

EUSEBIO SEMPERE Y LOS ORÍGENES DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA ESPAÑOLA

PASCUAL PATUEL CHUST

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Resumen: Este artículo analiza los orígenes de la abstracción geométrica en España y la contribución de Eusebio Sempere al proceso. Se examinan los orígenes europeos de esta vanguardia y el papel jugado por París y algunas galerías (Denise René, *Salon des Réalités Nouvelles*) como inicio para su desarrollo en España, gracias a estancias de artistas y críticos en dicha ciudad. Se hace referencia a la labor desarrollada por grupos (Pórtico, Equipo 57) y artistas (Oteiza, Palazuelo, Labra). Finalmente se estudia la obra de Eusebio Sempere, centrada en la mítica exposición de Sala Mateu de Valencia (1949), el período parisino (1948-1960) y el período madrileño (1960-1985).

Palabras clave: Abstracción geométrica / España / Sala Mateu / Eusebio Sempere.

Abstract: This article examines the origins of geometric abstraction in Spain and the contribution by Eusebio Sempere to the process. European origins of this avant-garde are examined and the role played by Paris and some galleries (Denise René, *Salon des Réalités Nouvelles*) as the origin for its development in Spain, thanks to the time spent in that city by artists and critics. It keeps track of the work carried out by groups (Pórtico, Equipo 57) and artists (Oteiza, Palazuelo, Labra). Finally the work of Eusebio Sempere is examined, focusing on the mythical exhibition at Sala Mateu (Valencia, 1949), the Parisian period (1948-1960) and the Madrid period (1960-1985).

Key words: Geometric abstraction / Spain / Sala Mateu / Eusebio Sempere.

Introducción

El desarrollo de las vanguardias históricas desde principios del siglo XX propició un proceso de expansión de su influencia por todo el contexto europeo y americano. París y otras ciudades ejercieron una tutela notoria sobre el resto de países. Su influencia se deja notar en buena parte de la centuria, hasta que tras la Segunda Guerra Mundial Nueva York y Los Angeles vayan tomando el relevo.

El caso de la abstracción no fue una excepción. Existe un abanico amplio de movimientos que fueron tejiendo el entramado de los primeros pasos del lenguaje no figurativo; principalmente el Suprematismo y Constructivismo rusos, el Neoplasticismo holandés y las experiencias de la Bauhaus alemana. En los años treinta, París se convertirá en el referente más importante y punto de mira de aquellos artistas que buscaban la renovación y no la encontraban en sus lugares de origen. La Abstracción Geométrica arraiga con

fuerza en la ciudad. El rechazo del comunismo soviético y de los fascismos hacia las vanguardias hizo palidecer los núcleos anteriores y París quedará como baluarte principal de la modernidad.

Artistas de todas partes se sienten atraídos por sus escuelas de arte, huyendo al mismo tiempo de los citados totalitarismos. Muchos de los viejos maestros de la abstracción se trasladan a la ciudad. Tal es el caso de Gabo, Pevsner, Kandinsky, etc. Ello convertirá la capital francesa en el lugar más cosmopolita de Europa y en el nuevo centro de experiencias abstractas a partir de los años treinta, dando pie al nacimiento de la llamada "Escuela de París". En las orillas del Sena surgen movimientos como el grupo *Cercle et Carré* (1930-1931), fundado por Michel Seuphor y el uruguayo Joaquín Torres García que se habían conocido en París en 1929. Muy pronto se les unieron hasta unos ochenta artistas más, que bajo el lema *Structure et abstraction* trabajarían en el campo de múlti-

* Fecha de recepción: 1 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2014.



Fig. 1. Joaquín Torres García. *Estructura de color*, 1930.

ples tendencias de vanguardia, pero con una marcada orientación hacia la geometría. Las disputas entre los dos fundadores y finalmente una enfermedad de Seuphor dejó a la agrupación sin su principal impulsor y el artista Georges Vantongerloo, de acuerdo con Auguste Herbin y Béothy, fundarían en 1931 *Abstraction-Création* (1931-1936), que absorbió a la mayor parte de *Cercle et Carré* y llegó a publicar seis números de su revista, contando con un centenar de miembros, entre otros el propio Kandinsky.

Tras la Segunda Guerra Mundial, París continuó siendo un referente fundamental para los artistas españoles inquietos y fuente de irradiación de la Abstracción Geométrica. A partir de 1945 también lo sería del Informalismo. Cabe destacar el papel jugado por la galería Denise René,¹ abierta en 1944, y la denominada *Salon des Réalités Nouvelles*, inaugurada por Fredo Sidés en 1946. Estados Unidos quedaba lejos para nuestros artistas, con una lengua poco conocida y constituía un ambiente todavía bastante desconocido en los años

cuarenta y cincuenta. Algunos de los artistas más inquietos pasaron varios años en la ciudad del Sena o incluso se establecieron de forma más o menos permanente. Allí pudieron contactar con la abstracción y ver exposiciones de distintos artistas.

En París compatibilizaron trabajos humildes a tiempo parcial con la pintura, viviendo muchos de ellos en el Colegio de España. Había una gran convivencia en el Pabellón Internacional de la Ciudad Universitaria, donde acudían a comer habitualmente varios españoles. Las sobremesas se convertían en verdaderas tertulias donde se hablaba de política, de filosofía y de arte. También se reunían en algunos estudios compartidos. Estas estancias cambiaron radicalmente las formas de trabajar que habían aprendido en las Escuelas de Bellas Artes españolas. De igual manera críticos del momento, como Alfons Roig o Vicente Aguilera Cerni, residieron temporadas en París, y a su regreso constituyeron un fermento importante en pro de la abstracción.

La Abstracción Geométrica española

El caso de España no fue una excepción en su vinculación a la Abstracción Geométrica. Tras la Guerra Civil, el nuevo régimen político franquista² potenció una estética oficial, más interesada en la propaganda del Movimiento que en favorecer la modernidad. La exaltación de la Cruzada y los personajes que la han hecho posible son el objetivo de esa estética.³ Como señala Valeriano Bozal: "La alta burguesía que ha ganado la guerra, la aristocracia a ella ligada, no se reconoce en los sueños de Tàpies y de Ponç en los poemas de Brossa o en los poemas de Cirlot. Se reconoce en los Álvarez de Sotomayor, en los Morales y Bardasano que, olvidando su reciente pasado, ganan el perdón (y el dinero y el poder) a base de pastiches; se reconocen en el charlismo de García Sanchís; están dispuestos a olvidar las salidas de tono de los Marañón y los Ortega, siempre que éstos reconozcan la normalidad de la situación".⁴

Los artistas que optan por la modernidad en estos momentos van a encontrar muy poco eco en la so-

¹ AMELINE, Jean-Paul (com.). *Denise René, l'intrépide: une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978* (Exposición celebrada en París, Centro Pompidou, del 4-IV-2001 al 4-VI-2001). París, Éditions du Centre Pompidou, 2001. FAUCHEREAU, Serge (com.). *Arte abstracto y la galería Denise René*. (Exposición celebrada en Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, del 18-IX-2001 al 18-XI-2001). Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001. MILLET, Catherine. *Conversations avec Denise René*, París, Adam Biro, 2001.

² BONET CORREA, Antonio (coor.). *El arte del franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Boadilla del Monte (Madrid), Machado Grupo de Distribución, 1995.

³ Pertenecen a este contexto artistas como Carlos Sáez de Tejada que ilustra la *Canción de la Falange* o José Escasi y José Caballero que realizan la serie *Laureados*.

⁴ BOZAL, Valeriano y otros. *España. Vanguardia artística y realidad social*, Madrid, Gustavo Gili, 1965, pp. 95-96.

ciudad española y se enfrentarán a la indiferencia –en el mejor de los casos– o al rechazo frontal, en la mayoría de las veces. El pintor valenciano Manolo Gil, miembro relevante de esta primera generación de postguerra, se hacía eco de la situación al señalar, de una manera muy certera, en los últimos meses de su vida: “En resumen, el problema de Valencia es éste: Por un lado, una serie de fuerzas anquilosadas y reaccionarias: Escuelas de Bellas Artes, Artes y Oficios, Academias, etc. Por otro, unos pocos jóvenes que luchan por abrirse camino plástico y que intentan aprender lo que se les debió enseñar en la Escuela. De ahí la dificultad histórica del arte en nuestra ciudad, ya que en un ambiente que ni siquiera ha asimilado el Impresionismo (aquí todos creen que Sorolla es impresionista) no podemos colocar las últimas pruebas y los últimos descubrimientos nuestros en el terreno de la Abstracción figurativa o no figurativa. Así que los mejores entre nosotros se han visto obligados a emigrar y los que nos hemos quedado vivimos confinados y tachados de locos”.⁵

La coincidencia en este regreso a la tradición y rechazo de la modernidad es unánime en todos los estudios de este “duro” período de postguerra. Manuel Muñoz Ibáñez nos comenta el panorama de estos años cuarenta: “Durante los años que siguieron al final de la guerra, en toda España, existió un apoyo explícito hacia lo religioso, lo costumbrista, lo anecdótico y lo antiguo, generalizándose una aceptación de los valores estéticos del XIX”.⁶

A pesar de todo y no sin un gran esfuerzo, las vanguardias tuvieron su oportuno asentamiento y desarrollo en los núcleos más renovadores del ámbito español, principalmente en las ciudades de Madrid, Barcelona y Valencia. Los precedentes relacionados con la geometría se remontarían a los años veinte, cuando el poeta gaditano Rafael Al-

berti realiza en 1922 la primera exposición no figurativa⁷ de la que tengamos noticia. Se trata de un tipo de pintura que recuerda el cubismo de Robert Delaunay de resultado desigual, llevada a cabo por un autor deslumbrado por las vanguardias, pero sin experiencia y formación en el campo plástico.

