

INTERNATIONAL EXHIBITION

DISPLACEMENTS

GEOMETRIC ABSTRACTION

Edited by Anto Rabzas

Title Exhibition

DISPLACEMENTS

Geometric Abstraction

Funding

Project identification.
AC: AC37
Vice-Dean of Culture
Department of Drawing and Engraving

Organization



Research Group
Urban Drifts_ Artistic interventions in the territory
Reference UCM: 941776
Director: Antonio Rabazas Romero
Faculty of Fine Arts
Complutense University of Madrid
CEI Campus of International Excellence (UCM and UPM) Campus Moncloa
Cultural Heritage Cluster
E-mail: arabazas@ucm.es

Exhibition Curators

SPAIN:
Prof. Antonio Rabazas (Anto Rabzas)
Prof. Jorge Varas

Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

POLAND:
Prof. Wieslaw Luczaj (Mark Starel)

Jan Kochanowski University en Kielce

Dates Exhibition

1 / 18 octubre 2019

Place

Exhibition Hall
Faculty of Fine Arts
Complutense University
C/ Pintor El Greco, 2
28040 Madrid Spain

bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



CONTENTS

TEXTS

Antonio Rabazas (Anto Rabzas)

/ [DESPLAZAMIENTOS](#)

/ DISPLACEMENTS

p. 7

César Paternosto

[LA PINTURA Y LA VISIÓN OBLICUA \(1969-70 / 2002\)](#)

PAINTING AND THE OBLIQUE VISION (1969-70/2002)

p. 15

Tomás García Asensio

[PSEUDO Y CRIPTOGOMETRÍA](#)

PSEUDO AND CRYPTOGEOMETRY

p. 27

Eduardo Barco

[GEOMETRÍA Y ABSTRACCIÓN](#)

GEOMETRY AND ABSTRACTION

p. 30

David Magán

p. 33

ARTISTS

Manuel AYLLÓN
p. 36

Waldo BALART
p. 38

Eduardo BARCO
p. 40

Ove CARLSON
p. 42

Carlos CARTAXO
p. 44

María CUEVAS
p. 46

Adolfo ESTRADA
p. 48

Robert FERRER
p. 50

Emilio GAÑÁN
p. 52

Tomás GARCÍA ASENSIO
p. 54

Julian GIL
p. 56

Gerhard HOTTER
p. 58

Carmen HIDALGO DE CISNEROS
p. 60

Viktor HULIK
p. 62

Piers JACKSON
p. 64

Tomasz JEDRZEJKO
p. 66

Gerda KRUIJMER
p. 68

Aleksandra LATECKA
p. 70

Josef LINSCHINGER
p. 72

Guillermo LLEDÓ
p. 74

David MAGÁN
p. 76

Jean-Luc MANGUIN
p. 78

Jakub MATYS
p. 80

Grzegorz MROCZKOWSKI
p. 82

Tadeusz MYSŁOWSKI
p. 84

Mónica OLIVA
p. 86

Aleksander OLSZEWSKI
p. 88

César PATERNOSTO
p. 90

Anto RABZAS
p. 92

Miguel Ángel RODRÍGUEZ SILVA
p. 94

Alfonso SICILIA
p. 96

Magdalena SNARSKA
p. 98

Francisco SOBRINO
p. 100

Mark STAREL
p. 102

Bogumiła STROJNA
p. 104

Jolanta STUDZINSKA
p. 106

Przemek SULIGA
p. 108

Kamilla SZÍJ
p. 110

Jorge VARAS
p. 112

Andras WOLSKY
p. 114

Joa ZAK
p. 116

TEXTS

DESCRIPCIÓN

Presentamos el proyecto *DESPLAZAMIENTOS. Abstracción Geométrica* organizado y comisariado por los profesores Antonio Rabazas (Anto Rabzas) y Jorge Varas de la Facultad de BBAA de la UCM en España y el profesor Wieslaw Luczaj (Mark Starel) desde la Jan Kochanowski University en Kielce, Polonia.

Su principal objetivo es la creación y difusión de un archivo de gráfica contemporánea que constituya un patrimonio internacional relacionado con la Abstracción Geométrica. Para ello, se identificarán las principales líneas de la Abstracción Geométrica actual a través del trabajo con los artistas y sus obras.

En esta primera edición seleccionamos las obras de 41 autores internacionales que trabajan en la abstracción geométrica. Los daremos a conocer mediante su reproducción digital, catalogándolos, exponiéndolos y difundiendo el proyecto.

Esto permitirá a profesores, estudiantes y profesionales analizar e interpretar sus metodologías, técnicas y aportaciones como valor educativo de la realidad sociocultural.

DESCRIPTION

We present the project *DISPLACEMENTS. Geometric Abstraction* organized and curated by Professors Antonio Rabazas (Anto Rabzas) and Jorge Varas from the Faculty of BBAA of the UCM in Spain and Prof. Wieslaw Luczaj (Mark Starel) from the Jan Kochanowski University in Kielce, Poland.

Its main objective is the creation and dissemination of an archive of contemporary graphics that constitutes an international heritage related to Geometric Abstraction. To this end, the main lines of current Geometric Abstraction will be identified through the work with artists and their works.

In this first edition we selected the works of 40 international authors working in Geometric Abstraction. We will make them known through their digital reproduction, cataloging them, exhibiting them, and disseminating the project.

This will allow teachers, students, and professionals to analyze and interpret their methodologies, techniques, and contributions as an educational value of the socio-cultural reality.

Antonio Rabazas (Anto Rabzas)

/ DESPLAZAMIENTOS

*Desplazar: sacar de un lugar una cosa y llevarla a otro sitio.
Cambiar: adoptar otra naturaleza, estado, figura, lugar u otra cosa.*

Este proyecto ha surgido gracias a Julián Gil, profesor nuestro y de toda una generación, gran artista y referente de la abstracción geométrica en España, que ha sabido con su docencia fertilizar la semilla abstracta que todos llevamos dentro. Él nos puso en contacto con Mark Starel; de ahí surgieron colaboraciones en varias exposiciones en Polonia y nuestra respuesta en forma de esta exposición en España:

Gracias Julián, seguimos tu estela.

1

Este catalogo contiene la obra de 41 artistas contemporáneos de varias nacionalidades que trabajan en el ámbito de la Abstracción Geométrica. Su objetivo es mostrar la relevancia y actualidad de este movimiento internacional que comenzó a principios del siglo XX, y que ha influido e impactado enormemente en las escuelas, y en la enseñanza del arte, la arquitectura y el diseño.

Nuestro primer objetivo es pedagógico, mostrar, exhibir, sacar a la luz una determinada práctica, una forma de hacer artística. Los comisarios somos artistas y profesores, Antonio Rabazas (Anto Rabzas) y Jorge Varas, en la Facultad de Bellas Artes de Universidad Complutense de Madrid y Wieslaw Luczaj (Mark Starel) en la Jan Kochanowski University in Kielce, Polonia.

La noción clave del proyecto es el verbo desplazar, una acción transitiva que implica sacar de un lugar una cosa y llevarla a otro sitio. Tomamos las obras de 41 creadores, de sus estudios, y geografías y las reunimos en un único espacio de exhibición, y esto nos lleva al siguiente verbo: cambiar, que en español significa adoptar otra naturaleza, dar lugar a otra cosa, evolucionar, transformar. Las obras aquí presentadas conforman esa transformación, al desplazar las obras de las lógicas imperantes en el estudio del artista, se generan vínculos inesperados, uniones imperceptibles y diálogos improbables.

/ DISPLACEMENTS

*Displace: to move or put out of the usual place.
Change: to adopt or acquire a different nature, state, shape, place, or something else.*

This project was born thanks to Julián Gil, a teacher to us and to an entire generation, a great artist and a catalyst of geometric abstraction in Spain, who has –through his teachings– fertilized the abstract seed we all carry inside. He connected us with Mark Starel; this led to collaborations on various exhibitions in Poland and our response in the shape of this exhibition in Spain:

Thank you Julián, we follow your lead.

1

This catalogue contains the work of 41 contemporary artists from various nationalities who work in geometric abstraction. It aims to show the relevance and timeliness of this international movement that started in the early 20th Century, and which has greatly influenced and impacted schools, and the teaching of art, architecture, and design.

