

HACE 50 AÑOS

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA



HACE 50 AÑOS

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA

## Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

3 julio 2020 – 28 febrero 2021

5	Presentación JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES	
7	Hace 50 años. <b>El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla</b> VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO	
19	<b>Sucedió en Sevilla</b> JAVIER CORRO OLMO	
39	Archivo	
61	Colección:	
62	PORTER McCRAY Museum of American Art	
70	PABLO SERRANO	
72	MANOLO MILLARES	
74	FRANCISCO FARRERAS	
78	JOSÉ LUIS ALEXANCO	
80	LUIS GORDILLO	
84	EQUIPO CRÓNICA	
86	RAFAEL CANOGAR	
88	ARTUR HERAS	
92	ISABEL VILLAR	
94	BLANCA MENCOS	
98	JOSÉ GUERRERO	
104	MONIKA BUCH	
106	JOSÉ MARÍA YTURREALDE	
108	SOLEDAD SEVILLA	
112	MANUEL BARBADILLO	
115	Presentation JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES	
117	50 Years Ago. <b>The Museum of Contemporary Art of Seville</b> VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO	
127	<b>It Happened in Seville</b> JAVIER CORRO OLMO	
39	Archive	
141	Collection	

## Presentación

El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla es una parte esencial de la historia del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, puesto que en 1997 ambos se fusionaron en la institución que el CAAC es hoy en día. Justo ahora que se cumplen 50 años de su fundación conviene recordarlo e intentar una posible narración de los primeros y decisivos años de su existencia. Esta muestra se centra, por tanto, en su primer periodo, en una historia que tiene muchos actores, pero en la que dos son los protagonistas: Florentino Pérez Embid, como Director General de Bellas Artes y promotor del MACSE, y Víctor Pérez Escolano, como su primer director y persona que guió las primeras actuaciones y reunió el núcleo de lo que sería su colección. Hace 50 años se inició un recorrido que aún hoy continúa y que permite narrar algunas relaciones entre arte, museología y poder.

Al recordar el pasado siempre lo hacemos desde el presente. Este hecho que es evidente tiene una vital importancia en esta exposición, puesto que se enfatiza mediante dos conceptos clave –archivo y colección– intrínsecos a la propia idea de museo. En un principio, pudiera parecer que hay dos exposiciones paralelas, y de hecho espacialmente lo asemeja, sin embargo archivo y colección se entrelazan intentando una narración más compleja. Por un lado el análisis y la investigación emprendida inician un viaje desde nuestras intenciones y presupuestos previos hasta lo constatado en los archivos que custodiamos. Por otro, lo reunido en la colección en los primeros años de la década de los 70 se altera a través del prisma de obras recientemente incorporadas al CAAC. Así evidenciamos doblemente, y en una especie de bucle sin fin, que interpretamos el pasado desde el presente, pero también que ese pasado sigue condicionando la actualidad del CAAC y la manera en que seguimos coleccionando.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES  
Director del CAAC

# Hace 50 años. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

1. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, creado por la Junta de Andalucía en 1990, e instalado desde 1997 en el segmento principal de la antigua Cartuja de las Cuevas rehabilitada, integra en su colección, pero también en su memoria, lo que fue el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Creado en 1970, por iniciativa de Florentino Pérez Embid, se cumplen 50 años de aquel capítulo originario del CAAC. Como primer director del MACSE entre 1970 y 1973 procedo de que, alrededor de las obras seleccionadas de las que conformaron la colección inicial del museo, las actividades llevadas a cabo, y entre recuerdos, testimonios y documentos, haga en estas notas una breve narración de este juvenil capítulo de historia vivida.

2. El arte, la arquitectura, la cultura en general, expresan cada coyuntura temporal. También las fases de la prolongada dictadura de Franco. Su particular historia cuenta con una decisiva inflexión en los años 60 con el desarrollismo económico, la apuesta por el modelo del turismo internacional de masas y la innovación del sistema cultural y educativo. El MACSE no es sino un modesto eslabón. En abril de 1968 fue nombrado José Luis Villar Palasí Ministro de Educación, quien a su vez lo hizo en mayo con Florentino Pérez Embid como Director General de Bellas Artes. En aquella fecha se creaban tres nuevas universidades públicas en Madrid, Barcelona y Bilbao, nuevas facultades e institutos politécnicos, y se dotaban 200 cátedras. El diario *Madrid* titularía «Villar Palasí: revolución cultural». Al año siguiente se publicaría el *Libro Blanco sobre la Educación en España*, y en 1970 se aprobaría la Ley General de Educación, cuya vigencia se mantuvo hasta 1990.

3. Pérez Embid, «sevillano de Aracena» como le gustaba decir, numerario del Opus Dei, y miembro del Consejo Privado de don Juan de Borbón, actuaría como el inexistente ministro de Cultura. Anteriormente impulsor del arte contemporáneo en Sevilla, fundando el Club La Rábida, estaba decidido a crear un Museo de Arte Contemporáneo en la ciudad.





Sería el primero de carácter estatal tras el de Madrid, que promoviera en 1953 el ministro Joaquín Ruiz Giménez con el arquitecto José Luis Fernández del Amo al frente. Promotor del nuevo arte sacro en las iglesias de los pueblos de colonización, y autor de muchos entre los mejores de esos pueblos. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía supo recordarle en 1995 (*José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*). El MAC de Madrid, luego MNAC, se había integrado como Museo Español de Arte Contemporáneo en noviembre de 1968, pasando la dirección del arquitecto Fernando Chueca Goitia a Luis González Robles. Pérez Embid también impulsó su nueva sede en la Ciudad Universitaria proyectada por los arquitectos Jaime López de Asiain y Ángel Díaz Domínguez.

4. En la exposición de motivos del decreto de 24 de julio de 1970 por el que se creaba el MACSE se decía: «Singularmente en los años últimos ha surgido en Sevilla y en todo el sur de España una amplia corriente de renovación artística que participa con toda brillantez en las actuales tendencias estéticas». No obstante, se establecía que el museo estaba destinado a acoger las colecciones contemporáneas del Museo de Bellas Artes, y que tendría su sede, gracias a la cooperación del Ayuntamiento de Sevilla, en uno de los edificios de la Exposición Iberoamericana de 1929, el conocido como Pabellón Mudéjar en la Plaza de América. Con antelación al decreto, precisamente a las puertas de ese pabellón, donde se inauguraba una exposición de Ortega Muñoz, a través de Rafael Manzano, mi profesor de Historia de la Arquitectura y luego director de mi tesis doctoral, me citó Florentino Pérez Embid, para proponerme la dirección del nuevo museo sin haber cumplido los 25 años y todavía estudiante en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

Curiosamente, el año anterior había publicado una monografía sobre Aníbal González, autor de la Plaza de América, en la revista *Hogar y Arquitectura*, que en Madrid dirigía Carlos Flores. También en 1969 había sido nombrado el catedrático de Historia del Arte Hispanoamericano Antonio Bonet Correa, recientemente fallecido, director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, sustituyendo al pintor academicista Alfonso Grosso, que lo había sido por más de un cuarto de siglo. Meses después, en noviembre de 1970 y hasta abril de 1972, Bonet coordinaría *El Correo de las Artes*, sección semanal de *El Correo de Andalucía*, entonces dirigido por José María Javierre, difundiendo las novedades internacionales y potenciando la crítica artística local, especialmente de la mano de su hijo Juan Manuel (Juan de Hix) y Quico Rivas (Francisco Jordán), y con menor intensidad otros como Gerardo Delgado o José Ramón Sierra. No faltaron agudas reflexiones sobre las actividades primeras del museo y de

galerías como Juana de Aizpuru o Damas. Se daba así un impulso a las noticias de arte de Sevilla en la que entonces destacaban periodistas como Manuel Olmedo en *ABC*.

5. La renovación artística fue fundamento y razón del discurrir del MACSE. Aunque su puesta en pie no estuviera ausente de dificultades. La importancia de los años 60 ha sido considerada repetidas veces, bien en el panorama local sevillano o bien en el andaluz. Ponemos tres ejemplos. En 1981 Ana Guasch publicaría *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, como parte de las actividades programadas por la Diputación Provincial y la Caja San Fernando. En 1998 José María Yñiguez, fruto de sus investigaciones, fue comisario de *La pintura abstracta sevillana 1966-1982*, exposición de la Fundación El Monte. Y en 2002 el CAAC organizó la exposición *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*, en cuyo catálogo aparecía mi visión personal, «Atisbos de modernidad. Reflexión y rememoranza de la renovación creadora en Andalucía». En los 60 vivimos con intensidad los avatares del arte y la cultura un grupo de estudiantes de arquitectura entre los que alcanzarían reconocimiento como pintores Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez. En Sevilla vivimos la pugna por emerger de la abstracción pictórica, entre el informalismo y el arte normativo, o los avances de la figuración, bien en su vertiente lírica (Carmen Laffón) o expresiva de denuncia social (Francisco Cortijo), y especialmente el pop-art y la nueva figuración (Luis Gordillo). Así como la ansiada conexión con el panorama nacional e internacional. Lo que se apreció en Sevilla en el mundo de las galerías de arte, antes con La Pasarela, Juana de Aizpuru coetánea al museo, y luego con M-11. Antes de fundarse La Pasarela yo había tenido la extraordinaria experiencia de visitar en 1964 la Bienal de Venecia, donde se consagró el pop-art norteamericano, y la Trienal de Milán, donde lo hizo la *tendenza*. Y seguidamente, para todos nosotros, la referencia sería el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca impulsado por Fernando Zóbel.

6. Para comprender como el Museo inició su camino y pudo alcanzar su consolidación es menester destacar dos cosas. La primera, haber contado con la confianza y el apoyo permanente, no exento de dificultades, de Florentino Pérez Embid hasta 1973, mientras Villar Palasí fue ministro. Y la segunda, procurar el trabajo en equipo. Dicho de otra manera, ninguna misión ha sido posible sin contar con otras personas con cualidades complementarias, y a ser posible superiores. Y sin olvidar a Adriana y José María, Eduardo y Fernando, debo destacar a dos amigos y coetáneos, Paco Molina y José Ramón Sierra, claves para la existencia del museo, pues sin ellos no habría sido posible. Pintores ambos, y el segundo

también estudiante de arquitectura como yo. De las reuniones y reflexiones que mantuvimos se conservan algunos borradores y notas de los tres, acerca del planteamiento que queríamos para el Museo, su idea transversal y multidisciplinar y sus posibles actividades. También respecto a la colección a formar, base y sustento de todo museo. Una idea práctica muy atractiva consistió en aprovechar las posibilidades que ofrecían los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo y, dadas las buenas relaciones con Fernando Zóbel, llegamos a ilusionarnos con una posible donación. Pero el camino regular a seguir debía ser, y fue, la adquisición por el Estado de piezas destinadas al MACSE. Se elaboraron listas de artistas que pensábamos podían formar parte de la colección del museo que, por limitación de recursos presupuestarios, deberían ser españoles en activo y accesibles. Es decir, a partir de El Paso (Madrid) y Dau al Set (Barcelona) seguir el trabajo que se venía haciendo en distintas ciudades de España.

7. Tampoco se cumplió la previsión de que la sede estuviera en la planta alta del Pabellón Mudéjar, donde habitualmente se hacían exposiciones y que terminaría ocupando el Museo de Artes y Costumbres Populares. Aunque se llegó a elaborar un proyecto en el estudio de arquitectura OTAISA, al que yo estaba vinculado. Para ello se formó un equipo alrededor de Manuel Trillo de Leyva formado por arquitectos como Aurelio del Pozo, Enrique Haro, entre otros, así como José Ramón Sierra. Finalmente fueron Trillo y Sierra los que cerraron el documento que se envió a Madrid. Sin localizar esa propuesta solo he podido encontrar el croquis dibujado por José Ramón de la escalera de acceso a la planta alta, de cierta inspiración kahniana. Quedó aparcado por su costo y las dudas despertadas en el Ayuntamiento.

8. La decisión fue utilizar como sede provisional otro edificio de titularidad municipal, la antigua iglesia de planta oval del colegio de la Compañía de Jesús de San Hermenegildo, recién restaurada por el arquitecto Félix Hernández, y que acababa de ser utilizada en febrero como espacio expositivo por el Colegio de Arquitectos para el Grupo Exhibition Design: Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari y Tovaglia. Pieza superviviente en la demolición del cuartel instalado en el antiguo colegio jesuita tras la expulsión de 1767, sobre cuyo solar se abrió un nuevo espacio de centralidad urbana (Jefatura de Policía y sede del Sindicato Vertical), la plaza del 18 de Julio, rebautizada por el primer Ayuntamiento democrático como de la Concordia. Ubicar allí nuestras actividades culturales reafirmaba un propósito transgresor con su origen, que se perfeccionó cuando entre 1985 y 1992 fue primera sede del Parlamento de Andalucía, con el precedente de haber acogido en 1823 a las Cortes Ge-

nerales. El MACSE funcionó en San Hermenegildo entre noviembre de 1970 y julio de 1972, deslizándose hasta septiembre para actividades teatrales.

9. Mientras tanto se tomaría la decisión de fijar la sede definitiva del Museo en otro inmueble municipal, la antigua Cilla del Cabildo Catedral que había abandonado la Compañía Asturiana de Minas, frente al Archivo de Indias e inmediato al Real Alcázar. Es decir, nos situaríamos en la centralidad histórica por excelencia de Sevilla. Mientras se utilizaba San Hermenegildo se debía proyectar y construir el acondicionamiento de sus dos plantas y utilizar la azotea para incrementar la superficie disponible. Volvimos a intentar caracterizarla mediante arquitectura contemporánea. José Ramón Sierra dibujó una propuesta de atmósfera miesiana, consistente en una sala diáfana de exposiciones temporales en un cuerpo elevado de estructura metálica sobre pilotes, retranqueado de la línea de fachada, que permitiera utilizar el espacio abierto para exponer esculturas. Con renovada ilusión se lo presentamos a Pérez Embid en presencia de Rafael Manzano, y fue rechazado sin contemplaciones. Durante años hemos buscado sin éxito también aquellos planos. Sería Manzano quien realizaría la intervención, un ático de cubierta inclinada con mansardas. Y cuando para la extensión del Museo se adquirió el edificio trasero de la calle Miguel de Mañara, también sería Manzano quien edificaría de nueva planta un edificio con fachada de cierta inspiración conventual, inaugurado después de mi dimisión a mediados de 1973.

Paradójicamente la última exposición temporal estuvo dedicada al arquitecto Antonio Fernández Alba. Aunque minimizadas la arquitectura contemporánea, como el diseño, facetas importantísimas de nuestro proyecto museístico, al menos tuvimos la posibilidad de tener, tanto a la puerta de San Hermenegildo como a la de Santo Tomás, el expositor metálico que diseñó Sierra, del que quedan algunos testimonios fotográficos. Debimos conformarnos con su defensa teórica y su aplicación en los montajes de exposiciones y el diseño gráfico. Quizá el elemento simbólico por excelencia sea el logotipo, obra también de Sierra, una *c* extendida, que se aplicó a la papelería, cartelería y catálogos, fabricándose un porta-papeles de acero inoxidable.

10. Un sucinto recorrido por aquellos tres años del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, con referencia al inicio de su colección y las actividades, principalmente exposiciones temporales, figuró en el artículo que publiqué tres años después de abandonar la dirección en el número monográfico dedicado a los «Museos de Sevilla» de la revista *Reales Sitios del Patrimonio Nacional* aparecido en 1976, y que seguidamente se editó como libro.

Y José Ramón López Rodríguez, que dirigió el museo entre 1986 y 1992, haría una cumplida descripción del MACSE en su *Historia de los Museos de Andalucía 1500-2000* (2010). Se celebraron algunas exposiciones de producción propia ya en el primer curso, pero el museo también se nutriría de algunas entre las producidas por la Comisaria General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, encomendada a Luis González Robles, personaje clave de la época entre cuyas tareas figuró, desde antes de ser director del MEAC, programar la representación de España en las exposiciones internacionales entre 1958 y 1972, como las bienales de Venecia o São Paulo, en las que artistas españoles tuvieron grandes éxitos.

11. El 10 de noviembre de 1970, tres meses y medio después de publicado el decreto de creación, el MACSE iniciaba sus actividades públicas con la exposición dedicada al escultor Alberto, elaborada por la CGE, con montaje diseñado por Macua & García Ramos. El catálogo también vino de Madrid. Nos conmovía la personalidad republicana del artista Alberto Sánchez, exiliado en la Unión Soviética, autor de «esculturas plásticas, con calidades de pájaros», según él mismo las definiera. Ocupaba el espacio oval de la iglesia de San Hermenegildo, mientras que en la sala menor del cuerpo anexo instalamos nosotros una primera selección de obras procedentes de los fondos del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid que unos meses después (febrero-marzo 1971) se mostrarían ampliamente en el espacio de la iglesia con montaje propio y con el título *Obras de la vanguardia española 1901-1966* con obras de Picasso, Miró y Dalí; Gris, Gargallo y Torres García; Tàpies, Saura y Millares; Canogar, Feito y Mompó; Zóbel, Rueda y Torner; Rivera, Guerrero y Equipo 57.

Sierra diseñó un tríptico, lo único que nos podíamos permitir, con el anagrama en una de sus caras, y *collages* de los artistas en la otra. Anteriormente, en el inicio de año nos empeñamos en que viniera otra extraordinaria exposición organizada por la CGE, *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935. Colección Gianni Mattioli*. Obras jamás vistas en Sevilla, ni antes ni después, futuristas de Boccioni, Carrà, Severini..., pero también De Chirico y Modigliani, que era portada del catálogo, y de especial impresión para mí, y para muchos, los emocionantes bodegones de Giorgio Morandi. A destacar también la presencia de la familia Mattioli en la inauguración, que sin duda contribuyó a visibilizar el MACSE.

12. Pero la primera temporada se cerraría de forma abrupta en mayo de 1971. La exposición de producción propia *El cómic*, pretendía evidenciar la compleja realidad del arte contemporáneo. El mundo de los «tebeos», como se decía en España, alcanzaba una dimensión creativa internacional como modalidad, también adulta, de comunicación de ma-

sas. Nunca en España en una institución pública se había dedicado atención al cómic. Para hacerlo formamos un comité integrando a dos jóvenes especialistas sevillanos, Victoriano González Vila y Pedro Tabernero. El montaje de Sierra sacó un fruto extraordinario al espacio mediante una atmósfera oscura en la que destacaban los materiales expuestos y las espectaculares ampliaciones a cuya realización, junto a los fotógrafos Rafael Moreno y Carlos Ortega, contribuyeron decisivamente jóvenes diseñadores sevillanos que pronto habrían de emigrar para poder desarrollar sus respectivas trayectorias: Fernando López, Manuel Martínez y Santiago Miranda. Además de en la prensa local, *El Correo de las Artes* en particular, hubo referencias en la nacional: por ejemplo *Bang!*, la más importante revista española dedicada al cómic, creada en 1968 por el Grupo de Estudios de las Literaturas Populares y de la Imagen. Pero también hubo reacción en la sociedad tradicional sevillana. Una tarde/noche, antes de cerrar, un joven de familia carlista indujo a que una cruz de mayo infantil se introdujera en el interior de la exposición, con grave riesgo de incendio. Pero lo peor estaba por llegar. Otro ciudadano denunció por carta al gobernador civil que algunas imágenes de Valentina, Jodelle o Saga de Xam estaban «dedicadas a nutrir la imaginación juvenil mediante una incitante y artificiosa explotación del erotismo y la sexualidad». Concluía manifestando «a Vucencia este hecho que infringe lo que, conforme a Derecho Natural, establecen las leyes de nuestra Patria». El 27 de mayo Pérez Embid me amonestaba y decía: «Es evidente que esta exposición hay que darla por clausurada hoy», subrayando «hoy» cuatro veces. Y así fue.

13. Desmontada la exposición, el espacio de San Hermenegildo recobró su vitalidad iniciándose las actividades teatrales del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Comenzando con *Oratorio* del Teatro Estudio Lebrijano que lideraba Juan Bernabé. Al año siguiente actuaría La Cuadra, de Salvador Távora, representando *Quejío*. Textos dramáticos de Alfonso Jiménez Romero. Y por último Esperpento con *Cuento para la hora de acostarse*, de Sean O'Casey, dirección de José María Rodríguez Buzón, escenografía de Juan Ruesga, música de Paco Aguilera, e interpretación de Mariana Cordero, Antonio Andrés Lapeña, Roberto Quintana y Juan Carlos Sánchez. Es decir, el museo acogió a los grupos de teatro independiente más relevantes de aquellos años.

Simultáneamente se publicaría un modesto *Boletín de teatro* del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, que vistos en perspectiva han sido reconocidos como testimonios de sus ideas. De igual modo el *Boletín de seminario* recogió las contribuciones del dedicado al modernismo.



14. La experiencia de aquella primera etapa fue fructífera y apasionante. En septiembre de 1971 se me invita a participar en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en el curso «Los límites del arte desde nuestra época», que emitía Radio Nacional de España, y al año siguiente editaba los textos en un monográfico de la revista *Tercer programa*. La mía, «El nuevo museo», trataba de exponer nuestros planteamientos sobre la dialéctica entre el museo como institución y el arte en la era industrial capitalista. Reflexionando a partir de las orientaciones de la UNESCO y del ICOM, y el pensamiento de Benjamin, Corner y Cameron.

Pero la ambición juvenil compartida por el pequeño grupo del Museo tuvo que sufrir también dificultades imprevistas. La salida de Antonio Bonet de la dirección del Museo de Bellas Artes en 1971 y su posterior traslado a Madrid, la renuncia de José Ramón Sierra a seguir integrado en las tareas de nuestro museo, el distanciamiento de artistas sevillanos amigos con los que me sentía más identificado que se autoexcluyeron del objetivo de que sus obras se integraran en el proceso de formación de la colección del MACSE, o el desgraciado conflicto con Juana de Aizpuru con ocasión de una posible exposición de los pintores de su galería en el MEAC, finalmente celebrada en galerías privadas de Madrid, Barcelona y Valencia. Para colmo, como también le sucedió a José Ramón, mi expulsión de las milicias universitarias conllevó que los meses finales de 1971 los pasara en el campamento de Cerro Muriano (Córdoba), coincidiendo con la defensa de mi proyecto fin de carrera, y todo el año 1972 estuviera como soldado en una compañía «de castigo» en el Cuartel de Menacho de Badajoz.

Casado en 1969, en marzo de 1972 nacería mi primera hija. El teléfono fijo, las notas escritas y algunas escapadas permitieron compartir en algo el esfuerzo ingente que había recaído en el día a día sobre los hombros de Paco Molina, nombrado por fin jefe de exposiciones, cuyo mérito, acrecentado con las tareas que fue sumando, entonces y en años posteriores, le convirtieron en una figura sin par en la historia cultural de la Sevilla de la época. La tesis doctoral de Francisco Cortijo estuvo dedicada a demostrarlo.

15. El Museo se hubo de reponer tras el cierre gubernativo de *El cómic*. Por otro lado, las dificultades económicas pesaban entre todas las demás, pero las exposiciones continuaron y trataron de seguir respondiendo al modelo mixto de producción propia y preparadas en Madrid por la Comisaría General de Exposiciones. Mientras se continuaba con el propósito de formar la colección propia, las obras en la sede de Santo Tomás seguían adelante. En San Hermenegildo tuvieron lugar, sucesivamente, dos muestras de coste reducido sobre obra gráfica, en diciembre de 1971 una de artistas españoles preparada por Molina, y en marzo siguiente otra de *Grabados ingleses contemporáneos*. Su catálogo vino editado de Madrid,

pero el montaje aprovechó nuestro sencillo sistema de estructura tubular y compartimentación de espacios. De igual modo, la exposición sobre el escultor Gargallo vino con su catálogo, que ocupó la sala menor, mientras el espacio central acogió aquella primavera de 1972 la última exposición celebrada en San Hermenegildo, *Arte actual valenciano*, elaborada por el MACSE, bajo la dirección de Paco Molina, y que pretendía ser la primera de una serie, que no llegó a hacerse realidad, sobre arte actual de distintos territorios como Cataluña o Málaga. La valenciana no pretendía ser una antología de la creación de aquellos años, sino una panorámica significativa. Incluía obras de Alfaro, Anzo, Armengol, Boix, Cillero, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Heras, Mompó, Sempere, Soria, Teixidor e Yturralde. Y en el catálogo se ofrecían sendos textos de Tomás Llorens y Vicente Aguilera Cerni. Del montaje se ocuparon Fernando López y Antonio Pérez Escolano. Esta exposición tenía una lectura añadida, trasponía el método de selección de las obras de los artistas contemporáneos españoles con los que se estaba formando la colección del MACSE, cuya presentación oficial tendría lugar el 12 de julio de 1972 con la inauguración de su sede propia en la antigua cilla del Cabildo Catedral.