El camino se irá andando con muchas dificultades y en especial con el apoyo que da la agrupación artística, fenómeno muy floreciente en la España de los años cuarenta y cincuenta. Entre otros ejemplos podemos recordar al Grupo Pórtico⁸ de Zaragoza, fundado en 1947. Es el primero que trabajó en el campo de la Abstracción Geométrica, aunque también realizaron Informalismo y otras tendencias figurativas. Sus miembros más destacados fueron Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Santiago Lagunas.

En 1948 se crea la Escuela de Altamira⁹ en Santillana del Mar (Santander), grupo alentado por Mathias Goeritz, Ángel Ferrant, Pablo Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón. Su trabajo se orientó preferentemente en el campo de la abstracción. La escuela llegó a organizar dos semanas de arte en 1949 y 1950 respectivamente. Entre otros objetivos se planteaba el de “discurrir los mejores medios para dar a conocer al público español obras de arte hasta ahora ignoradas, de poner a su alcance cuadros y esculturas creadas por artistas que viven al nivel de su tiempo”.¹⁰

En relación a la escultura, el caso más significativo es el del madrileño Ángel Ferrant.¹¹ A finales de los años cuarenta trabajó en sus *móviles*, contruidos a partir de estructuras geométricas colgadas del techo y susceptibles de movimiento cinético por impulso del viento. Las obras recuerdan las realizadas por Calder, aunque tal vez estaban contruidas con una mayor fidelidad a los ejes carte-

⁵ GIL, Manuel. “En resumen...”, en catálogo exposición *Manolo Gil 1925-1957* (Exposición celebrada en Valencia, Sala Parpalló, V-1981). Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 41.

⁶ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. “La pintura valenciana desde la posguerra hasta el grupo Parpalló (1939-1956)”, en catálogo exposición MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel (com.). *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el grupo Parpalló (1939-1956)* (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural La Beneficència, Sala Parpalló, del 22-II-1996 al 31-V-1996). Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1996, p. 39.

⁷ BONET, Juan Manuel. “El arte abstracto español (1920-1960)”, en BLOK, Cor. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 250.

⁸ BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo; LOMBA SERRANO, Concha (com.). *Grupo Pórtico 1947-1952*. (Exposición celebrada en Zaragoza, La Lonja de Zaragoza, del 10-XII-1993 al 13-II-1994). Barcelona, Sociedad Editorial Electa España, 1993. ESAÍN ESCOBAR, Jaime. *Grupo Pórtico: testimonios y documentos*, Zaragoza, Editorial Aqua, 2004.

⁹ SANTOS TORROELLA, Rafael. *La escuela de Altamira*, Madrid, Ediciones Altea, 1981.

¹⁰ GULLÓN, Ricardo. “Proyecto para la Escuela de Altamira”, en *De Goya al Arte Abstracto*, Madrid, Cultura Hispánica, 1972, p. 178.

¹¹ ORTEGA CUBERO, Inés. *Ángel Ferrant, profesor de vanguardia*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2009.



Fig. 2. Fermín Aguayo (Grupo Pórtico). *Taller*, 1952.

sianos. Fueron fabricadas con madera, hierro, corcho, hilo, etc.

La década de los cincuenta registra una mejora notable respecto a la inmediata postguerra. El final de la autarquía económica y la apertura del estado a nuevas relaciones con el exterior tuvieron sus oportunos beneficios. El mercado del arte irá desarrollándose gracias a la proliferación de galerías, la aparición de publicaciones especializadas y el trabajo de una serie de críticos que alentarán la producción de los artistas más renovadores, como José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás, Vicente Aguilera Cerni, Juan Eduardo Cirlot o Alexandre Cirici-Pellicer entre otros.

La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte,¹² inaugurada en Madrid el 12 de octubre de 1951 por el propio Jefe del Estado es un ejemplo claro de este cambio de actitud. El Ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez pronunció el discurso inaugural. En sus palabras¹³ se observa un deseo tácito de evitar “la intromisión totalitaria” que el Estado había impuesto después de la Guerra Civil y apoyar la “legítima esfera de autonomía, como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse”. La Bienal significaba el primer apoyo oficial al

arte no académico y en especial a la abstracción, ya que el Estado se comprometía a ayudar a los artistas a “ser auténticos” y a “estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista”.

Un nuevo paso hacia adelante lo constituye la *Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto*, celebrada en Santander en 1953. Fue organizada por la Universidad Internacional de Verano Menéndez Pelayo que paralelamente patrocinó también el *Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto*. La exposición a pesar de su nombre no fue completamente abstracta y contó mayoritariamente con artistas españoles y algún extranjero. La muestra significaba el bautismo de fuego para la nueva vanguardia. El Congreso dejó bien sentado que la abstracción constituía un movimiento artístico con la misma categoría que los demás y cuya identidad nadie se atrevía a poner en duda abiertamente. Las ponencias fueron reunidas en un volumen¹⁴ que constituye el testimonio histórico más importante de la primera polémica pública suscitada en España en torno a la abstracción, con textos de los más prestigiosos críticos¹⁵ del momento.

En esta década registramos ya un desarrollo significativo del movimiento geométrico, tanto a nivel grupal como individual. Una de las experiencias más interesantes es la del escultor vasco Jorge Oteiza¹⁶ (Orío, Guipúzcoa, 1908 – San Sebastián, 2003), quien a partir del año 1950 aproximadamente asume plenamente los presupuestos del Constructivismo ruso y define su espacio no como masa compacta, sino como “construcción” por planos. Su metodología consiste en “vaciar” el espacio hasta generar formas geométricas que acotan el espacio vacío y que él denomina “unidades formales livianas”. Sobre ellas señala: “Ensayo, precisamente, este tipo de liberación de la energía espacial en la Estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la

¹² VIVANCO, Luis Felipe y otros. *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1952. CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años 50*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

¹³ Véase el texto completo del discurso en RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín. “Arte y política”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1952, núm. 26.

¹⁴ GULLÓN, Ricardo (coor.). *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Publicaciones de Cultura Hispánica, 1956.

¹⁵ Ricardo Gullón, José Luis Fernández del Amo, Manuel Sánchez Camargo, Cirilo Popovici, José Camón Aznar, Luis Felipe Vivanco, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Antonio Gaya Nuño, etc.

¹⁶ CORRALES RODRIGÁNEZ, María del Carmen. *Yo cuando veo esto, pienso esto: relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 2012. MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2011.

desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la Estatua, o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación [...] El hueco deberá constituir el tránsito de una estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro. De la estatua pesada y cerrada a la estatua liviana y abierta [...] A una concepción del universo que nos lo muestra en expansión constante, corresponde una estatua en constante dilatación estética".¹⁷

Desde 1953 trabaja en esta misma dirección el pintor Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-Galapagar, Madrid, 2007) con planos de color superpuestos de contorno irregular. Consigue efectos de profundidad con planos cromáticos sometidos a tensiones de convergencia y divergencia de amplios resultados dinámicos. José María de Labra (A Coruña, 1925-Palma de Mallorca, 1994) consiguió desde 1954 llegar a formular geometrías sólidas en colores negros, fragmentadas por vectores tensionales que determinan todo tipo de polígonos de dinamismo centrífugo.

En Córdoba se sitúa la actividad del Equipo 57,¹⁸ un grupo de raíces españolas pero fundado realmente en París en junio de 1957 al socaire de la galería Denise René. Sus miembros¹⁹ regresaron a España y desarrollaron una actividad grupal hasta 1966. Frente al subjetivismo informalista, plantearon una obra totalmente objetiva de talante geométrico, basada en la relación dinámica entre forma, color, línea y masa: "En la interactividad del espacio plástico, la forma, el color, la línea y la masa, no existen como elementos independientes y autónomos".²⁰ "Por su punto de partida, la interactividad se basa en una concepción unitaria de la materia, afirmando que todo no es más que espacio diferenciado.

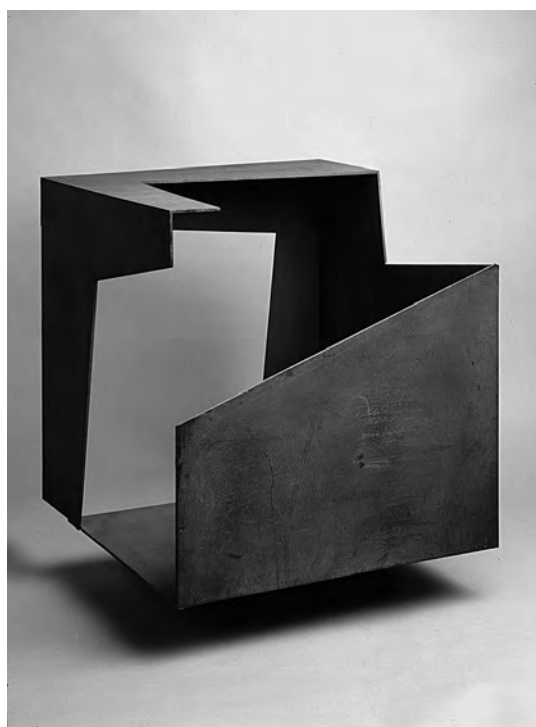


Fig. 3. Jorge Oteiza. *Caja vacía*, 1958.

Diferencias cuantitativas que vienen expresadas en el plano por los espaciocolores. Estos espaciocolores no se presentan como entidades aisladas, ya que cada uno de ellos es el resultado de una interdependencia de espacios que presentan la misma naturaleza y características".²¹

A pesar de estas iniciativas quijotescas, la realidad era muy otra. Un botón de muestra lo constituye la exposición titulada *Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)*, inaugurada en mayo de 1955 en el Salón de Fiestas del Ayuntamiento e Instituto Francés de Valencia, con el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes. Un total de 85 pinturas²² daban cuenta de la vanguar-

¹⁷ OTEIZA, Jorge. "Propósito experimental 1956-1957", en catálogo exposición *IV Bienal del Museu de Arte Moderna*. (Exposición celebrada en São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, de IX-1957 a XII-1957). São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1957.

