

# 1957 - 1975

ALFONSO ALBACETE | ALFREDO ALCAÍN | JOSÉ LUIS ALEXANCO | ANZO | FRANCESC ARTIGAU | ELENA ASINS | JOHN BALDESSARI | MANUEL BARBADILLO | NÉSTOR BASTERRETXEA | GÜNTER BRUS | RAFAEL CANOGAR | JOAN COLOM | NACHO CRIADO | GABRIEL CUALLADÓ | GERARDO DELGADO | EQUIPO 57 | EQUIPO CRÓNICA | PACO GÓMEZ | JOSÉ GUERRERO | ARTUR HERAS | JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN | GONZALO JUANES | JÜRGEN KLAUKE | ROBERT LLIMÓS | RAMÓN MASATS | ORIOL MASPONS | MANOLO MILLARES | MARTA MINUJÍN | XAVIER MISERACHS | OTTO MUEHL | LUCIO MUÑOZ | BRUCE NAUMAN | HERMANN NITSCH | FRANCISCO ONTAÑÓN | CÉSAR PATERNOSTO | CARLOS PÉREZ SIQUIER | GUILLERMO PÉREZ VILLALTA | GERARDO RUEDA | ANTONIO SAURA | ALBERTO SCHOMMER | RUDOLF SCHWARZKOGLER | SOLEDAD SEVILLA | JOSÉ RAMÓN SIERRA | JOSÉ SOTO | JUAN SUÁREZ | JORDI TEIXIDOR | RICARD TERRÉ | JULIO UBIÑA | VALIE EXPORT | DARÍO VILLALBA

# 1957 - 1975

Dos fechas, dos números: capicúa. ¿Se podría leer el arte producido en ese periodo de izquierda a derecha de igual modo que de derecha a izquierda? Seguramente el orden de los factores alteraría el producto, aunque más allá de la señalización de estos dos años se quisiera aquí resaltar tanto su relevancia histórica como artística, pero en distinto grado, según se mirase del derecho o del revés.

En 1957 se produjo la culminación en España de diferentes hechos relevantes en lo político, así como en lo artístico. Lo primero con diversas situaciones dentro del régimen dictatorial que condujeron al final de la autarquía y al inicio del desarrollismo. Lo segundo mediante la formalización del Equipo 57 y del grupo El Paso.

Esta exposición, organizada con obras de la colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, empieza así un relato por capítulos, por salas. La lectura habría que empezarla, entonces, desde la izquierda, con la película que el Equipo 57 realizó ese año. Continuaría con AFAL (la Agrupación Fotográfica de Almería), para luego detenerse en una amplia sala negra mediante cierta visión pesimista, ya fuera desde el informalismo o desde investigaciones formales geométricas. La abstracción expandida, postpictórica, de

borde duro o los modelos, estructuras y formas protagonizan también sendos espacios. Al mismo tiempo, en contraposición, el arte de comportamiento y las prácticas sociales del cuerpo tienen importantes paradas en, entre otros, Bruce Nauman, VALIE EXPORT, Nacho Criado o Marta Minujín. Por último, terminaría el recorrido con el pop político y con las primeras incursiones de la Nueva Figuración.

Si 1957 fue un año muy caracterizado por lo artístico y más difuso en lo político, 1975 habría que leerlo justo al revés. En esta visión capicúa, fue un punto y aparte por un hecho de clara relevancia política –la muerte del dictador– y un punto y seguido en lo artístico, puesto que fue entonces cuando se inició el declive de los lenguajes abstractos y conceptuales que habían marcado y dominado este periodo, a la vez que comenzó el auge de las tendencias figurativas, que darían un especial protagonismo a artistas andaluces en la llamada Nueva Figuración madrileña. Es decir, se requiere al espectador leer también justo al revés, de derecha a izquierda, del final al principio, en el recorrido expositivo que se propone, ya que, una vez llegado al final, hay que hacer necesariamente el camino inverso. Definitivamente, capicúa.

---

## Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

4 MAR. – 11 SEP. 2016 | Sesión expositiva: ENTRE LA FIGURACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN, LA ACCIÓN

---



# 1957 - 1975

Two dates, two numbers: a palindromic pair. Can the art of this period also be read from left to right and right to left? Changing the order of factors would undoubtedly alter the product, even though this exhibition, beyond marking the interval between those two years, aspires to highlight its historical and artistic importance but in varying lights, forward and in reverse.

The year 1957 witnessed the culmination of several relevant events in both politics and art. In the political arena, various circumstances within the dictatorial regime led to the end of autocracy and the beginning of developmentalism. In the art world, the influential collectives Equipo 57 and El Paso were born.

This exhibition, comprising works from the collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, is therefore the beginning of a story divided into chapters or galleries. It is designed to be read initially from the left, starting with the film made in 1957 by Equipo 57, moving on to AFAL (Almería Photographic Association), and later stopping in a large black gallery with pessimistic overtones, expressed through the channels of Art Informel or formal geometric investigations. Expanded, post-pictorial and hard-edge abstraction and models, structures

and forms also have their own respective chapters. In contrast, visitors will find important spaces devoted to behavioural art and social corporeal practices, represented by Bruce Nauman, VALIE EXPORT, Nacho Criado and Marta Minujín, among others. Finally, the visit ends with a sampling of political Pop Art and early incursions in the New Figuration.

While 1957 was a year of intense artistic developments and hazier political impact, the tables were turned in 1975. In this palindromic interval, it represented a new paragraph in the chapter of Spain's recent history, marked by a politically significant event —the dictator's demise— and a new sentence in the paragraph of art, describing the beginning of the end for the abstract and conceptual languages that had shaped and dominated the preceding years, and the rise of figurative trends that would draw attention to several Andalusian artists associated with Madrid's New Figuration movement. In short, visitors must be prepared to re-read the exhibition narrative in reverse, from right to left, from finish to start, for once they reach the end they will have no choice but to retrace their steps. A truly palindromic experience.

---

**Centro Andaluz de Arte Contemporáneo**

MAR. 4 – SEP. 11. 2016 | Exhibition Sesión. ACTION: BETWEEN FIGURATION AND ABSTRACTION

---



## **EQUIPO 57 (1957 - 1962)**

**Film Experiencia nº 1. Base teórica: Interactividad del espacio plástico, 1957**

*Film Experience nº 1. Theory: Interactivity of the Plastic Space*

Vídeo, color, sin sonido (formato original 35 mm), 6' 49"

Versión remasterizada en 2007

**Interactividad cine I, 1957**

*Interactivity Film I*

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

**Sin título, 1957**

*Untitled*

Óleo sobre lienzo, 82 x 112 cm

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

En todo este aspecto social, el Equipo 57 debía mucho a las vanguardias rusas. También estaba en contra de la institucionalización del arte y el mercado, pretendiendo vender sus obras a coste de fabricación.

Las primeras intenciones plásticas, el espacio como un todo continuo en el que los elementos básicos de la pintura (forma, línea, color) se integraban e interaccionaban entre sí con idéntico protagonismo, quedaron reflejadas en cuadros y dibujos. Además, los 24 gouaches que se muestran en esta sala se llevaron también a la experiencia fílmica.

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

---

Consisting largely of artists from Córdoba, Equipo 57 made its debut at an exhibition held at Le Rond Point in Paris in June 1957. At that time, they published a text presenting their programmatic aspirations, which was soon followed by the manifesto *Interactivity of the Plastic Space*, released for the exhibition at Madrid's Sala Negra in November of that same year. The formal roots of Equipo 57 can be found in Oteiza's studies of space and the geometric abstractions of the 1950s, especially the concrete art of Swiss artist Max Bill. However, as an avant-garde group much of their activity focused on social outreach and activism. In the early days they advocated the disappearance of the artist and his subjective vision in favour of the anonymity of collective work. Art had to serve and adapt to the needs of a new society, where man would fight for the common good rather than for his own benefit.

In this social aspect, Equipo 57 was strongly influenced by the Russian avant-garde movements. They also took a stand against the institutionalization of art and the art market, attempting to sell their works at cost.

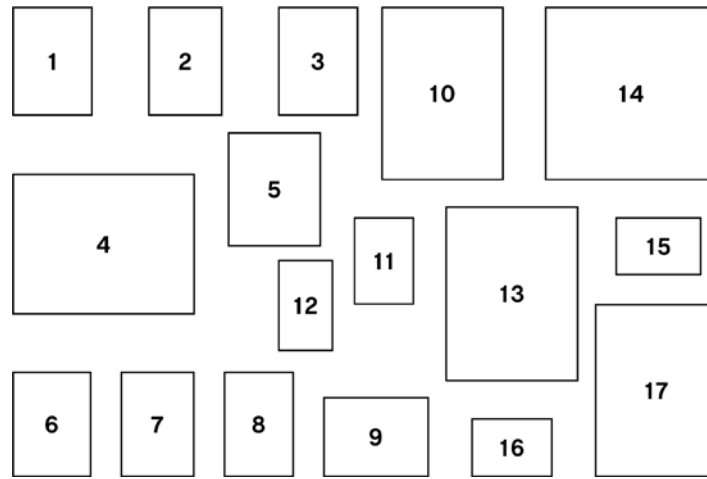
The group's early plastic principles—space as a continuous whole where the basic elements of painting (form, line and colour) were integrated and interacted with each other as equals—were reflected in paintings and drawings. In addition, the 24 gouaches displayed in this room were also taken to the filmic experience. Finally, like all utopian dreams, Equipo 57's lofty ambitions came up against the unyielding wall of reality, creating a sense of frustration that caused some members to drift away. The group found it increasingly difficult to operate and eventually disbanded around 1963, but their ideas remain in the memory of Spanish art as one of the most radical and intense attempts to change the course of history through artistic action.

## **EQUIPO 57 (1957 - 1962)**

Documentación y dibujos relacionados con los gouaches *Interactividad cine I* y el vídeo *Film Experiencia nº 1*. **Base teórica: Interactividad del espacio plástico.**

---

Documentation and drawings related to the gouaches *Interactividad cine I* (*Interactivity Film I*) and the video *Film Experiencia nº 1*. **Base teórica: Interactividad del Espacio Plástico** (*Film Experience No.1. Theory: Interactivity of the Plastic Space*)....



( IZQUIERDA )

**JOAN COLOM** (Barcelona, 1921)

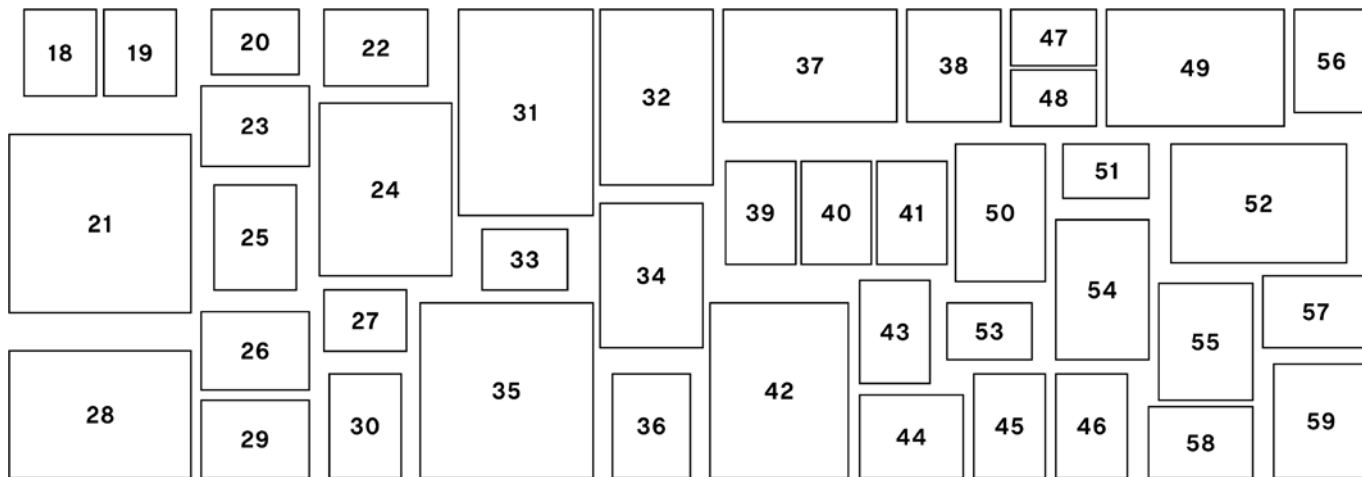
1. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 60 x 45 cm
2. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 60 x 39,7 cm
3. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 60 x 45 cm
4. ***Distrito V. El Cirés - Mambo***, 1959  
*District V. El Cirés - Mambo*  
Fotografía b/n, 80 x 100 cm
5. ***Barcelona***, 1958  
Fotografía b/n, 66 x 53 cm
6. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 60 x 43 cm
7. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 60 x 39,8 cm
8. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 60 x 39 cm
9. ***Distrito V***, 1959  
*District V*  
Fotografía b/n, 45 x 59,8 cm

**GABRIEL CUALLADÓ** (Valencia, 1925 - Madrid, 2003)

10. ***Niña del Anuario Afal***, 1958  
*The AFAL Yearbook Girl*  
Fotografía b/n, 98,5 x 69,5 cm
11. ***Sin título***, 1959  
*Untitled*  
Fotografía b/n, 49 x 34 cm
12. ***Estación de Atocha***, 1959  
*Atocha Station*  
Fotografía b/n, 50,8 x 30 cm
13. ***Miguel Ángel***, 1959  
Fotografía b/n, 100 x 77,3 cm

**PACO GÓMEZ** (Pamplona, 1918 - Madrid, 1998)

14. ***Roca en el río Urumea***, 1960  
*Rock in the River Urumea*  
Fotografía b/n, 99,5 x 99,5 cm
15. ***Esquina Arturo Soria***, 1959  
*Arturo Soria Corner*  
Fotografía b/n, 32 x 49 cm
16. ***Banco en el jardín botánico***, 1957  
*Bench at the Botanical Garden*  
Fotografía b/n, 33 x 46 cm
17. ***Cristo***, 1959  
Fotografía b/n, 99 x 71 cm



( CENTRO )

**PACO GÓMEZ** (Pamplona, 1918 - Madrid, 1998)

18. **Cristal roto**, 1958  
*Broken Glass*  
Fotografía b/n, 50 x 39 cm

19. **Butaquita en un frontón**, 1957  
*Little Armchair against a Wall*  
Fotografía b/n, 49 x 39 cm

20. **El rastro**, 1959  
*Flea Market*  
Fotografía b/n, 38,5 x 49 cm

21. **Hierba**, 1958  
*Grass*  
Fotografía b/n, 100 x 100 cm

**GONZALO JUANES** (Gijón, 1923 - 2014)

22. **Gijón**, 1960  
Fotografía b/n, 45 x 60 cm

23. **La Felguera, San Pedro**, 1961  
Fotografía b/n, 45 x 60 cm

24. **Gijón**, 1960  
Fotografía b/n, 100,5 x 76 cm

25. **La Felguera**, 1959  
Fotografía b/n, 60 x 45 cm

26. **Gijón**, 1961  
Fotografía b/n, 45 x 60 cm

27. **Gijón**, 1961  
Fotografía b/n, 34,5 x 46 cm

28. **Sama**, 1960  
Fotografía b/n, 75,5 x 100 cm

29. **Gijón**, 1960  
Fotografía b/n, 45 x 60 cm

30. **Gijón**, 1960  
Fotografía b/n, 60 x 39,8 cm

**RAMÓN MASATS** (Caldes de Montbui, 1931)

31. **Los Sanfermines**, 1959  
Fotografía b/n, 118 x 78 cm

32. **Los Sanfermines**, 1959  
Fotografía b/n, 100 x 66 cm

33. **Los Sanfermines**, 1959  
Fotografía b/n, 35,5 x 49,4 cm

34. **Los Sanfermines**, 1959  
Fotografía b/n, 84,6 x 60 cm

**ORIOl MASPONS** (Barcelona, 1928 - 2013)

35. **El navajita. Toreo de salón**, 1958  
*El Navajita. Indoor Bullfighting*  
Fotografía b/n, 100 x 100 cm

36. **Globalización**, 1965  
*Globalisation*  
Fotografía b/n, 60 x 44,7 cm

**XAVIER MISERACHS** (Barcelona, 1937 - 1998)

37. **Barcelona**, 1962  
Fotografía b/n, 65,5 x 100,5 cm

38. **Carrer Pelai. Barcelona**, 1962  
*Pelai St. Barcelona*  
Fotografía b/n, 66 x 53 cm



