944). That same year Anton Pevsner (Orel, Russia, 1886–Paris, 1962) exhibited at the MoMA in New York. Pevsner and his brother Naum Gabo (Briansk, Russia, 1890–Waterbury, US, 1977) had left Russia in the 1920s and would be extremely influential for

¹ See the catalogue of the exhibition organised by the CAAM in collaboration with the Centre Pompidou, *El arte abstracto y la Galería Denise René*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (18 September to 18 November 2001), Las Palmas, 2001.

como una necesidad para su formación y carrera, previa al regreso a sus lugares de origen. París era el punto de confluencia de muchos creadores de las vanguardias históricas y de otros jóvenes convertidos hoy en artistas de renombre internacional. Los artistas plásticos latinoamericanos constituían una colonia, relativamente reciente y reducida pero muy activa; por su parte, los españoles eran más numerosos y estaban bien asentados desde mucho tiempo antes.

El arte abstracto dominaba sobre la figuración. La abstracción se dividía en dos grandes corrientes, la "orgánica" y la "racional". A comienzos de la década central del siglo, la primera –en la que la búsqueda de la empatía emocional entre la obra y su contemplador era uno de sus fines estéticos y comunicativos– había desplazado a la segunda, más interesada por la investigación formal. Gracias al entusiasmo y la capacidad de gestión de Denise René, París se convirtió en el principal núcleo europeo en el resurgimiento de la abstracción geométrica. Los artistas seguidores de esa corriente encontraron una posibilidad de exponer sus obras y, en algunas ocasiones, vender, lo que no era nada fácil en un mercado en el que ese arte estaba subordinado a otras corrientes, especialmente a los informalismos. Así, no debe extrañarnos que algunos de los artistas más importantes de aquella corriente expusieran en la sala de Denise, una mujer menuda, llena de energía. Su galería de la calle La Boétie¹ era el principal espacio privado donde se podían mostrar las obras más recientes de los geométricos, y también las de los "constructivistas clásicos". En la galería se expusieron por primera vez en París, en 1957, obras de Piet Mondrian (Amersfoort, Holanda, 1872–Nueva York, 1944). El mismo año expuso Anton Pevsner (Orel, Rusia, 1886–París, 1962) en el Museo de Arte Moderno. Este ruso junto con su hermano Naum

¹ Véase el catálogo de la exposición organizada por el CAAM en colaboración con el Centre Pompidou, *El arte abstracto y la Galería Denise René*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (18 de septiembre–18 de noviembre de 2001), Las Palmas, 2001.



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924 - Berlin/Berlín, 1980)
Boats / Barcas, 1955
Colour waxes on card / Ceras de colores sobre cartulina
514 x 365 mm



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Untitled / Sin título, 1960
Acrylic on board / Acrílico sobre táblex
33 x 130 cm

the rise of Constructivism in the US. One of the artists most associated with René's gallery was Auguste Herbin (Quiévy, 1882–Paris, 1960) who, in 1931, had been one of the founders and co-president, with Georges Vantongerloo (Antwerp, 1886–Paris, 1956) and Jean Hélion (Couternes, 1904–Paris, 1987) of the *Abstraction-Création* group, which brought together nearly 400 artists. Among them was the Italian-Argentinean Lucio Fontana (Rosario, Argentina, 1899–Varese, Italy, 1968) who joined the group in 1943. In 1946 Herbin was the principal promoter of the *Salon des Réalités Nouvelles*, an event entirely devoted to abstraction, of which Pevsner would be president in 1956. René's gallery was also a place where artists debated freely and which saw the birth of artistic trends that would be important in Europe and in some Latin American countries. They included Kinetic art, which emerged with the exhibition *Le Mouvement* held in April 1955 and featuring artists residents in both Europe and the US.² Art historians and critics now consider many of those young artists to whom Denise René opened her doors to number among the greatest abstract artists of the 20th century. Another leading Parisian gallery, Maeght, also welcomed the young abstract artists, including the Spaniard Pablo Palazuelo (1915-2007) whose work would be seen years later in Latin America.³

Paris was the venue for the international event that focused on the geometrical abstraction trends. I refer to the above-mentioned *Salon des Réalités Nouvelles*, founded in 1946 as the continuation of the pre-war activities of the *Abstraction-Création* group, which in turn looked back to *Cercle et Carré* but which also

² Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely and Vasarely. The latter, a Hungarian by birth living in Paris, had studied at the Bauhaus in Budapest (Mühely). In 1944 the Denise René gallery held an exhibition of his work.

³ He exhibited for the first time with Maeght in March 1955 and again in the spring of 1958 and in April 1963. His work was also included in group shows at that gallery (1960, 1965). Palazuelo's works were first seen in Latin America in Puerto Rico in September 1968.

Gabo (Briansk, Rusia, 1890-Waterbury, Estados Unidos, 1977), que habían emigrado de su país en los años veinte, influyeron mucho en la aparición del constructivismo en Estados Unidos. Uno de los artistas más vinculados a la galería fue Auguste Herbin (Quiévy, 1882-París, 1960), que había sido uno de los fundadores –y presidente, junto con Georges Vantongerloo (Amberes, 1886-París, 1956) y Jean Hélion (Couternes, 1904-París, 1987)– en 1931 del grupo *Abstraction-Création*, que reunió a cerca de cuatrocientos artistas. Uno de ellos fue el italo-argentino Lucio Fontana (Rosario, Argentina, 1899-Varese, Italia, 1968), quien se vinculó al grupo en 1943. Herbin fue en 1946 el mentor principal del *Salon des Réalités Nouvelles*, dedicado en exclusiva a la abstracción, del que Pevsner fue presidente en 1956. La galería era, también, un lugar privilegiado en el que los artistas debatían con libertad y en el que nacieron corrientes artísticas de impacto en Europa y algunos países latinoamericanos, como el cinetismo, a raíz de la exposición *Le Mouvement*, en abril de 1955, en la que figuraron artistas residentes tanto en Europa como en Estados Unidos². Muchos de aquellos jóvenes artistas a los que Denise René les abrió sus puertas están hoy incluidos por la historiografía y crítica artísticas entre los artistas abstractos más destacados del siglo XX. Maeght, otra de las principales galerías parisinas, también acogió a jóvenes abstractos, como el español Pablo Palazuelo (1915-2007), cuya obra se vería años más tarde en Latinoamérica.³

París fue la sede del certamen principal de rango internacional para las corrientes artísticas geométricas. Nos referimos al *Salon Réalités Nouvelles*, creado en 1946 como continuación de las actividades de preguerra del grupo *Abstraction-Création*, que a su vez se

² Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely. Este último, artista húngaro de nacimiento, establecido en París, había estudiado en la Bauhaus de Budapest (Mühely). La exposición de Vasarely de 1944 inauguró la galería de Denise René.

³ Expuso por primera vez en Maeght en marzo de 1955, volvió a hacerlo en la primavera de 1958 y en abril de 1963. Tampoco faltó su obra en exposiciones colectivas de esa galería (1960, 1965). La primera vez que se vieron sus obras en Latinoamérica fue en setiembre de 1968 en Puerto Rico.

welcomed Informalist artists. The year 1949 saw the launch, again in Paris, of the *Salon d'Amérique Latine*, which exhibited the work of artists within the geometrical abstraction trend, better known at that period as Concrete Art. In 1953 the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris organised a major exhibition on Cubism at a time when Informalist abstraction was becoming increasingly important in Paris. Two years later Denise René held an exhibition on that movement, as noted above. In 1958 Lucio Fontana exhibited his ripped canvases from his "Spatial Concept" series at the Musée d'Art moderne in Paris, while two years later, in 1960, the city also saw the foundation of the *Centre de recherche d'art visuel*, renamed the *Groupe de recherche d'art visuel* (GRAV) the following year. It remained extremely actively until it broke up in 1968. Members included the Argentineans Horacio García-Rossi (Buenos Aires, 1929–Paris, 2012) and Julio Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928),⁴ the Frenchmen François Morellet (1926), Jöel Stein (1923-1971) and Jean Pierre Yvaral (1934-2002), and the Spaniard Francisco Sobrino (1932). Between December of the following year and January 1962 the Denise René Gallery held an extremely important exhibition for the subsequent evolution of geometrical art entitled *Art abstrait constructif international*, which included sixty-eight artists from a wide range of backgrounds.⁵

One result of the close and active relations between the European and Latin American geometrical artists was the emergence

⁴ Julio Le Parc from Mendoza studied with Lucio Fontana in Buenos Aires in 1943. In 1958 he left for Paris where he studied with Victor Vasarely. In Paris he was one of the founders of the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), active until 1968.

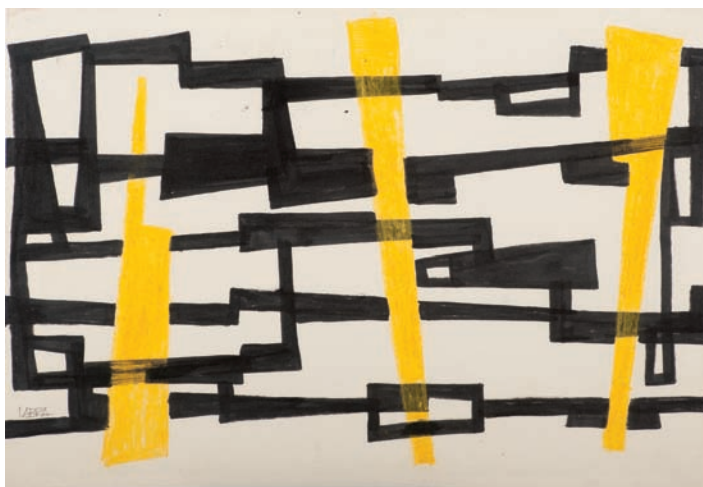
⁵ In alphabetical order and omitting those belonging to the early avant-garde movements they were: Arcay (Cuba, 1925), Boto (Buenos Aires, 1925), Demarco (Buenos Aires, 1932-Paris, 1995), Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928), Mavignier (Rio de Janeiro, 1925), Pettoruti (La Plata, Argentina, 1895-Paris, 1971), Tomasello (La Plata, Argentina, 1915) and Vieira (São Paulo, 1927). The Spaniards were Manuel Calvo (Oviedo, 1934), Equipo 57 (Duarte, Duarte, Ibarrola, Cuenca and Serrano as the definitive members) and Francisco Sobrino (Guadalajara, Spain, 1932). When the exhibition was held Arcay and the Argentineans were living in Paris, as was the Spaniard Sobrino. The Brazilian Maria Vieira was living in Basel and Milan.

remontaba al mítico *Cercle et Carré*; pero que también acogió artistas informalistas. En 1949 se abrió, también en París, el *Salon d'Amérique Latine* en el que se exhibieron obras de artistas seguidores de la abstracción geométrica, más conocida aquellos años como arte concreto. El año 1953 el Museo de Arte Moderno de la Villa de París organizó una gran exposición dedicada al cubismo, en unos momentos en los que la abstracción informalista incrementaba su presencia en el mundo artístico parisino. Dos años después, Denise René dedicaba una exposición al movimiento en el arte, a la que ya nos hemos referido. En 1958 Lucio Fontana exponía en el Museo Nacional de Arte Moderno sus lienzos rajados de la serie *Concepto espacial*. En 1960 se fundó en París el *Centre de recherche d'art visuel*, bautizado como *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) al año siguiente, grupo muy activo hasta su disolución en 1968. Lo integraron los argentinos Horacio García-Rossi (Buenos Aires, 1929-París, 2012) y Julio Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928)⁴, los franceses François Morellet (1926), Jöel Stein (1923-1971) y Jean Pierre Yvaral (1934-2002), y el español Francisco Sobrino (1932). Entre diciembre del año siguiente y enero de 1962, en la Galería de Denise René se celebró una importantísima exposición para el desarrollo del arte geométrico, *art abstrait constructif international*, que contó con sesenta y ocho artistas de procedencias muy diversas.⁵

Un resultado de las relaciones intensas entre los artistas geométricos europeos y latinoamericanos fue el surgimiento en

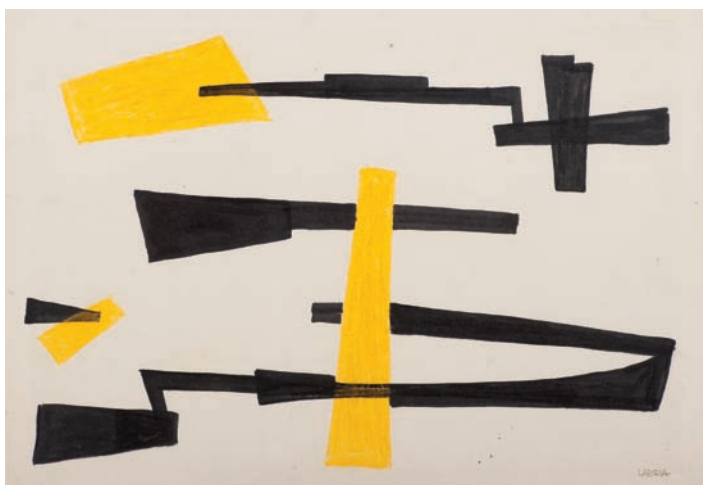
⁴ El mendocino Julio Le Parc estudió en Buenos Aires con Lucio Fontana en 1943. En 1958 marchó a París, donde estudió con Victor Vasarely, ciudad donde fue uno de los fundadores del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), activo hasta 1968.

⁵ Los artistas latinoamericanos, por orden alfabético, y obviando los pertenecientes a las primeras vanguardias fueron: Arcay (Cuba, 1925), Boto (Buenos Aires, 1925), Demarco (Buenos Aires, 1932-París, 1995), Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928), Mavignier (Rio de Janeiro, 1925), Pettoruti (La Plata, Argentina, 1895-París, 1971), Tomasello (La Plata, Argentina, 1915) y Vieira (Sao Paulo, 1927). Los españoles fueron Manuel Calvo (Oviedo, 1934), Equipo57 (Duarte, Duarte, Ibarrola, Cuenca y Serrano, como grupo definitivo) y Francisco Sobrino (Guadalajara, España, 1932). Cuando se celebró esa exposición, el cubano y cinco de los argentinos estaban viviendo en París, al igual que el español Sobrino. La brasileña Maria Vieira vivía en Basilea y Milán.



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Untitled, 1950's / *Sin título*, década de 1950
 Yellow pencil and ink on paper / Lápiz amarillo y tinta sobre papel
 214 x 312 mm

José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Untitled, 1950's / *Sin título*, década de 1950
 Yellow pencil and ink on paper / Lápiz amarillo y tinta sobre papel
 214 x 312 mm



in Paris in 1963 of a heterogeneous international movement that again focused around geometrical abstraction entitled *Nouvelle Tendence*. It brought together around twenty artists⁶ and exhibited on various occasions. Meanwhile Brazil saw the launch of the *Associação de Artes Visuais Novas Tendências*, while in Buenos Aires the new Museo de Arte Moderno opened with the exhibition *20 Años de Arte Concreto*.

In addition to Paris and Switzerland, the other two principal centres for the development of geometrical trends in post-war Europe were Germany and Italy, the latter coming to prominence in the 1970s. Geometrical trends within Italy focused on perceptual aspects of the works (known at that period as *gestalt* ones) rather than formal or spatial issues. The art historian and critic Giulio Carlo Argan was the principal theoretician of the Italians.⁷ In 1960 at the Helmhaus in Zurich the artist Max Bill⁸ (Winterthur, Switzerland, 1908–Berlin, 1994), a multi-disciplinary creative figure who had trained at the Bauhaus and was the co-ordinator of the Ulm School of Design [Hochschule für Gestaltung], and the philosopher Max Bense (Strasburg, 1910–Stuttgart, 1990), a professor at Ulm University, organised the *Konkrete Kunst* exhibition. It included work by the Spanish group

1963 en la capital francesa de un heterogéneo movimiento internacional de abstracción geométrica, bautizado como *Nouvelle Tendence*, que tuvo varias ediciones y que reunió a una veintena de artistas⁶, a la vez que en Brasil se fundaba la *Associação de Artes Visuais Novas Tendências* y en Buenos Aires se inauguraba en el Museo de Arte Moderno la exposición *20 Años de Arte Concreto*.

Los otros dos centros más importantes en el desarrollo de las tendencias geométricas en Europa después de la segunda guerra mundial fueron, además de París y Suiza, Alemania e Italia, que se incorporó a inicios de los años sesenta⁷. Las corrientes geométricas italianas se decantaron por los aspectos perceptivos de las obras (denominados, entonces, *gestálticos*) antes que por los formales y espaciales. El historiador y crítico Giulio Carlo Argan fue el teórico principal de las mismas. En la *Helmhaus* de Zurich, en junio de 1960, el artista Max Bill⁸ (Winterthur, Suiza, 1908–Berlín, 1994), creador multidisciplinar que se había formado en la Bauhaus y era coordinador de la Escuela Superior de la Forma de Ulm, y el filósofo Max Bense (Estrasburgo, 1910–Stuttgart, 1990), profesor en la Universidad de Ulm, organizaron la exposición *Konkrete Kunst*, en la que incluyeron obra del grupo

⁶ The San Marino Biennial was followed by those held in Zagreb and Venice, both that same year, 1963, then the one held in Paris in 1964. The Venice Biennial included the work of eighteen independent artists (an Austrian, eight Germans, two Italians, two Swiss, a Belgian and four Yugoslavs; the Latin Americans comprised two Argentineans and a Brazilian): Equipo 57 (comprising five Spaniards), GRAV (six artists from France, Argentina and Spain), enne (with five Italians) and t (five Italians).

⁷ One of Argan's first essays ("La ricerca gestaltica", *Il Messaggero*, 24 August 1963) was translated into Spanish two years later (in *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, nos. 7-8, April 1965). The principal exhibitions were organised in Milan and Turin, particularly *Oltre la pittura, oltre la scultura*, of 1963, as well as in Venice, *Nuova Tendenza 2* of the same year, and the exhibition *Oltre l'Informale*, at the 4th San Marino International Biennial of the same year. The latter saw the participation of Manolo Calvo and Equipo 57, which adopted the name of the year in which it was founded. It broke up for the first time in 1962 then permanently in 1966.

⁸ The Swiss Max Bill was one of the key figures in the renaissance of post-war geometrical abstraction. Earlier, in 1936, he had reintroduced the term "Concrete Art", deriving it from the Neo-plasticist Theo van Doesburg. Given the date at which Bill reintroduced the term, it was also referred to as "Neo-concrete Art".

⁶ Tras la primera, la de la Bienal de San Marino, siguieron las de Zagreb y Venecia, ambas del mismo año, 1963, y París (1964). En Venecia se exhibió obra de dieciocho artistas individuales (un austriaco, ocho alemanes, dos italianos, dos suizos, un belga y cuatro yugoslavos; los latinoamericanos fueron dos argentinos y un brasileño) y de cuatro grupos: Equipo 57 (compuesto por cinco españoles), GRAV (integrado por seis artistas, de Francia, Argentina y España), enne (formado por cinco italianos) y t (compuesto por cinco italianos).

⁷ Uno de sus primeros ensayos ("La ricerca gestaltica", *Il Messaggero*, 24 agosto 1963) se tradujo dos años después al español (en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, n° 7-8, abril 1965). Las exposiciones principales fueron organizadas en Milán y Turín -especialmente la muestra *Oltre la pittura, oltre la scultura*, de 1963-, Venecia -*Nuova Tendenza 2*, del mismo año- y la exposición *Oltre l'Informale*, en la IV Bienal Internacional de San Marino del mismo año, en la que participaron Manolo Calvo y el Equipo 57, que adoptó ese nombre por el año de su formación. El grupo se disolvió por primera vez en 1962 y definitivamente en 1966.

⁸ El suizo Max Bill fue uno de los protagonistas principales del resurgimiento de la abstracción geométrica en la postguerra. Antes, en 1936, había relanzado el término "arte concreto", retomándolo del neoplasticista Theo van Doesburg. Dada la fecha en que Bill recuperó el término, también fue conocida como "arte neoconcreto".

Equipo 57,⁹ and is now considered the most important event associated with the Neo-concrete movement in the 20th century.

Spaniards in South America

Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro and Caracas were major cities that saw the rise and establishment of geometrical abstraction in the second half of the 1940s and the 1950s. They were places to where South American artists returned from Europe and above all from Paris, although not necessarily with the aim of remaining permanently. However, they were also the destination and exhibition venue for pioneering European abstract artists who were always warmly welcomed and whose presence encouraged reflections on that type of art and its *raison d'être*. European and local artists thus exercised a mutual influence on each other.

The years 1945 to 1960 can be seen as the high point of geometrical abstraction in Argentina. With the end of the Civil War and the victory of Franco's forces numerous exiled Spanish artists arrived in Buenos Aires to join the large number of their fellow countrymen already living there. They included Antonio Fernández Muro who arrived in Buenos Aires with his family in 1938 and subsequently acquired Argentinean nationality. In 1949 Fernández Muro (Madrid, 1920) and his wife, Sarah Grilo (Buenos Aires, 1919-Madrid, 2007), who was also a geometrical artist, moved back to Europe, to Madrid and Paris, but returned to Buenos Aires three years later. In 1962 they settled in New York, remaining there until 1980 when they returned Paris then to Madrid in 1989. Although faithful to abstraction, Fernández Muro painted works that can be considered Informalist due to the importance placed on textures and material but geometrical with regard to their compositions. In 1948 the *Salón de Nuevas Realidades* first opened in

⁹ The group was accompanied by Agam, Aeschbacher, Albers, Arp, Baier, Balla, and Bill himself, among others.

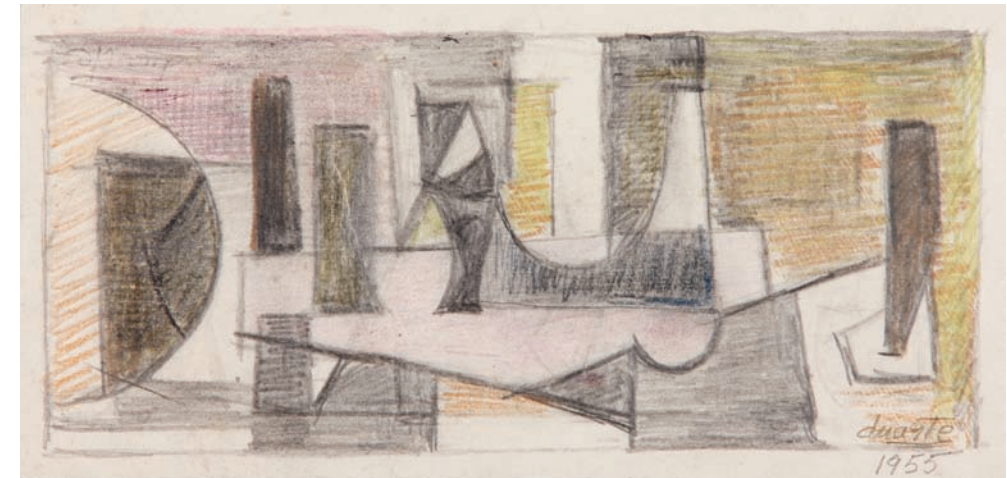
español Equipo 57⁹, que hoy consideramos el acontecimiento principal del movimiento neoconcreto del siglo pasado.