Our first objective is educational; to show, display and shed light on a specific practice, an artistic way of working. The curators are artists and professors; Antonio Rabazas (Anto Rabzas) and Jorge Varas from the Faculty of Fine Arts at the Complutense University of Madrid and Wieslaw Luczaj (Mark Starel) from the Jan Kochanowski University in Kielce, Poland.

The key concept of the project is the verb (to)displace, a transitive action that implies taking something and moving it or putting out of its usual place. We took the works of 41 creators, from their studios, and geographies and brought them together in a single exhibition space, and this leads us to the following verb: mudar or mover, which in Spanish means to adopt another nature, to give rise to something else, to evolve, to transform. The works presented here make up this transformation; by displacing the works from the logic prevailing in the artist's studio, we generate unexpected links, imperceptible unions, and improbable dialogues.

El segundo objetivo es documentar, crear un archivo, catalogar, recoger una serie de datos junto con una serie de autores y obras. Como parte de todo proceso investigación, pretendemos dirigirnos al futuro, dejar constancia en algún lugar, otros llegarán y encontrarán los datos y seguirán otros rastros. Respecto al formato, elegimos el cartel por ser un elemento de exhibición y comunicación rápido y económico, con una larga tradición en las vanguardias, y las escuelas de formación como la Bauhaus, Ulm, etc.

Junto al cartel, vimos necesario la creación de un catálogo, un dispositivo que condensa y facilita el uso de la información, y en su versión digital solo tiene el coste de nuestro trabajo. Por último, de esta voluntad de reunión, se desprende la necesidad de dotar al proyecto de periodicidad temporal. Intentaremos que la cita sea bianual, y nuevos artistas de diferentes países se vayan incorporando al archivo. Tenemos la firme voluntad de crecer.

Como artistas tenemos una responsabilidad con las estrategias de creación que estamos empleando y como profesores con la generación que estamos formando.

Una vía fundamental es compartir la experiencia creadora. Un primer paso es mostrar y debatir. Una obra no existe hasta que se publica, y hacerla visible es el objetivo principal de este proyecto.

Por ello, recomiendo al lector que deje de leer estas disquisiciones y comience a observar con atención las obras a continuación reproducidas. Lo importante para cualquier debate está allí.

2

Estando de ya vuelta de este paseo por las imágenes, solo decir que para una historia y crítica del concepto de abstracción habría que acudir a fuentes especializadas. Solo abocetaremos con un pincel muy grueso, sus orígenes en este breve prólogo, pues no es nuestra intención ir más allá.

La primera fuente que recomiendo sería *Abstraktion und Einfühlung, Abstracción y empatía*, de Wilhelm Worringer, publicado en 1908. La estética que se ocupa de la obra de arte oscila entre dos tendencias contrarias: “el afán de *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas.”¹

¹ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza* (2a. ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica, 2008. p.79.

The second objective is to document, to create an archive, to catalog, to collect a series of data along with a series of authors and works. As part of any research process, we intend to address the future, to leave a record somewhere; others will come, find the data, and follow other leads. As for the format, we selected the poster because it is an inexpensive and fast element of exhibition and communication, with a long tradition in the avant-garde and training schools such as the Bauhaus, Ulm, etc.

Along with the poster, we saw the need to create a catalog, a device that condenses and facilitates the use of information, and in its digital version only has the cost of our work. Since it is a digital version, the only extra cost is our work. Finally, from this will to reunite, it is necessary to provide the project with a temporal periodicity. We will try to make it a bi-annual event, and new artists from different countries will join the archive. We have the firm will to grow.

As artists we have a responsibility with the creation strategies we are employing and as teachers with the generation we are forming.

A fundamental way is to share the creative experience. A first step is to show and discuss. A work does not exist until it is published, and making it visible is the main objective of this project. Therefore, I recommend the reader to stop reading these disquisitions and start looking carefully at the works reproduced below. What is important for any discussion is there.

2

Having already returned from this walk through the images, we can only say that for a history and critique of the concept of abstraction we would have to turn to specialized sources. We will only sketch, with a very thick brush, its origins in this brief prologue, since it is not our intention to go further.

The first source I recommend would be Wilhelm Worringer's *Abstraktion und Einfühlung, Abstraction and Empathy*, published in 1908. Aesthetics dealing with the work of art oscillates between two contrary tendencies: “the striving for *Einfühlung* as a presupposition of aesthetic experience finds its satisfaction in the beauty of the organic, the striving for abstraction finds beauty in the inorganic and life-denying, in the crystalline or, expressing it in a general way, in all subjection to abstract law and need.”¹

¹ Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza* (2nd. ed.). FCE - Fondo de Cultura Económica, 2008. p.79.

hasta que en el siglo XX, el artista conquista la libertad de elección hacia su “Sentimiento artístico originario” (*Urkunstwollen*)

Worringer, parte del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexo con ella y se desmarca de la necesidad de imitación:

“De ninguna manera debe considerarse lo bello natural como una condición de la obra de arte, aunque aparentemente ha llegado a ser en el curso de la evolución un valioso factor de ésta, en parte casi idéntico con ella.”²

Defiende la tesis que en las pinturas rupestres prehistóricas, en los ornamentos, en la cerámica y en las culturas antiguas y modernas de las tribus africanas y precolombinas, ya existe un intento de abstraer, sintetizar y geometrizar la realidad. Esta vocación sintética se manifiesta sutilmente a través de la estilización, incluso en las artes figurativas occidentales.

Wassily Kandinsky sintetiza estas ideas por medio la expresión “necesidad interior”, en su libro *Über das Geistige in der Kunst* (1911). *De lo Espiritual en el Arte*.

Pero el origen de los conceptos, como el origen de las formas, siempre tienen otro origen.³

Konrad Fiedler, recoge las ideas de Zimmermann⁴ en su ensayo *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) y otros textos, incluidos en “*De la esencia del Arte*” y “*Escritos sobre arte*” en español.⁵

2 Worringer, W. *ibid.*, 2008. p.77

3 La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la *Einfühlung* [empatía o proyección sentimental] y a la que Theodor Lipps dio una formulación clara y comprensiva. Por lo tanto, el sistema estético de Lipps será —*pars pro toto*— nuestro punto de partida en las exposiciones que siguen. En la nota a pie Worringer explica: *El problema de la proyección sentimental se remonta al romanticismo, cuya intuición artística anticipó la concepción básica de la estética vigente en nuestros días. Más tarde el problema*

*fue elaborado científicamente por Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Gross, Siebeck y finalmente por Lipps. Más detalles sobre esta evolución pueden encontrarse en la tesis de Paul Stern sobre Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik [Proyección sentimental y asociación en la estética moderna], Múnich, 1897. Worringer, W. *ibid.*, 2008. p.79*

4 Robert von Zimmermann, en su *Ästhetik*. (1865) propone que el análisis del arte ha ocuparse de sus elementos estructurales, no de su metafísica.

5 Delgado-Gal Álvaro, & Pensamiento. (1996). *La esencia del arte* (1a ed., Ser. Pensamiento). Taurus. y Fiedler, K., Pérez Carreño, F., Pérez Carreño, F., Romano, V., & Romano, V. (1990). *Escritos sobre arte* (Ser. La balsa de la medusa, 2). Visor.

until in the 20th century, the artist conquers the freedom of choice towards his “original artistic feeling” (*Urkunstwollen*).

Worringer, starts from the assumption that the work of art stands beside nature as an equivalent autonomous organism and, in its deepest being, without nexus to it and dissociates itself from the necessity of imitation: “By no means should the natural beautiful be regarded as a condition of the work of art, although it has apparently become in the course of evolution a valuable factor of it, in part almost identical with it.”²

He defends the thesis that in prehistoric cave paintings, in ornaments, in ceramics and in the ancient and modern cultures of African and pre-Columbian tribes, there is already an attempt to abstract, synthesize and geometrize reality. This synthetic vocation is subtly manifested through stylization, even in Western figurative arts.