39. **Los Castillejos**, 1959  
Fotografía b/n, 60,5 x 40 cm
40. **Los Castillejos**, 1959  
Fotografía b/n, 60 x 40 cm
41. **Los Castillejos**, 1959  
Fotografía b/n, 60 x 40 cm
42. **Marika Green**, 1958  
Fotografía b/n, 100,2 x 80 cm
43. **Los quintos se divierten en Salou**, 1960  
*The Quintos Having Fun in Salou*  
Fotografía b/n, 60 x 40 cm
44. **Sin título (Chica en las vías de tren)**, 1959  
*Untitled (Girl on the Train Tracks)*  
Fotografía b/n, 60 x 40 cm
45. **Rancho en Los Castillejos**, 1959  
*Ranch at Los Castillejos*  
Fotografía b/n, 60 x 40 cm
46. **Los Castillejos**, 1959  
Fotografía b/n, 60 x 40 cm

#### FRANCISCO ONTAÑÓN

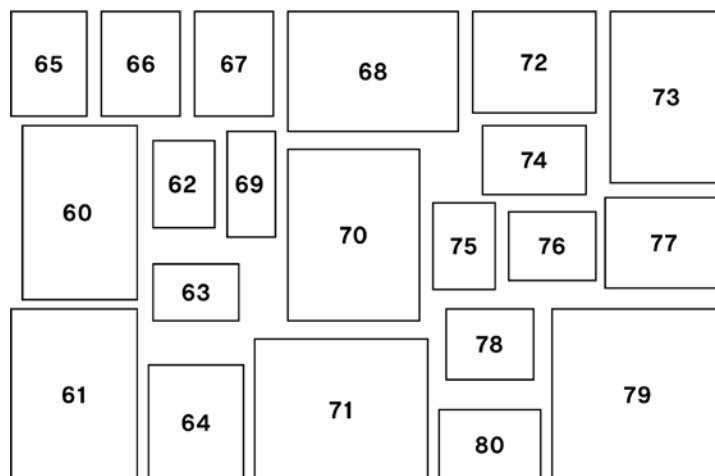
(Barcelona, 1930 - Madrid, 2008)

47. **Nueva York**, 1963  
*New York*  
Fotografía b/n, 32,4 x 49,2 cm
48. **Nueva York**, 1963  
*New York*  
Fotografía b/n, 32,5 x 49,3 cm
49. **Semana Santa en Málaga**, 1959  
*Holy Week in Málaga*  
Fotografía b/n, 65,8 x 100 cm
50. **Semana Santa en Málaga**, 1959  
*Holy Week in Málaga*  
Fotografía b/n, 80 x 53 cm

51. **Nueva York**, 1963  
*New York*  
Fotografía b/n, 32,5 x 49,3 cm
52. **La Latina**, 1958  
Fotografía b/n, 66 x 100 cm
53. **Semana Santa en Utrera**, 1958  
*Holy Week in Utrera*  
Fotografía b/n, 32,5 x 49,3 cm
54. **Semana Santa en Sevilla**, 1958  
*Holy Week in Seville*  
Fotografía b/n, 80,5 x 53,3 cm
55. **La familia**, 1965  
*The Family*  
Fotografía b/n, 46,5 x 30 cm

#### CARLOS PÉREZ SIQUIER (Almería, 1930)

56. **La Chanca (Paraguas al sol)**, 1957  
*La Chanca (Umbrellas in the Sun)*  
Fotografía b/n, 60,5 x 41,5 cm
57. **La Chanca (Niño frente a una pared de cal)**, 1957  
*La Chanca (Boy against a Whitewashed Wall)*  
Fotografía b/n, 40 x 60 cm
58. **La Chanca (Burrito bebiendo agua a la puerta...)**, 1958  
*La Chanca (Little Donkey Drinking Water at the Door...)*  
Fotografía b/n, 40 x 60 cm
59. **La Chanca**, 1957  
Fotografía b/n, 100 x 69,8 cm



(DERECHA)

**CARLOS PÉREZ SIQUIER** (Almería, 1930)

60. **La Chanca (familia en su cueva)**, 1958  
*La Chanca (Family in Their Cave)*  
Fotografía b/n, 100 x 65 cm
61. **La Chanca**, 1957  
Fotografía b/n, 100 x 69,8 cm

**ALBERTO SCHOMMER**

(Vitoria, 1928 - San Sebastián, 2015)

62. **Bodegón**, 1961  
*Still Life*  
Fotografía b/n, 49 x 36 cm
63. **Bodegón con pan**, 1957  
*Still Life with Bread*  
Fotografía b/n, 31 x 49 cm
64. **El paisaje helado**, 1960  
*The Frozen Landscape*  
Fotografía b/n, 65,8 x 53,3 cm

**RICARD TERRÉ**

(Sant Boi de Llobregat, 1928 - Vigo, 2009)

65. **Semana Santa**, 1956  
*Holy Week*  
Fotografía b/n, 60 x 42,9 cm
66. **Semana Santa. Barcelona**, 1959  
*Holy Week, Barcelona*  
Fotografía b/n, 60 x 45 cm
67. **Semana Santa. Barcelona**, 1959  
*Holy Week, Barcelona*  
Fotografía b/n, 60 x 45 cm

68. **Niña entre la gente**, 1959  
*Girl in a Crowd*  
Fotografía b/n, 70 x 100 cm

69. **Semana Santa**, 1959  
*Holy Week*  
Fotografía b/n, 60 x 28 cm

70. **Semana Santa, Sant Boi**, 1956  
*Holy Week, Sant Boi*  
Fotografía b/n, 100 x 75 cm

71. **Semana Santa. Barcelona**, 1959  
*Holy Week, Barcelona*  
Fotografía b/n, 80,5 x 100,5 cm

**JULIO UBIÑA** (Santander, 1922 - Barcelona, 1988)

72. **Semana Santa en Murcia**, 1959  
*Holy Week in Murcia*  
Fotografía b/n, 60 x 69,98 cm

73. **Semana Santa en Murcia**, 1959  
*Holy Week in Murcia*  
Fotografía b/n, 100 x 65,9 cm

74. **Interior de un convento**, 1959  
*Convent Interior*  
Fotografía b/n, 40 x 60 cm

75. **Entierro de Carmen Amaya**, 1963  
*Carmen Amaya's Funeral*  
Fotografía b/n, 50 x 35 cm

76. **Semana Santa en Murcia**, 1959  
*Holy Week in Murcia*  
Fotografía b/n, 40 x 50 cm

77. **Semana Santa en Murcia**, 1959  
*Holy Week in Murcia*  
Fotografía b/n, 53 x 66 cm
78. **Semana Santa en Murcia**, 1959  
*Holy Week in Murcia*  
Fotografía b/n, 41,5 x 51 cm
79. **Inauguración del Paseo de la Barceloneta**, 1959  
*Inauguration of the Paseo de la Barceloneta*  
Fotografía b/n, 99,6 x 99,6 cm
80. **Interior de un convento**, 1959  
Fotografía b/n, 40 x 60 cm

## **GRUPO FOTOGRAFICO AFAL** (Almería, 1956 - 1963)

La Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL) Comenzó en los años 50 un proceso de renovación fotográfica frente al academicismo imperante, reuniendo a los mejores fotógrafos españoles de esa generación. Buscando una nueva sensibilidad a través de una nueva estética, sus miembros se agruparon en torno a la revista *AFAL*, que comenzó a publicarse en 1956. Hay que hablar más bien de una suma de individualidades interesadas por aspectos muy diferentes de la creación fotográfica: desde el fotoperiodismo a la investigación formal o la exploración intimista.

### **JOAN COLOM** (Barcelona, 1921)

Formó parte de AFAL y también del grupo El Mussol, compartiendo con ellos el gusto por lo cotidiano y un compromiso ético con la libertad de expresión, más allá de academicismos y censuras políticas. Su trabajo fotográfico está ligado a la producción en series temáticas, lo que permite captar una visión compleja de los escenarios urbanos que fotografía. A modo de notario de la realidad, Joan Colom da cuenta en estas imágenes de la vida cotidiana en un barrio marginal de Barcelona, hoy conocido como El Raval. Por problemas de seguridad, tomó las fotos clandestinamente tapando la cámara y evitando mirar por el visor, lo que confiere a estos trabajos una narración de la realidad oculta a los ojos de la ciudad oficial.

### **GABRIEL CUALLADÓ** (Valencia, 1925 - Madrid, 2003)

Se autodefinía como un fotógrafo cuyas simpatías le inclinaban “hacia el tema esencialmente humano”. Su intención siempre fue resaltar “momentos de la existencia” del ser humano, y captar momentos irrepetibles y precisos, aunque los presentaba desdibujados. Intentaba atrapar también el ambiente del momento en el que el fotógrafo “congeló” la escena y añadía una perspectiva poética a las imágenes, que contrastaba con la dureza de los temas tratados.

### **PACO GÓMEZ** (Pamplona, 1918 - Madrid, 1998)

Su mirada se centró principalmente en el paisaje urbano, en arquitecturas abandonadas, en lugares vacíos e inhóspitos próximos a ser engullidos por la ciudad creciente, donde, como él mismo decía, “todo está quieto, todo está parado, (...) todo está lejos de la instantánea”, pensamiento que denota el tipo de fotografía meditada que realizaba.

### **GONZALO JUANES** (Gijón, 1923 – 2014)

Realizó instantáneas tanto en blanco y negro como en color, siempre con una técnica personal y poco académica que dio como resultado obras espontáneas llenas de vitalidad, pero también reflexivas y críticas. Su fotografía se centró fundamentalmente en las personas y en lugares urbanos, realizando retratos psicológicos a modo de reportaje donde se desarrollan historias anónimas que solían tener como fondo la ciudad.

## **RAMÓN MASATS** (Caldes de Montbui, 1931)

Contribuyó a esta renovación de la fotografía introduciendo en España el lenguaje de la fotografía documental francesa y aplicándolo en sus reportajes. Se inició en este género con su trabajo sobre Las Ramblas de Barcelona, mientras que el ensayo fotográfico *Los Sanfermines* es una de sus obras fundamentales que muestra, además, uno de los temas recurrentes en su trayectoria profesional, como son los tópicos españoles. Su fotografía se aleja del lenguaje tradicional, rompiendo convencionalismos.

## **XAVIER MISERACHS** (Barcelona, 1937 - 1998)

Se dedicó a la fotografía, la publicidad, el reportaje, la fotografía editorial, la enseñanza e incluso el cine. Fue uno de los renovadores de la fotografía española y de los creadores de un nuevo lenguaje fotográfico. Su obra tiene como protagonista a la ciudad en todos sus aspectos, desde la arquitectura, a las calles y las personas, reflejando como pocos el ambiente urbano de forma inmediata y espontánea. Sus trabajos son un documental de su tiempo.

## **FRANCISCO ONTAÑÓN** (Barcelona, 1930 - 2008)

Inició su carrera en 1959 como reportero gráfico en la agencia Europa-Press, trabajo que le permitió viajar por todo el mundo para cubrir la actualidad. Estados Unidos, lugar de origen de muchos de sus fotógrafos más admirados, fue uno de sus destinos, pero también diferentes lugares de la geografía española. Tal y como se aprecia en estas fotografías, su obra prefiere la rapidez del reportero frente al trabajo de estudio, buscando sobre todo transmitir el momento, congelar el instante. Tiene una numerosa serie de obras sobre la Semana Santa andaluza. La elección del tema no era casual, pues se inscribe dentro de los límites marcados por el régimen político del momento. En palabras del fotógrafo “no podías retratar lo que querías. Existía la censura. Tenías el escape de los toros, el flamenco y cosas así”. Son obras donde la gente de la calle toma el protagonismo.

## **CARLOS PÉREZ SIQUIER** (Almería, 1930)

Buscaba dejar un testimonio de lo que veía, acercándose con respeto a las personas y situaciones que recogía con su cámara. En 1957 inició su trabajo sobre el barrio marginal de La Chanca, surgido en Almería a principios del siglo XX sobre los restos de un antiguo arrabal árabe. Más que poner de relieve la evidente pobreza de sus habitantes, Pérez Siquier centraba su mirada en el interior de sus personajes, de su vida cotidiana. “Me interesaba el pueblo, la dignidad de la gente dentro de su humildad y de las dificultades de supervivencia”.

## **ALBERTO SCHOMMER** (Vitoria, 1928 - San Sebastián, 2015)

Se centró principalmente en temas como el bodegón, el retrato de estudio, la calle, el paisaje y el reportaje, dando mucha importancia a la luz y la técnica. Desde el punto de vista estético su fotografía se acerca más a los presupuestos de la fotografía de salón,

y aunque pretendía mostrar una nueva forma de ver y sentir la fotografía, siempre lo hizo desde una postura clásica. Fue en los bodegones y en las escenas de exterior donde utilizó con más libertad picados y contrapicados, descentrados y desenfoques, así como disposiciones y encuadres más arbitrarios.

**RICARD TERRÉ** (Sant Boi de Llobregat, 1928 - Vigo, 2009)

Como escribió Arturo Llopis, uno de los críticos del grupo, “ha llegado a la máquina, al disparador, a través de una agudísima sensibilidad y de unos contactos con la pintura, la escultura y la música, clásica y de jazz. En la obra fotográfica que expone en blanco y negro, a máquina limpia, sin trucos ni en el revelado, le atosigan una serie de temas (...) Un sentimiento poético conduce al ojo de su objetivo a buscar la anécdota humana, cosa lograda en la niña perdida en medio de la multitud. El objeto también adquiere en Terré una calidad tremenda de expresiva fuerza plástica (...)”

**JULIO UBIÑA** (Santander, 1922 - Barcelona, 1988)

Siendo adolescente se trasladó a París durante los años de la Guerra Civil española. A su vuelta se asentó en Barcelona, donde montó el primer laboratorio en color. Realizó diversos reportajes fotográficos para revistas internacionales de prestigio como *Stern* y *Paris Match*. Aunque perteneció al grupo AFAL, no fue miembro activo. En 1958 Ubiña participó en el monográfico que la revista AFAL había dedicado a la Semana Santa. Estas obras son reflejo de la sociedad de los años 50 y de algunos de sus componentes más significativos como fueron las fuerzas del orden público, la guardia civil y la policía, manifestaciones religiosas como los nazarenos en las procesiones, entendidas como estampas populares de la colectividad.

## **ALMERÍA PHOTOGRAPHIC ASSOCIATION** (Almería, 1956 - 1963)

In the 1950s the AFAL or Almería Photographic Association, which brought together the best Spanish photographers of that generation, set out to renew contemporary photography and defy prevailing academic conventions. Searching for a new sensibility through new aesthetics, its members were united by their involvement with the AFAL journal, first released in 1956. However, the AFAL was not a clearly defined movement but rather a band of individuals interested in very different aspects of photographic creation, from photojournalism and formal investigation to intimist exploration.

### **JOAN COLOM** (Barcelona, 1921)

Was a member of AFAL and of the collective “El Mussol”, with whom he shared a love of the ordinary and an ethical commitment to freedom of expression that transcended all academicism and political censure. His photographic work adopted the form of thematic series, which allowed him to paint a complete picture of the urban settings he portrayed. Like a notary of reality, in these images Joan Colom certifies the authenticity of everyday life in a Barcelona slum known today as El Raval. For security reasons he took the photos clandestinely, keeping the camera hidden and not looking through the viewer, which allows these pictures to narrate a reality that the eyes of the official city cannot see.

### **GABRIEL CUALLADÓ** (Valencia, 1925 - Madrid, 2003)

Cualladó defined himself as a photographe whose likings were inclined to “the essentially humane theme”. His aim was always to highlight “moments of existence” of the human being and to capture precise and unique moments, even though he later showed them blurred. He would also try to capture the atmosphere of the moment in which the photographer “freezes” the scene and would add a poetical perspective to the images, which was in contrast with the hardness of the themes covered.

### **PACO GÓMEZ** (Pamplona, 1918 - Madrid, 1998)

His primary interest look focused on the urban landscape, abandoned buildings in vacant, inhospitable places on the verge of being swallowed up by the sprawling city, where, as the artist himself once, “all is quiet, all is still, [...] all is far from the snapshot”, a comment that denotes the kind of premeditated photography that he was doing.

### **GONZALO JUANES** (Gijón, 1923 – 2014)

Juanes produced black-and-white and colour snapshots using a highly personal, non-academic technique that resulted in spontaneous works brimming with vitality but which are also contemplative and critical. His photographic praxis focuses essentially on people and urban spaces, creating reportage-style psychological portraits in which anonymous stories that usually had the city as a background.