Espanoles en Sudamérica

Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro y Caracas fueron metrópolis en las que durante la segunda mitad de los años cuarenta y en los años cincuenta se consolidó la abstracción geométrica. Fueron urbes a las que regresaban, aunque no siempre para alojarse definitivamente, artistas sudamericanos procedentes de Europa, y sobre todo de París. Pero, además, allí viajaban y exponían artistas europeos pioneros de esa abstracción, que siempre eran bien acogidos y cuya presencia suscitaba reflexiones acerca de ese arte, especialmente sobre su razón de ser. Los europeos influían en los artistas locales y éstos, a su vez, influían en aquéllos.

Los años 1945 a 1960 fueron los principales para el arte abstracto geométrico en Argentina, a cuya capital llegaron numerosos españoles exiliados al acabar la guerra civil con la victoria de los franquistas, que se unieron a la amplia colonia española que allí vivía. Uno de ellos fue Antonio Fernández Muro, quien llegó con su familia a Buenos Aires en 1938, país en el que se nacionalizaría. Antonio Fernández Muro (Madrid, 1920) y su esposa, Sarah Grilo (Buenos Aires, 1919-Madrid, 2007), asimismo artista geométrica, se trasladaron a Europa (Madrid y París) en 1949, pero volvieron a Buenos Aires tres años después. En 1962 se instalaron en Nueva York, ciudad que dejaron en 1980 cuando cambiaron su residencia por París, y en 1989 por Madrid. Aunque fiel a la abstracción, Fernández Muro pintó cuadros que pueden considerarse informalistas dada la importancia de las texturas y la materia en su factura,

⁹ El grupo estuvo acompañado, entre otros, por Agam, Aeschbacher, Albers, Arp, Baier, Balla, y el propio Bill.



José DUARTE (Córdoba, 1928)

Untitled, / Sin título, 1955

Colour pencils and wax on paper / Lápices de colores y cera sobre papel
150 x 235 mm



José DUARTE (Córdoba, 1928)

Untitled / Sin título, 1955

Colour pencils and wax on paper / Lápices de colores y cera sobre papel
172 x 253 mm

Buenos Aires, taking its name from the above-mentioned Parisian event and thus indicating its evident desire to create a link between the two. That same year Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922), one of the founders of the Madí movement, travelled to Europe. Among those he met in Italy were Bruno Munari, Pietro Dorazio and Gillo Dorfles, while in Zurich he met Max Bill and in Paris became acquainted with George Vantongerloo (1886-1956). The latter, together with other Swiss Concrete artists and the Neo-plasticist Friedrich Vordemberge-Gildewart (1889-1962), notably influenced Maldonado, as can be seen in the work he produced after his return to Argentina as he himself noted.¹⁰ At the same time, Carmelo Arden Quin moved to Paris where among the artists he met was Auguste Herbin, a key figure in the development of European geometrical abstraction.

Within the Argentinean art world an exceptional artist in many senses was the Spaniard Esteban Lisa (Hinojosa de San Vicente, Toledo, 1895-Buenos Aires, 1983), who had lived in Buenos Aires from an early age. Lisa was not associated with any of the avant-garde centres, partly because he lived in Argentina, which was to some extent on the fringes of the contemporary art world at that period, but also because of the voluntary isolation in which he chose to live and work. As a result he was always an independent figure and not affiliated with any of the numerous art trends that arose during his long lifetime. This does not mean that Lisa was not aware of them; on the contrary, he was well informed and even wrote about them. While Lisa could be considered one of the pioneers of Argentinean and Spanish geometrical abstraction on the basis of some of his early creations of the second half of the 1930s, his work was not influential at that period.¹¹

¹⁰ Interviewed by Giacinto Pietrantonio in Marcelo Pacheco (curator), *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002, p. 59.

¹¹ See exhib. cat., *Esteban Lisa: Playing with lines and colors / Juego con líneas y colores*, Museum of Latin American Art, Long Beach, California, February to May 2012, curated by Barbara J. Bloemink and Jorge Virgili. It includes a lengthy account of the artist's life and work written by the present author.

pero geométricos por sus composiciones. En 1948 se inauguró en Buenos Aires el *Salón de Nuevas Realidades*, nombre coincidente con el parisino *Salon des Réalités Nouvelles*, lo que era un signo palpable del deseo de conectar ambas experiencias. Ese mismo año Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922), uno de los fundadores de Madí, viajó a Europa. En Italia conoció, entre otros, a Bruno Munari, Pietro Dorazio y Gillo Dorfles; en Zurich, a Max Bill y en París, a George Vantongerloo (1886-1956). Este último, junto a otros concretistas suizos y al neoplasticista Friedrich Vordemberge-Gildewart (1889-1962), le influyó mucho, lo que se apreció –según diría él mismo– en la obra hecha a su vuelta a Argentina¹⁰. Al mismo tiempo, Carmelo Arden Quin se trasladó a París, donde conoció, entre otros artistas, a Auguste Herbin, figura clave en el desarrollo de la abstracción geométrica europea.

Un artista excepcional en muchos sentidos en el mundo artístico argentino fue el español Esteban Lisa (Hinojosa de San Vicente, Toledo, 1895-Buenos Aires, 1983), quien desde muy joven se afincó en Buenos Aires. Lisa trabajó al margen de los centros artísticos de vanguardia, debido no sólo al hecho de vivir en Argentina, un país entonces en cierto modo periférico en el mundo del arte contemporáneo, sino al aislamiento al que se sometió voluntariamente, ya que siempre fue independiente. Trabajó, repetimos, al margen de las corrientes artísticas que se sucedieron durante su larga vida. Esto no significa que las desconociese; al contrario, estuvo bien informado, e incluso escribió sobre algunas de ellas. Aunque por algunas de sus obras tempranas, de la segunda mitad de los años treinta, Lisa puede ser considerado uno de los pioneros de la abstracción geométrica argentina y española, lo cierto es que su obra no tuvo eco en aquellos momentos.¹¹

¹⁰ Entrevista con Giacinto Pietrantonio in Marcelo Pacheco (curador), *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002, p. 59.

¹¹ Véase el catálogo de la exposición *Esteban Lisa: Playing with lines and colors / Juego con líneas y colores*, Museum of Latin American Art, Long Beach, California, febrero-mayo 2012, comisariada por Barbara J. Bloemink y Jorge Virgili, en el que se incluye una amplia semblanza del autor y de su obra, de nuestra autoría.

In Brazil in the late 1940s and early 1950s abstract art generated controversies among artists and the art world following the return of various creative figures after their “obligatory” trip to Paris, just as other younger ones were setting out for that destination.

In 1949, the year of Joaquín Torres García's death in Montevideo,¹² the Museo de Arte Moderno (MAM) opened in São Paulo under the directorship of the French critic León Degand. The inaugural exhibition was *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, which was the first exhibition of abstract art to be held in the city. Only three Brazilian artists took part, Cícero Dias (1907-2003), Samson Flexor (1907-1971) and Waldemar Cordeiro (Rome, 1925-São Paulo, 1973).¹³ The exhibition later travelled to Buenos Aires. The following year the Swiss artist Max Bill exhibited at the MAM in an event that would notably influence Brazilian design and the students of the MAM's Instituto de Arte Contemporáneo. Bill's work also influenced geometrical artists in other countries, particularly Argentina and Venezuela.¹⁴

The *São Paulo Biennial* was first launched in 1951 and would become an extremely prestigious international event over the coming years. The first edition saw the participation and personal appearance of Max Bill, who was awarded the event's Grand Prix for Sculpture for his work *Unidad tripartita*. Jury members included the Argentinean critic Jorge Romero Brest. The opening of the 2nd

¹² His geometrical abstraction period in Spain dates back to the 1930s when he founded the *Grupo de Arte Constructivo* in Madrid on his return from France where he had been involved with *Cercle et carré* and *Abstraction-Création*. See Mario H. Gradowczyk, *Torres-García: utopía y transgresión*, Montevideo, Museo Torres García, 2007; *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (July to August 1991), Madrid, Ministerio de Cultura, 1991; Mario H. Gradowczyk and Nelly Perazzo (curators), *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*, New York, The Americas Society, 2001; Marcelo Pacheco, *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002.

¹³ Waldemar Cordeiro was born in Rome in 1925 from where he emigrated to Brazil in 1946.

¹⁴ See Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Destino, 1994, p. 130.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta en Brasil el arte abstracto suscitaba polémicas entre los artistas y el mundo artístico del país, al cual regresaban algunos creadores después de su “obligado” viaje a París, mientras que otros más jóvenes viajaban hacia esa meta europea.

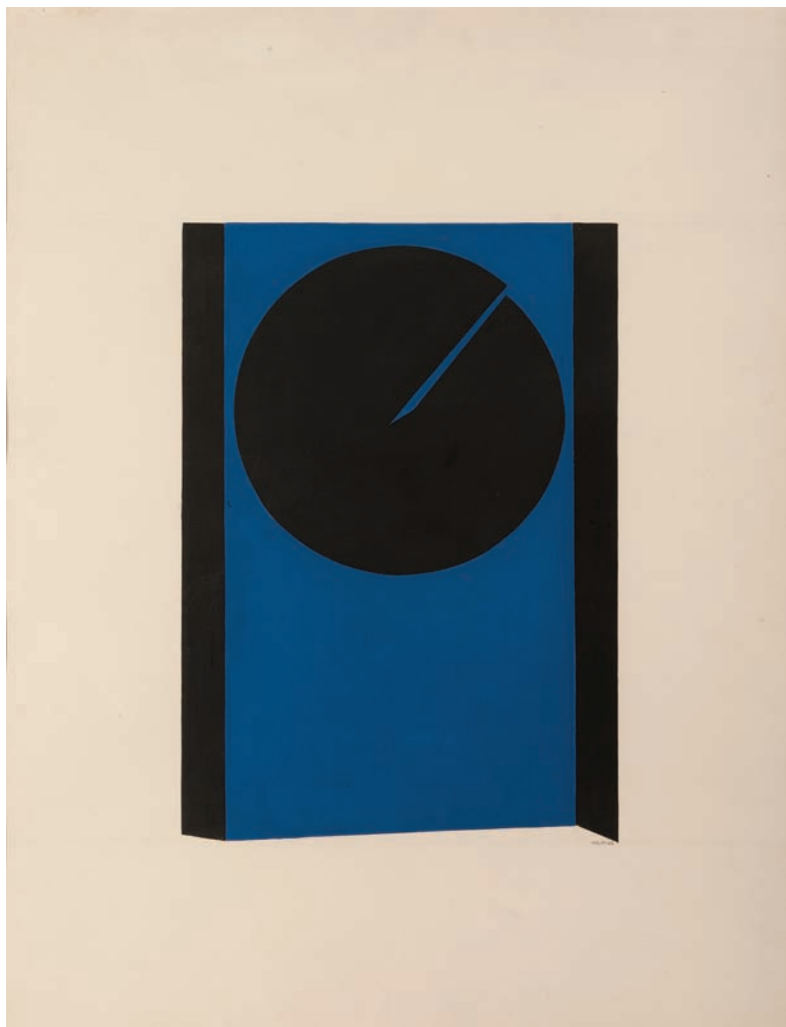
En 1949, año en el que Joaquín Torres García¹² murió en Montevideo, se inauguró en Sao Paulo el Museo de Arte Moderno (MAM), con la muestra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, que fue la primera exposición de arte abstracto en esa ciudad, siendo director del museo el crítico francés León Degand, en la que sólo participaron tres brasileños, los artistas Cícero Dias (1907-2003), Samson Flexor (1907-1971) y Waldemar Cordeiro (Roma, 1925-Sao Paulo, 1973)¹³. La exposición se llevó más tarde a Buenos Aires. Al año siguiente, el suizo Max Bill expuso en el MAM de Sao Paulo. La exposición influyó mucho en el diseño brasileño y en los estudiantes del Instituto de Arte Contemporáneo del MAM de Sao Paulo. La obra del suizo también influyó en los geométricos de otros países, especialmente en Argentina y Venezuela.¹⁴

En 1951 comenzó a celebrarse la *Bienal de Sao Paulo*, un certamen que con el trascurso de los años adquirió un gran prestigio internacional. En aquella primera ocasión participó y asistió personalmente Max Bill, a quien se le concedió el Gran Premio de Escultura de la Bienal, por “Unidad tripartita”, por un jurado en el que se encontraba el crítico argentino Jorge Romero Brest. La apertura

¹² Su periodo abstracto geométrico en España se retrotrae a los años treinta, cuando fundó en Madrid el *Grupo de Arte Constructivo*, a su vuelta de Francia, donde había participado en las experiencias de *Cercle et carré* y *Abstraction-Création*. Véase Mario H. Gradowczyk, *Torres-García: utopía y transgresión*, Montevideo, Museo Torres García, 2007; *La Escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (julio-agosto 1991), Madrid, Ministerio de Cultura, 1991; Mario H. Gradowczyk y Nelly Perazzo (comisarios), *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*, New York, The Americas Society, 2001; Marcelo Pacheco, *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2002.

¹³ Waldemar Cordeiro había nacido en Roma en 1925, desde donde emigró a Brasil en 1946.

¹⁴ Véase Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Destino, 1994, p. 130.



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Belo Horizonte, 1962
 Acrylic on card / Acrílico sobre cartulina
 650 x 500 mm

São Paulo Biennial (December 1953 to February 1954), held in conjunction with the city's 400th Anniversary, revealed the polemical relationship between figurative and abstract artists existing at the time. While the present text has not set out to explain the connections between art and politics, it should be remembered that these connections existed in the countries under discussion here and that they affected avant-garde abstract art of one type or another. This was the case in Spain with the *1st Hispano-Americana Art Biennial* (1951), among the aims of which was to emphasise the liberty that Spanish artists enjoyed under the Franco regime, as well as acting as cultural propaganda in South America. The Argentinean presence at the *São Paulo Biennial* in 1953 was a similar case.¹⁵ This saw the participation of Argentinean artists of the avant-garde movements of the 1940s including Tomás Maldonado. As Alexandre Wollner has noted, the importance of the first two *São Paulo Biennials* lies in the fact that they brought to the city works representative of most of the existing contemporary art movements from a large number of countries, particularly the constructivist movements.¹⁶ The 3rd Biennial (1955), which included more than 1,500 works of which 400 were by Brazilian artists, demonstrated the international reputation that this event had by now established. The 4th edition (1957) was, as we shall see, crucial for geometrical abstraction in Spain. The 5th edition (1959) included works by Eastern and Western artists, among them 30 paintings by the Uruguayan Joaquín Torres García. For the 1961 edition the Biennial ceased to be associated with the MAM in São Paulo and this time

¹⁵ For the first, see Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996. For the second, see Andrea Giunta, "Nacionales y populares: los salones del peronismo", in Marta Pemhos and Diana Wechsler (coordinators), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 153-180.

¹⁶ Alexandre Wollner, "A Emergência do Design Visual", *Arte Construtiva no Brasil*, pp. 233-4. Wollner was born in São Paulo in 1928 where he still lives. He has been a painter, graphic designer and photographer.

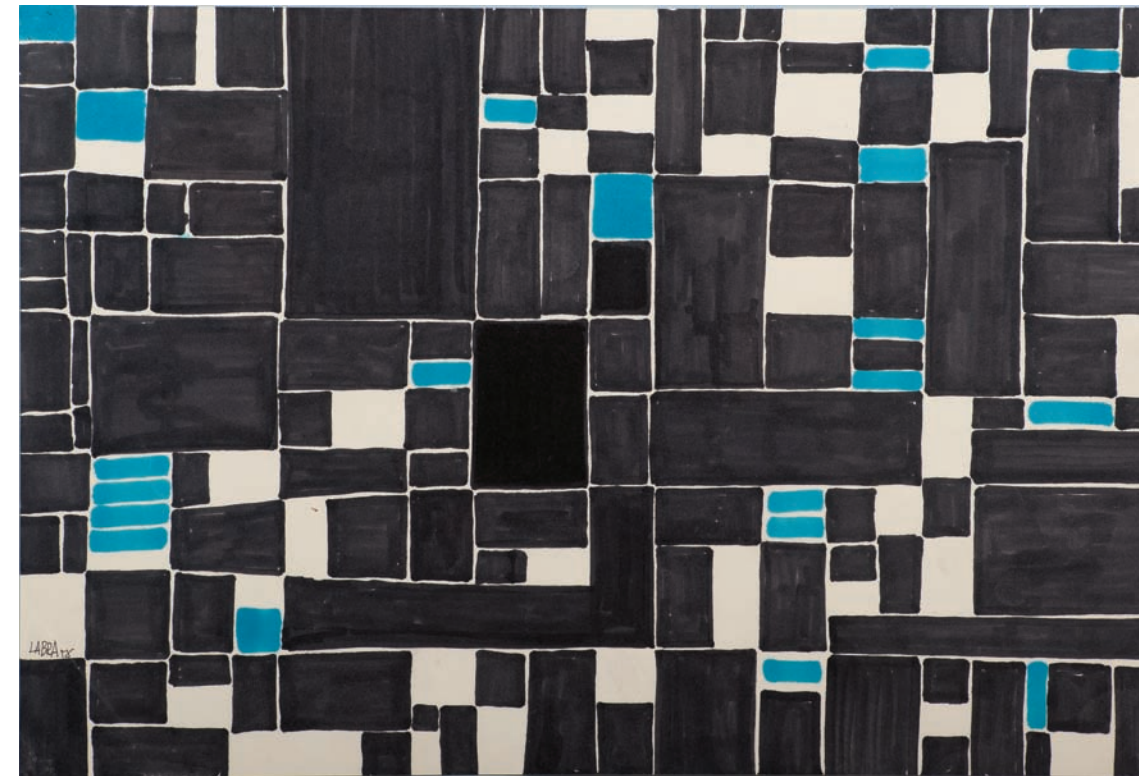
de la *Segunda Bienal de Sao Paulo* (diciembre 1953-febrero 1954), celebrada en relación con el IV Centenario de la ciudad, reveló la polémica existente entre artistas figurativos y abstractos. Aunque no es nuestra intención en este trabajo explicar las conexiones entre el arte y la política, no queremos dejar de recordar que también existieron en los países que estamos considerando y que afectaron al arte vanguardista y abstracto, de una u otra tendencia; así ocurrió en España con la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), una de cuyas finalidades era mostrar la libertad de que disfrutaban los artistas españoles en el régimen franquista, además de servir como penetración cultural en Latinoamérica. Algo parecido a lo ocurrido con la presencia argentina en la bienal paulina de 1953¹⁵. En la Bienal brasileña participaron argentinos de las vanguardias de los años 40, uno de los cuales fue Tomás Maldonado. Como ha explicado Alexandre Wollner, la importancia de las dos primeras ediciones de la Bienal paulina se debe a que llevaron a esa ciudad obras de la mayoría de los movimientos del arte contemporáneo de múltiples países, especialmente de los constructivistas¹⁶. La III Bienal (1955), que reunió más de mil quinientas obras, de las que cuatrocientas eran de artistas brasileños, demostró el afianzamiento internacional del certamen; la Cuarta (1957) fue, como veremos, trascendental para el arte abstracto geométrico en España; la V Bienal (1959) confrontó obras de artistas occidentales y orientales y se exhibieron treinta cuadros del uruguayo Joaquín Torres García; en la edición de 1961 la Bienal dejó de estar vinculada al MAM de Sao Paulo y junto al arte contemporáneo

¹⁵ Para lo primero véase Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996. Para lo segundo, Andrea Giunta, "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en Marta Pemhos y Diana Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 153-180.

¹⁶ Alexandre Wollner, "A Emergência do Design Visual", *Arte Construtiva no Brasil*, pp. 233-4. Wollner nació en Sao Paulo en 1928, ciudad en la que vive. Ha sido pintor, diseñador gráfico y fotógrafo.



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Untitled / Sin título, 1958
Ink (flo-master) on paper / Tinta (flo-master) sobre papel
221 x 326 mm



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Untitled / Sin título, 1958
Ink (flo-master) on paper / Tinta (flo-master) sobre papel
221 x 326 mm

showed contemporary art (including the presence of three leading New York School artists) and Pre-Columbian art. The 7th edition (1963) was much bigger, featuring nearly 5,000 works, among which the Pop Art works attracted visitors' attention. Subsequent editions in the 1960s declined in international importance due to the repression of culture by the military dictatorship in Brazil following the coup d'état in 1964.

In 1957 the Uruguayan artist María Freire (Montevideo, 1917) won the Honorary Prize at the 4th São Paulo Biennial, at which the sculpture prize was awarded to the Spaniard Jorge Oteiza. Following her award, Freire travelled to Europe and lived in Amsterdam and Paris. On her return to South America in 1960 she settled in Uruguay. The Brazilian Hércules Barsotti (1914-2010) was awarded the First Prize for Painting at the 5th edition of the Biennial in 1959. At almost the same time the newspaper *Jornal do Brasil* published the "Neo-concrete Manifesto" in conjunction with the *1 Exposição de Arte Neoconcreta* held at the MAM in Rio de Janeiro. This text was signed by a number of the leading Brazilian artists within this movement.¹⁷

The sudden emergence of geometrical abstraction in Venezuela came about slightly later than in Argentina and Brazil and can be dated to 1950 with the foundation of *Los disidentes* by Venezuelan artists living in Paris. It was, however, positively accepted by the rising new middle classes, especially those living in the capital. This explains why the new University City of Caracas, designed by the architect Carlos Raúl Villanueva (London, 1900–Caracas, 1975), commissioned works by Venezuelan and other South American artists including the Colombian Edgar Negret (1920), as well as work from foreign artists including Arp, Calder, Henri Laurens, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Sophie

-del que destacó la presencia de tres artistas de la Escuela de Nueva York—acogió el de las civilizaciones precolombinas; la VII Bienal (1963) creció desmesuradamente, ya que reunió cerca de cinco mil obras, entre las que las del *pop art* llamaron la atención de los visitantes. Las restantes bienales de esa década perdieron importancia internacional debido a la represión ejercida por la dictadura militar sobre la cultura brasileña, tras el golpe de estado de 1964.

La uruguaya María Freire (Montevideo, 1917) obtuvo el Premio de Honor en la *IV Bienal de Sao Paulo*, del año 1957, certamen en el que el premio de escultura recayó en el español Jorge Oteiza. A raíz del galardón Freire viajó a Europa, residiendo en Ámsterdam y París. A su vuelta a América, en 1960, se instaló en Uruguay. El brasileño Hércules Barsotti (1914-2010) recibió el primer premio de pintura en la *V Bienal de Sao Paulo* (1959). Casi a la vez, en el periódico *Jornal do Brasil* se publicó el Manifiesto Neoconcreto, en relación con la *I Exposição de Arte Neoconcreta* en el MAM de Río de Janeiro, suscrito por varios de los principales artistas brasileños de esa tendencia¹⁷.

La irrupción de la abstracción geométrica en Venezuela fue algo más tardía que en Argentina y Brasil, ya que data de 1950, con la formación de *Los disidentes* por artistas venezolanos residentes en París, pero fue bien aceptada por la burguesía ascendente, especialmente de la capital, lo que explica que en la nueva ciudad universitaria de Caracas, de la que era autor el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (Londres, 1900–Caracas, 1975), se encargase obra a artistas venezolanos y de otros países latinoamericanos, como al colombiano Edgar Negret (1920) y a extranjeros como Arp, Calder, Henri Laurens, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Sophie Tauber y Vasarely, entre otros artistas, muchos de

¹⁷ Reproduced in *Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leimer*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1998, p. 142 (taken from the Sunday supplement of *Jornal do Brasil*, 22 March 1959; signed by: Aluisio Carvao, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis and Ferreira Gullar).