¹⁸ PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis. *Equipo 57*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2002. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *Equipo 57*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2003. LEBRERO STALS, José (coor.). *Equipo 57*, Madrid, Turner, 2007.

¹⁹ José Duarte (Córdoba, 1928), Juan Serrano (Córdoba, 1928), Ángel Duarte (Cáceres, 1929), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) y Juan Cuenca (Córdoba, 1934).

²⁰ EQUIPO 57. *Interactividad del espacio plástico* (Exposición celebrada en Madrid, Sala Negra, del 22-XI-1957 al 29-XI-1957). Madrid, Sala Negra, 1957.

²¹ EQUIPO 57. *La interactividad del espacio plástico en pintura. El espacio escultural. El espacio arquitectural en la plástica experimental* (Exposición celebrada en Madrid, Sala Darro, del 16-V-1960 al 31-V-1960). Madrid, Sala Darro, 1960.

²² La obra correspondía a los artistas Jacques Villon, Marcel Gromaire, François Desnoyer, Gérard Scheider, Roger Chastel, Francisco Bores, André Lansky, León Gischia, Hans Hartung, Jean Aujame, André Marchand, Jean Le Moal, Gustave Singier, María Helena Vieira de Silva, Roberta González, Alfred Manessier, Jacques Despierre, Francis Gruber, Georges Rohner, Francis Tailleux, Mario Prassinis, Jacques Lagrange, Jean Marie Calmettes, Pierre Soulages y Bernard Buffet.



Fig. 4. Equipo 57, PA-20, 1959.

día parisina de la primera década de postguerra. Se trataba de una muestra heterogénea que aglutinaba pintores cubistas, fauvistas, expresionistas y también abstractos.

El comisario de la exposición Jacques Lassaigne planteaba –en el texto de presentación del catálogo– el objetivo básico de dar a conocer el estado de la pintura francesa del momento, más allá de las fronteras del propio país: “sobre todo, hemos señalado las tendencias que se han afirmado y madurado en el transcurso de los años inquietos de la guerra y de la postguerra, y que dan a la pintura francesa su clima actual, que podrá juzgarse severo en relación con las «fiestas» de otro tiempo, más cuya tensión y austeridad no carecen de grandeza”.²³

La opinión pública reaccionó de manera revulsiva con frases como: “justo es decir, antes de seguir adelante, que en el ambiente artístico de Valencia [...] es realmente extraña la impresión que producen tales tendencias modernas [...] hay otros lien-

zos manchados con colores informes [...] que son los más enigmáticos y, por tanto, los que más arrancan expresiones de pasmo a unos espectadores y de indignación a otros”,²⁴ “representa un traumatismo muy considerable para los frequentadores de las restantes exposiciones al uso”.²⁵

Las obras de sesgo abstracto y las expresionistas fueron las peor comprendidas por la crítica del momento y desencadenaron textos francamente duros, para desanimar a cualquier artista que pretendiera discurrir por los mismos cauces. La crónica de José Ombuena en el *Levante* señalaba de Bernard Buffet que “no se puede negar, en cambio, fuerza estilística, puesta al servicio de un «feísmo» deplorable y abyecto casi, a su grotesca Mujer del sombrero”. A Roger Chastel le calificó de “cultivador vergonzante del arte abstracto”. De Pierre Soulages, Hans Hartung y André Lanskoy se apuntó que se observaba en sus obras “un destello de gracia cromática o un movimiento de masas de color que reclaman la atención del espectador; pero no le veo virtualidad estética ninguna. Ni estética ni de ninguna clase”.

Pocos críticos supieron apreciar el contenido de la exposición. La crónica de prensa de Joan Fuster destacaba el interés de la muestra y señalaba la poca formación del hombre de la calle, acostumbrado a una pintura más realista de corte imitativo. En su opinión, “la exposición del Ayuntamiento mostró unas cuantas telas excelentes: las de Marchand, de Hartung, de Soulages, de Buffet”.²⁶ Ciertamente, se perdía una oportunidad de oro para romper con la atonía artística imperante y vincularse al tren de la modernidad. La muestra no tuvo eco en los pintores valencianos, ni siquiera en los más progresistas. Había que esperar todavía algún tiempo para que la semilla fructificase.

Mucha mayor acogida que la anterior tuvo la exposición titulada *Arte abstracto español*, organizada por el Instituto Iberoamericano de Valencia en mayo de 1956. Las obras se mostraron en el Salón de Exposiciones del Ateneo Mercantil, bajo la organización de José Luis Fernández del Amo, Vicente Aguilera Cerni y Manolo Millares. El objetivo perseguía reunir una selección de los más

²³ LASSAIGNE, Jacques. “Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)”, en catálogo exposición LASSAIGNE, Jacques (com.). *Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)*. (Exposición celebrada en Valencia, Salón de Fiestas del Ayuntamiento de Valencia e Instituto Francés, V-1955). Valencia, Dirección General de Bellas Artes, 1955, p. 9.

²⁴ ANÓNIMO. “Tendencias recientes de la pintura francesa”, *Las Provincias*, Valencia, 6-V-1955, p. 14.

²⁵ OMBUENA, José. “Exposición ‘Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)’. ¿Principio o fin de una etapa?”, *Levante*, Valencia, 11-V-1955, p. 5.

²⁶ FUSTER, Joan. “Abstractos, realistas y todos los demás”, *Levante*, Valencia, 12-VI-1955, p. 7.

importantes cultivadores del arte abstracto en España, tanto constructivistas como informales, que permitiera la difusión de esta vanguardia tan vituperada por algunos sectores.

La iniciativa era digna de admiración por el acopio de escultores,²⁷ pintores²⁸ y críticos de arte²⁹ que se dieron cita en torno al acontecimiento. Procedían fundamentalmente de Madrid, Barcelona y Valencia. José Luis Fernández del Amo, director en aquel momento del Museo Nacional, exponía en la presentación del catálogo las intenciones de la muestra, cuando señalaba con toda claridad que “el conjunto de obras que constituye esta exposición se ha reunido para la divulgación del arte abstracto”.³⁰ Su defensa de la nueva vanguardia era realmente decidida con frases como: “no quiera ver pintura, ni escultura, ni acuarela, ni grabado; artes clasificadas. Acuda con capacidad de asombro y permeabilidad para la sensación de lo plástico. Para ver paisaje salga al campo, y no se ponga delante de un bodegón si no espera comerlo”.³¹

El catálogo nos muestra una gran cantidad de textos cuyo objetivo último era el de respaldar una tendencia que se iba abriendo paso con grandes dificultades en la sociedad del momento. La división de opiniones en torno a la validez o no del arte abstracto había quedado ya bien patente en el citado *Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto*, celebrado en Santander en 1953. Los escritos de los críticos abundaban con insistencia en la idea de que el arte abstracto debía ser considerado como una tendencia más en el seno de las vanguardias del siglo XX y que se debía despejar todo recelo y discriminación hacia él. Para ello trataron de definir su identidad y naturaleza, sistematizar las distintas vertientes de su estética, explicar su aparición como resultado de una lógica evolutiva, poner de manifiesto las dificultades de su génesis y delimitar sus valores plásticos.



Fig. 5. Catálogo Arte Abstracto Español, Instituto Iberoamericano de Valencia, 1956.

El título de las obras³² nos indica el carácter abstracto de toda la muestra. Se presentó fundamentalmente la vertiente constructivista de la abstracción, practicada, en aquel entonces, por un volumen amplio de los expositores. Sin embargo también estuvo presente la versión informalista, representada por algún pintor catalán y por varios de los futuros miembros del grupo El Paso de Madrid.

La prensa no supo ver el alcance e importancia que la muestra tenía para la ciudad de Valencia. Los comentarios fueron discretos y el acontecimiento pasó sin pena ni gloria a los ojos de la crítica. Algún periódico hizo hincapié en que “participan en ella los más destacados artistas españoles que cultivan dicha tendencia artística y su conjunto presenta el más alto interés para el conocimiento de esta corriente”.³³ También se señaló que “como muestra de arte abstracto la exposición es realmente interesante, y es indudable que será visitadísima. Y discutidísima”.³⁴ Quizá la prensa con su indiferencia fue más condescendiente que los mismos espectadores. Una carta enviada al periódico *Jornada* revelaba un talante muy contrario al arte abstracto. El texto que recogemos a continuación constituye un botón de muestra de

²⁷ José Ramón Azpiazu, Antonio Martín Chirino y Ángel Ferrant.

²⁸ Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Francisco Ferreras, Luis Feito, José Gumbau, Santiago Lagunas, Manolo Millares, Carlos Plannell, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Juan José Tharrats y Antonio Valdivieso.

²⁹ José Luis Fernández del Amo, Juan Eduardo Cirlo, Sebastián Gasch, Manuel Conde, José María Moreno Galván, Luis Felipe Vivanco, Manuel Sánchez-Camargo, Vicente Aguilera Cerni, Juan Antonio Gaya Nuño y Cirilo Popovici.

³⁰ FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. “Advertencia”, en catálogo exposición FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis (com.). *Arte abstracto español*. (Exposición celebrada en Valencia, Salón de Exposiciones del Ateneo Mercantil, del 16-V-1956 al 30-V-1956). Valencia, Instituto Iberoamericano, 1956.

³¹ *Idem*.

³² *Formas estáticas, Pintura, Composición, Dinamismo orgánico, Palpitación azul, Maculatura*, etc.

³³ ANÓNIMO. “Hoy se inaugura la Exposición de Arte Abstracto Español”, *Levante*, 16-V-1956, p. 2.

³⁴ ANÓNIMO. Valencia, “Arte abstracto, en el Ateneo”, *Las Provincias*, 17-V-1956, p. 18.