## **RAMÓN MASATS** (Caldes de Montbui, 1931)

Masats contributed to this renewal of photography by introducing Spain to the language of French documentary photography and applying it in his journalism assignments. Masats's work on Las Ramblas in Barcelona represented his first attempt at mastering this genre, and his graphic report on *Los Sanfermines* (the running of the bulls in Pamplona) is a seminal work featuring one of the recurring themes of his professional career - Spanish clichés. His photographic style shuns traditional language, defying conventions.

## **XAVIER MISERACHS** (Barcelona, 1937 - 1998)

He dedicated his life to photography, advertising, reportage, book photography, teaching and even film. He was one of the leading advocates of the renewal of Spanish photography and helped to create a new photographic language. His photography features the city in all its facets, from its architecture and streets to its inhabitants, and few can rival his skill at capturing the urban context in an immediate, spontaneous way. Miserach's works are a complete documentary of his time.

## **FRANCISCO ONTAÑÓN** (Barcelona, 1930 - 2008)

Ontañón began his career in 1959 as a photojournalist for the news agency Europa-Press, a job that allowed him to travel all over the world covering current events. He was sent on assignment to the United States, birthplace of many of the photographers he most admired, as well as different locations throughout Spain. As these photographs clearly show, he preferred fast-paced reporting to carefully arranged studio photography, always striving to capture the event as it occurred, to freeze the moment. He produced a considerable number of works dedicated to Holy Week celebrations in Andalusia. His choice of subject was not accidental, for Holy Week was one of the few subjects fully sanctioned by the political regime in power at the time. In the photographer's own words, "You couldn't just photograph whatever you wanted. There was a state censor. The only outlets were the bullfights, flamenco and things like that." In these works, the spotlight is on the people on the street.

## **CARLOS PÉREZ SIQUIER** (Almería, 1930)

He was looking to make a testimony of what he saw, taking a respectful approach to the people and situations he captured with his camera. In 1957 he started his work on the slum district of La Chanca, which emerged in Almería in the early 20th century amidst the ruins of an old poor quarter from Moorish times. Rather than highlighting the evident poverty of its inhabitants, Pérez Siquier focused his view on the inner lives and daily routine of his subjects. "I was interested in the people themselves", says the artist, "their personal dignity in the face of humble circumstances and the difficulties of survival".

## **ALBERTO SCHOMMER** (Vitoria, 1928 - San Sebastián, 2015)

Mainly focused his work on themes like still life, studio portraits, the street, landscapes



and photographic reports, giving much importance to light and technique. From an aesthetic point of view his photography is closer to the premises of Salon Photography, and although his aim was to show a new way of seeing and feeling photography, he always treated it from a classical perspective. It was in his still lifes and exterior scenes where he used, with more freedom, high and low angles, off-centres and soft focus effects, as well as more arbitrary dispositions and framing.

**RICARD TERRÉ** (Sant Boi de Llobregat, 1928 - Vigo, 2009)

As Arturo Llopis, one of the group's critics wrote, Terré "has approached the machine, the shutter release, with very sharp sensitivity and with a previous contact with painting, sculpture and jazz/classical music. In the photographic pieces he presents in black and white, only with his camera, without tricks even in developing, he is harassed by a series of themes (...) A poetical feeling leads the eye of the lens to look for the humane anecdote, accomplished with the lost girl in the middle of the crowd. The object also acquires in Terré an expressive plastic force of enormous quality (...)"

**JULIO UBIÑA** (Santander, 1922 - Barcelona, 1988)

Ubiña moved to Paris during the Spanish Civil War, when he was still a teenager. On returning to Spain he settled down in Barcelona, where he set up the first colour photography laboratory. He produced numerous photographic features for prestigious international magazines such as *Stern* and *Paris Match*, and although he belonged to the AFAL group he was not an active member. In 1958 Ubiña had participated in the AFAL journal's monographic issue dedicated to Holy Week. These works are a reflection of the 1950s society, and of some of its most significant components, such as the power of public order, the Civil Guard and the police and the religious figures of the penitents in the processions, understood as popular prints.

# **GALERÍA LA PASARELA**

## **Documentación de la galería La Pasarela**

Carteles, recortes de prensa, folletos, invitaciones, fotografías.

Cartel y folleto de la exposición de Manolo Gómez y Juan Suárez diseñados por Juan Suárez.

Folleto de la exposición de Gerardo Delgado e invitación de la exposición de José Ramón Sierra diseñados por José Ramón Sierra.

CORTESÍA DE ENRIQUE ROLDÁN

La galería La Pasarela, cuyo nombre se refería a la ya entonces desaparecida pasarela peatonal de hierro que unía la calle San Fernando, donde se ubicaba, con el Prado de San Sebastián, abrió sus puertas en Sevilla en enero de 1965 de la mano de Enrique Roldán. Inauguró con una colectiva de 14 artistas abstractos, cuando en Sevilla apenas se había expuesto esta pintura, gracias a la cual pudieron verse en la ciudad obras de Rafael Canogar, Hernández Pijuan, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Juan Suárez, Manuel Mompó, Manuel Rivera o Fernando Zóbel, que revolucionaron el panorama sevillano del momento con la introducción de la abstracción.

La galería estuvo abierta siete años, en los que se trasladó tanto a la calle Zaragoza como al Barrio de Santa Cruz y en los que contó con el apoyo de artistas ya reconocidos como Pepe Soto, Teresa Duclós o Carmen Laffón y de galerías con gran prestigio como Juana Mordó. En estos años continuó realizando exposiciones individuales de artistas y colectivos tan destacados como Fernando Zóbel, Equipo Crónica, Manolo Millares, Lucio Muñoz o Gerardo Rueda, que se mostraron en la ciudad gracias al esfuerzo de este espacio, así como también artistas locales como Luis Gordillo, Carmen Laffón, Juan Suárez, Teresa Duclós o Paco Cuadrado.

Por otra parte, tuvo especial relevancia en el apoyo a los jóvenes artistas andaluces, pues cada año se convocaba el Premio La Pasarela para creadores menores de 30 años. Algunos de los premiados están presentes en esta exposición, como José Ramón Sierra o Gerardo Delgado.

Tras siete años de trabajo, la galería tuvo que cerrar sus puertas ante la dificultad de venta en el público local de este tipo de obras. El pasado año 2015 se cumplieron 50 años de su creación, para lo que se realizó una pequeña exposición en la Plaza de los Terceros en la que se incluyó alguna de la documentación aquí presente, así como obras que el galerista conservaba de la época de La Pasarela. Esta galería significó la introducción de una nueva realidad artística en la Sevilla de los años 60.

---

## Documentation from Galería La Pasarela

Posters, press clippings, brochures, invitations, photographs.

Poster and brochure of Manolo Gómez and Juan Suárez exhibition designed by Juan Suárez.

Brochure of Gerardo Delgado exhibition and invitation of José Ramón Sierra exhibition, designed by José Ramón Sierra.

COURTESY OF ENRIQUE ROLDÁN

In January 1965, Enrique Roldán opened Galería La Pasarela, named after the iron pasarela or footbridge that had once linked Calle San Fernando, the street in Seville where the gallery stood, with the esplanade of Prado de San Sebastián. It opened with a group show featuring 14 abstract artists, at a time when this style of painting was largely unheard-of in Seville, offering the city a chance to admire works by Rafael Canogar, Hernández Pijuan, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Juan Suárez, Manuel Mompó, Manuel Rivera, Fernando Zóbel and others. This introduction to abstraction revolutionised the Seville art scene at the time.

The gallery remained open for seven years, during which it moved to premises on Calle Zaragoza and in the Santa Cruz district and enjoyed the support of consecrated artists like Pepe Soto, Teresa Duclós and Carmen Laffón and prestigious galleries like that run by Juana Mordó. During that time, it continued to organize solo and group shows devoted to leading names like Fernando Zóbel, Equipo Crónica, Manolo Millares, Lucio Muñoz and Gerardo Rueda, whom Seville discovered thanks to the efforts of this establishment, as well as exhibitions of local artists such as Luis Gordillo, Carmen Laffón, Juan Suárez, Teresa Duclós and Paco Cuadrado.

The gallery was also a staunch supporter of young Andalusian artists, organizing an annual competition for artists under 30 to award the La Pasarela Prize. Some of the winners, such as José Ramón Sierra and Gerardo Delgado, are featured in this exhibition.

After seven years of hard work, the gallery was forced to close due to the limited demand for this type of art in the city. To mark the 50th anniversary of its founding, in 2015 a small show was held in Plaza de los Terceros that included some of the documentation shown here, as well as works that the gallerist had saved from La Pasarela's heyday. This pioneering gallery was responsible for introducing Seville to a new artistic reality in the 1960s.

# MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA

## Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla

Carteles, logotipo del museo, folletos, cartas, fotografías.

Logotipo del museo diseñado por José Ramón Sierra.

COLECCIÓN CAAC

Se muestran algunas imágenes y documentación de los inicios del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, que fue creado en 1970 a propuesta del Ministerio de Educación y Ciencia. Víctor Pérez Escolano, uno de los impulsores del museo y primer director del mismo, lo inaugura en la Capilla de San Hermenegildo, primera de las sedes, de donde se muestran imágenes de la exposición sobre arte valenciano que tuvo lugar en 1972, que llamó la atención en la ciudad, tanto por las obras como por el modo de exponerlas, creando dentro del edificio barroco un espacio con estructura tubular, inusual hasta entonces para el uso museográfico. También otras exposiciones de estos primeros años contribuyeron a que en Sevilla pudiera verse el arte más actual, como la dedicada al cómic o *Arte'73: exposición antológica de artistas españoles*.

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

---

## Documentation from the Museum of Contemporary Art of Seville

Posters, museum logo, brochures, correspondence, photographs.

Museum logo designed by José Ramón Sierra.

CAAC COLLECTION

This exhibition features selected images and documentation from the early years of the Museum of Contemporary Art of Seville, created in 1970 at the suggestion of the Ministry of Education and Science. Víctor Pérez Escolano, one of the leading advocates of the museum and its first director, hosted the inauguration in the Chapel of San Hermenegildo, the museum's first home. On view here are photos of the exhibition on Valencian art held at that location in 1972, which created quite a stir in Seville given the novelty of both the works and the way they were displayed, using a tubular structure within the Baroque building that was highly unusual in 1970s museography. Other shows mounted in the museum's early years also gave citizens of Seville an opportunity to discover the latest contemporary art, such as the landmark exhibition on comics and *Arte'73*, an ambitious survey of various Spanish artists.

In 1972 the museum moved to the Cilla del Cabildo, an old 18th-century municipal building which, as some of the photos show, was modified to house the collection, consisting mostly of contemporary Spanish art from the 1960s and 70s on long-term loan from the abovementioned ministry. Later, in the 1980s, the collection was enlarged by the Regional Government of Andalusia, which managed the holdings until they entered the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

## **GALERIA JUANA DE AIZPURU**

### **Documentación de la galería Juana de Aizpuru**

Carteles, recortes de prensa, folletos, invitaciones, fotografías.

Carteles de las exposiciones *Homenaje a Marcel Duchamp*, *Alexanco* y *A los 50 años del surrealismo*, diseñados por Juan Suárez.

Cartel de la exposición *Los cuatro elementos* diseñado por Alberto Corazón.

Catálogo de la exposición *Nueve pintores de Sevilla* diseñado por José Ramón Sierra.

CORTESÍA DE LA GALERÍA JUANA DE AIZPURU

La galería Juana de Aizpuru se fundó en Sevilla en 1970 en la calle Canalejas, se trasladó a la calle Zaragoza en 1986 e inauguró su sede de Madrid en la calle Barquillo en 1983, tras lo cual, en 2004, cerró en Sevilla, manteniendo únicamente la sede madrileña hasta la actualidad.

Con su inauguración, esta galería tomaba en cierta medida el testigo de La Pasarela; por una parte, asumió la representación de algunos de los artistas de aquella, que como la propia Juana de Aizpuru explica, fueron estos los que, ante el cierre inminente de aquella galería, la instaron a abrir una propia. Pero sobre todo, fue la que continuó con la introducción de la ciudad de las últimas tendencias artísticas del momento, además de apoyar a los jóvenes artistas locales que con el tiempo desarrollarían su carrera, entre otras acciones, con la beca Juana de Aizpuru para jóvenes andaluces.

En estos primeros años, la galería dedicó exposiciones individuales a Soledad Sevilla (1971), Alexanco (1972) y Guillermo Pérez Villalta (1973), entre otros. Y organizó exposiciones colectivas con artistas como Nacho Criado, Antoni Muntadas, Juan Suárez o José Ramón Sierra. Son destacables las exposiciones *Homenaje a Marcel Duchamp* (1971 - 1972) y *A los 50 años del Surrealismo* (1975) en las que participaron, entre otros, Equipo Crónica, Jordi Teixidor, Artur Heras, Gerardo Delgado, Juan Suárez, Alexanco, José Ramón Sierra, Rafael Canogar, Francesc Artigau, Antonio Saura, Manolo Millares, Alfredo Alcáin o Hernández Pijuan, presentes en esta exposición.

Además de mostrar las últimas tendencias artísticas en la ciudad, Juana de Aizpuru realizó una importante labor de promoción del arte andaluz fuera de esta comunidad. Muestra de ello es la exposición que tuvo lugar en la galería titulada *Nueva pintura sevillana* en marzo de 1972, que un mes después pudo verse en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, con artistas como Gerardo Delgado, Teresa Duclós, Equipo Múltiple, José Ramón Sierra, José Soto, Juan Suárez y Claudio.

---

## Documentation from Galería Juana de Aizpuru

Posters, press clippings, brochures, invitations, photographs.

Posters of the exhibitions *Homenaje a Marcel Duchamp*, *Alexanco* and *A los 50 años del surrealismo*, designed by Juan Suárez.

Poster of the exhibition *Los cuatro elementos* designed by Alberto Corazón.

Brochure of the exhibition *Nueve pintores de Sevilla* designed by José Ramón Sierra.

COURTESY OF GALERÍA JUANA DE AIZPURU

Juana de Aizpuru opened her Seville gallery in 1970 on Calle Canalejas and moved to Calle Zaragoza in 1986. She also opened a second gallery in Madrid on Calle Barquillo in 1983, which is still active today, although the Seville venue closed in 2004.

In a way, the opening of this gallery seemed to be a continuation of La Pasarela, for it took on several of the old gallery's artists—those who, as Juana de Aizpuru has explained, urged her to open a new space when it became clear that La Pasarela would have to close. However, the most obvious link was its commitment to bringing the latest artistic trends to Seville and supporting young local artists whose careers eventually took off, thanks in part to the Juana de Aizpuru Grant for Andalusian Youth.

In those early years, the gallery organized solo shows for Soledad Sevilla (1971), Alexanco (1972) and Guillermo Pérez Villalta (1973), among others, as well as group exhibitions featuring artists like Nacho Criado, Antoni Muntadas, Juan Suárez and José Ramón Sierra. Landmark shows included *Homenaje a Marcel Duchamp* (Tribute to Marcel Duchamp), 1971 - 1972, and *A los 50 años del Surrealismo* (To 50 Years of Surrealism), 1975, which featured several of the artists represented in this show: Equipo Crónica, Jordi Teixidor, Artur Heras, Gerardo Delgado, Juan Suárez, Alexanco, José Ramón Sierra, Rafael Canogar, Francesc Artigau, Antonio Saura, Manolo Millares, Alfredo Alcaín and Hernández Pijuan, among others.

In addition to showcasing the latest artistic novelties in the city, Juana de Aizpuru was instrumental in promoting the art of Andalusia beyond its borders. This was illustrated by the show entitled *Nueva pintura sevillana* (New Sevillian Painting), which opened at her gallery in March 1972 and travelled to the Spanish Museum of Contemporary Art in Madrid one month later, introducing the capital to the work of artists like Gerardo Delgado, Teresa Duclós, Equipo Múltiple, José Ramón Sierra, José Soto, Juan Suárez and Claudio.

## GALERÍA M11

Otra de las destacadas iniciativas culturales que se dieron en Sevilla durante los años 70 fue la apertura de la galería M11 en 1974, con sede en la que fuera casa natal de Velázquez. El objetivo de este nuevo espacio era impulsar la creación artística de la ciudad dentro del circuito nacional e internacional. Detrás la inauguración de este centro estaba José Guardiola, que aportó el respaldo económico, y los críticos Juan Manuel Bonet y Quico Rivas. Entre su equipo técnico se encontraban Manuel Salinas, Diego Carrasco, Alberto Corazón y Francisco José de la Peña. Muchos de los artistas que pasaron por sus salas han contado con una larga y reconocida trayectoria. Allí pudo verse obra de, entre otros, Luis Gordillo, Manolo Quejido, Manolo Millares, Alberto Sánchez, Francisco Reina y Equipo Crónica.