¹⁷ Se reproduce en *Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leimer*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1998, p. 142 (extraído del Suplemento dominical del *Jornal do Brasil*, 22 de marzo de 1959; firmantes: Aluisio Carvao, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis y Ferreira Gullar).

Tauber and Vasarely, many of them internationally renowned Constructivists whose projects for the University City responded to the spaces for which they were intended.¹⁸ As Edward Lucie-Smith has noted, the Venezuelan abstract artists of the 1950s and 1960s can be divided into the more or less orthodox Constructivists, based in their home country and primarily in Caracas, and the Kinetic artists who were in Paris.¹⁹ Some years later in the latter city a number of the leading Venezuelan artists would found one of the most important groups for the future of geometrical art and for the shift in relations between the work of art and the viewer, which in turn would have a bearing on the status of contemporary art. I have in mind artists such as Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923–Paris, 2005) and Carlos Cruz Díez (Caracas, 1923) who had arrived in Paris in 1950 and 1955 respectively, and the *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, founded in 1960. Among the members of the latter was the Spaniard Francisco Sobrino who had arrived in Paris the previous year from Argentina where he lived during his childhood. Particularly close to the group was the artist Jordi Pericot who had recently arrived after a period spent in the Antilles.

As in Spain, the year 1957 was an important one for Venezuelan art as it saw the launch of the *1st Salon of Abstract Art* in Caracas. With regard to the two countries, the atmosphere in Caracas was more open to geometrical abstraction than it was in Spain where Informalism prevailed.²⁰

Despite General Marcos Pérez Jiménez's dictatorship in Venezuela there were exiled Spaniards living there including

ellos creadores "constructivistas" de talla internacional, quienes lograron soluciones en los espacios en los que se colocaron sus obras¹⁸. Como ha explicado Edward Lucie-Smith, los artistas abstractos venezolanos de las décadas de los cincuenta y sesenta se dividían en los constructivistas, más o menos ortodoxos, que estaban afincados en su país, la mayoría en Caracas, y los cinéticos, que lo estaban en París¹⁹. En esta ciudad, varios de los principales artistas venezolanos protagonizarían años después la fundación de una de las agrupaciones más trascendentales en el devenir del arte geométrico y en los cambios de las relaciones entre las obras de arte y los espectadores, lo que supuso, también, cambios en el estatus del arte contemporáneo. Nos referimos a los artistas Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923–Paris, 2005) y Carlos Cruz Díez (Caracas, 1923), quienes habían llegado a París en 1950 y 1955, respectivamente, y al *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, creado en 1960, del que el español Francisco Sobrino, —quien se había instalado en aquella ciudad el año anterior, proveniente de Argentina donde vivió durante su infancia— fue uno de sus integrantes. Muy cercano al grupo estuvo el artista Jordi Pericot, nada más llegar de su estancia en la Antillas.

Al igual que sucedió en España, también el año 1957 fue una fecha importante para el arte venezolano, ya que se abrió el *I Salón de Arte Abstracto* en Caracas, si bien el ambiente caraqueño era más abierto a la abstracción geométrica que el español, en el que el informalismo era dominante.²⁰

A pesar de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, en Venezuela vivían muchos españoles exiliados, políticos

¹⁸ Villanueva secured the commission for "the integration of the arts" for the Spanish artist Granados Valdés (Nerva, Huelva, 1917) who arrived in Caracas in 1955 and remained there until 1978, teaching at its university. This was a work for the University's Main Hall, created with the collaboration of Alexander Calder. (Antonio Granados Valdés, *Mi vida en Caracas. Autobiografía. II parte*, Nerva, 2004, p. 155).

¹⁹ Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Destino, 1994, p. 126.

²⁰ See the present author's "Panorama del Arte Español en torno a 1957", in Jaime Brihuega & Ángel Llorente Hernández, *El ojo del huracán*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba and Cajasol Fundación, 2008.

¹⁸ Para el artista español Antonio Granados Valdés (Nerva, Huelva, 1917) que llegó a Caracas en 1955, donde permaneció hasta 1978 y en cuya universidad enseñó, Villanueva consiguió en el Aula Magna con la colaboración de Alexander Calder, la "integración de las artes". (Antonio Granados Valdés, *Mi vida en Caracas. Autobiografía. II parte*, Nerva, 2004, p. 155).

¹⁹ Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX*, Destino, 1994, p. 126.

²⁰ Véase mi trabajo "Panorama del Arte Español en torno a 1957", en Jaime Brihuega y Ángel Llorente Hernández, *El ojo del huracán*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Universidad de Córdoba y Cajasol Fundación, 2008.

Republican politicians, scientists, prominent intellectuals, teachers and artists. They included the painters Francisco San José, Abel Vallmitjana and Ramón Martín Durbán. They were watched by the police who allowed them to criticise the Franco regime but not that of Pérez Jiménez.

In Spain the organisers of the 4th *Hispano-American Art Biennial*, scheduled for 1958, considered that Caracas would be an excellent venue and better than the previous one of Havana. However, this was not to be the case, as the historian Miguel Cabañas has noted, due to the political change brought about by the death of President Pérez Jiménez and the hostility of the Venezuelan art world towards the Biennial.²¹

The Madrid-based Galician artist Jesús de la Sota (Pontevedra, 1924–Berlin, 1980) was another Spanish abstract artist who left Europe and lived for a while in Caracas.

Geometrical Abstraction in Spain

The very difficult state of Spain in the 1940s made the development of an avant-garde movement comparable to that in other countries impossible. We need, of course, to remember the pioneering members of *Dau al Set* (Barcelona, 1948), but until the appearance of the Zaragoza group *Pórtico* (1949) there was no genuine abstraction to speak of.²² The celebration of the 1st *Hispano-American Art Biennial* in 1951, organised by the most forward-looking and open-minded representatives of the official culture of the Franco regime with the overt aim of presenting a regime to the world that not only tolerated but actually encouraged freedom, was the sign that alerted academics and

²¹ See Miguel Cabañas, "Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las bienales hispanoamericanas de arte" (I y II), in *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, vol. 7, 1994, pp. 325-363 and vol. 8, 1995, pp. 355-367.

²² There is an excellent summary by Valeriano Bozal on the state of modern and avant-garde art in Spain during the post-war period in the catalogue *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958*, Madrid, Colección Arte Contemporáneo, 1998.

republicanos, científicos, intelectuales destacados, profesores, y artistas. Entre otros, los pintores Francisco San José, Abel Vallmitjana, Ramón Martín Durbán. Estaban vigilados por la policía, que les permitía criticar al régimen franquista, mientras no lo hicieran del venezolano.

En España, los organizadores de la *IV Bienal Hispanoamericana de Arte*, prevista para la primavera de 1958, pensaron que Caracas sería una buena sede, mejor que la anterior de La Habana, para su celebración, lo que no ocurrió debido, según ha explicado el historiador Miguel Cabañas, al cambio político acaudado con la muerte del presidente Marcos Pérez Jiménez y la hostilidad del mundo artístico venezolano a ese certamen.²¹

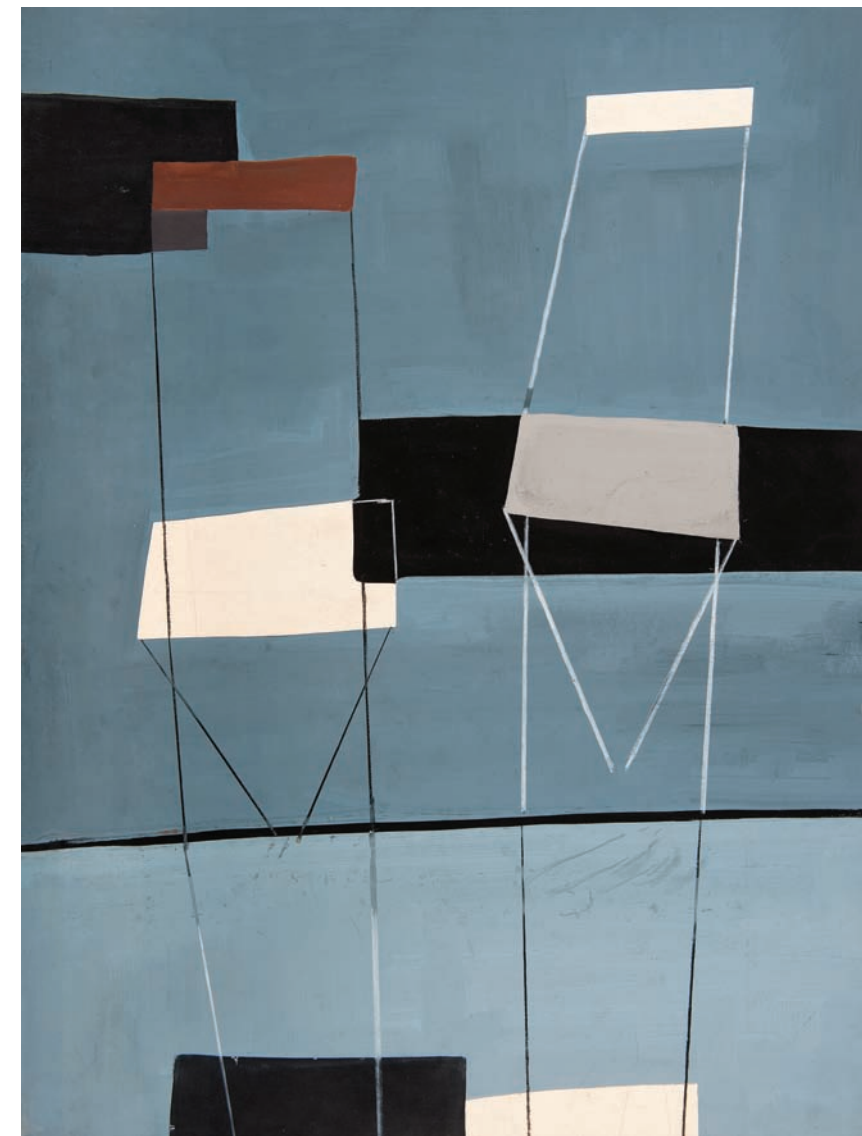
El gallego, afincado en Madrid, Jesús de la Sota (Pontevedra, 1924–Berlín, 1980) fue otro de los pintores abstractos españoles que cruzó el océano para instalarse por un tiempo en Caracas.

La abstracción geométrica en España

El estado penoso de España en la década de los años cuarenta imposibilitó que se desarrollase firmemente un movimiento vanguardista, como sí sucedió en otros países. No olvidamos, naturalmente, a los pioneros de *Dau al Set* (Barcelona, 1948). Pero hasta la aparición del grupo zaragozano *Pórtico* (1949) no encontraremos una abstracción genuina²². La convocatoria y celebración de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte en 1951, organizada por los sectores más abiertos y modernos de la cultura oficial franquista con la clara intención de presentarse ante la mirada extranjera como un régimen que no sólo permitía sino que impulsaba la libertad, fue el aldabonazo que advirtió a los

²¹ Véase Miguel Cabañas, "Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las bienales hispanoamericanas de arte" (I y II), en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, t. 7, 1994, pp. 325-363 y t. 8, 1995, pp. 355-367.

²² Valeriano Bozal ha escrito una recomendable síntesis del estado del arte moderno y vanguardista en España durante la postguerra en el catálogo *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958*, Madrid, Colección Arte Contemporáneo, 1998.



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924–Berlin/Berlín, 1980)
Chairs / Sillas, c. 1955-1956
Gouache and wax on card / Gouache y cera sobre cartulina
650 x 500 mm

academicians to the fact that this cultural situation was beginning to break down in the face of the unstoppable ascent of modernising attitudes in art. Two years later a conference on abstract art was held and an exhibition on the subject inaugurated in Santander, while three years later the first *Salon of Non-figurative Spanish Art* was launched (Valencia, 1956; Pamplona, 1957). Among the artists represented was Eusebio Sempere who had met Josef Albers in New York two years earlier.

Ten years younger than his brother, the famous architect Alejandro de la Sota, Jesús de la Sota lived for almost four months in Caracas in 1957 where he worked for the Spanish businesswoman María Luisa Guzmán whom he had met at the *11th Decorative Arts Triennial* in Milan where she exhibited furniture and rugs.²³ Guzmán had opened an exclusive shop and a furniture factory in Caracas and is now considered to be responsible for introducing Scandinavian design into Venezuela. Sadly there is not sufficient information available to reconstruct Jesús de la Sota's stay in that city but we know that he collaborated on the design of a line of furniture. The multi-faceted De la Sota is better known for his work as an industrial designer than an artist although he left behind an interesting body of geometrical work (particularly drawings) created between 1955 and 1961. These works reflect his intention to eliminate figurative references in a quest for the essence of the landscape.

In the visual arts in Spain the sculptor Jorge Oteiza (Orio, Guipúzcoa, 1908–San Sebastian, 2003) was the most influential artist for the rise and acceptance of geometrical art in the late 1950s. A charismatic figure with a strong personality, it was thanks to Oteiza and his tireless teaching activities that this art form took root in various Latin American countries. Oteiza arrived

²³ According to María Luisa Careaga (maiden name Guzmán), during the time he worked for the DK furniture factory Jesús de la Sota collaborated on the design of a line of furniture while he was living in Caracas. Unpublished memoirs of María Luisa Guzmán. I would like to thank José de la Mano for drawing my attention to these memoirs.

artistas académicos y academicistas que su dominio empezaba a resquebrajarse frente a la ascensión imparable de los modernos. Dos años después se celebró un congreso sobre el arte abstracto, a la vez que se abrió una exposición de ese arte en Santander, y tres años más tarde se abrió el *Primer Salón de Arte no Figurativo Español* (Valencia, 1956; Pamplona, 1957), en el que se pudo ver obra de Eusebio Sempere, quien dos años antes había conocido en Nueva York a Josef Albers.

Jesús de la Sota, diez años menor que su hermano, el renombrado arquitecto Alejandro de la Sota, residió durante cerca de cuatro meses en la capital de Venezuela, en el año 1957, donde llegó para trabajar como empleado de María Luisa Guzmán, empresaria española, a quien había conocido en la *XI Triennale di Arte Decorativa* de Milán, donde expuso muebles y tapices²³. La española había abierto una tienda de alto *standing* y una fábrica de muebles en Caracas, y es hoy considerada como la introducida del diseño escandinavo en Venezuela. Lamentablemente, no disponemos de datos suficientes para reconstruir lo que debió ser la estancia de Jesús de la Sota en esa ciudad, pero sí sabemos que colaboró en el diseño de una línea de muebles. El polifacético artista Jesús de la Sota es más conocido por su trabajo como diseñador industrial que como artista, aunque dejó una interesante obra geométrica –especialmente dibujos–, desarrollada entre 1955 y 1961 a partir de una labor de eliminación de referencias figurativas en busca de la esencia del paisaje.

En las artes plásticas españolas el escultor Jorge Oteiza (Orio, Guipúzcoa, 1908–San Sebastián, 2003) fue el artista más influyente en la consolidación del arte geométrico de finales de los años cincuenta. Artista de fuerte personalidad y carisma, gracias a él y a su constante labor pedagógica se debió en parte el desarrollo de ese

²³ Según María Luisa Careaga (de soltera Guzmán), Jesús de la Sota, como empleado suyo en la fábrica de muebles DK colaboró en el diseño de una línea de muebles durante su estancia en Caracas. Memorias inéditas de María Luisa Guzmán. Agradecemos a José de la Mano el conocimiento de esas memorias.

in Buenos Aires in 1935 and travelled from there to other cities and countries. They included Santiago de Chile, where he remained until his return to Buenos Aires in 1937, staying there until 1942 when he went to Bogota. He lived in Bogota for four years then gave courses and lectures in various places before moving to Trujillo in Peru. In Trujillo Oteiza founded the short-lived but highly active Grupo Espacio, which brought together architects, painters and sculptors. He returned to Spain in 1948 and settled in Bilbao where he continued to energetically promote contemporary art, working intensely as an independent artist and as the figure behind the founding of various groups. Among the numerous initiatives and projects in which Oteiza was involved or founded was the joint exhibition with the sculptors Ferrant, Ferreira and Serra, held in 1951 at Galería Layetanas in Barcelona, Galería Studio in Bilbao and Galería Buchholz in Madrid. Mention should be made of the prize he was awarded the previous year for the sculptural decoration of the Basilica at Aránzazu (Guipúzcoa). Although it was not completed until many years later the contacts that Oteiza established with young artists would have a notable and long-lasting influence on them. In Cordoba in 1954 he launched the short-lived Grupo Espacio, which would be the first manifestation of the future Equipo 57.²⁴

Other artists were also responsible for the consolidation of geometrical abstraction in Spain, among them Eusebio Sempere from Alicante. In 1948 he held the first exhibition of abstract art in Spain and in 1955 wrote a manifesto that he made public at the *Salón de Réalités Nouvelles* in Paris. Sempere was in advance of other abstract artists in his approach to light, which he considered a fundamental component in the construction of

²⁴ See Alfonso de la Torre, *La Sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, Alzuza (Navarre), Fundación Museo Oteiza, 2009. Recommended texts on the Basilica include those by Jon Echeverría Plazaola and Friedlem Menekes, *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado*, Alzuza (Navarre), Fundación Museo Oteiza, 2011, and by Eduardo Delgado Orusco, *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, Madrid, Fundación Institución Educativa SEK, 2006.

arte en varios países latinoamericanos. Oteiza llegó a Buenos Aires en 1935 y de allí pasó a otras ciudades y países; Santiago de Chile, donde estuvo hasta su regreso a la ciudad rioplatense en 1937, donde permaneció hasta 1942, cuando viajó a Bogotá, ciudad en la que residió cuatro años, y desde la que se trasladó a la ciudad peruana de Trujillo, después de impartir cursos y conferencias en diversas localidades. En Trujillo fue el impulsor del *Grupo Espacio*, que reunió a arquitectos, pintores y escultores, de corta vida pero muy activo. Nada más regresar a España en 1948 y tras instalarse en Bilbao, continuó con su dinámica labor en pro del arte contemporáneo, desplegando una actividad intensísima como creador independiente e impulsor de agrupaciones artísticas. Entre las numerosas iniciativas y proyectos en los que participó o inició destacó su exposición junto con los escultores Ferrant, Ferreira y Serra, del año 1951 en las Galerías Layetanas de Barcelona, la Galería Studio de Bilbao y la madrileña Buchholz. También, por supuesto, el premio recibido el año anterior para la decoración escultórica de la Basílica de Aránzazu (Guipúzcoa), que aunque no se pudo realizar hasta muchos años después, le relacionó con artistas jóvenes sobre los que ejerció una notable y duradera influencia. En 1954 propició en Córdoba la formación del efímero *Grupo Espacio*, primer embrión del futuro Equipo 57²⁴.

El afianzamiento de la abstracción geométrica se logró también gracias a la labor de otros artistas, entre los que destaca el alicantino Eusebio Sempere, quien en el año 1948 hizo la primera exposición de pintura abstracta en España, y en 1955 escribió un manifiesto, que entregó en el *Salón de Réalités Nouvelles* de París. Eusebio Sempere se adelantó a otros artistas abstractos en el tratamiento que hizo de la luz, como componente

²⁴ Véase Alfonso de la Torre, *La Sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, Alzuza (Navarre), Fundación Museo Oteiza, 2009. Para la basílica es recomendable la lectura de los trabajos de Jon Echeverría Plazaola y Friedlem Menekes, *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado*, Alzuza (Navarre), Fundación Museo Oteiza, 2011, así como el de Eduardo Delgado Orusco, *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, Madrid, Fundación Institución Educativa SEK, 2006.



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Untitled, 1950's / *Sin título*, década de 1950
 Watercolour on kraft paper / Acuarela sobre papel kraft
 1080 x 500 mm

the work. Five years later he would be the first Spanish artist to make use of artificial light in his luminous reliefs.²⁵

In the Latin American countries referred to above the artists affiliated with geometrical abstraction and the critics and theoreticians who supported their position founded numerous organisations of a relatively stable and long-lasting kind. This was also the case with many of the South American artists living in Paris. The most significant group was the above-mentioned GRAV. In Spain, however, very few groups were established despite attempts to do so. The exhibition *Arte Normativo Español*, which opened in Valencia in 1960, was organised on the initiative of both Vicente Aguilera Cerni, a critic who championed geometrical trends, and of Grupo Parpalló, an eclectic group of figurative and abstract artists. The exhibition's organisers invited the artists José María de Labra (1925-1994) and Manuel Calvo (1934), Equipo 57 (1957-1962/1966) and Equipo Córdoba (1959-1960) to take part. All represented geometrical abstraction, albeit from different theoretical and practical viewpoints but ones that were linked by their shared adoption of an ethical position in relation to society as individuals and above all as artists. Years later Vicente Aguilera Cerni recalled the exhibition in the following words: "Our intention was clear: to oppose the imprecision, irrationality and individualism of the prevailing Informalist alternative with an option that favoured exactly the opposite: rule, intentionality with regard to moral obligation and the aim of playing a part in society, making the wide-ranging potential of art coincide with that of design in its broadest sense as creator of the human environment in the service of life."²⁶

²⁵ Eusebio Sempere also exhibited in group shows at the Denise René gallery. Among the artists he met in Paris was Isidoro Balaguer. Both would subsequently become members of *Grupo Parpalló*.

²⁶ V.A.C., "Valencia: 1956-1968", *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, April 1989, p. 17. The present author has recently written on this exhibition and the Normative trend in: Ángel Llorente and Pablo Ramírez (curators), *Arte normativo. 50 aniversari de la Primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2011.

indispensable de la obra de arte. Cinco años después fue el primer artista español en incorporar la luz artificial a la obra en sus relieves luminosos²⁵.

En los países de América Latina, a los que nos hemos referido, los artistas abstractos geométricos, los críticos y los teóricos defensores de su práctica artística, formaron numerosas organizaciones, bastante estables y duraderas. También lo hicieron buena parte de artistas de aquellas latitudes residentes en París. El grupo más destacado fue el GRAV. En España, en cambio apenas si se consiguió, a pesar de haberse intentado. La exposición *Arte Normativo Español*, abierta en Valencia en la primavera de 1960 se organizó por iniciativa de Vicente Aguilera Cerni, crítico partidario de las tendencias geométricas, y el *Grupo Parpalló*, un conjunto ecléctico de artistas, figurativos y abstractos. Los organizadores de la exposición invitaron a los artistas José María de Labra (1925-1994) y Manuel Calvo (1934), al Equipo 57 (1957-1962/1966) y al Equipo Córdoba (1959-1960), todos ellos abstractos geométricos, si bien con planteamientos teóricos y obras diferentes, vinculados por el nexo de la adopción de una postura ética como individuos y, sobre todo, como artistas, frente a la sociedad. Vicente Aguilera Cerni recordaría años después la exposición con estas palabras: "Nuestra intención era clara: oponer a la indeterminación, al irracionalismo e individualismo de la dominante alternativa informal, una opción orientada justamente hacia lo contrario, la norma, la intencionalidad en cuanto deber moral y el intento de intervenir en el ámbito social, haciendo coincidir las amplitudes del arte con las del diseño concebido en su sentido más amplio, como creador del ambiente humano al servicio de la vida."²⁶

²⁵ Eusebio Sempere también expuso en colectivas de la galería Denise René. En París conoció, entre otros artistas, a Isidoro Balaguer; ambos serían más tarde integrantes del *Grupo Parpalló*.