16. Aquel acto tuvo un significado especial. En la prensa se difundió la imagen de mi intervención, un soldado de permiso, hablando a las autoridades y fuerzas vivas de la ciudad que acompañaban al promotor y sostenedor de aquel proyecto, Florentino Pérez Embid. El alcalde Juan Fernández Rodríguez-García del Busto, que había perseverado en la cesión de edificios en que el museo habitó; el gobernador civil, Ramón Muñoz-González y Bernaldo de Quirós, que un año antes obligó al cierre de la exposición *El cómic*; o el capitán general de la II Región Militar, Julio Coloma Gallegos, que había denegado a Florentino mi traslado de Badajoz a Sevilla.

En las tres plantas del museo podían verse las obras que constituían los fondos en ese momento, en una u otra situación administrativa, mientras se seguían tramitando otras adquisiciones y donaciones. Imprimimos un tríptico en el que dábamos los datos esenciales relativos al museo, citando los artistas, más de un centenar, representados hasta ese momento.

Siete meses después, en febrero de 1973, montaríamos una exposición con el título *Adquisiciones recientes*, con medio centenar de pinturas, esculturas, dibujos, obra gráfica seriada y tapices, cuya adquisición/donación estaba o no concluida, con el visto bueno de los artistas. Dos observaciones importantes. Aquel conjunto de obras, en su proceso de adquisición, sufrieron tantas dificultades administrativas y económicas que muchas de ellas terminarían volviendo a sus autores o galerías. Además de las que pasaron a los fondos del

MEAC. Basta examinar las listas publicadas a las que me he referido con la de los fondos actuales del CAAC, y por consiguiente con las obras que forman parte de esta exposición *Hace 50 años*, para apreciar su reducción, aunque la colección originaria superviviente contiene piezas muy importantes: *La escapada de Canogar*, *El Jucar XII* de Zóbel, *Cuerpo caído* de Millares, *Conde-duque de Olivares* del Equipo Crónica, *Movimiento transformable IV* de Alexanco, *Luna abuela* de Basterretxea, *Estructura* de Yturralde, *Estructura modular nº2* de Soledad Sevilla, *En la casa de Velázquez* de Guerrero o *Gran cabeza* de Gordillo, entre otras.

Por más que hemos de reiterar lo que decíamos en el texto incluido en el pequeño catálogo que editamos con *Adquisiciones recientes*: «nos sentimos obligados a manifestar públicamente la parca representación sevillana en esta muestra, en cantidad inferior a la deseada por nosotros». Como no podía ser de otra manera en las siguientes etapas del MACSE, y sobre todo después con el CAAC, esta institución ha llegado a reunir unos magníficos fondos de mediados del siglo XX hasta hoy, incluyendo una excelente representación sevillana y andaluza.

17. Mientras se llevaban a cabo las obras de ampliación a Miguel de Mañara prosiguieron las actividades en la nueva sede. Cuando me licenciaron a fines de 1972 teníamos instalada una muestra temporal sobre Caligrafía japonesa actual, de la CGE. Las obras que incluía habían sido realizadas para mostrarlas en España, gracias al convenio suscrito con el diario *Mainichi* de Tokio; una secuela del establecido con el poderoso diario *Asahi* que patrocinó en 1970 la gran exposición *Arte español en Japón* expuesta en Tokio y Kyoto. Fernando Zóbel, gran experto en caligrafía oriental, impartió una conferencia en la misma sala donde estaban las obras. En marzo, después de *Adquisiciones recientes*, se celebró una *Antológica de Francisco Mateos*, veterano pintor republicano, sevillano de nacimiento, preparada por la CGE, cuyo catálogo contaba con un texto introductorio del poeta José Hierro.

18. Al tiempo que se instalaba en el Ayuntamiento de Huelva una exposición sobre *Lo figurativo* con los fondos del MACSE, preparamos en Santo Tomás la que sería nuestra despedida de la dirección: *La arquitectura de Antonio Fernández Alba*, en mayo y junio de 1973. Por fin la arquitectura en el museo. Un deseo destinado a cerrar su primer capítulo. En aquellos años Fernández Alba era uno de los arquitectos españoles más reconocidos, dentro y fuera de nuestras fronteras. Vinculado en su juventud al grupo El Paso, excelente dibujante y escritor, es el único arquitecto miembro de la Real Academia Española de la Lengua en la que ingresó en 2006 con un discurso titulado «Palabras sobre la ciudad que nace». El éxito

le acompañó también en la docencia universitaria. Y su obra arquitectónica de los años 60 y 70, desde sus pueblos de colonización en Andalucía, conventos, iglesias, colegios, o viviendas resultaba muy atractiva entre los estudiantes y jóvenes arquitectos. Preparamos aquella exposición con gran esmero, en paralelo a la que se celebraría poco antes en Pamplona. La nuestra se instaló en la planta baja de Santo Tomás con diseño de Guillermo Vázquez Consuegra y Gonzalo Díaz Recasens. Y el catálogo fue un álbum de una gran selección de sus bocetos y croquis previos a sus proyectos que hicimos en su estudio de Madrid.

19. El apoyo que siempre tuvimos de Florentino Pérez Embid superó cuantos conflictos surgieron en aquellos intensos y difíciles años, en los que nunca faltaron sus pruebas de amistad. Estando abierta la exposición de Fernández Alba, el 11 de junio de 1973 Villar Palasí fue sustituido como Ministro de Educación por Julio Rodríguez, puesto en el que no pasaría del 3 de enero siguiente, dos semanas después del atentado de ETA en el que murió Luis Carrero Blanco. En tan dramática coyuntura cesaría Florentino Pérez Embid que, ya enfermo, moriría el 23 de diciembre de 1974.

En aquel momento en el que los acontecimientos se iban a precipitar, Florentino me dejó claro que en el nuevo escenario ya no cabía el *modus operandi* que habíamos tenido, y al que respondía la última exposición. Las dificultades presupuestarias cerraban toda esperanza. Solo quedaba presentar mi dimisión irrevocable como hice por carta de 15 de junio. 50 años después conservo la estima y el agradecimiento hacia él por haber hecho posible aquel primer y apasionante capítulo de esta institución cultural, y también de mi vida.

20. El Museo de Arte Contemporáneo seguiría su trayectoria. Manuel Rodríguez-Buzón Calle, una excelente persona, fue nombrado segundo director, sabiendo preservar y desarrollar esta experiencia con su impecable sentido de servidor público. Sería quien inaugurara la ampliación a Miguel de Mañara, prosiguiera con mejor capacidad administrativa los expedientes de adquisición de obras, y produjera algunas de las exposiciones que quedaron programadas.

Vendrían nuevos avatares, incluso la pérdida de su autonomía institucional. Pero la reinstauración democrática en España y el advenimiento de la Junta de Andalucía ofrecerían nuevas oportunidades. Luisa López fue la última directora del MACSE, con una magnífica gestión, antes de que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo escribiera una nueva historia del progreso de nuestra cultura.

Sevilla, junio de 2020

## Sucedió en Sevilla

JAVIER CORRO OLMO

**Hace 50 años se creó en Sevilla el Museo de Arte Contemporáneo (MACSE), germen y parte indisoluble de lo que hoy es el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Dos personas fueron clave en sus inicios: Florentino Pérez Embid, Director General de Bellas Artes, y Víctor Pérez Escolano, el primer director, quien con tan solo 24 años supo rodearse de un equipo de colaboradores para, con su ayuda y en tan solo tres años, establecer una sede permanente, formar una importante colección de artistas españoles de los años 70 del siglo XX y llevar a cabo un amplio abanico de actividades. Pero nada de esto hubiera sido posible sin la coyuntura política de aquellos años y, como se puede ver reflejado en la correspondencia conservada en el centro de documentación del CAAC, sin la especial relación que mantuvieron los protagonistas. A esto habría que añadir un factor determinante: la agitación cultural que vivió la ciudad desde mediados los años 60.**

El nacimiento del MACSE se produjo gracias al impulso renovador que recibieron las instituciones museísticas en toda España durante la etapa de Florentino Pérez Embid al frente de la Dirección General de Bellas Artes (1968-1974). Pérez Embid, historiador, catedrático, escritor y político, formaba parte del grupo conocido como «tecnócratas» del Opus Dei, que desde finales de los años 50 promovieron «una reforma de la administración que sirviera de base para promover el desarrollo económico de España, sin cambiar por ello los fundamentos políticos del régimen»<sup>1</sup>. Esta renovación de los museos fue especialmente significativa en Andalucía donde Pérez Embid, natural de Aracena y que había pasado buena parte de su época de formación y profesional en Sevilla, se volcó personalmente<sup>2</sup>.

Pérez Embid fue también promotor del arte contemporáneo, en buena parte por la idoneidad de transmitir una imagen renovada de España en el extranjero. De hecho, durante su estancia en Sevilla creó el Club La Rábida, «un proyecto para aglutinar mediante exposi-

.....

<sup>1</sup> Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2015, p. 250.

<sup>2</sup> José Ramón López Rodríguez, *Historia de los museos de Andalucía 1500-2000*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, p. 477.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE SEVILLA

ciones, conferencias, presentaciones de libros y debates a los sectores más abiertos artísticamente de la ciudad»<sup>3</sup>. Estas exposiciones, aunque tuvieron poco impacto en la sociedad sevillana del momento, abrieron una pequeña grieta en el panorama artístico conservador que promovían en aquellos años la Academia y el Ateneo, y posibilitaron que el arte de vanguardia llegara a un público escaso pero ávido de nuevas propuestas. Este fue el caso de Víctor Pérez Escolano, que describía así su visita a una de estas muestras: «guardo mi recuerdo infantil de la exposición de escultura al aire libre en la glorieta de los Lotos del Parque de María Luisa, celebrada en 1955, a la que me llevó mi padre, y en particular del *Peine del viento* (1953) de Eduardo Chillida, pieza abstracta verdaderamente excepcional, cuya impresión no he olvidado»<sup>4</sup>.

Víctor Pérez Escolano fue la otra figura trascendental para la creación de este museo y sin la cual no hubiera tenido la importancia que tuvo. Pérez Embid conoció a Pérez Escolano en una cena organizada por Rafael Manzano, profesor de la Escuela de Arquitectura de Sevilla. El propósito de la cena era conocer a un grupo de estudiantes de esta escuela, importante foco cultural durante la segunda mitad de los 60, que habían destacado por su labor organizando eventos culturales, sus conocimientos sobre la historia del arte y por su actividad creadora. En este grupo se encontraban, entre otros, los artistas Gerardo Delgado, Juan Suárez y José Ramón Sierra, quien no pudo acudir a la cena porque estaba en Madrid terminando la carrera tras su expulsión de la Universidad de Sevilla por su activismo estudiantil. Pérez Embid debió de quedar impresionado por el desparpajo y la seguridad del joven Pérez Escolano puesto que, al poco tiempo de la cena, en junio de 1970 y durante la inauguración de una exposición en el Pabellón Mudéjar, le ofreció la dirección del nuevo museo que había decidido crear en Sevilla. En palabras de Pérez Escolano «su temeridad estimuló la mía, que se hizo firme tras conversar con Antonio Bonet Correa, ya entonces director del Museo de Bellas Artes...»<sup>5</sup>.

El 24 de julio de 1970 se publicó el decreto por el que se creaba el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla<sup>6</sup>. También desde julio Pérez Escolano comenzó a ejercer como director,

3 José Antonio Yñiguez Ovando, *La pintura abstracta sevillana (1958-1985)*. Sevilla, tesis de licenciatura presentada en la Universidad de Sevilla, 1987, p. 85. [http://www.caac.es/docms/txts/tesis\\_yniguez.pdf](http://www.caac.es/docms/txts/tesis_yniguez.pdf)

4 Víctor Pérez Escolano, «José Ramón Sierra, desde cerca. Esbozo de la trayectoria de un artista contemporáneo» en *José Ramón Sierra 2015*. Sevilla, Recolectores Urbanos, 2015, p. 210.

5 *Ibid.*, p. 211.

6 Decreto 2418/1970, de 24 de julio, por el que se crea en Sevilla un Museo de Arte Contemporáneo. BOE nº 203 de 25 de agosto de 1970.

aunque no se publicaría su nombramiento hasta septiembre<sup>7</sup>, contando desde un principio con un equipo de colaboradores para poder trabajar de forma colegiada, ya que según él mismo «ni estaba capacitado ni deseaba marchar en solitario»<sup>8</sup>.

Pero los primeros años del MACSE no fueron un camino fácil. La correspondencia de aquella época constata cómo el proyecto tuvo que luchar desde el principio contra una rígida burocracia administrativa. «Lo triste no es solo que tardan en llegar las colaboraciones en los organismos oficiales locales, sino como la máquina de la Dirección General es una especie de Saturno que goza devorando a sus hijos (...) ¡Qué país! Sabes que hemos estado Rafael (Manzano) y yo en Nueva York con el curso de la Escuela. Se pueden contar muchas cosas, pero en lo referente a los museos la experiencia es inenarrable. ¡Qué colecciones! ¡Qué medios! ¡Qué facilidades para trabajar! ¡Qué bendita ausencia de burócratas insidiosos y entorpecedores! Ya hablaremos»<sup>9</sup>. Así lo expresaba un cansado Pérez Escolano, años después y pocos días antes de su dimisión, en una carta a Pérez Embid.

Esta actitud gubernamental, que era capaz de crear una institución para renglón seguido asfixiarla con limitaciones presupuestarias y rigidez burocrática, se enmarcaba dentro de la permanente ambigüedad que la administración franquista mantuvo durante estos años en materia artística, según han señalado autores como Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. Dicha ambigüedad sería la consecuencia de un mayor compromiso del mundo del arte con la lucha antifranquista. «Si en la década anterior muchos artistas se habían atrincherado en el silencio o incluso en la colaboración pasiva con el régimen, desde principios de los 60 se multiplican los signos de disenso»<sup>10</sup>. Así que, por un lado el Estado quería seguir sacando rédito político de la promoción del arte, como en años anteriores, y por otro no podía dejar de castigar la crítica al régimen. Este sería el contexto político en el que se desarrollarían los primeros años de vida del museo.

7 Orden de 14 de septiembre de 1970 por la que se nombra Director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla a don Víctor Pérez Escolano. BOE nº 230 de 25 de septiembre de 1970.

8 Carta de Víctor Pérez Escolano a Rosa Mª Subirana, directora del Museo Picasso de Barcelona, 19 de abril de 1971. RS\_1971\_112, Centro de documentación del CAAC.

9 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 3 de mayo de 1973. RS\_1973\_067, Centro de documentación del CAAC. (Reproducida en pp. 46-47).

10 Marzo y Mayayo, *op. cit.*, p. 249.

Sin embargo, también existió otro contexto más cercano que en parte propició que esta etapa inicial del MACSE fuera, a pesar de las adversidades, tan atrevida: el especial ambiente cultural que se vivía en Sevilla en 1970. Desde mediados de los años 60, surgieron una serie de núcleos socioculturales en la ciudad que, a modo de rizomas independientes pero que llegan a conectarse en el tiempo, canalizaron las nuevas inquietudes culturales y políticas que la sociedad sevillana generó. Esta etapa, que se puede encuadrar entre los años 1965 y 1975, es la que José Antonio Yñiguez llamó «Los años heroicos de la vanguardia sevillana»<sup>11</sup> y la que Pedro G. Romero describió como «una escena artística (ambiciosa, ingenua, impulsiva, vitalista, contradictoria, renovadora...) en la que se cruzaron una gran cantidad de aventuras estéticas (y biográficas) y que se puede considerar un claro precedente de la cultura del rollo progre en Barcelona y de la *movida* madrileña»<sup>12</sup>.

Entre estos núcleos socioculturales destacó la galería de arte La Pasarela, creada en el año 1965 por Enrique Roldán y gracias a la cual pudo verse en Sevilla la obra de artistas como Fernando Zóbel, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Manuel Millares, Gerardo Rueda o Eusebio Sempere. Otro núcleo relevante fue la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, en la que se organizaron concursos de pintura, exposiciones, charlas y seminarios, por alumnos que luego destacaron en el mundo de la cultura como Víctor Pérez Escolano, Juan Sebastián Bollaín, José Ramón Sierra o Gerardo Delgado. También fue importante la labor de la galería Juana de Aizpuru, abierta en 1970, que se volcó desde un principio tanto en organizar importantes exposiciones, incluso de artistas extranjeros, como en mostrar las obras de artistas sevillanos en el exterior, como ocurrió en 1972 con la exposición *Nueve pintores de Sevilla*, que reunió obras de Claudio Díaz, Gerardo Delgado, Teresa Duclós, Equipo Múltiple (Juan Manuel Bonet y Quico Rivas), Francisco Molina, José Ramón Sierra, José Soto y Juan Suárez. Y por último, el centro de arte M-11 en el que se organizaron exposiciones del Equipo Crónica, Alberto Sánchez y Gordillo, entre otros, y que fue más que una galería ya que también contaba con una biblioteca especializada, un taller de creación, un lugar para conferencias y proyecciones, y tuvo una importante producción editorial.

A esta labor hay que añadir la relevante aportación de personas como el profesor Antonio Bonet Correa que, entre 1970 y 1972, dirigió la publicación *Correo de las Artes*, sección se-

11 Yñiguez Ovando, *op. cit.*, p. 156.

12 Pedro G. Romero, *Vivir en Sevilla. Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966*. Sevilla, CAAC, 2005.

manal de *El Correo de Andalucía*, desde donde promovió las nuevas propuestas artísticas que se estaban produciendo en la ciudad, dando voz a jóvenes artistas y críticos de arte como Juan Manuel Bonet, su hijo, y Quico Rivas o, más esporádicamente, Gerardo Delgado, Víctor Pérez Escolano y José Ramón Sierra, entre otros. También fue determinante el pintor Fernando Zóbel, que tras exponer en La Pasarela y conocer la ciudad, decidió pasar temporadas en ella compartiendo estudio con Carmen Laffón y Pepe Soto. El apoyo que ofreció Zóbel a los jóvenes artistas sevillanos de estos años fue muy importante, desde proporcionarles contactos y catálogos de exposiciones, hasta invitarlos a conocer el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, que él había fundado<sup>13</sup>.

Por otro lado, también existían espacios en la ciudad que se convirtieron en míticos ya que los encuentros por alguna actividad cultural, a lo largo de estos años, terminaban con sus asistentes allí. Este fue el caso de La Cuadra de Paco Lira, antecedente de la actual Carbonería, donde se mezclaron la pintura, la poesía, el flamenco, el teatro independiente y la política, representados por protagonistas de la alta y baja cultura que conformaron la escena artística alternativa de estos años.

Dentro de este espacio alternativo cultural, que aunque fuera minoritario tuvo una gran relevancia, hay que destacar la influencia de las bases americanas de Morón y Rota. A través de estas bases llegaron discos, libros, cómics..., al poco tiempo de ser producidos en EE.UU., lo que revolucionó la cultura sevillana. Las emisoras de radio locales difundían los nuevos sonidos californianos que llegaban. Jóvenes músicos sevillanos compartían escenario con músicos americanos en el pub Dom Gonzalo. Diego del Gaster enseñaba a tocar la guitarra flamenca en Morón a extranjeros... Hippies de todo el mundo llegaron a Sevilla atraídos por esta mezcla cultural, ocupando casas en connivencia con jóvenes locales. Se produjo un movimiento contracultural, subterráneo y clandestino, que rompía con lo establecido, en el que las nuevas drogas como el LSD, también llegadas a través de las bases, tuvieron mucha presencia y un efecto trascendental en todo el proceso creativo artístico<sup>14</sup>.

Conociendo este contexto cultural es más fácil entender la ambiciosa actitud de Pérez Escolano ante las primeras limitaciones presupuestarias para el MACSE, en agosto de 1970.

.....

13 Yñiguez Ovando, *op. cit.*, p. 190.

14 *Underground, la ciudad del arco iris*. Documental de Gervasio Iglesias, 2004. Consultado el 12 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA>



«El dinero; dices que no hay para mi Museo, ¡hombre, el 13 de julio me lo pintaste de otro modo! El mismo día que recibía tu carta tomé café con Jaime López<sup>15</sup> y me hablaba de sus cientos de millones. Esto es un pecado flagrante de centralismo. Florentino, por Dios, escarba un poco»<sup>16</sup>. Su carta a Pérez Embid continuaba dejándole claro que no pensaba renunciar ni a una sede digna, ni a la formación de una colección pequeña pero representativa del arte actual, ni tampoco a un ambicioso programa de actividades. Para ello proponía como modelo la creación del MoMA por Alfred H. Barr. Pérez Embid le respondía «Estoy tumbado de risa con tu carta de 7 de agosto, y estoy seguro de que tu gestión en el Museo será formidable. Tienes ambición, tenacidad y un increíble espíritu de trabajo ordenado, increíble –digo– en un sevillano de veintitantos años. Tu autocomparación con A. H. Barr y el Museo de Arte Moderno de Nueva York me ha divertido a fondo, y me ha llenado de seguridad. Únicamente te falta aprobar una asignatura: conocer la aguja de marear de los mecanismos burocráticos... en los que has aceptado verte envuelto»<sup>17</sup>.

Poco tiempo después decidieron ir despacio con la búsqueda de la sede definitiva y utilizar la antigua iglesia de San Hermenegildo, cedida por el Ayuntamiento de Sevilla, como sede temporal del MACSE. Atrás se dejó el Pabellón Mudéjar de la plaza de América, que aparecía en el decreto fundacional del museo como sede, ya que el Ayuntamiento no estaba dispuesto a ceder el edificio en su totalidad y la inversión de su adaptación era muy alta para ser una sede temporal. En palabras de Pérez Escolano «La lamentable restauración del edificio hecha por los arquitectos municipales no es un museo, y con unos "pocos cambios" no se conseguirá nada. Yo no acepto la responsabilidad de inaugurar un Museo de Arte Contemporáneo allí; es una cuestión de ética, no tan solo de gusto; sería hipotecar el futuro del Museo. Florentino, convéncete de que lo que te propongo es la única opción decente con el Arte Contemporáneo»<sup>18</sup>. También quedaron atrás los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que según el mismo decreto iban a formar parte de su colección. Pérez Escolano y sus colaboradores, entre los que pronto destacaron los artistas José Ramón Sierra y Francisco Molina, tuvieron claro desde el principio que la colección para este museo tenía

.....  
15 Jaime López de Asiaín, arquitecto que diseñó la nueva sede del Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid.

16 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 7 de agosto de 1970. MACS\_E\_1970\_007, Centro de documentación del CAAC.

17 Carta de Florentino Pérez Embid a Víctor Pérez Escolano, 11 de agosto de 1970. MACS\_E\_1970\_009, Centro de documentación del CAAC. (Reproducida en pp. 42-43).

18 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 7 de agosto de 1970. MACS\_E\_1970\_007, Centro de documentación del CAAC.

que ser un reflejo del arte comprometido con la contemporaneidad que estaban realizando los artistas españoles más reconocidos del momento, rompiendo drásticamente con el academicismo hegemónico en la ciudad.

Siguiendo esta idea, y debido a las limitaciones presupuestarias del museo, se contemplaron unos criterios realistas para la formación de la colección, centrándose en el arte actual español. Quedaron excluidos el arte de vanguardia extranjero y las obras de los grandes artistas españoles contemporáneos, Picasso, Miró, Gris, Gargallo, etc., que serían mostrados solo en exposiciones temporales<sup>19</sup>. Se llevó a cabo una ardua labor de contactos con artistas y galeristas para conseguir las obras más adecuadas para el museo. Gracias a este trabajo, se pudieron ver representadas en la colección corrientes artísticas como: el informalismo, la abstracción geométrica, el grupo de Cuenca, la nueva figuración, la crítica social y política, etc.; con obras tan significativas como *Unidades yunta* (1969) de Pablo Serrano, *Aeleón* (1969-1970) de Manuel Barbadillo, *Macra vegetal* (1973) de Aurelia Muñoz, *Pintura blanca* (1971) de Gerardo Rueda, *Persona 72* (1972) de Darío Villalba, *El jardín* (1971) de Isabel Villar, *Retrato de los padres* (1972) de Francesc Artigau o *Mi madre* (1972) de Francisco Cortijo. En 1976 la colección estaba formada por dos centenares largos de obras, en su mayoría nuevas adquisiciones para este museo. «Hay ejemplos tanto de la abstracción de la época, que le interesaba mucho a Sierra, como de la evolución pop de la nueva figuración con la que sintonizaba Molina. A mi me tocaba el papel de integración pero el criterio de calidad estaba garantizado» recordaba Pérez Escolano recientemente<sup>20</sup>.

Pero el MACSE no solo fue interesante por la colección que se reunió en poco tiempo sino, además, por la propuesta de museo que se planteó. 1970, el año de la creación del MACSE, fue también el momento en el que llegó a España el arte conceptual, que en el resto de occidente había producido un descrédito de las vanguardias tradicionales y un cuestionamiento del papel social de los artistas y, sobre todo, de los museos. La profusión del arte de acción que se produjo a lo largo de los años 60, con el desarrollo del vídeo y, más aún, del arte efímero que supusieron los *happenings* y las *performances*, puso de manifiesto la incapacidad

.....  
19 Víctor Pérez Escolano, «Museo de Arte Contemporáneo» en *Reales Sitios*. Madrid, Revista del Patrimonio Nacional, edición dedicada a los museos de Sevilla, 1976, p. 146.