M11 fue mucho más que una galería al uso, era un centro de arte con una visión global que trascendía las artes plásticas. En este centro se podía asistir a conferencias y proyecciones, contaba con una biblioteca especializada y fue también taller de creación y editorial. Además inició algunas líneas de colaboración con bandas de rock andaluz y compañías de teatro independiente. A pesar de su intensa actividad, cerró dos años después de su inauguración. En palabras de Manuel Salinas “eran los últimos años del franquismo y la ciudad aún no estaba muy preparada”.

---

Another noteworthy cultural initiative launched in Seville in the 1970s was Galería M11, which opened in 1974 in the house where Velázquez was born. The goal of this new venue was to promote the city's artistic production in Spain and the international art world. The men behind this project were José Guardiola, the financial backer, and art critics Juan Manuel Bonet and Quico Rivas. Their team included names like Manuel Salinas, Diego Carrasco, Alberto Corazón and Francisco José de la Peña. Many of the artists who exhibited at this gallery enjoyed long and successful careers: Luis Gordillo, Manolo Quejido, Manolo Millares, Alberto Sánchez, Francisco Reina and Equipo Crónica all displayed their creations there.

M11 was much more than a conventional gallery; it was an art centre with an ambitious vision that transcended the visual arts. The venue organized lectures and screenings, had a specialized library and was also used as a creative and editorial workshop. Additionally, the owners pursued collaborations with Andalusian rock bands and independent theatre companies. However, this intense activity was short-lived, and the gallery closed after two years. In Manuel Salinas's words, “Those were the final years of Franco's rule, and the city wasn't really ready for us yet.”



**ANTONIO SAURA** (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998)

***Felipe II***, 1969

Papel serigrafiado, 69 x 50 cm

**BRUCE NAUMAN** (Indiana, EE.UU, 1941)

**Art Make-Up**, 1967 - 1968

*Maquillaje artístico*

Película de 16 mm transferida a vídeo, 4 canales, color, sonido, 10' cada parte

**Nº 1, White**, 1967

*Nº 1, Blanco*

**Nº 2, Pink**, 1967 - 1968

*Nº 2, Rosa*

**Nº 3, Green**, 1967 - 1968

*Nº 3, Verde*

**Nº 4, Black**, 1967 - 1968

*Nº 4, Negro*

Notablemente influido por las ideas del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein sobre la importancia del lenguaje en la formación de la percepción, en los trabajos de Bruce Nauman siempre ha tenido mayor importancia la idea y el proceso creativo que el resultado final. Esta prioridad de lo conceptual le ha permitido emplear en sus obras una enorme variedad de formas y materiales, especialmente su propio cuerpo. Descartada la idea de que un artista debe desarrollar un estilo personal y único, sus obras se caracterizan por sus títulos concretos y descriptivos y las reflexiones sobre la violencia, la muerte, el miedo y el terror. El *body art*, el arte de acción y el vídeo se inscriben, desde los años 60, en la exploración artística del cuerpo y en las relaciones que se establecen entre los objetos y el espacio que los rodea, y entre estos y quien los observa. En *Art Make-Up* vemos como utiliza su propio cuerpo como objeto y proceso de arte, coloreándolo con maquillaje blanco, rosa, verde y negro. El artista juega con el doble sentido en inglés del título, puesto que implica tanto maquillarse como inventarse a sí mismo.

---

In Nauman's works, heavily influenced by the ideas of the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein on the importance of language in shaping perception, the idea and the creative process have always taken precedence over the end result. This prioritization of the conceptual has allowed him to employ a staggering variety of forms and materials and, most especially, his own body in his artwork. Rejecting the idea that an artist should develop a personal, unique style, Nauman produces works characterized by their concrete, descriptive titles and reflections on violence, death, fear and terror. Since the 1960s, the body art, action art and video have conducted an artistic exploration of the body and of the relationships that objects establish with the surrounding space and with the people who observe them. In *Art Make-Up*, we see how he uses his own body as an art object and process, covering it in white, pink, green and black make-up. While he masks himself literally, the title implies that in so doing he is also creating himself, "making himself up".

## JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN (Barcelona, 1931 - 2005)

***Pintura n° 16***, 1964

*Painting n° 16*

Acrílico sobre lienzo, 98 x 130 cm

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

En *Pintura n° 16*, el gesto crea una figura (idea quizás del tema del desnudo) en primer plano que se destaca de un fondo de resonancias geométricas. Más que al drama y la denuncia social, se percibe en la obra una aproximación al misterio de la existencia.

---

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

In *Pintura n° 16*, the gesture creates a figure (perhaps extracted from nudity) in the foreground which stands out from a background of geometric resonances. The work expresses an approximation to the mystery of existence rather than social drama or social issues.

**JOSÉ GUERRERO** (Granada, 1914 - Barcelona, 1991)

***Andalucía aparición***, 1964

*Andalusia Appearance*

Óleo sobre lienzo, 135 x 205,2 cm

Esta obra forma parte de la trayectoria abstracta norteamericana de José Guerrero. Tras sus inicios en la Joven Escuela de Madrid después de la Guerra Civil y una breve estancia en Francia, Guerrero emigra a Nueva York en los años 50 y allí no tarda en integrarse en la primera generación del expresionismo abstracto. Durante su estancia visitó España en varias ocasiones, y en concreto a partir de 1963 estas visitas le inspiraron para iniciar una serie de paisajes abstractos de lugares de Granada y Andalucía, paisajes cuyos lugares solo eran identificables por el título (*Generalife*, *Alpujarra*, *Albaicín*), junto a la serie *Apariciones*, a la que pertenece esta obra, en la que se vislumbran cruces, motivos tan representativos del momento que es difícil apreciar que tienen una remembranza personal, de antiguas cruces de Granada.

En esta obra integra las influencias de Motherwell o Gorky, donde la presencia signica y la activación del espacio por las masas de color marcan el tono de la obra, pero entran en juego también la memoria y los recuerdos. Un año después de esta obra, Guerrero regresaba a España.

---

This piece is part of the North American abstract career of José Guerrero. After his early stages in the Joven Escuela de Madrid (Young School of Madrid) following the Civil War and a short stay in France, Guerrero emigrates to New York in the 50's and there he quickly integrates in the first generation of abstract expressionism. During his stay he visited Spain on several occasions, and specifically after 1963 these visits inspired him to start a series of abstract landscapes of Granada and Andalusia, which were identifiable only by their title (*Generalife*, *Alpujarra*, *Albaicín*), together with *Appearances* in which crosses can be seen, motifs that are so representative of the time that it is difficult to appreciate that they have a personal remembrance of old crosses of Granada.

This piece integrates the influences of Motherwell and Gorky, where the presence of signs and the activation of space by the masses of colour set the tone of the piece, but also where remembrance and memories come into play. One year after this piece was made Guerrero returned to Spain.

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

***Cuerpo caído***, 1966

*Fallen Body*

Técnica mixta sobre arpillera, 81 x 100 cm

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

---

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

**GERARDO DELGADO** (Olivares, Sevilla, 1942)

***La noche***, ca. 1972 - 1974 / 2012

*The Night*

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

Pintor y arquitecto, poco después de su experiencia en el Centro de Cálculo de Madrid (1969 - 1972), Gerardo Delgado realizó una serie de instalaciones con telas industriales de colores que colgaban hasta el suelo interviniendo en el espacio, algunas de las cuales las combinó con madera y colocó en pared o suelo. Hoy podríamos hablar de pintura expandida al referirnos a estos montajes pero entonces supusieron una novedad casi absoluta en el panorama español. Las piezas aunaban la rigidez formal geométrica que proporcionaban el ancho estándar de las telas y la disposición en vertical de las mismas con intensas sugerencias pictóricas. El brillo de las telas, sus propios reflejos e irisaciones y las propiedades físicas del color al incidir en ellas la luz, jugando con los tonos, la intensidad y la mezcla de los colores de unas con otras hacían reflexionar al espectador sobre los componentes intrínsecos de la pintura, forma, color y, sobre todo, espacio. *La noche* es una de las interpretaciones más sobrias de esta serie, en la que partiendo de la idea del lienzo negro sobre negro, la obra se expande para dar como resultado una pieza a caballo entre la pintura y la escultura, una obra minimalista que modifica el espacio donde se sitúa, pero a la vez intensamente pictórica.

---

Painter and architect, shortly after his experience at the Computing Centre of Madrid (1969 - 1972), Gerardo Delgado created a series of installations with coloured industrial cloth that hung to the ground, intervening with the space some of which he combined with wood, and placed them on the wall or floor. Nowadays, we could refer to expanded painting when talking about these settings. However, back then they represented an almost absolute novelty in the Spanish art scene. The artworks unified the formal geometric rigidity of the standard width of the cloths and their vertical layout, giving strong pictorial hints. The shine of the fabrics, with their own reflections and iridescence, as well as the physical features of the colours when light shines on them, playing with the shades; the intensity and the mixture of the colours of one cloth with another made the viewer reflect about the intrinsic elements of painting, form, colour and, above all, space. *The Night* is one of the most sober pieces in this series, in which starting from the idea of black canvas on black, it expands to become a result somewhere between painting and sculpture, a minimal piece which modifies the space it takes up. However, it is intensely pictorial.

**LUCIO MUÑOZ** (Madrid, 1929 - 1998)

***La vaca***, 1964

*The cow*

Técnica mixta sobre madera, 236 x 165 cm

A pesar de que Lucio Muñoz comenzó su trayectoria artística en el estudio y práctica de la pintura figurativa, será en el campo de la abstracción donde el artista desarrolle su carrera convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del informalismo español. Por afinidades plásticas y coetaneidad en el tiempo, tuvo una fuerte conexión con el grupo El Paso aunque no formó parte del colectivo artístico.

Preocupado por las cuestiones materiales, la pintura abstracta le permitía explorar el talento plástico de la materia, por eso no la abandonó en toda su trayectoria artística. Al principio utilizó la madera como soporte de sus obras, pues encontraba la materialidad del lienzo “blando e inapropiado” para la experimentación material. A partir del año 1958, empezó a expandir la materia sobre tablas comprobando las facultades y posibilidades del soporte (conseguía integrar materiales compactos presentando sus obras sobre madera arañada, agrietada, quemada o tallada). En esta obra, *La vaca*, podemos observar los procedimientos del artista sobre este material a partir de un famoso cuadro sobre el mismo tema de Rembrandt, que posteriormente fue reinterpretado por otros artistas como Delacroix, Daumier o Francis Bacon, entre otros. El carácter expresionista de esta pintura y el tema hacen alusión al género de la *vanitas*. Aunque sus trabajos en madera son los más reconocidos de su trayectoria, el papel constituyó parte esencial en su obra, primero como soporte en sus comienzos dentro del campo de la abstracción y posteriormente en su etapa más creativa dotándole de una mayor presencia material. De hecho, Lucio Muñoz llegó a crear su propio papel de textura más gruesa al cual añadía madera, plástico o cinta aislante. El artista resume su trayectoria basada en la experimentación en la cita “el comienzo de cada obra supone el inicio de una aventura, imprevisible y vacilante, hacia lo desconocido”.

---

Even though Lucio Muñoz began his artistic career studying and practicing figurative painting, it is in the field of abstraction where the artist develops his work becoming one of the greatest exponents of Spanish Informalism. Due to their plastic similarity and coinciding in time, he had a strong connection to the El Paso group without coming to be part of this artistic collective. Worried about material issues, abstract art allowed him to explore the plastic talent of matter, and for this reason he never abandoned it in his entire artistic career. At the beginning, he used wood as a medium for his pieces, as he found canvas to be “soft and inappropriate” to experiment with materials on it. From 1958, he began to spread the material on planks of wood to test the medium’s

qualities and possibilities (he managed to integrate compact materials presenting his pieces on scratched, cracked burnt or carved wood). In this piece, *The cow*, we can see the methods used on this material by the artist, based on the famous painting by Rembrandt with the same theme, that was subsequently reinterpreted by other artists such as Delacroix, Daumier or Francis Bacon, among others. The expressionist character of this painting and the theme allude to the *vanitas* art style.

Although his woodworks are the most well-known in his career, paper played an essential part in his work, firstly as a medium in his early stages within the field of abstraction and further on, in his more creative stage giving it greater material presence. In fact, Lucio Muñoz even created his own paper with a thicker texture, to which he added wood, plastic or insulating tape. The artist himself summarised his artistic career based on experimentation with the quote “the start of each piece implies the start of an unpredictable and unsteady adventure into the unknown”.



## NÉSTOR BASTERRETXEA ARZADUN

(Bermeo, Vizcaya, 1924 - Fuenterrabía, Guipúzcoa, 2014)

***Luna abuela***, 1972

Serie *Máscaras de la Abuela Luna*

Moon Grandmother

*Mask of Moon Grandmother Series*

Bronce sobre madera, 200 x 40 x 50 cm

Creador polifacético, Basterretxea se caracterizó por una constante predisposición a la experimentación con diferentes disciplinas artísticas. Escultura, pintura, fotografía, arquitectura y cine fueron los campos donde este artista desarrolló su heterogénea carrera. Basterretxea fue co-fundador de dos de los grupos artísticos de nuestro país que hicieron frente al aislamiento cultural que se estaba viviendo durante los años de la dictadura franquista: Equipo 57 y Grupo Gaur.

Exiliado en el año 1936 por la actividad política de su padre, primero a Francia y después a Argentina, donde trabajó en el campo de la pintura y concretamente en el terreno del dibujo publicitario, Basterretxea regresó a España en 1952 para alcanzar el reconocimiento artístico de su trayectoria con su producción escultórica.

Su obra *Luna abuela* pertenece a la serie escultórica de las *Máscaras de la Abuela Luna*, donde el escultor busca una identificación directa con la cultura ancestral vasca analizando el origen de las creencias y tradiciones populares. Utiliza la madera, material arraigado en la tradición vasca, como principal soporte, pero utiliza técnicas plásticas propias del arte de vanguardia. Mediante claras alusiones a la mitología, Basterretxea hace referencia en sus piezas a los dioses, fuerzas de la naturaleza, fenómenos cósmicos y ritos culturales que investigó el sacerdote y antropólogo José Miguel Barandiarán. Según palabras de Basterretxea “trabajo para dotar de apariencias tangibles, corpóreas, lo que hemos heredado en forma de tradición oral”.

---

Multifaceted designer, Basterretxea was characterised by a constant predisposition for experimentation with different artistic disciplines. Sculpture, painting, photography, architecture and film were the areas where this artist developed his heterogeneous career. Basterretxea was co-founder of two of the artistic groups in our country that faced the cultural isolation lived during the years of the Franco dictatorship: Equipo 57 and Gaur Group.

He exiled in 1936 due to his father's political activity, first to France and later on to Argentina where he worked in the field of painting and specifically in the area of advertisement drawings. Basterretxea returned to Spain in 1952 to receive artistic recognition for his career in sculptural work.

His piece *Moon Grandmother* belongs to the sculptural series called *Masks of Moon Grandmother* in which the sculptor looks for a direct identification with the ancestral Basque culture by analysing the origin of the beliefs and popular traditions. He uses wood, a material deeply rooted in the Basque tradition, as his main medium, but he also uses common plastic techniques of Avant-garde art. Through clear references to mythology, in his work Basterretxea makes reference to gods, forces of nature, cosmic phenomena and cultural rituals which were investigated by priest and anthropologist José Miguel Barandiarán. According to Basterretxea, "I work to give tangible, corporal appearances to what we inherited through oral tradition".

**ELENA ASINS** (Madrid, 1940 - Navarra, 2015)

***Sin título***, 1968

*Untitled*

Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm

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

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

---

The artistic oeuvre of Elena Asins was based on systematic calculation, occasionally performed with the assistance of computers. With a background in mathematics and semiotics, Asins has made important contributions to conceptual art based on algorithms, translated into a body of work that is eminently rigorous, serious and coherent.

This piece divides the pictorial space into superimposed monochromatic squares constructed using pure forms in a manner reminiscent of the Suprematist artist Malevich, whose *White Square on a White Ground* or *Black Square on a White Ground* explored the outermost limits of the colour spectrum. With her unique language based on numbers, proportions and formal rhythms, Elena Asins presents a work where structure takes precedence over any degree of subjective emotion.