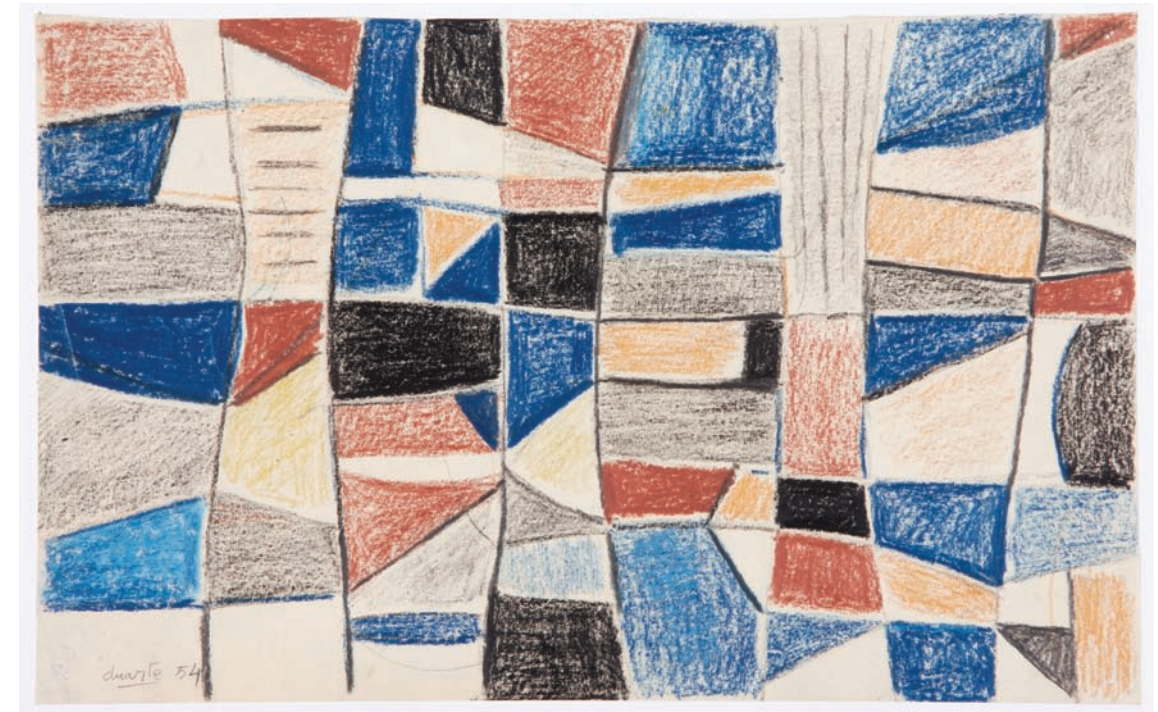
²⁶ V.A.C., "Valencia: 1956-1968", *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, abril 1989, p. 17. Recientemente hemos escrito sobre esa exposición y la corriente normativa en: Ángel Llorente y Pablo Ramírez (comisarios), *Arte normativo. 50 aniversari de la Primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2011.

The members of Grupo Parpalló taking part in the exhibition were Andreu Alfaro (1929), who showed strikingly weightless metal sculptures; Isidoro Balaguer (1931), who exhibited paintings with coloured geometrical forms floating against neutral backgrounds; Manuel Monjalés (1932), who showed material-based paintings with a geometrical basis; Eusebio Sempere who exhibited light boxes, and José Martínez Peris (1925-1989) who presented photographs of his designs for commercial interiors and of the cafeteria of the Ateneo Mercantil in Valencia where the exhibition was held. The paintings and reliefs shown by José María de Labra (1925-1994) were extremely lyrical while the austerity of the works by the rest of the group reflected Concrete Art in its most orthodox manifestation. Although it did not result in a specific, organised trend, the term "normative" and its derivation "normativism" would be used by critics and art theoreticians from this date onwards when referring to geometrical abstraction in general. A survey of publications in Spain between 1953 and 1967 on abstract art, particularly of the geometrical kind, and of the magazines and books that arrived from elsewhere in Europe (particularly France and Italy) and from Latin America reveals the indirect influence on Spanish artists of some South American and European artists and of some critics and theoreticians. The first date, 1953, marked the start of the acceptance of abstraction as a legitimate practice in Spain, even in official cultural circles. As noted above, that year the *1st International Conference of Abstract Art* was held at the Universidad Menéndez Pelayo in Santander, while the Museo del Bellas Artes in that city opened the *International Exhibition of Abstract Art*. Over the next fifteen years abstraction gradually made its way and was generally well received in Spanish cultural circles, with the exception of a recalcitrant and nostalgic minority that remained firmly attached to academicising art.

The second date, 1967, was the year in which the exhibitions *Arte objetivo* [Objective Art] and *Nueva Generación* [New

Como miembros del grupo *Parpalló* participaron Andreu Alfaro (1929), creador de esculturas metálicas muy livianas; Isidoro Balaguer (1931), con pinturas de formas geométricas de colores flotantes sobre fondos neutros; Manuel Monjalés (1932), con cuadros matéricos de base geométrica; Eusebio Sempere, con cajas de luz, y José Martínez Peris (1925-1989), con fotografías de sus diseños de interiores comerciales y de la cafetería del Ateneo Mercantil de Valencia, institución que acogió la exposición. Las pinturas y relieves de José María de Labra (1925-1994) estaban cargadas de poesía, mientras que las de los restantes eran asépticas y pertenecientes a la ortodoxia del arte concreto. Aunque no se consiguió consolidar una tendencia organizada, el término *normativo* y su derivado *normativismo* serían utilizados por los críticos y teóricos a partir de entonces para referirse a la abstracción geométrica en general. Un repaso de lo publicado en España entre 1953 y 1967 sobre arte abstracto, especialmente geométrico, así como de las revistas y libros que llegaban de Latinoamérica y Europa, sobre todo Francia e Italia, nos revela la influencia indirecta en los artistas españoles de algunos artistas latinoamericanos y europeos, como también de teóricos y críticos. La primera fecha, 1953, marcó el comienzo de la aceptación de la abstracción -incluso en la cultura oficial- como una práctica artística lícita. Como dijimos, en el verano de ese año se celebró el "Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto" en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, a la vez que en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad se abrió la "Exposición Internacional de Arte Abstracto". Durante tres quinquenios la abstracción fue abriéndose paso siendo, en general, bien acogida por la cultura española, salvo por una minoría recalcitrante y nostálgica, anclada en el arte academicista.

La última fecha fue el año en el que se celebraron las exposiciones *Arte objetivo* y *Nueva Generación*, que supusieron el



José DUARTE (Córdoba, 1928)
Untitled / Sin título, 1954
Pencil and coloured wax on paper / Lápiz y ceras de colores sobre papel
196 x 315 mm



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Untitled / Sin título, 1958
Acrylic on board / Acrílico sobre táblex
45 x 122 cm

Generation] were held, making the start of new directions for geometrical art with the appearance of the second generation of post-war geometrical artists. This trend moved away from the orthodox line opened up by the first generation represented by Equipo 57 and Equipo Córdoba and by the painter Manolo Calvo, who had exhibited alongside other established creative figures with less rigid approaches (Alfaro and Sempere), together with very young artists (Feliciano Hernández, Estrada, García Ramos, Iglesias and Valcárcel Medina) at the *1st Salon of Constructivist Trends* (Gallery Bique, Madrid). The *2nd Salon* demonstrated the new climate with the appearance of works by the second generation (Elena Asins, Rubio Camín, Julián Gil, García Núñez, Julio Plaza and Salvador Victoria).

For the Spanish painters, the most influential Latin American artist was the Argentinean Tomás Maldonado, particularly from a theoretical viewpoint as his writings were more widely disseminated than his works. The most influential European artist was Max Bill, who established direct contacts with Spanish painters.²⁷ In the late 1950s the most influential thinkers and critics for Spanish painters were the Argentinean Jorge Romero Brest and the Frenchman Michel Seuphor.²⁸ Seuphor's best known publications were his *Dictionnaire de la peinture abstraite*, published in Paris in 1957, his text on Piet Mondrian, translated into Spanish by Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, Gustavo Gili, 1958) and, written some years later, *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle* (Paris, 1965), published in Spanish in Caracas that same year (Monte Ávila). Also influential

²⁷ Max Bill wrote an introductory text for Equipo 57's exhibition in Zurich in 1962.

²⁸ Copies of Jorge Romero Brest's book *Qué es el arte abstracto* (Buenos Aires, Editorial Columba, 1953) reached Spain. As its subtitle, *Cartas a una discípula* [Letters to a Pupil] indicates, it is written in the form of ten "lessons". It is illustrated with black and white photographs of works of art that the author grouped into the following sections: Naturalism, Realism, Classicism, Romanticism, Modern Sculpture, Abstract Painting, Concrete Painting and Concrete Sculpture. The last two sections include photographs of works by El Lissitzky, Mondrian, Kandinsky, Maldonado, Lohse, Bill, Pevsner and Vantongerloo.

inicio de derroteros nuevos para el arte geométrico, con la aparición de la segunda generación de abstractos geométricos de postguerra, alejándose de la línea ortodoxa abierta por la primera generación, representada por los grupos *Equipo 57* y *Equipo Córdoba* y el pintor Manolo Calvo, quien se había presentado con otros, de planteamientos menos rígidos (Alfaro y Sempere) junto con los más jóvenes (Feliciano Hernández, Estrada, García Ramos, Iglesias y Valcárcel Medina) en el I *Salón de Corrientes Constructivas* (Gallery Bique, Madrid). Síntoma del cambio, en el II Salón únicamente figuraron obras de la segunda generación (Elena Asins, Rubio Camín, Julián Gil, García Núñez, Julio Plaza y Salvador Victoria).

El artista latinoamericano más influyente en los españoles fue el argentino Tomás Maldonado, sobre todo entre los teóricos, ya que sus escritos fueron más difundidos que sus obras. El artista europeo que influyó más fue Max Bill, quien se relacionó directamente con artistas españoles²⁷. Los pensadores y los críticos fueron, a finales de los años cincuenta, el argentino Jorge Romero Brest y el francés Michel Seuphor.²⁸ Las publicaciones más conocidas de Michel Seuphor fueron el *Dictionnaire de la peinture abstraite*, publicado en París en 1957, su estudio sobre Piet Mondrian, traducido al español por Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, Gustavo Gili, 1958) y, unos años después, *Le style et le cri. Quatorze essais sur l'art de ce siècle* (París, 1965), editado en español el mismo año en Caracas (Monte Ávila). También tuvieron repercusión en el ámbito español el libro de Jean Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*,

²⁷ Max Bill escribió un texto de presentación para la exposición del Equipo 57 de la primavera de 1962 en la ciudad suiza de Zurich.

²⁸ A España llegaron ejemplares del libro de Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1953, que su autor redactó -de acuerdo con el subtítulo "Cartas a una discípula"- como diez "lecciones" escritas, y que ilustró con fotografías en blanco y negro, de obras de arte que agrupó en los apartados Naturalismo, Realismo, Clasicismo, Romanticismo, Cubismo, Escultura moderna, Pintura abstracta, Pintura concreta y "Escultura concreta". Los dos últimos presentaron fotos de obras de El Lissitzky, Mondrian, Kandinsky, Maldonado, Lohse, Bill, Pevsner y Vantongerloo.

within Spain was Jean Cassou's book *Panorama de las artes plásticas contemporáneas* of 1960, published in Spanish by Ediciones Guadarrama in Madrid in 1961, and in the second half of the 1960s the writings of the Italians Giulio Carlo Argan and Gillo Dorfles.²⁹ The philosopher Max Bense was also influential, although to a lesser degree due to a general lack of knowledge of German in Spain. It should be remembered that artists have the ability to appreciate aesthetic values and visual possibilities in reproductions, even black and white ones.³⁰ Finally, mention should be made of the Spanish critics and art historians who focused on the most cutting-edge art of the time, particularly abstract art, namely Juan Eduardo Cirlot,³¹ José María Moreno Galván,³² Juan Antonio Aguirre, Antonio Giménez Pericás and the above-mentioned Vicente Aguilera Cerni,³³ among others.

The prizes awarded to Oteiza at the *1957 São Paulo Biennial*³⁴ and to José María de Labra (Gold Medal at the *International*

²⁹ The art historian Giulio Carlo Argan was better known in Spain for his work on classical and Baroque art than for his writings on contemporary art, which were disseminated by the critic Vicente Aguilera Cerni. Published in Spanish in Barcelona in 1967 was Dorfles's essay *Símbolo, comunicación y consumo*, of which the first, Italian edition had been published five years earlier. In 1967 the Caracas publishing house Editorial Tiempo Nuevo published in Spanish Dorfles's study *La estética del Mito (De Vico a Wittgenstein)* the same year that it was published in Italy.

³⁰ One demonstration of this, among the many that could be mentioned, are Tomás Maldonado's comments in an interview in which he refers to the importance for him of the catalogue of the exhibition *Cubism and Abstract Art* held in New York in 1936, in which he saw black and white reproductions of works by Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Malevich, Tatlin, Rodchenko and El Lissitzky among others, as well as the catalogue of *Abstraction, creation, art-non-figurativ* held in Paris in 1932, and that of the book *Die Kunstisten* by Arp and El Lissitzky.

³¹ In 1965 the Catalan publishing house Seix Barral published Cirlot's short book *Nuevas tendencias pictóricas (1955-1965)* in which the author looked at the most recent trends in geometrical abstraction, among other subjects.

³² In 1960 José María Moreno Galván published a book that received considerable attention at the time and which has recently been republished given its importance: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas.

³³ Aguilera's book *Panorama del nuevo arte español* (Madrid, Guadarrama, 1966) was among the most influential books from the time of its publication until the publishing boom of the early 1970s.

³⁴ The Spanish pavilion showed works by the figurative painters Antonio Quirós, Josep Guinovart, José Vento and Francisco Capuleto, and the abstract artists Antoni Tàpies, Luis Feito, Manuel Rivera and Manuel Millares. Figurative sculpture was represented with several works by José Planes. Oteiza showed 28 sculptures under the single

de 1960, publicado en su traducción española por Ediciones Guadarrama en Madrid, en 1961; y en la segunda mitad de los sesenta, los italianos Giulio Carlo Argan y Gillo Dorfles²⁹. También influyó, aunque menos, debido sobre todo a la dificultad del idioma alemán para los españoles, el filósofo Max Bense. Pensemos que los artistas tienen la capacidad de apreciar valores estéticos y posibilidades plásticas de reproducciones incluso en blanco y negro³⁰. No olvidamos, por supuesto, a los críticos e historiadores españoles que más se ocuparon del arte más actual, y especialmente del abstracto: Juan Eduardo Cirlot³¹, José María Moreno Galván³², Juan Antonio Aguirre, Antonio Giménez Pericás y el ya citado Vicente Aguilera Cerni³³, entre otros.

Los premios recibidos por Oteiza en la *Bienal de Sao Paulo* de 1957³⁴ y por José María de Labra (Medalla de Oro en la *Exposición Internacional de Arte Sacro* en Salzburgo del mismo

²⁹ El historiador Giulio Carlo Argan era más conocido en España por sus investigaciones sobre arte clásico y barroco que por las hechas sobre arte contemporáneo, que fueron introducidas gracias al crítico Vicente Aguilera Cerni. En Barcelona se editó en castellano, en 1967, el ensayo de Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, cuya primera edición italiana fue cinco años anterior. También en 1967 la caraqueña Editorial Tiempo Nuevo publicó en castellano el estudio de Dorfles, *La estética del Mito (De Vico a Wittgenstein)*, el mismo año en que salió en Italia.

³⁰ Una prueba de ello, de entre las muchas que podríamos aducir, son una palabras de una entrevista de Tomás Maldonado, en la que dice cómo le influyó la vista del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, de Nueva York, en 1936, en el que vio reproducciones en blanco y negro de obras de Mondrian, van Doesburg, Vantongerloo, Malevich, Tatlin, Rodchenko y El Lissitzky, entre otros, así como los catálogos de *Abstraction, création, art-non-figurativ*, de 1932, en París y del libro *Die Kunstisten* de Arp y El Lissitzky. (Cat. Arte abstracto argentino).

³¹ La editorial catalana Seix Barral publicó en 1965 el librito de Cirlot, *Nuevas tendencias pictóricas (1955-1965)*, en el que se ocupó, entre otras, de las corrientes más recientes de la abstracción geométrica.

³² José María Moreno Galván publicó en 1960 un libro muy comentado en la época y que ha sido reeditado recientemente, dado su interés. Nos referimos a *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas.

³³ El libro de Aguilera *Panorama del nuevo arte español* (Madrid, Guadarrama, 1966) fue uno de sus libros con más repercusión desde su aparición y hasta la eclosión editorial de los primeros años setenta.

³⁴ El pabellón español mostró obras de los pintores figurativos Antonio Quirós, Josep Guinovart, José Vento y Francisco Capuleto, y de los abstractos Antoni Tàpies, Luis Feito, Manuel Rivera y Manuel Millares. La representación de la escultura figurativa se hizo con obras de José Planes. Oteiza presentó veintiocho esculturas, reunidas

Exhibition of Sacred Art in Salzburg that same year),³⁵ particularly the former, might have acted as a criticism of the cultural policy pursued by Luis González Robles, the official curator of Spanish art for most of the international events in which the country participated via the General Office for Cultural Relations. Despite the fact that geometrical abstraction was achieving increasing success in international events, González Robles concealed the existence of some of these artists. The most serious case was that of the work of Equipo 57 and was due to ideological reasons, given that González Robles knew of two of the members' links with opponents of Franco and possibly of the close relations between two of the group's members and the Spanish Communist Party. González Robles did not include them in the exhibition *The Art of South America and Spain* that he curated in 1963 and which was a continuation of the by now defunct Hispano-American Art Biennials. Rather, he selected Informalist artists (although not Tàpies, Millares or Saura) and above all figurative ones including the first Spanish Pop artists.³⁶

In the report that he wrote on the Biennial at the request of the editor of the *Revista Nacional de Arquitectura* [National Architecture Magazine], Jorge Oteiza emphasised the importance of the geometrical trend that had arisen itself in Spain and on

año)³⁵, sobre todo el primero, podrían haber supuesto una llamada de atención a la política seguida por Luis González Robles, el comisario oficial del arte español para la mayoría de los certámenes internacionales en los que España participaba, a través de la Dirección General de Relaciones Culturales. A pesar de que la abstracción geométrica obtenía cada vez más éxitos en los certámenes internacionales, González Robles ocultó la existencia de algunos artistas geométricos; el caso más grave fue el de la obra del Equipo 57 debido a razones ideológicas, ya que él sabía de las vinculaciones de dos de sus integrantes con la oposición política al franquismo, y tal vez, incluso, supiese de la relación estrecha de dos de sus miembros con el Partido Comunista Español. No los incluyó tampoco en su comisariado de la exposición *Arte de América y España*, del año 1963, continuación de las desaparecidas Bienales Hispanoamericanas de Arte, para la que seleccionó informalistas –aunque no figuraron Tàpies, Millares y Saura– y, sobre todo, figurativos, entre los que estaban los primeros artistas del Pop español³⁶.

Jorge Oteiza, en el informe que escribió sobre la Bienal a petición del director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, resaltó la importancia de la corriente geométrica que estaba surgiendo en España en la que ponía esperanzas: "(...) Hoy cuenta

title of "Propósito Experimental 1956-1957". They were grouped into ten blocks or "families" that were linked together by the titles "Física de estatua: como cálculo indirecto" (familia 1: par espacial, 2: respuesta de un sólido al espacio exterior, 3: construcción vacía con 3 unidades positivo-negativo, y 4: par ingrávido), "Metafísica de estatua: la estatua como desocupación del espacio" (familia 5: teorema de la desocupación del cubo) y "Función de estatua: la estatua-luz como organismo espacial" (familia 6: desocupación de la esfera, 7: suspensión vacía, 8: desocupación del cilindro, 9: respiración artificial, y 10: unidades rectas cerradas en orden dinámico rectilíneo). See the catalogue of the Biennial (1957), and Various Authors, *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

³⁵ Shortly before this José María de Labra had been awarded the Don Daniel Sagrera Prize in Montevideo for his work presented at the *3rd Hispano-American Art Biennial*, while the Grand Prix went to the figurative and expressionist work of the Ecuadorian painter Oswaldo Guayasamín (Barcelona, 24 September 1955 to 8 January 1956).

³⁶ According to the art historian Miguel Cabañas the absence of Saura, Tàpies and Millares was due to differences that had arisen with the curator.

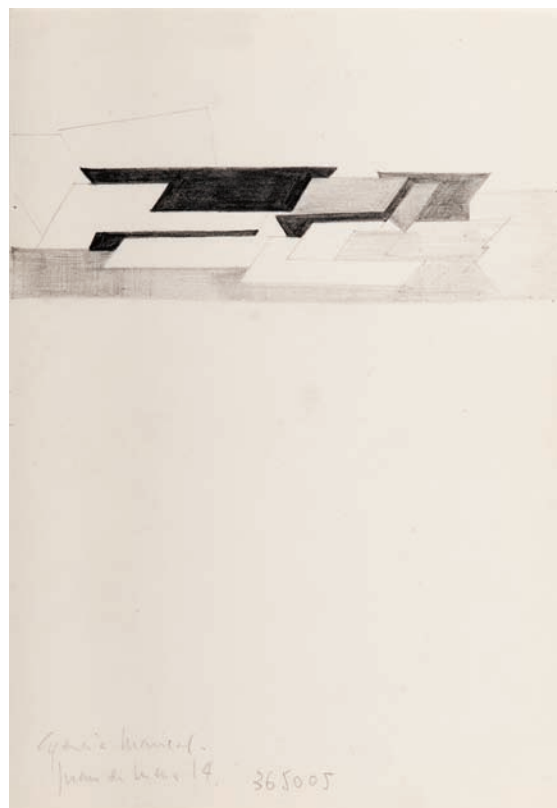
bajo el título "Propósito Experimental 1956-1957", agrupadas en diez bloques o "familias", relacionadas entre sí por los títulos "Física de estatua: como cálculo indirecto" (familia 1: par espacial, 2: respuesta de un sólido al espacio exterior, 3: construcción vacía con 3 unidades positivo-negativo, y 4: par ingrávido), "Metafísica de estatua: la estatua como desocupación del espacio" (familia 5: teorema de la desocupación del cubo) y "Función de estatua: la estatua-luz como organismo espacial" (familia 6: desocupación de la esfera, 7: suspensión vacía, 8: desocupación del cilindro, 9: respiración artificial, y 10: unidades rectas cerradas en orden dinámico rectilíneo). Véase el catálogo de la Bienal (1957) y AA. VV., *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957, São Paulo, Brasil*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

³⁵ Poco antes, José María de Labra. José María de Labra obtuvo el Premio de Don Daniel Sagrera de Montevideo, por la obra presentada en la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, mientras que el gran premio de pintura fue a la obra figurativa y expresionista del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (Barcelona, 24 septiembre de 1955 a 8 enero de 1956).

³⁶ Según el historiador Miguel Cabañas, la falta de Saura, Tàpies y Millares se debió a las diferencias surgidas con el comisario (ref. a Cabañas).