Wassily Kandinsky synthesizes these ideas by means of the expression “inner necessity”, in his book *Über das Geistige in der Kunst* (1911). *Concerning the Spiritual in Art*.

But the origin of concepts, like the origin of forms, always has another origin.³

Konrad Fiedler, takes up Zimmermann’s⁴ ideas in his essay *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) and other texts, included in “*De la esencia del Arte*” and “*Escritos sobre arte*” in Spanish.⁵

2 Worringer, W. *ibid.*, 2008. p.77

3 Modern aesthetics, which has taken the decisive step from aesthetic objectivism to aesthetic subjectivism, which means that it no longer starts in its investigations from the form of the aesthetic object, but from the behavior of the subject that contemplates it, culminates in a theory that with a general and vague name can be designated as the theory of *Einfühlung* [empathy or sentimental projection] and to which Theodor Lipps gave a clear and comprehensive formulation. Lipps’ aesthetic system will therefore be —*pars pro toto*— our starting point in the expositions that follow. In the footnote Worringer explains: *The problem of sentimental projection goes back to romanticism, whose artistic intuition anticipated the basic conception of aesthetics current*

*in our day. Later the problem was elaborated scientifically by Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Gross, Siebeck and finally by Lipps. More details on this development can be found in Paul Stern’s thesis on Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik [Sentimental Projection and Association in Modern Aesthetics], Munich, 1897. Worringer, W. *ibid.*, 2008. p.79*

4 Robert von Zimmermann, in his *Ästhetik*. (1865) proposes that the analysis of art should deal with its structural elements, not its metaphysics.

5 Delgado-Gal Álvaro, & Pensamiento. (1996). *La esencia del arte* (1st ed., Ser. Pensamiento). Taurus. y Fiedler, K., Pérez Carreño, F., Pérez Carreño, F., Romano, V., & Romano, V. (1990). *Escritos sobre arte* Madrid. (Ser. La balsa de la medusa, 2). Visor.

Reemplaza la división idealista Kantiana de forma y contenido por el concepto de “*experiencia estética*” donde el esfuerzo del artista en la elaboración formal, “expresa y crea” una nueva realidad. Se aleja del método histórico y defiende un método analítico y descriptivo. La obra de arte es equivalente a cualquier forma de conocimiento, y defiende que en la obra de arte, la estructura compositiva es mucho más interesante que el contenido. Worringer asume la posición de Fiedler y escribe “*el contenido es factor secundario de toda representación artística*” tanto naturalista como abstracta, decantándose por la estructura “*porque no hay contenido que pueda despistar*”.

En 1893 Alois Riegl publica *Stilfragen*, “*Cuestiones de estilo*”, obra profundamente influenciada por la teoría de la “*Pura Visualidad*” (*Sichtbarkeit*). Defiende un proceso de objetivación de las formas por medio de un método analítico y descriptivo, dando importancia al proceso de creación y dejando fuera el campo de la subjetividad (lo emotivo, el gusto, lo bello y lo feo...). Worringer influido por la obra de su maestro Alois Riegl, utiliza el concepto de “*Voluntad artística*” (*Kunstwollen*) para elaborar su propia teoría de la abstracción.

En el mismo año de la publicación *Stilfragen de Riegl*, el escultor Adolf Hildebrand, publica *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893).⁶ Para Hildebrand “...*todo fenómeno natural, aislado, debe ser transformado en caso general, es decir, debe devenir una imagen visual que asuma una significación general en tanto que expresión de la representación de la forma*” Hildebrand distinguía entre tres tipos de visión: La *lejana* que se ocupa de la proporción y la armonía, es bidimensional y busca la unidad del conjunto; la *cercana*, que a través del movimiento ocular introduce el ritmo y el tiempo; y la *táctil*, que abre la mente a la experiencia de la textura, de la piel, e intensifica el carácter natural-artificial de la obra.

Y esto nos lleva a un amigo de Fiedler y Hildebrand, Heinrich Wölfflin y a sus importantes aportaciones teóricas a la “teoría formalista”, recogidas en: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886). *Renaissance und Barock* (1888)⁷, y *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)⁸. Wölfflin elabora 5 pares de conceptos para explicar el paso del renacimiento al barroco, elevándolos a principios universales: *Lo lineal y lo pic-*

6 Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid. Visor. 1988.

7 Wölfflin, H. *Renaissance und Barock* (1888), y *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) Tr.: Wölfflin Heinrich. (1991). *Renacimiento y*

barroco (2a. ed., Ser. Paidós estética, 8). Paidós.

8 Wölfflin, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) Tr.: Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (3a ed., Ser. Biblioteca de ideas del siglo xx, 7). Espasa Calpe.

He replaces the Kantian idealistic division of form and content by the concept of “*aesthetic experience*” where the artist’s effort in formal elaboration “expresses and creates” a new reality. He moves away from the historical method and defends an analytical and descriptive method. The work of art is equivalent to any form of knowledge, and defends that in the work of art, the compositional structure is much more interesting than the content.

Worringer assumes Fiedler’s position and writes “*the content is a secondary factor in all artistic representation*”, both naturalistic and abstract, opting for the structure “*because there is no content that can mislead*”.

In 1893 Alois Riegl published *Stilfragen*, “*Questions of Style*”, a work deeply influenced by the theory of “*Pure Visuality*” (*Sichtbarkeit*). He defends a process of objectification of forms by means of an analytical and descriptive method, giving importance to the process of creation and leaving out the field of subjectivity (the emotional, taste, the beautiful and the ugly...). Worringer, influenced by the work of his master Alois Riegl, uses the concept of “*Artistic Will*” (*Kunstwollen*) to elaborate his own theory of abstraction.

In the same year as Riegl’s *Stilfragen*, the sculptor Adolf Hildebrand published *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893).⁶ For Hildebrand “...*every natural phenomenon, isolated, must be transformed into a general case, that is, it must become a visual image that assumes a general significance as an expression of the representation of form.*” Hildebrand distinguished between three types of vision: *the distant*, which deals with proportion and harmony, is two-dimensional and seeks the unity of the whole; *the near*, which through eye movement introduces rhythm and time; and *the tactile*, which opens the mind to the experience of texture, of skin, and intensifies the natural-artificial character of the work.

And this brings us to a friend of Fiedler and Hildebrand, Heinrich Wölfflin and his important theoretical contributions to “formalist theory”, collected in: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886). *Renaissance und Barock* (1888)⁷, and *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)⁸. Wölfflin elaborates 5 pairs of concepts to explain the passage from Renaissance to Baroque, elevating them to universal principles: *The linear and*

6 Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid. Visor. 1988.

7 Wölfflin, H. *Renaissance und Barock* (1888), Tr.: Wölfflin, Heinrich. (1991). *Renacimiento y barroco* (2nd. ed., Ser. Paidós aesthetics, 8). Paidós.

8 Wölfflin, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Tr.: Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (3rd ed., Ser. Biblioteca de ideas del siglo xx, 7). Espasa Calpe.

tórico, *Superficie y profundidad, Forma cerrada y forma abierta, Pluralidad y unidad y Claridad absoluta y relativa*. Como podemos inferir, ya no se habla de la psicología del artista, o del sentimiento y emoción, se plantean problemas de análisis estructural que solo están en la obra.

Ya en el S. XX, Clive Bell en *Art* (1914)⁹ y Roger Fry en *Vision and Design* (1920)¹⁰ establecen el principio de “*Significant form*”. La *forma significativa* se encuentra en cada una de las líneas y los colores combinados de una manera particular, ciertas formas y la relación entre esas formas, son los únicos elementos que despiertan nuestras emociones estéticas.

En España, Ortega y Gasset se hace eco de estas teorías, en *Meditación del marco* (1921) y *La deshumanización del arte* (1924)¹¹ “*lo esencial de la obra de arte no es la imitación de la naturaleza, sino al contrario*” y plantea que “*el arte es esencialmente... creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales*”.

