

LUIS GORDILLO

Confesión general

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se complace en invitarle a la inauguración de la exposición

LUIS GORDILLO

Confesión general

que tendrá lugar el jueves 6 de octubre de 2016, a las 20 h.

Espacio: Clastrón Norte
Fecha: 7 octubre 2016 – 28 febrero 2017

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Cartuja de Santa María de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja - 41092 SEVILLA
Tel. (34) 955 037 070 | Fax (34) 955 037 052 | actividades.caac@juntadeandalucia.es
www.caac.es



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA



Centro José Guerrero
Diputación de Granada



Diputación
de Granada
Avancemos juntos

ABC

LUIS GORDILLO

Confesión general

La exposición que se propone es una retrospectiva clásica, en el sentido de que se señalan puntos y momentos fuertes de la amplia producción de Luis Gordillo (Sevilla, 1934) para establecer un recorrido en el que se abordan la mayoría de sus etapas creativas, así como los diferentes medios con los que ha contado. Así mismo, en su primera presentación en Sevilla, se sigue un desarrollo cronológico agrupado por salas específicas que tienen en cuenta las siguientes paradas: sus dibujos automáticos en relación con el informalismo; sus cabezas emparentadas con el pop británico junto a tricuatropatas, peatones y automovilistas; el dibujo como vertebrador de su producción de los años 70 junto con sus experiencias con la imagen fotográfica y la serialidad durante la mayor parte de esa década; los 80 señalizados principalmente en la serie de los meandros; los 90 agrupados en torno a uno de su más importantes cuadros *Blancanieves y el Pollock feroz*; la entrada en los 2000 con

nuevas experimentaciones en soportes y técnicas dando entrada a lo digital, para terminar el recorrido con una nueva serie de cabezas realizadas en el año 2015. Al mismo tiempo, se dedica un espacio a intentar mostrar cómo construye sus obras a partir de una reconstrucción o simulación de su estudio.

Tras las exposiciones retrospectivas en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en 1999 y en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2007, se pretende que esta sea la exposición más importante que desde entonces se haya organizado sobre una visión en conjunto de la obra de Luis Gordillo, uno de los artistas españoles más conocidos y valorados, que cuenta con, entre otros, los siguientes galardones: Premio Nacional de Artes Plásticas en 1981, Premio de Andalucía de Artes Plásticas en 1991, Medalla de Oro de las Bellas Artes de Madrid en 1996 y Premio Velázquez en 2007. Además, Luis Gordillo es Hijo Predilecto de Andalucía.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

7 OCT. 2016 – 28 FEB. 2017

www.caac.es

LUIS GORDILLO

General Confession

This exhibition is a classical retrospective in the sense that it focuses on the key moments and milestones in the prolific career of Luis Gordillo (b. Seville, 1934), establishing an itinerary that covers the majority of his creative stages and the different media he has used over the years. In its inaugural presentation in Seville, the show follows a chronological route through period-specific rooms with multiple stops along the way: the automatic drawings of his Art Informel stage; the heads related to British Pop Art, along with his three-four-legged creatures, pedestrians and motorists; drawing as the backbone of his 1970s output, together with his experiments in photography and seriality which lasted most of that decade; the 1980s, primarily represented by his “meandering” series; the 1990s, centred on one of his most important paintings, *Blancanieves y el Pollock feroz* [Snow White and the Big, Bad Pollock]; experiments

with new formats and media that accompanied the advent of the digital era in the 2000s; and, finally, a new series of heads created in 2015. Additionally, a separate space attempts to show how his works are constructed by means of a replica or reproduction of his studio.

This exhibition aspires to be the most important survey of Luis Gordillo’s work since the landmark retrospectives at the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) in 1999 and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) in 2007, and a fitting tribute to one of Spain’s most celebrated and admired artists, whose long list of distinctions includes the National Visual Arts Prize (1981), the Andalusia Visual Arts Prize (1991), the Gold Medal for Fine Arts of Madrid (1996) and the Velázquez Prize (2007). Luis Gordillo is also a Favourite Son of Andalusia.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

OCT. 7. 2016 – FEB. 28. 2017

www.caac.es

Situación meándrica II*, 1986** ***Meandering Situation II

Acrílico sobre lienzo

158 x 397 cm

COLECCIÓN CA2M, CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO, COMUNIDAD DE MADRID

Situación meándrica II es uno de los tres cuadros pertenecientes a la serie que Luis Gordillo expuso en la galería Soledad Lorenzo en el año 1987 y que presentaba su obra de los dos últimos años. Junto a una mayoría de obras donde predominan los colores habituales fríos y ácidos de Gordillo en tonos azules y verdes, aparecen otros en los que la paleta queda reducida a blanco y negro acompañada de una gama de grises, donde la exclusión del color no hace a la obra perder un ápice de su fuerza.

En *Situación meándrica II*, Gordillo despliega su repertorio habitual de amebas, meandros y laberintos, como si se tratara de una visión del interior del cerebro humano, y lo lleva a un tamaño exagerado, convirtiendo la obra sobre papel en un inmenso dibujo semiautomático ampliado. Con esta serie culmina Gordillo el trabajo que comienza en la década anterior y abre la puerta a nuevas experimentaciones que tendrán lugar de ahora en adelante en la utilización de soportes múltiples. El lienzo se rompe en polípticos fragmentados, algunos de los cuales apoyan en el suelo, o unos sobre otros, y que le llevan a la expansión física en una búsqueda espacial.

La naturaleza de su obra, entre el pop y la abstracción, combina elementos hasta hacerlos absolutamente propios, en un estilo nervioso, reconocibles para el público como exclusivos del autor. La imagen múltiple repetida, sinuosa y biomórfica, se convierte aquí en un juego sin entrada ni salida, de formas concatenadas y entrelazadas, sin principio ni fin, que nunca busca ser original sino auténtico, inconformista por naturaleza. La densidad del lienzo no puede ser aligerada siquiera por el fondo blanco. Gordillo pinta sus intestinos desde las tripas, ignorando los preceptos de la historia del arte y con una agilidad de ritmo que no tiene ataduras de ningún tipo, porque es en la libertad donde reside la base de trabajo, que también tiene mucho de biografía de sí mismo.

Gordillo es catalizador de la pintura española de los últimos 30 años, por su experimentación sin complejos, exenta de cualquier referencia concreta que le una a ningún grupo ni estilo, antídoto de lo establecido. La lucidez de Gordillo proviene de su interior, de una búsqueda que parte de un sufrimiento a la hora de ponerse delante del lienzo y cuyo conflicto resuelve de una manera intuitiva.

La vitalidad de su obra es contagiosa, y en los grandes formatos, Gordillo arrastra al espectador a sumergirse de manera inocente, confiada y feliz en este paisaje de *art-brut*, mapa lleno de poderosa energía visual, representado a través de la pulsión de la pintura.

Situación meándrica II is one of three paintings belonging to a series Luis Gordillo exhibited at Galería Soledad Lorenzo in 1987 in which he presented work from the previous two years. Alongside a majority of paintings with a prevalence of Gordillo's usual cold and acid colours in blue and green tones, we see others with a palette reduced to black and white and a range of greys, though the pared down colour does not take away one bit from the strength of the work.

In *Situación meándrica II*, Gordillo deploys his usual repertoire of amoebas, meanders and labyrinths, as if it were a view of the inside of the human being, amplifying it to an exaggerated scale, turning the work on paper into a hugely enlarged semi-automatic drawing. With this series, Gordillo culminates the work he had began in the previous decade and opened the door to new experimentations in the use of multiple supports that would take place from that moment onwards. The canvas is broken into fragmentary polyptychs, some of which are placed directly on the ground, or on top of each other, leading him towards physical expansion, in a kind of spatial quest.