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Odysseus / Odiseo, 1958
Vynil on board / Vinílico sobre táblex
120 x 90 cm



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlín, 1980)
Guadarrama, c. 1958-1960
 Pencil on paper / Lápiz sobre papel
 315 x 212 mm

which he placed his hopes: [...] Contemporary art in Spain today can count on two principal groups: "Interactivity" -the most extreme manifestation of Formalism- and "El Paso" -the most extreme manifestation of Informalism-. As a result, Europe has become interested in Spanish artists while at home new Spanish artists are affiliating themselves with experimental groups."³⁷ Although not mentioning them by name, Oteiza was referring to Equipo 57, which came into existence in Paris and Cordoba in 1957 and involved both Spanish and foreign artists at the outset

³⁷ Jorge Oteiza, "IV Bienal de São Paulo", *RNA*, no. 192, December 1957, pp. 37-40. The *RNA* was the official publication of the Colegio de Arquitectos de Madrid.

el arte contemporáneo en nuestro país con dos grupos mayores: "Interactividad" -por la tendencia extrema del formalismo- y "El Paso" -por la tendencia extrema del informalismo-, que ya han ganado la atención de Europa para el artista español y que entre nosotros están alistando en cuadros de experimentación la aparición de los nuevos artistas españoles."³⁷ Aunque sin nombrarlo se refería al Equipo 57, grupo gestado en París y Córdoba en el año 1957, en cuya primera formación participaron artistas españoles y extranjeros, antes de

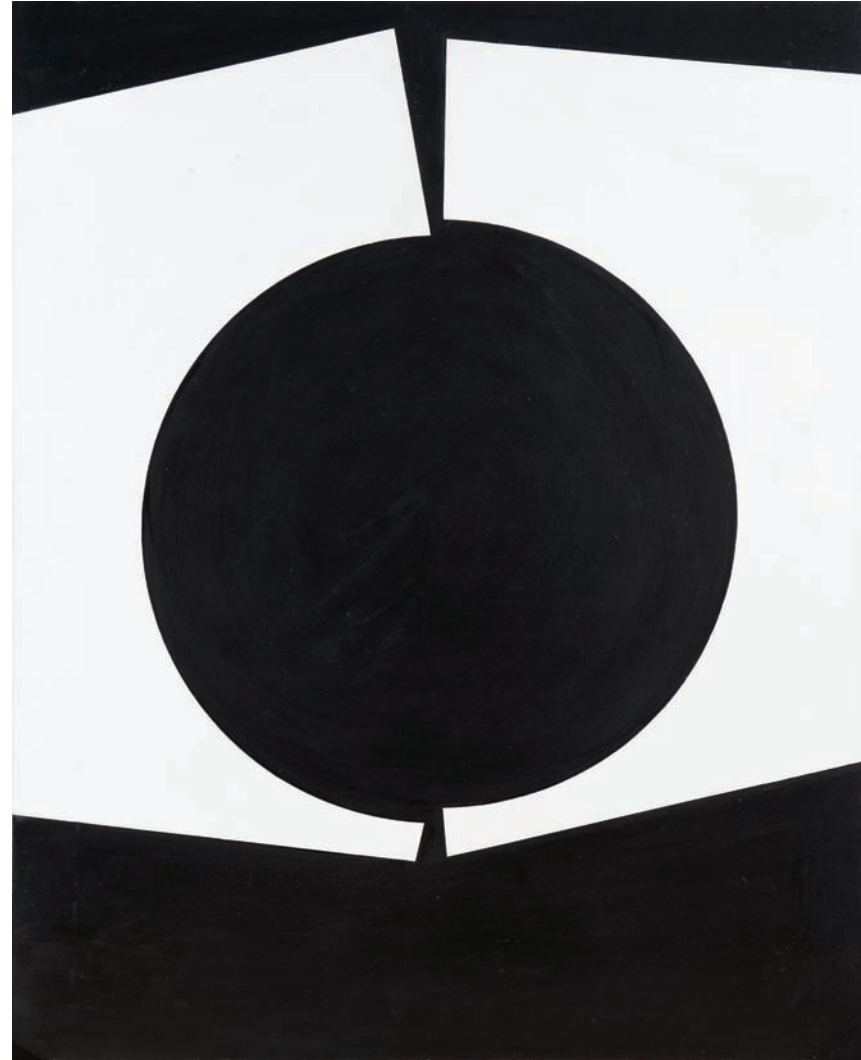
³⁷ Jorge Oteiza, "IV Bienal de Sao Paulo", *RNA*, n° 192, diciembre de 1957, pp. 37-40. La revista era portavoz oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid.



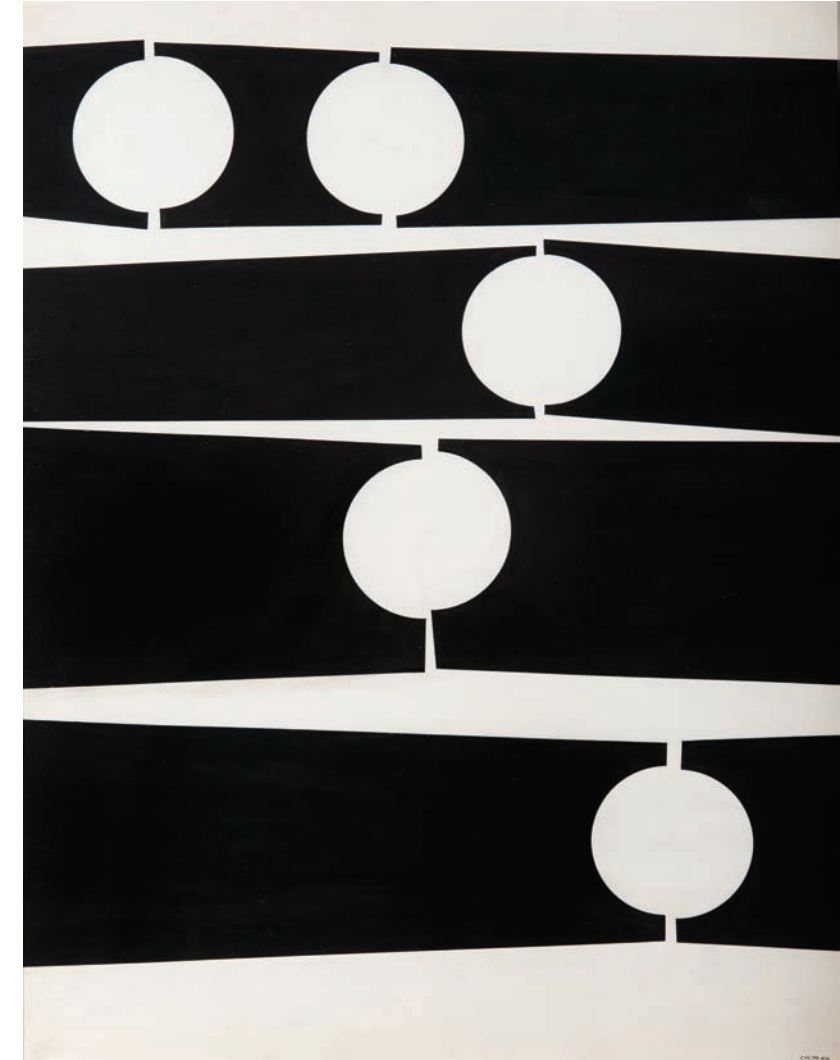
Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlín, 1980)
Guadarrama, c. 1958-1960
 Pencil on paper / Lápiz sobre papel
 274 x 211 mm

before it took definitive shape in the form of the Cordobans Juan Cuenca (1934), José Duarte (1928) and Juan Serrano (1929), the Basque Agustín Ibarrola (1930) and Ángel Duarte (1930-2007) from Extremadura. Among the earlier members was Néstor Basterrechea (1924), a Spaniard who had trained in the studio of Emilio Pettoruti (1892-1971) in Buenos Aires, where he arrived with his parents among the wave of Spanish exiles following the Civil War, returning home in 1953. Another early member was Marino de Teana, an Italian-Argentinean sculptor who exhibited for the first time in Buenos Aires in 1952 then showed his work during the year of his arrival in Paris at the Denise René Gallery.

consolidarse con los cordobeses Juan Cuenca (1934), José Duarte (1928) y Juan Serrano (1929), el vasco Agustín Ibarrola (1930) y el extremeño Ángel Duarte (1930-2007). Uno de los miembros anteriores fue Néstor Basterrechea (1924), español que se había formado en el taller de Emilio Pettoruti (1892-1971) en Buenos Aires, ciudad a la que llegó con sus padres en la diáspora de los españoles republicanos tras la guerra civil y que regresó a España en 1953; otro fue Marino di Teana, escultor italo-argentino que, tras exponer por primera vez en Buenos Aires en 1952, lo hizo en París al año de su llegada, en la galería Denise René.



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Open circle / Círculo abierto, 1960
Acrylic on board / Acrílico sobre táblex
75,5 x 60,5 cm



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Roldess 1, 1964
Acrylic on card / Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm



In contrast, other geometrical abstract artists did come to public attention. The painters José María de Labra, Jesús de la Sota and Eusebio Sempere and the sculptor Néstor Basterrechea were selected for the 6th São Paulo Biennial of 1961. Also selected were other Spanish painters who were not strictly geometrical but whose works revealed formal characteristics notably close to abstraction. I refer to Francisco Ferreras (1927), Manuel Mampaso (1924-1998) and Antonio Povedano (1918-2010), whom González Robles selected for the 1958 Venice Biennial, while the São Paulo Biennial of that year included work by Luis Bosch, Juan Claret, Joaquín Michavila and Luis Cienfuegos. Basterrechea, Ferreras, Labra, Mampaso, Povedano and De la Sota were among the Spaniards selected for the exhibition *Space and Colour in Spanish Painting Today*, which toured various Latin American cities between 1959 and 1962.³⁸ In the exhibition *New Spanish Painting and Sculpture*, held at the MoMA in New York in 1960, Oteiza's sculptures were the only Constructivist works. The remainder were by Informalist artists apart from the paintings by Ferreras, an artist whom González Robles, again responsible for the choice of artists and works, had selected for inclusion in the Venice Biennial two years earlier in the "Geometrical Abstraction" section along with Mampaso, Povedano and Rivera (1928-1995).

In the Spain of that day the Bauhaus was idealised by all those interested in the German school as its work was not well known in the post-war period, in contrast to the Republican era.

³⁸ Rio de Janeiro, Museo de Arte Moderno, in 1959; São Paulo, Museo de Arte Moderno, Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, and Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, in 1960; Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, and Lima, Museo de Arte, in 1961; Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, in 1962. The exhibition included works by: Eduardo Alcoy, Néstor Basterrechea, Rafael Canogar, Modesto Círuelos, Modest Cuixart, Jordi Curos, Francisco Ferreras, Luis Feito, José Guinovart, Juan Hernández Pijuan, José María de Labra, Antonio Lago Rivera, Eva Llorens, Manuel Mampaso, César Manrique, Alfonso Mier, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Enrique Planasdurá, Carlos Planell, Antonio Povedano, Alberto Rafols Casamada, Joaquín Ramo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Jesús de la Sota, Antonio Suárez, Juan José Tharrats, Vicente Vela, Salvador Victoria, Juan Vila Casas, Manuel Viola and Fernando Zóbel.

Afortunadamente, en cambio, dio a conocer a otros artistas abstractos geométricos. Los pintores José María de Labra, Jesús de la Sota y Eusebio Sempere, y el escultor Néstor Basterrechea fueron seleccionados para la VI *Bienal de Sao Paulo*, de 1961. También lo fueron otros pintores que sin ser estrictamente geométricos, sus obras presentaban características formales muy próximas a esa abstracción. Nos referimos a Francisco Ferreras (1927), Manuel Mampaso (1924-1998) y Antonio Povedano (1918-2010), a los que González Robles escogió para la Bienal de Venecia de 1958; así como a Luis Bosch, Juan Claret, Joaquín Michavila y Luis Cienfuegos, cuyas obras también se expusieron en la bienal paulina de aquel año. Basterrechea, Ferreras, Labra, Mampaso, Povedano y De la Sota fueron parte de los españoles seleccionados para la exposición *Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy*, que desde 1959 y hasta 1962 recorrió varias ciudades latinoamericanas³⁸. En la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* de 1960 en el MoMA de Nueva York las esculturas de Oteiza fueron las únicas obras constructivistas; las obras restantes eran de artistas informalistas, excepto los cuadros de Ferreras, pintor que Luis González Robles, responsable de la selección de artistas y obras, dos años atrás había incluido en la Bienal de Venecia en la sección "Abstracción geométrica", junto con Mampaso, Povedano y Rivera (1928-1995).

En aquella España, la Bauhaus fue idealizada por quienes se interesaron por la escuela alemana, ya que en la postguerra no se conocieron bien sus trabajos, al contrario de lo ocurrido durante

³⁸ Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno, en 1959; Sao Paulo, Museo de Arte Moderno, Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, y Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, en 1960; Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, y Lima, Museo de Arte, en 1961; Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, en 1962. La exposición reunió obras de los artistas: Eduardo Alcoy, Néstor Basterrechea, Rafael Canogar, Modesto Círuelos, Modest Cuixart, Jordi Curos, Francisco Ferreras, Luis Feito, José Guinovart, Juan Hernández Pijuan, José María de Labra, Antonio Lago Rivera, Eva Llorens, Manuel Mampaso, César Manrique, Alfonso Mier, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Enrique Planasdurá, Carlos Planell, Antonio Povedano, Alberto Rafols Casamada, Joaquín Ramo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Jesús de la Sota, Antonio Suárez, Juan José Tharrats, Vicente Vela, Salvador Victoria, Juan Vila Casas, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

The artists who travelled around Europe in the 1940s and 1950s and the few who went to São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires and Caracas, which were leading centres for Latin American geometrical abstraction, made contact with some of the artists who maintained the legacy of the Bauhaus there. In contrast, the majority of artists, who remained in Europe, had to content themselves with indirect knowledge of the Bauhaus through periodicals such as the Argentinean *Nueva Visión* founded by Tomás Maldonado and *Ver y Estimar* edited by Jorge Romero Brest, which were subscribed to by interested professionals, particularly architects. These publications were brought back by artists who had travelled to South America, otherwise information was obtained from Spanish magazines such as the *Revista Nacional de Arquitectura* and subsequently *Nueva Forma* in addition to the written rather than visual information obtained from books such as those published by Ediciones *Nueva Visión*. The influence of the Ulm School in Spain was also indirect and limited, once again gleaned from publications, in contrast to the situation in Brazil and Argentina. The only exception was the direct contact established by letter between the Swiss Max Bill and the Spaniard Ángel Duarte, a member of Equipo 57.

A decade after the founding of Equipo 57, the year 1967 would be crucial for the future of Spanish geometrical art. The above-mentioned exhibitions *Arte objetivo* and *Nueva Generación*, both held in Madrid, can be seen as the high point in the development and evolution of this trend but also as the start of its decline in the face of the new figurative and conceptual trends that were also present in some of the events mentioned in this text. The multi-faceted Julio Plaza (1938-2003) participated in both.³⁹ At the end of that year, Elena

³⁹ The other artists were, in *Arte objetivo*: Amador, Asins, Barbadillo, Bossnard, Fernández Teijeiro, García-Ramos, Gorris, Iglesias, Lugan, Michavila, Rueda, Sempere, Sobrino, Teixidor, Torner, Valcárcel Medina, Vallejo and Yturralde. In *Nueva Generación*: Aguirre, Alexanco, Anzo, Asins, Barbadillo, Gali, García Ramos, Gil, Gordillo and Yturralde.

los años republicanos. Los artistas que en los años cuarenta y cincuenta viajaron por Europa y los pocos que lo hicieron a Sao Paulo, Río de Janeiro, Buenos Aires o Caracas, ciudades situadas a la cabeza de la abstracción geométrica latinoamericana, entraron en contacto con algunos artistas de los que allí trabajaban con la herencia de la Bauhaus. En cambio, la mayoría, que permaneció en España, tuvo que conformarse con conocerlos indirectamente a través de las publicaciones periódicas, entre las que destacaron las argentinas *Nueva Visión*, impulsada por Tomás Maldonado, y *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest, que recibían los profesionales atentos, sobre todo arquitectos; las que traían los primeros al regreso de sus viajes, y lo que se podía ver en las revistas españolas, como la *Revista Nacional de Arquitectura* y posteriormente *Nueva Forma*, además de la información, más escrita que visual obtenida a través de libros, como los publicados por Ediciones *Nueva Visión*. La influencia de la Escuela de Ulm en España también fue indirecta y limitada, nuevamente a través de publicaciones, al contrario de lo que ocurrió en Brasil y Argentina, a excepción de las relaciones directas y epistolares establecidas entre el suizo Max Bill y el español Ángel Duarte, miembro del Equipo 57.

El año de 1967, diez años después de la formación del Equipo 57, fue clave en la trayectoria del arte geométrico español. Las exposiciones *Arte objetivo* y *Nueva Generación*, celebradas ambas en Madrid, pueden interpretarse como el momento cenital en el desarrollo y derivaciones de esa tendencia, pero a la vez como el comienzo de su caída, ante el empuje de nuevas corrientes figurativas y conceptuales, presentes algunas de ellas en las exposiciones citadas. El polifacético Julio Plaza (1938-2003) participó en las dos³⁹. A punto de acabar

³⁹ Los artistas restantes fueron, en *Arte objetivo*: Amador, Asins, Barbadillo, Bossnard, Fernández Teijeiro, García-Ramos, Gorris, Iglesias, Lugan, Michavila, Rueda, Sempere, Sobrino, Teixidor, Torner, Valcárcel Medina, Vallejo e Yturralde. En *Nueva Generación*: Aguirre, Alexanco, Anzo, Asins, Barbadillo, Gali, García Ramos, Gil, Gordillo e Yturralde.

Asins (1940), at that time married to Plaza, held her first solo exhibition at the Galería Eburne in Madrid, which had been founded by the young couple Antonio Navascues and Margarita de Lucas. It would be a pioneering gallery for the presentation of a range of trends, particularly abstract ones. Again in Madrid, Galería Buchholz had opened in the late 1940s, showing abstract works by Latin American and European artists to all those interested in contemporary art in the Spanish capital. At that point Asins was producing a type of painting close to Op Art and another, monochrome type that favoured an extreme de-materialisation that was also associated with contemporary Concrete poetry.⁴⁰

From what has been set out above, the importance of artistic groups during the period of geometrical abstraction was considerable. Some artists as well as critics appreciated this at the time and questioned the motives for their existence, given that they went against the individuality traditionally ascribed to artists. For the present author the emergence of groups can be seen as a response to the need felt by artists to join forces in order to defend their aesthetic and ethical positions, in addition to the confidence that collaborative endeavours offered for creativity understood as a rational, scientific activity rather than an intuitive one. Nonetheless, belonging to a group did not mean being controlled by it, for which reason there were numerous artists who belonged to different groups but who also worked independently at different times during their careers.

Groups were thus important for the development of geometrical abstraction, as were reflections on the practice of art, its meaning and *raison d'être*. These reflections were sometimes made public in the form of manifestoes while on other occasions

⁴⁰ Elena Asins and Julio Plaza had direct knowledge of Concrete poetry (or Visual poetry as it was also known) from their trips to Germany and their participation in the *Artistic and Craft Production Cooperative*, which was active between 1967 and 1969. Ignacio Gómez de Liaño was among its founders.

aquel año, Elena Asins (1940), por entonces casada con Plaza, hizo su primera exposición individual en la Galería Eburne de Madrid, creada por el matrimonio formado por los jóvenes Antonio Navascues y Margarita de Lucas. Esa sala fue la pionera en la presentación de artistas de tendencias diversas, especialmente abstractas. También en Madrid se había abierto a finales de los años cuarenta la Galería Buchholz en la que expusieron artistas latinoamericanos y europeos cuyas obras abstractas pudieron ser vistas por los españoles más interesados por el arte actual. Elena Asins hacía en aquellos momentos una pintura *cercana* al *op art* y otra monocroma, tendente a una extremada desmaterialización, a la vez que vinculada a la poesía concreta coetánea.⁴⁰

Ya se habrá observado, por lo hasta aquí escrito, la importancia que tuvieron los grupos en la abstracción geométrica de la época considerada. Algunos artistas y la propia crítica lo constataron en su momento y se preguntaron por las razones de su existencia, ya que iba en contra de la individualidad atribuida tradicionalmente a los artistas. Pensamos que la formación de agrupaciones respondió especialmente a la necesidad que sintieron los artistas de unirse para defender sus posiciones estéticas y éticas, unida a la confianza en el trabajo comunitario para la creación que entendieron como una actividad racional y científica, antes que intuitiva. Ahora bien, la pertenencia a un grupo no supuso la sumisión al mismo, por lo que hubo numerosos artistas que, en distintos momentos de su trayectoria personal y artística, pertenecieron a grupos diferentes y también trabajaron de forma autónoma.

Si los grupos fueron importantes en el desarrollo de la abstracción geométrica, también lo fueron –es fácil suponerlo– las reflexiones sobre la práctica del arte, sobre su sentido y su razón de existir; reflexiones que alguna vez se hicieron públicas mediante

⁴⁰ La pareja constituida por Elena Asins y Julio Plaza conocía directamente la poesía concreta -o visual, como también se denominó- gracias a sus viajes por Alemania y a su participación en la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, activa desde 1967 hasta 1969, uno de cuyos promotores fue Ignacio Gómez de Liaño.



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Nicolasa, 1962
Acrylic on canvas / Acrílico sobre lienzo
80 x 59 cm

they took the form of aesthetic theories. Almost every artist wrote an "essay" of some kind, however brief, or spoke about their artistic practice. While in the 1940s the principal manifestoes came from individual artists, during the following two decades we also encounter others issued by organised groups and based around a visual theory that differentiated them from other similar collectives.

Without wishing to fall into simplification, it could be said that geometrical abstraction in Latin America in the second half of the 1950s and in the 1960s was the result of the synthesis of the influence of various earlier, European strands of this tendency combined with the Hispano-American basis provided by the Escuela del Sur. The influence of the Bauhaus and the Ulm School primarily arrived via Max Bill and Tomás Maldonado.

Some of the Bauhaus ideas were disseminated in the United States in the 1950s by artists who had emigrated from Europe, the most important being Josef Albers (1888-1976)⁴¹ who also influenced Concrete artists in Rio de Janeiro such as Lygia Clark (1923-1988). In South America these ideas arrived via the Swiss artist Max Bill. Experimentation was part of the study methodology at both the Bauhaus and the Ulm School, seen in terms not just of an activity that set out to encounter visual solutions to problems prior to the act of creation, but also as the search for proposals or rather, for ideas for proposals for the use of works of art (which were part of the experimental process) outside the strictly artistic field. This approach characterised artists of different nationalities and with different approaches but linked by a shared culture, namely that of post-war Western art, particularly its geometrical trends.

⁴¹ The German-born, American national Josef Albers arrived from the Bauhaus, which had been closed down by the Nazis. In 1950 he was a professor at Yale University.

manifiestos y otras se transformaron en teorías estéticas. No hubo, prácticamente, ningún artista que no escribiese algún "ensayo", por reducido que fuese o que no disertase sobre su práctica artística. Si en la década de los años cuarenta los manifiestos principales fueron los de artistas individuales, en los dos decenios siguientes se añadieron los de grupos organizados en torno a un ideario plástico, como medio de diferenciación respecto a otros grupos similares.