Fig. 6. Catálogo Grupo Parpalló, Sala Gaspar, Barcelona, 1959.

la situación sociológica de algunos sectores del momento poco proclives a experiencias artísticas contrarias al realismo: "He tenido la ocurrencia de ir a visitar la exposición de pintura que titulan de arte abstracto, en el Ateneo Mercantil [...] Pues bien; no comprendo cómo a esto se le puede llamar pintura. De todos los cuadros que vi, nada absolutamente nada de los garabatos que en ellos

hay se parece en manera alguna a persona o cosa que mis retinas hayan captado a lo largo de cerca de cincuenta años de visión [...] pero esto, seguro que a mi sobrinita, de cuatro años, le doy un pincel y colores, y, aparte de ponerse perdida, hará algo abstracto".³⁵

No quedaría completo este panorama que queremos perfilar sobre los orígenes de la abstracción española, sin una referencia al valenciano *Grupo Parpalló* (1956-1961)³⁶ que constituye sin duda el intento más elaborado de corporativismo artístico de todos cuantos habían tenido lugar hasta el momento en la ciudad de Valencia. El colectivo consiguió aglutinar en sus filas a un buen número de los artistas más renovadores del ámbito valenciano del momento, tanto abstractos como figurativos, procedentes de las tres provincias. Los impulsores de la idea fueron el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni y el pintor Manolo Gil Pérez (fallecido prematuramente en 1957 a los treinta y dos años de edad), junto a un conjunto amplio de artistas que se fue reduciendo con el paso del tiempo.³⁷

Sin duda la iniciativa más interesante del Parpalló, en relación al tema que nos ocupa, fue la organización de la muestra titulada *Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español*,³⁸ inaugurada en la Sala del Ateneo Mercantil de Valencia el 12 de marzo de 1960. Fue puesta en marcha por Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericás y José María Moreno Galván con miembros del Parpalló (Sempere, Alfaro, Monjalés, Balaguer, Martínez Peris, Navarro) y otros participantes en calidad de invitados (Equipo 57, Equipo Córdoba,

³⁵ S. M., "Arte abstracto", *Jornada*, 18-V-1956.

³⁶ PATUEL, Pascual "El grupo Parpalló", *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, nº 71. RAMÍREZ, Pablo (com.). *Grupo Parpalló (1956-1961)* (Exposición celebrada en Valencia, Sala Parpalló, de I-1991 a II-1991). Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1991. RAMÍREZ, Pablo. *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2000. RAMÍREZ, Pablo (com.). *Grupo Parpalló 1956-1961. 50é aniversari* (Exposición celebrada en Alicante, Sala Municipal de Exposiciones "Lonja del Pescado", de X-2006 a XI-2006). Alicante, Generalitat Valenciana, 2006.

³⁷ Llegaron a formar parte del grupo en sus cinco años aproximados de vigencia los críticos Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás; el escritor José Luis Aguirre; el periodista Juan Portolés; el médico Ramón Pérez; los pintores Agustín Albalat, Doro Balaguer, José Marcelo Benedito, Vicente Castellano, Juan Genovés, Jacinta Gil, Manolo Gil, Víctor Manuel Gimeno, José María de Labra, Joaquín Michavila, Monjalés, Salvador Montesa, Vicente Pastor Pla, Francisco Pérez Pizarro, Luis Prades, Juan de Ribera Berenguer, Eusebio Sempere y Salvador Soria; los escultores Andrés Alfaro, José Esteve Edo, Amadeo Gabino y Nassio Bayarri; los arquitectos Juan José Estellés, Pablo Navarro, y Roberto Soler Boix; y el decorador José Martínez Peris. No obstante, dentro de la agrupación se fue produciendo una criba progresiva que terminó por reducir el colectivo a unos pocos miembros que presentaban una orientación fundamentalmente abstracta –geométrica o informalista–, hasta el punto que en 1961 había quedado reducido a los artistas Alfaro, Balaguer, Martínez Peris, Monjalés y Sempere, más Aguilera Cerni y Giménez Pericás como teóricos.

³⁸ AGUILERA CERNI, Vicente (com.). *Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español* (Exposición celebrada en Valencia, Ateneo Mercantil, del 12-III-1960 al 26-III-1960). Valencia, Grupo Parpalló, 1960. BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Arte Normativo Español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005. RAMÍREZ, Pablo; LLORENTE, Ángel (com.). *Arte Normativo: 50 aniversari de la Primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol* (Exposición celebrada en Alicante, MACA, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, del 13-XI-2010 al 6-II-2011). Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2010.

Manuel Calvo, José María de Labra). Los organizadores pretendían ofrecer de forma conjunta un tipo de estética geométrica que estaba presente en el seno del Parpalló, pero enmascarada por la proliferación de otros lenguajes, y presentar a la opinión pública un balance del desarrollo de esta tendencia en el seno del arte español.

Aguilera Cerni señalaba, casi treinta años después, su objetivo: "Nuestra intención era clara: oponer a la indeterminación, al irracionalismo e individualismo de la dominante alternativa informal, una opción orientada justamente hacia lo contrario, la norma, la intencionalidad en cuanto deber moral y el intento de intervenir en el ámbito social, haciendo coincidir las amplitudes del arte con las del diseño concebido en su sentido más amplio, como creador de las formas del ambiente humano al servicio de la vida".³⁹ El texto muestra claramente la apuesta de Aguilera por la Abstracción Geométrica en detrimento del Informalismo que siempre consideró como subjetivo y poco comprometido con la colectividad. En su visión personal, la geometría –de gran objetividad y rigor formal– podía armonizar mucho mejor con todas las manifestaciones artísticas en general, y hacer realidad el objetivo último bauhausiano de la integración de las artes bajo el cobijo de la arquitectura, en comunión con la ideología de Walter Gropius. En este sentido consideraba que el Normativismo estaba llamado a configurar un nuevo entorno humano que comprendía "desde las vastas planificaciones de la urbanística hasta la arquitectura, la pintura, la escultura y el diseño industrial".⁴⁰

Con el Normativismo –tal como lo entendía Aguilera Cerni– se quería infundir en el arte una vertiente ética de perfil social, que los individualismos informalistas difícilmente podrían aportar. En el fondo de esta intención está presente la ideología del Constructivismo ruso (y de otras tendencias geométricas) expresada claramente en el *Manifiesto Realista* (Moscú, 1920) de los hermanos Anton Pevsner y Naum Gabo.

La exposición puso de actualidad además el término *Arte Normativo*, ideado por Aguilera Cerni⁴¹ en colaboración con Moreno Galván y Giménez



Fig. 7. Catálogo-Cartel Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español, 1960.

Pericás para referirse a la Abstracción Geométrica. Por ese tiempo fueron varios los tratadistas que formularon sus posiciones acerca del normativismo. Con todo ello se pretendía alumbrar un nuevo movimiento de ámbito español que permitiese reunir a los artistas y grupos constructivistas que trabajaban desconectados entre sí. El hecho de introducir el adjetivo *español* en el título de la muestra y de invitar a artistas de procedencia tan diversa (Córdoba, A Coruña y Oviedo) nos confirma la idea de que se quería ir más allá de lo que el grupo había sido hasta ese momento. Sin embargo, la iniciativa partía del Parpalló, que asumía ahora el propósito de "coordinar el normativismo español como movimiento nacional".⁴² De esta forma se hacía posible la continuación e investigación en la línea constructivista surgida a principios de siglo.

³⁹ AGUILERA CERNI, Vicente. "Valencia: 1956-1968", en catálogo exposición GIL MARTÍNEZ, Julián (com.). *Arte Geométrico en España 1957-1989* (Exposición celebrada en Madrid, Centro Cultural de la Villa, del 7-IV-1989 al 30-IV-1989). Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989, p. 17.

⁴⁰ AGUILERA CERNI, Vicente. "Arte normativo español. Primera pancarta de un movimiento", *Cuadernos de arte y pensamiento*, 1960, nº 4, p. 54.

⁴¹ Véase AGUILERA CERNI, Vicente. "Libertad y alienación ante la IV Bienal de San Marino", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 1963, nº 4.

⁴² SÁNCHEZ-GIJÓN, Antonio. "Arte con norma moral: Normativismo. Entrevista con Aguilera Cerni", *Levante*, 12-III-1960, p. 5.

Aguilera Cerni, Giménez Pericás y Moreno Galván redactaron varios artículos publicados en revistas especializadas. En ellos se intentaba precisar el concepto de *Normativismo*⁴³ destacando las múltiples facetas que encierra y tratando de infundir raíces doctrinales al movimiento que se estaba gestando. Perfilaban el Arte Normativo como un movimiento interesado por la mejora del entorno humano, en la misma línea que apuntaban los constructivistas rusos. Su deseo de objetividad reaccionaba contra los expresionismos individualistas del Informalismo. Aguilera conectaba en cierta manera con los presupuestos bauhausianos de la integración de las artes y entendía la práctica artística no sólo como solitario acto creador que queda encerrado en sí mismo, sino como extensión de la creatividad hacia un colectivo humano más amplio a través del diseño industrial lo cual contribuye a la mejora de las condiciones de vida del hombre.

La exposición concluyó sin que la crítica⁴⁴ le hubiese dedicado todo el interés que el acontecimiento merecía. Fue un acontecimiento que no llegó a tener la proyección hacia el exterior que de él se esperaba, como foco de atracción y punto de partida que pudiera vertebrar de una vez por todas el disperso movimiento de la geometría española. Lo cierto es que no hubo una segunda convocatoria, aunque también es verdad que el Parpalló se disolvía en febrero del año siguiente. Era utópico esperar que el Parpalló consiguiera aglutinar el movimiento geométrico español, puesto que muchos de sus miembros estaban estéticamente en las antípodas. Además el Informalismo gozaba de plena salud y acaparaba de hecho gran parte de la atención en los ambientes vanguardistas del momento.