In his work, half-way between Pop Art and Abstraction, Gordillo combines elements until he makes them entirely his own, in his nervous style, making them as easily recognisable for the public as they are exclusive to their author. The multiple, repeated, sinuous, biomorphic image is here turned into a play with no entry or exit, with concatenated and intertwined forms, without a beginning or end, never intending to be original but rather authentic and nonconformist. Not even the white background is capable of alleviating the density occupied by the canvas. Gordillo paints his inners from the gut, ignoring the rules accepted by Art History and with a liveliness of pace that reveals the lack of bonds of any kind, for it is in freedom where his work, which also has much of the biography, is grounded.

Gordillo is a catalyst for Spanish painting over the last 30 years, thanks to his uninhibited experimentation, removed from any specific reference that might connect him to a particular group or style, almost like an antidote to the established. Gordillo's lucidity is rooted in his inner self, in a quest driven by his suffering when standing in front of a canvas, a conflict he knows how to resolve intuitively.

His work has an infectious vitality, and in the large formats, Gordillo drags the spectator headlong, in an innocent, trusting and joyful way, into a art-brut landscape, a map full of powerful visual energy materialised through the drive of painting.

***La nieve es negra*, 1987**

Snow Is Black

Acrílico sobre lienzo

250 x 310 cm

COLECCIÓN "LA CAIXA". ARTE CONTEMPORÁNEO

Esta obra parece culminar, al menos en los aspectos más formales y estructurales, el ciclo de obras que introducen en la pintura de Gordillo los laberintos y las líneas sinuosas que se desenvuelven como formas gástricas o intestinales, adoptando títulos tan elocuentes como *Situación meándrica* –en sus tres versiones, I, II y III– o *Vesícula*, todas ellas de 1986. Sin embargo las estructuras de carácter meándrico empiezan a aparecer mucho antes, en obras donde se despliegan estructuras de células, como *Sicubo* (1983), y en algunos “duetos” de 1984, como *Dos ángeles*. De forma más específica, puede considerarse como antecedente más directo e inmediato de *La nieve es negra* la estructura de *Transmigración* (1986), en la que de manera equivalente se produce una ruptura de color, determinada por una frontera diagonal, entre un ámbito dominado por tonalidades grises y negras, que generan sombras y cierto volumen, y otro en el que aparecen rojos y verdes tiñendo las formas sinuosas. En *La nieve es negra*, sin embargo, esa estructura inicial de cambio de color se desarrolla, pero a la vez se expande y da lugar a una composición mucho más compleja, en la que se repite un segundo corte de color. En esos mecanismos de cambio de color y de “expansión” de la pintura, por yuxtaposición de uno o varios lienzos más, pueden rastrearse algunos aspectos del proceso creativo de Gordillo: las exigencias de espacio están marcadas por la lógica interna de la propia pintura a medida que ésta va desarrollándose, con independencia de todo proyecto previo, que habitualmente se desborda y sufre constantes cambios a lo largo del proceso. Para suplir estas exigencias del nuevo espacio, Gordillo añade a un núcleo formal básico, circunscrito a una superficie, nuevas unidades en las que la pintura continúa o prosigue completando y enriqueciendo el proyecto inicial. De algún modo esta forma de trabajar ha sido constante a lo largo de su trayectoria, pero cobra especial relieve a lo largo de los años 80, como por ejemplo con la extensa serie de los “duetos” (obras constituidas por dos lienzos complementarios, y a veces contrapuestos, de idénticas dimensiones), que constituyen un auténtico ejercicio estilístico, para consolidarse en los 90 como la dinámica esencial de un trabajo de proceso del que son ejemplos otras obras del artista presentes en esta misma colección, como *Eclipse de ratón* (1991) o *Malestar óptico, malestar épico* (1994). En las obras de carácter meándrico anteriores, Gordillo define un mapa de posibilidades, desplegando en la retícula un plano básico y estructural, como en un planteamiento de intenciones. Con *La nieve es negra* se introduce la superposición de diferentes “mapas”, y aparecen una noción de profundidad y, sobre todo, lo narrativo, que se acentúa con la presencia de una rata corriendo.

Santiago B. Olmo

This work, at least in its more formal and structural aspects, seems to culminate the cycle that introduces the labyrinths and sinuous lines that behave like gastric or intestinal shapes, adopting titles as eloquent as *Situación meándrica*—in its three versions, I, II and III—or *Vesícula* (all from 1986). However, the meander structures began to appear long before in works deploying cell structures such as *Sicubo* (1983) and in some “duets” from 1984, such as *Dos ángeles*. More specifically, we can take as a more direct or immediate antecedent of *La nieve es negra* the structure of *Transmigración* (1986), where there is an equivalent break in the colour determined by a diagonal border between a sphere dominated by grey and black tones, which generate shadows and some volume, and another with reds and greens staining the sinuous forms. In *La nieve es negra*, however, that initial colour-change structure evolves, but also expands, giving way to a far more complex composition, in which a second colour cut is repeated. In those devices of colour change and “expansion” of the painting through the juxtaposition of one or more canvases, we can trace some aspects of Gordillo’s creative process: the demands of space are marked by the internal logic of the painting itself as it develops, regardless of any previous project, which usually overflows and undergoes constant changes throughout the process. To make up for those demands for new space, to a basic formal nucleus restricted to a surface Gordillo adds new units in which the painting advances and completes and enriches the initial project. To some extent this way of working has been a constant throughout his career, but it takes on particular importance in the large “duets” series (works composed of two complementary, and sometimes contrasting, canvases of identical size), which are a genuine stylistic exercise, and was consolidated in the nineties as the essential dynamic of a process work. Other pieces of his in this collection are examples of that: *Eclipse de ratón* (1991) and *Malestar óptico, malestar épico* (1994). In the earlier meander works, Gordillo defined a map of possibilities, deploying a basic structural plan on the reticle, as in a declaration of intentions. *La nieve es negra* introduces the superimposition of different “maps” and brings in a notion of depth and, most of all, narrative, which is heightened by the presence of a running rat.

Santiago B. Olmo

***Sinfonía bisagra o La Seguridad Social*, 1996**

Pivot Symphony or Social Security

Acrílico sobre lienzo

248 x 427 cm

COLECCIÓN CAAC

Obra de gran formato con cierto carácter mural y totalizador, representativa de los años 90, en la que por ejemplo, el cuadro ha perdido su simetría compositiva a favor de una descentralización, en este caso por la utilización de un formato irregular desde casi la mitad del mismo, lo cual crea en el ángulo derecho un escalonamiento de perfiles. Esta pérdida de simetría es bastante notoria en obras realizadas en el mismo período, donde la yuxtaposición de imágenes, bien de manera extensiva por alguno de los lados del cuadro, bien por superposición de unidades, ofrece una narración visual sincopada. El resultado es una variación original que supera la idea formal del díptico o políptico, recursos ambos utilizados también por el propio Gordillo, como expresión o deseo de rebasar límites.

La alternancia iconográfica dentro de un mismo espacio pictórico, además de la superimpresión de imágenes interiores, crea una tensión plural entre lo fragmentario y lo múltiple. Dicha alternancia es perfectamente visible en esta obra, configurada por unidades rectangulares en una combinación de elementos celulares y óvalos, diríase en orgánico crecimiento en su parte izquierda, y una modulación ascendente vertical, cromáticamente más diáfana en su empleo de blancos y distintos tonos verdes, por el lado derecho. El conjunto trae a la mente una suerte de representación de circuitos impresos de microelectrónica, pero así mismo también, la de una cartografía instintiva y pulsional. Uno de los rasgos más llamativos en la obra de Gordillo es la denominación de sus cuadros, es decir, el título aleatorio y sorpresivo en relación con el contenido representado. Puestos la mayoría de las veces ya terminado el cuadro, tiene como objetivo, según propia confesión, un papel compensatorio lenitivo, ante la dificultad de hacerse conceptualmente con los supuestos contenidos representativos de la imagen, en los que la ironía y el humor no están ausentes, tal como se puede desprender en el subtítulo de *Sinfonía bisagra*, aludiendo de forma gratuita a la *Seguridad Social*.