20 «Cincuenta años de un museo "atento al latido de su tiempo"» por Charo Ramos. Diario de Sevilla, 3 de mayo de 2020. Consultado el 4 de mayo de 2020. [https://www.diariodesevilla.es/artes\\_plasticas/Cincuenta-museo-atento-latido-tiempo\\_0\\_1460854288.html](https://www.diariodesevilla.es/artes_plasticas/Cincuenta-museo-atento-latido-tiempo_0_1460854288.html)

de las instituciones museísticas para reflejar estas manifestaciones. Esta crisis propició el replanteamiento de los museos, que se materializó en el IX Congreso General de ICOM, celebrado en Grenoble en 1971<sup>21</sup>. En la práctica, estas teorías proponían la desacralización de los museos, lo que llevó a la creación de museos de nuevas temáticas más relacionadas con las comunidades que los alojaban. En lo que respecta al arte contemporáneo se crearon nuevas instituciones con espacios más flexibles para adaptarse a las necesidades de los artistas y para dar cabida a otras disciplinas artísticas como la música, el teatro, el cine o la danza.

En España era difícil que estas nuevas propuestas se desarrollaran, puesto que a finales de los 60 existían muy pocos museos que presentaran las vanguardias artísticas. De iniciativa pública tan solo existía el Museo Español de Arte Contemporáneo que fue creado en 1968, uniendo el Museo de Arte Moderno y el Nacional de Arte Contemporáneo. Este fue uno de los más ambiciosos proyectos de la etapa de Florentino Pérez Embid, al frente del cual nombró como director a Luis González Robles, que había destacado por importantes presentaciones de artistas españoles en bienales extranjeras y que formaba parte del equipo del Museo Nacional de Arte Contemporáneo desde la etapa de José Luis Fernández del Amo<sup>22</sup>. González Robles también dirigiría durante estos años la Comisaría General de Exposiciones (CGE) de la Dirección General de Bellas Artes, llevando a cabo importantes exposiciones temporales de arte contemporáneo que itineraron por diferentes ciudades.

Sin embargo, Pérez Escolano dejó claro en la conferencia que ofreció el 11 de septiembre de 1971 en los cursos de la UIMP de Santander, titulada «El nuevo Museo», que estaba muy al tanto de las nuevas propuestas museológicas que se estaban debatiendo en el resto de Europa y en EE.UU.<sup>23</sup>. Así planteó la necesaria conexión del museo con la sociedad, si quería tener vida, más allá de la exclusiva relación que habían tenido hasta ese momento con las élites; resaltó la importancia de la autogestión y de la descentralización para poder realizar un programa cultural adaptado a las necesidades locales y expuso la indispensable búsqueda de nuevos públicos para el museo: público escolar, con nivel educativo bajo, con necesidades especiales, etc.

.....

21 María Bolaños (Ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón, Editorial Trea S.L., 2002, p. 278.

22 María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid, Alianza editorial, 1989, p. 71.

23 Víctor Pérez Escolano, «El nuevo museo» en *Tercer programa. Ensayo, arte, ciencia*, nº 18. Madrid, Editora Nacional, abril de 1972, pp. 309-322.

Estas propuestas quedaron reflejadas en la gestión que se llevó a cabo en el MACSE en esos primeros años. Por ejemplo, se dedicaron muchos esfuerzos por mantener una cierta independencia con respecto a Madrid. La organización de exposiciones de producción propia fue todo un reto para el MACSE, ya que González Robles, al frente de la CGE, promovía que todos los proyectos expositivos estuvieran centralizados. Tampoco fue fácil elegir las exposiciones organizadas por la CGE que interesaban o poder decidir las compras de obras para la colección que se creían más adecuadas. Así se lo expresaba Pérez Escolano a José M<sup>a</sup> Benjumea, Delegado Provincial de Bellas Artes, «Desearía calibrases hasta que nivel insostenible puede llegar el "colonialismo" del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid con el de Sevilla (...) Yo quisiera haber obtenido respuesta de la Comisaría confirmándome con qué exposiciones podemos contar de las que seleccioné de entre la lista que la Comisaría envió con meses de retraso. Ante el silencio como respuesta ya tengo que llevar adelante nuestro propio programa. Luego, como el año pasado, con una semana de antelación vendrá González Robles con su exposición sin avisar previamente, obligando a clausurar precipitadamente lo que tengamos en exposición»<sup>24</sup>.

Esta cierta independencia de los servicios centrales de Madrid que se consiguió, no sin grandes esfuerzos, hubiera sido impensable sin el apoyo de Pérez Embid. «No digamos lo que puede pasar el día que tú dejes el puesto de Director General de Bellas Artes, las dificultades para llevar adelante una labor serán particularmente en Sevilla, todas las que se puedan imaginar»<sup>25</sup> le reconocía Pérez Escolano. Por ejemplo, en más de una ocasión Pérez Embid tuvo que interceder con presiones a Ramón Falcón, Subdirector General de Bellas Artes, que era uno de los que más frenaba la actividad del museo. Ilustrativa es la carta que le envió el 13 de abril de 1972 con motivo de las compras de obras que se hicieron para la inauguración de la nueva sede: «por favor, revise si las propuestas son razonables, y si no son del todo grotescas, despáchelas de una vez, y comuníquese a Víctor Pérez, para que pueda ir reuniendo la colección que hay que exponer cuando el Museo se inaugure»<sup>26</sup>.

.....

24 Carta de Víctor Pérez Escolano a José M<sup>a</sup> Benjumea, 26 de noviembre de 1971. RS\_1971\_262, Centro de documentación del CAAC.

25 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 3 de mayo de 1973. RS\_1973\_067, Centro de documentación del CAAC. (Reproducida en pp. 46-47).

26 Carta de Florentino Pérez Embid a Ramón Falcón el 13 de abril de 1972. MACS\_E\_1972\_082, Centro de documentación del CAAC.

También se luchó para que el museo fuera gratuito y esto no fuera un impedimento para las clases más desfavorecidas. Otro aspecto que se cuidó mucho fue mantener una continua conexión con el mundo del arte y de los museos, y no solo a nivel nacional. Se conserva mucha correspondencia mantenida, en poco tiempo, con artistas, con otros museos, con el ICOM, con críticos de arte, con publicaciones especializadas, con galeristas... Es significativo que la primera carta de Pérez Escolano a un artista, prácticamente al mes de aceptar la dirección del museo, fuera a Luis Gordillo. «La importancia de tu pintura te ha colocado en la primera línea de los artistas españoles. Eres totalmente necesario para Sevilla. (...) El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla estaría encantado de contar con obra tuya»<sup>27</sup>. Lo cual acabó siendo una realidad, meses después, con la compra de las pinturas *Gran cabeza* y *Descendiendo rojo-gris*, piezas fundamentales de la colección del MACSE.

Pero los mayores esfuerzos se dedicaron a establecer lazos con la sociedad mediante una programación muy dinámica y completa: exposiciones, conferencias, cursos, seminarios... Tampoco faltaron las representaciones de teatro, que mostraron las obras de las compañías de teatro independiente de la ciudad. Estas compañías nacieron, a finales de los años 60, como herederas del trabajo que había llevado a cabo el catedrático Agustín García Calvo, antes de su expulsión de la Universidad de Sevilla. Así, en 1971, se representó en el museo la obra de teatro *Oratorio*, del dramaturgo Alfonso Jiménez, puesta en escena por el grupo Teatro Estudio Lebrijano de Juan Bernabé, quien desgraciadamente fallecería ese mismo año. Y en 1972, fue el turno de las representaciones de las obras de teatro *Quejío* de la compañía La Cuadra de Salvador Távora y *Cuento para la hora de acostarse* del grupo Esperpento.

No obstante, fueron las exposiciones de producción propia llevadas a cabo a lo largo de estos primeros años lo que más caracterizó la actividad del museo, destacando entre ellas: *El cómic*, *Gráfica actual española*, *Arte actual valenciano* y *La arquitectura de Antonio Fernández Alba*.

Uno de los momentos estelares de la historia del MACSE llegó con la inauguración, el 8 de mayo de 1971, de la exposición *El cómic*, coordinada por Francisco Molina. Esta propuesta tuvo un gran impacto en el mundo de la cultura, ya que fue la primera vez en España que

.....

27 Carta de Víctor Pérez Escolano al artista Luis Gordillo, 7 de agosto de 1970. RS\_1970\_004\_1 y 2, Centro de documentación del CAAC. (Reproducida en pp. 40-41).

una institución pública dedicaba atención monográfica al cómic. La exposición pudo verse en la antigua iglesia de San Hermenegildo, primera sede del museo, un gran espacio elíptico cuyas paredes se encontraban llenas de molduras y hornacinas con decoración barroca. Esto supuso un reto en cada montaje, ya que para poder aprovechar ese espacio diáfano fue necesario el diseño y la fabricación de estructuras expositivas adaptadas a cada muestra. En este caso el diseño del montaje expositivo correspondió a José Ramón Sierra, que realizó una transformación radical del espacio central, creando juegos entre diferentes alturas y con espacios cubiertos y descubiertos. Este diseño propició un interesante diálogo entre las imágenes expuestas y las pinturas propias del edificio. «La transformación del ambiente interior de San Hermenegildo fue total; podría decirse que fue la obra culminante de su "serie negra". Las figuras agigantadas e iluminadas de héroes del cómic como Barbarella, se hacían presentes en el espacio como los contrapuntos cromáticos o materiales de sus cuadros», escribía hace algunos años Pérez Escolano sobre el montaje de Sierra<sup>28</sup>.

Los contenidos de la exposición fueron definidos por un comité técnico formado por, además de Pérez Escolano, José Ramón Sierra y Francisco Molina, los especialistas en cómics, Victoriano González Vila y Pedro Taberner. Establecieron cuatro temas: trabajo, amor, sueño y violencia, entre los que distribuyeron 121 paneles fotográficos con ampliaciones de viñetas a varios tamaños y 15 planchas originales de diversos artistas. «El cómic está en la calle; el Museo de Arte Contemporáneo recoge esta realidad y la incorpora a su actividad. (...) Nuestro deseo con esta exposición es mostrar las posibilidades con la presentación de estos elementos básicos y obtener para el visitante una conciencia de que esto es algo más que literatura infantil o infantiloides ilustrada, y que debemos, por tanto, desarrollar nuestro criterio selectivo e ir más allá de la evasión con el deseo de transformar la "cultura de masas" en una auténtica cultura popular» escribían en el catálogo los organizadores. Se diseñaron tres carteles, el más original realizado a partir de una idea de Pedro Taberner y dibujado progresivamente por Luis Bermejo, José Ortiz, Víctor de la Fuente, Francisco Ibáñez, Jesús Blasco, Carles Prunés y Jordi Longarón.

Desgraciadamente, a pesar de un cierto aperturismo, la situación en el país era la que era y el 29 de mayo Pérez Embid decidió la clausura anticipada de la exposición, ante el temor de una inmediata clausura gubernativa, basada en la denuncia formal ante el gobierno civil de

.....

28 Pérez Escolano, *op. cit.* Sevilla, Recolectores Urbanos, 2015, p. 212.

un abogado sevillano. «El nuevo rizo paradójico fue no solo que Pérez Embid no me cesara sino que en sus palabras intuyera, una vez más, un cierto regocijo» recordaba recientemente Pérez Escolano<sup>29</sup>. En la denuncia se acusaba de inmoralidad por las reproducciones de *Valentina*, *Jodelle* y *Saga de Xam*<sup>30</sup>. «De la propia clausura forzada de la Exposición cabe deducir conclusiones. El que elementos rancios de nuestra sociedad denuncien manifestaciones culturales acusándolas de inmoral es triste, y más triste que las autoridades las tengan en cuenta y la clausura de las mismas. En definitiva, todo ello es coherente con nuestra estructura colectiva y no cabe sorprenderse»<sup>31</sup> escribía Pérez Escolano a los pocos meses de la clausura.

También un joven Juan Manuel Bonet reflexionaba a raíz de la clausura de la exposición. «El que una exposición, como la del cómic, deba cerrar por causas morales no es un hecho trascendental, pero sí un indicio de que esta sociedad permisiva hacia la que tiende nuestro país se ha impuesto en Andalucía con menos fuerza que en otras partes. Se puede casi asegurar que en Barcelona, por ejemplo, la exposición no hubiese cerrado»<sup>32</sup>.

La clausura forzada de la muestra sobre el cómic produjo una importante crisis en el museo, acrecentada por las dificultades que la burocracia administrativa provocaba en el funcionamiento del centro: las facturas se acumulaban sin ser pagadas, el personal subalterno necesario no llegaba, las propuestas de compras de obras para la colección no se tramitaban, no se pagaban las nóminas del escaso personal... Además, Pérez Escolano presentó su dimisión, ante la obligación de realizar el servicio militar, pero Pérez Embid no la aceptó y acordaron que Francisco Molina quedaría al cargo de las gestiones en su ausencia. El 15 de octubre se incorporó a filas y durante más de un año tuvo que atender las urgencias del museo por teléfono y en los domingos de permiso. Al poco tiempo, José Ramón Sierra puso fin a su colaboración con el museo, quizás por la inestabilidad de la situación. Además su relación con Pérez Embid no parecía ser muy buena, al menos eso se desprende de la carta en la que Pérez Escolano le transmitía la noticia: «No quiero aquí hacerte otro comentario que el decirte escuetamente que mi apreciado amigo, que no tuyo lamentablemente, José Ramón Sierra ha interrumpido por el momento su cola-

.....

29 *Ibid.*, p. 212

30 Juan de Hix (Juan Manuel Bonet), «Clausura de la exposición» en revista *Bang!* nº 6. Barcelona, 1971, p. 9.

31 Víctor Pérez Escolano, «Los cómics en el museo» en revista *Bang!* nº 6. Barcelona, 1971, p. 5.

32 Juan de Hix (Juan Manuel Bonet), «Clausura de la exposición» en revista *Bang!* nº 6. Barcelona, 1971, p. 9.

boración conmigo en el Museo. Esto, que te dará a ti satisfacción, me produce a mi todo lo contrario»<sup>33</sup>. Durante este primer año José Ramón Sierra, al frente del virtual departamento de arquitectura y diseño, había colaborado en varios proyectos arquitectónicos, que finalmente no llegaron a realizarse, había realizado el diseño expositivo y gráfico de las muestras de producción propia y había creado el logotipo del museo, una letra c extendida y apaisada, que marcaría la imagen corporativa de la institución a lo largo de su historia. Sierra también realizó el diseño del expositor exterior del museo, el cual fue colocado en la entrada de San Hermenegildo y luego trasladado a la nueva sede de la calle Santo Tomás.

Desde este momento Francisco Molina se convirtió en una figura indispensable, recayendo en él gran parte de las gestiones del museo, incluyendo la organización de exposiciones temporales y la selección de obras para la colección permanente, contando prácticamente solo con la ayuda de Adriana Arrieta, como secretaria, y José M<sup>a</sup> Camacho, como subalterno, el cual estuvo vinculado al MACSE y posteriormente al CAAC hasta su jubilación. Sin embargo, el nombramiento oficial de Molina como jefe de exposiciones no se produjo hasta noviembre de 1972<sup>34</sup>, a pesar de que Pérez Escolano no paró en todos estos meses de solicitarlo con urgencia a Pérez Embid. «Tú sabes, te lo he repetido muchas veces, que estando yo en Badajoz mis limitaciones se ven agrandadas a la hora de dirigir nuestro Museo. Lo lógico es que, ante tan obvia realidad, hubierais aceptado mi dimisión (...) Pues bien, el Museo va planeando y remontándose un poco de vez en cuando en estos meses gracias a las pocas personas que vienen ofreciendo su trabajo, y en particular Paco Molina. Francisco Pérez Molina hace cuatro meses cuenta, tras conversación mantenida por los tres, con tu aceptación de su presencia en el Museo como Encargado de Exposiciones, lo que permita tener un mínimo estatus económico que resuelva su difícil situación personal y familiar que no es el caso repetirte aquí. Él y yo hemos llegado al siguiente convenio: si para fines de mayo no posee un contrato, siquiera temporal, abandonará el Museo e incluso puede que Sevilla, lo cual sería doblemente trágico»<sup>35</sup>.

.....

33 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 26 de noviembre de 1971. RS\_1971\_263, Centro de documentación del CAAC.

34 Nombramiento de Francisco Pérez Molina como jefe de exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 21 de noviembre de 1972. MACS\_E\_1972\_199, Centro de documentación del CAAC.

35 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 17 de abril de 1972. RS\_1972\_051, Centro de documentación del CAAC.

Francisco Molina había llegado a Sevilla algunos años antes por su amistad con Paco Cortijo y huyendo de Madrid por la persecución política del franquismo. Prácticamente desde su llegada a la ciudad, se convirtió en un referente para otros artistas por sus propuestas provocadoras y por sus conocimientos sobre el pop inglés y americano, abriéndoles nuevos horizontes más allá de la abstracción predominante. Su aportación como artista, agitador y gestor cultural durante estos años fue trascendental para la escena cultural sevillana, colaborando, además de con el museo, con la galería Juana de Aizpuru y con la recién creada Obra Cultural de la Caja de Ahorros San Fernando.

Tras esta crisis, y gracias al trabajo de Molina, el 11 de diciembre de 1971 se pudo retomar la actividad con la inauguración de la exposición *Gráfica española actual*. La muestra se presentó como una alternativa al mercantilismo del arte. Para ello se escogió obra gráfica, «un número cada vez mayor de artistas ven la necesidad de serializar las obras para llegar a un mayor número de público; aunque no todo el arte pueda seriarse, sí puede el artista utilizar aquellas técnicas que, como el grabado, posibilitan una expansión masiva de las obras» escribía Molina en el folleto. Además, y esto fue lo novedoso, la exposición daba la posibilidad a los asistentes de adquirir las obras expuestas, que habían sido prestadas para tal fin por un gran número de galerías y artistas nacionales.

La siguiente exposición de producción propia *Arte actual valenciano* se inauguró el 27 de abril de 1972, nuevamente dirigida por Francisco Molina y con montaje diseñado por Antonio Pérez Escolano y Fernando López. Pérez Escolano, que continuaba realizando el servicio militar, tan solo pudo ocuparse de coordinar el catálogo, para el que contó con textos de los críticos de arte, Tomás Llorens y Vicente Aguilera Cerni. Tras esta exposición, obras tan importantes como *Un mon per a infants* de Andreu Alfaro, *Aislamiento 71* de Anzo, *El triángulo y el círculo II* de Eusebio Sempere, *Pueblo saliendo de un límite* de Manuel Hernández Mompó, *Inauguración* de Artur Heras, *Hierro y cobre integrados* de Salvador Soria o *Estructura* de José María Yturralde pasaron a formar parte de la colección del MACSE.

Las muestras regionales, incluso provinciales, eran una de las líneas programáticas de este museo para las exposiciones temporales, con la intención de mostrar en Sevilla lo que hacían otros artistas en el resto del país. No fue por casualidad que estas exposiciones se iniciaran con el arte valenciano, ya que en estos años fue muy importante la actividad de los críticos Llorens y Aguilera Cerni, junto con Valeriano Bozal, promocionando a este cír-

culo de artistas y a sus propuestas artísticas frente al informalismo<sup>36</sup>. Posteriormente, se siguió trabajando en otras exposiciones, sobre todo en una de artistas catalanes y otra de artistas malagueños, pero desgraciadamente no llegaron a ver la luz. Estas líneas quedaron reflejadas, algunos meses más tarde, en la respuesta de Pérez Escolano y Molina a los ofrecimientos de galeristas para hacer exposiciones monográficas de artistas: «el Museo debe dejar ese campo y dedicar su esfuerzo a tareas más específicamente museísticas y menos comercializables, como son las muestras regionales, las antológicas, las temáticas, las colecciones privadas poco conocidas, los campos menos habituales del quehacer artístico de nuestros días, etc»<sup>37</sup>.

Por otro lado, la formación de Pérez Escolano también condicionó la programación del MACSE en sus primeros años y tuvo su reflejo más claro en la exposición *La arquitectura de Antonio Fernández Alba*, que se realizó en mayo de 1973 y que sería la última producción propia de este período. Para esta muestra se realizó un exhaustivo catálogo, coordinado por Pérez Escolano, que incluyó los dibujos del arquitecto y una completa bibliografía sobre su obra. Su diseño, que recordaba a un cuaderno de trabajo, lo realizaron Guillermo Vázquez Consuegra y Gonzalo Díaz Recasens, quienes también diseñaron el montaje de la exposición. Este incluyó dos rejeras que cubrieron el final de cada sala, a modo de ábside, y que se inspiraban en las formas curvas que Fernández Alba incluía en sus proyectos. Fueron realizadas por Jorge Vázquez Consuegra y se adosaban a unas estructuras con forma de grada que servían para alojar al público asistente a las actividades.

Pero no solo las exposiciones de producción propia fueron relevantes en este periodo, también las producidas por la CGE que se seleccionaron para este museo, aunque como ya se ha dicho anteriormente la relación con González Robles no fue del todo fluida. De entre estas muestras destacaron las dos primeras: *Alberto y Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935. Colección Gianni Mattioli*.

La exposición sobre el escultor Alberto Sánchez, que había fallecido en 1962, fue con la que el MACSE abrió sus puertas al público el 10 de noviembre de 1970. Alberto había sido la figura más importante del exilio republicano en la URSS, por lo que esta exposición re-

<sup>36</sup> Marzo y Mayayo, *op. cit.*, p. 269.

<sup>37</sup> Carta de Víctor Pérez Escolano y Francisco Molina a Miguel Agraít de la galería Punto de Valencia, septiembre de 1972. RS\_1972\_161, Centro de documentación del CAAC.



presentaba a la perfección el momento aperturista que vivía el régimen franquista. Además, encajaba muy bien con la imagen renovadora que se quería mostrar en este nuevo museo. El catálogo contaba con textos del propio artista, Picasso, Neruda y una separata con un poema de Alberti. Para este montaje, cuyo diseño había realizado Macua & García-Ramos, los muros se dispusieron con la misma sinuosidad y el mismo movimiento que las obras de Alberto, creando el marco adecuado para su contemplación.

La segunda exposición, *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935. Colección Gianni Mattioli*, fue una gran oportunidad para contemplar las obras de artistas futuristas como Boccioni, Carrà o Balla, o de otros artistas tan destacados como Modigliani, De Chirico o Morandi. De hecho, fue la primera vez que se pudo ver en España una colección extranjera de arte contemporáneo de tal calidad y, en un principio, estaba previsto que solo se mostrara en Madrid y Barcelona. Sin embargo, por la insistencia de Pérez Escolano y por el apoyo de Pérez Embid la muestra finalmente pudo verse en la ciudad. «Todo el mundo está maravillado con esa expo y toda Sevilla clama por que venga aquí (...) Hay que hacerlo imposible por traerla», escribía Pérez Escolano a Pérez Embid, quien le contestaba «He insistido, ganaremos»<sup>38</sup>.

Otro importante logro del MACSE en esta primera etapa, además de plantear una moderna propuesta museológica y de formar una importante colección, fue establecer una sede permanente en la antigua cilla del cabildo catedral, en la calle Santo Tomás. «José Ramón y yo propusimos realizar una ampliación sobre la cubierta por medio de un pabellón de estructura metálica que dejaría abierta una terraza al aire libre para esculturas. Recuerdo la cara de asombro de Pérez Embid al explicarle los planos que le presentábamos, pero también su rechazo inmediato» recordaba Pérez Escolano<sup>39</sup>. Pérez Embid prefirió una reforma más clásica, que encargó a Rafael Manzano. También se decidió comprar la casa colindante, que daba a la calle Miguel de Mañara, para construir un edificio de nueva planta conectado a la antigua cilla. De esta manera se conseguiría una sede adecuada a las funciones planteadas para el MACSE.

.....

38 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid y respuesta en rojo, 2 de diciembre de 1970. MACS\_E\_1970\_016, Centro de documentación del CAAC.

39 Pérez Escolano, *op. cit.* Sevilla, Recolectores Urbanos, 2015, p. 212.

A principios de 1972 se dio un impulso a las adquisiciones, ya que el año anterior solo se había podido finalizar el trámite de 6 obras. «Hay que multiplicarlas por diez, por lo menos, antes de esta primavera» pedía Pérez Embid<sup>40</sup>, puesto que la inauguración de la nueva sede estaba prevista para ese mismo verano y se pretendía abrir con una exposición permanente de la colección. Se recibieron muchas ofertas de venta de obras en los siguientes meses, siendo aceptadas y tramitadas por la Dirección General la mayoría de ellas.