Aún a riesgo de equivocarnos, ya que toda simplificación lo supone, pensamos que la abstracción geométrica latinoamericana de la segunda mitad de los años cincuenta y de la década siguiente fue resultado de la síntesis de la influencia de varias ramas europeas precedentes, unidas al sustrato hispanoamericano de la Escuela del Sur. La de la Bauhaus, que llegó sobre todo a través de Max Bill y Tomás Maldonado, por la Escuela de Ulm; la del neoplasticismo.

Algunas de las propuestas de la Bauhaus se difundieron en los años cincuenta en América del Norte por los artistas emigrados de Europa, el más importante de los cuales fue Josef Albers (1888-1976)⁴¹, quien también influyó en artistas concretos de Río de Janeiro como Lygia Clark (1923-1988), y en América del Sur, a través del suizo Max Bill. Como se sabe, en las enseñanzas de la Bauhaus y Ulm la experimentación formaba parte de los estudios. Por experimentación no debemos entender solo una actividad para buscar soluciones plásticas a planteamientos previos a la creación, sino también la búsqueda de propuestas, mejor aún, de planteamientos de propuestas para la utilización de las obras de arte (que serían parte de la experimentación) fuera del campo estrictamente artístico. Lo que encontramos en artistas muy diferentes y de espacios distintos, si bien, partícipes, todos ellos, de una cultura compartida, la del arte occidental desde la postguerra y especialmente de las corrientes geométricas.

⁴¹ El alemán Josef Albers, nacionalizado estadounidense, procedía de la Bauhaus, cerrada por los nazis. En 1950 era profesor de la Universidad de Yale.



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlin/Berlín, 1980)
Fish / Pez, c. 1955-1956
Gouache on card / Gouache sobre cartulina
503 x 733 mm



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
 Untitled / Sin título, 1960
 Acrylic on board / Acrílico sobre táblex
 33 x 24 cm



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
 Assembly / Ensamblaje, 1959
 Acrylic on plywood / Acrílico sobre contrachapado
 101 x 74 cm

Present in Brazil on the invitation of its government in 1967, the Spanish artist Julio Plaza appreciated the notable importance of Concrete poetry, something of which he was already aware due to his relations with the Brazilian artists living in Madrid. These links made it easy for Plaza to establish himself in the avant-garde circles of the Concrete poets and artists due to his particular interests and previous experience in Spain.⁴²

Just a few months after his arrival Plaza was producing works that were much more than mere paintings, such as his sculpture for the university complex in Mayagüez, Puerto Rico. In 1968 he published an album of silkscreens in Rio de Janeiro and the following year published *Objetos* in São Paulo. In the spring of 1969 Plaza was in Puerto Rico where he held a solo exhibition of sculptures at the Centro Colegial of the CAAM, showing works that convey the influence of Max Bill. At this date Plaza's output revealed his awareness of the principles of visual perception and the scientific advances made by *Gestalttheorie* in relation to this subject, as well as mathematical principles, particularly numerical relationships. In some cases he took the opposition between background and form as his starting point, as well as that of contrasts between colours and the basic geometrical forms of the circle and square. Plaza also produced beautiful

⁴² Julio Plaza was among the artists selected for *Concordancia de arte exposición rotor-internacional de concordancia de artes*, an exhibition organised by the *Artistic production cooperative*. A catalogue was published for the art press (Festivales de España 1967), which contained a reproduction of one of Plaza's reticular drawings. The exhibition included Concrete poetry works by European artists from Germany, Austria, Belgium, Spain, France, Great Britain, Holland, Italy and Portugal, in addition to artists from Argentina, Brazil and Mexico and from the USA and Canada. Given the nature of the exhibition, theoretical texts were published in the catalogue by the Spaniards Carlos Areán, Rafael Leoz, Francisco Salazar and Ignacio Gómez de Liaño, alongside those by authors of other nationalities such as Max Bense, Eugen Gomringer, E.M. de Melo e Castro, Pierre Garnier, Arthur Petronio, Stephen Bann, Fran Mon, Mario Chamie, Equipo "Noigandres" and Julien Blaine. Plaza was one of the numerous Spanish artists who spent time living in Paris (and also, in his case, in Germany). He presented his "Pro-integration Manifesto" at the exhibition of his work held in Pamplona in 1967. By doing so he joined forces with all those who, since 1957, had been calling for a type of collaboration of the arts in which they joined forces for the betterment of society and not of individuals.

Cuando en 1967 el español Julio Plaza llegó a Brasil, invitado por el gobierno brasileño, comprobó que la poesía concreta tenía mucha importancia, lo que ya sabía por sus relaciones con artistas brasileños que vivieron en Madrid, por lo que no le fue difícil insertarse en los círculos vanguardistas de los poetas y artistas que la practicaban, dada la coincidencia con sus intereses y su experiencia previa en España⁴².

A los pocos meses de su llegada, Julio Plaza ya hacía obras que eran mucho más que meras pinturas, como la escultura para el recinto universitario de la ciudad puertorriqueña de Mayagüez. En el año 1968 editó un álbum de serigrafías en Río de Janeiro; al año siguiente edita *Objetos* en Sao Paulo. En la primavera de 1969 lo encontramos en Puerto Rico, donde abrió una exposición individual de esculturas en el Centro Colegial de la CAAM, piezas en las que se aprecia la influencia de Max Bill. Por entonces Plaza trabajaba teniendo presentes los principios de la percepción visual humana y los avances científicos hechos por la *Gestalttheorie* sobre la misma, así como principios matemáticos, especialmente relaciones numéricas. Para pintar varias de sus obras partía de la oposición entre fondo y forma, así como de los contrastes entre colores y las formas geométricas elementales del círculo y el cuadrado. Fue también autor de

⁴² Julio Plaza fue uno de los artistas seleccionados para *concordancia de arte exposición rotor-internacional de concordancia de artes*, muestra organizada por la cooperativa de producción artística, de la que se editó un catálogo para la crítica (Festivales de España 1967) en el que se reprodujo un dibujo reticular de este artista. La exposición reunió creaciones de poesía concreta de artistas europeos de Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia y Portugal; latinoamericanos de Argentina, Brasil y México, y norteamericanos (de Canadá y Estados Unidos). Dado el carácter de la exposición, se publicaron textos teóricos de los españoles Carlos Areán, Rafael Leoz, Francisco Salazar e Ignacio Gómez de Liaño, junto a los de los extranjeros Max Bense, Eugen Gomringer, E. M. de Melo e Castro, Pierre Garnier, Arthur Petronio, Stephen Bann, Fran Mon, Mario Chamie, Equipo "Noigandres" y Julien Blaine. Julio Plaza fue otro más de los artistas españoles que pasaron por París -y en su caso, también por Alemania-. En su exposición de la primavera de 1967 en Pamplona, Julio Plaza lanzó su "Manifiesto pro integración", con lo que se unía a las voces que desde 1957 pedían una colaboración de las artes que fuese más allá de una simple reunión, puesto que debían integrarse para conseguir una sociedad mejor, no individualista.

wooden reliefs at this period. In 1970 he exhibited a number of his "Signs in Space", which were geometrical drawings in which the black of the forms creates a strong contrast with the white support. Shortly after this he began to focus increasingly on conceptual and experimental art while still deploying ideas derived from his earlier geometrical experiences, particularly in his *livres d'artiste* and art objects.⁴³

In early 1965 the Spaniard Manolo Calvo exhibited at the MAM in Rio de Janeiro. This was followed by further exhibitions at the Galeria Goeldi in that city in February, at the Museo de Arte Contemporáneo of São Paulo University in May,⁴⁴ at the MAM in Belo Horizonte in July and again at the MAM in Rio in August. The following month he took part in exhibitions held in Rio and São Paulo.

Calvo embarked on his Brazilian phase in which he flooded his figurative, expressionist paintings with colour and light.⁴⁵ It is, however, in his geometrical drawings and Concrete paintings of the late 1950s and early 1960s that we appreciate his interest in the contrast between empty and filled spaces obtained through the positive-negative opposition, either through the austerity of black and white (particularly in his series on the open circle) or through colour, as well as through the interrelationship of planes that are differentiated by their colours or shapes.

bellos relieves en madera. En 1970 se exhibieron varios de sus "Signos en el espacio", dibujos geométricos en los que el negro de las formas contrasta fuertemente con el blanco del soporte. Poco después comenzó a dedicarse cada vez más al arte conceptual y experimental, manteniendo en sus creaciones, sobre todo en los libros de artista y objetos artísticos, presupuestos de su pasado geométrico⁴³.

A comienzos del año 1965, el también español Manolo Calvo expuso en el MAM de Río de Janeiro; más tarde, en febrero en la Galeria Goeldi de esa ciudad, en mayo lo hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo⁴⁴, durante el mes de julio en el MAM de Belo Horizonte, en agosto otra vez en el MAM de Río; al mes siguiente participó en exposiciones en Río y en Sao Paulo. Comenzaba su etapa brasileña en la que el pintor inundó de color y luz sus expresionistas pinturas figurativas⁴⁵. Es en los dibujos geométricos y pinturas concretas de Manolo Calvo, de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, en los que se aprecia su interés por el contraste entre espacios plásticos llenos y vacíos, obtenido por la oposición positivo-negativo, ya fuese con el ascetismo del blanco y negro -especialmente en la serie dedicada al círculo abierto-, o mediante el color; así como por la interrelación de planos, diferenciados por sus colores o formas. En el año 1961 pintó los cuadros

⁴³ Julio Plaza specialised in Communication and Semiotics and was a Professor of Visual Arts at the University of São Paulo. He was a multi-faceted artist who was notably committed to the problems of Brazilian society and produced works of a markedly political content. Today, Plaza is considered one of the most important Brazilian conceptual artists.

⁴⁴ Interviewed in *Á Folha de São Paulo* of 15 June 1965, Manolo Calvo stated that the divergence traditionally perceived by critics between abstraction and figuration was not valid and that essentially the issue was the same in the two artistic tendencies, which was that of content, present in both in different ways. Calvo's opinions coincided with those maintained by some critics in Spain, particularly José María Moreno Galván. Since 1957 Moreno Galván had been a committed champion of geometrical abstraction along with Giménez Pericás and Aguilera Cerni.

⁴⁵ The restrained front cover of the first issue of *Revista de Cultura Brasileira*, published by the Brazilian Embassy in Madrid in June 1962, was designed by Manolo Calvo who continued his involvement with the publication for some years. He also designed the front cover for number 9 (June 1964).

⁴³ Julio Plaza se especializó en Comunicación y Semiótica y fue profesor de artes plásticas en la Universidad de Sao Paulo. Fue un artista polifacético muy comprometido con los problemas de la sociedad brasileña, autor de obras de fuerte contenido político. Hoy está considerado como uno de los principales artistas conceptuales brasileños.

⁴⁴ Entrevistado Manolo Calvo para *Á Folha de São Paulo*, del 15 de junio de 1965, afirmó que no se debía mantener la divergencia entre abstracción y figuración, como normalmente hacía la crítica, ya que en ambas corrientes artísticas el problema de fondo era el mismo, a saber, el del contenido, presente de una u otras formas en ambas. Su opinión coincidía con las sostenidas en España por algunos críticos, especialmente José María Moreno Galván, quien desde 1957 había sido, junto con Giménez Pericás y Aguilera Cerni, un firme defensor de la abstracción geométrica.

⁴⁵ La sobria portada del primer número de la *Revista de Cultura Brasileira*, publicada por la Embajada de Brasil en Madrid en junio de 1962, fue diseñada por Manolo Calvo, quien mantuvo su colaboración varios años. También diseñó la portada del número 9 (junio de 1964).

In 1961 Calvo painted his abstract works that come closest to Op Art and to the work of the Hungarian Victor Vasarely, evident in the repetition of simple geometrical elements. The year 1965 was an extremely important one for this Spanish painter as he participated in various group exhibitions in Rio de Janeiro, São Paulo and Belo Horizonte and the following year would do so in Porto Alegre and Florianópolis, nonetheless retaining his ties with Madrid where he opened his studio to the public. Calvo's geometrical period was marked by the influence of the work of the Spaniards Jorge Oteiza and Equipo 57 and by that of the Dane Richard Mortensen (1910-1993) who had a considerable influence on the group and with whom its members worked.

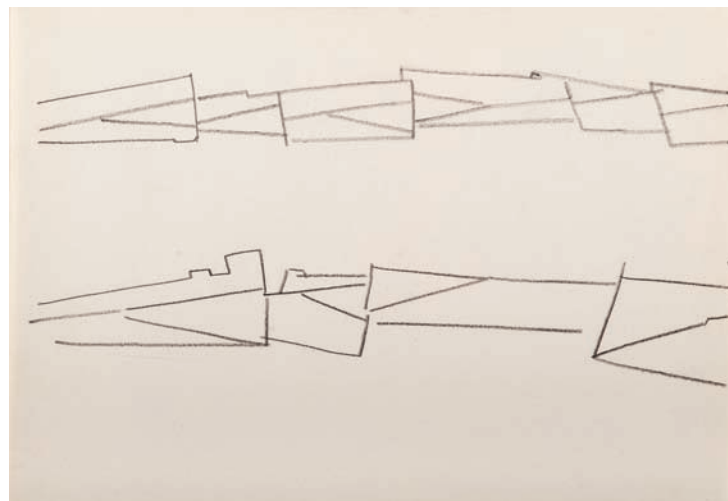
The fusion of the arts, or, better said, the union of architecture and painting and sculpture on an equal level was another subject that interested geometrical artists in Europe and South America. In the case of Spain this concept did not become a reality, which may explain the large number of theoretical reflections that exist. Jesús de la Sota as an independent creative figure and Equipo 57 as a group came closest to this desired goal, which in other cases manifested itself in the form of diverse activities and artistic creations produced by single artists.

An interest in industrial design was shared by many of the constructivist artists and can be seen as the logical outcome of their artistic methods and as a way of making their projects connect with the reality of society, which was a utopian aim characteristic of numerous avant-garde artists. Artists of this type primarily designed furniture and household objects rather than items of industrial design. Of the furniture designed in Spain, the best known is by Equipo 57 and Jesús de la Sota. The latter's designs received a number of awards in furniture competitions organised by public bodies and private companies.

más cercanos de su obra abstracta al *op art* y a la pintura del húngaro Victor Vasarely, debido a la repetición de elementos geométricos sencillos. Así pues, 1965 fue un año trascendental para este inquieto pintor español, ya que expuso en varias muestras colectivas en Río de Janeiro, Sao Paulo y Belo Horizonte. Al año siguiente lo haría en Porto Alegre y Florianópolis, sin por ello dejar Madrid, donde abrió su taller al público. El periodo geométrico de este pintor estuvo marcado por la influencia de la obra de los españoles Jorge Oteiza y el Equipo 57, y por la del danés Richard Mortensen (1910-1993), que también influyó mucho en el grupo y con el que trabajaron en común.

La integración de las artes o, dicho de otro modo, la unión de la arquitectura con la pintura y la escultura, sin ninguna subordinación entre ellas, fue otro de los temas que preocuparon a los artistas geométricos de ambos continentes. En el caso español -el que conocemos mejor- dicha integración no se hizo realidad, lo que tal vez nos explique la abundancia de reflexiones teóricas sobre la misma. Jesús de la Sota, como creador individual, y el Equipo 57, como colectivo artístico, fueron quienes más se acercaron a la deseada integración, que otras veces fue multiplicidad de actividades y creaciones en campos diversos por parte de unos mismos artistas.

La preocupación por el diseño industrial fue una característica compartida por buena parte de los artistas constructivistas, como derivación lógica de su práctica artística y como una manera de incidir con sus proyectos en la realidad social en la que se encontraban, esto último, carácter utópico de muchas vanguardias artísticas. Aquellos artistas diseñaron sobre todo mobiliario y complementos para el hogar, antes que objetos de diseño industrial. Los muebles más conocidos de los españoles son los proyectados por el Equipo 57 y Jesús de la Sota, cuyos diseños fueron reconocidos con varios galardones en concursos de mobiliario convocados por entidades privadas y públicas.



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlin/Berlín, 1980)

Fuengirola, 1958

Pencil on paper / Lápiz sobre papel

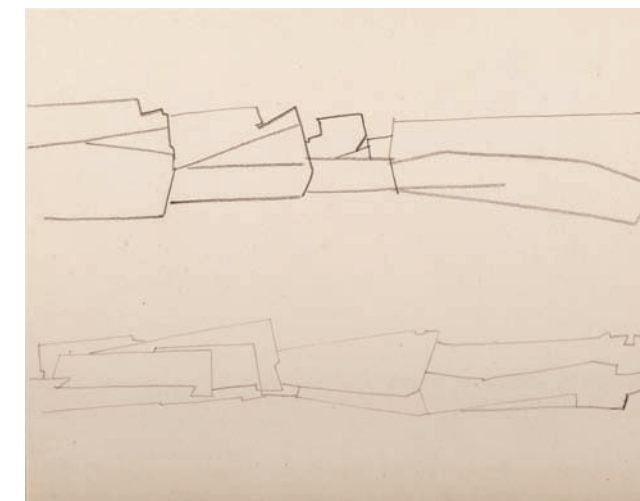
218 x 315 mm

Behind the formal similarities evident in these works arising from their shared conceptual basis in abstraction lie different and at times contradictory ideas. These differences could be considerable, for example, between those of José María de Labra and Manolo Calvo or between those two artists and Jesús de la Sota.

Geometrical abstraction is characterised by its enormous variety, from very small paintings, such as those by Rod Rothfuss, to large murals, as produced by Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc; from delicate, wire-like sculptures such as Gego's to the small carvings of Carmelo Arden Quin; from small structures by Lygia Clark and Jorge Oteiza to large, solid structures such as Ángel Duarte's public sculptures or large, light ones such as some of Gego's works. In addition there are the

Detrás de las similitudes formales de las obras derivadas de su pertenencia a una misma corriente de la abstracción, se ocultan intenciones e ideas que no son siempre coincidentes. Las diferencias pueden ser grandes, pensemos por ejemplo entre José María de Labra y Manolo Calvo, o entre éstos con Jesús de la Sota.

La gran variedad de la abstracción geométrica: desde cuadros muy pequeños -por ejemplo de Rod Rothfuss- a grandes murales -como los de Jesús Rafael Soto o Julio Le Parc-; desde esculturas filiformes y livianas -como las de Gego- o pequeñas tallas -por ejemplo de Carmelo Arden Quin- o estructuras -como las de Lygia Clark o Jorge Oteiza- hasta grandes estructuras, sólidas -por ejemplo esculturas públicas de Ángel Duarte- o livianas, como algunas obras de la citada Gego. Además de las múltiples diferencias que posibilita la geometría, por no hablar de otros aspectos relacionados



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlin/Berlín, 1980)

Fuengirola, 1958

Pencil on paper / Lápiz sobre papel

218 x 315 mm

numerous different options offered by geometry as well as by other compositional aspects. Thus we encounter the apparent simplicity of some of Malevich, Albers and Barsotti's paintings and of the sculptures of Oteiza and Lygia Clark in contrast to the complexity of other works such as those by Ángel Duarte. Also widely different were the resulting effects, from the most complete neutrality found in the paintings of Equipo 57 and Albers to the sensations of movement expressed by Riley and Yvaral.⁴⁶

As the 1960s advanced most major cities started to hold exhibitions, conferences and other events on the subject of

con la composición. Así, desde la supuesta simplicidad de algunas pinturas de Malevich, Albers o Barsotti, o esculturas de Oteiza y Lygia Clark, a la complejidad de otras, de por ejemplo el citado Ángel Duarte, o los efectos resultantes, desde la neutralidad más absoluta, como los cuadros del Equipo 57 o Albers, a las sensaciones de movimiento -como las producidas en obras de Riley o Yvaral⁴⁶.

Avanzada la década de los años sesenta era inevitable -y deseable- la coincidencia de algunos artistas seguidores de la abstracción geométrica en cualquier gran ciudad occidental con motivo de la celebración en ella de una exposición, certamen o congreso de carácter internacional. Así sucedió en 1965 en Nueva York, con

⁴⁶ I have already noted that I am only referring to the artists who were best known internationally. Inevitably this essay cannot do justice to the large majority of creative figures within an artistic trend as large as abstraction.

⁴⁶ Ya se habrá advertido que nos referimos sólo a los artistas más conocidos internacionalmente y siendo conscientes, por supuesto, de que olvidamos injustamente a la mayoría de los creadores de esa gran corriente abstracta.

geometrical abstraction. This was the case in New York in 1965 with the exhibition *The Responsive Eye* at the MoMA, which critics considered to be the starting point for Op Art. It brought together works by South Americans and Europeans who were not just Kinetic artists.⁴⁷ The same was the case that year with the exhibition *Licht und Bewegung*⁴⁸ at the Berne Kunsthalle and the following year at the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven with the exhibition *KunstLichtKunst* devoted to geometrical abstract artists' experiments with artificial light, from pioneers such as László Moholy-Nagy, Man Ray and Baranoff-Rossiné to more recent figures such as the Spaniard Ángel Duarte.⁴⁹

motivo de la exposición *The Responsive Eye* en el MoMA, considerada por la crítica el punto de inicio del *Op Art*. Allí se reunieron obras de artistas del continente americano con las de otros europeos, a los que no podemos considerar sólo artistas cinéticos⁴⁷. Algo similar ocurrió el mismo año con la exposición *Licht und Bewegung*⁴⁸, abierta en el Kunsthalle de Berna y al año siguiente en el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven, con la exposición *KunstLichtKunst*, dedicada a las experimentaciones de artistas abstractos geométricos con la luz artificial, desde las de los pioneros como László Moholy-Nagy, Man Ray y Baranoff-Rossiné, hasta las más recientes, como las del español Ángel Duarte⁴⁹.

⁴⁷ The Europeans, who were mainly German, were Marc Adrian, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Toni Costa, Piero Dorazio, Wojciech Fangor, Günter Fruhtrunk, Karl Gerstner, Gerhard von Graevenitz, Lily Greenham, Grupo N, Michael Jamen Kidner, Edoardo Landi, Walter Leblanc, Wolfgang Ludwig, Heinz Mack, Mario Enzo, Francois Morellet, Eric Olson, Ivan Picelj, Uli Pohl, Bridget Riley, Peter Sedgley, Jeffrey Steele, Jöel Stein, Peter Anthony Stroud, Miroslav Sutej, Günther Uecker, Victor Vasarely, Ludwig Wilding, Yvaral and Walter Zehring. There were also works by the Spanish Equipo 57, Eusebio Sempere and Francisco Sobrino. The Latin Americans were the Venezuelans Carlos Cruz Díez and Gego; the Argentineans Hugo Rodolfo Demarco, Horacio García Rossi, Julio Le Parc and Luis Tomasello; and the Brazilian Almir Mavignier. The largest representation was from the USA, with almost fifty artists. Also taking part were two Canadians and a Japanese artist.

⁴⁸ The Latin American artists were Antonio Asís, Martha Boto, Hugo Rodolfo Demarco and Horacio García-Rossi from Buenos Aires and Julio Le Parc from Mendoza, all of whom lived in Paris; the Venezuelans were Carlos Cruz-Díez and Jesús Rafael Soto, also resident in Paris, while the Brazilians were Abraham Palatnik and Maria Vieira. Representing Spain were Francisco Sobrino, also living in Paris, and Equipo 57.