Large format work, it has something of the mural, with the mural's totalising impulse. As a representative work of the nineties, in which the pictorial space has relinquished compositional symmetry in favour of decentralisation, this example resorts to an irregular format from half-way into the picture space, to produce staggered, overlapping forms at right. The result is an original variation that supersedes the conventional notion of diptych or polyptych —devices also used on occasion by Gordillo— and reflect his urge to trespass past the limits.

Iconographic alternation within a single picture plane, added to the stamping or application of internal images, leads to a fertile tension between fragmentation and multiplicity. This alternation is a conspicuous feature, made up of rectangular units over a combination of cellular and ovoid shapes that seem to be proliferating organically up the left side. The right is marked by an ascending vertical modulation, chromatically more transparent in its use of whites and shades of green. The whole ensemble brings to mind a kind of micro—electronic circuit, yet at the same time it suggests a cartography of instincts and driver. One of the most noticeable traits of Gordillo's work is the way he titles his pictures, selecting random, unexpected names that bear little apparent relation to the content. The title is usually given after the painting is completed, and according to him its point is to play a kind of mitigating or compensatory role, to make up for the conceptual difficulty of the alleged representational content of the images. The titles are often humorous or ironic, as in the instance of the subtitle of *Sinfonía bisagra*, which makes a completely gratuitous allusion to *Social Security*.

FOTOS: PROCESOS Y TRANSFORMACIONES

Los que se hayan interesado por mi obra se habrán percatado de la importancia que tiene en ella procesos de relación radicales y tensos, entre extremos difícilmente conciliables como son la expresión gratificante y la neutralización extrema. Y es en ese extremo neutralizador donde ha intervenido principalmente la foto. Vaya por delante que considero mi obra como esencialmente pictórica y que la foto ha intervenido sólo en ciertos períodos y como instrumento transformador de lo pictórico, revirtiendo los resultados al material de donde habían surgido. Mi apetito devorador es amplio; todo puede ser deglutido y asimilado para una densificación última del cuadro: colección obsesiva de fotos de prensa y de objetos baratos, técnicas de transformación como la foto, la imprenta, la fotocopia, el *collage* y todas estas fuentes y procesos reciclándose y trabajando en espiral. Debo advertir también que en la fase de trabajo en la que me encuentro he abandonado todo tipo de procesos transformatorios y me atengo a la pura pintura. Voy a exponer algunas de mis experiencias con la foto que han ido creciendo en complejidad a lo largo del tiempo. Me temo que sea árido para el lector.

a) A principios de los 60 empleo la foto dentro de la ortodoxia Pop, como imagen a captar en el cuadro o como collage directo en él.

b) A principios de los 70 empiezo a usar la foto como neutralización de pinturas ya realizadas, pinturas obsesivamente problematizadas al nivel del color, lo que yo he llamado “esquizofrenización del color”. Valiéndome de la foto en blanco y negro del cuadro, pintaba un doble monocromo, “relajado”, del primero. Al final la obra quedaba constituida en “dúplex”, es decir, la original pintura tensa más el monocromo.

Con la neutralización de la imagen pictórica se me abría la posibilidad de su transformación por medios mecánicos; obtención de diferentes monocromos trabajando en el laboratorio con papeles de color, pintando cuadros basados en el negativo de la imagen, usando superposiciones de clisés negativos y positivos ligeramente desplazados que producían una sensación de relieve, etc.

Siguiendo esta línea trabajé también de la siguiente manera: fotografiaba la cabeza de un personaje ya pintado por mí, hacía una ampliación de la foto, la situaba horizontalmente en el suelo, la cubría con un cristal, sobre el que dibujaba o pintaba con unos materiales fácilmente borrables y fotografiaba el resultado; tras cada foto borraba el cristal y volvía a intervenir y a fotografiar. Elegidos los resultados más brillantes, los trasladaba al lienzo pintándolos. Parte del material así obtenido lo empleé en hacer las que llamé *series blandas*: las fotos iban dentro de bolsas de plástico que, una vez pegadas, formaban una especie de tapiz; intervenía plásticamente sobre las fotos o sobre las bolsas.

c) Otra de las direcciones en que he trabajado ha sido tomando como base una postal o una foto de la prensa. Así, por ejemplo, en el caso del *Niño verdeencantador* del 74. Partía de una linda postal en color de un niño americano, hacía versiones dibujísticas de él muy irónicas y componía un conjunto ordenado como celdillas o como un tebeo, en el que se alternaban fotocopias, a veces transformadas de la postal, y las versiones mías.

d) Para no alargarme en esta exposición tan árida y pasando por encima de otras experiencias, me atendré a las últimas, a las que pertenecen las imágenes que acompañan este

escrito. Animado por la experiencia del *Niño verdeencantador*, me propuse llevarla más lejos transformando el color de la imagen elegida. En esta ocasión trabajé sobre una foto, que me chocaba especialmente, tomada de un semanario; en ella aparecía Peter Sellers en pantalones cortos, con un maletín en la mano y caminando por un parque muy californiano. Esta vez actué sirviéndome de la imprenta; me hice hacer una separación de colores, los de la cuatricromía, amarillo, magenta, azul, gris, más el negro normal, y encargué gran cantidad de copias de cada color. Mediante cortes y *collages* alternando los colores de la cuatricromía, fui creando unos espacios en los que poco a poco fue desapareciendo el personaje, quedando tan sólo un aroma del ambiente inicial, su impacto cultural y estilístico. Las transformaciones fueron cada vez más intensas, haciendo aparecer elementos de otras series, interviniendo plásticamente, etc. De un primer estadio de este proceso salieron cuadros, de enorme formato, como los *Payseyes*, *Los Chinos*, etc. Los *collages* me servían de modelo, de maquetas, que trasladaba fielmente a la tela, pintándolos.

Otro paso más lo di empleando la ampliadora de color del laboratorio fotográfico, alterando el material existente de una manera arbitraria. Con el material resultante, muy abundante, y mediante *collages*, inicié de nuevo el camino. Tengo que advertir que el sistema de *collage* que empleé en este momento no era el ortodoxo, pues no había pegamento. Organizaba una especie de puzle, ponía un cristal encima y fotografiaba, en color, el resultado; los elementos quedaban disueltos y aptos para ser reordenados de otras formas. Se trataba de un *collage* activo, abierto. El proceso se hacía de una riqueza enorme, pues podían intervenir materiales de todo tipo: papeles dibujados o pintados, fotos de la prensa, fotos hechas por mí, elementos ya muy complejos del proceso en curso, etcétera.

e) Realicé otro tipo de trabajo basándome en la imprenta, pero sin utilizar la cuatricromía. Compuse tres conjuntos independientes, compuestos por imágenes heterogéneas provenientes de diferentes campos y empleando sólo el blanco y el negro. En la imprenta se realizaron variantes, un centenar por cada conjunto, cambiando el color del papel y el de la tinta, monocroma, con la que se imprimía. El resultado final fue impresionante por la calidad y por la cantidad.

Yo apuntaría dos razones esenciales por las que he empleado métodos automáticos de reproducción y transformación:

1. Huida de la esquizofrenización del color, de la pulsionalidad extrema del espacio-color que a niveles subjetivos me eran difícilmente soportables

2. Deseos de apartarme de las gamas tradicionales de la pintura moderna, que repiten esencialmente los hallazgos obtenidos por los impresionistas: contraposición de tonos calientes y fríos, vibración luminística, etc. El trabajar con medios mecánicos introduce ampliamente la aparición de la casualidad, el hallazgo de gamas, de acordes de colores más allá de lo lógicamente imaginable. Se trataba de crear una neutralidad colorística, de subvertir la atmósfera-color de la modernidad, de dar la vuelta al calcetín de la profundidad creando un espacio ¿laico?.