Quizá a partir del 1964 el constructivismo hubiese podido ser alternativa al arte informal como vía de prolongación abstracta junto a los realismos sociales. Aguilera Cerni analizaba –varios años después– las causas del desmoronamiento: “El hecho de que el movimiento abortara prematuramente demostró la probable inmadurez de quienes participamos en él, y, desde luego, la existencia de un error básico, pues se supuso, equivocadamente, que un arte de investigación formal –incluso con la mayor densidad ideológica– podía cooperar a la marcha de los procesos sociales sin tratar de actuar sobre las estructuras. De este modo, el problema moral y sociológico acabó imponiendo soluciones que serán incomprensibles para quienes todavía sigan creyendo en la autonomía del arte y de la cultura”.⁴⁵

La década de los años sesenta registra un relanzamiento de la abstracción geométrica que continuará en los períodos siguientes prácticamente hasta la actualidad, enlazando con la relectura de las vanguardias que se producen al calor de la Posmodernidad. El impulso viene dado por la reactivación económica que experimenta el país, fruto del Plan de Estabilización (1959) y el final de la autarquía. A mediados de la década, cuando el Informalismo empieza a declinar, la geometría principia un período de gran fecundidad, repleto de iniciativas grupales e individuales, las cuales comparten escena con nuevos movimientos de signo figurativo: *Pop Art*, Nueva Figuración, Realismo Social, etc. Prueba de ello es la gran cantidad de iniciativas⁴⁶ de carácter geométrico que se registran a partir de este momento.

Eusebio Sempere

En este contexto que hemos intentado trazar se enmarca la figura de Eusebio Sempere (Onil. Ali-

⁴³ AGUILERA CERNI, Vicente. “Arte normativo español. Primera pancarta de un movimiento”, *Cuadernos de arte y pensamiento*, 1960, nº 4. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio. “‘Arte Normativo’. La estética de un arte sin objetos”, *Acento Cultural*, 1960, nº 8. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio. “Arte normativo”, *Acento Cultural*, 1961, nº 11. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio. “El arte normativo y la disolución de la pintura”, *Acento Cultural*, 1961, nº 31-34. MORENO GALVÁN, José María. “Arte normativo. El normativismo no es un clasicismo”, *Acento Cultural*, 1961, nº 31-34.

⁴⁴ ALONSO-FUEYO, Sabino. “Artista: ‘Tú debes’”, *Levante*, 13-III-1960. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio. “Exposiciones. En el Ate-
neo de Valencia”, *Acento Cultural*, 1960, suplemento nº 23-26.

⁴⁵ AGUILERA CERNI, Vicente. *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 218.

⁴⁶ *I Salón de Corrientes Constructivistas*, Galería Bique, Madrid, 1966. *Nueva Generación I*, Galería Amadis, Madrid, 1967. *Arte Objetivo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967. *Mente I*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1968. *Mente II*, Zalen A.M.V.J., Rotterdam, 1969. *Mente III*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1969. *Mente IV*, Delegación en Vizcaya del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros, Bilbao, 1969. *Mente V*, Sala de Cultura de la Caja e Ahorros de Navarra, Pamplona, 1970. *Homenaje a Mondrian*, Galería Daniel, Madrid, 1972. *50 años de Constructivismo*, Galería René Metras, Barcelona, 1973. *Forma Ritmo Norma*, Galería Esti-Arte, Madrid, 1973. *Pintores Constructivistas Españoles*, Galería Kandinsky, Madrid, 1975. *Espacio y Estructuras*, Círculo de la Amistad y Galería Céspedes, Córdoba, 1977. *Forma y Medida en el Arte Español Actual*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Biblioteca Nacional, Madrid, 1977. *Arte Geométrico en España 1957-1989*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1989.

cante, 1923-1985). Su formación⁴⁷ en la Escuela de Bellas Artes de Valencia (1941-1948) se realizó dentro de los cauces tradicionales⁴⁸ que la institución ofrecía en los años cuarenta, muy influida por el realismo decimonónico, la corriente sorollista y el aprendizaje del oficio duro presidido por el dibujo. Cursa las especialidades de pintura y grabado, pero su interés durante estos años mirará más a la pintura barroca española y al propio Goya que al luminismo al uso. En esta vetusta institución, la modernidad brillaba por su total ausencia, si exceptuamos la influencia de Alfons Roig,⁴⁹ profesor de Liturgia y cultura cristiana desde 1939, que les hablaba de Kandinsky, Matisse o Le Corbusier. También causó cierta influencia en los últimos años de estancia en la Escuela la exposición *Artistas franceses contemporáneos*, celebrada en febrero de 1945 en el vestíbulo de la Feria Muestrario. Permitted poner al alcance del público toda la vanguardia francesa de principios de siglo. Era posiblemente la primera vez que se podían admirar en Valencia estas producciones, que sólo se conocían a través de impresiones, llegando a reunir casi un centenar de obras entre pinturas, esculturas, dibujos y grabados.⁵⁰ A partir de este año se detecta en la obra de Sempere cierta afinidad con el Postimpresionismo.

La oportunidad de romper con este ambiente anodino se produce en 1948, gracias a una beca de 3.000 pesetas del SEU para ampliar estudios en París. Reside en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria y contacta en directo con toda la modernidad parisina que pondrá en tela de juicio todos sus cimientos artísticos anteriores. Regresa a Valencia en junio de 1949 con una serie de veinte aguadas que había realizado durante la estancia.



Fig. 8. Eusebio Sempere. *Sin título*, h. 1949.

La primera oportunidad de mostrar sus trabajos tiene lugar en la Sala Mateu de Valencia⁵¹ durante el mes de julio de ese mismo año. El propietario de la galería José Mateu decidió abrir el local a pesar de que la temporada oficial de exposiciones estaba ya clausurada. La exposición fue un absoluto fracaso comercial. El dueño de la sala parecía intuir los resultados, conociendo bien la situación del público valenciano. Por ello en el mismo catálogo señalaba: "Para muchos esta exposición será de verdadero desconcierto, para otros una lección más de pintura joven [...] Y ahora tú, visitante, si estos *gouaches* te ponen un poco fuera de ti, míralos con calma una y varias veces y verás cómo poco a poco irás compenetrándote en la obra de este joven pintor, al que yo deseo una serie de grandes éxitos en esta su nueva visión pictórica".⁵²

⁴⁷ RAMÍREZ, Pablo (com.). *Eusebio Sempere: Los años de formación 1940-55* (Exposición celebrada en Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, del 13-I-1999 al 12-II-1999). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

⁴⁸ PINEDO HERRERO, Carmen; MAS ZURITA, Elvira; MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción. *250 años. La enseñanza de las bellas artes en Valencia y su repercusión social*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2003. BONET, Victoria (com.). *La aplicación del genio. La enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad* (Exposición celebrada en Valencia, Museo del Siglo XIX, del 6-VI-2004 al 5-IX-2004). Valencia, Generalitat Valenciana, 2004.

⁴⁹ *Alfons Roig i els seus amics*. (Exposición celebrada en Valencia, Sala Parpalló, del VI-1988 al VI-1988). Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1988. BONET, Juan Manuel (com.). *Alfons Roig (1903-1987): una vida dedicada a l'art* (Exposición celebrada en Valencia, Colegio Mayor Rector Peset, del 15-VI-2007 al 31-VIII-2007), Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2007. MONTER PÉREZ, Josep (coor.). *Alfons Roig (1903-1987): una vida dedicada a l'art* (I Jornadas Alfons Roig celebradas en Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad, VI-2007). Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2008.

⁵⁰ Participaron fundamentalmente artistas expresionistas, fauvistas y cubistas como Pierre Bonnard, André Derrain, Raoul Dufy, Henri Matisse, Georges Rouault, Kees Van Dongen, Maurice Vlaminck y Georges Braque. Véase al respecto GARÍN, Felipe. "La Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos", *Levante*, 11-II-1945, p. 5.

⁵¹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (com.). *Desde Sala Mateu. Homenaje a José Mateu* (Exposición celebrada en Valencia, Reales Atarazanas, del 22-VI-1998 al 31-VIII-1998), Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.

⁵² MATEU, José. "Eusebio Sempere", en catálogo exposición *Expone Sempere 20 gouaches en Mateu Arte* (Exposición celebrada en Valencia, Sala Mateu, del 11-VII-1949 al 22-VII-1949). Valencia, Sala Mateu, 1949.

La prensa dedicó algunos espacios a la obra de Sempere, mostrando un cierto escepticismo o dejando de emitir juicios de valor en el mejor de los casos. El periódico *Jornada* afirmaba que las obras "tienen gracia y viveza de color y componen en ocasiones acordes audaces y decorativos. Pueden constituir bellísimos motivos ornamentales para la cerámica, para el arte textil, para mosaicos".⁵³ En estas palabras se deja entrever la poca consideración del crítico hacia la producción de Sempere, descalificándola como obra de arte y reduciendo su valor a simples "motivos ornamentales" adecuados para el diseño industrial.