El 12 de julio Pérez Escolano, un recluta de permiso, que había sido destinado a una compañía de «castigo» en Badajoz por su activismo estudiantil y sus exposiciones poco adecuadas para el régimen franquista, tuvo que pronunciar su discurso inaugural ante las fuerzas vivas de la ciudad. Sin duda un momento histórico que hacía realidad, a pesar de las adversidades, el sueño de un tenaz político y un joven y brillante arquitecto. «El Museo de Arte Contemporáneo tiene una importancia vital para Sevilla, importancia que quizás ahora no se trasluce con toda su intensidad, pero que con un mínimo de visión de futuro a nadie se le escapa. Su creación por decreto ha venido a cubrir un hueco, o mejor, a adelantar acontecimientos, porque sin la decidida gestión de la Dirección General de Bellas Artes habría que haber esperado muchos años hasta que se lograra el ambiente natural que facilitara su nacimiento digamos por "generación popular"», declaraba Pérez Escolano en la época<sup>41</sup>.

Sin embargo, los esfuerzos económicos para la adquisición de la colección y para la rehabilitación y ampliación de la sede pasaron factura. El museo estuvo a punto de cerrar sus puertas por la situación económica y la falta de personal. En agosto, una dolencia cardíaca obligó a Pérez Embid a apartarse unos meses de sus responsabilidades, lo que vino a empeorar la situación del museo.

La siguiente temporada continuó con el mismo panorama hasta que el 15 de junio de 1973, con la dimisión de su primer director, esta etapa tan importante en la historia del MACSE llegó a su fin. Pérez Escolano había transmitido en mayo a Pérez Embid, una vez más, la grave situación económica del museo, «sinceramente uno se desanima con estas dificultades tan nimias. No dudo de tus promesas; me aferro siempre a tu entusiasmo y a tu palabra como a un clavo ardiendo. Tú sabes que yo sigo embarcado en este asunto por el aprecio que le

.....

40 Carta de Florentino Pérez Embid a Víctor Pérez Escolano, 4 de febrero de 1972. MACS\_E\_1972\_010, Centro de documentación del CAAC.

41 Entrevista a Víctor Pérez Escolano en ABC de Sevilla, publicada el 12 de julio de 1972.

tengo al Museo y el que te tengo a ti. El Museo, hoy por hoy, depende de ti en un 90%»<sup>42</sup>. Pérez Embid contestó con más restricciones económicas que serían la gota que colmara el vaso. «Siento comunicarte mi dimisión irrevocable del cargo de Director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. No puedo aceptar tu negativa a abonar unas cantidades prometidas hace meses, ordenado su pago en mi presencia»<sup>43</sup> escribía Pérez Escolano en su carta de dimisión. A los pocos días también se produjo la dimisión de Francisco Molina como jefe de exposiciones. Pérez Embid tuvo que tomar estas decisiones por las limitaciones económicas que impuso el nuevo Ministro de Educación, Julio Rodríguez, tras el cese de José Luis Villar Palasí el 11 de junio de 1973.

En julio, Pérez Escolano escribió una carta a Pérez Embid en la que le decía: «Lamento sobremanera la tristeza que te haya podido producir mi carta de dimisión (...) El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla se fundó, existió, existe y existirá gracias a ti. Yo siempre he manifestado pública y privadamente, y no dejaré de hacerlo, que la pequeña labor que se haya podido llevar a cabo durante los tres cursos que conté con tu confianza se debió en un 99% y quizás me quedo corto, al permanente y generoso proceder tuyo: cubriendo los gastos que las actividades provocaban, tolerando mis cabezonadas, patrocinando una línea independiente y progresiva, atendiéndome personalmente en cuanto te solicité...»<sup>44</sup>. Pero Pérez Embid ya poco más podría hacer por el MACSE. En enero de 1974 fue destituido y al final de ese mismo año falleció. Sin Pérez Escolano y Pérez Embid el museo se hundió en un profundo letargo del que tardaría décadas en despertar. Hoy en día sus raíces siguen aportando vitalidad y frescura al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, creado, como no podía ser de otra manera, tomando el relevo de aquellos intensos años.

.....

42 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 3 de mayo de 1973. RS\_1973\_067, Centro de documentación del CAAC. (Reproducida en pp. 46-47).

43 Carta de dimisión de Víctor Pérez Escolano dirigida a Florentino Pérez Embid, 15 de junio de 1973. Archivo personal de Víctor Pérez Escolano. (Reproducida en pp. 48-49).

44 Carta de Víctor Pérez Escolano a Florentino Pérez Embid, 5 de julio de 1973. RS\_1973\_171, Centro de documentación del CAAC.



Archivo

Aznalferache, 7 agosto 70

Amigo Luis:

Espero me recordarás de hace bastantes años en Chipiona donde fuimos vecinos (recordarás más a mi hermano Luis), o bien de cuando nos re-presentaron un día en casa de Carmen Lafón.

Estoy muy interesado en tomar contacto contigo. Intenté visitarte la última vez que estuve en Madrid, pero la calle Valdemojados es poco menos que ilocalizable.

La importancia de tu pintura te ha colocado en la primera línea de los artistas españoles. Eres totalmente necesario para Sevilla.

Sabes como después de muchos sucesos y complicaciones el acontecer sevillano en materia artística ha derivado, desgraciadamente para la ciudad, hacia hechos que conocerás bien. De otro lado todos hemos presenciado la marejadilla del ambiente nacional.

Hace pocos días se ha creado el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y rueda rodando se me ha ofrecido su dirección; yo he tenido la osadía de aceptarla antes de que el rebote pasase a las manos de siempre. Yo estoy dispuesto a "intentar", para lo cual es imprescindible un mínimo de colaboración de unos pocos.

Me interesaría conocer tu respuesta a la siguiente pregunta: ¿Aceptarías pertenecer al patronato del Museo de Arte Contemporáneo de

-2-

RS-1970-004.2

Sevilla?.

Y en otra vertiente, laboralmente hablando a un magnífico pintor sevillano, el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla estaría encantado de contar con obra tuya. Con toda confianza, ¿estarías dispuesto a alguna de las tres siguientes opciones?:

- 1.-Donar obra u obras tuyas al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- 2.-Ceder obra u obras tuyas por un número determinado de años al MAC de Sevilla.
- 3.-Vender a precios especiales obra u obras tuyas al MAC de Sevilla.

Estoy a tu completa disposición para aclararte cuantos puntos precisos. Espero tus noticias. Un abrazo:



Víctor Pérez Escolano  
Ramón y Cajal. Cerro Alegre.  
San Juan de Aznalfarache.  
(Sevilla).

*El Director General  
de  
Bellas Artes*

Santander, 11 de agosto de 1970

Sr.D. Víctor Pérez Escolano  
SAN JUAN DE AZNALFARACHE

Querido Víctor:

Estoy tumbado de risa con tu carta de 7 de agosto, y estoy seguro de que tu gestión en el Museo será formidable. Tienes ambición, tenacidad y un increíble espíritu de trabajo ordenado, increíble -digo- en un Sevilla no de veintitantos años. Tu autocomparación con A.H. Barr y el Museo de Arte Moderno de Nueva York me ha divertido a fondo, y me ha llenado de seguridad.

Únicamente te falta aprobar una asignatura: conocer la aguja de marear de los mecanismos burocráticos... en los que has aceptado verte envuelto.

Prescindo de todas tus "incógnitas de agosto", que doy por resueltas.

Sobresalen tres aspectos:

1º.- Adquisiciones para una colección decente.- Estoy conforme con tu carta a Joaquín de la Puente, y te reitero que lo más probable es que en septiembre tengamos dinero para adquirir directamente para el Museo de Sevilla todas o casi todas las obras que hagan falta para completar las que obtengamos en Madrid. Hoy aquí no tengo datos para puntualizarte más.

2º.- Relaciones con el Ayuntamiento. Acabo de ponerle al Alcalde el telegrama de que te adjunto copia. Así se lo he repetido a Pepe Benjumea, con quien acabo de hablar.

Si el Alcalde sigue echando balones fuera, tendríamos que pensar en la búsqueda de un local céntrico. Quizás sería preferible, pero por supuesto renunciando a una inauguración inmediata. Después de todo, esto no importaría nada.

3º.- Gastos de acondicionamiento inmediato del edificio. Aquí chocamos con la asignatura que tu no has aprobado todavía: la de entender los arcanos de la burocracia.

...

*El Director General  
de  
Bellas Artes*

2.

Yo te dije que había dinero inmediato cuando pensaba en que "tus proyectos" iban a salir por un millón o millón y medio. En las cifras que estás ahora, no hay más remedio que ir despacio, porque una cifra así no hay quien la camufle, ni yo puedo tirar de cheque como el que dispone de una cuenta corriente. Hay que seguir una tramitación normal, y échale tres o cuatro meses a partir del momento en que el proyecto haya sido oficialmente presentado. Si tu entiendes, como en esta última carta me reafirmas, que un acondicionamiento de tipo provisional es indecente e insufrible, no hay más remedio que coger el toro por los cuernos y actuar al ritmo que la ley vigente permite. Esto equivale a renunciar a la inauguración del Museo junto con las otras dos. Pero ya recuerdo que la idea de la solemnidad triple a ti no te gustó nada desde el primer momento.

Un abrazo muy fuerte,

  
Florentino Pérez-Embida

P.D.- Tenedme informado de vuestra gestión con el Alcalde. Yo espero estar en Santander hasta el día 21.



*El Director General  
de  
Bellas Artes*

Madrid, 1 de abril de 1971.

Sr. Don Víctor Pérez Escolano  
Director del Museo de Arte Contemporáneo  
SEVILLA.

Querido Víctor:

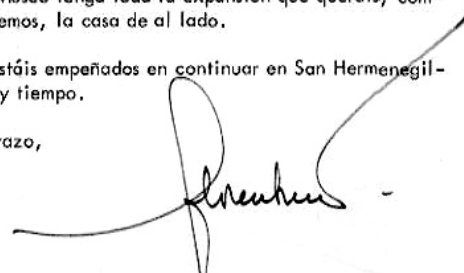
Por suponer que ya estás restablecido de tu operación (de lo que doy gracias a Dios, y al médico como causa instrumental), y como prólogo a la conversación que tendremos dentro de varios días, creo que debo anticiparte lo siguiente:

Instalación del Museo de Arte Contemporáneo, en la casa de la Calle de Santo Tomás. - Dado que ésta tiene un carácter monumental indudable, la Dirección de Bellas Artes no puede dar el mal ejemplo de modificar allí nada serio, con el argumento de si desde la calle se va a ver o no. Yo le he pedido a Rafael Manzano que prepare, de acuerdo con ustedes, pero dentro de la "ortodoxia monumental", entendida sin criterios de vanguardia, un proyecto que incluya abrir el sótano y acondicionar el último piso, sin prescindir del tejado.

Para que el Museo tenga toda la expansión que queráis, compraremos, y si hace falta expropiaremos, la casa de al lado.

Puesto que estáis empeñados en continuar en San Hermenegildo hasta fin de temporada, hay tiempo.

Un fuerte abrazo,



Florentino Pérez-Embidi

Excuso. Sr. D. Florentino Pérez Embidi  
Director General de Bellas Artes  
Alcalá, 34  
MADRID - 14

Sevilla, 8 de Noviembre de 1.971

Querido Florentino:

Unas letras desde Sevilla en el permiso que me ha permitido venir a la defensa de mi Proyecto fin de carrera. Ya soy arquitecto y resulta que no he oído sonar ningún coro de ángeles.

El Museo está trabajando para abrir con la mayor celeridad posible - nuestra actividad, otra vez provisionalmente en S. Hermenegildo, lo cual esperamos suceda a finales de este mes o principios del que viene. Optamos por preparar una exposición interesante y sencilla al mismo tiempo, cosa es la dedicada a la "Obra Gráfica Española Actual", cuya organización dirige Paco Molina apasionadamente y el montaje Fernando López y mi hermano Antonio. A continuación pensamos en las dos exposiciones de las que ya te hablé, "Arte Valenciano Actual" acompañada de charlas al caso, de modo que sirva como inicio de un mejor conocimiento cultural interregional, y la segunda "Diseño Industrial Español". De todas maneras esperamos poder contar con el programa de la Comisaría General de Exposiciones que precisamente hoy recibo enviado por Luis. De esa relación hay exposiciones que sería del mayor interés vinieran a Sevilla, si tú lo estimas conveniente, y son las siguientes:

- 1) Pablo Gargallo (Exposición antológica). En Madrid Octubre-Noviembre 71. ¿En Sevilla por qué no para primeros de año?
- 2) Rafael Canogar (Exposición antológica). Madrid Febrero 72 junto con:
- 3) Grabados Ingleses Contemporáneos. ¿Por qué no en Sevilla Marzo 72?
- 4) Exposición Nacional de Arquitectura, Diseño y Artes Aplicadas. Madrid Febrero-Marzo 72. ¿Podría venir a Sevilla?
- 5) Paul Klee. Programada para Abril del 72 en Madrid. Esta sería una extraordinaria exposición para inaugurar la nueva sede del Museo en Mayo 72, junto con la también programada para Madrid en Abril,
- 6) Invención y Raíces del Cubismo en la Pintura Española.
- 7) Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Te hago la misma pregunta que en la 4.

De las exposiciones itinerantes en España de la Comisaría, Sevilla está presente en la 1) Pintura Española Actual (Junio 72). 2) El Diseño Gráfico (Ene-

.../..

Excmo. Sr. D. Florentino Pérez Embid  
 Director General de Bellas Artes  
 Alcalá, 34  
MADRID - 14

Sevilla, 3 de mayo de 1973

Querido Florentino:

Me dice Pepe Benjumea que no vendrás por Sevilla en el próximo fin de semana, y como quisiera verte dentro de diez días con la cordial alegría que dan los problemas resueltos, te pongo estas letras para plantearte una grave cuestión del Museo.

En el pasado mes de febrero en tu despacho y en presencia de D. Ramón Falcón me prometistes enderezar el déficit financiero de "tu" Museo - de Arte Contemporáneo de Sevilla. Ordenastes se abonasen las cantidades - que yo llevaba justificadas, comprobantes que quedaron en poder del Sr. Falcón, para proceder al correspondiente libramiento. Se me dió aquella tarde cheque por pesetas 250.015 con las que cubrí las primeras necesidades.

El día 19 de febrero recibí oficio (del que te adjunto fotocopia) en el que se me decía que el resto de la cantidad se desdoblaba en - dos, una por Ptas. 397.950,- que se me libraría "cuando las disponibilidades del crédito específico lo permitan" (mientras que en tu despacho el Sr. Falcón dijo "dentro de diez o quince días" y refiriéndose a la totalidad), y el resto se disolvía en la nada en razón en que eran partidas aplicables a - capítulos presupuestarios normales, cosa obvia que nadie desconocía pero que no dejaban de ser cantidades deficitarias no cubiertas por el presupuesto de 1972.

Sin renunciar a la última cantidad, que caso de no ser abonada - significaría hipotecar por dicha suma nuestro presupuesto de 1973, con lo - que ello represente en cuanto a reducción de nuestra actividad, entiendo que es de la mayor urgencia se libre la cantidad de pesetas 397.950,- cuyos justificantes obras en poder de la Dirección General.

Estoy convencido que con esta ~~forma~~ es muy difícil trabajar. - Para colmo aún no hemos visto una sola peseta del presupuesto de 1973 (el de 1972 está totalmente justificado y gastado hasta el último céntimo). Estoy al límite de los malabarismos para pagar al personal. El martes día 15 inauguró una estupenda exposición del arquitecto Antonio Fernández Alba (en la - que me gustaría contar con tu presencia, tan esquiva para con nuestro pobre Museo) y no se como pagar los gastos inmediatos que acarrea. Sinceramente -

- 2 -

uno se desanima con estas dificultades tan nimias. No dudo de tus promesas; me aferró siempre a tu entusiasmo y a tu palabra como a un diablo ardiendo. Tu sabes que yo sigo embarcado en este asunto por el aprecio que le tengo al Museo y el que te tengo a tí. El Museo, hoy por hoy, depende de ti en un 90%. Lo triste no es solo ver que tardan en llegar las colaboraciones de los organismos oficiales locales, sino como - la máquina de la Dirección General es una especie de Saturno que goza devorando a - sus hijos, y no digamos lo que puede pasar el día que tu dejes el puesto de Director General de Bellas Artes, las dificultades para llevar adelante una labor serán particularmente en Sevilla, todas las que se puedan imaginar. ¡Qué país!

Sabes que hemos estado Rafael y yo en New York con el curso de la Escuela. Se pueden contar muchas cosas, pero en lo referente a los Museos la experiencia es inenarrable. ¡Qué colecciones! ¡Que medios! ¡Que facilidades para trabajar! ¡Qué bendita ausencia de burocratas insidiosos y entorpecedores!. Ya hablaremos.

Antes de concluir esta carta quiero recordarte tres de los otros asuntos de los que hablamos el pasado día 14 de febrero y acerca de los cuales tus ordenes de aquel día no han sido cumplidas:

1.- El abono a la viuda de D. Manuel Millares de la cantidad correspondiente al cuadro "Cuerpo caído" adquirido por el Estado y que figura en el Museo de Arte - Contemporáneo de Sevilla. Siguiendo la indicación de la Sección de Museos cursé nueva oferta de venta a fin de superar el punto muerto, pero no he recibido ninguna respuesta hasta el presente.

2.- Adquisiciones. Es fundamental que en los próximos meses se efectue una nueva remesa de adquisiciones con vistas a la inauguración del Museo. Yo he enviado ya un buen paquete de ellas, de las que desconozco el curso que llevan, complementado próximamente.

3.- Personal. Tampoco tengo la más mínima noticia respecto a las propuestas de personal para el Museo, que se refieren a 6 azafatas y 1 subalterno. Como tu puedes comprender sin esos contratos será imposible abrir el Museo una vez terminadas las obras. Yo al menos no me comprometo a hacerlo si para entonces no estas aprobados todos y cada uno de los contratos indicados, dado que no se puede garantizar la vigilancia del Museo como no sea de esa forma.

En espera de tus noticias, que supongo será recibida como agua de mayo, recibe un cordial abrazo,



Excmo. Sr. D. Florentino Pérez Embid  
 Dirección General de Bellas Artes  
 Alcalá, 34  
MADRID - 14

Sevilla, 15 de junio de 1973

Querido Florentino:

Tras la lectura por parte de Juan Gonzalez Navarrete del párrafo dictado por tí, siento comunicarte mi dimisión irrevocable del cargo de Director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

No puedo aceptar tu negativa a abonar unas cantidades prometidas hace meses, ordenado su pago en mi presencia, con facturas aceptadas por la Sección de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y con oficio de dicha Sección, de fecha 19 febrero 1973 en el que se lee: "El resto de - las facturas..., por importe total de 397.950,- Ptas. ..., se retienen en esta Sección para proceder a su abono cuando las disponibilidades del crédito específico lo permitan".

No puedo aceptar tu amenaza de cese, maneras que no van con un - trabajo amistoso presidido por unas relaciones cordiales y caballerosas.

Si acepto tus discrepancias acerca del catálogo de la exposición "La Arquitectura de Antonio Fernandez Alba", muestra que no te dignastes ver; asunto del que hubiesemos podido hablar y discutir sin mezclar los indicados en los párrafos anteriores.

Dentro de mis límites personales he pretendido trabajar ilusionado, con coraje, honestamente, sin intereses personales, a costa de muchos sin sabores, y manteniendo hacia tí la mayor lealtad y respeto.

Siento profundamente que mi salida del Museo se produzca de esta forma. Nunca pensé ocurriera así, y me he llevado un gran desengaño.

Por encima de todo, quiero hacerte dos ruegos muy encarecidos. - Primero que prevalezca tu visión abierta en estas horas, en el momento de nombrar nuevo Director; mantén tu confianza en la juventud y en el progreso, y - no creas que los defectos que en mí he observado son generales. Segundo - que tu benevolencia trate de conservar, manteniéndoles sus puestos y sus emolumentos, al pequeño grupo de gentes que con tanto cariño han trabajado en este Museo.

.../...

- 2 -

Yo, si no mandas otra cosa, permaneceré en el Museo durante el mes de julio para poner al día todas las cosas que están pendientes, a excepción del pago de acreedores. Durante ese periodo, si nombras inmediatamente nuevo Director, estaré a sus ordenes si él lo acepta.

Por último, cuenta conmigo para lo que desees, siempre que sea hacer cosas a la luz de aquellos criterios que nos sean comunes.

Recibe un abrazo de tu amigo,



Posdata: A solicitud de Pepe Benjumea retraso hasta el día de hoy, 20 de junio, el envío de esta carta.

Carta de dimisión de Víctor Pérez Escolano dirigida a Florentino Pérez Embid, 15 de junio de 1973. Archivo personal de Víctor Pérez Escolano

Letter of resignation from Víctor Pérez Escolano to Florentino Pérez Embid, 15 June 1973. Víctor Pérez Escolano's personal archives



1



4



2



5



3



6



7



8



9

1 Exposición *Alberto* en San Hermenegildo, 1970  
*Alberto* exhibition at San Hermenegildo, 1970

2 Inauguración de la exposición *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935. Colección Gianni Mattioli* en San Hermenegildo, 1971  
Opening of the exhibition *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935. Gianni Mattioli collection* at San Hermenegildo, 1971

3 La señora Mattioli durante la inauguración de la exposición de su colección conversando con Florentino Pérez Embid, 1971  
Mrs. Mattioli during the opening of the exhibition of her collection in conversation with Florentino Pérez Embid, 1971

4 Exposición *Obras de la vanguardia española 1901-1966* en San Hermenegildo, 1971  
*Obras de la vanguardia española 1901-1966* exhibition at San Hermenegildo, 1971

5, 7, 8, 9 Exposición *El cómic* en San Hermenegildo, 1971  
*El cómic* exhibition at San Hermenegildo, 1971

6 Víctor Pérez Escolano, Manuel Martínez y Fernando López durante el montaje de la exposición *El cómic*, 1971  
Víctor Pérez Escolano, Manuel Martínez and Fernando López during the install of the exhibition *El cómic*, 1971

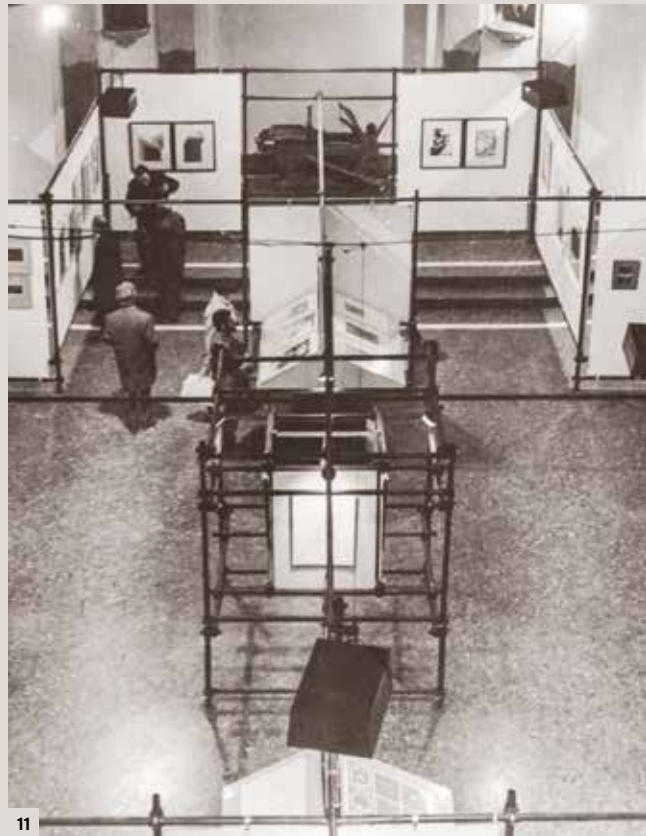




10



12



11



13



14



15



16



17



18

10, 12 Exposición *Arte actual valenciano* en San Hermenegildo, 1972

*Arte actual valenciano* exhibition at San Hermenegildo, 1972

11 Exposición *Gráfica actual española* en San Hermenegildo, 1971-1972

*Gráfica actual española* exhibition at San Hermenegildo, 1971-1972

13 Exposición *Grabados ingleses contemporáneos (1960-1970)* en San Hermenegildo, 1972

*Grabados ingleses contemporáneos (1960-1970)* exhibition at San Hermenegildo, 1972

14 Representación de la obra de teatro *Quejío* de la Cía. La Cuadra de Sevilla en San Hermenegildo, 1972

Performance of the play *Quejío* by the theatre company La Cuadra de Sevilla at San Hermenegildo, 1972

15 Discurso de Florentino Pérez Embid durante la inauguración de la nueva sede del MACSE, 1972

Speech by Florentino Pérez Embid during the opening of MACSE's new venue, 1972

16 Discurso de Víctor Pérez Escolano durante la inauguración de la nueva sede del MACSE, 1972. A su derecha el gobernador civil y el alcalde de Sevilla

Speech by Víctor Pérez Escolano during the opening of MACSE's new venue, 1972. On his right are the Civil Governor and the Mayor of Seville

17 De derecha a izquierda Rafael Manzano y Francisco Molina, entre otros, durante la inauguración de la sede, 1972

From right to left Rafael Manzano and Francisco Molina, among others, during the opening of the new venue, 1972