PHOTOS: PROCESSES AND TRANSFORMATIONS

People who might have been interested in my work will have noticed the importance to it of radical, extended processes for relating the barely reconcilable extremes that are gratifying expression and extreme neutralization. It is in that neutralizing extreme that the photo has largely intervened.

It goes without saying that I consider my work to be essentially pictorial and that the photo has only intervened during certain periods and as a tool for transforming the pictorial, the results reverting to the material they had emerged out of.

My ravenous appetite is wide-ranging: anything can be ingested and assimilated for a final densification of the picture: an obsessive collecting of magazine photos and cheap objects, techniques of transformation like the photo, printing, the photocopy and collage, with all these sources and processes being recycled and working in a spiral way.

I must also warn that in the work phase I find myself in I've given up all transformational processes and am sticking to pure painting.

I'm going to describe some of my experiments with the photo, experiments that have become ever more complex over time. I'm afraid the reader may find this very dry.

a) At the beginning of the 60s I use the photo in an orthodox Pop way, as an image to be inducted into the picture or collaged directly onto it.

b) At the beginning of the 70s I start to use the photo as a neutralization of paintings already made, paintings obsessively problematized at the level of color, what I have called "schizo-phrenization of the color". Making use of the black-and-white photo of the picture, I painted a "relaxed" monochrome double of it. At the end of the day the work was constituted in twin (*dúplex*) versions; that is, the original painting tightens up the monochrome one.

The neutralization of the pictorial image would offer me the possibility of transforming it by mechanical means: obtaining different monochromes by working in the photographic laboratory with colored papers; by painting pictures based on the negative of the image; by using superimpositions of negative and positive snapshots, slightly displaced so as to produce a sensation of relief, etc.

Exploring this line, I also worked in the following way: I photographed the head of a figure already painted by me, blew up the photo, placed it horizontally on the floor, covered it with a sheet of glass on which I drew or painted with different easily erasable materials and photographed the result: after each photo I wiped the glass clean and did the same thing again, rephoto-graphing it. Choosing the best results, I conveyed them to the canvas by painting them. I used part of the material obtained in this way to make what I called the soft series: the photos went inside plastic bags which, once stuck down, formed a kind of wall hanging: I intervened with paint on the photos or on the bags.

c) Another of the directions I've worked in has been to take a postcard or magazine photo as a starting-point. This, for example, in the case of *Niño verdeencantador* (Enchantinggreen Child) of 1974. I started with a pretty color postcard of an American child, did very ironical drawn versions of it and put together a group of these, ordered like little cells or a comic strip in which photo-copies, sometimes transformed from the postcard, were alternated with my own versions.

d) So as not to drag out this very dry description, and passing over other experiments, I will concentrate on the most recent ones, those that the images accompanying this text belong to. Excited by the experience of the *Niño verdeencantador*, I decided to take it further by transforming the color of the chosen image. On this occasion I worked on a photo that particularly startled me, taken from a weekly magazine: in it *Peter Sellers* appeared in shorts, a small bag in his hand, walking through a typically Californian park. This time I proceeded by making use of the printer's: I had a color separation made, the four-color kind, yellow, magenta, blue, grey, plus normal black, and ordered a large number of copies of each color. By means of cutouts, collages alternating the colors of the four-color process, I gradually created various spaces in which the person disappeared bit by bit, leaving just a whiff of the initial surroundings, its cultural and stylistic impact. The transformations became ever more dramatic, with elements being introduced from other series, by intervening plastically, etc. Out of an early stage of this process there grew large-format pictures like the *Payseyes* and the *Chinos* pictures, etc. The collages served me as a model, as maquettes, that I faithfully transcribed to the canvas in paint. Another advance I made was in using the photo lab's color enlarger, altering the existing material in an arbitrary way. With the resulting material, lots of it, and by using collage, I went off in another direction. I have to point out that the system of collage I used at the time wasn't the orthodox one, since there wasn't any glue involved. I organized a kind of jigsaw, put a sheet of glass on top and photographed the result in color: the elements remained loose, ready for reordering into other configurations. This was an open, active collage. The process was becoming ever richer, since materials of all kinds could intervene: drawn or painted bits of paper, photos from magazines, photos made by me, the already highly complex elements of the process under way, etcetera.

e) I undertook another type of work based on printing, but without using the four-color process. I put together three different sets, consisting of heterogeneous images from different areas and using only black and white. Variants of these were made at the printer's, a hundred of each set, changing the color of the paper and of the monochrome ink with which they were printed. The final result was impressive-in both its quality and quantity.

I would point to two essential reasons for me using automatic methods of reproduction and transformation:

1. A flight from the schizophrenization of color, from the extreme pulsionality of space-color that was almost unbearable for me at the subjective level.

2. A desire to move away from the traditional range of modern painting, which essentially repeats the discoveries made by the Impressionists: the counterposing of warm and cold tones, the vibration of light, etc. Working with mechanical means brings with it the appearance of chance, the discovery of color ranges and harmonies extending beyond the logically imaginable. This entailed creating a coloristic neutrality, subverting the color-atmosphere of modernism, trying something different with depth by creating a lay (?) space.

Secuencias edipianas, 1975 – 1976

Oedipal Sequences

Fotomontaje sobre lienzo

136 x 240 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Secuencias edipianas está vertebrada alrededor de un pequeño muñequito, ya bastante antiguo, que tenía la facultad de fumar si se le ponía en la boca unos mini cigarrillos, especialmente diseñados para ello, y unas fotos en las que aparece el cantante Tom Jones y una chica, jugueteando en la playa. Tanto el muñeco como las fotos pertenecían a las colecciones obsesivas que yo hacía por la época, de objetos banales, de poco precio, y de fotos recortadas de los periódicos y de las revistas.

En esa época ya me había comprado una cámara fotográfica y hacía mis fotos, aunque mis conocimientos técnicos eran, y siguen siendo, rudimentarios. Pero con una buena iluminación y con un trípode siempre se puede obtener una imagen clara. Ya en la cuestión posterior de revelado me ayudaron mucho Carmelo Acero y Antonio Zafra, amigos y profesionales de la foto.

La temática de *Secuencias edipianas* gira alrededor del famoso triángulo edipiano y de los procesos de identificación que se operan en el niño con respecto a los dos miembros de la pareja. En este caso, además del niño, del “padre” y de la “madre”, existe un cuarto personaje que es el pintor Gordillo, que en plan *voyeur* está mirando, curioseando y fotografiando. Quiero precisar que en el momento de hacer esta obra trabajaba bastante espontáneamente y sin grandes historias conceptuales; el título del cuadro vino posteriormente y las digresiones freudianas son de ahora mismo. La obra se estructura en pisos, en un tipo de relación que tiene que ver mucho con los tebeos aunque en el caso de las *Secuencias...* la obra no se lee, es decir, no hay que recorrerla de izquierda a derecha ni de arriba abajo, sino de una manera total, como un cuadro cualquiera. Yo antes había hecho ya obras como *El niño verdeencantador* y la *Pareja americana* en los que la estructura era parecida. También se las puede relacionar con las obras de acumulación de Andy Warhol (Marilyn, Liz Taylor, dólares, etc.). También creo que se podrían observar algunos tics con un cierto aire de cine congelado.

Secuencias edipianas (Oedipal Sequences), is structured around a tiny doll, now rather old-fashioned, that could smoke if you put some mini-cigarettes especially designed for it in its mouth, and different photos in which the singer Tom Jones appears with a girl, cavorting on the beach. Both the doll and the photos belonged to the obsessive collections I was making at the time of banal, cheap objects and photos cut out of newspapers and magazines.