La crítica de Felipe Garín fue más constructiva, al intentar hacer un comentario sobre las obras más que un juicio de valor. Entre otras cosas señalaba: "aquí también está todo en estado de nebulosa, porque, de un lado, se rehúye la acabada, o al menos claramente alusiva, referencia del mundo objetivo, y de otro, al eludir eso, no cabe, psicológicamente, sino apuntar vaguísimas anotaciones formales, más o menos «deshechas», pero, al cabo, apoyadas en cuanto nos circunda: en la calle, en el jardín o en la bóveda sideral, por ejemplo. Cuando no, plasmar meras composiciones cromáticas, en planitud absoluta, y radicalmente abstractas".⁵⁴

Algunas de estas composiciones recuerdan ligeramente las obras geométricas de Vassily Kandinsky, realizadas a partir de los años veinte, en la época de su vinculación a la Bauhaus alemana. Sempere nos confirma la fascinación que le causó una exposición de Kandinsky en la galería René Drouin, visitada durante la estancia en París, lo que confirmaría la influencia: "En una galería que desapareció pronto y que dirigía... se colgó una exposición antológica de W. Kandinsky. Quedé deslumbrado. Para mí suponía la etapa lógica de la pintura llevada a sus últimas consecuencias. Era un camino que yo debiera continuar recorriendo. Aún ignoraba la obra de Mondrian".⁵⁵

Las reproducciones en prensa nos permiten hacernos una idea de su fisonomía. Están constituidas por formas circulares y líneas serpenteantes, deli-

mitadas por gruesos contornos en negro. La perspectiva queda totalmente abolida, pues la obra se desarrolla en un solo plano. Las formas están concebidas con gran libertad, sin adecuarse a una geometría rigurosa. Se detecta –a juzgar por los comentarios de la prensa– una gran restricción cromática y la utilización de tonos puros, que no presentan gradaciones tonales. En general, las obras eran fruto de visiones abstractas de la realidad circundante al artista. Algunos de los títulos como *Universo, Jardín, Paisaje del campo de fútbol*, así lo demuestran, pero otros títulos nos indican la vocación completamente abstracta (*Abstracción, en ocre y negro; Composición en espiral*). La crítica del momento las describía como "manchas de colores puros, bien complementados, a veces parecidos a los ejemplos de células y tejidos en formación vistos al microscopio según los libros de patología o los de historia natural".⁵⁶

Años más tarde Sempere, con la perspectiva que da el paso del tiempo, comentó estas pinturas aclarando las fuentes de las que partía y las pretensiones de adaptar a su personalidad el impacto del tratamiento formal del Cubismo, junto al cromatismo de procedencia Fauve:

Estos trabajos respondían al deslumbramiento que me produjo la observación de obras de tendencia no figurativa expuestas por entonces en las galerías de París, si bien las que más abundaban, eran las llamadas informalistas. Sobre todo, fueron producto de un somero análisis del cubismo y de los colores planos del grafismo de Matisse. Pinté estos papeles, tomando colores e impresiones de la realidad, pero esquematizando las formas geométricas onduladas o espirales, sin llegar a las tramas lineales que aparecieron tres o cuatro años más tarde.

Los títulos que di a estos "gouaches", *Espacio, Abstracción en cuatro colores, Tiempo en colores*, denotan simplemente el deseo de resumir y simplificar las formas cubistas y de llegar a la máxima pureza expresiva del color.

Es posible que el intento no fuese válido y por ello, decidí destruir estas pinturas dos años después.⁵⁷

A pesar de la poca acogida del público y el escaso reconocimiento por parte de la crítica, esta exposición tiene un enorme interés por constituir la

⁵³ OMBUENA, José. "Pintura abstracta y algunas cosas más", *Jornada*, 14-VII-1949, p. 4.

⁵⁴ GARÍN, Felipe. "Exposición Eugenio [Eusebio] Sempere, de pintura 'Abstracta'", *Las Provincias*, 17-VII-1949, p. 2.

⁵⁵ SEMPERE, Eusebio. "Notas Biográficas de Eusebio Sempere", en catálogo exposición RAMÍREZ, Pablo (com.). *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981* (Exposición celebrada en Alicante, Lonja del Pescado, del 27-II-1998 al 5-IV-1998). Alicante, Generalitat Valenciana, 1998, p. 284.

⁵⁶ LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. "Sempere en la Sala Mateu", *Las Provincias*, 17-VII-1949, p. 6.

⁵⁷ SEMPERE, Eusebio. "En el mes de julio...", en AGUILERA CERNI, Vicente. *La postguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, tomo I, p. 81-82.

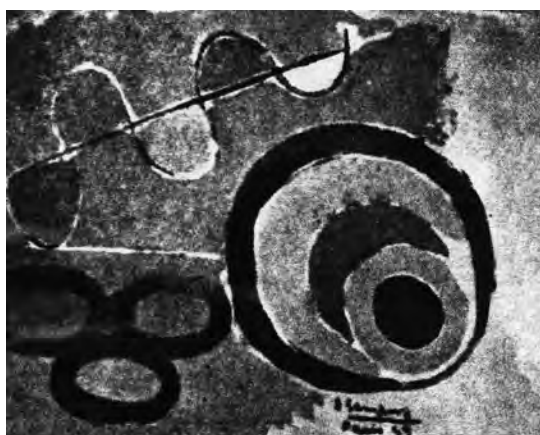


Fig. 9. Eusebio Sempere. *Pintura*, 1949.

primera muestra de arte abstracto realizada en el seno del mundo artístico valenciano, y sin duda una de las primeras individuales que se realizaron en todo el Estado Español. La prensa del momento no ocultó esta circunstancia al señalar que se trataba de: "la primera exposición de la llamada pintura abstracta que se celebra en Valencia; al menos que yo sepa. El suceso vale como si de pronto quedara abierta una ventana sobre determinada corriente artística hoy en boga; también ha sido como si hubiese arrojado una piedra en el agua estancada y plácida de nuestra vida artística local".⁵⁸

El fracaso total de la muestra determinó su regreso a París⁵⁹ al final del verano de 1949. Empieza ahora una época de privaciones materiales, porque se acabó pronto el dinero y tuvo que hacer trabajos de todo tipo para poder subsistir. A pesar de las penurias, la residencia en la ciudad del Sena le va abriendo nuevos horizontes estéticos y posibilidades, algunos gracias a los contactos de Alfons Roig. Estos primeros años se caracterizan por un deambular por distintos len-

⁵⁸ OMBUENA, José. "Pintura abstracta y algunas cosas más", *Jornada*, 14-VII-1949, p. 4.

⁵⁹ BONET, Juan Manuel. "Doce años en París", en catálogo exposición RAMÍREZ, Pablo (com.). *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*. (Exposición celebrada en Alicante, Lonja del Pescado, del 27-II-1998 al 5-IV-1998). Alicante, Generalitat Valenciana, 1998.

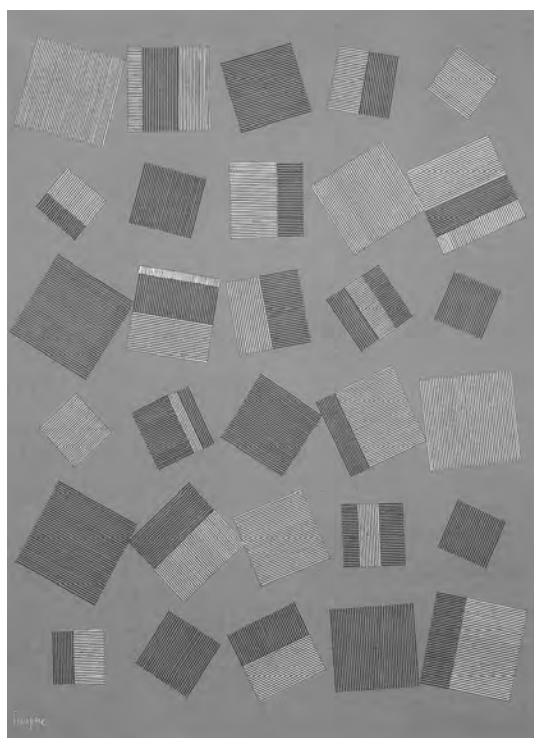


Fig. 10. Eusebio Sempere. *Sin título*, 1954.

guajes que evocan el descubrimiento en directo de Cézanne, Klee, Braque, Picasso, Matisse, Modigliani, Delaunay..., aunque su mirada se va tornando cada más rigurosa y formalista, sin despreciar el color. En puertas a abrazar el cinetismo, Sempere dirige su mirada hacia una geometría plenamente abstracta de cuadrados y rectángulos, con un tipo de obra que nos recuerdan los inicios del neoplasticismo holandés. El punto de llegada que da pie a una nueva etapa ya madura se produce hacia 1953, con obras que empiezan a explorar el movimiento virtual, tendencia que por esos años daba sus primeros pasos de la mano de artistas como Víctor Vasarely o Jesús Rafael Soto.

Las primeras obras que podemos considerar plenamente cinéticas, corresponden a una amplia serie de aguadas, realizada en París entre los años 1953 y 1960. Son obras de pequeño formato sobre cartulina. La pobreza del soporte y de la técnica evidencian sus escasos medios económicos para comprar materiales, pero es curioso comprobar que Sempere va a ser fiel durante toda su vi-

da a la técnica de la aguada, cuyos secretos y posibilidades empieza a conocer en este momento.

Estos *gouaches* –como se les conoce genéricamente– están formados por estructuras geométricas que albergan en su interior grafías lineales muy precisas. Para conseguir los efectos cinéticos, Sempere se sirve de varios procedimientos ópticos que van a constituir la base operacional de toda su producción. Inicialmente recurre al trazado de líneas paralelas muy juntas o líneas concéntricas. La redundancia continua de la misma forma hace que el ojo humano no sea capaz de distinguir con precisión los espacios rallados de los intersticios del fondo. Como consecuencia se generan en la retina toda una serie de vibraciones ópticas de movimiento virtual. En ambos casos, el resultado es similar al que produce la figura radiada de Mc Kay. Para acentuar más los efectos divide sus estructuras en partes y traza las tramas lineales de cada una de ellas con una dirección tangencial. De este modo, se consigue aumentar más la perplejidad visual del espectador, el cual no sólo se siente perturbado por la imposibilidad de fijar adecuadamente la imagen, sino también por los continuos cambios de orientación de los planos.

En el año 1956, comentaba su interés por el mundo del cinetismo: “El arte del porvenir o, por lo menos, el más inmediato correrá paralelo al cinético. El movimiento y las búsquedas espaciales empiezan a suplir al cuadro estático y en dos dimensiones; es por esto que insistamos en que ha muerto la pintura del caballete. El cuadro, según lo hemos entendido hasta ahora, no servirá más que de punto de partida a las búsquedas encaminadas al dinamismo de sus elementos y para adaptar a él los más nuevos descubrimientos de la técnica y de la mecánica actual”.⁶⁰

En julio de 1955 participa en la convocatoria del parisino *X Salon des Réalités Nouvelles* con dos relieves luminosos. Son un tipo de obras que empieza a construir un año antes y seguirá diseñando hasta su marcha a Madrid en 1960, con un total de unos quince ejemplares. Sempere trabaja ahora directamente con la luz artificial, instalada en cajas de madera. La luminosidad emana hacia el

exterior a través de unos agujeros geométricos recubiertos con entramados lineales –a modo de celosías geométricas u ovaladas– de una fenomenología bastante similar a la de los *gouaches*. Sus cajas evocan edificios racionalistas de cuyo interior emana la luz artificial por las ventanas. En palabras de José Corredor-Matheos, “El movimiento que sugieren sus ‘gouaches’ se da realmente en sus relieves”.⁶¹ El cinetismo se consigue con la intermitencia de la luz y el juego cambiante de intensidades y colores, gracias al empleo de lámparas y motores. La obra va modificando su aspecto por espacios cortos de tiempo. Ciertamente, Sempere abría una serie de posibilidades estéticas, a partir de la luz artificial, que iban a tener un amplio cultivo unos pocos años más tarde.