Desplazamientos, cambios, evolución, metamorfosis... Henri Focillon en “*Vie des formes*” (1934)¹² escribe: “*Las reglas más rigurosas, que parecen hechas para diseccionar la materia formal y reducirla a una monotonía extrema, son precisamente las que muestran mejor su inagotable vitalidad a causa de la riqueza de las variaciones y de la asombrosa fantasía de las metamorfosis. ¿Hay algo más alejado de la vida... que las combinaciones geométricas de la decoración musulmana?... Pero, su misma inmovilidad está irisada de metamorfosis...*”

Podríamos seguir indagando en el origen conceptual de nuestra necesidad de abstracción, pero lo dejamos aquí y concluimos: Que al desviar la atención de las temáticas de la imitación natural, el artista fija su atención en el medio con que trabaja, en su propio hacer. Que lo no figurativo o abstracto, para tener validez estética, no puede ser arbitrario y accidental, sino que debe producir su propio orden original. Y este orden lo consigue a través de las restricciones que se encuentran en los procesos de la ejecución de las obras, convirtiéndose estas indagaciones, en sus temas.

9 Bell, C. (1914). *Art* (5th ed.). F.A. Stokes. Retrieved 2021.
10 Fry, R. (1924). *Vision and design*. Brentano's. Retrieved 2021.
11 Ortega y Gasset, J. (1960). *José Ortega y Gasset: (antología)* (Ser. Lo español y los españoles, 7). Doncel.
Ortega y Gasset José. (1950). *Obras completas* (2a ed., Vol. Tomo 1,2,3, (1917-1928) /). Revista de Occidente.

12 Focillon, H. (1947). *Vie des formes* (3a. ed. suivie de L'Eloge de la Main, Ser. Bibliothèque de philosophie contemporaine). Presses Universitaires de France. Tr.: Focillon, H. (1947). *Vida de las formas : seguido por el elogio de la mano* (1. ed.). Librería y Editorial El Ateneo.

the pictorial, *Surface and depth, Closed form and open form, Plurality and unity, and Absolute and relative clarity*. As we can infer, we no longer speak of the psychology of the artist, or of feeling and emotion, problems of structural analysis that are only in the work are raised.

Already in the 20th century, Clive Bell in *Art* (1914)⁹ and Roger Fry in *Vision and Design* (1920)¹⁰ established the principle of “*Significant form*”. The *significant form* is found in each of the lines and colors combined in a particular way, certain forms and the relationship between those forms, are the only elements that arouse our aesthetic emotions.

In Spain, Ortega y Gasset echoes these theories, in *Meditación del marco* (1921) and *La deshumanización del arte* (1924)¹¹ “*the essential of the work of art is not the imitation of nature, but on the contrary*” and states that “*art is essentially... creation of a new objectivity born from the previous breaking and annihilation of real objects*”.

Displacements, changes, evolution, metamorphoses... Henri Focillon in “*Vie des formes*” (1934)¹² writes: “*The most rigorous rules, which seem made to dissect the formal matter and reduce it to an extreme monotony, are precisely the ones that best show its inexhaustible vitality because of the richness of variations and the amazing fantasy of metamorphoses. Is there anything more distant from life... than the geometric combinations of Muslim decoration?... But, their very immobility is iridescent with metamorphosis...*”

We could continue to inquire into the conceptual origin of our need for abstraction, but we leave it here and conclude: That by diverting attention from the themes of natural imitation, the artist fixes his attention on the medium with which he works, on his own doing. That the non-figurative or abstract, in order to have aesthetic validity, cannot be arbitrary and accidental, but must produce its own original order. And he achieves this order through the restrictions found in the processes of the execution of the works, turning these inquiries into his themes.

9 Bell, C. (1914). *Art* (5th ed.). F.A. Stokes. Retrieved 2021.
10 Fry, R. (1924). *Vision and design*. Brentano's. Retrieved 2021,
11 Ortega y Gasset, J. (1960). *José ortega y gasset: (antología)* (Ser. Lo español y los españoles, 7). Doncel.
Ortega y Gasset José. (1950). *Obras completas* (2nd ed., Vol. Volume 1,2,3, (1917-1928) /). Revista de Occidente.

12 Focillon, H. (1947). *Vie des formes* (3rd. ed. suivie de L'Eloge de la Main, Ser. Bibliothèque de philosophie contemporaine). Presses Universitaires de France. Tr.: Focillon, H. (1947). *Vida de las formas : seguido por el elogio de la mano* (1. ed.). Librería y Editorial El Ateneo.

3

Las ideas expresadas desde las teorías que acabamos de esbozar conectan con los modos de hacer de los artistas, fecundándose mutuamente. El orden, la geometría, la disposición de los elementos, la estructura, el uso del color, el espacio bidimensional, están al servicio de leyes de la percepción y de la voluntad de estilo sin necesidad de un argumento o figuración.

Hay una utilización instrumental del paisaje y la naturaleza muerta, a través del color local de los impresionistas, que culmina en la expresión de Paul Cézanne, “*Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro*”. El cubismo coge el testigo de Cézanne, abandona la perspectiva única y combina diferentes perspectivas, sintetizándolas en cubos y figuras geométricas, y es justo desde aquí, desde donde parten las dos grandes vías: la abstracción geométrica y la abstracción expresionista.

Wassily Kandinsky presenta *Primera acuarela abstracta* (1910) y *Composición IV* (1911), dando un paso más hacia la verdadera revolución de las estructuras del cuadro. Sus series: *Impresiones, Improvisaciones y Composiciones*, ya no necesitan de un referente externo, van dirigidas a la mente del espectador. Para Kandinsky “*en la pintura una mancha redonda puede ser más significativo que una figura humana*”.

En 1915, Kazimir Malevich presenta su *Cuadrado negro*. No es una abstracción de la realidad, como en el cubismo, aquí los referentes no existen, la relación con el mundo sensible se ha eliminado por completo. En 1916 escribe el texto: “*Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*” en el que lo conceptualiza como “*pura no-objetualidad*”.

La abstracción geométrica siempre se ha caracterizado por la concisión y la restricción. Es curiosa la coincidencia de principios entre las artes, Edgar Allan Poe a mediados del S. XIX, establecía los principios de un relato bien hecho: “*la concisión, la proporción, el control, y el relato concebido como un artificio*”.

En 1917 Piet Mondrian funda el Neoplasticismo, junto con Theo Van Doesburg y el grupo De Stijl, podrían firmar los principios de Poe. Reducen la composición, la estructura y el color a formas geométricas simples, líneas y planos en una rejilla modular, buscando un lenguaje universal, una nueva objetividad. Estas características compartidas por el Suprematismo y el Constructivismo ruso son asumidas e impulsadas por la Bauhaus. Durante sus 14 años de existencia las transmitió a un buen número de alumnos entre los que se encontraban Josef Albers y Max Bill, fundador éste último, de la prestigiosa Escuela de diseño de Ulm.

3

The ideas expressed from the theories we have just sketched connect with the artists' ways of doing, mutually fertilizing each other. The order, the geometry, the arrangement of the elements, the structure, the use of color, the two-dimensional space, are at the service of the laws of perception and the will of style without the need of an argument or figuration.

There is an instrumental use of landscape and still life, through the local color of the Impressionists, culminating in Paul Cézanne's expression, “*Everything in nature is modeled after the sphere, the cone, the cylinder.*” Cubism takes the baton from Cézanne, abandons the single perspective of the subject, and instead combines several superimposed perspectives, often in cuboid or geometric forms, and it is from here that the two main paths: geometric abstraction and expressionist abstraction.

Wassily Kandinsky presents *First Abstract Watercolor* (1910) and *Composition IV* (1911), taking another step towards the true revolution of the structures of the painting. His series: *Impressions, Improvisations and Compositions*, no longer need an external referent, they are directed to the mind of the viewer. For Kandinsky “*in painting a round spot can be more significant than a human figure*”.

In 1915, Kazimir Malevich presented his *Black Square*. It is not an abstraction of reality, as in Cubism, here the referents do not exist, the relationship with the sensible world has been completely eliminated. In 1916 he writes the text: “*From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting*” in which he conceptualizes it as “*pure non-objectivity*”.

Geometric abstraction has always been characterized by conciseness and restriction. It is curious the coincidence of principles between the arts, Edgar Allan Poe in the mid-nineteenth century, established the principles of a well-done story: “*conciseness, proportion, control, and the story conceived as an artifice*”.