I've bought a camera around that time and was taking my own photos, although my technical skills were, and go on being, rudimentary. But with good lighting and a tripod you can always obtain a clear image. As to the later problem of developing, my friends Carmelo Acero and Antonio Zafra, both photo professionals, helped me a lot.

The theme of *Secuencias edipianas* revolves around the famous oedipal triangle and the processes of identification that occur in the child *vis-á-vis* the two members of the couple. In this instance, apart from the child, the "father" and the "mother", there exists a fourth person: the painter Gordillo, a total *voyeur* who is watching, snooping and photographing. I want to point out that at the moment of making this work I was working quite spontaneously and without big conceptual ideas: the title of the picture came later and the Freudian digressions date from the present. The work is structured in levels, in a type of relationship that has a lot to do with comic strips, although in the case of *Secuencias* the work isn't read; that's to say, you don't have to go from left to right or from top to bottom, but all over the place, as with any painting. I'd already made works before, like *Niño verdeencantador* and the *La pareja americana* (The American Couple), in which the structure was similar. These can also be related to the accumulative works of Andy Warhol (Marilyn, Liz Taylor, dollar bills, etc.). I also think that certain tics having to do with movie freeze-frames can be observed.

Serie Peter Sellers, 1978

Peter Sellers Series

Técnica mixta

Dimensiones variables

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Tras la experimentación con la fotografía, la variación y la repetición, la serie dedicada a Peter Sellers convendría destacarla con claridad. No sólo porque participa de lo que ya Gordillo venía haciendo desde los años 60 y con más ahínco en los 70 a partir de la imagen encontrada en los medios de comunicación (él señala principalmente las revistas), sino sobre todo por una manera de exhibir que es también traslado de su estudio. En él va juntando, yuxtaponiendo, mezclando, entrelazando distintos elementos ya sean nuevos o provenientes de trabajos anteriores –e incluso futuros– en las partes u obras en sí mismas y en la pared donde se relacionan hasta componer un conjunto. Esto es algo que en esta exposición se quiere señalar especialmente y que hacia el final del recorrido expositivo el espectador podrá ver seguramente con mayor claridad en la reconstrucción de su estudio que se ha intentado hacer.

Peter Sellers fue un actor famoso en las décadas de los 60 y 70, quizás su papel más conocido fuera el de inspector Clouseau de la serie de películas de la Pantera Rosa, pero también protagonizó otras dirigidas por Kubrick como *¿Teléfono Rojo? volamos hacia Moscú*. Gordillo toma una imagen de un medio impreso en el que el actor aparece en pantalón corto y cazadora vaquera portando una maleta, y la somete a variaciones monocromáticas de color al modo de Rauschenberg o Wharhol, pero no sólo, puesto que también superpone recortes e intercala dibujos, junto a “versiones” reducidas de cuadros anteriores, así como de otros que están por venir. De esta manera, en el conjunto vemos en el ángulo inferior izquierdo lo que podría ser un boceto hecho en parte con recortes de otra obra presente en la sala, *Los chinos*, de 1979, cuyo fondo es la misma imagen de Peter Sellers agrandada, pero también una variación cromática de un panel de *Payseys* entre otros.

Además, para enfatizar la importancia de la impresión en *offset* en su método procesual y experimental mediante variaciones monocromáticas, ya sea de imágenes encontradas o bien creadas por el artista, cuelgan en esta sala una selección de las realizadas a partir de *Andarín cabezón dúplex*, un cuadro suyo de 1975.

Juan Antonio Álvarez Reyes

“En aquella época me sentía ansiosamente atraído por las fotos banales de la prensa. Quizás la influencia mayor que tuve del arte pop cristalizó en esta manía por acumular objetos e imágenes anecdóticas. Casi siempre elegía fotos con un sentido irónico; lo que me gustaba de esta imagen de Sellers era la ironía que transmitía mostrando a este señor de paseo con pantalones cortos y su maleta. Me interesó muchísimo el ambiente donde aparecía retratado, un paisaje seudocaliforniano. Me propuse trabajar con la foto: fui a la imprenta y encargué

multitud de reproducciones de cada uno de los estadios precisos para efectuar una cuatricromía; es decir, 100 unidades de la imagen azul, otras 100 en magenta, en amarillo, en gris, y también en blanco y negro. Con este material obtenido mecánicamente me puse manos a la obra: primero hice una especie de caricaturas de las fotos, un sistema que había utilizado previamente en *La pareja americana*, 1974, o en *Niño verdeencantador*, 1974. Consistía en hacer versiones dibujísticas de fotografías que me llamaban la atención. Hacía los dibujos con la idea de crear una constelación común de las fotos más los dibujos similar a la obtenida en casos anteriores: una especie de cómic”.

Luis Gordillo, 1999

Coming after the experiments with photography, variation and repetition, the series devoted to Peter Sellers deserves special attention, not only because it built on what Gordillo had been doing with found media images (primarily magazines) since the 1960s and energetically continued in the 1970s, but primarily because of a certain style of exhibition which is also an extension of his studio. In this series the artist combined, juxtaposed, mixed and intertwined different elements, both new and borrowed from past (and future) works, in the parts or the works themselves and on the wall where they come together to form a whole. This is something that this exhibition has attempted to underscore, and visitors will undoubtedly be able to see it more clearly at the end of their tour when they discover the recreation of Gordillo's studio.

Peter Sellers was a famous actor in the 1960s and 70s, perhaps best-known for his role as Inspector Clouseau in the *Pink Panther* films, though he also starred in other movies directed by Stanley Kubrick such as *Dr. Strangelove*. Gordillo clipped a press photo of the actor in shorts and a denim jacket carrying a suitcase, and subjected it to monochromatic colour variations in the manner of Rauschenberg or Warhol. But he did not stop there: he superimposed cuttings and inserted drawings along with reduced “versions” of earlier paintings and others yet to come. Thus, in the lower left-hand corner we see what might be a sketch, partially composed of snippets from another work displayed in this room, *Los chinos* [The Chinese] (1979), whose background is an enlarged version of the same image of Peter Sellers, but that sketch also incorporates a chromatic variation on a panel from *Payseyes*, among other pieces.

To underscore the importance of offset printing in his process-centred, experimental method of monochromatic variation, whether performed on found images or originals created by the artist, this room also presents a selection of Gordillo's variations on *Andarín cabezón dúplex* [Big-headed Walker Duplex], a painting made in 1975.

Juan Antonio Álvarez Reyes

“At that point in time I used to feel uneasily attracted by banal press photos. Maybe the major influence Pop Art had on me crystallized into this mania for accumulating objects and anecdotal images. I almost always chose photos with an ironic meaning; what I liked about this image of Sellers was the irony it communicated by showing the man striding forth in short pants and with a suitcase. I was tremendously interested in the setting in which he was portrayed, a pseudo-Californian landscape. I set out to work with the photo: I went to the printer’s and ordered a load of reproductions of each one of the precise stages for making a four-color separation; namely, a hundred copies of the image in blue, another hundred in magenta, in yellow, in gray, and also in black-and-white. With this mechanically produced material I set to work; first I made a series of caricatures of the photos, a systp I’d previously utilized in *La pareja americana* and in *Niño verdeencantador*, both of 1974. It consisted of doing drawn versions of photographs that caught my eye. I was doing drawings with the idea of creating a common constellation of the photos plus the drawings, similar to that obtained in previous instances: a kind of comic strip.”