Con motivo del Salón entrega en mano copias de su *Manifiesto de la Luz* en el que daba cuenta de dichas obras. Sempere pretendía llevar el cinetismo a sus últimas consecuencias, más allá del simple movimiento virtual. Para ello ilumina por detrás las mismas retículas que venía trabajando en los *gouaches* y consigue potenciar más todos los efectos ópticos que ya hemos indicado anteriormente. Entre otras cosas señala: “Los trabajos que expongo en *Réalités Nouvelles* intentan incorporar y desarrollar los problemas de la luz, dentro de la plástica actual [...] He emprendido de nuevo el problema lumínico, para extender el vasto horizonte de posibilidades del arte no-figurativo. La luz es, en los trabajos expuestos, el elemento esencial. Nace de ellos y llega al espectador con toda la fuerza de su presencia física, poetizada y matizada por planos simples y materiales coloreados o transparentes. Con estos relieves incorporo a la plástica la dimensión espacial por medio de distintos planos superpuestos. También la movilidad por la que la luz proyectada establece, mediante el tiempo, un diálogo poético entre los elementos que componen la obra”.⁶²

La investigación continúa hacia una madurez plena que se dará de forma temprana. La visita a la exposición colectiva que Victor Vasarely había organizado en 1955 en la galería Denise René⁶³ parece ser decisiva a la hora de interpretar el nuevo rumbo. Durante los años que va a vivir en París

⁶⁰ SEMPERE, Eusebio. “Yo veo el Arte en 1956, así”, *Levante*, 1-X-1956.

⁶¹ CORREDOR-MATHEOS, José. “El pitagórico universo de Eusebio Sempere”, *Papeles de Son Armadans*, 1973, nº 204, p. 306.

⁶² El corto texto del Manifiesto ha sido reproducido multitud de veces en distintas publicaciones. La fuente que hemos utilizado es la del catálogo GIL MARTÍNEZ, Julián (com.). *Arte Geométrico en España 1957-1989* (Exposición celebrada en Madrid, Centro Cultural de la Villa, del 7-IV-1989 al 30-IV-1989). Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989, p. 15.

⁶³ La muestra recibió el nombre de *Le mouvement*, Galería Denise René, París, abril, 1955. Participaron Yaacob Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Robert Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely y Victor Vasarely.

hasta su vuelta a España realiza un centenar largo de obras que se conocen habitualmente con el nombre de los *Gouaches de París*. Hacia el año 1956-1957, recurre al efecto muaré, consistente en entrecruzar dos o tres campos lineales con una pequeña desviación de ángulo. La superposición origina una red de trazos que genera igualmente efectos de movimiento virtual. También se sirve del mecanismo de los sistemas interrumpidos. Consiste en introducir sistemas lineales dentro de otros más amplios, pero variando la frecuencia, la iluminación y el color. Las perplejidades perceptivas generan igualmente movimientos espaciales diversos. Como nos señala Inmaculada Julián: "No hay nada en ellos inmóvil. Responden plenamente a lo que se conoce bajo la denominación de cinetismo virtual. Esta sensación de movimiento nos viene dada por el desacuerdo cromático y por una continua sensación de inestabilidad gráfica que produce una acusada impresión de movimiento o vibración de la imagen que tenemos delante".⁶⁴

En enero de 1960 abandona París y se instala definitivamente en Madrid en compañía de Abel Martín, artista que había conocido en Francia. Llega con un cierto descontento por no haber alcanzado el reconocimiento que buscaba y atraído por las nuevas inquietudes que se respiran en España, aunque no era precisamente la Abstracción Geométrica la corriente que más furor causaba, sino el Informalismo, prodigado desde el Grupo El Paso. En 1959 se había incorporado al Grupo Parpalló, participando ya en la exposición que el colectivo realiza en la Sala Gaspar de Barcelona ese mismo año y en las siguientes hasta su disolución. El éxito todavía tardará unos cinco años en llegar, en especial a partir de su primera exposición individual en la Galería Juan Mordó de 1965. Su consagración definitiva viene con la antológica celebrada en las Salas de Exposiciones de la dirección General del Patrimonio Artístico en marzo de 1980.

En Madrid mantiene su línea de investigación del movimiento aparente y real, pero va a introducir nuevos elementos que enriquecen su plástica. La producción más abundante corresponde a las obras realizadas en aguada, óleo, *collage* o serigrafía que van a ocupar una gran parte de su dedicación artística. Estas obras continúan profundizando los efectos ópticos indicados, con fidelidad a los fundamentos plásticos establecidos en los *Gouaches de París*. No importa cuál sea la técnica,

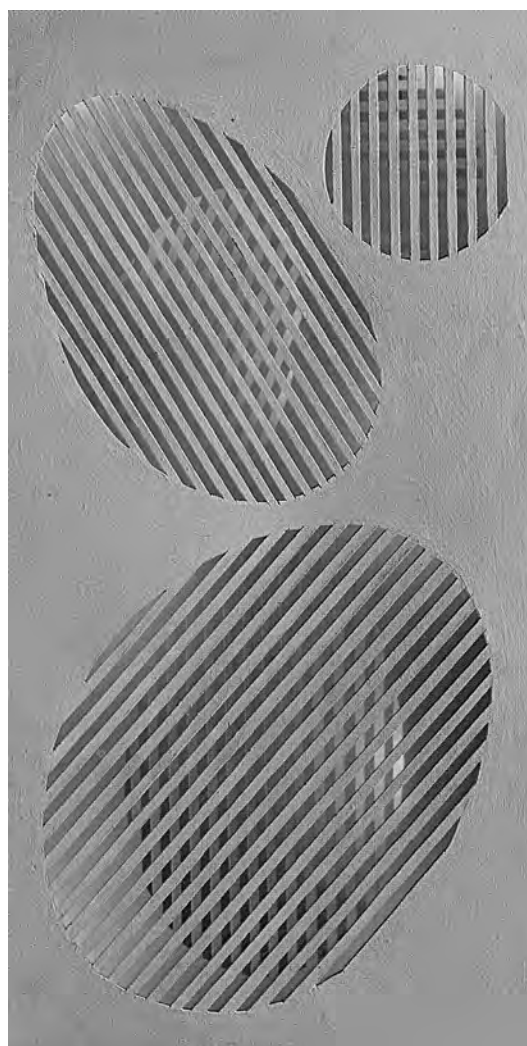


Fig. 11. Eusebio Sempere. *Relieve luminoso móvil*, 1960.

porque el objetivo y el resultado caminan en la misma dirección.

Observamos una mayor complejidad en el tratamiento de las redes espaciales y un cierto abandono de los principios tan geométricos del período francés. Las gamas cálidas en ocres o los anaranjados evocan un contexto mucho más mediterráneo y la luz se abre paso entre las tramas hábilmente tejidas. Sempere continúa sistematizando en campos sus haces filiformes superpuestos, pero con una mayor libertad y soltura. Está sacando todo lo que de levantino hay en él e intenta inmortalizar con un lenguaje abstractizante vivencias personales, momentos fugaces que consigue traducir en clave de forma, luz y color.

⁶⁴ JULIÁN, Inmaculada. *Arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 64.

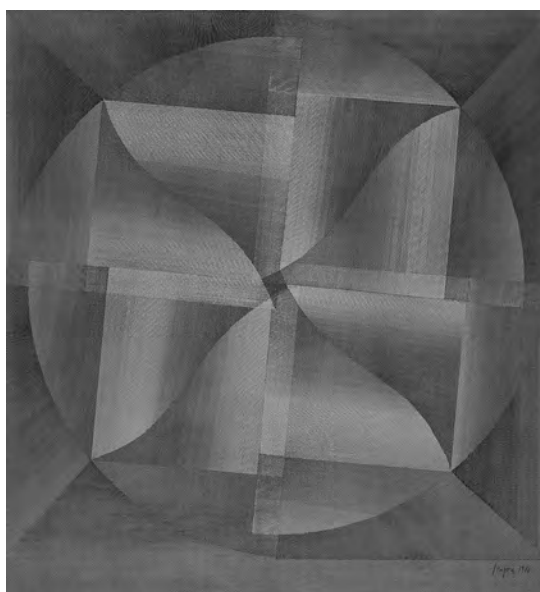


Fig. 12. Eusebio Sempere. *Círculo y cuadrado rectángulos*, 1970.