⁴⁹ The Latin American artists were naturally more interested in these experiments: the GRAV and the Argentineans Boto, Demarco and Kosice, an Argentinean of Hungarian origin. The Spanish artists were Josep Maria Cruxent who had lived in Venezuela since his youth, and Ángel Duarte who lived in Switzerland. He presented two backlit, scratched panes of glass in the name of Equipo 57 from the collection of the Denise René gallery. The philosopher Frank Popper wrote the introduction to the catalogue.

⁴⁷ Los europeos, con un predominio de alemanes, fueron Marc Adrian, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Toni Costa, Piero Dorazio, Wojciech Fangor, Günter Fruhtrunk, Karl Gerstner, Gerhard von Graevenitz, Lily Greenham, Grupo N, Michael Jamen Kidner, Edoardo Landi, Walter Leblanc, Wolfgang Ludwig, Heinz Mack, Mario Enzo, Francois Morellet, Eric Olson, Ivan Picelj, Uli Pohl, Bridget Riley, Peter Sedgely, Jeffrey Steele, Jöel Stein, Peter Anthony Stroud, Miroslav Sutej, Günther Uecker, Victor Vasarely, Ludwig Wilding, Yvaral y Walter Zehring. También hubo obras de los españoles Equipo 57, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino. Los latinoamericanos fueron los venezolanos Carlos Cruz Díez y Gego; los argentinos Hugo Rodolfo Demarco, Horacio García Rossi, Julio Le Parc y Luis Tomasello; junto al brasileño Almir Mavignier. Los estadounidenses fueron mayoría, ya que se acercaron al medio centenar. También estuvieron representados con sus obras dos artistas canadienses y un japonés.

⁴⁸ Los artistas latinoamericanos fueron los bonaerenses Antonio Asís, Martha Boto, Hugo Rodolfo Demarco, Horacio García-Rossi, el mendozino Julio Le Parc, quienes vivían en París; los venezolanos Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto, también residentes en la misma ciudad, y los brasileños Abraham Palatnik y Maria Vieira. Los españoles fueron Francisco Sobrino, también ubicado en París, y el Equipo 57.

⁴⁹ No faltaron, lógicamente, los artistas latinoamericanos más interesados en esas experimentaciones: el GRAV y los argentinos Boto, Demarco y el argentino de origen húngaro Kosice. Los españoles fueron Josep María Cruxent, afincado desde joven en Venezuela, y Ángel Duarte, que vivía en Suiza, quien presentó dos vidrios rayados retroiluminados en nombre del Equipo 57, de la colección de la galería Denise René. El filósofo Frank Popper escribió la introducción del catálogo.



José DUARTE (Córdoba, 1928)
Untitled / Sin título, 1954
 Colour pencils and wax on paper / Lápices de colores y cera sobre papel
 215 x 310 mm



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
 Untitled / Sin título, 1959
 Acrylic on board / Acrílico sobre táblex
 33 x 24 cm

Geometrical Abstraction in Argentina and Venezuela

Adolfo Wilson

In the mid-20th century while much of Latin America focused its artistic concerns on the quest for a cultural identity based on the rediscovery of its pre-Hispanic past and its folkloric and regional traditions or on the attribution of an educational and social purpose for art, other South American countries focused on developments in intellectual activity and artistic creation in Europe with the aim of consolidating their own projects for establishing modern art. Among them were Argentina and Venezuela, which were closely interconnected in artistic terms and also enjoyed particular links with Spain.

Argentina was one of the most cosmopolitan Latin American countries and the most closely associated with the Old World. Its capital, Buenos Aires, became the focal point for the evolution of art and culture and the location in the mid-century 20th century for the rise of one of the most vigorous, convincing and important geometrical art movements in this region. Its origins can be linked to the publication of the magazine *Arturo* (1944), which channelled the different interests of a group of young artists who were keen to break away from the figurative tradition and the artistic conventions of the time and to embark on a systematic process of research within the field of geometrical abstraction in order to formulate an artistic language that possessed a universal dimension.

Arturo voiced key concepts for the comprehension of the Argentinean constructivist movement, among them that of "Invention". In a categorically stated text by Arden Quin, one

La abstracción geométrica en Argentina y Venezuela

Adolfo Wilson

A mediados del siglo XX, mientras una buena parte de la América Latina proyectaba su interés artístico en la búsqueda de una identidad cultural sustentada en el rescate del pasado prehispánico, el costumbrismo y las tradiciones regionales, o en la asignación al arte de una razón de ser pedagógica y social, otras naciones del continente americano centraban su atención en el desarrollo que en Europa, de cara a la consolidación de su proyecto de modernidad, estaban teniendo su actividad intelectual y su expresión plástica. Entre otras, dos de estas naciones –vinculadas artísticamente entre sí y con España de manera estrecha– fueron Argentina y Venezuela.

Argentina sería uno de los países latinoamericanos más cosmopolitas y más vinculados culturalmente con el Viejo Continente. Buenos Aires, su capital, habría de convertirse en el centro neurálgico de la evolución del arte y la cultura del país, donde a mediados de siglo surgiría uno de los movimientos geométricos más vigorosos, contundentes y trascendentes de la región. El origen del mismo podría situarse alrededor de la publicación de la revista *Arturo* (1944), que catalizaría los intereses diversos de un conjunto de jóvenes creadores plásticos ávidos de romper con la tradición figurativa y con las convenciones artísticas de la época, y poder realizar una investigación sistemática, dentro de la abstracción geométrica, en su búsqueda de un lenguaje artístico de dimensión universal.

La revista *Arturo* entrañaba conceptos fundamentales para la comprensión del movimiento constructivista argentino. Uno de ellos es el de "Inención". En un texto categórico de Arden Quin, uno de los fundadores del movimiento geométrico argentino, la

of the founders of Argentinean geometrical movement, the term "Invention"¹ is associated with pure visual creation and with the construction of a rationalist and scientific concept of art that is clearly opposed to any form of representation and any artistic manifestation with expressive or symbolic intentions. It also implies an optimistic vision of art's potential to transform man and society, all articulated within the concept of dialectical materialism.

Also published in *Arturo* was the theory of the "cutout frame" proposed by the artist Rhod Rothfuss,² which would have an important influence on the emerging geometrical group and subsequently on the rise of the Madí group. This theory, which would be one of the most significant contributions made by Argentinean geometrical art to the international art world, subverted the traditional concept of the frame as the element that defined the limits of the painting and proposed that the particular structure of each work or composition should spread beyond it and continue into the definition of the edges or outlines.

Following two exhibitions that took place in 1945 (*Art Concret Invention* and *Movimiento de Arte Concreto Invención*), the emerging abstract-geometrical group was obliged to split up, resulting in two groups, one named Asociación Arte Concreto-Invención, which was created in 1945 and involved Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati and Jorge Souza, later joined by Juan Melé, Gregorio Vardánega and Virgilio Villalba; and another, known as Madí, founded in August 1946 and involving

expresión "Invención"¹ está asociada a la creación plástica pura, a la construcción de un concepto visual de aliento racionalista y científico, en franca oposición a toda forma de representación, a toda manifestación artística con fines expresivos y simbólicos; y entraña una visión optimista –articulada dentro la concepción del materialismo dialéctico– acerca del potencial transformador del arte respecto al hombre y a la sociedad.

En la revista *Arturo* se encuentra también elaborada la teoría del marco recortado propuesta por el artista Rhod Rothfuss², que habría de influir hondamente en el naciente grupo geométrico y, posteriormente, en el desarrollo del futuro grupo Madí. Dicha teoría, que devendría uno de los aportes más significativos del arte geométrico argentino a la escena plástica internacional, propugnaba la subversión del concepto tradicional del marco como elemento determinante de los límites del cuadro, y proponía que la estructura particular de cada obra, de cada composición, debía extenderse más allá del marco y prolongarse en la definición misma de sus bordes o contornos.

Luego de dos experiencias expositivas desarrolladas en 1945 (*Art Concret Invention* y *Movimiento de Arte Concreto Invención*), la naciente agrupación abstracto-geométrica habría de dividirse, bifurcando sus actividades creativas a través de dos grupos: uno, denominado Asociación Arte Concreto-Invención, creado en noviembre de 1945 e integrado por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati y Jorge Souza, a los que se añadirán más tarde Juan Melé, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba; y otro, conocido como Madí, establecido en agosto de 1946 e integrado por Rhod Rothfuss,

¹ Text by Arden Quin, published in *Arturo*, No. 1, Buenos Aires, summer 1944.

² "El marco: un problema de la plástica actual", by Rhod Rothfuss. Published in *Arturo*, No. 1, Buenos Aires, summer 1944.

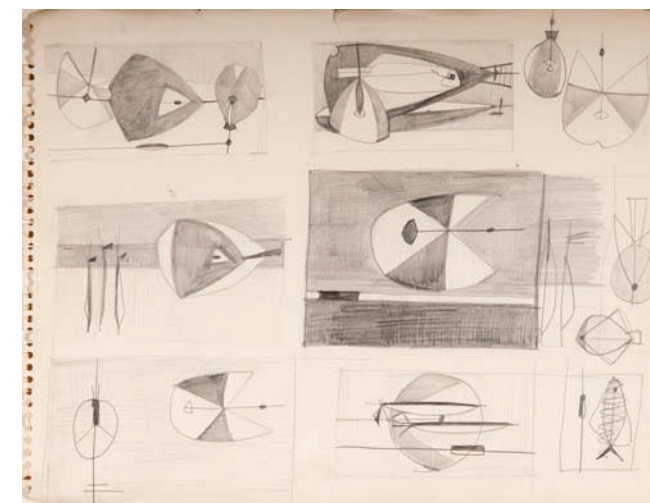
¹ Texto de Arden Quin, publicado en la revista *Arturo*, N.º 1, Buenos Aires, verano de 1944.

² El marco: un problema de la plástica actual". Por Rhod Rothfuss. En revista *Arturo*, N.º 1, Buenos Aires, verano de 1944.

Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlin/Berlin, 1980)
Fuengirola, 1958
Pencil on paper / Lápiz sobre papel
315 x 214 mm



Jesús de la SOTA
(Pontevedra, 1924-Berlin/Berlin, 1980)
Fish series / Peces, c. 1955-1956
Pencil on paper / Lápiz sobre papel
249 x 318 mm



Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Valdo Longo, Martín and Ignacio Blaszczo, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Esteban Eitler, Paulina Ossona, Rasas Pet, Aldo Prior, Coster, Lemme and Wellington.

Led by Tomás Maldonado,³ the artists of the Asociación Arte Concreto-Invencción firmly defended the idea that art should avoid any form of representational or illusionistic fiction in order to become a system of objective, concrete visual relations. They identified themselves with the most orthodox and rigorous principles of Concrete art, substituting the notion of representation for that of presentation and promoting a scientific aesthetic in opposition to an idealistic, romantic one. In addition, they were convinced – with an almost utopian optimism with regard to the future – that, as the poet Edgar Bayley noted,⁴ the new art should be aware of the role that it had to play in the transformation of society and the world during a period of reconstruction marked by a pronounced affinity with Socialism.

The Asociación Arte Concreto-Invencción held numerous group exhibitions, disseminating its aesthetic beliefs and principles through its catalogue texts and through a series of publications that it produced. The first of these, published in 1946, was called *Arte Concreto Invencción* (later titled the *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invencción*), which was followed in 1948 by the magazine *Ciclo*, itself followed by *Nueva Visión* (1951). The latter was the most fully developed and the one that would last longest, vigorously upholding the group's theoretical positions in the face of a cultural context

Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Valdo Longo, Martín e Ignacio Blaszczo, Diyi Laañ, Elizabeth Steiner, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Esteban Eitler, Paulina Ossona, Rasas Pet, Aldo Prior, Coster, Lemme y Wellington.

Liderados por Tomás Maldonado³, los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invencción defenderán de manera vehemente la idea de que el arte debía rehuir de toda forma de ficción representativa o ilusionista, para convertirse en un sistema de relaciones visuales objetivas y concretas. Se identifican con los más ortodoxos y rigurosos principios del arte concreto, reemplazan la noción de representación por la de presentación y promueven una estética científica en oposición a una estética idealista y romántica. Y están además convencidos, demostrando poseer un optimismo casi utópico frente al porvenir, de que el nuevo arte –como manifiesta el poeta Edgar Bayley⁴– debe hallarse consciente del papel que le toca desempeñar en la transformación de la sociedad y del mundo, en una época de reconstrucción signada por una acentuada voluntad socialista.

La Asociación Arte Concreto-Invencción realizaría múltiples exhibiciones colectivas, divulgando sus posturas y planteamientos estéticos a través de textos de catálogos, pero también mediante una serie de publicaciones producidas por la misma agrupación. La primera de ellas, aparecida en 1946, se denominó *Arte Concreto Invencción* (que devino luego el *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invencción*); a éste seguiría, en 1948, la revista *Ciclo*, que más tarde sería sucedida por la revista *Nueva Visión* (1951). Esta última sería la más evolucionada y la que tendría mayor continuidad, asumiendo con vehemencia la defensa de los postulados teóricos del grupo frente a un ambiente cultural que, influenciado

³ "Manifiesto invencionista", by Tomás Maldonado. Manifiesto published on the occasion of the *First Exhibition of the Asociación Arte Concreto-Invencción*, held at the Salón Peuser in March 1946. In *Arte Concreto*, No. 1, Buenos Aires, August 1946.

⁴ "Sobre Arte Concreto", by Edgar Bayley. Published in *Orientación*, Buenos Aires, 20 February 1946.

³ "Manifiesto invencionista". Por Tomás Maldonado. Manifiesto publicado con motivo de la Primera Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción, realizada en el Salón Peuser en marzo de 1946. En revista *Arte Concreto*, N.º 1, Buenos Aires, agosto de 1946.

⁴ "Sobre Arte Concreto". Por Edgar Bayley. Publicado en la revista *Orientación*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1946.



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Fuengirola, 1958
Vynil on board / Vinílico sobre táblex
75 x 120 cm



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlin/Berlin, 1980)
 Chairs / Sillas, c. 1955-1956
 Gouache and wax on card / Gouache y cera sobre cartulina
 650 x 500 mm

that was influenced by the prevailing, local figurative position and hence opposed to the concerns of Concrete art.

The Association's members maintained close links with the European avant-garde of the time and many of its members participated in the important French salon *Réalités Nouvelles* (Paris, 1948). In addition, and fundamentally through Maldonado, they were in constant contact with Max Bill and his cultural circles. Soon after this, these artists abandoned their interest in the issue of the "cutout frame" and in the aesthetic potential of the "co-planar" work (a composition created through the juxtaposition of planes, separated from the wall by interlinked rods) as they considered that it detracted from the notion of the painting or the plane as a neutral field of action in which the pictorial act took place. This situation resulted in the break-up of the group; some members formed a separate movement known as *Perceptismo*, focusing their attention on what they perceived as the key issue of co-planarity.

It was Raúl Lozza, seconded by his brothers Rafael and R.V.D. Lozza and by Alberto Molenberg, who founded this movement. He wrote the "Perceptist Manifesto", which called for the creation of a dynamic, participative attitude on the part of the viewer, creating unprecedented conditions for the perception and experience of aesthetic emotion, primarily through the suppression of the duality between colour and form and the resolution of the traditional contradiction between form and content.⁵ For Lozza, the work is not resolved on a merely superficial plane but through the potential activation of a series of structural relations that exist between the different elements of which it is made up and which act or operate on a physical plane. In the ideas expressed in Lozza

⁵ "Manifiesto Perceptista", by Raúl Lozza. Published in the catalogue of the *First Exhibition of Perceptist Painting*. Galería Van Riel, Buenos Aires, 31 October 1949.

por los prejuicios derivados de la marcada tradición figurativa local, era adverso a las búsquedas del arte concreto.

Los miembros de la Asociación mantuvieron una relación estrecha con la vanguardia artística europea del momento, participando muchos de ellos en el referencial salón francés *Réalités Nouvelles* (París, 1948), y –fundamentalmente a través de Maldonado– estableciendo una activa comunicación con Max Bill y su entorno cultural. Y al poco tiempo, el interés de aquellos por el problema del "marco recortado" y por las posibilidades estéticas de la obra "coplanal" (composición construida por la yuxtaposición de planos, separados a su vez del muro por varillas que los unen entre sí), sería abandonado, por estimarse que desvirtuaban la asunción del cuadro o del plano como un campo de acción neutral donde debía acontecer el hecho pictórico. Esta situación determinaría la escisión del grupo y la separación de un segmento del mismo, que, identificando como norte de sus búsquedas el problema de la coplanariedad, formaría un movimiento autónomo llamado Perceptismo.

Raúl Lozza (secundado por sus hermanos Rafael y R.V.D. Lozza, y por Alberto Molenberg) sería el fundador del movimiento perceptista. Autor del "Manifiesto Perceptista", en dicho documento propone generar en el observador una actitud dinámica y participativa, creando condiciones inéditas para la percepción y la experimentación de la emoción estética, a través fundamentalmente de la supresión de la dualidad entre color y forma, y de la superación de la antigua contradicción de forma y contenido⁵. Para Lozza, la obra no se resuelve en un plano meramente superficial, sino mediante la activación potencial de una serie de relaciones estructurales existentes entre los diversos elementos que la componen, los cuales actúan u operan en un plano físico: en los planteamientos expresados en sus composiciones geométricas, la

⁵ "Manifiesto Perceptista". Por Raúl Lozza. Declaración de Raúl Lozza en el catálogo de la *1ª Exposición de Pintura Perceptista*. Galería Van Riel. Buenos Aires, 31 de octubre de 1949.



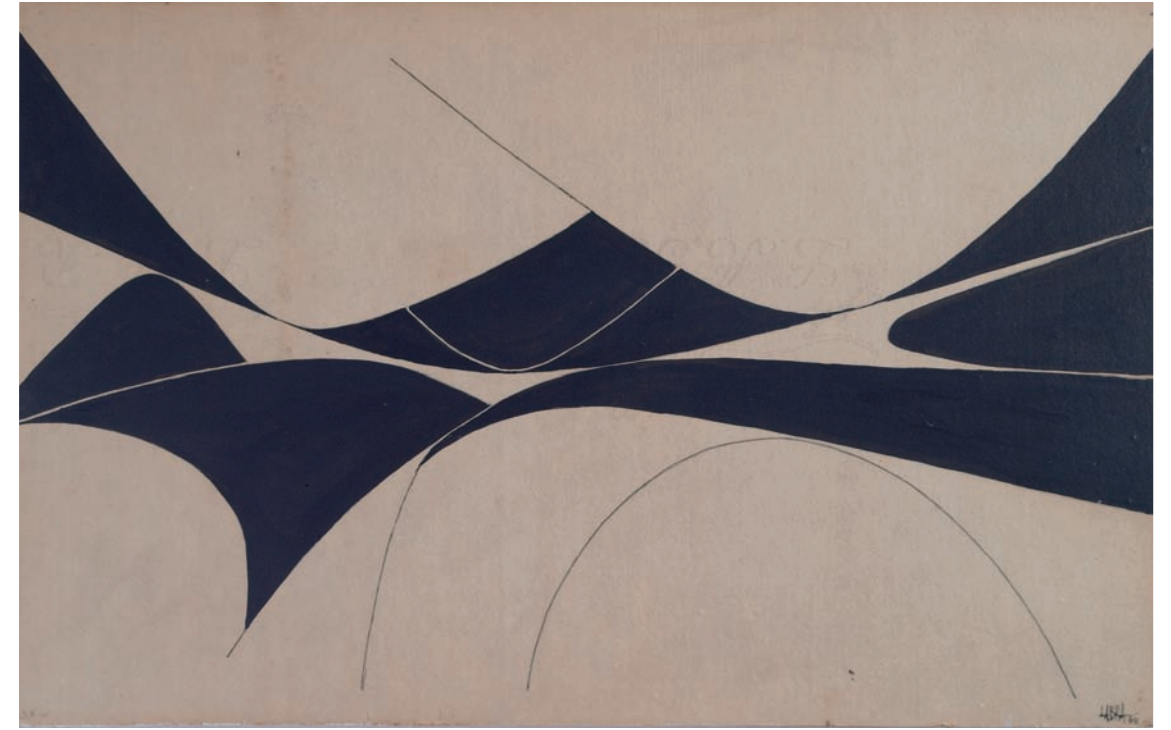
José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Curved space / Espacio curvo, 1959
 Ink on paper stuck to chipboard / Tinta sobre papel encolado sobre aglomerado
 32 x 50 cm

and his fellow members' geometrical works the figure-background relationship does not take place on a virtual plane but on a real, objectual one. Their works take the form of assemblages in which seemingly floating, geometrical forms are separated from the plane acting as a background by thin rods, generally made of acrylic.

In turn, the members of the Madí group (founded in 1946) analysed the concept of the "cutout frame", making it the focus of their visual proposals and investigations. Led by

relación figura-fondo no acontece en un plano virtual, sino en uno real, en uno objetual. Los trabajos de Lozza y sus compañeros constituyen ensamblajes donde formas geométricas –que parecieran flotar– están separadas del plano, que les sirve de fondo, por varillas realizadas generalmente de acrílico.

Los miembros de grupo Madí (fundado en 1946), por su parte, profundizaron en torno al concepto del marco recortado, convirtiéndolo en el norte de sus propuestas y búsquedas estéticas. Para los artistas del Madí –grupo liderado por Gyula Kosice–,



José María de LABRA (La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)
Space curved tension / Tensión curva espacial, 1960
 Ink on paper stuck to chipboard / Tinta sobre papel encolado sobre aglomerado
 28 x 44 cm

Gyula Kosice, the key contribution of the Madí artists to international Constructivism lay precisely in taking this concept to its furthest consequences, to the point where they created works in which a painted, polygonal frame constituted the work itself. While the members of the Asociación Arte Concreto Invención opted for a rigorous, severe and austere position with regard to their approach to technical means and resources in order to achieve the greatest possible degree of visual purity (which involved a return to the use of the traditional

su aporte esencial al desarrollo del constructivismo internacional estribaba precisamente en llevar hasta sus últimas consecuencias dicho concepto, llegando a concebir trabajos donde un marco poligonal pintado constituía la obra misma. Y mientras los miembros de la Asociación Arte Concreto Invención optaron por asumir una postura rigurosa, severa y austera en lo que se refiere a su manejo de medios y recursos técnicos, en aras de conquistar dentro del arte geométrico la mayor pureza visual posible (que los hizo retornar al uso del soporte tradicional), los artistas del Madí



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Granada, 1962
Acrylic on card / Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm

support), the Madí artists allowed themselves greater imaginative freedom (albeit retaining an abstract-geometrical vocabulary), thus promoting the technical articulation of elements within the work and giving it a more imaginative spirit that prioritised the establishment of a playful relationship with the viewer.

The Madí artists held numerous exhibitions at home and abroad, the first of which took place at the Instituto Francés de Estudios Superiores in Buenos Aires. However, shortly after this the group broke up due to a distancing between Kosice and Arden Quin, its two founders. The latter moved to Paris in 1948, reorganised the group in the French capital and made a decisive contribution to its more international status.