18 Inauguración de la exposición permanente del MACSE, 1972

Opening of MACSE's permanent exhibition, 1972





19



22



20



23



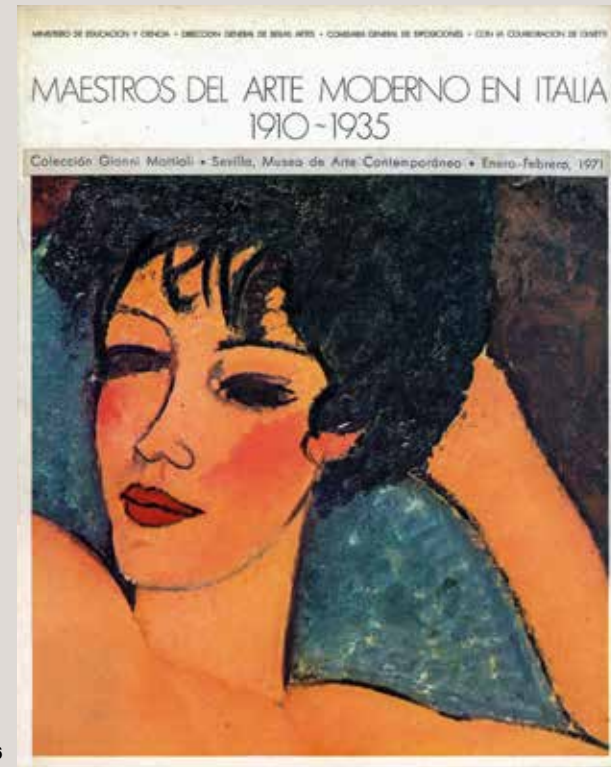
21



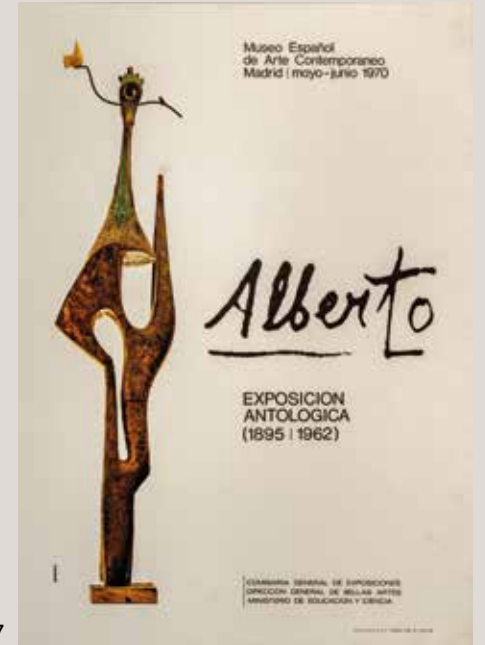
24



25



26



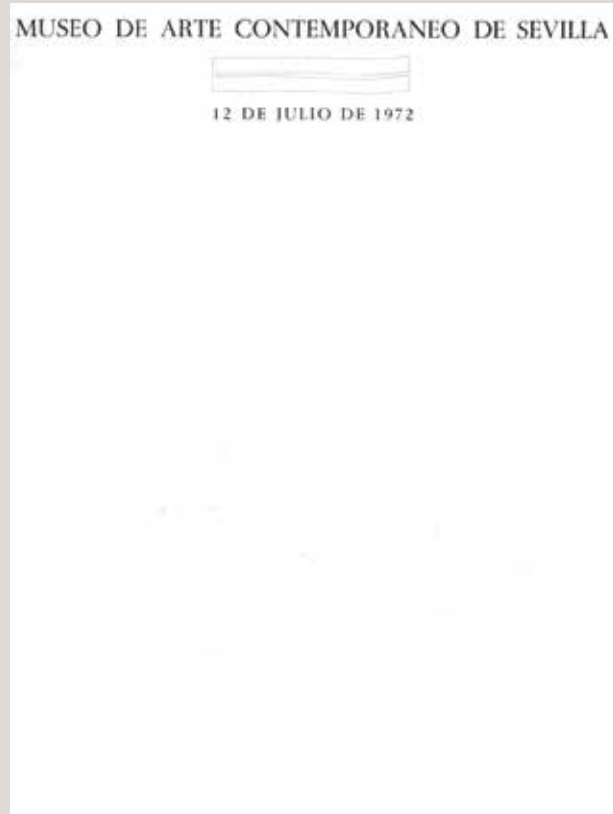
27

- 19, 22 Inauguración de la exposición permanente del MACSE, 1972  
Opening of MACSE's permanent exhibition, 1972
- 20 De izquierda a derecha Fernando Zóbel, Antonio Pérez López (padre de Pérez Escolano) and Paco Molina en la exposición *Caligrafía japonesa actual*, 1972-1973  
From left to right Fernando Zóbel, Antonio Pérez López (Pérez Escolano's father) and Paco Molina in the exhibition *Caligrafía japonesa actual*, 1972-1973
- 21 De izquierda a derecha Guillermo Vázquez Consuegra, Antonio Fernández Alba and Gonzalo Díaz Recasens en la exposición *La arquitectura de A. Fernández Alba*, 1973  
From left to right Guillermo Vázquez Consuegra, Antonio Fernández Alba and Gonzalo Díaz Recasens in the exhibition *La arquitectura de A. Fernández Alba*, 1973
- 23 Exposición *La arquitectura de A. Fernández Alba*, 1973  
*La arquitectura de A. Fernández Alba* exhibition, 1973
- 24 Logotipo del MACSE, diseño de Jose Ramón Sierra, 1970  
MACSE logo designed by Jose Ramón Sierra, 1970
- 25 Catálogo de la exposición *Arte actual valenciano*, 1972  
*Arte actual valenciano* exhibition catalogue, 1972
- 26 Catálogo de la exposición *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935*. Colección Gianni Mattioli, 1971  
*Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935*. Gianni Mattioli collection. Exhibition catalogue, 1971
- 27 Cartel de la exposición *Alberto*, 1970  
*Alberto* exhibition poster, 1970





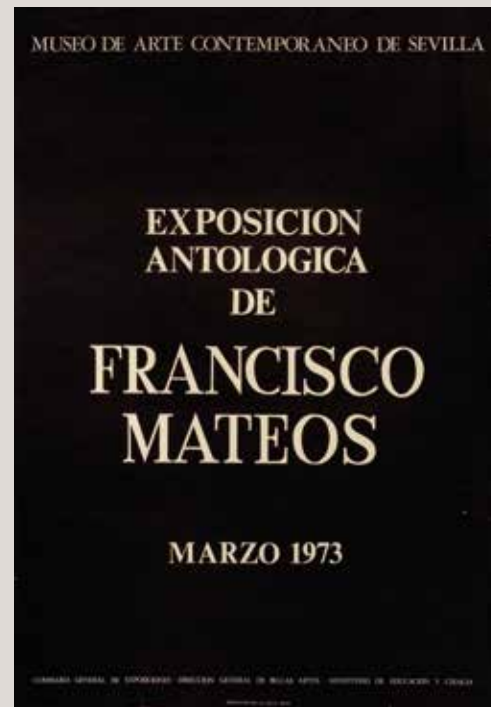




35



36



34



37



38



39

- 34 Folleto del MACSE para la exposición permanente en su nueva sede, 1972  
MACSE's brochure for the permanent exhibition at its new venue, 1972
- 35 Cartel de la exposición *Caligrafía japonesa actual*, 1972-1973  
*Caligrafía japonesa actual* exhibition poster, 1972-1973
- 36 Cartel de la *Exposición Antológica de Francisco Mateos*, 1973  
*Exposición Antológica de Francisco Mateos* exhibition poster, 1973
- 37 Cartel de la exposición *Colección Marqués de Aracena*, 1974  
*Colección Marqués de Aracena* exhibition poster, 1974
- 38 Cartel de la exposición *Arte' 73. Exposición antológica de artistas españoles*, 1973  
*Arte' 73. Exposición antológica de artistas españoles* exhibition poster, 1973
- 39 Cartel de la exposición *Adquisiciones recientes*, 1973  
*Adquisiciones recientes* exhibition poster, 1973



40



41



42

- 40 Cartel de la exposición *Panorámica de la escultura contemporánea*, 1973-1974  
*Panorámica de la escultura contemporánea* exhibition poster, 1973-1974
- 41 Cartel de la exposición *Barbadillo*, 1974  
*Barbadillo* exhibition poster, 1974
- 42 Cartel de la exposición *La arquitectura de A. Fernández Alba*, 1973  
*La arquitectura de A. Fernández Alba* exhibition poster, 1973

Colección



▪ **PORTER McCRAY**  
Museum of American Art

**New Spanish Painting and Sculpture - Part I, 2017**  
Nueva pintura y escultura española - Parte I  
Instalación, medidas variables



▪ **PABLO SERRANO**  
▪ **MANOLO MILLARES**  
▪ **FRANCISCO FARRERAS**

**New Spanish Painting and Sculpture - Part II, 2017**  
Nueva pintura y escultura española - Parte II  
Obras de Manolo Millares, Francisco Ferreras y Pablo Serrano





## NUEVO ARTE ESPAÑOL

Cuando, en cierta ocasión, se le llevó a visitar una bienal española en Madrid, Franco se detuvo ante algunos cuadros del artista surrealista Tàpies, pero se tranquilizó al ser informado de que estaba en «la sala del arte revolucionario». «Mientras sea así como hagan su revolución...», respondió.

JEREMY TREGLOWN

*Franco's Crypt: Spanish Culture and Memory Since 1936*

Dentro de su programa internacional, el Museum of Modern Art organizó tres exposiciones de arte contemporáneo norteamericano que viajaron a Europa en la década de 1950. La primera, titulada *12 Contemporary American Painters and Sculptors*, visitó París, Düsseldorf y Zúrich en 1952. Incluía obras de diversos estilos, desde Hopper hasta Pollock. Otra exposición con un planteamiento similar titulada *El arte moderno en los Estados Unidos* dio a conocer obras de la colección del MoMA. Era más ambiciosa y, además de pintura y escultura, incluía grabados, fotografía y arquitectura. Fue probablemente la exposición de arte norteamericano más importante de aquellos años, ya que presentó un buen número de obras de la corriente conocida como expresionismo abstracto. Viajó a las principales ciudades europeas, como París, Londres, Fráncfort o Viena y también a la Barcelona de la España franquista y al Belgrado de la Yugoslavia socialista.

Por último, en 1958 llegó a Europa la muestra *La nueva pintura americana*, integrada únicamente por obras encuadradas en el expresionismo abstracto. Cuando llegó a Madrid, el gobierno español exigió que el cuadro *Elegía a la República Española* de Robert Motherwell se excluyera de la exposición. Fue esta muestra la que marcó el desplazamiento del centro del mundo del arte de París a Nueva York, como se señaló entonces en la revista *Horizon*: «La nueva pintura norteamericana toma Europa».

Sin embargo, al hilo de las ideas expresadas en el discurso que George Kennan pronunció ante el International Council del MoMA en 1955, titulado *International Exchange in the Arts*, el museo organizó varias exposiciones de arte contemporáneo europeo, principalmente



abstracto. La primera, en 1955, fue *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, que viajó después a Mineápolis, Los Ángeles y San Francisco. Curiosamente, el Whitney Museum organizó al mismo tiempo una exposición con un título casi idéntico: *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*.

Unos años más tarde, el programa internacional del MoMA organizó dos exposiciones de arte moderno de Europa, ambas procedentes de países que entonces no se consideraban democráticos: *New Spanish Painting and Sculpture* en 1960 y *15 Polish Painters* en 1961. Las dos exposiciones eran en esencia selecciones de obras que representaban una versión europea del arte abstracto conocida como informalismo, un tipo de arte que se toleraba, pero no se fomentaba oficialmente, en aquellos dos países, y la mayoría de las obras procedían de museos, colecciones privadas y galerías situados fuera de sus fronteras o de los propios artistas. Resulta llamativo que la exposición española no incluyera nombres tan conocidos como Picasso, Miró o González, que ya ocupaban un lugar destacado en el canon moderno y seguían estando muy activos. La intención de la muestra era dar a conocer la obra de una nueva generación de

La instalación de *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA, 1960

Exhibition view *New Spanish Painting and Sculpture* at MoMA, 1960



Páginas del catálogo de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA, 1960  
 Pages from the exhibition catalogue *New Spanish Painting and Sculpture* at MoMA, 1960

artistas más jóvenes, surgidos en los años 40 y 50, que trabajaban y exponían en España, pero que también participaban en exposiciones internacionales en el extranjero. Como se podía leer en el texto introductorio visible en la pared de la sala: «Especialmente en los últimos cinco años, los artistas españoles han explorado las innovaciones técnicas modernas y en muchos casos han desarrollado cualidades expresivas muy personales. A la vez, la paleta apagada común a muchos, la preferencia por la presentación dramática de la imagen, el a veces brutal pero aun así distante tratamiento del material, nos recuerdan que los hallazgos de los grandes pintores, de Velázquez y de Goya, de Gaudí con su arquitectura escultórica y su tratamiento plástico de los interiores, no están ausentes de la conciencia de la generación actual».

Aunque este tipo de arte no se fomentaba en España, en muchos sentidos esta exposición había sido impulsada y respaldada por funcionarios del gobierno español, y algunas instituciones (Ministerio de Asuntos Exteriores y varios museos de Barcelona) se mostraron dispuestas a colaborar en su organización.

Pese al hecho de que la España franquista en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial estaba aislada desde el punto de vista político y era tratada con desdén por las



democracias europeas occidentales, en lo cultural logró mantener la continuidad con el arte moderno anterior a la guerra y toleraba a una generación más joven de artistas que se encuadraban en el arte abstracto y que exhibían sus obras en casa y a nivel internacional, lo que permitió su incorporación en el canon moderno. La exposición de 1960 en el Museum of Modern Art de Nueva York fue uno de aquellos acontecimientos. Merece la pena señalar que, en el mismo periodo, en muchos de los países del bloque soviético el arte moderno y abstracto no se podía ver en público, lo que plantea la pregunta de cómo debería ser la historia del arte en aquellos países y de cuál sería su actitud hacia el canon moderno. La duda es si debía adoptarse y, en caso afirmativo, de qué manera. En Rusia, por ejemplo, entre los historiadores del arte y los museos sigue abierto el debate sobre lo que se debe hacer con el realismo socialista, que fue la única forma de arte oficialmente respaldada y promocionada prácticamente desde la Revolución de Octubre hasta el fin de la Unión Soviética. ¿Cómo serían la exhibición en los museos o la historia del arte del siglo pasado? Si el realismo socialista se siguiera exhibiendo, como sucede actualmente en la Galería Tretiakov, dedicada al siglo XX, junto con la vanguardia rusa y soviética que se ha empezado a mostrar recientemente, la narración que los incluiría a ambos no podría pertenecer al canon moderno. Mientras que en España se puede pasar de Miró a Tàpies sin salir del canon, en Rusia, pasar de Malévich a Guerásimov requeriría otro relato.



Por otra parte, el futuro del canon moderno como código cultural occidental adoptado de forma generalizada y promovido por el MoMA desde la década de 1930 parece hoy incierto. Su potencial basado en el internacionalismo, la modernidad y el individualismo, que lo convirtió en la norma dominante en las décadas anteriores, está declinando, y pronto podría convertirse en algo marginal, cuando no obsoleto. Su internacionalismo resultó ser un vehículo para divulgar principalmente el concepto occidental del arte (moderno) en otras culturas, mientras que la modernidad, basada en la originalidad y en un carácter único adoptados ahora en todas partes, se está convirtiendo en algo repetitivo y estéril.

Hoy en día, la pregunta ya no es cuánto tiempo seguirá siendo necesario y relevante el canon moderno configurado en el mundo occidental, sino qué será de él. No se trata únicamente de que podría haber agotado su potencial interno, sino de que está quedando relegado a la marginalidad por los cambios experimentados por la sociedad, desde las nuevas tecnologías a las crecientes migraciones a Europa desde culturas que son ajenas no solo al arte moderno, sino a toda la modernidad. Está empezando a quedar claro que el internacionalismo es una vía de dos direcciones. Para adaptarse a este cambio, muchas instituciones culturales como los museos de arte y la propia historia del arte tendrán que transformarse de un modo que dé cabida a otras culturas y que, a la vez, mantenga viva la memoria de la



modernidad. En otras palabras, un nuevo canon, que con toda probabilidad emergerá en países occidentales como España, deberá incluir de algún modo los logros de otras partes del mundo, sin olvidar su propio pasado (la modernidad) y sin ser en sí moderno.

La presentación del Museum of American Art en esta muestra, *New Spanish Painter and Sculptors*, no debería considerarse una exposición de arte. Es en realidad una exhibición documental sobre el restablecimiento del canon moderno en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial y, de un modo más general, sobre el concepto del arte como invención occidental. Todas las piezas, incluidas las producidas originalmente para ser obras de arte, se exhiben aquí principalmente como documentos culturales. Parafraseando a Walter Benjamin: «Los artefactos incluidos en esta exposición no se presentan como obras de arte. Son más bien *souvenirs*, muestras seleccionadas de nuestra memoria colectiva».



## PABLO SERRANO

Crivillén, Teruel, 1908 – Madrid, 1985

Pablo Serrano fue miembro fundador del grupo El Paso, en 1957, junto a los pintores Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez y Antonio Saura.

En octubre de 1972, la Dirección General de Bellas Artes acuerda la compra de esta obra, *Unidades yunta*, para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. La obra pertenece a una serie emparentada con las series *Hombres bóveda* y *Hombres puerta*, y en ella se representa el mundo como fusión de fuerzas opuestas: materia-espíritu, vida-muerte o masculino-femenino, que plásticamente se traduce en un contraste de volúmenes y texturas de fuerte expresividad. En 1972, Pablo Serrano realizó otra pieza de esta serie de *Unidades yunta*, pero en escala gigante, para el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, en Madrid, y en 1976 otra similar para el campus de la University of Houston-Clear Lake (Estados Unidos).



*Unidades yunta*, 1969

*Yoke Unities*

Bronze, 21 x 36 x 30 cm

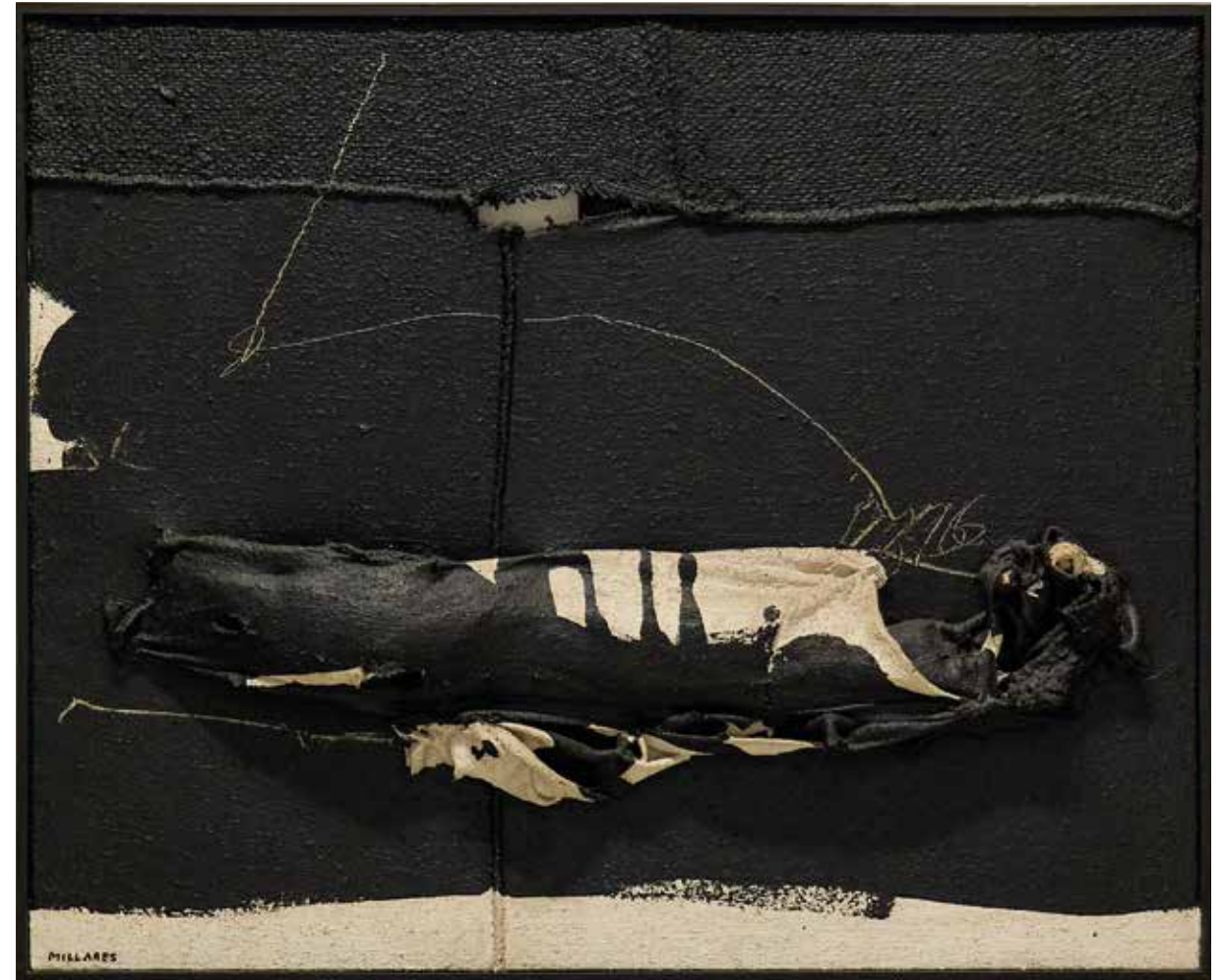


## MANOLO MILLARES

Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972

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

Esta obra fue ofrecida en venta al museo por el autor, en marzo de 1972, pocos meses antes de su fallecimiento, pero no se aceptó hasta octubre. El cambio de vendedor retrasó mucho el pago de la obra y el director del museo, Víctor Pérez Escolano, tuvo que realizar muchas gestiones para que la viuda recibiera el dinero. Meses después el museo dedicó el catálogo de la exposición del arquitecto Fernández Alba a Manolo Millares.



*Cuerpo caído*, 1966

*Fallen Body*

Técnica mixta sobre arpillera, 81 x 100 cm



## FRANCISCO FARRERAS

Barcelona, 1927

Artista de producción cambiante, se dedicó a la abstracción geométrica para centrarse después, en la década de los 60, en *collages* de papel de seda de inspiración oriental y derivar finalmente en los 80 en relieves de madera ensamblados. Realizó también durante los años 50 numerosos encargos públicos como frescos, vidrieras y mosaicos, algunos dentro de la figuración, pero también ha sido incluido dentro del informalismo, siendo de hecho uno de los pintores seleccionados por el MoMA para la colectiva de 1960 *New Spanish Painting and Sculpture*, de marcado carácter informalista.

En su producción nunca encontraremos el automatismo que subyace en la obra abstracta de los exsurrealistas, ni tampoco la violencia o la pasión noventayochista por la historia. El suyo es un mundo sutil, construido, en el que apenas sucede nada y en el que esa casi-nada es organizada plásticamente. Los «nuevos materiales» no fueron para él sino el trampolín hacia el más equilibrado arte del *collage*. En 1959 descubrió las posibilidades plásticas del papel de seda, que a partir de ese momento se convirtió en el elemento principal de su obra\*.