**ROBERT LLIMÓS I ORIOL** (Barcelona, 1943)

***Spai i ple 2x2***, 1971

*Space and Fullness 2x2*

Acrílico sobre lona, 201 x 199 cm

Pintor, escultor y dibujante, también ha realizado obra gráfica, murales y carteles. Se inició como pintor de la Nueva Figuración (1965 - 1968); entre 1969 - 1973 pasó por una etapa de experimentación conceptual para retornar después a la pintura figurativa dentro de una línea expresionista, otorgando gran énfasis al color y a la composición. Fue en su ciudad natal donde Llimós formó grupo a mediados de los años 60 con Gerard Sala, Eduardo Arranz-Bravo y Rafael Lozano Bartolozzi, artistas que en sus comienzos defendieron el estilo de la pintura neofigurativa. Años más tarde, entre el año 1969 y el 1973, se distanció estilísticamente de sus compañeros para ahondar así en la práctica más conceptual y abstracta de la pintura.

Los años 70 en Barcelona constituyeron un momento histórico de gran riqueza y diversidad cultural, en el cual coexistieron tendencias artísticas de distinta índole pero con un aspecto en común: todas presentaban inquietudes de ruptura. Colectivos como el Grup de Treball formaron parte del entramado de reflexión y prácticas artísticas contemporáneas de "corte conceptual" marcadas por el compromiso social, político e ideológico del contexto catalán.

La obra *Spai i ple 2x2* se incluye en un contexto de experimentación en el que Llimós defendía la pintura como el lenguaje esencial del arte basando su valor en la superficie y en el color. "Teníamos que asumir que el cuadro es un objeto que existe por sí mismo, y casi era una reivindicación de la pintura tan mínima que se convertía en una negación" apuntaba el propio artista. Su pintura en la etapa más experimental defendía un estilo no figurativo alejado del objetualismo que comenzaba a imponerse como respuesta al declive del informalismo en nuestro país.

---

Painter, sculptor and drawer, he also made graphic pieces, murals and posters. He started as a painter in the New Figuration (1965 - 1968); between 1969 and 1973 he went through a phase of conceptual experimentation to later retake figurative painting with an expressionist style, giving a strong emphasis to colour and composition.

It was in his home town where Llimós created a group in the mid-60's with the artists Gerard Sala, Eduardo Arranz-Bravo and Rafael Lozano Bartolozzi, who in their beginnings defended the Neo-figurative painting style. Some years later, between the 1969 and 1973, he distanced himself stylistically from his colleagues in order to delve into the more conceptual and abstract practice of painting.

The 70's in Barcelona was a historical moment of great cultural richness and diversity, where different artistic tendencies coexisted but with a common feature:

they all showed concern to break away. Collectives like Grup de Treball (The Work Group) were part of the network of reflexion and contemporary artistic practices of “conceptual kind” marked by social, political and ideological engagement of the Catalan context.

The piece *Spai y ple 2x2* (Space and Fullness 2x2) is part of an experimentation context where Llimós defended painting as an essential language of art basing its value on surface and on colour. “we had to assume that the painting is an object that exists in itself, and it was almost a demand of pictorial art to be so minimal that it turned into a negation” the artist himself pointed out. His paintings in his most experimental stage defended a nonfigurative style far from Objectivism that was starting to prevail as a response to the decline of Informalism in our country.

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

***Paisaje imaginario***, 1973

*Imaginary Landscape*

Técnica mixta sobre madera y cristal, 90 x 90 x 14 cm

Pintor y diseñador, también cursó estudios de arquitectura y se le considera integrante de la primera generación de artistas abstractos sevillanos junto a José Ramón Sierra y Gerardo Delgado.

Juan Suárez debuta a finales de los 60 con una obra geométrica de relieves y colores muy refinados. A mediados de los 70, la geometría de su obra anterior se empieza a teñir de sugerencias paisajísticas a través del gesto repetitivo de la mano del pintor, algo antes ausente.

El esquema geométrico sirve de marco. En esta obra el artista trasciende la bidimensionalidad para crear una escultura que continúa la misma geometría que su pintura y en la que predominan, igual que en esta, la austeridad y sobriedad, el blanco y negro. Como él mismo ha comentado, aunque su trabajo se encuadra en la abstracción, siempre se apoya en la realidad a través del recuerdo y la memoria, algo que evoca en el título de esta obra, *Paisaje imaginario*.

Así, el programa de la modernidad, la repetición y la seriación, queda activado por la transitoriedad y los ritmos cambiantes. El título de las obras nos pueden ayudar a situar el motivo que la origina: la belleza del instante irrepetible, de la sensación verdadera ante el paisaje que sólo el arte puede ayudar a retener.

---

Painter and designer, also studied architecture and is considered integral to the first generation of the Sevillian abstract artists, along with José Ramón Sierra and Gerardo Delgado.

Juan Suárez made his debut in the late 1960s with a geometric work of very refined colours and reliefs. In the mid 1970s, the geometry of his previous works begins to tinge with landscaping hints through the painter's repetitive gestures, which used to be absent up until then.

The geometric scheme serves as a frame. In this piece the artist transcends the two-dimensionality to create a sculpture which follows the same geometry as his paintings in which austerity and sobriety, black and white prevail. As he himself comments, even though his work falls within abstraction, it always relies on reality through memories, something that is evoked in the title of this piece, *Paisaje imaginario* (Imaginary Landscape).

Thus, the programme of modernity, the repetition and seriation are all activated by the transitory nature and the changing rhythms. The title of these exhibits may help us identify the reason which originates them: the beauty of a unique moment, of the true sensation when facing the landscape which only art can help retain.

**JOSÉ RAMÓN SIERRA** (Olivares, Sevilla, 1945)

***Cara rayada***, 1966 - 1967

*Grated Face*

Esmalte, madera, objetos y collage con chapa metálica perforada, 104,5 x 78,5 cm

José Ramón Sierra aúna en su obra su condición de arquitecto, artista plástico, dibujante, pintor, escultor, diseñador, escritor y profesor. Todas estas disciplinas están unidas e integradas en su obra y se interrelacionan unas con otras. Aún siendo estudiante obtuvo el Premio de la galería La Pasarela de Sevilla, con el que quedó identificado como uno de los pilares de la nueva abstracción, abierta a las transformaciones activadas en el panorama internacional de los años 60 del siglo pasado. Su formación de arquitecto (fue el responsable de la restauración de buena parte de este monasterio y sus espacios expositivos) y su dedicación profesional a esta disciplina inunda toda su producción. Toda obra es arquitectura, espacio, no importa si construido o planteado.

Como avance de lo que en los 70 sería la *Serie Negra*, donde se encuentran la pintura abstracta y el arte-objeto con claras referencias a Duchamp, la serie *Sobre la rendición de Breda*, a la que pertenece esta pieza, es el punto de partida de esta fusión. Esta serie fue expuesta en la galería La Pasarela entre febrero y marzo de 1967 y aunque el título es una clara referencia a Velázquez, más bien marca una distancia entre las dos épocas para meditar sobre ésta. Con el negro como color predominante, la técnica del esmalte industrial y el uso de una gran chapa perforada como elemento central del cuadro, compone una obra entre la pintura y la escultura-objeto. “La propuesta invita a reconocer nuestra experiencia cotidiana a partir de objetos e imágenes con las que nos tropezamos cada día y dejan por ello un poso del que apenas somos conscientes. Así, aparecen (en las obras de la serie) cifras o epígrafes incompletos, fragmentos de carteles publicitarios, el rostro de una *starlette* cuyo anonimato no impide ni silencia el deseo, o bien un trozo de tela o un frasco, mostrenco más que enigmático, que cruzan el espacio pictórico, como invitación al espectador a reconocer su experiencia fragmentada”<sup>1</sup>.

1. Díaz-Urmeneta Muñoz, Bosco. “Un itinerario fértil: entre la abstracción y el arte-objeto”. En VV.AA. *José Ramón Sierra 2015*. Sevilla, Recolectores Urbanos Editorial, 2015. Libro publicado en coincidencia con la exposición *José Ramón Sierra. Zigzag*, que tuvo lugar en el CAAC del 5 de mayo al 23 de agosto de 2015. p. 62 y 64.

---

José Ramón Sierra combines in his work his facets as an architect, plastic artist, drawer, painter, sculptor, designer, writer and professor, and all these disciplines are connected and integrated in his work, interrelating with one another. As a student he obtained the award from La Pasarela gallery in Seville, which identified him as one of the main artists of the new abstraction movement, open to the transformations that began in the international scene of the 1960's. His training as an architect (he was in charge of a significant part of the restoration of this monastery and its exhibition halls) and his professional dedication to this discipline is found in all of his work. Any work is architecture, space, whether built or planned.

As an advance of what would be the *Serie Negra* (Black Series) in the 70's, where abstract painting and art-object, with clear references to Duchamp, come together, the series *About The Surrender of Breda*, to which this piece belongs, is where this fusion begins. This series was exhibited in La Pasarela gallery between February and March in 1967 and even though the title is a clear reference to Velazquez, it rather makes a distinction between the two periods to focus on this one. With black as the predominant colour, the industrial enamel technique and the use of a large perforated metal sheet as a central element of the painting, he puts together a piece of art between painting and sculpture-object. "The proposition invites us to recognise our everyday experience with objects and images that we come across every day and leave us something that we barely realise. Thus, many things appear (in the art pieces of the series) such as incomplete figures and headings, advertising banner fragments, the face of a *starlet* whose anonymity does not prevent nor silence desire, or even a piece of cloth or a jar, unclaimed rather than enigmatic, that cross the pictorial space, inviting the viewer to acknowledge their fragmented experience".<sup>1</sup>

1. Díaz-Urmeneta Muñoz, Bosco. "Un itinerario fértil: entre la abstracción y el arte-objeto" ("A fertile itinerary: between abstraction and art-object"). VV.AA. *José Ramón Sierra 2015*. Sevilla, Recolectores Urbanos Editorial, 2015. Book published coinciding with the exhibition *José Ramón Sierra. Zigzag*, which took place in the CAAC from the 5th May to the 23rd of August, 2015. pp. 62 and 64.



**GERARDO RUEDA** (Madrid 1926 - 1996)

***Pintura Blanca***, 1971

*White painting*

Esmalte sobre madera, 155,5 x 186 cm

Miembro del Grupo de Cuenca (con Gustavo Torner y Fernando Zóbel), la opción abstracta de Gerardo Rueda se sitúa en un lugar intermedio entre el informalismo y las diversas tendencias geométricas (constructivismo, arte normativo, cinetismo). El aliento lírico, la depuración de los recursos formales, la serena disposición de los elementos, el uso recurrente del collage y los relieves definen su trabajo.

La disposición geométrica desmentida o alterada de esta obra pone el acento en la mínima intervención subjetiva del artista en las reglas de la lógica secuencial de las verticales, enriqueciendo así las cualidades rítmicas y dinámicas del cuadro. El uso del relieve acrecienta el valor pictórico del conjunto, arrojando sombras y proponiendo vacíos sin la intervención directa de la mano del pintor. El hecho que ésta no se note, el uso del blanco y su neutralidad sensorial incide en la elegante serenidad de la pintura.

---

Member of the Cuenca Group (with Gustavo Torner and Fernando Zóbel), Gerardo Rueda's abstract option is situated halfway between Informalism and various geometrical tendencies (Constructivism, Normative art, Kinetic art). The lyrical tone, the polishing of the formal resources, the composed disposition of the elements, the recurrent usage of collages and reliefs define his work.

The denied or altered geometrical disposition of this piece focuses on the artist's minimal subjective intervention in the rules of the sequential logic of verticals, enriching the rhythmical and dynamic features of the painting. The use of embossing enhances the pictorial value of the collection, shedding shadows and presenting empty spaces without the direct intervention of the artist. This not being noticed, the use of white and its sensorial neutrality has an impact on the painting's elegant serenity.

**JOSÉ SOTO** (Sevilla, 1934)

***Sin título***, 1971 - 2016

*Untitled*

Proyecto para las oficinas OTAISA, Oficinas de arquitectura Edificio Sevilla 1

Pintura mural, dimensiones variables

Este mural hace referencia al proyecto de arquitectura interior que OTAISA, oficina técnica de arquitectura, ingeniería y urbanismo, llevó a cabo en 1971 en su sede del Edificio Sevilla 1, proyectado por los arquitectos Luis Fernando Gómez-Stern y Manuel Trillo, en la actual avenida de San Francisco Javier de esta ciudad. OTAISA encargó a José Soto todo el tratamiento de pintura mural de la planta de oficinas, de casi 1000 m<sup>2</sup>, con objeto de conferir al color la función de armonizar y organizar los diferentes despachos de arquitectos, directivos y zonas comunes, que habían sido previamente distribuidos siguiendo un esquema geométrico, con tabiques bajos como elementos de separación. Este mural, realizado en uno de los paramentos divisorios, es una recreación del espacio interior hoy inexistente. La estrecha unión entre arquitectura y artes plásticas, derivada en gran parte de la Bauhaus, fue práctica común en España en las décadas de los 60 y 70 en edificios relevantes. Sin embargo, este caso por su dimensión y radicalidad está considerado único y uno de los más singulares del país.

---

This mural makes reference to the interior architectural project designed by architects Luis Fernando Gómez-Stern and Manuel Trillo that OTAISA, the technical office of architecture, engineering and urban planning, implemented in 1971 in its headquarters in the Seville 1 Building on what is now Avenida de San Francisco Javier in that city. OTAISA commissioned José Soto to do all the wall painting on the 1000 m<sup>2</sup> office floor, the idea being to have color harmonize and organize the different architects' and managers' offices and communal areas, which had previously been set out according to a geometric plan, with low partition walls as dividers. This mural, which has been made in one of the dividing walls, is a recreation of the interior space, which no longer exists. The close collaboration between architecture and the visual arts, largely deriving from the Bauhaus, was common practice in Spain in the 1960s and 70s in buildings of importance. However, due to its size and radical nature this particular instance is considered to be unique and one of the most outstanding in the country.

**JORDI TEIXIDOR** (Valencia, 1941)

***El pequeño príncipe***, 1971

*The little Prince*

Acrílico sobre madera, 100,5 x 61 cm

El contacto con el Grupo de Cuenca (fue conservador del Museo de arte abstracto en 1966 - 1967 con Yturralde) le hace adoptar una abstracción geométrica constructivista y cercana al minimalismo. La pintura *Hard-edge* (borde duro) y, sobre todo la de Frank Stella están presente en sus primeras obras. Las formas recortadas, las diferentes zonas de color plano separadas por finas líneas que las activan tanto como las separa, buscan dar una idea de espacio pleno, de espacio que dialoga con el vacío allí donde el cuadro se recorta.

Después de esta época de cuadros recortados, su obra evolucionará dentro de unos parámetros concretos de gran riqueza, entre lo sensible y lo conceptual, entre la geometría y el gesto. El color, la transparencia, la solidez y el equilibrio, junto a la geometría entendida como organización del espacio serán los elementos que utilice el artista para articular un discurso estético hasta el presente.

---

His relation with the Cuenca Group (he was, along with Yturralde, the curator of the Museum of Abstract Art in that town in 1966 - 1967) makes him embrace a constructivist geometrical abstraction close to Minimalism. *Hard-edge* painting and, most of all, Frank Stella's style are present in his first artwork. The cut-out forms, their different areas of plain colour separated by fine lines that activate and separate them, intend to give an idea of full space, of space that speaks with the emptiness where the painting is cropped.

After this period of cut-out paintings, his work evolves inside some specific parameters of great richness, between the perceptible and the conceptual, between geometry and gesture. The colour, transparency, solidity and balance, together with geometry as organisation of space will be the elements used by the artist to articulate an aesthetic discourse till the present.