After the end of World War II, the visual arts scene in Venezuela was still primarily characterised by the influence of Cézanne and Cubism. The majority of work produced at this period took the form of landscapes by the members of the so-called School of Caracas. Taking the Valley of Caracas as their preferred motif, they evolved a vernacular or national type of Venezuelan art that offered a definition of the country's cultural identity. In opposition to this quest for identity based on local concepts and firmly rooted in the figurative tradition, the late 1940s saw the rise of the Venezuelan, abstract avant-garde. Like the Argentinean version, the Venezuelan geometrical avant-garde adopted a radical position that rigorously promoted and defended a new type of art, which broke away from the prevailing artistic models and conventions with the aim of achieving a universal idiom that could express the spirit of the times. Its immediate precedent lay in the foundation of the group known as El Taller Libre de Arte, the headquarters of which became a space for the co-creation of art, the exchange of ideas and visual research. The group was active between 1948 and 1952 during which time

se permitieron una gran libertad imaginativa (siempre dentro del empleo de un vocabulario abstracto-geométrico), promoviendo en la obra la articulación técnica de elementos y dotándola de un espíritu fantástico, que daba preeminencia al establecimiento de una relación lúdica con el espectador.

Los miembros de Madí hicieron numerosas exposiciones dentro y fuera del país, la primera de ellas en el Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires; pero, poco después, el grupo experimentaría una segmentación, motivada por un distanciamiento entre sus fundadores, Kosice y Arden Quin. Este último se va a vivir a París en 1948, reorganiza el grupo en la capital francesa y contribuye de manera decisiva a su internacionalización.

En Venezuela, por su parte, culminada la Segunda Guerra Mundial, la escena plástica se hallaba dominada todavía por la tardía influencia de la obra de Cézanne y del cubismo. La expresión artística entonces dominante correspondía a la pintura de paisajes, protagonizada por los miembros de la llamada Escuela de Caracas, quienes, tomando como motivo predilecto de sus obras la representación del valle de Caracas, procurarían la conquista de un arte de carácter vernáculo o nacional, definitorio de la identidad cultural del país. Alzándose justamente contra esa búsqueda de identidad anclada en valores localistas y fuertemente arraigada en la tradición figurativa, surge a finales de los años cuarenta la vanguardia abstracta venezolana. Como la argentina, la vanguardia geométrica venezolana adoptaría una postura radical, aguerida e intransigente en relación con su promoción y defensa de un arte nuevo que rompiera con los esquemas y convenciones artísticas dominantes, en aras del alcance de un lenguaje universal, capaz de expresar el espíritu de su propio tiempo. Su antecedente inmediato lo hallamos en la fundación de un grupo conocido como El Taller Libre de Arte, cuya sede se convertiría en un espacio destinado al trabajo plástico en común, la confrontación de ideas y la indagación estética. Su actividad se desplegó entre 1948 y 1952,

its members established the basis for the emergence of geometrical-abstract art in Venezuela through its active exhibition programme, which included displays of international art, and a rigorous process of aesthetic reflection. It was the Taller that generated the first reflections on abstraction in Venezuela, involving an entire new generation of artists and intellectuals including Mateo Manaure, Alirio Oramas, Perán Erminy, Rubén Núñez, Juan Liscano, Rafael Pineda, Sergio Antillano and Alfredo Armas Alfonzo. Within the context of this visual reflection, which transformed the Taller into an authentic laboratory of ideas that was open to aesthetic innovation, its members organised an exhibition of crucial importance for the introduction of the geometrical tendency into the country. It showed the work of young artists associated with the Argentinean Concrete movement and has been considered the first exhibition of abstract art to be held in Venezuela (in October 1948). Taking part were José Mimo Mena (who was of Spanish origin), Jorge de Souza, Juan Melé, Lidy Pratti, Alfredo Hlito, Nélide de Souza and Juan del Prete (a pioneering figure in Argentinean abstraction). This contact with the innovative, revolutionary and radical work of the young Argentineans and with the rigorous but solidly structured thinking that underpinned it must have produced a profound impact on the visual arts world in Venezuela, establishing the basis for the implementation of radical changes in its aesthetic sensibility and its way of understanding the *raison d'être* of art at that particular moment of its existence. This impact would subsequently leave its mark on the abstract-geometrical art that was being produced at this time by some Venezuelan artists, in which it is possible to detect formal and stylistic parallels with the work of the Argentinean Concrete artists.

Nonetheless, the most important achievement of the Venezuelan avant-garde in their opposition to the local landscape

lapso en el cual sus miembros, a través del desarrollo de un fecundo movimiento expositivo, que incluyó muestras de arte internacional, y la asunción de una vigilante reflexión estética, sentaron las bases para la irrupción del arte abstracto-geométrico en Venezuela. Sería en el seno del Taller Libre de Arte donde se desarrollaría la primera reflexión en Venezuela en torno a la abstracción, en las que participaría toda una nueva generación de artistas e intelectuales, entre ellos Mateo Manaure, Alirio Oramas, Perán Erminy, Rubén Núñez, Juan Liscano, Rafael Pineda, Sergio Antillano y Alfredo Armas Alfonzo. En el contexto de dicha actividad reflexiva, que transformaría el Taller en un verdadero laboratorio de ideas abierto a las novedades estéticas, sus miembros organizarían una exposición de extraordinaria importancia para la introducción de la corriente geométrica en el país. Se trató precisamente de una muestra de los jóvenes artistas del movimiento concreto argentino, que ha sido considerada como la primera exhibición de arte abstracto realizada en Venezuela (octubre de 1948). Participaron en ella José Mimo Mena (artista, por cierto, de origen español), Jorge de Souza, Juan Melé, Lidy Pratti, Alfredo Hlito, Nélide de Souza y –pionero de la abstracción argentina– Juan del Prete. Este contacto con la obra renovadora, revolucionaria y radical de los jóvenes argentinos, y con el pensamiento intransigente, pero sólidamente estructurado que la fundamentaba, debió producir un fuerte impacto en el medio plástico venezolano, en cuyo seno se hallaba sembrado el germen para la asunción de cambios radicales en la sensibilidad estética y en la forma de entender la razón de ser del arte de su propio momento histórico. Dicho impacto dejaría su huella más tarde en la obra ya abstracto-geométrica realizada por aquellas fechas por algunos creadores venezolanos, en las que podemos hallar analogías formales y estilísticas con el trabajo de los artistas concretos argentinos.

Sin embargo, la verdadera acometida de la vanguardia artística venezolana en contra de la tradición paisajista y figurativa



Jesús de la SOTA (Pontevedra, 1924-Berlin/Berlin, 1980)
Boats / Barcas, 1955
 Colour waxes on card / Ceras de colores sobre cartulina
 365 x 513 mm

and figurative tradition and their desire to create a situation open to the assimilation of geometrical art was brought about by a group of artists who graduated from the Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas in Caracas from 1945 onwards and who in 1950 founded a group called Los Disidentes in Paris (world capital of art at that time). Inspired by a reforming spirit similar to that of El Taller Libre de Arte, Los Disidentes categorically rejected the naturalistic tradition represented by the School of Caracas and instead proposed a search for the articulation of a visual grammar that went beyond the geographically local and connected with international art of the time, thus allowing them access to a more universal status in terms of aesthetic significance and projection. Geometrical abstraction would provide them with this visual grammar. The original members of Los Disidentes, whose activities would ensure Venezuela's definitive entry into the contemporary art scene, were Alejandro Otero, Omar Carreño, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Mercedes Pardo, Armando Barrios, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Rubén Núñez, Aimée Battistini, Perán Erminy and Dora Hersen (in addition to Belén Núñez in ballet and Guillent Pérez in philosophy). Gradually joined by other artists in both Venezuela and Paris (including Miguel Arroyo, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Luis E. Chávez, Régulo Pérez and Genaro Moreno), the group soon created a mouthpiece for the dissemination of its ideas in the form of its magazine *Los Disidentes*, of which five issues were published during the course of 1950. The contents of the publication consisted of a series of articles written by members in which, in a vehement, impassioned tone, they analysed subjects related to the culturally and artistically backward situation in which Venezuela found itself and the need that they felt to rebel against this situation, thus taking the tiller in guiding the future direction of the country's art.

local, en aras de posibilitar una apertura definitiva hacia la asimilación de la corriente geométrica, fue protagonizada por un conjunto de artistas que –habiendo abandonado a partir de 1945 la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas– en 1950 fundarían en París, a la sazón la capital cultural del mundo, un grupo conocido como Los Disidentes. Animados por un espíritu reformador afín al del Taller Libre de Arte, Los Disidentes rechazaron categóricamente la tradición naturalista representada por La Escuela de Caracas, proponiendo en su lugar la búsqueda y articulación de una gramática plástica que excediendo localismos geográficos, y conectada con la corriente artística internacional, les posibilitara el acceso a una trascendencia y proyección estéticas universales. Dicha gramática se las ofrecería la abstracción geométrica. Los miembros originarios de Los Disidentes, cuya actuación marcaría la entrada definitiva de Venezuela en la contemporaneidad artística, fueron Alejandro Otero, Omar Carreño, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Mercedes Pardo, Armando Barrios, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Rubén Núñez, Aimée Battistini, Perán Erminy y Dora Hersen (además, Belén Núñez por ballet y Guillent Pérez por filosofía). El grupo, al que se irían añadiendo paulatinamente otros artistas tanto en Venezuela como en París (recordemos a Miguel Arroyo, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Luis E. Chávez, Régulo Pérez y Genaro Moreno), contó pronto con un órgano difusor de sus ideas, a través de la creación de una revista denominada igualmente *Los Disidentes*, que llegó a tener cinco números, publicados en el transcurso de ese mismo año de 1950. El contenido de la revista consistía en una serie de artículos realizados por los mismos miembros del grupo, donde, con un tono vehemente y apasionado, se tocaban temas relacionados con el atraso cultural y artístico en que se hallaba sumida Venezuela y la necesidad experimentada por ellos de rebelarse contra esa situación, asumiendo la conducción del destino del arte de su país.

Los Disidentes broke up at the end of 1950, the year of its creation. Most of its members returned to Venezuela in the early 1950s and it would be there that their respective works and artistic idioms achieved complete maturity. In a country that began to enjoy the economic benefits resulting from the discovery of oil, and one committed to an urbanistic vision that was forward-looking and focused on the conquest of modernity, Venezuela's geometrical artists soon found a fertile terrain for implementing their desire to fuse visual arts and architecture and to develop a type of art that had a profound humanistic and social basis, achieved through their dissemination of utopian projects or their experience in the actual realisation of such modernising projects. This terrain would be provided and nourished by the Venezuelan architect Carlos Raúl Villanueva through his design and creation of the Ciudad Universitaria de Caracas (1952-58), which opened a chapter of heroic dimensions in the development of Constructivism in the country. Villanueva assembled a group of internationally renowned European and American visual artists (Alexander Calder, Fernand Léger, Victor Vasarely, Antoine Pevsner, Jean Arp, Henri Laurens and Baltasar Lobo), most of them representative of the abstract tendency, and commissioned work from them that established an intimate dialogue with the architecture of the spaces in the country's leading university. At the same time, he also invited young members of the new Venezuelan geometrical avant-garde to become involved with his ideas for his architectural project, giving rise to the creation of many of the most important works of art made for the project in the form of murals in the 1950s. Among the artists who took part in the decoration of the Ciudad Universitaria de Caracas were Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Armando Barrios, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Francisco Narváez, Carlos González Bogen, Víctor Valera and Jesús Soto.

El grupo Los Disidentes se disuelve a finales de 1950, el mismo año de su creación. Va a ser en Venezuela, con el retorno de la mayoría de sus miembros a inicios de la década de los cincuenta, donde sus respectivas obras y lenguajes obtendrían madurez y plenitud. En un país que comenzaba a disfrutar de las bonanzas de la renta petrolera, afirmado en una vocación urbanística que apostaba por el futuro y por la conquista de la modernidad, los artistas geométricos venezolanos hallarían pronto un terreno propicio para, trascendiendo proyecciones utópicas o permitiéndose experimentar en parte la concreción de las mismas, lograr poner en práctica sus aspiraciones integracionistas de la plástica y la arquitectura, y el desarrollo de un arte dotado de una honda motivación humanística y social. Dicho terreno sería aportado y abonado por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva y su proyecto de construcción –que abriría un capítulo de dimensiones heroicas al desarrollo del constructivismo en Venezuela– de la Ciudad Universitaria de Caracas (1952-1958). Villanueva reunió en torno a sí a una pléyade de creadores plásticos europeos y norteamericanos de prestigio internacional, en su mayoría representantes de la corriente abstracta, para que intervinieran con sus obras, constituyendo un estrecho diálogo con la arquitectura, los nuevos espacios de la principal casa de estudios del país (Alexander Calder, Fernand Léger, Victor Vasarely, Antoine Pevsner, Jean Arp, Henri Laurens y Baltasar Lobo). Y, paralelamente, invitó a los jóvenes miembros de la nueva vanguardia geométrica venezolana a incorporarse con sus propuestas a su proyecto arquitectónico, ocasión que daría lugar al desarrollo de muchas de las más importantes creaciones plásticas realizadas por aquella, a una escala mural, durante la década de los cincuenta. Entre otros, participaron en el ornato de la nueva sede de la Ciudad Universitaria de Caracas artistas como Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Armando Barrios, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Francisco Narváez, Carlos González Bogen, Víctor Valera y Jesús Soto.



Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Open space I / Espacio abierto I, 1960
Acrylic on cardboard / Acrílico sobre cartón
24 x 18 cm

Villanueva's commitment to the integration of the visual arts and architecture within the context of a profoundly humanistic intent is reflected in his own words: "Integration [...] is the product not just of the understanding of the shared aims but also of the subordination that is required between the various forms of expression, it is the creation of a new architectural-sculptural-pictorial organism in which there is no sign of the slightest indecision and no trace of a crack between the different forms of expression [...] The natural environment for works of art is that of squares, gardens, public buildings, factories and airports: every place where man perceives man as a companion, an ally, a helping hand, a sign of hope, rather than as a withered flower of isolation and indifference."⁶

Soon after this project a number of the Venezuelan artists who were pioneers of geometrical-abstraction in their own country took part in the creation and development of Kinetic art in Paris, among them Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Rubén Núñez and Narciso Debourg. The work produced by Gego in the late 1950s would also be identified with some of the principles of that movement. Primarily through the involvement of Soto and Cruz-Diez, Kinetic art would locate Venezuela at the heart of the international art scene, consolidating the achievement of a universal status that had so inspired the ambitions of the country's geometrical artists.

⁶ "La integración de las artes", by Carlos Raúl Villanueva. Published in Colección Espacio y forma, No. 3, 2nd ed., Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, Caracas, October 1960.

El mismo Carlos Raúl Villanueva da fe de su convicción integracionista de las artes plásticas y de la arquitectura, siempre en el contexto de una honda vocación humanista, cuando escribe: "La integración (...) es el producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones, es la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico, donde no se advierte la menor indecisión, donde no se nota ninguna grieta entre las distintas expresiones (...) El ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero, como a un asociado, como a una mano que ayuda, como a una esperanza, y no como la flor marchita del aislamiento y de la indiferencia."⁶

Una parte de los artistas venezolanos, pioneros de la abstracción geométrica en su país, participarían poco después en París en la creación y el desarrollo del arte cinético, entre otros Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Rubén Núñez y Narciso Debourg. La obra de Gego de finales de los cincuenta se identificaría igualmente con algunos de los principios del cinetismo, movimiento artístico que, a través de la participación –fundamentalmente– de Soto y Cruz-Diez, colocaría a Venezuela en el flujo de la corriente de la proyección artística internacional, consolidando la conquista de universalidad que tanto animaría las ambiciones de los artistas geométricos venezolanos.

⁶ "La integración de las artes". Por Carlos Raúl Villanueva, En revista Colección Espacio y forma, N.º 3, 2ª edición, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela, Caracas, octubre 1960.

Manuel CALVO

(Oviedo, 1934)

1. *Open space I / Espacio abierto I*, 1960
Acrylic on cardboard/Acrílico sobre cartón
24 x 18 cm [p. 76]
2. *Untitled / Sin título*, 1960
Acrylic on board/Acrílico sobre táblex
33 x 24 cm [p. 52]
3. *Assembly / Ensamblaje*, 1959
Acrylic on plywood/Acrílico sobre contrachapado
101 x 74 cm [p. 52]
4. *Nicolasa*, 1962
Acrylic on canvas/Acrílico sobre lienzo
80 x 59 cm [p. 49]
5. *Untitled / Sin título*, 1959
Acrylic on board/Acrílico sobre táblex
33 x 24 cm [p. 60]
6. *Open circle / Círculo abierto*, 1960
Acrylic on board/Acrílico sobre táblex
75,5 x 60,5 cm [p. 44]
7. *Roldess 1*, 1964
Acrylic on card/Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm [p. 45]
8. *Untitled / Sin título*, 1960
Acrylic on board/Acrílico sobre táblex
33 x 130 cm [pp. 12-13]
9. *Belo Horizonte*, 1962
Acrylic on card/Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm [p. 22]
10. *Granada*, 1962
Acrylic on card/Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm [p. 70]
11. *Untitled / Sin título*, 1958
Acrylic on board/Acrílico sobre táblex
45 x 122 cm [pp. 36-37]

José María de LABRA

(La Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994)

12. *Fuengirola*, 1958
Vynil on board/Vinílico sobre táblex
75 x 120 cm [p. 65]
13. *Curved space / Espacio curvo*, 1959
Ink on paper stuck to chipboard/Tinta sobre papel encolado sobre aglomerado
32 x 50 cm [p. 68]
14. *Space curved tension / Tensión curva espacial*, 1960
Ink on paper stuck to chipboard/Tinta sobre papel encolado sobre aglomerado
28 x 44 cm [p. 69]
15. *Untitled, 1950's / Sin título, década de 1950*
Watercolour on kraft paper/Acuarela sobre papel kraft
1080 x 500 mm [p. 32]
16. *Untitled, 1950's / Sin título, década de 1950*
Yellow pencil and ink on paper/Lápiz amarillo y tinta sobre papel
214 x 312 mm [p. 16]
17. *Untitled, 1950's / Sin título, década de 1950*
Yellow pencil and ink on paper/Lápiz amarillo y tinta sobre papel
214 x 312 mm [p. 16]
18. *Untitled / Sin título*, 1958
Ink (flo-master) on paper/Tinta sobre papel
221 x 326 mm [p. 24]
19. *Untitled / Sin título*, 1958
Ink (flo-master) on paper/Tinta (flo-master) sobre papel
221 x 326 mm [p. 25]
20. *Odysseus / Odiseo*, 1958
Vynil on board/Vinílico sobre táblex
120 x 90 cm [p. 41]

José DUARTE

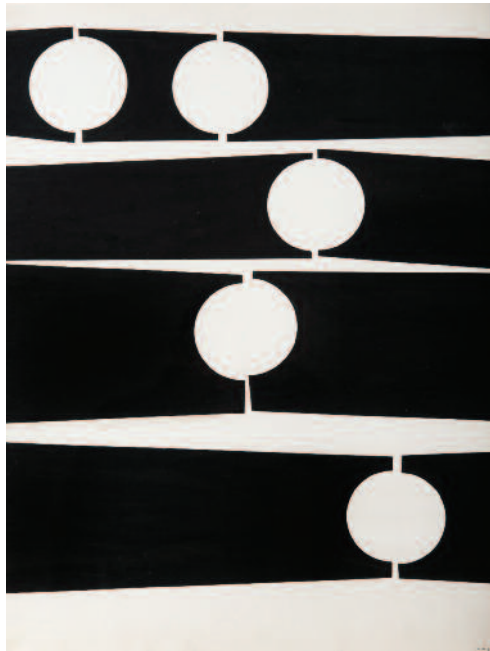
(Córdoba, 1928)

21. *Untitled / Sin título*, 1954
Pencil and coloured wax on paper/Lápiz y ceras de colores sobre papel
196 x 315 mm [p. 35]
22. *Untitled / Sin título*, 1954
Colour pencils and wax on paper/Lápices de colores y cera sobre papel
215 x 310 mm [p. 59]
23. *Untitled / Sin título*, 1955
Colour pencils on paper/Lápices de colores sobre papel
150 x 235 mm [p. 19]
24. *Untitled / Sin título*, c. 1955
Colour pencils on paper/Lápices de colores sobre papel
172 x 253 mm [p. 19]

Jesús de la SOTA

(Pontevedra, 1924-Berlin, 1980)

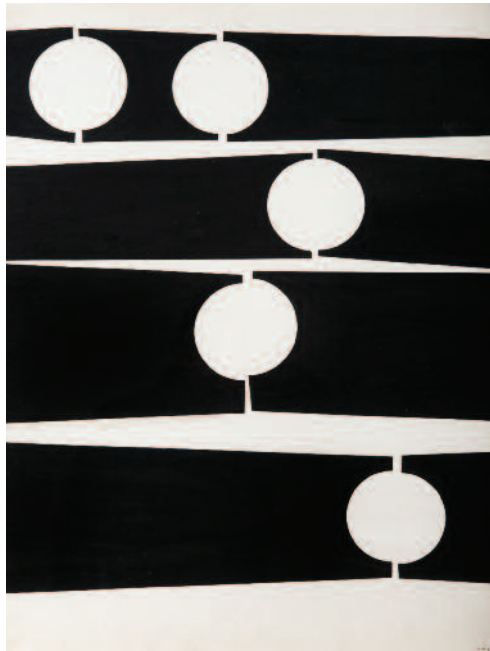
25. *Fish / Pez*, c. 1955-1956
Gouache on card/Gouache sobre cartulina
503 x 733 mm [p. 51]
26. *Fish series / Peces*, c. 1955-1956
Pencil on paper/Lápiz sobre papel
249 x 318 mm [p. 63]
27. *Boats / Barcas*, 1955
Colour waxes on card/Ceras sobre cartulina
365 x 513 mm [p. 73]
28. *Boats / Barcas*, 1955
Colour waxes on card/Ceras sobre cartulina
514 x 365 mm [p. 11]
29. *Chairs / Sillas*, c. 1955-1956
Gouache and wax on card/Gouache y cera sobre cartulina
650 x 500 mm [p. 29]
30. *Chairs / Sillas*, c. 1955-1956
Gouache and wax on card/Gouache y cera sobre cartulina
650 x 500 mm [p. 66]
31. *Guadarrama*, c. 1958-1960
Pencil on paper/Lápiz sobre papel
315 x 212 mm [p. 42]
32. *Guadarrama*, c. 1958-1960
Pencil on paper/Lápiz sobre papel
274 x 211 mm [p. 43]
33. *Fuengirola*, 1958
Pencil on paper/Lápiz sobre papel
218 x 315 mm [p. 56]
34. *Fuengirola*, 1958
Pencil on paper/Lápiz sobre papel
218 x 315 mm [p. 57]
35. *Fuengirola*, 1958
Pencil on paper/Lápiz sobre papel
315 x 214 mm [p. 63]



Between two Continents:
Entre dos continentes:
Spanish Geometrical Abstraction
La abstracción geométrica española
in Latin America
en Latinoamérica

Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Roldess 1, 1961
Acrylic on card / Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm

Manuel CALVO (Oviedo, 1934)
Roldess 1, 1961
Acrylic on card / Acrílico sobre cartulina
650 x 500 mm



Between two Continents:
Entre dos continentes:
Spanish Geometrical Abstraction
La abstracción geométrica española
in Latin America
en Latinoamérica