*El pacifista*, 1971

*The Pacifist*

Pintura sintética y collage sobre madera, 100,3 x 80 cm



\* Juan Manuel Bonet, en catálogo *Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*. Madrid, Fundación Juan March, 2016

- JOSÉ LUIS ALEXANCO
- LUIS GORDILLO



- EQUIPO CRÓNICA
- RAFAEL CANOGAR
- ARTUR HERAS



## JOSÉ LUIS ALEXANCO

Madrid, 1942 – 2021

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

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

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



***Soldado*, 1964**  
*Soldier*  
Grafito y tinta sobre papel, 22 x 20 cm

***Movimiento transformable V*, 1968**  
*Convertible Movement V*  
4 piezas de bronce, 6,5 x 12,5 x 5 cm c/u





## LUIS GORDILLO

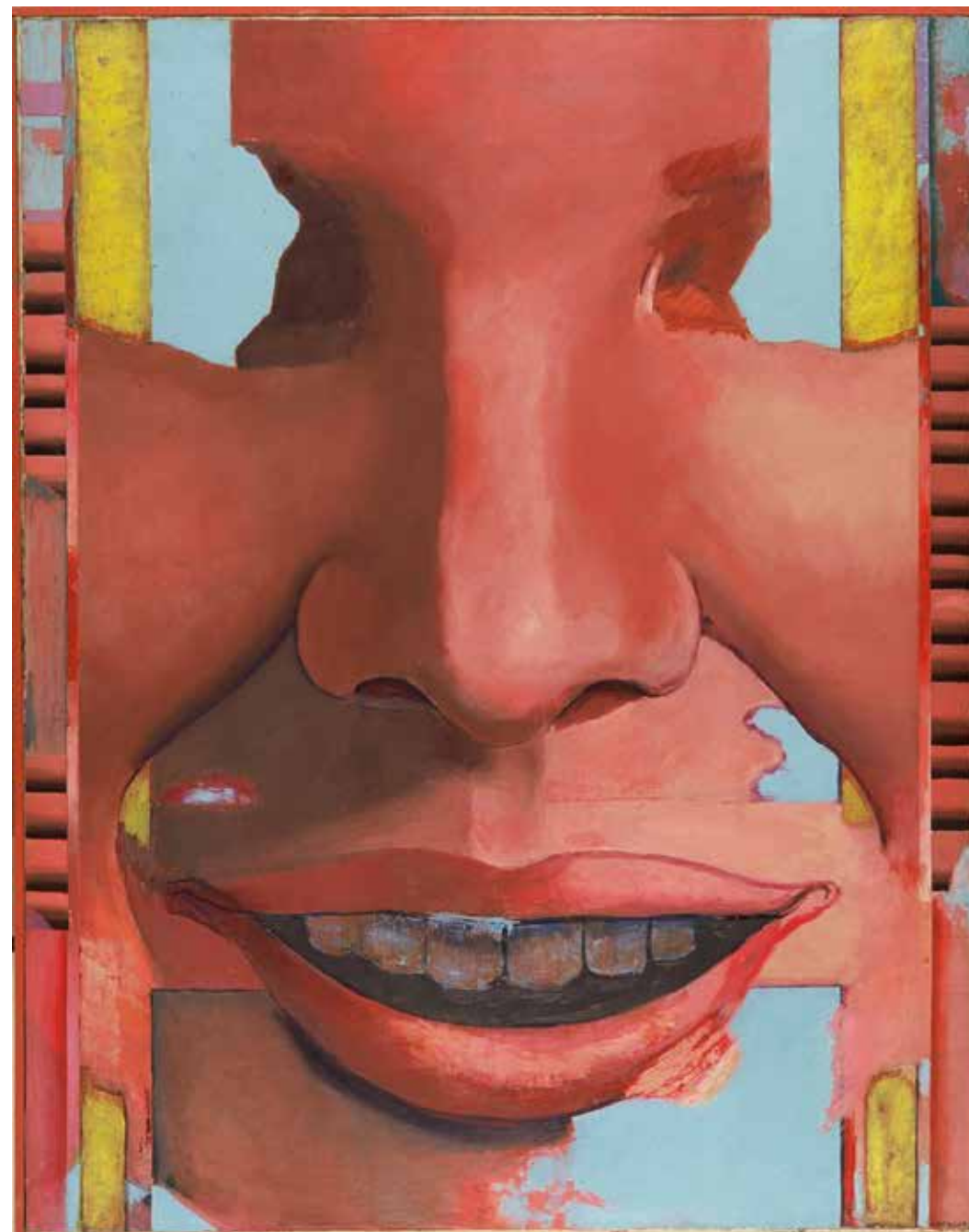
Sevilla, 1934

La primera carta que Víctor Pérez Escolano escribió a un artista fue a Luis Gordillo, durante el verano de 1970 y a los pocos días de aceptar la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Ya por aquella época, Gordillo era considerado uno de los artistas sevillanos más destacados.

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

Dentro de la infatigable insistencia con que trabaja durante estas fechas en el rostro humano, no hay lugar para cambios estilísticos. Más bien es la perfilación, el acabamiento de un estilo lo que encontramos.

Juan Antonio Aguirre destaca esta *Gran cabeza* del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla como una de las obras más importantes de Gordillo: «Ese rostro es algo así como lo que queda de un cierto espacio referencial, a punto de convertirse en abstracto. Esa vinculación al tema y a la vez esa falta de respeto para con él hacen posible la inquietante desorganización figurativa de esta imagen. En ella se dan cita todos los problemas que han preocupado al autor en esta serie: la dualidad de espacios (uno real y abstracto, otro metafórico y representativo); su síntesis final y peculiar; la interconexión de imágenes, subordinada a una dominante; el efecto de cartel rasgado; los espacios vacíos; la autodisciplina técnica



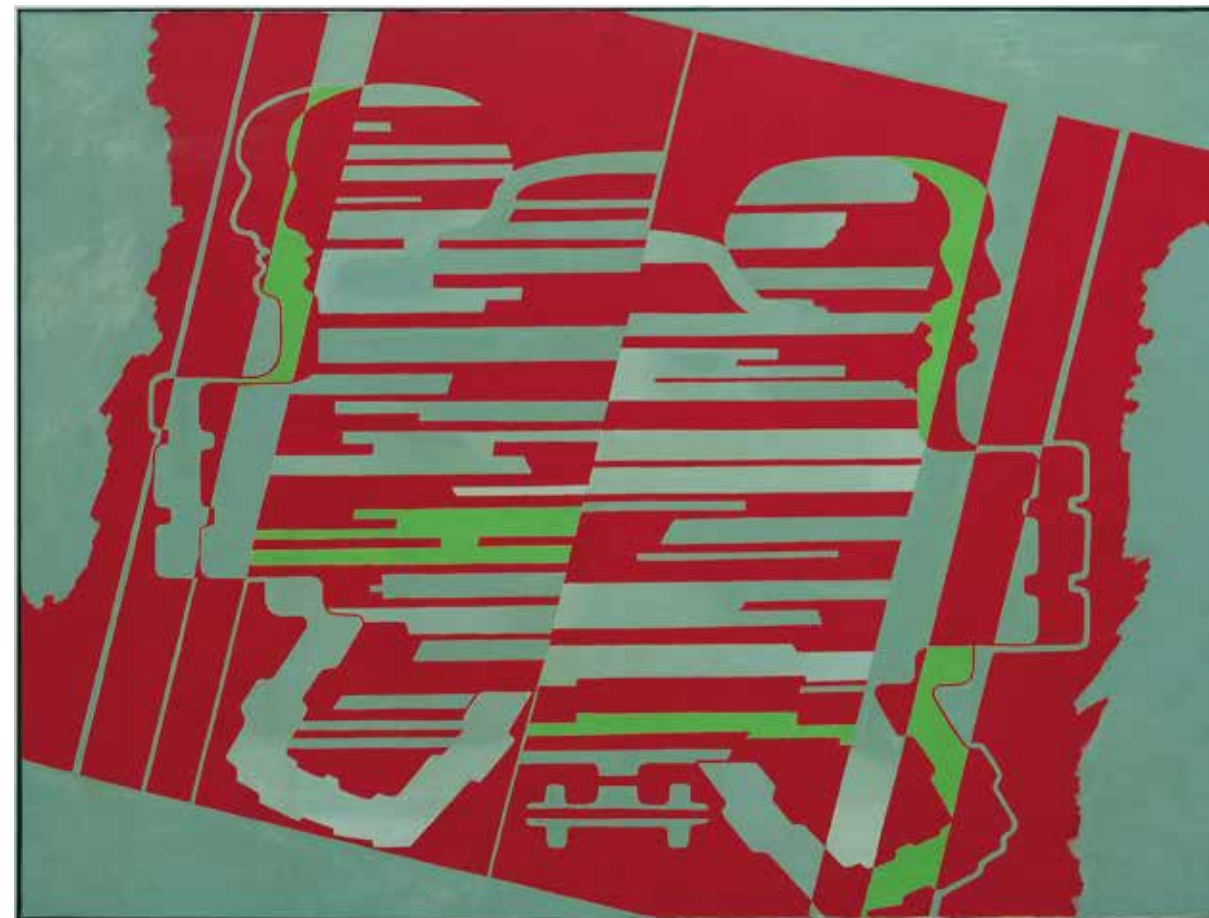
*Gran cabeza*, 1965

*Large Head*

Óleo sobre lienzo, 116 x 91 cm

“contaminada” de una nostálgica manera de manchar que evoca y supera el automatismo informal. Aquí se condensan todos esos factores, con una dicción precisa y un resultado a la vez enormemente complejo. Este retrato magnificado de mujer-sonrisa (cartel, pared, arquitectura, puerta, ventana...) posee algo de esfinge surreal (sin ser surrealista), algo de icono pop (sin ser pop-art), algo de acidez muy moderna y de armonía muy clásica. Pero sobre todo es una fuerte y maravillosa pintura donde se aprecia un auténtico gran estilo de autor, y su desprecio por cualquier fácil marca de fábrica».

Por otra parte, Aguirre describe: «En la zona superior de *Descendiendo rojo-gris*, la forma central aparece con una claramente sincopada simetría. Ese corte se repite aquí, pero conservando toda la masa formal. En este caso es un desplazamiento, y la consecuente ruptura de continuidad, el efecto de la línea inclinada central. A excepción de los extremos laterales, donde aparece un acabado irregular, como de rasgadura, todo el planteamiento gráfico del cuadro está en una línea de perfección geométrica, dura y sin concesiones. El tema que se plantea, tratado distintamente en otras ocasiones, alcanza ahora las máximas cotas de control. Como se vislumbra, ese control es en Gordillo un problema de disciplina, de ética. Es un problema psíquico. En estos momentos finales, anteriores al ya casi inminente cambio de actitud, Gordillo radicaliza el aspecto de organización y conciencia creadora (no hay que olvidar que es el momento de "Nueva Generación", con Barbadillo, Julio Plaza, Yturralde y el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, a la vuelta de la esquina), y sus resultados son un interesante, sofisticado y, desde luego, conflictivo ensayo de fusión entre Op y figuración».



***Descendiendo rojo-gris*, 1968**  
*Red-Grey Descending*  
 Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm



## EQUIPO CRÓNICA

Valencia, 1964 - 1981

Este colectivo fue fundado en 1964 por los valencianos procedentes de Estampa Popular: Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo (1940-1995), quien abandonaría la formación un año más tarde. El Equipo Crónica se mantuvo activo hasta 1981, año de la muerte de Rafael Solbes.

Su obra, de fuerte carga social, dialoga con la situación política de la España del momento. Su actividad coincide con la última década de la dictadura franquista y los primeros años de la democracia. Sus planteamientos estéticos están cercanos al arte pop europeo y, en menor medida, a la figuración francesa de los años 60. Utilizan recursos procedentes de la cultura pop y de los medios de masas, pero también citan a la propia historia del arte y a la tradición cultural e ideológica española consideradas como esenciales de la identidad nacional por el franquismo.

Ejemplo de ello es el *Conde-duque de Olivares*, que presenta diferentes niveles de lectura y aprovecha los arquetipos educativos entonces difundidos. Su imagen funciona como un símbolo de una castiza tipología nacional: la del poderoso, la del arribista, la del dictador y la del represor. El personaje histórico concreto, Gaspar de Guzmán, les interesa como arquetipo y no como personaje histórico concreto. La obra es también una invitación a que el imaginario colectivo establezca conexiones con el momento político en el que se realizó, especialmente mediante una posible comparación con la figura de otro personaje autoritario, Francisco Franco.

***Conde-duque de Olivares***, 1971

*The Count-Duke of Olivares*

Nº Edición 21/25

Cartón y pintura sintética sobre madera, 102,5 x 48,5 x 38,5 cm



## RAFAEL CANOGAR

Toledo, 1935

Pintor, escultor y grabador, fue miembro fundador en 1957 del grupo El Paso junto a Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Pablo Serrano y José Ayllón, precursores del informalismo y defensores de la apertura de España durante los años de la dictadura franquista. A pesar de estos inicios, a partir del año 63 el trabajo de Canogar abandona progresivamente el informalismo volviendo al realismo (aunque de forma temporal, ya que luego derivaría en la abstracción) a través de una compleja figuración. Como el mismo artista ha manifestado «el distanciamiento con los centros culturales nos obligó y permitió desarrollar lenguajes muy personales y auténticos». A pesar de este aislamiento, Canogar pudo desarrollar una trayectoria artística internacional destacada, siendo invitado a la Bienal de Venecia en 1958, la Bienal de São Paulo en 1959 o participando en exposiciones por distintas ciudades europeas a lo largo de los años 60. Todas estas experiencias y amplitud de miras se reflejan en la temática de las obras de finales de esta década y principios de los 70, donde denuncia la represión del régimen. Un claro ejemplo es este trabajo, *La escapada*, en el que Canogar representa la huida de unos manifestantes tras una protesta. Durante estos años el trabajo de este artista aúna pintura y escultura mediante un proceso matérico cargado de expresividad, que aumenta la sensación de realismo de la imagen. El empleo de negros y grises sirven para subrayar la angustia por la situación existente en el país.

***La escapada*, 1971**

*The Escape*

Construcción en poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo sobre tabla, 166 x 224 cm



## ARTUR HERAS

Xàtiva, Valencia, 1945

Esta obra del pintor, escultor e ilustrador, Artur Heras, participó en la exposición *Arte actual valenciano*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1972. Un año antes había sido ofrecida en venta al Museo y en mayo del 72, coincidiendo con la muestra, se aceptó su compra.

Heras formó parte de esa corriente renovadora que surgió en Valencia a mediados de los años 60 y de la primera generación de artistas que participó del pop crítico en España. Frente al informalismo de años anteriores, sus trabajos siguen la línea del nuevo realismo. Su obra, cargada frecuentemente de denuncia social, utiliza esta estética como forma de protesta, especialmente durante el franquismo. La influencia simbolista se deja sentir en sus pinturas en los años 70, tal y como lo describe María Lluïsa Borràs, que habla de la derivación desde el interés por los aspectos matéricos del lenguaje informalista de los 60 hacia «un cierto surrealismo magrittiano».

Para Vicente Todolí «sus obras suelen contener elementos humorísticos que ridiculizan el sexo, la religión, el patriotismo, el arte..., al tiempo podemos encontrar en él acontecimientos sangrientos, masacres de guerra, accidentes... Utilizan las técnicas del pop, pero con una finalidad desmitificadora o de destrucción y agitación».



*Inauguración*, 1970

*Inauguration*

Acrílico sobre lienzo, 152 x 131,5 cm



- ISABEL VILLAR
- BLANCA MENCOS



## ISABEL VILLAR

Salamanca, 1934

Isabel Villar, pintora y escultora, otorga una gran importancia al color, utilizando una amplia gama de tonos brillantes y luminosos, donde el verde destaca sobre los demás.

Sus obras generalmente tienen como escenario espacios abiertos, jardines verdes. Pese a su apariencia feliz y apacible, esos edénicos jardines por los que pasean sus mujeres tienen un halo de misterio y encantamiento, creando un ambiente inquietante y enigmático, como se puede apreciar en esta obra que, según la propia artista, fue escogida por Paco Molina en la galería Sen de Madrid.

La crítica Isabel Tejeda Martín afirma sobre su pintura: «La de Villar fue una apuesta severa en un momento en el que el epíteto "femenino" se utilizaba de una forma trivial para indicar, bajo un aparente análisis formal o de discurso de una obra, que la autora era una mujer (...). Su obra seguía el camino de la crítica social, tan pertinente durante esos años, pero sirviéndose de un lenguaje en apariencia inocente para colarse de rondón de forma perversa».



*El jardín*, 1971

*The Garden*

Escultura en madera con pintura acrílica, 31 x 107,5 x 85 cm

## BLANCA MENCOS

Sevilla, 1923 – 2007

Esta obra fue donada al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla por Blanca Mencos en 1972. Aunque su nombre aparece en el folleto del Museo de ese año, creemos que su obra no ha sido nunca expuesta. Mencos nació en Sevilla en una familia noble y vivió rodeada de artistas. Tanto su obra como la de sus tres hermanas raras veces ha podido ser vista en las galerías de arte, por lo que no es muy conocida.

Su pintura es simplista-simplificada. A mitad de camino entre lo naïf y lo académico, sabe aprovechar de cada una de estas tendencias todo lo positivo, consiguiendo unos caracteres estéticos bastante personales e individualizados.

Los paisajes de Blanca Mencos son sencillos de comprender aunque en ellos estén palpables una cuidada elaboración y valoración extremada de cada detalle. Por eso dejan atrás la inocencia e incluso el carácter primitivo de lo naïf\*.



**Sevilla, 1972**

*Seville*

Óleo sobre madera, 40 x 50 cm

\* *Gran enciclopedia de Andalucía*, ed. José María Javierre, Vol. VI. Granada, Ed. Anel, 1981, p. 2430.



▪ JOSÉ GUERRERO



## JOSÉ GUERRERO

Granada, 1914 – Barcelona, 1991

José Guerrero es uno de los artistas españoles más conectados con el panorama artístico internacional del momento, en concreto sobre todo con el expresionismo abstracto norteamericano. Los cuadros aquí expuestos señalan diferentes épocas en su trayectoria.

Tras sus inicios en la Joven Escuela de Madrid después de la Guerra Civil y una breve estancia en Francia, Guerrero emigró a Nueva York en los años 50 y allí no tardó en integrarse en la primera generación del expresionismo abstracto, estableciendo una relación de amistad con algunos de los pintores más destacados del momento como Mark Rothko, Franz Klein o Robert Motherwell. En 1954 expone en el Arts Club de Chicago junto a Joan Miró, tras lo cual el Solomon R. Guggenheim Museum le compra una de sus obras y la galerista neoyorkina Betty Parsons, en cuya galería exponían Jackson Pollock, Mark Rothko y Barnett Newman, le organiza su primera exposición individual.

De vuelta a España, en los años 70 se convierte en una referencia para una nueva generación de pintores españoles defensores de la pintura abstracta y la experimentación con los campos de color pero no vacía de contenido.

*En la casa de Velázquez* pertenece a toda una serie de pinturas con la misma estructura compositiva, en las que partiendo de varias cerillas, va modificando el objeto. El propio Guerrero comentó sobre esta serie «Después de varios años, durante los cuales he sentido la libertad del expresionismo abstracto en América, busco ahora mayor construcción, mayor claridad y formas más concretas que antes. Estoy descubriendo por todas partes estas formas: en columnas, pilares, vallas, montones de madera junto a los muelles, empujes verticales, tensiones horizontales, cruces diagonales. Recientemente me han fascinado las líneas



***En la casa de Velázquez*, 1971**

*In the House of Velázquez*

Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm

paralelas». Si bien los títulos de las obras de Guerrero suelen hacer referencia a vivencias, lugares o recuerdos de su biografía, no todos están claros. *En la casa de Velázquez* podría hacer referencia a alguna de sus estancias en esta institución de la cultura francesa, que apoyó de diversos modos su carrera pictórica.

Por otra parte, *Sitio* muestra la comprensión total de Guerrero de la abstracción neoyorkina, con decididos trazos y gestos que marcan un compás y definen un espacio. Esta obra podría estar relacionada con su conocida serie *La brecha de Véznar*, donde recrea el lugar de fusilamiento de Lorca y que presenta una línea diagonal predominante que recuerda a la de *Sitio*. Esta serie es un homenaje al poeta, al que conoció en su juventud y que fue asesinado en ese barranco oscuro que simboliza con dos profundas líneas diagonales. La primera obra de *La brecha* la empezó a pintar en Nueva York en 1966 y fue versionada varias veces (1979-1980 y 1989), aclarando los tonos oscuros y tenebrosos de la primera versión a un dominio del amarillo, más luminoso y optimista, en las siguientes. Precisamente la segunda versión es del mismo año que *Sitio* y coinciden en el color amarillo predominante.

**Sitio**, 1979

*Site*

Óleo sobre lienzo, 185 x 133,5 cm





- MONIKA BUCH
- JOSÉ MARÍA YTURRALDE
- SOLEDAD SEVILLA
- MANUEL BARBADILLO



## MONIKA BUCH

Valencia, 1936

Tras estudiar el bachillerato en el colegio alemán de Barcelona, ingresó en 1956 en la famosa Hochschule für Gestaltung en Ulm, Alemania, donde recibió su formación como artista. En esta escuela le influyeron sobre todo las lecciones de la profesora Heléne Nonne Schmidt, que en la Bauhaus fue asistente de Paul Klee sobre las teorías y la interacción de los colores, así como las clases de Hermann von Baravalle sobre la geometría como fundamento para el diseño y también los ejercicios del profesor Tomás Maldonado sobre la percepción de formas y colores.

Como la propia artista expone «haber pasado mi juventud en Valencia forma una parte muy esencial de mi persona y también ha tenido influencia en mi desarrollo como artista. Son los colores, la luz y el mar, los azulejos, los mosaicos y las influencias árabes que se ven en tantas partes de la ciudad, los que han formado los fundamentos de mi educación estética».

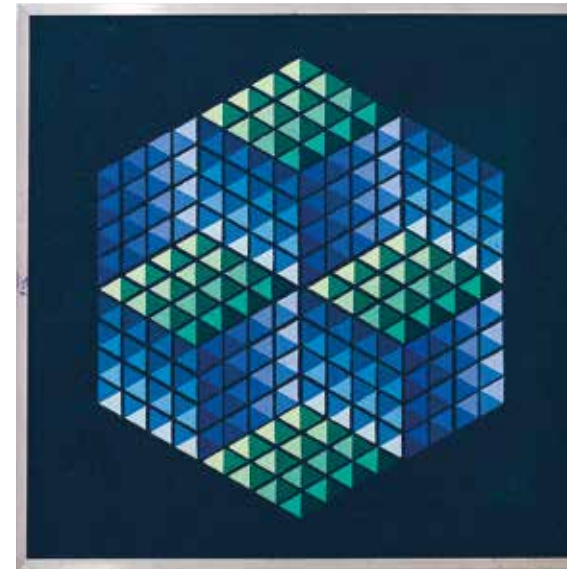
Sus trabajos se caracterizan por el estudio de la interrelación de formas y colores, la aplicación de progresiones de colores en matices finos combinados con estructuras geométricas y el interés por la percepción de estas. En concreto, en estas obras de la década de los 70, realiza formas exactas sobre fondo oscuro basadas en ilusiones ópticas.

A pesar de que el MACSE realizó en 1972 la exposición *Arte actual valenciano*, en la que podían haberse incluido este tipo de obras de Buch, esta artista no formó parte de la misma ni de la colección del MACSE, formada mayoritariamente por hombres. Monika Buch estaba trabajando en la misma línea de la abstracción geométrica y cinética que Yturralde, Barbadillo, etc. sin embargo, no tuvo el merecido reconocimiento en su época. Dentro de la línea de recuperación de mujeres artistas del CAAC, estas obras han pasado recientemente a formar parte de la colección estable del museo, lo que muestra que la colección del MACSE sigue marcando la actual línea de adquisiciones.

*Sin título*, 1975

*Untitled*

Pintura industrial sobre madera, 48 x 48 cm c/u



## JOSÉ MARÍA YTURRALDE

Cuenca, 1942

José María Yturralde formó parte de un heterogéneo grupo de artistas valencianos que a finales de los 60 comenzaron a realizar abstracción geométrica y cinética, algunos cercanos al Op Art.

Una de las primeras exposiciones de producción propia del MACSE fue *Arte actual valenciano* (abril-mayo, 1972), que supuso la posibilidad de ver en Sevilla este grupo de artistas (Alfaro, Anzo, Armengol, Boix, Cillero, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Arturo Heras, Mompó, Sempere, Soria, Teixidor e Yturralde) y tras la cual ingresaron en la colección algunas de las piezas expuestas aquí, entre ellas esta *Estructura*.