Luis Gordillo, 1999

Sedimentación, estructuración C, 1975 – 1976

Sedimentation, structuration C

Collage y acrílico sobre madera y cartulina

170 x 115,5 cm

ARTIUM DE ÁLAVA, VITORIA-GASTEIZ

Parte del sistema de creación de Gordillo consiste en una peculiar disciplina que le permite trabajar ordenadamente, atendiendo al aprovechamiento de las posibilidades que le ofrecen los nuevos hallazgos, las distintas sucesivas síntesis, antítesis e incorporaciones. Viendo su evolución, se observa un continuo suma y sigue de los problemas, ciertas reservas convenientes (a modo de despensa), y una preocupación por no gastar fuerzas inútilmente, ahorrar energía y no tirar nada aprovechable. Sin duda, cuando al talento y a la vocación analítica acompaña este buen método, uno se explica la repetición de aciertos. (Alguna vez hemos bromeado, porque en esa economía no puede disimular su perfecta ascendencia burguesa). La verdad es que esta *Sedimentación, estructuración* vuelve a demostrar sus logros a través de su vocación al ahorro, su buen ojo para invertir lo que ha obtenido y sacarle un buen partido. Los medios precisos y su adecuación inteligente. Su buen conocimiento de las herramientas de que dispone.

Juan Antonio Aguirre

Gordillo's creative working method entailed a peculiar discipline that allowed him to work in an orderly fashion, capitalizing on the potential of new discoveries and successive syntheses, antitheses and acquisitions. Looking back at the evolution of his oeuvre, we see that he constantly carried forward certain questions, building up convenient stockpiles or reserves and taking care not to expend his efforts futilely, to save energy and never discard anything that might prove useful. Undoubtedly, this savvy method combined with natural talent and analytical vocation explains his string of successes. (Sometimes we have joked about this, for even that economy cannot disguise an impeccably bourgeois lineage.) The truth is that this *Sedimentación estructuración* is yet another demonstration of what Gordillo has accomplished thanks to his hoarding mentality, his talent for investing what he has acquired and turning it to profit. His resources are precisely measured and intelligently applied, for he is well-acquainted with the tools at his disposal.

Juan Antonio Aguirre

***Cabeza con franjas*, 1964**

Head with Bands

Óleo sobre lienzo

116 x 89 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Dentro de la infatigable insistencia con que trabaja durante estas fechas en el rostro humano, no hay lugar para cambios estilísticos. Más bien es la perfilación, el acabamiento de un estilo lo que encontramos. De todas maneras, dentro de una problemática general que se mantiene, existen variaciones. Cada cuadro es una síntesis distinta de esos elementos con que cuenta ahora el pintor. Lo que enseguida reconocemos en todos es el rostro humano, que se nos impone como *leit motiv*. Ese rostro es algo así como lo que queda de un cierto espacio referencial, a punto de convertirse en abstracto. Esa vinculación al tema y a la vez esa falta de respeto para con él hacen posible la inquietante desorganización figurativa de esta imagen. Pero el color, el potente contraste entre los rosados y rojizos amarillentos de la carne, los fríos azules y asepticos blancos, ordena plásticamente la imagen, distribuye de modo satisfactorio ese doble plano de la superficie fragmentada.

Juan Antonio Aguirre

During this period, the dogged persistence with which Gordillo devoted himself to the human face left no room for stylistic changes: what we see here is more an effort to hone or polish an existent style. However, although the general theme remains the same, there are variations. Each picture is a different synthesis of the elements that the painter had added to his arsenal. The first thing we recognize in all of them is the human face, an undeniable leitmotiv. That face seems to be the remnant of a spatial point of reference, on the verge of becoming abstract. The simultaneous connection with and disregard for the main theme is what makes the disturbing figurative disorganization of this image possible. But the colour—the powerful contrast between the rosy and yellowish-red flesh tones, cold blues and aseptic whites—imposes plastic order on the image, satisfactorily distributing that double plane of the fragmented surface.

Juan Antonio Aguirre

Gran cabeza, 1965

Large Head

Óleo sobre lienzo

116 x 91 cm

COLECCIÓN CAAC

Esta *Gran Cabeza* del Museo de Sevilla es una de las obras más importantes de Gordillo. Confieso que siento una especial debilidad por esta pintura, perfectamente satisfactoria. En ella se dan cita todos los problemas que han preocupado al autor en esta serie: la dualidad de espacios (uno real y abstracto, otro metafórico y representativo); su síntesis final y peculiar; la interconexión de imágenes, subordinada a una dominante; el efecto de cartel rasgado; los espacios vacíos; la autodisciplina técnica “contaminada” de una nostálgica manera de manchar que evoca y supera el automatismo informal. Aquí se condensan todos esos factores, con una dicción precisa y un resultado a la vez enormemente complejo. Este retrato magnificado de mujer-sonrisa (cartel, pared, arquitectura, puerta, ventana...) posee algo de esfinge surreal (sin ser surrealista), algo de icono pop (sin ser pop-art), algo de acidez muy moderna y de armonía muy clásica. Pero sobre todo “es una fuerte y maravillosa pintura donde se aprecia un auténtico gran estilo de autor, y su desprecio por cualquier fácil marca de fábrica”.

Juan Antonio Aguirre

This *Gran cabeza* at the Seville museum is one of Gordillo's most important works. I confess that I have a special fondness for this immensely satisfying painting. It is a compendium of all the problems that preoccupied the artist in this series: the duality of spaces (one real and abstract, the other metaphorical and representative); its final, peculiar synthesis; the interconnection of images, subordinate to a dominant one; the torn-sign effect; empty spaces; the “contaminated” technical self-discipline of a nostalgic way of applying stains and blotches that evokes and exceeds the automatism of Art Informel. Here all of these factors are condensed with precise diction and a tremendously complex result. This enlarged portrait of a woman-smile (sign, wall, architecture, door, window, etc.) is a combination of surreal sphinx (without being surrealistic), pop icon (without being Pop Art), ultra-modern acidity and ultra-classical harmony. But above all, it is a strong, wonderful painting that conveys the artist's genuinely grand style and his disdain for facile trademarks.

Juan Antonio Aguirre

Cuatro ojos, 1965

Four Eyes

Óleo sobre lienzo

100 x 81 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Esta es la primera prueba con el rostro humano posterior a la serie de las *cabezas*. Tiene algo en común con la serie anterior, pero a la vez es bien diferente. En realidad se trata de un autorretrato donde el mundo mecanicista que acompañaba ambientalmente a las antiguas figuras ha sido asumido por la propia cara, cuyo diseño ya tiene aquí un cierto aspecto de máquina. Han sido eliminados todos los recursos naturalistas que encontrábamos en aquellas grandes cabezas femeninas sonrientes. Aquí la boca no es más que un orificio, especie de tubo de escape para el magma oscuro que habita la garganta del muñeco. Es un autorretrato caricaturesco y sintético, a modo de prototipo impersonal que servirá de modelo a los perfiles que, de modo insistente, aparecerán una y otra vez en los próximos cuadros. Toda la pintura está bañada en un rojo ladrillo, aliviado por ciertos “respiraderos” en los retazos de franjas azules y blancas. La pintura tiene algo de elaboración analítica de un símbolo personal sobre la superficie de un muro con nostalgia de Tàpies, y voluntad de estructurar el espacio con el rigor de un Mondrian, y cierta “suciedad»” de Bacon.

Juan Antonio Aguirre

This was the artist's first experiment with the human face after his *Cabezas* [Heads] series. It has some points in common with those earlier works, yet at the same time it is very different. In reality it is a self-portrait: the machinist world that served as the backdrop for previous figures has been replaced by the artist's own face, whose design already has a certain machine-like appearance. All of the naturalistic touches on those large, smiling female heads have been eliminated. Here the mouth is nothing more than an orifice, a kind of escape valve for the dark magma lurking in the doll's throat. It is a synthetic, cartoonish self-portrait, rather like an impersonal prototype used to model the profiles that would insistently appear over and over again in subsequent works. The entire painting is washed in brick red, alleviated by a few “air holes” in the patches of blue and white bands. In this work there is an element of the analytical fashioning of a personal symbol on the surface of a wall with echoes of Tàpies, the will to structure space with Mondrian-esque rigour, and a degree of Baconian “griminess”.