In 1917 Piet Mondrian founded Neoplasticism, together with Theo Van Doesburg and the De Stijl group, they could sign Poe's principles. They reduce composition, structure and color to simple geometric forms, lines, and planes in a modular grid, seeking a universal language, a new objectivity. These characteristics shared by Suprematism and Russian Constructivism are assumed and promoted by the Bauhaus. During its 14 years of existence, it transmitted these principles to a fair number of students including Josef Albers and Max Bill, the latter becoming the founder of the prestigious Ulm School of Design.

El diálogo entre los procesos de creación artísticos y la apuesta por hacerlos más racionales y sistemáticos impulsada por los autores mencionados y muchos otros, propició la evolución natural hacia el op-art, el arte cinético, el arte concreto, el neo-concretismo y los diferentes neos e istmos posteriores, dando una idea de la fecundidad de esta escuela.

La ausencia total de referentes imitativos se dio también en la otra gran corriente del arte abstracto, como una reacción al rigor de la geometría, la abstracción expresionista. Hay otro hilo que conecta la obra de Wassily Kandinsky, Johannes Itten y Paul Klee que cruza el atlántico y se asienta en Mark Rothko, Robert Motherwell, Clifford Still, Barnett Newmann, Jackson Pollock, hasta llegar al minimalismo que vuelve a la reducción. Ambas líneas nos indican claramente que hay muchas maneras de abordar el problema de la representación abstracta.

Es precisamente esta multiplicidad de vías dentro de la abstracción, lo que nos permite, con la pequeña selección de obras realizada, intentar hacer una lectura más amplia. Ir un poco más allá de unas biografías o asignaciones a contextos culturales locales o nacionales y apostar por una autonomía y universalidad de la forma.

En el arte no hay un monopolio de formas. El reto de todo artista es llevar la obra hasta el límite del lenguaje, ampliando, aunque sea mínimamente, la frontera del pensamiento establecido.

Las obras aquí presentadas, son diversas, novedosas en mayor o menor grado, también predecibles e impredecibles, contienen el azar y son solo órdenes provisionales, como la vida de las que parten. Pero a diferencia de la realidad que está, ahí afuera, las obras son siempre una reinención, una revalorización. Son siempre, “*Significant form*” que no está en la vida real, que está en la frontera con los sentidos “*pura visualidad*” (*Sichtbarkeit*), surgen de eso que viene a ser el “*sentimiento artístico originario*” (*Urkunstwollen*), una “*necesidad interior*” y se manifiestan desde la “*voluntad artística*” (*Kunstwollen*) con la que todos nacemos.

The dialogue between the artistic creative processes and the attempt to make them more rational and systematic, promoted by the mentioned authors and many others, led to the natural evolution towards op-Art, kinetic art, concrete art, neo-concretism and the different neos and isms that followed, giving an idea of the fecundity of this school.

The total absence of imitative referents was also present in the other great current of abstract art, as a reaction to the rigor of geometry, expressionist abstraction. There is another thread that connects the work of Wassily Kandinsky, Johannes Itten and Paul Klee that crosses the Atlantic and settles in Mark Rothko, Robert Motherwell, Clifford Still, Barnett Newmann, Jackson Pollock, until reaching minimalism that returns to reduction. Both lines clearly indicate that there are many ways of approaching the problem of abstract representation.

It is precisely this multiplicity of ways within abstraction, which allows us, with the small selection of works made, to try to make a broader reading. Going a little beyond biographies or assignments to local or national cultural contexts and betting on an autonomy and universality of the form.

In art there is no monopoly of forms. The challenge of every artist is to take the work to the limit of language, expanding, even if only minimally, the frontier of established thought.

The works presented here are diverse, novel to a greater or lesser degree, also predictable and unpredictable, they contain chance and are only provisional orders, like the life from which they start. But unlike the reality that is out there, the works are always a reinvention, a reevaluation. They are always, “*Significant form*” that is not in real life, that is on the border with the senses “*pure visuality*” (*Sichtbarkeit*), they arise from that which comes to be the “*original artistic feeling*” (*Urkunstwollen*) or “*inner need*” and are manifested from the “*artistic will*” (*Kunstwollen*) with which we are all born.



César Paternosto
Sagitario 1972
Emulsión acrílica sobre lienzo
107 × 107 cm
Cortesía Cecilia de Torres Ltd. Nueva York

LA PINTURA Y LA VISIÓN OBLICUA (1969-70 / 2002)

El conocimiento científico, así como el arsenal tecnológico que ha hecho posible la conquista y el dominio de la naturaleza, ha generado como contrapartida un repertorio de valores pragmáticos, es decir, un pensamiento que iguala la verdad con lo útil, con lo eficiente o lo práctico y que a su vez informa la ideología que ha propulsado el crecimiento de las sociedades industriales de hoy. Ha generado, asimismo un discurso “positivista” derivado de la filosofía que nació de la contemplación (o admiración) de la ciencia

“el positivismo es la lucha contra toda metafísica, los trascendentalismos o idealismos, a los que considera modos de pensamiento obscurantistas y regresivos. En la medida en que la realidad dada es científicamente comprendida y transformada en una sociedad industrial y tecnológica, el positivismo encuentra en ésta el medio para la realización (y validación) de su doctrina: la armonía entre la teoría y la praxis, la verdad y los hechos”.¹

La realidad que confrontamos hoy es la de una sociedad administrada tecnológicamente. Su poderío es tan enorme que ha hecho posible la refutación de la cultura (“hoy el hombre puede hacer *mucho más* que los héroes o los semi-dioses de las culturas arcaicas”). Así, los fundamentos filosóficos u operativos de las sociedades industrializadas avanzadas —una acción y un discurso universalizados institucionalmente— han infiltrado la mentalidad artística en un grado tal que aparecen como generando modalidades “radicales” de arte. No obstante, estas prácticas, lejos de afirmar los elementos trascendentes o perturbadores del arte, representan, en último análisis, una aquiescencia conceptual, una consagración del racional de la sociedad dominante.



Los escultores minimalistas aspiraban a construir objetos pesados, opacos, impenetrables, donde la conciencia de la gravedad, tanto en el crea-

¹ Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, BP, 1968, p.172

PAINTING AND THE OBLIQUE VISION (1969-70/2002)

In addition to the technological arsenal that has enabled humankind to conquer and prevail over nature, scientific knowledge has generated a broad range of pragmatic values —a line of thought that equates truth to usefulness, efficiency and practicality, which in turn shapes the ideology that has fostered the growth of today’s industrial societies. It has also generated a positivist discourse stemming from the philosophy that arose from the contemplation (or admiration) of science:

“Positivism is a struggle against all metaphysics, transcendentalisms, and idealisms as obscurantist and regressive modes of thought. To the degree to which the given reality is scientifically comprehended and transformed, to the degree to which society becomes industrial and technological, positivism finds in the society the medium for the realization (and validation) of its concepts —harmony between theory and practice, truth and facts.”¹

The reality we are faced with today is that of a technologically managed society. Its power is so vast that it has enabled the refutation of culture (“today man can do *much more* than the heroes or the demi-gods of archaic cultures”). Thus, the philosophical or operational foundations of advanced industrialized societies —an institutionally widespread action and discourse— have infiltrated the perception of art to such a degree that they appear to be generating “radical” art forms. However, these practices, far from stating the transcendent or disturbing elements in art, ultimately represent conceptual acquiescence, an entrenchment of the rationale in mainstream society.



Minimalist sculptors strove to build heavy, opaque, impenetrable objects in which the awareness of gravity, in the artist and the viewer alike, played

¹ Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, BP, 1968, p. 172

dor como en el espectador, jugaba un rol decisivo; pero con la introducción de materiales espejados que reproducían los espacios, se dio paso a la ilusión y a la ambigüedad, efectos ópticos que desmerecían notablemente el proyecto.