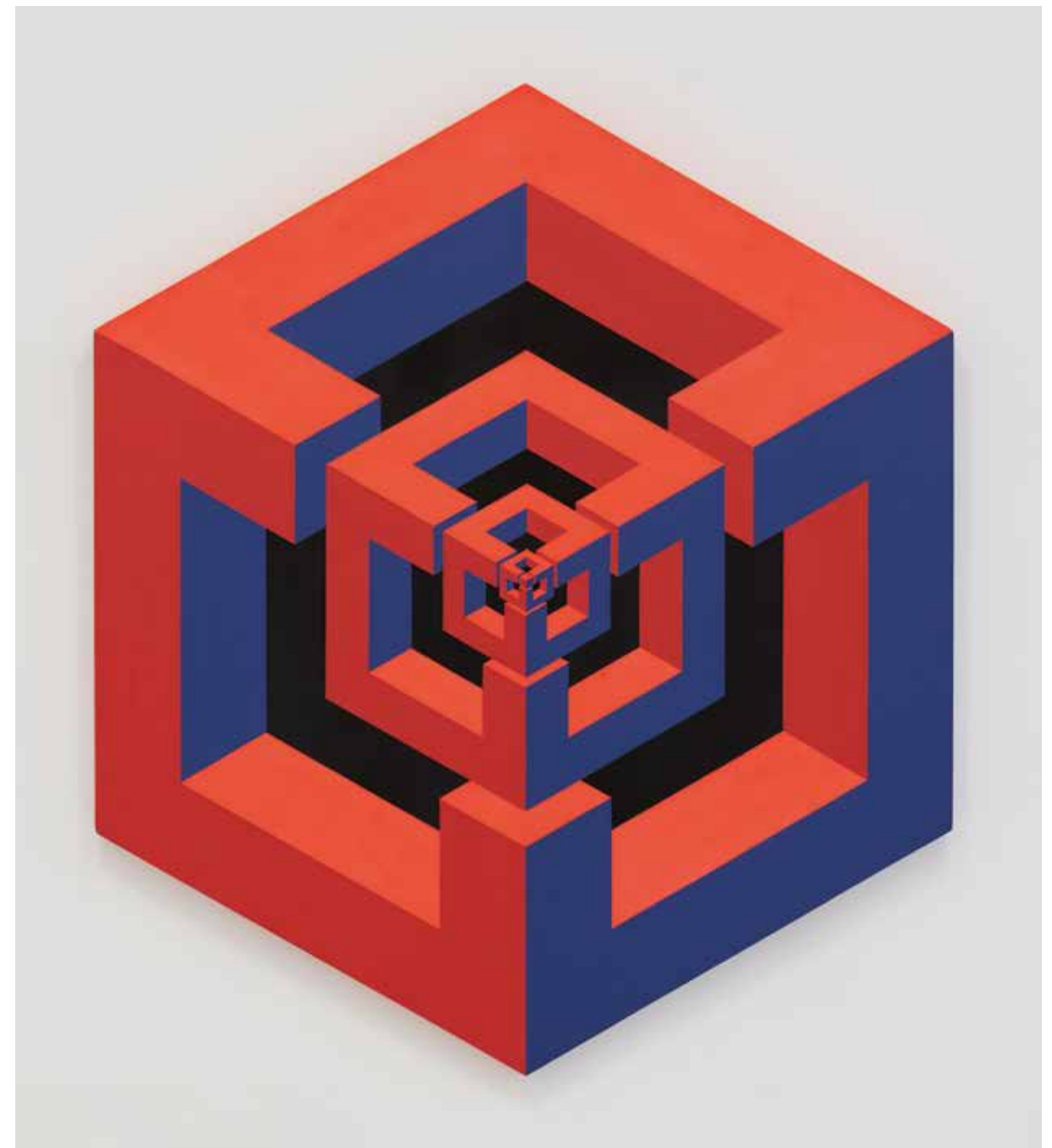
El uso de las teorías científicas para conocer y comprender la complejidad de la naturaleza humana en el cosmos está en la raíz de toda la obra de Yturralde. Ya desde finales de los 60 venía trabajando en una obra altamente objetiva centrada en las figuras básicas de la geometría, algo que se intensificó en los años del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde desarrolló sus ideas en el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas. Desde las nuevas teorías de la comunicación y de la percepción y con el uso de las primeras computadoras, trataba esas figuras de sólidos geométricos con estas nuevas herramientas, logrando figuras imposibles desde la lógica perceptiva habitual y dando entrada a nuevas dimensiones de acuerdo a los últimos postulados de la ciencia.

Consecuencia del desarrollo de estos primeros trabajos y de la acumulación de experiencias con el arte en los años 60 en relación con el Land Art y las artes del entorno, pasó a un desarrollo posterior de esas figuras geométricas, pues las llevó a las tres dimensiones espaciales realizando esculturas volantes o estructuras voladoras integradas en un elemento natural como el aire, a merced de los vientos y las corrientes, enfrentadas a la gravedad.

*Estructura*, 1970

*Structure*

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





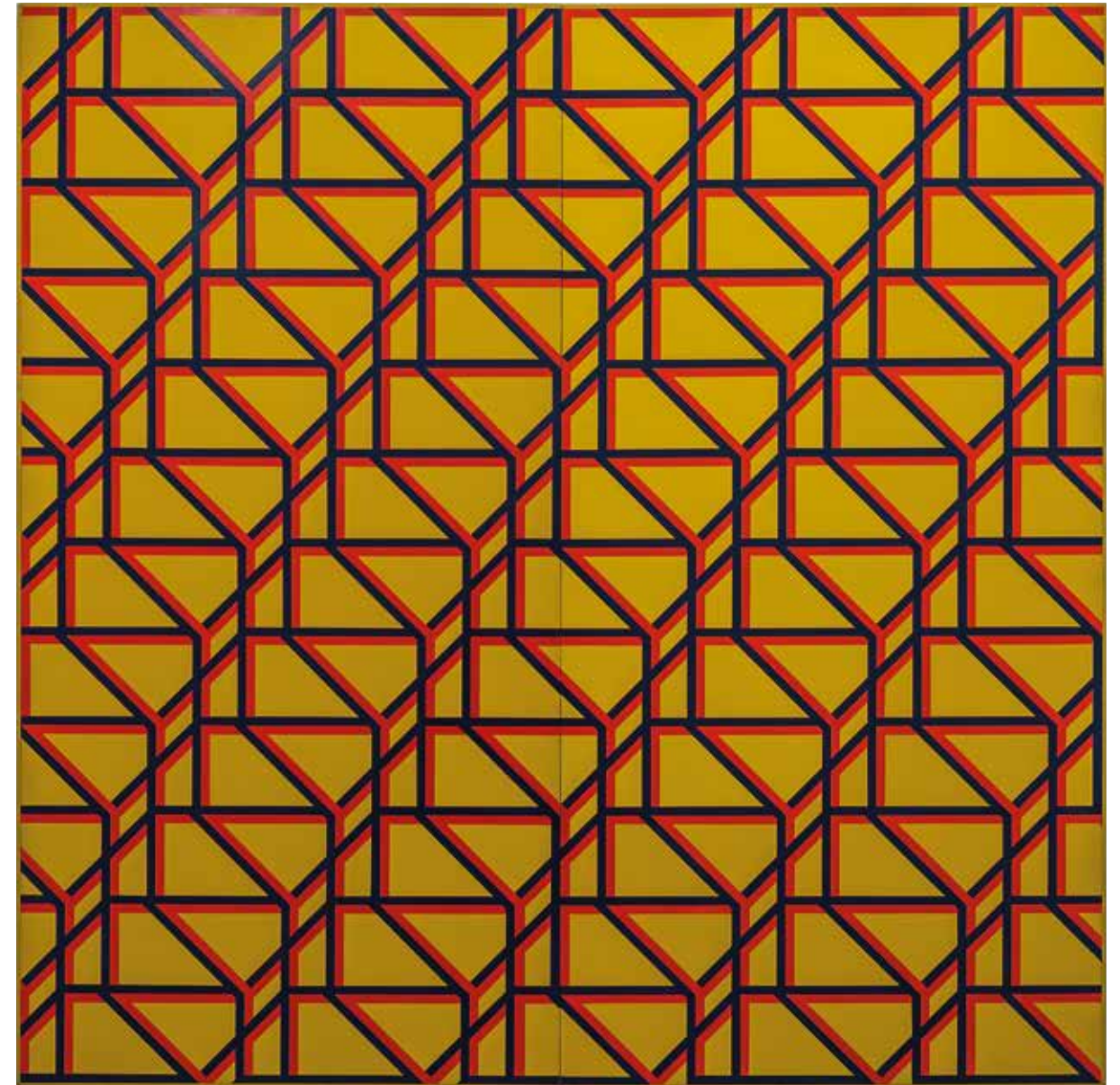
## SOLEDAD SEVILLA

Valencia, 1944

Inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo, cercana al grupo Antes de Arte en el que estaban Teixidor e Yturralde. Como consecuencia de esto, era natural que también participara de la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En los dos cursos que participó se interesó principalmente por el ritmo. Un módulo sencillo fue el elemento que utilizó para explorar sus posibilidades. Era algo parecido a lo de Barbadillo, las distintas posiciones del módulo y sus combinaciones generaban figuras más complejas, pero en Soledad Sevilla también intervendrá el color, con lo que no se llega a perder completamente la distinción entre figura y fondo.

No estaba tan interesada en la continuidad del desarrollo espacial ilimitado del módulo como en su presencia como figura y la capacidad poética derivada de la misma. Tras el paso por el Centro de Cálculo, en la segunda mitad de los 70 y a partir de la trama del papel milimetrado, descifrará obras geométricas que combinan el rigor analítico, la repetición y la seriación con la búsqueda de una experiencia poética y orgánica.

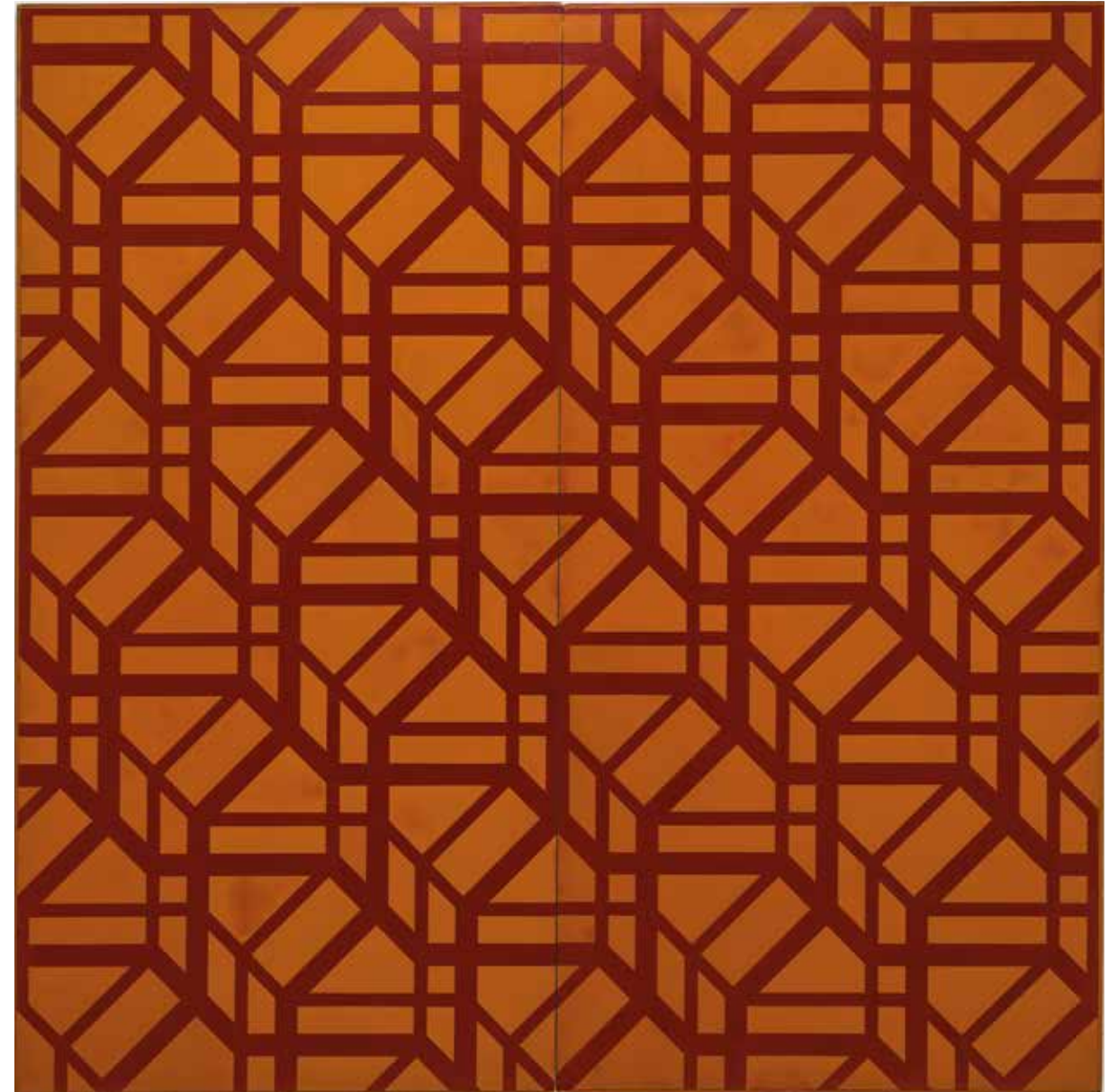
Soledad Sevilla fue una de las pocas mujeres que formaron parte de la colección del MACSE, que se ha visto completada con estas obras recientemente incorporadas a la colección del CAAC.



*Sin título*, 1975

*Untitled*

Pintura acrílica sobre madera, 243 x 242 cm c/u



***Sin título***, 1975

*Untitled*

Pintura acrílica sobre madera, 243 x 242 cm c/u

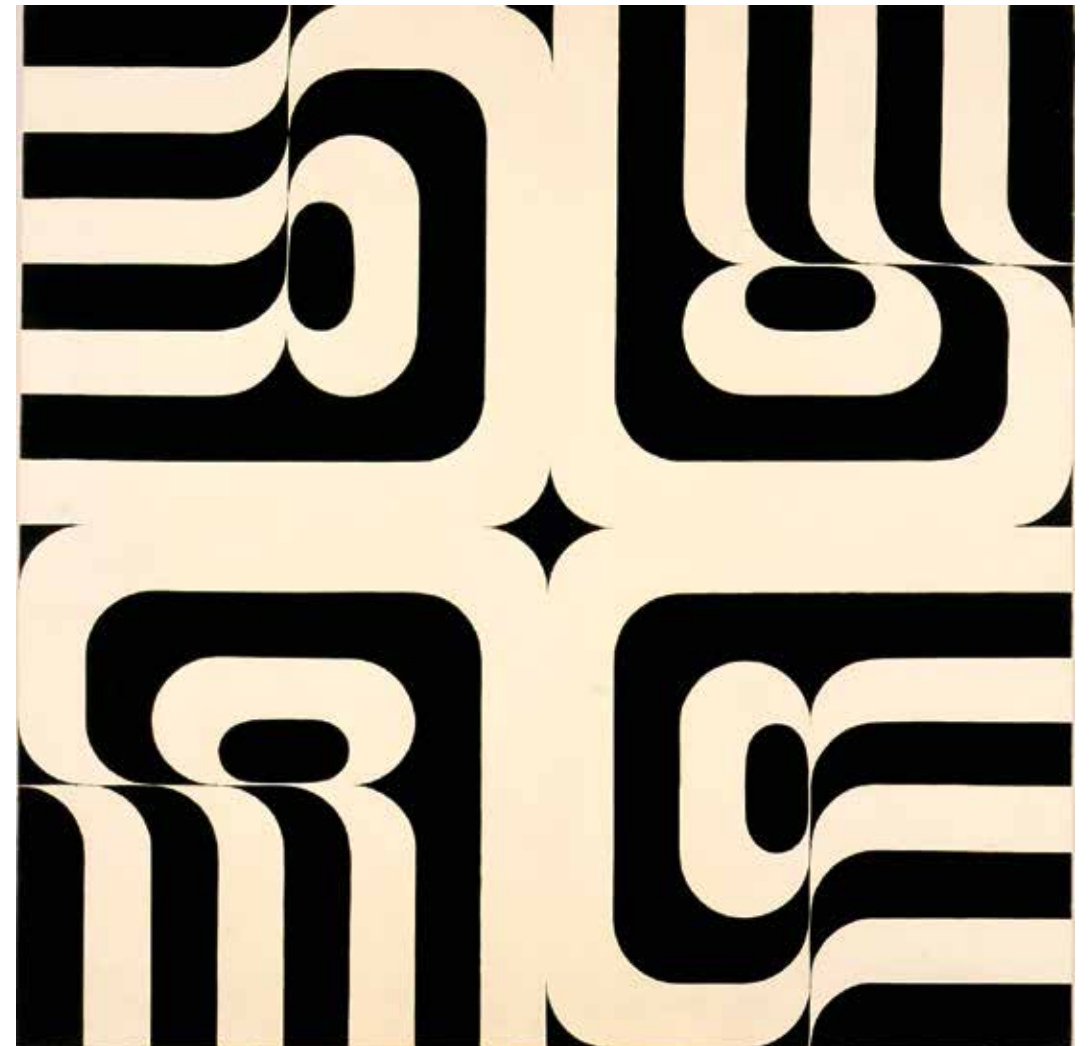
## MANUEL BARBADILLO

Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1929 - Málaga, 2003

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

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

PEPE YÑIGUEZ



*Aeleón*, 1969 - 1971  
Acrílico sobre lino, 81 x 81 cm



## Presentation

The Museo de Arte Contemporáneo or Museum of Contemporary Art of Seville (MACSE) is an essential chapter in the history of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, for the 1997 merger between these institutions made the CAAC what it is today. Now, fifty years after its founding, the time has come to remember and attempt to tell the story of the museum's decisive early years. This exhibition therefore focuses on its early history, a time when there were many actors, though two stand out above the rest: Florentino Pérez Embid, Director-General of Fine Arts and advocate of the MACSE, and Víctor Pérez Escolano, its first director, the person who charted its initial course and assembled the core of its future collection. The adventure that began fifty years ago continues today, offering insight into the relationship between art, museology and power.

We always remember the past from the present. While it may sound obvious, that fact is central to this exhibition, for it is underscored by two key concepts—archive and collection—intrinsic to the very idea of a museum. At first it may seem that there are two parallel exhibitions, an impression reinforced by the spatial arrangement, but in fact archive and collection intertwine to weave a more complex narrative. On the one hand, analysis and research work document the voyage from our prior assumptions and intentions to the evidence gleaned from the archives in our keeping. On the other, the vision of works brought to the collection in the early 1970s is altered when seen through the lens of the CAAC's latest acquisitions. And so, in a kind of endless double loop, this show confirms that we interpret the past from the present, but also that that past continues to shape the present of the CAAC and the way we continue collecting.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES  
CAAC Director

# 50 Years Ago. The Museum of Contemporary Art of Seville

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

1. The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, created by the Regional Government of Andalusia in 1990 and housed since 1997 in the restored main wing of the former Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, is inextricably linked through its collection—and its memory—to the Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (MACSE) or Museum of Contemporary Art of Seville. Fifty years have passed since Florentino Pérez Embid introduced that first chapter in the history of the CAAC in 1970. As the first director of the MACSE, from 1970 to 1973, it is fitting that I should briefly tell the story of those early years, reviewing some of the works in the museum's initial collection, its activities, and the memories, testimonies and records of that time.

2. Art, architecture and culture in general express the spirit of their time. In contemporary Spain, they also reflect the different stages of Franco's lengthy dictatorship. The peculiar history of that period reached a turning point in the 1960s with the rise of development economics, the bid to attract international mass tourism, and the renewal of the cultural and educational system. The MACSE was merely one humble link in that chain of momentous events. José Luis Villar Palasí was named Minister of Education in April 1968, and in May he appointed Florentino Pérez Embid as Director-General of Fine Arts. At the same time, the ministry established three new public universities in Madrid, Barcelona and Bilbao, created several new faculties and polytechnic institutes, and endowed 200 university chairs. The daily *Madrid* ran the headline "Villar Palasí: Cultural Revolution". The White Paper on Education in Spain was published the following year, and in 1970 the Spanish parliament passed the General Education Act, which remained in force until 1990.

3. Pérez Embid, a "Sevillian from Aracena", as he liked to say, member of the ultra-conservative Opus Dei and the Privy Council of Infante Juan of Spain (father of King Juan Carlos I), acted as the de facto Minister of Culture long before such a ministry existed. An early promoter of contemporary art in Seville who founded the pioneering Club La Rábida, he was determined to give the city a contemporary art museum. It would be the first state museum of this kind to open since 1953, when Minister Joaquín Ruiz Giménez established a contemporary art centre in Madrid and appointed the architect José Luis Fernández del Amo as its first director. The latter actively promoted new sacred art for the churches of the "col-













the Fernández Alba exhibition was still open, on 11 June 1973, Villar Palasí was replaced as Minister of Education by Julio Rodríguez, who only held the post until 3 January of the following year, two weeks after the ETA bombing that killed President Luis Carrero Blanco. In the midst of those dramatic events, Florentino Pérez Embid was relieved of his duties. Already ill by then, he died months later on 23 December 1974.

When he realized which way the wind was blowing, Florentino clearly warned me that our *modus operandi*, on which the last show had been based, would no longer be viable. Severe budget problems quashed all hope. All I could do was step down, and on 15 June I wrote my letter of resignation. Fifty years later, I still think of him with esteem and gratitude for having made possible that exciting first chapter in the history of this cultural institution, and of my own professional life.

20. The Museo de Arte Contemporáneo went on after my departure. Manuel Rodríguez-Buzón Calle, an excellent person, became its second director, managing to preserve and continue this experiment with his impeccable sense of public-spirited duty. It was he who inaugurated the new premises at Miguel de Mañara, pushed through the pending acquisition cases with greater managerial efficiency than I could muster, and produced some of the exhibitions we had planned.

The museum also faced new challenges, including the loss of its institutional independence. But the return of democracy to Spain and the creation of the Regional Government of Andalusia would bring new opportunities. Luisa López did a splendid job as the last director of the MACSE before the birth of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, which ushered in a new period of cultural growth and progress.

Seville, June 2020

## It Happened in Seville

JAVIER CORRO OLMO

Fifty years ago, Seville inaugurated the Museo de Arte Contemporáneo (Museum of Contemporary Art, MACSE), an institution that planted the seed and became an indispensable part of what is now the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Two individuals were instrumental in its early years: Florentino Pérez Embid, Director-General of Fine Arts, and Víctor Pérez Escalano, the museum's first director who, though only 24 years old at the time, was wise enough to surround himself with a team of collaborators which, in just three years' time, helped him to establish a permanent home, build up an important collection of Spanish artists from the 1970s, and carry out a wide range of activities. But none of this would have been possible without the unique political events of those years or, as their correspondence preserved at the CAAC Documentation Centre shows, without the special bond between these two men. There was a third decisive factor: the cultural revival that the city had been experiencing since the mid-1960s.

The MACSE was born thanks to the revitalizing boost that museum institutions across Spain received during Florentino Pérez Embid's term as Director-General of Fine Arts (1968–1974). Pérez Embid, a historian, university professor, writer and politician, belonged to a group known as the *Opus Dei* "technocrats" who, since the late 1950s, had been calling for "an institutional reform that would be a driving force for the promotion of Spain's economic development, without altering the political foundations of the regime".<sup>1</sup> Pérez Embid, a native of the Andalusian village of Aracena who had spent much of his student and professional career in Seville, took a personal interest in the renewal of the museum network in Andalusia.<sup>2</sup>

Pérez Embid was also a strong advocate of contemporary art, in part because he saw it as an ideal means of promoting a new image of Spain abroad. In fact, during his time in Seville he created Club La Rábida, "an initiative to unite the city's most artistically innovative sectors around exhibitions, lectures, book launches and debates".<sup>3</sup> These exhibitions, although they had little impact on Sevillian society at the time, opened a small crack in the bastion of conservative art defended by the academy and the athenaeum in those years, allowing avant-garde art to reach an audience which, though small, was

1 Jorge Luis Marzo and Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2015), 250.

2 José Ramón López Rodríguez, *Historia de los museos de Andalucía 1500-2000* (Seville: University of Seville, 2010), 477.

3 José Antonio Yñiguez Ovando, *La pintura abstracta sevillana (1958-1985)*, BA thesis, University of Seville, 1987, 85. [http://www.caac.es/docms/txts/tesis\\_yniguez.pdf](http://www.caac.es/docms/txts/tesis_yniguez.pdf)















many years before reaching a juncture that would naturally result in the birth of such an institution by, shall we say, 'popular initiative,'" Pérez Escolano declared at the time.<sup>41</sup> However, the financial strain of buying works for the collection and remodelling and enlarging the museum's new home took its toll. In fact, financial difficulties and chronic understaffing nearly forced the museum to close. In August, Pérez Embid was diagnosed with a heart condition and had to relinquish his duties for several months, which only made the museum's situation worse.

Things continued in the same vein during the following season until 15 June 1973, when this important chapter in the history of the MACSE closed with the resignation of its first director. In May, Pérez Escolano had again advised Pérez Embid of the museum's precarious financial situation: "Honestly, one grows weary of such trivial difficulties. I do not doubt your promises; I always cling to your enthusiasm and your word like a man desperately clutching at straws. You know that I remain committed to this endeavour because of my great regard for the museum and for you. As things currently stand, 90% of the museum's survival depends on you."<sup>42</sup> Pérez Embid responded with further economic constraints which turned out to be the last straw. "I regret to inform you of my irrevocable resignation from the post of Director of the Museum of Contemporary Art of Seville. I cannot accept your refusal to disburse the sums promised months ago, payment of which was ordered in my presence,"<sup>43</sup> Pérez Escolano wrote in his letter of resignation. A few days later, Francisco Molina also resigned as Chief Curator. Pérez Embid had to make these decisions due to the budget cuts imposed by the new Minister of Education, Julio Rodríguez, after José Luis Villar Palasí had been removed from office on 11 June 1973.

In July, Pérez Escolano wrote a letter to Pérez Embid, saying, "I deeply regret any sadness that my letter of resignation may have caused you [...] The Museum of Contemporary Art of Seville was founded, existed, exists and will exist because of you. I have always publicly and privately declared, and will continue to do so, that 99%, if not more, of what little I managed to achieve during the three years in which I had your trust was owing to your constant and generous efforts on my behalf: covering the expenses of activities, putting up with my mulishness, backing an independent, progressive programme, meeting me in person whenever I requested it..."<sup>44</sup> But there was little more that Pérez Embid could do for the MACSE. In January 1974 he was removed from office, and he died at the end of the same year. Without Pérez Escolano and Pérez Embid, the museum sank into a deep lethargy from which it would not awaken for decades. Today this history continues to breathe vitality and freshness into the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, which has naturally embraced and revived the legacy of those intense early years.