Juan Antonio Aguirre

Tragaperras, 1966
Slot Machine

Óleo sobre lienzo

116 x 192 cm

COLECCIÓN ARIAS REGO

El *Tragaperras* es una ampliación de la imagen y de la problemática aparecida en el *Cuatro Ojos*. En Gordillo va a ser frecuente durante estos años una suma y sigue de las cuestiones. Y, como se ha dicho, encontraremos con frecuencia la repetición, a modo de «lapisabio», de la silueta del perfil humano, complicada con diferentes temáticas: hombre-nube, hombre-vespa, hombre-bombo, peatón, y hombre-coche. Pero de todas ellas ha sido esta temática del *Tragaperras* la que ha posibilitado una mayor monumentalidad y peso a la figura. Tiene el misterio del hermetismo egipcio y el optimismo hinchado de Léger. Es duro y tierno simultáneamente, y desde luego grave. La banda central de separación sirve para dar aire a este doble andamiaje constructivo, donde el color interviene alternativamente como densa pared y leve modulación espacial. Rojos y marrones, por un lado; violetas, grises y blancos lechosos, por otro. La ornamentación central es el emblema indescifrable del significado de este inteligente autómatas.

Juan Antonio Aguirre

Tragaperras is a blow-up of the image and theme that appeared in *Cuatro ojos*. In these years, Gordillo often continued and elaborated on a single idea in successive works. And, as mentioned earlier, we also frequently see the repetition, like perforated drawing templates, of human profile silhouettes compounded with different themes: cloud-man, vespa-man, drumman, pedestrian and car-man. Yet none gave the figure more weight and monumentality than this “slot machine” theme. It has the mystery of Egyptian secretiveness and Léger’s overblown optimism. It is at once tough and tender, and undeniably grave. The central separating band breathes air into this double constructive scaffolding, where colour intervenes alternately as a dense wall and light spatial modulation. Reds and browns on the one hand; purples, greys and milky whites on the other. The central ornament is the indecipherable emblem of this intelligent automaton’s meaning.

Juan Antonio Aguirre

Descendiendo rojo-gris, 1968

Red-Grey Descending

Óleo sobre lienzo

97 x 130 cm

COLECCIÓN CAAC

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

Juan Antonio Aguirre

In the upper register of *Choque* [Crash], the central form has a clearly syncopated symmetry. Here that cut is repeated but preserves all of its formal mass. In this case, the effect of the central sloping line is a shift, and its consequent break in continuity. Except for the lateral edges, which present an irregular, ragged finish, the entire graphic treatment of the picture is an exercise in geometric perfection, hard and unbending. The theme it explores, addressed differently on other occasions, now attains the highest degree of control. We can sense that in Gordillo, that control is a question of discipline, of ethics—in short, a mental question. In these final moments preceding his change of tack, Gordillo radicalized his creative consciousness and organization (we must not forget that the “New Generation”, with Barbadillo, Julio Plaza, Yturralde and the “Seminar on the Automatic Generation of Plastic Forms”, was just around the corner), and the result is an interesting, sophisticated and undeniably conflictive experiment in fusing Op Art and figuration.

Juan Antonio Aguirre

Peatones Venecia, 1968

Venice Pedestrians

Óleo sobre lienzo

146 x 100 cm

COLECCIÓN Z2. PAÍS VASCO

Cerca, muy próximo a la abstracción geométrica. Realizado en un momento de “Nueva Generación” en que lo constructivo y lo figurativo se dan la mano. Lo mismo que Barbadillo con su forma en U, Gordillo consigue un espacio que es la suma de ese elemento perfil peatón-fondo. No se trata sólo de insistir en el tema, como sucedía en las *cabezas*, ni de construir una imagen repetida (hecho frecuente en pinturas anteriores con dobles versiones; por ejemplo, *Los Automovilistas*), sino de convertir la forma en módulo. En el planteamiento y constitución de la imagen, en su fría y neutra puesta a punto, se observa el grado de convencionalización técnica a que llega su lenguaje en estos años. Difícil establecer si existe voluntad de simbolización, o simplemente se trata de un ejercicio formal aplicado sobre la base de una silueta-pretexto, dentro de un juego de sucesivas variaciones que desemboca en una ruptura, prácticamente total, con el tema. El pintor llega aquí a un callejón sin salida, por una suerte de tiranía mental y renunciamiento ascético a cualquier tipo de fruición pictórica. Alejamiento de lo orgánico, huida exagerada del resto sísmico del acto de pintar, que no tendrá solución de continuidad. Cuando resucite lo automático, lo no premeditado, lo hará con lógica exasperación.

Juan Antonio Aguirre

This piece, teetering on the brink of geometric abstraction, was made at a time in the “New Generation” movement when the constructive and the figurative joined hands. Like Barbadillo with his U-shape, Gordillo managed to create a space which is the sum of that pedestrian profile-background element. Here his aim was not merely to elaborate on a theme, as in his *Cabezas* [Heads], or to construct a repeated image (as he frequently did in earlier paintings with dual versions, like the *Automovilistas* [Motorists]), but to turn the form into a module. In the treatment and constitution of the image, in its cold, neutral fine-tuning, we observe the degree of technical conventionalism his artistic language attained in these years. It is difficult to tell if there is a symbolic intention or if this is merely a formal exercise applied to a pretext-silhouette in a game of successive variations that lead to a virtually clean break with the theme. Here the painter finds himself on a dead-end street, led there by a kind of mental tyranny and ascetic renunciation of any type of pictorial fruition. This pulling away from the organic, this exaggerated flight from the seismic aftermath of the act of painting, would never reach a definitive conclusion. When he later resurrected the automatic, the unpremeditated, he did so with logical exasperation.

Juan Antonio Aguirre

***Serie de abstracciones*, 1959 – 1960**

Abstractions Series

Tinta china sobre papel

31,5 x 23,5 cm c/u

COLECCIÓN DEL ARTISTA

En 1959 Luis Gordillo se instala por segunda vez en París. Aunque anteriormente había conocido algunos desarrollos del informalismo, primero a partir de fotografías y luego en sus viajes, es durante esta segunda estancia donde ya se empapa de lo que era la tendencia dominante en ese momento. Es palpable la influencia en las obras que realiza entonces de artistas como Tàpies, Fautrier o Wols, pero sobre todo de Michaux o Tobey. En esta sala se puede comprobar fácilmente las huellas de estos últimos en los que la abstracción expresionista de carácter gestual está, en ocasiones, cercana a la escritura automática. Esa gestualidad de la línea en movimiento asociada al dibujo es una especie de correlato psíquico cercano a lo intuitivo.

La intuición y desarrollo de una escritura mental parece construirse por sí misma, como una acción en la que no hay una mediación racional estricta, sino más bien un dejarse llevar por la mano, que es conducida libremente por la mente o por estados emocionales. Así, Gordillo ha señalado en algunos de sus escritos sobre esta etapa parisina que lo pasó muy mal, tanto económica como psíquicamente: “estaba deprimido, estaba triste y era pobre”, sin embargo recuerda esos años como fundacionales para entender su trayectoria. Vivía en una habitación pequeña donde desarrollaba estas series de manera casi obsesiva, debiendo ser entendidas éstas como narraciones o, al menos, como secuencias encadenadas.

Este es el caso de esta serie informalista, poco conocida y raramente mostrada, compuesta por una sucesión de papeles sobre los que el autor dibuja mediante ese método automático en el que a un dibujo le sucede otro en una concatenación de expresiones y tendencias gestuales que pueden ser asociadas al plano psíquico. Aunque pueden ser contempladas individualmente, es en la relación de unas con otras como adquieren un significado que no puede decirse pero sí intuirse. Gordillo, además, ha señalado que es a partir de la exposición en el Centro de Arte M-11 de Sevilla, en 1974, cuando decide el modo de exhibir estos conjuntos mediante el sistema de filas que se suceden, en algunas ocasiones, siguiendo un criterio cronológico.