Un bloque importante de obras evoca paisajes naturales, formaciones vegetales, estaciones del año, lugares de la geografía española, etc. Los títulos nos guían en la interpretación adecuada: *Lago de noche* (1962), *Estanque* (1963), *Junio, julio* (1965), *Arabesco de Sevilla* (1966), etc. Es aquí donde el racionalismo se torna lírico. Con sus suaves redes lineales es capaz de condensar sus emociones más íntimas ante la contemplación de estos ambientes, "teniendo como trasfondo el paisaje recordado, visitado, habitado, percibido, patrimonio de nuestra memoria".⁶⁵ Capta su color en gamas correlativas, su luminosidad, las formas tímidamente insinuadas. Todo ello bajo un velo de *sfumato* leonardesco que modula el espacio, conseguido con el efecto muaré y los grafismos lineales muy juntos y finos. Todas estas obras respiran la misma vida interior que los ambientes que las

originaron. En 1980, comentaba: "El tremendo lirismo que sirve de contrapunto a la rigidez de las formas es lo más definido de mi personalidad y lo que me diferencia de otros pintores llamados cinéticos. En ese sentido no soy nada ortodoxo, pero porque yo quiero que sea así, claro".⁶⁶

En otras ocasiones, es más fiel a sus orígenes constructivistas y mantiene vivo el estudio de la forma geométrica en el espacio, invadido por los planos lineales que constituyen el fondo omnipresente de las figuras. Obras como *Dos círculos en movimiento* (1969), *Forma lobular* (1974), *Rombos y óvalos* (1976), etc. son muy evidentes. Lo que ya no abandonará nunca es la gama mediterránea de color, con el azul marino, el rojo granate, el anaranjado o el amarillo. Toda su investigación de la estructura sobre el plano está transida de elementos cinéticos que huyen de la fría geometría y nos introducen en un contexto donde se dan cita la virtualidad, el color y la luz.

Una experiencia que no debemos soslayar, en la trayectoria de nuestro autor, es la iniciada en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid,⁶⁷ durante el último trimestre de 1968. Sempere experimentó, con otros artistas del contexto español, la utilización del ordenador para la realización de obras plásticas.⁶⁸ Asumía el lenguaje cibernético cuando las teorías de la *gestalt* habían dejado en él profunda mella desde hacía años. Con el ordenador trataba de generar pinturas de raigambre similar a las que había realizado hasta ahora, pero sustituyendo la intuición artesanal por el trabajo estrictamente controlado por la técnica.

Las primeras obras estaban formadas por estructuras de índole geométrica tomando como base las curvas programadas por Eduardo Arrechea que se representan gráficamente a partir de ecuaciones matemáticas y que Sempere divulgó en serigrafías. La configuración formal parte de una

⁶⁵ Declaraciones suyas recogidas en catálogo FERNÁNDEZ VENTURA, Nieves (com.). *Con Sempere* (Exposición celebrada en Madrid, Banco Exterior de España, de 26-V-1983 a 31-VI-1983). Madrid, Banco Exterior de España, p. 49.

⁶⁶ FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. "Eusebio Sempere", *Guadalimar*, 1980, nº 48, p. 42.

⁶⁷ GARCÍA CAMARERO, Ernesto (coor.). *Generación Automática de Formas Plásticas. Resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*, Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969. GARCÍA CAMARERO, Ernesto (com.). *Formas computables* (Exposición celebrada en Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid), del 26-VI-1969 al 26-VII-1969). Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969. GARCÍA CAMARERO, Ernesto (com.). *Generación Automática de Formas Plásticas* (Exposición celebrada en Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, del 22-VI-1970 al 4-VII-1970). Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970. ALEXANCO, José Luis; BRIONES, Florentino (com.). *Formas computadas* (Exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones Santa Catalina, V-1971), Madrid, Publicaciones Españolas, 1971. PATUEL, Pascual. "La imagen artística por ordenador", en *actas III Seminario de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 1999.

⁶⁸ ENTRENA, E. "Eusebio Sempere trabaja con una computadora para elaborar sus obras", *La Verdad*, 11 de mayo, Alicante, 1971.

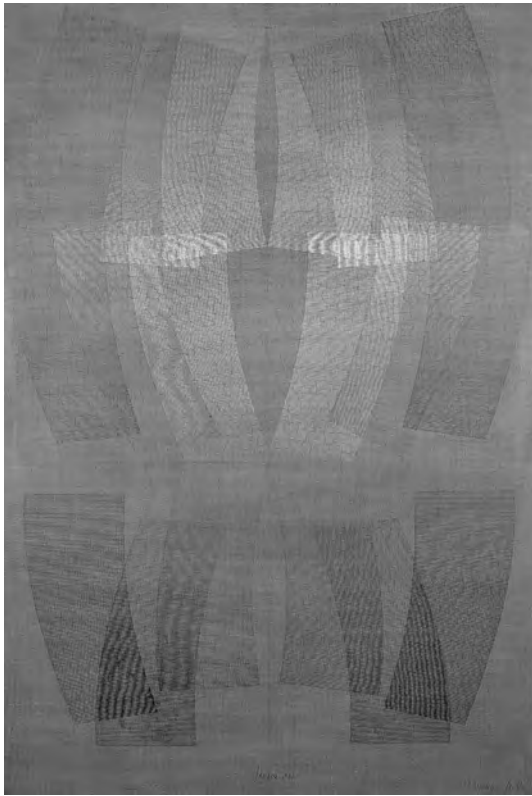


Fig. 13. Eusebio Sempere. *Arabesco de Sevilla*, 1966.

circunferencia sujeta a evoluciones sobre sí misma y desplazamientos cartesianos hasta llegar a configurar líneas onduladas de muelle similares a un *serpentin* que recorre vertical u horizontalmente el soporte y da nombre a la obra. Las interferencias de las finísimas líneas trazadas por el *plotter* forman ángulos inferiores a 45 grados que ante el espectador se convierten en movimientos aparentes de efecto muaré. El cinetismo todavía se acentúa más en virtud de la sinuosidad que presenta cada *serpentin*.

En esta misma línea realizó obras tituladas *Haz de septifolios* con la fórmula de la computadora $R = \text{COS } W \times \text{COS } (6 W + K)$. Ahora más que movimientos de desplazamiento la circunferencia genera formas esféricas que se abren como una flor apoyadas sobre un punto básico muy luminoso. El movimiento virtual está fuertemente potenciado por la densidad de estructuras circulares que se interfieren entre sí.

Después de estos primeros intentos trabajó en la reconstrucción de una figura mediante la descom-

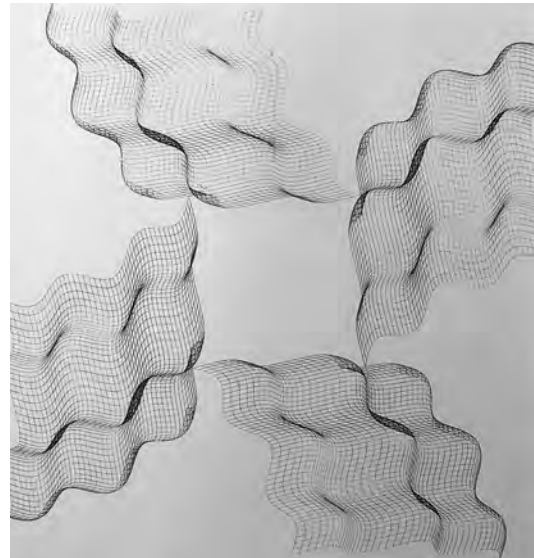


Fig. 14. Eusebio Sempere. *Nuevo espacio con las curvas gaussianas*, 1969.

posición geométrica de una retícula lineal.⁶⁹ Sempere aplicó esta metodología a un retrato suyo de la cabeza. El programa del ordenador actuaba sobre los puntos desplazándolos y deformando su figura de diversas maneras de acuerdo con leyes similares a las de la Gravitación Universal. La deformación se producía según la mayor o menor atracción que cada punto experimentaba a partir del nivel de oscurecimiento. Según el grado de atracción se desarrollaban variantes distintas de un mismo tema, en este caso su propio retrato que llegaba a alcanzar aspectos visiblemente diferentes por la mayor o menor concentración de puntos negros.

El último bloque de la producción artística de Sempere correspondería a las obras tridimensionales. Sempere empezó a realizar esculturas abstractas de madera y metal en los años cincuenta, con un tamaño inferior a 50 cm, pero han desaparecido. La dedicación más sistemática e intensa a este tipo de obra no comienza hasta mediados de

⁶⁹ SEMPERE, Eusebio. "Después de los trabajos realizados...", en catálogo exposición GARCÍA CAMARERO, Ernesto (com.). *Generación Automática de Formas Plásticas*. (Exposición celebrada en Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, del 22-VI-1970 al 4-VII-1970). Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970.



Fig. 15. Eusebio Sempere. *La Torre de Babel*, Elche (Alicante), 1969.

los sesenta, cuando su regreso a España le permite disponer de instalaciones más adecuadas para el trabajo a gran escala que las que podía tener en París. No cabe, siquiera, la denominación de "esculturas", en el sentido tradicional del término, porque el proceso industrial de su construcción y los materiales (plástico, acero, aluminio, hierro, cromados, etc.) las apartan por completo

de la tradición. Él mismo así lo indicaba al señalar: "yo no soy escultor [...] son temas tratados en tres dimensiones, empleando las sensaciones materiales en oscuro o claro".⁷⁰

A pesar de que estamos ante obras de aspecto muy distinto a las pinturas, no podemos hablar de un cambio de rumbo en la experimentación del movimiento. Las líneas paralelas son aquí sustituidas por varillas metálicas que la luz natural se encarga de iluminar con el fin de crear los mismos efectos de reverberación espacial y contrastes que veíamos en los *Gouaches de París*. Algunas son fijas y sólo la multiplicación de elementos y/o el desplazamiento del espectador introduce movimiento aparente. Otras, sin embargo, son susceptibles de cinetismo real al ser accionadas por el espectador o por algún dispositivo de tipo eléctrico. Funcionan como un péndulo oscilante o un mecanismo rotatorio. En general podemos hablar de tres tipologías que el artista irá realizando a lo largo de su vida: rejas móviles, estructuras suspendidas y estructuras asentadas en el suelo. Este abanico de posibilidades comparte la idea de movimiento virtual o real propia del cinetismo de Sempere y constituye, en cierta manera, una trasposición a la tridimensionalidad de las investigaciones llevadas a cabo anteriormente en el terreno de la pintura o el *collage*.

⁷⁰ SORIA HEREDIA, Fernando; ALMARZA-MEÑICA, Juan Manuel (coor.). *Arte Contemporáneo y sociedad*, Salamanca, Instituto Superior de Filosofía de Valladolid-Editorial San Esteban, 1982, p. 63.