Por el contrario, cuando se abandona la geometría de los sólidos y se arriba a lo “anti formal”, (la exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Whitney Museum, 1969, curada por James Monte, que presentó obras de Robert Morris, Richard Serra, Rafael Ferrer, Barry Le Va, Robert Ryman y otros, fue la canonización de esta tendencia) nos encontramos con una mayor adecuación al comportamiento de la materia. “El foco en la materia y la gravedad resulta en formas que no han sido proyectadas con anticipación [...] “Acumulaciones al azar, apilamientos, colgaduras, abren paso a la materia”². Esto nos muestra con claridad cómo el artista reduce su rol de tal manera que la materia aparece como ordenada solamente por la fuerza gravitacional. No existe distorsión alguna de los hechos: la verdad del arte coincide con el acontecer físico tal como es experimentado, en este caso, la omnipresente fuerza de la gravitación.

No obstante, estas optimistas aproximaciones al comportamiento de lo material, reflejan una concepción largamente dejada atrás; me refiero —siguiendo a Heisenberg— al rígido marco de referencias establecido para las ciencias naturales por la física clásica del siglo diecinueve, espacio, tiempo, materia y causalidad, donde el concepto de realidad se aplicaba a las cosas y los eventos que podemos percibir con nuestros sentidos u observados con el instrumental que la técnica había provisto. La materia era la *prima* realidad. “En este cuadro, la mente era una suerte de espejo del mundo material”³.

Es mucho más fácil caracterizar la vertiente directamente influenciada por la tecnología, sobre todo si examinamos la paradigmática escritura de Jack Burnham quien nos propone, a través de una maratónica acumulación de datos científicos, tecnológicos y económicos, que

“En una cultura tecnológica de avanzada el artista más importante es aquél que deja de lado sus diferencias con la sociedad, una condición en la que el nihilismo artístico se había establecido” [...] “el artista significativo se esfuerza por reducir la distancia física y técnica con los medios productivos de la sociedad”⁴

2 Robert Morris, “Anti form”, *Artforum*, Abril de 1968.

3 Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, New York: Harper and Row, 1962.

4 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York: George Braziller, 1968.

a decisive role; but the advent of mirror surfaces multiplying spaces brought on a shift towards illusion and ambiguity, optical effects that hardly did justice to their original project.

On the other hand, when solid geometry is left behind and the “anti formal” is attained (the *Anti-Illusion: Procedures/Materials* exhibition, Whitney Museum, 1969, curated by James Monte, with works by Robert Morris, Richard Serra, Rafael Ferrer, Barry Le Va, Robert Ryman and others, marked the confirmation of this trend) we find an increased adaptation to the behavior of matter. “The focus on matter and gravity results in forms that have not been planned in advance [...] “Random accumulations, piles, hangings, lead the way to matter”². This is a clear indication of the artist’s role having been reduced to such a degree that matter appears to be ordered solely by the force of gravity. There is no distortion whatsoever of the facts: the truthfulness of art coincides with the physical event such as it is experienced —in this case, the ever-present force of gravity.

However, these optimistic approaches to the behavior of matter are a reflection of a conception that was cast aside long ago: in keeping with Heisenberg, I am referring to the strict framework of references set forth for natural sciences by classical 19th-century physics —space, time, matter, and causality— where the concept of reality was applied to things and events that could be perceived by the senses or observed with the instruments provided by technology. Matter was the *primary* reality. “In this picture, the mind was a kind of mirror of the material world”³.

It is much easier to characterize the realm directly influenced by technology, particularly if we examine Jack Burnham’s paradigmatic writings in which he gathers a vast amount of scientific, technological, and economic facts to suggest that

“In a technologically advanced society, the most important artist is he who casts aside his differences with society, a condition in which artistic nihilism had entrenched itself” [...] “the meaningful artist strives to shorten the physical and technical distance from society’s means of production.”⁴

In other words, it is an outright invitation to accept the unquestionable fact of the seductive power of state-of-the-art technology and, therefore, to set aside art’s power of denial or opposition. Here matter is trans-

2 Robert Morris, “Anti form”, *Artforum*, April, 1968.

3 Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, New York: Harper and Row, 1962.

4 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York: George Braziller, 1968.

En otras palabras, una desembozada invitación a aceptar el hecho incontrovertible del seductor poder de la tecnología de hoy y, por lo tanto, dejar de lado el poder denegatorio o contestatario del arte. Aquí la materia está transformada, pero en un medio extraño al arte y será el técnico (o el artista, a duras penas convertido en tal) el que asuma un rol preponderante. No obstante, con todo este esfuerzo, los resultados aparecen fatalmente derivados de pautas de la abstracción geométrica o de la escultura constructivista —y esto cuando el “arte” no queda reducido meramente al efecto tecnológico—.



LA PINTURA

Esencialmente, ésta implica un acto de sumisión de la materia a la mente. Los “hechos dados” color, línea y superficie plana son convertidos en materia ingrátida. El resultado es otra dimensión de la realidad —tan a menudo llamada ‘ilusión’—con su propio contexto de referencias. Como lo señala Susan K. Langer:

“[el artista] crea una imagen pura de espacio, un espacio virtual que no tiene continuidad alguna con el espacio en que está parado; su única relación con el espacio real es una de diferencia, de *otredad*.”⁵

La pintura aparece entonces como un territorio silencioso, restringido, donde puede tener lugar una negación cualitativa del discurso establecido. Una pintura no nos impresiona tanto por su existencia concreta sino porque su contenido involucra una sumisión y una re-definición de la materia. Este nuevo espacio, aseverando su propia diferencia, se aparta de los procesos que hemos observado (devoción al comportamiento físico de la materia o artilugios tecnológicos), y que tienen lugar en el espacio real, el espacio en que la escultura comparte con las cosas comunes.



Algunos sectores de la crítica han encontrado que el ilusionismo pictórico tiene implicaciones morales. Pienso que tales conclusiones derivan de un grueso malentendido: la pintura, equiparada a la ilusión, vendría a ser un artefacto para “hacer creer”. Sin embargo, para ello dos términos son necesarios: verdad y falsedad. Sin embargo, tal bipolaridad de términos es aquí inexistente. ¿Dónde radica la verdad en la pintura? A la luz del pensamiento positivista o pragmático, la verdad no podrá ir más allá de

⁵ Susan K. Langer, *Problems of Art*, New York: The Scribner Library, 1957

formed, but in a medium that is foreign to art, the role of the technician (or the artist, forced to become a technician overnight) prevails. Nonetheless, despite this entire effort, the results seem to be doomed to stem from geometric abstraction or constructivist sculpture patterns —and that only when “art” is not reduced to merely technological effect.



PAINTING

Essentially, painting implies an act of submission of matter to mind. The givens of color, line and flat surface are turned into weightless matter. The result is another dimension of reality —often referred to as “illusion”— with its own referential context. As Suzanne K. Langer points out:

“[the artist] creates a pure image of space, a virtual space that has no continuity whatsoever with the space in which it stands; its only relationship to real space is one of difference, of *otherness*.”⁵

Thus, painting appears as a silent, restricted territory where a qualitative denial of the mainstream discourse can take place. A painting does not impress the viewer so much for its specific existence as for its content involving a submission and redefinition of matter. This new space, stating its own difference, steers away from the processes mentioned earlier (devotion to the physical behavior of matter or technological artifacts) which occur in real space, in the space the sculpture shares with everyday objects.



Some critics have found that pictorial illusionism has moral implications. I believe these conclusions stem from a gross misunderstanding: painting, equated to illusion, is considered an artifact to “make believe”. However, that would require two terms —truth and falsehood— where here there is no such opposition of terms. Where does truth in painting lie? From the perspective of positivist or pragmatic thought, truth could not venture beyond the immediacy of real, empirical facts. But, then again, what reality would pictorial illusionism be violating? Subject matter, anecdote? This reasoning may have made sense in the times when the subject (biblical themes, an homage to a patron) was an outside imposition.

⁵ Susan K. Langer, *Problems of Art*, New York: The Scribner Library, 1957

la inmediatez de los hechos reales, empíricos. Pero, de nuevo, ¿cuál sería la realidad violada por el ilusionismo pictórico? ¿El tema, la anécdota? Quizás tal razonamiento tenía validez en tiempos en que un asunto (tema bíblico, celebración del mecenas) era impuesto desde afuera. Ahora, después de la larga evolución en que la pintura se distancia del tema, se vuelve sobre sí misma y llega al espacio cubista o abstracto, tal lógica no es ya pertinente. ¿Acaso los rojos o amarillos de un Mondrian, o el cuadrado negro de Malevich son representaciones ilusorias de rojos o amarillos o cuadrados negros existente en otra parte?