**CÉSAR PATERNOSTO** (La Plata, Argentina, 1931)

***The Sweetest Skin***, 1970

*La piel más dulce*

Óleo sobre lienzo (reentelado en 2001), 150,2 x 150,2 cm

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

---

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

## ACCIONISMO VIENÉS

**OTTO MUEHL** (Grodnav, Austria, 1925 - Portugal, 2013)

De izquierda a derecha:

**Materialaktion Nr. 3: Klarsichtpackung - Versumpfung in einer Truhe – Panierung eines weiblichen Gesässes - Wälzen im Schlamm**, 1964

*Acción material núm. 3: Empaquetado en envoltura transparente. Degradación en un baúl. Empanado de un trasero femenino. Revolcón en el lodo*

Material Action Nº 3: Transparent Pack-Sinking in a Chest- Breeding of a Female Bottom-Rolling in the Mud

**Materialaktion Nr. 25: Das Ohr, Waschschüssel, Hinrichtung**, 1966

*Acción material núm. 25: El oído, palangana, ejecución*

Material Action Nº 25: The Ear, Washbowl, Execution

**Penisaktion**, 1964

*Acción del pene*

Penis Action

**Materialaktion Nr. 25: Das Ohr, Waschschüssel, Hinrichtung**, 1966

*Acción material núm. 25: El oído, palangana, ejecución*

Material Action Nº 25: The Ear, Washbowl, Execution

4 fotografías color, 28,5 x 28,5 cm c/u

**HERMAN NITSCH** (Viena, Austria, 1938)

De izquierda a derecha:

**4. Aktion, 21**, 1963

*4ª Acción, 21*

4th Action, 21

**4. Aktion, 21**, 1963

*4ª Acción, 21*

4th Action, 21

**5. Aktion, 3**, 1964

*5ª Acción, 3*

5th Action, 3

**7. Aktion (Aktion für Dr. Tunner), 16**, 1965

*7ª Acción (Acción para el doctor Tunner), 16*

7th Action (Action for Dr. Tunner)

**7. Aktion (Aktion für Dr. Tunner), 16**, 1965

*7ª Acción (Acción para el doctor Tunner), 16*

7th Action (Action for Dr. Tunner)

5 fotografías b/n, 29,5 x 24 cm c/u

**GÜNTER BRUS** (Ardning, Austria, 1938)

***Selbstverstümmelung***, 1965

*Automutilación*

Self-mutilation

3 fotografías b/n, 38,5 x 29,5 cm c/u

**RUDOLF SCHWARZKOGLER** (Viena, Austria, 1940 - 1969)

**6. Aktion**, 1966

*6ª Acción*

6th Action

5 fotografías, 55,2 x 47,9 cm c/u

Accionismo vienés fue un movimiento artístico acontecido esencialmente en Viena entre 1960 y 1971, y cuyos principales representantes fueron Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

A pesar de que cada uno de estos artistas trabajó sobre conceptos diferentes, todos compartían la misma visión estética y temática sobre el arte. Su objetivo fue llevar la pintura hacia la *performance*, desplazando de este modo al objeto del centro de la creación a favor de la actitud y el instante. En este camino el cuerpo jugará un papel fundamental, convirtiéndose al mismo tiempo en superficie y producción de su propio arte. Sus acciones, siempre con una finalidad terapéutica individual y social, fueron una extensión de la pintura y al mismo tiempo una liberación de los instintos.

Entre sus raíces encontramos el *body art* y la *performance*, aunque sus postulados serán llevados radicalmente hasta sus extremos. También serán considerablemente influidos por Freud, de quien tomarán la idea de que la pulsión de las fuerzas del inconsciente atraviesa al sujeto utilizando al cuerpo como conducción física y camino de liberación. De este modo transforman el cuerpo en vía artística, introduciendo nuevas energías en la expresión directa, que es aquella que se aleja de la representación y la ilusión y actúa en el ámbito de la realidad y la inmediatez.

A partir de la segunda mitad de los años 60 sus acciones fueron más radicales, menos íntimas y más públicas e impúdicas, inaugurando un arte de acción directa.

---

This essentially Viennese art movement had its heyday between 1960 and 1971, and its leading exponents were Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler.

Although each of these artists addressed different concepts, they all shared the same aesthetic and thematic vision of art. Their goal was to move painting closer to performance art, shifting the main focus from the object to the attitude and the instant. The body played a pivotal role in this movement, becoming both the pictorial surface and the product of its own art. The actions, always devised with individual and social therapeutic purposes, were an extension of painting and, at the same time, a way of liberating instincts.

The origins of Viennese Actionism can be traced back to body art and performance art, although it took the postulates of those movements to radical new extremes. The Accionists were also significantly influenced by Freud, from whom they borrowed the idea that the subject is impelled by unconscious drives which use the body as a physical conduit and form of release. They therefore transformed the body into an artistic medium, introducing new energies in direct expression – an expression that eschewed representation and illusion and instead operated in the realm of reality and immediacy.

In the mid-1960s their actions became increasingly radical, less private and more public and brazen, marking the birth of a truly direct action art.

**VALIE EXPORT** (Linz, Austria, 1940)

***Aktionshose: Genitalpanik***, 1969

*Pantalones de acción: pánico genital*

Action Pants: Genital Panic

24 serigrafías sobre papel, 66 x 46 cm c/u

Las fotografías registran la performance *Aktionshose: Genitalpanik*, en el transcurso de la cual VALIE EXPORT irrumpió en un cine de la ciudad de Munich en el que se mostraban trabajos experimentales. La artista llevaba el pelo absolutamente crepado, vestía unos pantalones abiertos en la entrepierna que dejaban a la vista su sexo y sostenía una metralleta. La agresiva imagen de la artista contrastaba con el papel pasivo de la mujer en el cine, habitualmente objeto de una mirada *voyeur*. Para VALIE EXPORT es esencial mostrar sus trabajos fuera del museo o la galería con la intención de provocar, de agredir incluso, para desencadenar nuevas formas de recepción.

---

These photographs document the performance entitled *Aktionhose: Genitalpanik*, during which VALIE EXPORT burst into a Munich cinema where experimental films were being shown. The artist appeared with her hair completely slicked back, wearing a pair of crotchless pants that exposed her sex for all to see, and holding a machine gun in her hands. The artist's aggressive appearance contrasted with the passive role of women in film, frequently the objects of a voyeuristic gaze. For VALIE EXPORT, showing her work outside the museum or gallery context is essential as her intention is to provoke and even attack audiences in order to trigger new responses to art.



**VALIE EXPORT** (Linz, Austria, 1940)

***Configuration with Red Hand***, 1972

*Configuración con mano roja*

Ed. nº 2/2

***Figuration Var. A***, 1972

*Figuración, versión A*

Ed. nº 1/3

***Stiegenbett***, 1972

*Cama de escaleras*

Bed of Stairs

Ed. nº 1/3

Fotografías b/n con acuarela líquida negra

55,5 x 78,5 x 1,5 cm c/u

En numerosas obras, VALIE EXPORT utiliza el cuerpo en combinación con elementos mediáticos o tecnológicos. El cuerpo pasa a convertirse en un elemento activo como canal de comunicación. En trabajos, como *Configuration with Red Hand* o *Figuration Variation A* aparece la propia VALIE EXPORT en una variedad de posturas e interactuando con elementos arquitectónicos o de la naturaleza, como columnas, muros o escaleras, en el caso de *Stiegenbett*. Las forzadas relaciones entre las líneas arquitectónicas, las líneas geométricas impuestas en las fotografías o las líneas del cuerpo doblándose aluden a los conflictos entre el individuo y los entornos construidos o ideológicos.

---

In a number of works, VALIE EXPORT uses the body in combination with technological or media elements. The body thus becomes an active element as a channel of communication. In pieces like *Configuration with Red Hand* or *Figuration Variation A*, VALIE EXPORT appears in a variety of poses and interacting with elements of architecture or nature, such as columns, walls or, as in the case of *Stiegenbett*, stairs. The strained, unnatural relationships between the architectural lines, the geometric lines imposed on the photographs and the lines of her contorting body allude to conflicts between the individual and constructed or ideological environments.

**NACHO CRIADO** (Mengibar, 1943 - Madrid, 2010)

**Lo que no se escucha se oye**, 1974  
*What Can't Be Heard is Listened To*  
4 fotografías, 39 x 28,8 cm c/u

**6 asimétrico**, 1974  
*Asymmetrical 6*  
6 fotografías, 43 x 20 cm c/u

La primera vez que Nacho Criado utilizó el cuerpo como presencia en sus obras fue en *Recorridos*, en una relación del sujeto con un mural fantasmal. Posteriormente realiza trabajos con la desnudez en *Ajustes* o inmersiones en un territorio fangoso en *Recorrido blando* y en la proyección temporal de la cabeza en la serie *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* Simón Marchán ha definido estas obras como “conceptual performance” siendo decisivos los gestos mínimos y la relación especular, en una clave de cercanía con artistas como Vito Acconci o Dennis Oppenheim. No se trata tanto de una narración autobiográfica cuanto de un uso de la corporalidad como elemento de escala. El elemento de secuencia y temporalidad está presente en casi todas estas obras, siendo una de las más representativas la titulada *6 asimétrico*, que introduce en el seno de la poética conceptualista el elemento corporal y también la experiencia de lo cotidiano en un desplazamiento de sus intereses hacia la eventualidad fluxus que, en su caso, surgía de la familiaridad con los miembros del grupo Zaj.

Fernando Castro

---

The first time that Nacho Criado used the body as a presence in his works was in *Recorridos* (Routes), where he related the subject to a ghostly wall. He later worked with nudity in *Ajustes* (Adjustments) and immersions in a boggy territory in *Recorrido blando* (Soft Route) and in the temporal projection of the head in his series *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* (Is Memory a Strategy of Time?). Simón Marchán has defined these pieces as “conceptual performance art” in which minimal gestures and mirror images are decisive, with certain similarities to the work of artists such as Vito Acconci and Dennis Oppenheim. More than an autobiographical narrative, it is the use of corporeality as an element of scale. Sequence and temporality are present in virtually all of these works, most obviously in *6 asimétrico* (Asymmetrical 6), which takes the essence of conceptualist poetics and injects it with a corporeal element and the experience of the ordinary in a shift of focus towards Fluxus eventuality which, in Criado's case, was a product of his familiarity with members of the Zaj collective.

Fernando Castro

**NACHO CRIADO** (Mengibar, 1943 - Madrid, 2010)

***Sin título***, 1975

*Untitled*

Película de Super 8 mm transferida a DVD, color, sin sonido, 2' 48''

La cámara en este Super 8 tiende a esa objetividad indirecta de la que habla Pasolini, un tercer ojo configurado como un espectador presente, al que se coloca en una específica perspectiva y del que se espera que continúe la narración como un diálogo. La cámara es una segunda lengua o el receptor de una pregunta lanzada por el autor, ejemplificada por su cuerpo. Las condiciones mínimas de expresión de los materiales son testadas en esta nueva situación escenográfica, en el que el formato doméstico del Super 8, con sus posibilidades de manipulación rápida, encuentran sentido y confieren una calidez íntima a reflexiones especulares sobre procesos rítmicos básicos en el diálogo entre cuerpo y cámara, entre ojo y espectador, entre comienzo y fin de un ritmo. Los procesos de encendido y apagado son paralelos en varias grabaciones, jugando con la charnela de accesible/imposible, real/virtual, sueño/presencia, encontrando que es la barra espaciadora la que determina la capacidad tensa de crear contenido en los materiales.

Miguel Copón

---

In these Super 8 films the camera tends towards that indirect objectivity of which Pasolini spoke, a third eye configured as a present spectator that is positioned at a specific angle and expected to continue the narrative as a dialogue. The camera is a second tongue or the intended recipient of a question posed by the author, exemplified by its body. The materials' minimum conditions of expression are put to the test in this new staged situation, where the home-movie Super 8 format, with its possibilities for rapid manipulation, finds meaning and lends an intimate glow of warmth to specular reflections on processes, basic rhythms in the dialogue between body and camera, eye and viewer, the beginning and end of a rhythm. The turning on and turning-off processes are parallel in various recordings, playing with the pivot action of accessible/impossible, real/virtual, dream/presence, finding that the space bar is what determines the tense capacity to create content in materials.

Miguel Copón

**ALFONSO ALBACETE** (Antequera, 1950)

***Acumulación***, 1975 - 1977 | ***Incidentes***, 1975

*Accumulation* | *Incident*

Instalación en la Galería Punto, Valencia, 1975, en el Colegio de Arquitectos de Valencia, 1975, y en la Galería Egam, Madrid, 1977

9 fotografías b/n, medidas variables, enmarcadas en 44 x 132 cm

***Acumulación***, 1975 - 1976

*Accumulation*

Instalación en la Galería Egam, Madrid, 1975 - Instalación Galería Punto, Valencia, 1976

12 fotografías b/n, 8 x 11,8 cm c/u enmarcadas en 44 x 132 cm

Alfonso Albacete perteneció al grupo de pintores que a finales de los 70 del siglo pasado protagonizaron el llamado “retorno a la pintura” y que han sido conocidos como Nueva Figuración. Su obra más representativa es aquella que comienza ahí, tras la exposición *En el estudio* (Galería Egam, Madrid, 1979). No obstante, antes de este “refugio en el estudio”, como él mismo lo denominó, encontramos una etapa marcada por el compromiso social, que nutría una obra marcadamente conceptual. En ella, a la que pertenecen las imágenes que se pueden apreciar en esta sala, estará influido por el pop y el conceptual más comprometido, y llevará a cabo tanto acciones con un claro contenido político como experimentales.

Así, en *Acumulación, ambiente, pintura y dibujo* montó un ambiente formado por acrílicos y dibujos, objetos varios como un televisor o un tocadiscos, un perro vivo y un maniquí que representaba a un político asesinado, con objeto de denunciar el poder de manipulación de los medios de comunicación.

---

Alfonso Albacete belonged to a group of painters who instigated a “return to painting” in the late 1970s, a movement later referred to as New Figuration. Emerged in that context, on the heels of the exhibition *En el estudio* held at Galería Egam (Madrid, 1979). However, prior to that “refuge in the studio” as the artist himself described it, we find a period marked by engagement with social issues in which his oeuvre was emphatically conceptual. During this phase, when the images shown in this room were produced, his output was influenced by Pop Art and the most engaged facet of conceptual art, and he carried out both experimental and blatantly political actions.

For example, in *Acumulación, ambiente, pintura y dibujo* (Accumulation, Environment, Painting and Drawing) he created an environment consisting of acrylics and drawings as well as assorted objects – a television set, a record player, a live dog and a mannequin representing an assassinated politician, etc. – with the aim of denouncing the media’s power to manipulate the masses.

**JÜRGEN KLAUKE** (Kidling, Alemania, 1943)

***Self-Performance (I.L.M.)***, 1972

*Auto performance (I.L.M.)*

13 fotografías, 58,7 x 43,7 cm c/u

Desde inicios de los años 70 ha ido gestando un todo, un proyecto de obra a través de *performances*, vídeos, fotografías y dibujos, en el que explora la identidad fuera de los convencionalismos sexuales, en torno al cuerpo y a su interpretación social, psíquica y política. Sirviéndose él mismo como modelo y protagonista de sus trabajos, adoptó el cuerpo humano como soporte concreto para la expresión de ideas artísticas y lo elevó a objeto y vehículo de su trabajo. Sus series están caracterizadas formalmente por la androginia, el travestismo, la duplicidad sexual, y una teatralización desasosegante y exhibicionista.

*Self-Performance*, donde siempre jugando con la ambigüedad es fotografiado mientras se transforma en una protagonista femenina, es su respuesta ante un contexto asediado por tabúes. En ella intenta provocar y forzar al posicionamiento, pero no es la provocación su fin último, sino un medio en la búsqueda de sentido en el arte: “ahondar y amplificar la percepción del mundo” y, más concretamente en esta obra, “derogar y ampliar la codificación social del género”.

---

Since the early 1970s, Klauke has been shaping an entire body of work through performances, videos, photographs and drawings in which he explores identity beyond the realm of sexual conventions, focusing on the body and its social, psychological and political interpretations.

The model and star of his own creations, Klauke embraced the human body as a specific support surface for expressing artistic ideas and elevated it to the status of the object and vehicle of his work. The formal aspects of his series are characterized by androgyny, cross-dressing, sexual duplicity and a disturbingly exhibitionist theatricality. *Self-Performance*, a piece in which the artist, forever toying with ambiguity, is photographed in the process of his transformation into a female protagonist, is Klauke's response to a context shrouded in taboos. Here he attempts to provoke and force viewers to take a position, but provocation is not his ultimate goal; it is simply a means of pursuing the quest for meaning in art: “to broaden and amplify our perception of the world” and, more specifically in this work, “to nullify and extend the social coding of gender”.

**JOHN BALDESSARI** (National City, California, EEUU, 1931)

***Baldessari Sings LeWitt***, 1972

*Baldessari canta LeWitt*

Vídeo, 15'

Baldessari es considerado como uno de los artistas más relevantes del arte conceptual, aunque es un creador difícil de clasificar cuya obra está llena de ironía y reflexiones sobre conceptos como la autoría y el arte en general. Comenzó su carrera en los 60 dentro de la pintura gestual de reminiscencias pop en la que empezó a introducir texto e imágenes preexistentes para crear acertijos que cuestionaran la propia pintura. Como él mismo plantea, *"I think when I'm doing art, I'm questioning how to do it"* (Creo que cuando hago arte, estoy cuestionando cómo hacerlo).