41 Interview with Víctor Pérez Escolano in *ABC de Sevilla* (12 July 1972).

42 Letter from Víctor Pérez Escolano to Florentino Pérez Embid, 3 May 1973. RS\_1973\_067, CAAC Documentation Centre. (Reproduced in pp. 46-47).

43 Letter of resignation from Víctor Pérez Escolano to Florentino Pérez Embid, 15 June 1973. Víctor Pérez Escolano's personal archives. (Reproduced in pp. 48-49).

44 Letter from Víctor Pérez Escolano to Florentino Pérez Embid, 5 July 1973. RS\_1973\_171, CAAC Documentation Centre.

## Collection

### NEW SPANISH ART

**Taken to see a Spanish Biennale in Madrid, Franco came to a halt in front of some paintings by the surrealist artist Tàpies but was reassured when told that he was in "the room of revolutionary art". "So long as this is how they carry out their revolution," he replied.**

JEREMY TREGLOWN  
*Franco's Crypt: Spanish Culture and Memory Since 1936*

As a part of its International Program, the Museum of Modern Art organized three exhibitions of American contemporary art that traveled to Europe in the 1950s. The first, titled *12 Contemporary American Painters and Sculptors* was shown in Paris, Düsseldorf and Zurich in 1952. It included works of various styles from Hopper to Pollock. Another exhibition with the similar approach titled *Modern Art in the USA* consisted of the works from the MoMA collection. This was a more ambitious endeavor and, in addition to painting and sculpture, included prints, photography and architecture. This was perhaps the most important exhibition of American art in those years since it included larger number of works known as abstract expressionism. It traveled to European major cities: Paris, London, Frankfurt, Vienna, but also to Barcelona in Francoist Spain and Belgrade in socialistic Yugoslavia.

Finally, in 1958 the exhibition *The New American Painting*, consisting of abstract expressionist

works, was sent to Europe. When shown in Madrid, the Spanish government requested that the painting *Elegy to the Spanish Republic* by Robert Motherwell had to be removed. This exhibition was considered to be the one that marked the shift of the center of the art world from Paris to New York as noticed at that time in *Horizon* magazine: *The New American Painting Captures Europe*.

However, following the ideas expressed in George Kennan's speech at the 1955 International Council titled *International Exchange in the Arts*, MoMA organized several exhibitions of European contemporary, mostly abstract art, beginning with *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors* in 1955, which then traveled to Minneapolis, Los Angeles and San Francisco. Interestingly, at the same time the Whitney Museum organized an exhibition with an almost identical title: *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*.

A few years later MoMA International Program organized two exhibitions of modern art from Europe, both coming from countries not considered to be democratic at that time: *New Spanish Painting and Sculpture* in 1960 and *15 Polish Painters* in 1961. Both exhibitions were in essence selections of works representing a European version of abstract art known as "informal", a kind of art that was tolerated, but not officially supported in those two countries and most of them came from the museums, private collections and galleries outside of these countries or from the artists themselves. Interestingly,



the Spanish exhibition didn't include such well known names like Picasso, Miró or González who already played important roles in the modern canon and were still very active. The intention of the exhibition was to show a new younger generation of artists that emerged in the 40s and 50s working and exhibiting in Spain, but also participating in international exhibitions abroad. As it was stated on the wall label at the exhibition: "Particularly in the last five years, Spanish artists have explored modern technical innovations and in many instances developed highly personal expressive qualities. At the same time, the muted palette common to many, the preference for dramatic presentation of the image, the sometimes brutal yet detached handling of the material, remind us that the achievements of the great painters, of Velázquez and Goya, of Gaudí in his sculptural architecture and plastic treatment of interiors are not absent from the consciousness of the present generation."

Although this kind of art was not being supported in Spain, this exhibition in many ways was encouraged and assisted by the Spanish government officials and institutions (Ministry of Foreign Affairs and Museums in Barcelona) who were willing to help in its organization.

In spite of the fact that Francoist Spain in the post-World War II period was politically isolated, treated as an outcast by the western European democracies, culturally it managed to keep continuity with the pre-war modernism, tolerating a younger generation of artists that embraced abstract art and exhibited their works at home and internationally, thus being incorporated in the modern canon. The 1960 exhibition at the Museum of Modern Art in New York was one such event. It is worth noticing that in the same period

in many of the Soviet block countries, modern/abstract art could not be seen in public. This opened up the question about what history of art should look like in those countries as well as their attitude toward the modern canon; whether to adopt it at all, and if so, in what way. For example, there still exists an open debate among art historians and museums on what should be done about socialist realism in Russia, the only art form officially supported and promoted since the October Revolution until the end of the Soviet Union. What would last century's museum displays or art history look like? If socialist realism were still exhibited, as is currently the case in Gallery Tretyakov, dedicated to the 20th century alongside the Russian and Soviet avant-garde that has recently begun to be shown, the narrative that would include them both could not belong to the modern canon. While in Spain one can go from Miró to Tàpies and remain within the canon, going from Malevich to Gerasimov would require a different narrative.

On the other hand, the future of the modern canon as a widely adopted Western cultural code promoted by MoMA since the 1930s seems uncertain today. Its potential based on internationalism, modernism and individualism, which made it the dominant norm in previous decades, is declining, and it may soon become marginal, if not obsolete. Its internationalism turned out to be a vehicle for spreading primarily the western concept of (modern) art in other cultures, while modernity, based on uniqueness and originality now adopted everywhere, is becoming repetitive and sterile.

The question today is not how long the modern canon, as shaped in the western world, will remain relevant and necessary, but what will be-

come of it. It is not just that it may have exhausted its internal potential, but that it is being relegated to the margins by changes in society, from new technologies to increasing migrations to Europe from cultures that are alien not only to modern art, but to modernity as a whole. It is becoming clear that internationalism is a two-way street. To adapt to this shift, many cultural institutions such as art museums and art history itself will have to transform in a way that accommodates other cultures while keeping the memory of modernity alive. In other words, a new canon, which in all likelihood will emerge in western countries such as Spain, must somehow include the achievements of other parts of the world, without forgetting its own past (modernity) and without itself being modern.

The Museum of American Art's presentation of the show *New Spanish Painting and Sculpture*, should not be considered as an art exhibit. It is rather a documentary exhibition about the re-establishment of the modern canon in post-World War II Europe and, more generally, about the concept of art as a western invention. All the pieces, including those originally produced to be works of art, are here presented primarily as cultural documents. To paraphrase Walter Benjamin: "The artifacts shown in this exhibit are not presented as works of art. These are rather souvenirs, selected specimens of our collective memory."

## FRANCISCO FARRERAS

Barcelona, 1927

As an artist, Farreras evolved over time: he started out with geometric abstraction, moved on to

tissue paper collages of oriental inspiration in the 1960s, and eventually turned to assembled wood carvings in the 1980s. In the 1950s he also received a number of public commissions for frescoes, stained glass and mosaic art, some of which were figurative, though he has been ranked among the proponents of art informel; in fact, in 1960 the MoMA chose him to participate in the markedly "informalist" group exhibition *New Spanish Painting and Sculpture*.

His creations bear no trace of the automatic drawing that underlies the abstract work of the former surrealists, nor of violence or passion for history typical of the Generation of '98. His is a subtle, constructed world where hardly anything happens and that next-to-nothing is visually organized. For Farreras, "new materials" were merely a springboard to the more balanced art of collage. In 1959 he discovered the creative possibilities of tissue paper, which after that point became the primary element of his work.\*

\* Juan Manuel Bonet, in *Museo de Arte Abstracto Español, Cuernca* exhibition catalogue (Madrid: Fundación Juan March, Madrid, 2016).

## MANOLO MILLARES

Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972

A key member of the El Paso group and leading exponent of Spanish abstract art, Millares, more skilfully than any other artist of his generation, combined social denunciation and drama with poetic inspiration, producing works where the ragged scream of oppression and torture still echoes. His early interests revolved around the history of the Canaries, the culture of its native inhabitants and surrealism, with a long tradition on

the islands. When he arrived in Madrid, the artist embraced abstraction and soon began using hessian, one of the most recognizable features of his oeuvre. That twisted, re-stitched, perforated hessian cloth, painted almost exclusively in black and white, poignantly conveyed the wrenching spiritual agony of the oppressed, isolated man. It also transcended the individual metaphor to illustrate the situation in Francoist Spain, as in this piece from 1966, whose title alludes to the prostration of the individual in a society oppressed by the Franco regime.

The artist offered to sell this work to the museum in March 1972, a few months before his death, but the offer was not accepted until October. The change of seller significantly delayed the purchase, and the museum's director, Víctor Pérez Escolano, had to jump through hoops in order to ensure that the artist's widow received the funds. Months later, the institution published an exhibition catalogue featuring the architect Fernández Alba and dedicated it to Manolo Millares.

## PABLO SERRANO

Crivillén, Teruel, 1908 – Madrid, 1985

Pablo Serrano co-founded the El Paso group in 1957 along with the painters Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez and Antonio Saura.

In October 1972, the Directorate-General of Fine Arts agreed to buy this piece, *Unidades yunta* (Yoke Unities), for the Museo de Arte Contemporáneo in Seville. The work is part of a series linked to two others, *Hombres bóveda* (Vault Men) and *Hombres puerta* (Door Men) and represents the world as a fusion of opposing forces—

matter-spirit, life-death, male-female—which is visually conveyed as a highly expressive contrast of volumes and textures. In 1972, Pablo Serrano created another piece in the *Unidades yunta* series, but on a much larger scale, for the Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana in Madrid, and in 1976 he made a similar version for the University of Houston's Clear Lake campus in the United States.

## LUIS GORDILLO

Seville, 1934

Luis Gordillo was the recipient of the first letter that Víctor Pérez Escolano ever wrote to an artist, just a few days after he was named director of Seville's Museo de Arte Contemporáneo in the summer of 1970. Even then, Gordillo was already considered one of the most prominent Sevillian artists.

According to Pepe Yñiguez, Gordillo is essentially a figurative painter, even though the freedom and automatic drawing of art informel were very important in his formative period. However, in his works he does not eschew seriation or repetition, both fundamental aspects of post-abstract expressionism. Thus, in some of his paintings from the 1960s (series of heads and cars), he split the figure and subjected it to analytical and combinational processes, obtaining results close to the normative abstraction of that period. During this period, Gordillo's dogged insistence on depicting the human face left no room for stylistic changes: what we see here is more an effort to hone or polish an existing style.

For Juan Antonio Aguirre, this *Gran cabeza* (Large Head) at the Seville museum is one of

Gordillo's most important works. "That face seems to be the remnant of a spatial point of reference, on the verge of becoming abstract. The simultaneous connection with and disregard for the main theme is what makes the disturbing figurative disorganization of this image possible. It is a compendium of all the problems that preoccupied the artist in this series: the duality of spaces (one real and abstract, the other metaphorical and representative); its final, peculiar synthesis; the interconnection of images, subordinate to a dominant one; the torn-sign effect; empty spaces; the 'contaminated' technical self-discipline of a nostalgic way of applying stains and blotches that evokes and exceeds the automatism of art informel. Here all of these factors are condensed with precise diction and a tremendously complex result. This enlarged portrait of a woman-smile (sign, wall, architecture, door, window, etc.) is a combination of surreal sphinx (without being surrealist), pop icon (without being pop art), ultra-modern acidity and ultra-classical harmony. But, above all, it is a strong, wonderful painting that conveys the artist's genuinely grand style and his disdain for facile trademarks."

On the other hand, Aguirre notes, "In the upper register of *Descendiendo rojo-gris* (Red-Grey Descending), the central form has a clearly syn-copated symmetry. Here that cut is repeated but preserves all of its formal mass. In this case, the effect of the central sloping line is a shift, and its consequent break in continuity. Except for the lateral edges, which present an irregular, ragged finish, the entire graphic treatment of the picture is an exercise in geometric perfection, hard and unbending. The theme it explores, addressed differently on other occasions, now attains the highest degree of control. We can sense that in

Gordillo, that control is a question of discipline, of ethics—in short, a mental question. In these final moments preceding his change of tack, Gordillo radicalized his creative consciousness and organization (we must not forget that the 'New Generation,' with Barbadillo, Julio Plaza, Yturralde and the 'Seminar on the Automatic Generation of Plastic Forms,' was just around the corner), and the result is an interesting, sophisticated and undeniably conflictive experiment in fusing op art and figuration."

## JOSÉ LUIS ALEXANCO

Madrid, 1942 – 2021

Although Alexanco started out with expressionist figuration in the early 1960s, he was soon overtaken by more conceptual interests. His studies of human gestures, anatomical contortions and movements through analytical geometry, mathematical and cybernetic references and seriation led him to become one of the driving forces behind the Computing Centre in Madrid (1969-1973), where pioneering work, at least in Spain, was done with computers. He also managed and co-directed, with composer Luis de Pablo, the Pamplona Encounters in 1972, an important manifestation of the latest art trends in Spain.

*Soldado* (Soldier) is part of a series that planted the seeds of ideas he would later develop at the Computing Centre. After that period ended, Alexanco did not return to painting until the late 1970s. But when he did, the human figure was absent; without forgetting analytical language, he chose to depict geometric forms with Suprematist overtones.



enchantment, creating an unsettling, enigmatic atmosphere, as exemplified by this work which, according to the artist, was chosen by Paco Molina at Galería Sen in Madrid.

The art critic Isabel Tejada Martín said that Villar's painting "was a serious wager at a time when the epithet 'female' was used in a trivial way to indicate, under the guise of a formal analysis or discussion of a work, that the author was a woman [...]. Her work took the path of social criticism, a highly relevant one in those years, but used seemingly innocent language to perversely crash the party."

## JOSÉ GUERRERO

Granada, 1914 – Barcelona, 1991

José Guerrero had closer ties to the international art scene, particularly to American abstract expressionism, than most Spanish artists of his generation. The pictures displayed here represent different periods in his career.

After the Spanish Civil War, he became involved with the Young Madrid School and spent a short time in France before moving to New York in the 1950s. There he soon joined the first generation of abstract expressionists and befriended some of the leading painters at the time, including Mark Rothko, Franz Klein and Robert Motherwell. In 1954 he exhibited with Joan Miró at the Arts Club of Chicago. After that show, the Solomon R. Guggenheim Museum purchased one of his works, and Betty Parsons offered to host his first solo exhibition at her New York gallery, where Jackson Pollock, Mark Rothko and Barnett Newman also exhibited.

Back in Spain, in the 1970s he became a role model for a new generation of Spanish painters who advocated abstract painting and experimentation with colour fields, though not devoid of content.

*En la casa de Velázquez* (In the House of Velázquez) is one of a series of paintings with the same compositional structure, in which, beginning with a few matches, the object is gradually modified. Speaking of this series, Guerrero said, "After several years in which I've felt the freedom of abstract expressionism in America, now I'm looking for more construction, greater clarity and more concrete forms than before. I'm discovering these forms everywhere: on columns, pillars, fences, stacks of wood by the docks, vertical thrusts, horizontal tensions, diagonal crossings. Recently I've been fascinated by parallel lines." Although the titles of Guerrero's works usually refer to experiences, places or memories from his own life, not all of them are clear. *En la casa de Velázquez* could allude to one of his stays at Casa de Velázquez, the French cultural institution in Madrid, which supported his painting career in various ways.

*Sitio* (Site), on the other hand, reveals Guerrero's perfect comprehension of New York abstraction, with bold lines and gestures that mark a rhythm and define a space. This work may be related to his well-known series *La brecha de Víznar* (The Víznar Gash), in which he recreated the place where Lorca was shot, with a strong diagonal line reminiscent of the one in *Sitio*. That series is a tribute to the poet, whom Guerrero met in his youth, murdered in that dark ravine which the artist represents as a gash with two deep diagonal lines. He began painting the first *La brecha* in New York in 1966 and made several other versions (1979–1980 and 1989), trading the dark,

gloomy palette of the original for a masterful use of brighter, more optimistic yellows in subsequent works. The second version was made the same year as *Sitio*, and both are dominated by yellow.

## JOSÉ MARÍA YTURRALDE

Cuenca, 1942

José María Yturralde was part of a heterogeneous group of Valencian artists who in the late 1960s began practising geometric and kinetic abstraction, in some cases close to op art.

One of the MACSE's first in-house productions was *Arte actual valenciano* (April–May 1972), an exhibition that gave Seville audiences a chance to see that group of artists (Alfaro, Anzo, Armengol, Boix, Cillero, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Arturo Heras, Mompó, Sempere, Soria, Teixidor and Yturralde). When the show closed, some of the pieces exhibited here entered the collection, including *Estructura* (Structure).

The use of scientific theories to understand the complexity of human nature in the cosmos is at the root of Yturralde's entire oeuvre. Since the late 1960s, the artist had been developing highly objective work centred on the basic figures of geometry, and this tendency grew stronger during his years at the University of Madrid's Computing Centre. Embracing the new theories of communication and perception, he applied those early computer tools to solid geometric figures and obtained shapes that seemed impossible according to conventional perceptive logic, introducing new dimensions in keeping with the latest scientific postulates.

As a result of these early works and his experiences with land art and environmental arts in the

1960s, he took those geometric figures to a new level by giving them three spatial dimensions: he created flying sculptures or airborne structures integrated in the natural element of air, at the mercy of the winds and currents, defying gravity.

## MONIKA BUCH

Valencia, 1936

After finishing her secondary education at the German school in Barcelona, in 1956 Buch enrolled at the famous Hochschule für Gestaltung in Ulm, Germany, where she trained to become an artist. At the Ulm School, she was strongly influenced by the lessons of Professor Helene Nonné-Schmidt, Paul Klee's assistant at the Bauhaus, on colour theory and interaction, by Hermann von Baravalle's lectures on geometry as the foundation of design, and by Professor Tomás Maldonado's exercises on the perception of forms and colours.

As the artist herself explained, "Having spent my youth in Valencia, it is a very important part of who I am and has had a strong influence on my development as an artist. The colours, the light and the sea, the tiles, the mosaics and the Arab influences you see everywhere in the city have been the building blocks of my aesthetic education."

Her works are characterized by the study of the interrelation of forms and colours, the use of finely nuanced colour sequences combined with geometric structures, and an interest in how these are perceived. In these untitled works from the 1970s, she created precise forms against a dark background based on optical illusions.

Although these pieces could have been included in the 1972 exhibition *Arte actual valen-*



*ciano* at the MACSE, Buch was not present in that show or in the predominantly masculine MACSE collection. Monika Buch was pursuing the same line of geometric and kinetic abstraction as Yturralde, Barbadillo and others, yet she did not receive the recognition she was due at the time. As part of the CAAC's efforts to recover and highlight women artists, these works were recently added to the museum's permanent collection, showing that the original MACSE collection continues to influence the current acquisitions policy.

## SOLEDAD SEVILLA

Valencia, 1944

At the beginning of her career, Soledad Sevilla practised a normative geometric art close to the style of the *Antes de Arte* collective, whose members included Teixidor and Yturralde. Consequently, it was only natural that she, too, became involved in the Computing Centre experience at the University of Madrid. During her two-year stint at the centre, her primary interest was rhythm, and she used a simple module to explore its possibilities. As in Barbadillo's work, the different positions and combinations of the module generated more complex figures, but Soledad Sevilla went one step further and incorporated colour. With this additional factor, she made sure that the distinction between figure and ground was not entirely lost. More than the continuity of the module's unlimited spatial development, Sevilla was interested in its presence as a figure and in the poetic power derived from that presence. After her time at the Computing Centre, in the second half of the 1970s she began

using graph paper to decipher geometric works that combined analytical rigour, repetition and seriation, and the quest for a poetic, organic experience.

Soledad Sevilla was one of the few women in the original MACSE collection, but today she is better represented thanks to the recent addition of these works to the CAAC collection.

## MANUEL BARBADILLO

Cazalla de la Sierra, Seville, 1929 – Málaga, 2003

During his stay in North America in the 60s, Barbadillo acquired the language of abstract expressionism, that is, a material-related and modular abstract expressionism, possibly as a result of his previous experience in Morocco. This type of painting soon led to the seriation of the subject before Barbadillo abandoned matter and colour to focus on the use of binary combinatory logic of computer systems and to create modular structures. This led him to participate in the activities of the Computing Centre of Madrid between 1969 and 1971. The geometric precision of his approaches, centred around very simple forms and the extraordinary development these forms experience, make him a prominent figure of Spain's plastic renewal of the 70s.

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

PEPE YÑIGUEZ

### JUNTA DE ANDALUCÍA GOVERNMENT OF ANDALUSIA

PRESIDENTE / PRESIDENT  
Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE CULTURA  
Y PATRIMONIO HISTÓRICO  
MINISTRY OF CULTURE  
AND HISTORIC HERITAGE

CONSEJERA / MINISTER  
Patricia del Pozo Fernández

VICECONSEJERO  
DEPUTY MINISTER  
Alejandro Romero Romero

SECRETARIA GENERAL  
DE INNOVACIÓN CULTURAL Y MUSEOS  
GENERAL SECRETARY OF CULTURAL  
INNOVATION AND MUSEUMS  
Mar Sánchez Estrella

CENTRO ANDALUZ  
DE ARTE CONTEMPORÁNEO

DIRECTOR / DIRECTOR  
Juan Antonio Álvarez Reyes

CONSERVADORA JEFE DEL SERVICIO  
DE ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN  
HEAD OF ACTIVITIES AND COMMUNICATION  
Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL SERVICIO  
DE CONSERVACIÓN  
HEAD OF CONSERVATION  
Bosco Gallardo Quirós

JEFE DEL SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN  
HEAD OF ADMINISTRATION  
Luis Arranz Hernán

### EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Hace 50 años  
50 Years Ago  
3 julio 2020 - 28 febrero 2021  
July 3, 2020 - February 28, 2021

COMISARIADO / CURATORS  
Juan Antonio Álvarez Reyes  
Victor Pérez Escolano

COORDINACIÓN GENERAL  
GENERAL COORDINATION  
Yolanda Torrubia Fernández

COORDINACIÓN / COORDINATION  
Javier Corro Olmo

DOCUMENTACIÓN / DOCUMENTATION  
Mercedes Conradi

RESTAURACIÓN / RESTORATION  
José Carlos Roldán Saborido

COORDINACIÓN DE MONTAJE  
EXHIBITION PRODUCTION COORDINATION  
Faustino Escobar Romero

ASISTENCIA DE MONTAJE  
PRODUCTION TEAM  
Dámaso Cabrera Jiménez  
José Cala Hermoso  
Jesús de la Casa Álvarez  
Juan José Chamorro Gómez  
Alfonso López Fernández  
Juan José Molina Gómez  
Manuel Muñoz Guijarro

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN  
Luis Durán Aristoy

PRENSA Y DIFUSIÓN  
PRESS OFFICE AND MEDIA RELATIONS  
Marta Carrasco Benítez

GESTIÓN ADMINISTRATIVA  
ADMINISTRATION  
María Álvarez Carpintero  
Nieves Cano Pérez  
Cristina García Montañés  
Magdalena Roldán Escudero  
Francisco Tirado Gil

EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS  
EDUCATION AND GUIDED VISITS  
Felipa Giráldez Macías  
M<sup>a</sup> Felisa Sierra Ríos

### CATÁLOGO / CATALOGUE

TEXTOS / TEXTS  
Juan Antonio Álvarez Reyes  
Javier Corro Olmo  
Victor Pérez Escolano

COORDINACIÓN / COORDINATION  
Javier Corro Olmo

TRADUCCIONES / TRANSLATIONS  
Deirdre B. Jerry

CORRECCIÓN DE TEXTOS / TEXTS EDITOR  
Roxana Gazdzinski Gutiérrez  
Raquel López Rodríguez

DISEÑO / DESIGN  
Luis Durán Aristoy

IMÁGENES / IMAGES  
Pablo Ballesteros  
Pilar Mayorgas  
Pepe Morón

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN  
PRINTING AND BINDING  
Gandulfo Impresores s.l.

Proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
Editorial and exhibition project by Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
[www.caac.es](http://www.caac.es)

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo quiere agradecer su colaboración a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición y catálogo  
The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo would like to thank all the individuals and institutions whose cooperation made this exhibition and catalogue possible

Edita: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico  
JUNTA DE ANDALUCÍA

@ de los textos: sus autores  
@ de las imágenes: sus autores  
@ de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.  
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

ISBN-13 978-84-09-43555-5  
D.L.: SE 1525-2022

**ecoedición** 

Todo en un solo punto y con el compromiso de una gestión responsable

 <b>Agencia de comunicación</b>	 <b>Medio ambiente</b>	
 <b>628 jardines</b>	 <b>120 000 kg</b>	
 <b>628 jardines</b>	 <b>628 000 kg</b>	
 <b>14.000</b>	 <b>628 000</b>	