A través de la articulación de formas y colores en una superficie plana, se implanta un espacio 'diferente', donde el plano ya no es tal, sino un término dentro de la relación sintáctica que se establece con el color incorporado. Una íntima aleación de elementos que es tan sustancial como la realidad empírica. Otra dimensión de la realidad.



Con referencia al proceso de re-definición de la materia que ocurre en el acto de pintar, quisiera sugerir que en dicho proceso hay un notable paralelismo con las concepciones de la ciencia moderna y sus incidencias en el campo filosófico. Para Marcuse es "paradójico que el mundo objetivo con sus características cuantificables viene a ser cada vez más dependiente en su objetividad del sujeto" [...] "en algunas concepciones de la filosofía científica contemporánea toda la materia de la ciencia física tiende a disolverse en relaciones matemáticas o lógicas. La misma noción de una sustancia objetiva como opuesta al sujeto, parece desintegrarse" [...] "La densidad y la opacidad de las cosas se evapora: el mundo objetivo pierde ese carácter de oposición al sujeto"⁶ [...] "la *res extensa*, la materia, se hace comprensible en ecuaciones matemáticas"⁷.

W.V.O. Quine, por su parte, habla del "mito de los objetos físicos"⁸ y Heisenberg dice: "Para el físico atómico —y si es que usa el concepto para algo— *la cosa-en-sí* es, finalmente, una estructura matemática; pero ésta, contrariamente a Kant, es indirectamente deducida de la experiencia."⁹

Es evidente que todas estas formulaciones nos acercan ("peligrosamente", dice Marcuse) a un concepto idealista de la naturaleza. Pero lo cierto es que la investigación científica avanza sin a priori filosóficos y, por otra parte, en lo que nos interesa, pone de manifiesto la naivité conceptual de las pretensiones de un arte "anti forma".

6 Herbert Marcuse, op.cit., pp.149.

7 *Ibid.*, p.152.

8 Ver W.V.O. Quine, *From a Logical Point of View*, Cambridge: Harvard

University Press, 1953. Cit. por

Marcuse.

9 Werner Heisenberg, op.cit., p.83.

Now, after the long evolution in which painting has ranged away from subject, it turns upon itself and reaches cubist or abstract space, where this logic no longer holds. Are the reds and yellows in a Mondrian or Malevich's Black Square illusory representations of reds or yellows or black squares existing elsewhere?

As shapes and colors are articulated on a flat surface, a "different" space emerges where the plane is no longer the plane, but rather a term within the syntactic relationship established with the added color. An intimate alloy of elements, as substantial as empirical reality. An *other* dimension of reality.



In reference to the redefinition of matter that occurs in the act of painting, I would like to suggest that there are considerable similarities between this process and the conceptions of modern science and their effects on the realm of philosophy. For Marcuse, it is "paradoxical that the objective world, left equipped only with quantifiable qualities, comes to be more and more dependent in its objectivity on the subject" [...] "in some conceptions of contemporary scientific philosophy, all matter of physical science tends to dissolve in mathematical or logical relations. The very notion of an objective substance, pitted against the subject, seems to disintegrate" [...] "The density and opacity of things evaporate: the objective world loses its "objectionable" character, its opposition to the subject"⁶ [...] "the *res extensa*, the extended matter, becomes comprehensible in mathematical equations."⁷

W.V.O. Quine, on the other hand, speaks of the "myth of physical objects"⁸, and Heisenberg states: "The 'thing-in-itself' is for the atomic physicist, if he uses this concept at all, finally a mathematical structure: but this structure is —contrary to Kant— indirectly deduced from experience."⁹

It is obvious that all these formulations bring us close ("dangerously" so, according to Marcuse) to an idealistic conception of nature. But the fact is that scientific research advances with no philosophical preconceptions, and that, on the other hand, in terms of our concern here, it reveals the conceptual naiveté of the pretence of Anti-Form art.

6 Herbert Marcuse, op. cit., p.149.

7 *Ibid.*, p. 152.

8 See W.V.O. Quine, *From a Logical Point of View*, Cambridge: Harvard

University Press, 1953. Quoted by

Marcuse.

9 Werner Heisenberg, op. cit., p. 83.



A pesar de lo dicho hasta ahora, en estos últimos tiempos se ha venido acentuando la naturaleza de *objeto* que tiene la pintura. Diversas líneas de trabajo han apuntado a destacar su (discreta) *cosicidad*. Pollock, Rothko, Newman o Reinhardt afirmaron de una u otra manera los límites de la superficie pictórica. En las “banderas” y los “blancos de tiro” de Jasper Johns la pintura se extiende sobre objetos cuasi-escultóricos (relieves). Los límites de la superficie devienen en una forma ‘activa’ (los *shaped canvases* de Stella), o se empuja a la superficie para obtener prominencias esculturales (Richard Smith, Sven Lugin, Charles Hinman). Sin embargo, a pesar de los flirteos con la escultura, nunca se abandona la cualidad definitoria del medio pictórico: su frontalidad.

[Obsesivamente inmerso en el discurso teórico neoyorquino de ese momento, me olvidaba aquí de las experiencias de los Madí con los “marcos estructurados” o “recortados” de los años cuarenta, en el Río de la Plata, lideradas por la teoría y la práctica del uruguayo Rhod Rothfuss. Por otra parte, en ese entonces no conocía todavía la fascinante anticipación de dos pinturas sobre madera de Torres-García del año 1929, en las que recortó el plano pictórico, siguiendo la lógica de la retícula mondrianesca. La marginalización de estas experiencias del discurso dominante persiste hasta el día de hoy. Porque si bien se ha escrito siempre sobre la influencia de Mondrian, al menos con estas dos obras, Torres-García fue mucho más lejos. Pero, artista tan visionario como contradictorio, hizo estas experiencias de avanzada, pero no las desarrolló. Ahí quedaron, en la semioscuridad, hasta que recientemente alcanzaron alguna visibilidad, aunque lejos de una recepción teórica dentro del discurso dominante en el sentido que aquí sugiero].¹⁰

Rosalind Krauss ha tratado la frontalidad, pero como un factor cualitativo, una manera de comportamiento del plano pictórico; en su tesis, frontalidad es lo opuesto a planaridad (*flatness*)¹¹. Mi posición es diferente porque considero a la frontalidad como un aspecto de hecho, cuantitativo, de las condiciones de observación de la pintura. Incidentalmente Krauss se refiere a las implicaciones objetivas de la frontalidad: “[...] la misma palabra ‘frontal’ implica un objeto tridimensional. Las únicas cosas que caracterizamos como frontales son objetos que tienen lados y parte posterior, como edificios y esculturas; pero esto no tiene nada que

¹⁰ Ver mi ensayo para la muestra *Abstraction: The Amerindian Paradigm*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas-Valencia IVAM., 2001

¹¹ Rosalind Krauss, “On frontality”, *Artforum*, Mayo de 1968.



Despite what I have said so far, lately there has been an increasing emphasis on the nature of a painting as *object*. Several lines of thought have focused on highlighting its (discrete) *thingness*. Pollock, Rothko, Newman, or Reinhardt asserted the boundaries of the painted surface in one way or another. In Jasper Johns’ *Flags* and *Targets*, paint spreads over almost sculptural objects (reliefs). The limits of the surface become “active” forms (Stella’s shaped canvases) or the surface is pushed to create sculptural protrusions (Richard Smith, Sven Lugin, Charles Hinman). However, despite these flirtations with sculpture, the defining trait of painting as an art form remains throughout: its frontality.