Juan Antonio Álvarez Reyes

In 1959, Luis Gordillo moved to Paris for the second time. Although he had already discovered some of the novelties of Art Informel, initially through photographs and later on his travels, this second sojourn gave him the opportunity to truly soak up what was then the dominant trend in the art world. The influence of artists like Tàpies, Fautrier, Wols and, above all, Michaux and Tobey, is palpable in his works from this period. This room clearly attests to the impact of the latter two, whose use of gestural Abstract Expressionism occasionally came close to automatic writing. That gesturality of the moving line associated with drawing is a kind of psychic correlate verging on the intuitive.

The intuition and development of a mental form of writing seems to build itself unaided, like an action in which there is no strictly rational mediation but rather a surrender to the hand's movements, guided freely by the mind or emotional states. In some of his writings about this Parisian period, Gordillo stated that it was a very rough time, both financially and psychologically—"I was depressed, sad and poor"—and yet he remembers those years as fundamental in shaping and understanding his later career. He lived in a small room where he worked almost obsessively on these series, which should be viewed as narratives, or at least as sequential links in a chain.

This is true of the little-known and rarely exhibited "informal" series we see here, a series of papers on which the artist drew using that automatic method whereby one sketch follows another in a concatenation of gestural expressions and tendencies associated with the psychological plane. Although they can be viewed separately, their interrelations are the key to revealing a layer of meaning that can be sensed but never put into words. Gordillo has also stated that it was after the exhibition at Seville's Centro de Arte M-11 in 1974 when he decided to exhibit these groups as a series of successive rows, sometimes arranged in chronological order.

Juan Antonio Álvarez Reyes

Abstracción Tobey, 1959
Tobey Abstraction

Tinta china sobre cartulina
46 x 58 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Agujereado, 1959
Boring Holes

Tinta china, barniz y collage sobre cartulina
61 x 44,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Dos perfiles, 1964
Two Profiles

Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Letrismos con mancha blanca y mancha negra, 1959
Lettrisms with White Blotch and Black Blotch

Técnica mixta sobre cartulina
50 x 64,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Letrismos en francés, 1959
Lettrisms in French

Técnica mixta sobre cartulina
49 x 64 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Cabeza azul-gris, 1964
Blue-Grey Head

Óleo sobre papel y tabla
65,5 x 50,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Primera serie Lábil, 1974
First Labile Series

Fotografías en b/n sobre papel baritado
250 x 700 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Serie color años 70, 1976
1970s Colour Series

27 dibujos sobre papel
21,5 x 31,5 cm c/u

COLECCIÓN DEL ARTISTA

La sirenita, 1975 – 2000
The Little Mermaid

Fotografía sobre papel baritado
146 x 487 cm

COLECCIÓN CAAC

Sedimentación, Estructuración A, 1975 – 1976
Sedimentation, Structuration A

Collage y acrílico sobre madera y cartulina
170 x 115,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

***Doble autorretrato de mi padre*, 1992**
Double Portrait of My Father

Acrílico sobre lienzo
124 x 170 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

***Supergástrico Compensado*, 1991**
Compensated Supergastric

Acrílico sobre lienzo
232 x 230,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

***Pareja americana*, 1970 – 1980**
American Couple

Fotomontaje y dibujo
100 x 140 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

***Astronautas*, 1966**
Astronauts

Óleo sobre lienzo
116 x 142 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

***Tricuatropatas A*, 1967**
Three-four-legged A

Óleo sobre lienzo
141 x 112,5 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID.
DEPÓSITO TEMPORAL DE LA COLECCIÓN DEL ARTISTA, 2010

Peatones geométricos, 1968
Geometric Pedestrians

Óleo sobre lienzo
73 x 100 cm

PATRIMONIO HISTÓRICO, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Registro fotográfico de la evolución de Blanca Nieves y el Pollock feroz, 1998
Snow White and the Big, Bad Pollock photographs

31 fotografías
33 x 40 cm c/u

OBRA CEDIDA POR BANKIA

Automovilista en paisaje, 1968
Motorist in a Landscape

Óleo sobre lienzo
97,5 x 130,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Automovilistas en el paisaje dúplex, 1968
Motorists in the Duplex Landscape

Óleo sobre lienzo
160 x 111 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

Choque, 1968
Crash

Óleo sobre lienzo
160 x 111 cm

COLECCIÓN BANCO SANTANDER

Jano A, 1966

Janus A

Óleo sobre lienzo sobre tablero

92 x 73 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Los chinos, 1979

The Chinese

Acrílico sobre lienzo

220 x 246 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN OBRA SOCIAL MONTE DE PIEDAD, MADRID

Vesícula, 1986

Vesicle

Acrílico sobre papel y tablero

147 x 314 cm

COLECCIÓN ALFONSO CORTINA

Perspectiva elástica B, 1998

Elastic Perspective B

Acrílico sobre lienzo

250 x 198 cm

COLECCIÓN GALERÍA RAFAEL ORTIZ, SEVILLA

Perspectiva por adherencia, 1998

Perspective by Adherence

Acrílico sobre lienzo

205,5 x 257,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Variaciones en color de Andarín cabezón, 1978
Colour Variations on the Big-headed Walker

Impresión offset
56 x 40,5 cm c/u

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Logotipos de si mismos, 2010
Logos of Themselves

Acrílico sobre lienzo y lona con impresión digital
347 x 230 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Insistencia lingüística, 2004
Linguistic Insistence

C-print sobre Aludibond
166 x 357 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Fenec, 2016
Fennec

Técnica mixta
160 x 460 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Implantación de sueños, 2015
Dream Implantation

Acrílico sobre lienzo
220 x 155 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

¿Es esto el futuro?, 2014
This Is the Future?

Acrílico sobre lienzo
155 x 220 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Keops's psychoanalysis, 2015
Psicoanálisis de Keops

Acrílico sobre lienzo
149 x 180,5 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Nefertiti psychoanalysis, 2015
Psicoanálisis de Nefertiti

Acrílico sobre lienzo
155 x 220 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Situación meándrica 1, 1986
Meandering Situation 1

Acrílico sobre lienzo
144 x 157 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Blancanieves y el Pollock feroz, 1996
Snow White and the Big, Bad Pollock

Acrílico sobre lienzo
250 x 471 cm

OBRA CEDIDA POR BANKIA

Peatón dúplex, 1966

Duplex Pedestrian

Óleo sobre lienzo sobre madera

147 x 107 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Gran cabeza, 1965

Large Head

Óleo sobre lienzo

116 x 91 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

La primera escritura, 1983

First Writing

Acrílico y óleo sobre lienzo

144 x 170 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Glóbulos/oxigenando, 2008

Blood Cells/Oxygenating

3 impresiones

88 x 118 cm c/u

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Dibujos cuatripatas, peatones, tragaperras, Jano...

1967 – 1968

Four-legged, pedestrian, slot machines, Jano...

Drawings

Dibujo sobre papel

450 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

1	2
3	4

1. **Cabeza roja**, 1965

Red head

Óleo sobre lienzo y tabla

92 x 73 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

2. **Mano en ojo**, 1965

Hand in Eye

Óleo sobre lienzo y tabla

92 x 73 cm

COLECCIÓN DEL ARTISTA

3. **Cabeza con letra B**, 1964

Head with Letter B

Óleo sobre lienzo y tabla

92 x 73 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

4. **Cabeza con letra C**, 1964

Head with Letter C

Óleo sobre lienzo y tabla

92 x 73 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Luis Gordillo. Confesión general, 2016

Luis Gordillo. General Confession

Vídeo, color, sonido

27'

CORTESÍA DE CANAL SUR TV