En la década de los 70 abandonó la pintura y se centró fundamentalmente en el vídeo y la fotografía, con imágenes y palabras que confunden, cuestionan o desafían, siempre desde la ironía y el humor, los postulados artísticos y estéticos contemporáneos.

En esta *performance* para ser grabada en vídeo, Baldessari realizó una alteración que produce extrañeza. El artista cambió la letra a canciones conocidas norteamericanas –entre ellas el himno nacional-, que fueron sustituidas por sentencias sobre arte del artista conceptual Sol LeWitt. Es el propio John Baldessari el que canta, con una intención declarada de hacer más fáciles las sentencias de LeWitt; sin embargo, pese a la aparente seriedad, un sentido irónico y burlesco se desliza por esta pieza.

---

Baldessari is considered one of the most prominent figures in conceptual art, although he is a difficult artist to classify, one whose work is full of irony and reflections on various concepts such as authorship and art in general. His career started in the 1960s within pop art influenced Gestural Painting, in which he started to introduce text and pre-existing texts and images in order to create riddles that questioned the pictorial art itself. As he himself asserted, *"I think when I'm doing art, I'm questioning how to do it"*.

In the 1970s he abandoned painting and began concentrating fundamentally on film and photography, with images and words that confuse, question and challenge artistic postulations and contemporary aesthetics, always with irony and humour.

In this performance recorded on video, Baldessari made a modification that produces a sense of defamiliarization. Baldessari changed the words to well-known American songs – including the national anthem – and replaced them with a series of pronouncements on art made by conceptual artist Sol LeWitt. The new lyrics were sung by John Baldessari himself, with the stated intention of making LeWitt's maxims easier to understand; however, despite its apparent seriousness, the piece has an undercurrent of irony and mockery.

**JOSÉ LUIS ALEXANCO** (Madrid, 1942)

***Movimiento transformable IV***, 1968

*Transformable Movement IV*

Poliéster pintado, 51,5 x 49 x 23 cm

El inicio de José Luis Alexanco en la figuración expresionista de principios de los 60 pronto se verá inundado por intereses más conceptuales. El estudio del gesto humano, las torsiones y movimientos de la figura a través de la geometría analítica, las referencias matemáticas y cibernéticas y la seriación le llevan a ser uno de los impulsores de la experiencia del Centro de Cálculo de Madrid (1969 - 1973) donde se trabaja, de forma pionera en España, con el ordenador. También organizó y dirigió con el compositor Luis de Pablo los encuentros de Pamplona en 1972, importante manifestación de las nuevas tendencias artísticas en España. En el Centro de Cálculo desarrolló, en programas específicos, un interesante programa escultórico. Era una obra abierta a numerosas posibilidades donde la figura más que situarse en el espacio, de alguna manera, lo crea. Esta investigación sobre el volumen del gesto y el movimiento de partes del cuerpo humano en el espacio se abre también a distintos medios y formatos (dibujo, fotografía, cine). Buena parte de los dibujos expuestos son ideas germinales que después desarrollará en el Centro de Cálculo.

---

The Expressionist figuration of José Luis Alexanco's early career in the beginning of the 1960s was soon flooded with more conceptual interests. His study of human gestures, the twists and movements of the figure through analytical geometry, mathematical and cybernetic references and seriation led him to become one of the driving forces behind the experience at the Madrid Computing Centre (1969 - 1973), where the first groundbreaking work with computers in Spain was done. With Luis de Pablo, he also organized and led the Pamplona Encounters in 1972, a major event that showcased the latest art trends in Spain. At the Computing Centre, he used specific software to develop a fascinating sculptural programme. It was a work open to countless possibilities in which the figure, rather than situating itself in space, somehow created space. This research into the volume of the gesture and the movements of human body parts in space also lent itself to a variety of media and formats (drawing, photography, film). Many of the drawings displayed here are the seeds of ideas that later bloomed at the Computing Centre.



**DARÍO VILALBA** (San Sebastián, 1939)

***Persona 72***, 1972

*Person 72*

Instalación: pintura acrílica, dibujo, molde, 230,5 x 135,3 x 120 cm

Formalmente su característica más significativa es la utilización de la fotografía en sus investigaciones plásticas, en las que emplearía la trama fotográfica, fría y distanciadora, como pintura, como soporte de las emociones que necesita transmitir. Para ello las interviene con trazos, brochazos de pinturas, huellas de barniz, las fragmenta y modifica los encuadres, o vela y desvela las imágenes. Sus trabajos, que fueron pioneros en este sentido, obtuvieron un gran reconocimiento internacional tras presentar sus *encapsulados rosas* en la Bienal de Venecia de 1970. Su obra es una constante exploración, una investigación de los límites tanto de la frontera entre la fotografía y la pintura, como de aquellos que separan el objeto, la instalación y la escultura. Y una indagación por todas las facetas del ser humano, su verdadero protagonista.

En *Persona 72*, uno de sus “encapsulados” que mostró al mundo en los 70, las fotografías recortadas resucitan al convertirlas en objetos tridimensionales que levitan sobre lo que puede ser una horca o un altar, y que Villalba resuelve con la idea de la redención.

---

The most salient trait of Villalba’s formal style is the use of photography in his plastic research; he uses the cold, alienating photographic backdrop as a painting, as a support surface for the emotions he needs to convey. To this end, he alters them by adding lines, thick strokes of paint and traces of varnish; he breaks them down and modifies the framing; or he veils and unveils the images. His ground-breaking creations were widely acclaimed by the international art world following the presentation of his *pink encapsulated figures* at the 1970 Venice Biennale.

Villalba’s work is a constant exploration, an investigation of the boundary between photograph and painting and the dividing lines between object, installation and sculpture. And it is an inquiry into every facet of the human being, the true protagonist of his art. In *Persona 72* (Person 72), one of the “encapsulated figures” he revealed to the world in the 1970s, photographic cut-outs are resurrected as three-dimensional objects that levitate over what might be a gallows or an altar, which Villalba associates with the idea of redemption.



**MARTA MINUJÍN** (Buenos Aires, Argentina, 1943)

**MINUCODEs**, 1968 - 2012

Instalación en seis canales, 16'

Procedente del *happening* y la *performance* de los años 60, trabajará en París y Nueva York implicando a diferentes públicos en sus acciones en la calle. Más tarde experimenta con el film, donde supera la narrativa lineal cinematográfica y los tradicionales límites espaciales de este para modificar tanto la relación como la reacción del espectador con las obras.

En *MINUCODEs* intentará explorar cómo se comportan distintos grupos sociales ante una misma situación. Para ello organizó en diferentes espacios de Nueva York cuatro fiestas. En ellas invitó a 80 personas pertenecientes a diversos ámbitos sociales y culturales. Durante estas fiestas, registradas en vídeo, se le pedía a ocho integrantes de cada grupo que pasaran a una habitación contigua, donde podían disfrutar de un espectáculo de luces y sonido.

Más tarde, en la sede de la Americas Society, Minujín realizó una instalación fílmica multiplicando las pantallas de proyección; en ellas se recreaba este show y se proyectaban las grabaciones que había hecho de las cuatro fiestas, de modo que los asistentes se podían ver y sentir como protagonistas y, al mismo tiempo, como testigos de este experimento de cine expandido.

---

An active member of the happening and performance art scene of the 1960s, Minujín worked in Paris and New York, involving different audiences in her street actions. She later went on to experiment with film, transcending the linear narrative structure and spatial boundaries of conventional cinema in order to alter the spectator's relationship and reaction to the works.

In *MINUCODEs*, she attempted to explore how different social groups reacted to the same situation by organizing four parties at different venues in New York to which she invited 80 individuals from different socio-cultural milieus. At these parties, recorded on video, eight members of each group were asked to step into an adjacent room to enjoy a light and sound show.

Later, at the headquarters of the Americas Society, Minujín created a film installation using multiple projection screens on which she recreated that show and played back the footage recorded at the four parties, allowing the guests to see and experience themselves as both protagonists and witnesses of this expanded cinema experiment.

**SOLEDAD SEVILLA** (Valencia, 1944)

***Estructura modular nº 2***, 1970

*Modular Structure nº 2*

Pintura sobre metacrilato, 75 x 75 cm

***Sin título***, ca. 1970

*Untitled*

Plexiglás y acetato estampado, 96 x 98 cm

Inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo, cercana al grupo Antes del 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 al trabajo 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.

---

Soledad Sevilla started out in the field of geometric and normative art, sharing an affinity with the Antes del Arte group whose members included Teixidor and Yturralde. It was therefore only natural that she ended up participating in the Computing Centre experience at the University of Madrid, where she participated in two courses and focused on exploring the possibilities of rhythm using a simple module. As in Barbadillo's work, the different positions and combinations of the module generated more complex forms, but because Soledad Sevilla tossed in the additional ingredient of colour, the distinction between figure and ground was not entirely lost.

More than the continuity of the module's unlimited spatial development, she was interested in its presence as a figure and the poetic power it released.

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

***Aeleón***, 1969 - 1971

Acrílico sobre lino, 81 x 81 cm

***Flecha***, 1967

*Arrow*

Acrílico sobre tela, 171 x 382 cm

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

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

---

During his stay in North America in the 1960s, Barbadillo acquired the language of Abstract Expressionism, a matter-based, modular brand of informalism that may have been derived from his earlier experience of living in Morocco. This type of painting soon led to serial themes, and eventually he abandoned matter and colour altogether to focus on using the binary combinatorial logic of computer systems to create modular structures. Thanks to this change of direction, between 1969 and 1971 Barbadillo became involved in the Madrid Computing Centre experience. Given the geometric precision of his proposals based on very simple forms and the extraordinary sophistication he achieved with them, today Barbadillo is regarded as a decisive figure in the renewal of the Spanish arts that transpired during the 1970s.

His best-known series begins with a simple rotating module whose rotation and alternating colour (black-and- white or sepia) define precise combinatorial rules. The artist's sensibility guides the module towards certain privileged or authorized positions, which he then transfers to artworks whose results are clear, logical and categorical.

**JOSÉ IRANZO ALMONACID, “ANZO”** (Utiel, 1931 - Valencia, 2006)

***Aislamiento 71***, 1971

*Isolation 71*

Serigrafía montada en acetato de aluminio y madera, 100 x 100 cm

Considerado como uno de los introductores del arte pop en la cultura valenciana, funda junto a otros artistas en 1964 el grupo Estampa Popular de Valencia.

Fuertemente influenciado por su labor profesional dentro del sector de las artes gráficas, se inicia en esta corriente introduciendo técnicas de estampación, collage y diversos materiales. Al igual que sus compañeros de Estampa Popular, se desvincula de la tendencia informalista y de la subjetividad que esta implicaba para introducir una crítica social comprometida con el pueblo y de carácter antifranquista en la que la figuración, un lenguaje cercano al cómic y las técnicas serigráficas son la clave para hacer expansivo su mensaje. Su visión crítica de la realidad y su tendencia a la experimentación lo llevan a realizar una serie de trabajos desarrollados entre 1967 y 1985 llamados *Aislamientos*, en los que como si fuese una premonición de lo que actualmente ocurre, Anzo propone una reflexión acerca de las consecuencias de sobrevalorar la tecnología. En esta etapa creativa, las imágenes fotográficas provenientes de distintos medios se trasladan a diferentes soportes, aportando una nueva técnica, el fotograbado y el dibujo sobre aluminio, a los que añade veladuras de color. Sin abandonar el lenguaje pop, las composiciones se simplifican y el personaje aparece solo, rodeado de laberintos tecnológicos o como en este caso de archivadores que contienen los conocimientos y mensajes de una sociedad ante la que se siente abrumado. Anzo, haciendo uso de los procedimientos y materiales propios de la industria y de la sociedad que analiza, nos advierte de la deshumanización, homogeneización y vacío interior que podría llegar a producir en el individuo la sociedad de consumo, de progreso industrial y técnico, de aquellos años 70.

Extrapolado a la actualidad adivina la incomunicación y el aislamiento del individuo en la sociedad de la hipercomunicación. En este sentido el formato circular contribuye al sentimiento de vigilancia constante y de intromisión en la intimidad del otro, de cautiverio entre las masas.

---

Considered one of the introducers of pop art into Valencian culture, in 1964 he founded the group Estampa Popular (Popular Print) in Valencia, along with other artists.

Strongly influenced by his work within the graphic arts sector, he started in this trend by introducing printing techniques, collage and various materials. Like his colleagues at Estampa Popular, he dissociated himself from the informalist tendencies and the subjectivity they entailed for the introduction of a social critique committed to the

people, and of an anti-Franco nature in which the figuration, a language close to the comic and serigraphy techniques, are the keys to expanding his message. His critical vision of reality and his tendency towards experimentation lead him to complete a series of works called *Aislamientos* (Isolations), elaborated between 1967 and 1985, in which, as if premonitions of what happens today, Anzo presents a reflection on the consequences of overvaluing technology. During this creative period, the photographic images from distinct methods shifted to different mediums, producing a new technique, photoengraving and drawing on aluminium, to which he adds a veiling of colour. Without abandoning the language of pop, the compositions are simplified and the character appears alone, surrounded by labyrinths of technology or, as in this case, by filing cabinets containing the knowledge and messages of a society to which he feels overwhelmed. Anzo, making use of the procedures and messages of the industry and the society he is analysing, he warns us of the dehumanisation, homogenisation and interior emptiness that the society of consumerism, of industrial and technological progress of the 1970s could produce in the individual.

When extrapolated to current times he predicts the solitary nature and isolation of the individual in the society of hyper-communication. In this sense, the circular format contributes to the feeling of constant vigilance and of intrusion on the intimacy of others, of the captivity of the masses.

**RAFAEL CANOGAR** (Toledo, 1935)

***La escapada***, 1971

*The Scape*

Pintura sintética sobre tela, 166 x 224 cm

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 Sao 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 a modo de crónica narrativa. 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. Esta obra recuerda a la que Canogar realizó por encargo de Tierno Galván, líder del Partido Socialista Popular, unos años después, en 1976, para que sirviera de telón de fondo de los actos de partido y mítines políticos.

---

Painter, sculptor and engraver, in 1957 he became one of the founding members of El Paso Group, along with Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Pablo Serrano and José Ayllón, precursors to Informalism, and also advocates of the opening-up in Spain during the Franco dictatorship. Despite his beginnings, from 1963 Canogar’s work progressively abandoned Informalism and returned to Realism (although only temporarily, as he would later evolve towards the abstract style) through a complex figuration.

As the artist has expressed “the remoteness from cultural centres both forced and allowed us to develop very personal and authentic languages”. Despite this isolation, Canogar could develop a salient international artistic career, being invited to the Venice Biennale in 1958, the São Paulo Art Biennial in 1959 and participating in exhibitions

throughout various European cities during the 1960s. All these experiences and this open-mindedness is reflected in the subject matter of his works towards the end of this decade and at the beginning of the 1970s, in which he denounces the repression of the regime through the use of narrative account. This piece, *La escapada* (The Escape) is a clear example, in which Canogar represents the escape of some demonstrators after a protest. During these years, his work combines painting and sculpture through a material process charged with expressiveness, which enhances the image's sense of realism. The use of blacks and greys serves to underline the anguish of the country's existing situation. This piece reminds us that one which was commissioned by Tierno Galván, leader of the Partido Socialista Popular (People's Socialist Party), some years later in 1976, to serve as a backdrop at party events and political rallies.

## **EQUIPO CRÓNICA** (Valencia, 1964 - 1981)

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

#### *The Count-Duke of Olivares*

Ed. nº 21/25

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

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. 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, la de Francisco Franco.

---

This group was founded in 1964 by several Valencians associated with the Estampa Popular movement: Rafael Solbes (1940 - 1981), Manuel Valdés (1942) and Juan Antonio Toledo (1940 - 1995), who left one year later. Equipo Crónica remained active until 1981, the year of Rafael Solbes's death.

Their work, with an intense level of social engagement, dialogued with Spain's political situation at the time. The group's activity coincided with the final decade of Franco's dictatorship and the early years of democracy. Their aesthetic ideas were close to European Pop Art and, to a lesser degree, French figurative art of the 1960s. They used resources borrowed from pop culture and mass media, but they also referenced art history and Spanish cultural and ideological traditions which Franco's regime regarded as the cornerstones of national identity.

A case in point is *The Count-Duke of Olivares*, which can be read on multiple levels and uses the prevailing educational archetypes of the day. The image symbolizes a



quintessentially Spanish type: the powerful lord, arriviste, dictator and oppressor. The specific noble portrayed, Gaspar de Guzmán, interested them as an archetype rather than as a historical figure. The work also invites us to draw a connection between collective imagery and the political context in which it was created, especially by identifying possible parallels with another authoritarian figure, Francisco Franco.

**ARTUR HERAS** (Xàtiva, Valencia, 1945)

***Inauguración***, 1970

*Inauguration*

Acrílico sobre lienzo, 152 x 131,5 cm

Pintor, escultor e ilustrador, Artur Heras formó parte de esa corriente renovadora que surgió en la plástica valenciana 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 Maria 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”.

---

Painter, sculptor and illustrator, Artur Heras was part of the renewing trend that emerged in Valencian plastic art in the mid-1960s, and of the first generation of artists to participate in critical Pop art in Spain. Against the Informalism of the previous years, his works follow the line of New realism. His work, frequently charged with social denunciation, uses this aesthetic as a form of protest, especially during the Franco regime. The symbolist influence in his 1970's paintings is obvious, as described by Maria Lluïsa Borràs, who talks about the derivation from interest for the material aspects of the informalist language of the 1960s, towards “a certain Magrittean surrealism”.

For Vincente Todolí “his works always contain humorous elements that ridicule Sex, Religion, Patriotism, Art..., while at the same time we can find in them bloody incidents, war-time massacres, accidents... They employ pop art techniques, but with a demystifying, or destructive and agitating finality”.

**FRANCESC ARTIGAU** (Barcelona, 1940)

***Retrato de los padres***, 1972

*Portrait of the Parents*

Acrílico sobre tela, 130,5 x 97,5 cm

Como otros compañeros, Artigau se desvincula de las tendencias abstractas imperantes en la época y aboga por una nueva figuración, influido por el pop art americano, en la que la cotidianidad, la anécdota y los rostros populares de la Barcelona de los 70 son los protagonistas de sus narraciones pictóricas. Consciente del particular contexto de la España de entonces, formó parte del grupo Estampa Popular de Barcelona (1965 - 1967), realizando en este colectivo su versión más contestataria acerca de la realidad. Posteriormente, empleará en su pintura temas extraídos de la historia, la literatura y la mitología o bien de la naturaleza misma.

En *Retrato de los padres* capta el instante en el que las figuras parecen posar para una fotografía, pero la vitalidad que desprenden los personajes y el uso del color más en contraste que en armonía, rivaliza con la escena sobre ellos, en la que como si fuese un pensamiento o un recuerdo en blanco y negro ubica a hombres armados que traen a la memoria la Guerra Civil española, un retazo que formaba parte de la historia reciente del país. Relevante es el título en este sentido, ya que “los padres” de su generación son los testigos de aquel conflicto. Bien parece que en esta obra encontremos todo lo mencionado anteriormente, desde la influencia pop hasta el compromiso con la sociedad de la que forma parte, que en este caso se manifiesta en un intento de mantener la memoria colectiva frente a la tendencia de acumular experiencias basadas en lo inmediato, en lo fugaz.

---

Like other contemporaries, Artigau dissociated himself from the prevailing abstract trends of the time and advocated a new figuration, influenced by American pop art, in which everyday events, the popular anecdote and faces of 1970's Barcelona are the main themes of his pictorial narrations. Conscious of the unique context of Spain at the time, he was part of the group Estampa Popular (Popular Print) in Barcelona (1965 - 1967) where he created the most anti-establishment version of reality. He subsequently used themes extracted from history, literature and mythology, or rather from nature itself, in his painting.

In *Retrato de los padres* (Portrait of the Parents) he captures the moment in which the figures seem to be posing for a photograph, but the vitality given off by the characters and the use of colour, employed more in contrast than in harmony, compete with the setting above in which, as it was a thought or a memory in black and white, he places armed men that bring to mind the Spanish Civil War, a remnant that forms part of the

country's recent history. In this sense the title is relevant, because *the parents* of his generation are the witnesses to that conflict. It seems that in this piece we can find everything previously mentioned, from the influence of Pop art to the commitment to the society of which he formed a part of, which in this case is expressed with the aim of maintaining the collective memory against a tendency to accumulate experiences based on the immediate and the fleeting.

## **PUBLICACIONES CLANDESTINAS DURANTE LA DICTADURA**

La dictadura franquista prohibió cualquier organización política o sindical y reprimió a los dirigentes y militantes de organizaciones existentes consideradas de izquierda. A pesar de la persecución, encarcelamiento y asesinato de muchos antifranquistas, siempre existieron focos de resistencia y grupos organizados de oposición. Desde finales de la década de 1950, y comienzos de la siguiente, esas organizaciones fueron teniendo mayor incidencia social. Fueron las protagonistas de la extensión de valores y formas democráticas en importantes sectores de la sociedad española, por ello cuando el dictador murió en la cama, la dictadura ya había muerto en la calle: la conciencia democrática y la apuesta por un sistema de derechos y libertades eran realidades ampliamente compartidas.

La principal vía de expresión y concienciación de la oposición fue la edición y distribución de materiales propios: publicaciones periódicas, folletos, octavillas... como los aquí expuestos, procedentes del Archivo Histórico de CC.OO. de Andalucía. Se consideraban subversivas aquellas publicaciones que propagaban “opiniones y directrices que atentan contra los principios inamovibles del régimen” y sus editores y distribuidores pertenecían a organizaciones declaradas ilegales (Ley de Prensa de 1966). La edición, distribución o la misma posesión de algún ejemplar, eran acciones tipificadas como delito, juzgadas por el Tribunal de Orden Público y que conllevaron años de cárceles a miles de ciudadanos.

Estas publicaciones tuvieron que adaptarse a las limitadas posibilidades que otorgaban los aparatos de impresión clandestinos (rodillos o multicopistas manuales). A ello se añadía el férreo control que las autoridades franquistas ejercían sobre la adquisición de papel, tintas, clichés, etc. Estas limitaciones explican la modestia de los formatos que presenta este material.

Desempeñaron un papel considerable en la lucha contra la dictadura. A la vez que constituían un vehículo de contacto entre los militantes de esas organizaciones y entre éstos y el resto de la sociedad, eran tanto un instrumento de formación e información, como una útil herramienta para tratar de coordinar y extender las luchas en múltiples espacios donde éstas tenían lugar. Además, la prensa clandestina era algo más que un medio, era y es un discurso, una lectura propia de la realidad. Acercarnos a este material resultará primordial para la comprensión de la naturaleza represiva del franquismo, de la oposición a la dictadura y las propias organizaciones que la integraban, así como de la sociedad de la que surgieron.

## UNDERGROUND PUBLICATIONS DURING THE DICTATORSHIP

Franco's regime banned all political and union organizations and repressed the leaders and members of existing organizations deemed to espouse leftist ideals. Despite the persecution, imprisonment and murder of many anti-Franco activists, there were always cores of resistance and organized opposition groups. In the late 1950s and early 60s, these organizations began to exert a growing influence on society. They spearheaded the gradual incorporation of democratic values and forms in broad sectors of Spanish society, so that by the time the dictator died in his bed, the dictatorship had already died on the streets: democratic convictions and the desire for a system of civil rights and liberties were shared by Spaniards everywhere.

For these ideological rebels, the best means of expressing their views and raising awareness was by publishing and distributing their own materials: periodicals, brochures, tracts, etc., such as the examples from the Historical Archives of the Workers' Commissions of Andalusia shown here. Any publications expressing "opinions and instructions that undermine the firm principles of the regime" were considered subversive, and those who published and distributed them were members of legally banned organizations (under the 1966 Press Act). Publishing, distributing or even possessing a copy of such literature was a criminal offence for which thousands of citizens were tried before the Court of Public Order and sent to prison.

These publications had to adapt to the limited tools available to clandestine printers (hand-cranked duplicators or rolling presses) and overcome the problem of obtaining paper, ink, stencils and other supplies, the sale of which was strictly controlled by government officials. These limitations explain the simplicity of their formats and designs.

Even so, they played an important role in the struggle against the dictatorship. In addition to facilitating contact between the different members of underground organizations, and between them and the rest of society, they were valuable sources of information and instruction as well as useful tools for coordinating and spreading the struggle in multiple locations across the country. Moreover, the underground press was not just a medium; it was and still is a discourse, offering the authors' interpretation of reality. These historic printed materials are invaluable for understanding the repressive nature of Franco's regime, the opposition to the dictatorship and the organizations that comprised it, and the society from which they sprang.

Manuel Bueno Lluch

Historic Archives of the Workers' Commissions of Andalusia

**ALFREDO ALCAÍN** (Madrid, 1936)

***Tres bodegones circulares con accesorios***, 1969

*Three circular still lifes with accessories*

Óleo sobre lienzo, 61,5 x 100,5 cm

Pintor, grabador e ilustrador, estuvo inicialmente unido al mundo del cine y del teatro. La obra de Alcaín durante los años 60 y 70 se aleja del informalismo del grupo El Paso, caracterizándose por el empleo del lenguaje pop de una manera muy personal durante toda su trayectoria, con la visión puesta en la España tradicional. Hay que destacar que a pesar de la situación política de esos momentos y del aislamiento cultural derivado de la dictadura franquista, la pintura no fue ajena al pop art. El artista toma la estética característica de este movimiento y adapta la temática a la realidad urbana madrileña, aunque sin abandonar la base, que es el empleo de imágenes de la cultura popular. De esta manera el trabajo de Alcaín se encuadra dentro del denominado “pop del subdesarrollo”, término acuñado por el artista Luis Gordillo.

La representación del bodegón ha sido una constante en su carrera, evolucionando desde la figuración hacia formas más esquemáticas. Estos bodegones son una derivación de los escaparates, principalmente de comercios modestos, que pintó a finales de los años 60. Esta obra deja atrás la pintura apagada de esta década para dar paso a una obra más viva, aunque de colorido plano. Su estética ha servido de referente para otros artistas como Guillermo Pérez Villalta. En este caso no se limita sólo a la pintura en sí, ya que el marco forma también parte del conjunto. Alfredo Alcaín recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2003.

---

Painter, engraver and illustrator, he was initially linked to the worlds of cinema and theatre. During the 60s and 70s Alcaín's work moved away from the Informalism of El Paso Group, characterising itself by the use of Pop art language in a very personal manner throughout his career, with the view focused on the traditional Spain. It has to be emphasised that despite the political situation at the time, and the resulting cultural isolation due to the Franco dictatorship, painting was not unconcerned with Pop Art. The artist takes the aesthetic characteristic of this movement, and adapts the subject matter to the urban reality of Madrid, without abandoning its basis in the use of images from popular culture. In this way, the work of Alcaín fits in with the so-called “pop of underdevelopment”, a term coined by the artist Luis Gordillo.

The representation of still life has been a constant throughout his career, evolving from figuration to more schematic forms. These still lifes are a derivation of the shop windows, mainly of modest businesses that he painted towards the end of the 1960s. This artwork leaves behind the muted painting of this decade to make way for a livelier

artwork, albeit with a more even colouring. Its aesthetic has served as a reference for other artists like Guillermo Pérez Villalta. In this case he does not just limit himself to the painting itself, because the frame also forms part of the whole. In 2003, Alfredo Alcaín received the Spanish “National Plastic Arts Award”.



## **GUILLERMO PÉREZ VILLALTA** (Tarifa, 1948)

### ***Mujer que se contempla***, 1975

*Woman looking at herself*

Acrílico sobre lienzo, 101,5 x 120,5 cm

### ***Sin título (cuaderno de viajes)***, 1973 - 1974

*Untitled (travel notebook)*

Dibujo sobre papel, 34,5 x 25,8 cm

### ***Sin título (cuaderno de viajes)***, 1975

*Untitled (travel notebook)*

Dibujo sobre papel, 24,5 x 17 cm

### ***Autorretrato por la mañana***, 1973

*Self-portrait in the Morning*

Acrílico sobre madera, 120 x 100 cm

### ***Las tardes de Pedregalejo***, 1975

*Pedregalejo afternoons*

Acrílico sobre lienzo, 30 x 24,5 cm

Este conjunto forma parte de la donación que Guillermo Pérez Villalta realizó al CAAC tras su exposición retrospectiva *Souvenir de la vida* en 2013. Integrante de la conocida como Nueva Figuración Madrileña, se trata de uno de los artistas más representativos del posmodernismo en España y uno de los protagonistas de la vuelta a la pintura figurativa en un momento en el que dominaban otras tendencias como el arte conceptual. Su obra está plagada de referentes arquitectónicos, estudios que comenzó y abandonó por la pintura, así como de influencias tanto de los antiguos maestros como de Giorgio de Chirico, Duchamp, Dalí, los Beatles o el cine de Walt Disney. La exhuberancia, el colorido, el estudio de la tradición y la ornamentación abigarrada son otras características de sus trabajos. Su interés por la anatomía masculina, y especialmente por los temas mitológicos y religiosos, presentados con una audacia casi provocadora e irreverente, le distingue de la corriente mayoritaria de la pintura actual.

Toda su obra es autobiográfica o está muy condicionada por su carácter, sus viajes, sus lugares y los espacios en los que ha desarrollado su vida, muy especialmente su casa familiar de Tarifa o el Estrecho de Gibraltar, pero sin duda también Sevilla y un determinado Madrid. Muestra de uno de estos momentos en su casa de Tarifa es *Autorretrato por la mañana*. Según el propio autor “este cuadro significó para mí la ruptura con el movimiento moderno ortodoxo. Lo pinté con la plena consciencia

de realizar 'un cuadro'. En él utilicé por primera vez de manera intencional la mezcla ecléctica de lenguajes, estilos y sistemas de representación espacial. He conservado este cuadro como recuerdo de una época feliz". *Mujer que se contempla* se desarrolla en el interior de una casa sevillana en la que se filtra la luz por las ventanas que dejan ver la Giralda y en el que el autor plantea una perspectiva inusual casi asimétrica.

Estas dos obras son ejemplo de los interiores representados en muchas de las piezas de Pérez Villalta, que también dedicó una buena parte de su pintura a la arquitectura y al paisaje, fundamentalmente de Andalucía, como muestra la serie de pinturas de lugares emblemáticos de Málaga a la que pertenece el lienzo *Las tardes de Pedregalejo*.

---

This collection is part of Guillermo Pérez Villalta's donation to the CAAC after his retrospective exhibition *Souvenir de la vida* (Souvenir of Life) in 2013. Integral to the well-known movement Nueva Figuración Madrileña (Madrilian New Figuration), it is about one of the most representative postmodernist artists in Spain, and one of the leading figures in the return of figurative painting at a time when other trends, such as Conceptual art, dominated. His artwork is littered with architectural references, studies that he started and abandoned for painting as well as with the influences of the old masters and Giorgio de Chirico, Duchamp, Dalí, the Beatles or the films of Walt Disney. The exuberance, the colouring, the study of tradition and clashing adornment are other characteristics of his works. His interest in the male anatomy, and especially in mythological and religious themes, presented with an almost provocative and irreverent audacity, distinguishes his work from the majority of modern day painting.

All of his artwork is either autobiographical or very conditioned by his personality, his travels, the formative places and spaces of his life, in particular his family houses in Tarifa and the Strait of Gibraltar, but also without a doubt Seville and a certain Madrid. An example of one of these moments in his Tarifa house is *Autorretrato por la mañana* (Self-portrait in the Morning), described by the creator himself in these words, "to me this painting signified the break from the modern orthodox movement. I painted it with full awareness of creating 'a painting'. I intentionally used an eclectic mix of languages, styles and systems of spatial representation for the first time. I have saved this painting as a memory of a happy period". *Woman looking at herself* takes place inside a Sevillian house in which light enters through the windows that give a view of the Giralda, and in which the creator presents an unusual, almost asymmetrical perspective.

These two artworks are examples of the interiors shown in lots of the works of Pérez Villalta, who also dedicated a large part of his painting to architecture and landscape, mainly that of Andalucía, as shown in the series of paintings of emblematic places in Malaga, to which the painting *Pedregalejo afternoons* belongs.

**GUILLERMO PÉREZ VILLALTA** (Tarifa, 1948)

***Díptico de los objetos y lugares***, 1972

*Diptych of the objects and places*

Acrílico sobre madera, 50 x 50 cm c/u