[Obsessively immersed in that moment’s theoretical discourse in New York, I almost forgot the experiences of the Madí with “structured” or “cut-out frames” of the 1940s, in Río de la Plata, led by the theory and praxis of the Uruguayan Rhod Rothfuss. In addition, at that time I was not yet aware of the extent to which two paintings on wood by Torres-García, from 1929, where he cut out the painted plane following the logic of Mondrian’s grids, were ahead of their times. These experiences have continued to be largely ignored by the prevailing discourse until now: although much has been written on the influence of Mondrian, at least in these two works Torres-García ventured much further. As visionary as he was contradictory, Torres-García experimented with this innovation but never pursued it further. There they remained, in the shadows, until they recently gained some visibility; but they are yet to receive a theoretical acknowledgment within the prevailing discourse in the sense I am suggesting here.]^{10]}

Rosalind Krauss has approached frontality, but considering it as a qualitative factor, a way in which the pictorial plane behaves; in her thesis, frontality is the opposite of flatness¹¹. My position is different because I consider frontality as a given, quantitative aspect of the conditions in which the painting is viewed. Incidentally, Krauss refers to the objective implications of frontality: “[...] the very word ‘frontal’ implies a three-dimensional object. The only things we characterize as frontal are objects that have sides and a back, such as buildings or sculptures; but that has nothing to do with the meaning of seeing as it is used in the treatment of pictorial art. When we look at a painting, it doesn’t it actually occur to us

¹⁰ See my essay for the *Abstraction: The Amerindian Paradigm* exhibition, Palais des Beaux-Arts, Brussels-Valencia IVAM., 2001

¹¹ Rosalind Krauss, “On frontality”, *Artforum*, May 1968.

ver con el significado de ver, tal como se lo usa en el tratamiento del arte pictórico. Cuando miramos una pintura, ¿acaso se nos ocurre que estamos viendo solo un aspecto de ella?”. Yo pienso que efectivamente es así: que un cuadro tiene frente, costados y parte de atrás. Porque cuando Rothko, por ejemplo, extiende la pintura a los costados del bastidor, nos está indicando que con ese desborde ha querido acentuar su carácter de objeto, de cosa.

Es también pertinente recordar que Seurat alguna vez pintó los marcos de sus obras, poniendo, de esta manera, un decidido énfasis en un elemento—el marco— que es incidental o no-esencial de la pintura. Porque, obviamente, una pintura existe sin el marco, pero una vez que el artista tomó en cuenta ese elemento, es evidente que quiso subrayarlo en forma inequívoca. Pero, a diferencia del ejemplo de Rothko, Seurat no prolongó los rasgos del tema pictórico en el marco, sino que lo pintó con su técnica puntillista en una manera abstracta, ‘decorativa’. Tenemos aquí entonces una de las tentativas más tempranas de encarar el cuadro como una entidad física.

[Es muy curioso, por otra parte, que las experiencias pictóricas con “marco estructurado” o “marco irregular” a las que me refiero más arriba—una práctica que en un momento se generalizó en un gran número de los integrantes de la vanguardia constructivista rioplatense— se focalizaran, precisamente en el marco y no en la tela sin enmarcar como más tarde ocurrió con los shaped canvases (telas con forma) de Stella en los EEUU. Es posible percibir que se aceptaba la larga data de la utilización del marco—aunque éste no fuera esencial, sino un aditamento utilitario— como para acentuar la radical modificación que se le infligía al tradicional plano pictórico rectangular.]



La pintura, así como toda otra pantalla legible frontalmente—fotografía, cinema, TV—existe en una coordenada autónoma que apunta a la *virtualidad* (reverberación, significado, denotación), más que a la posibilidad de captar o asir físicamente que ofrece la escultura. Rosalind Krauss ha definido este aspecto claramente: “Es inherente al medio escultórico dar acceso a la posesión, al hacer posible que el espectador capte el objeto tridimensional ya sea sensual o intelectualmente.”¹²

Virtualidad, o reverberación (o ‘significado’, que tomo prestado de la semántica, pero que aquí tiene más bien una connotación metafórica) quiere

¹² Rosalind Krauss, “The Essential David Smith”, *Artforum*, Febrero de 1969

that we are only seeing one of its sides”. I believe that is indeed so: a painting has a front, sides, and a back. When Rothko spreads his paint over the edges of the stretcher, for instance, by spilling over he is pointing out the paintings’ nature as an object, as a thing.

It is also relevant to remember that Seurat occasionally painted the frames for his paintings, thereby placing a clear emphasis on an element that is incidental, non-essential to painting: the frame. Needless to say, a painting exists without its frame, but once the artist took that element into consideration, it is obvious that he/she chose to emphasize it in no uncertain terms. However, unlike Rothko, Seurat did not spread the traits of the pictorial subject onto the frame; he used his pointillist technique to paint it in an abstract, “decorative” manner. This is actually one of the earliest attempts to approach the painting as a physical entity.

[Meanwhile, it is curious that the pictorial experiments with “structured frames” or “irregular frames” I referred to above—a practice that was widespread among a large number of constructivist avant-garde artists from Río de la Plata at one time—focused precisely on the frame rather than on the unframed canvas, as would happen later with Stella’s shaped canvases in the U.S. This could be accounted for by an awareness of the long-standing tradition behind the use of the frame—more of a utilitarian element than an essential one—in order to underscore the radical change being inflicted upon the traditional rectangular pictorial plane.]



A painting, as any other frontally-read screen—a photograph, film, television—exists in an independent coordinate that leads to *virtuality* (reverberation, meaning, denotation), rather than to the possibility of physically grasping or capturing offered by sculpture. Rosalind Krauss clearly defined this aspect: “It is inherent to the sculptural medium to give access to possession, to enable the viewer to capture the three-dimensional object, be it sensorially or intellectually.”¹²

In this context, virtuality, or reverberation (or ‘meaning’, that I borrow from semantics, with more of a metaphorical connotation here) refers to the ability to allude to (or reverberate with) another dimension. And that it is not only the physical, as in the traditional pictorial representation of perspective, but rather the possibility of offering the intellect an element

¹² Rosalind Krauss, “The Essential David Smith”, *Artforum*, February 1969

decir en este contexto la facultad de aludir (o reverberar con) otra dimensión. Y que no es sólo física, como en la tradición del espacio perspectivista de la pintura, sino la posibilidad de presentar a la inteligencia un elemento que está más allá de la bidimensión material de la pantalla. Un elemento que 'reverbera' en ella. Algo virtual.

[Lo virtual es una consideración central aquí. Yo crecí entendiendo al espacio pictórico como un espacio virtual. Pero hoy este término ha sido apropiado por la tecnología digital y tiene precisamente connotaciones de una índole extraña al medio artístico. Es, no obstante, irremplazable para definir al espacio de la pintura. Susan Langer también insistió en la condición virtual del espacio plástico, y su discontinuidad con el espacio en que vivimos (Feeling and Form).]

Por lo tanto, es muy interesante considerar pronunciamientos como los siguientes:

"Los varios límites de la pintura ya no están presentes" [...] "el espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que pintura en una superficie plana."¹³

una declaración que, de hecho, se transformó en la piedra fundamental del minimalismo. O,

"Para Judd y Oldenburg, por ejemplo, la pintura se transforma en algo convencional y decorativo. Pierde su status vanguardista" [...] "ellos sienten que la pintura ha degenerado en algo meramente decorativo."¹⁴

Aunque no se nos ofrece ningún criterio como para determinar por qué la pintura es decorativa per se, mientras que los terminados extremadamente sensuales o los efectos iridiscentes de mucha escultura reciente no lo son, lo que me interesa aquí es la afirmación que el "espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que pintura en una superficie plana." ¿Qué significa esto? ¿Que instalar un grupo de cubos de acero puede llenar el espacio de una galería? O, en tanto que la cuestión parece planteada en términos de 'poder' ¿que una persona que tropiece con uno de estos "objetos específicos" puede resultar herida? ("escultura es aquello con lo que uno tropieza al retroceder de mirar una pintura", Ad Reinhardt *dixit*). Sin duda. La "pintura en una superficie plana" carece de ese poder. O mejor, nunca intentó tenerlo porque es totalmente extraño a sus posibilidades.

¹³ Donald Judd, *Specific Objects*", *Arts Yearbook*, 1966.

¹⁴ Barbara Rose, "Politics of Art, Part II", *Artforum*, Enero de de 1969.

beyond the material two-dimensionality of the screen. An element that 'reverberates' within it. Something virtual.

[Virtuality is a key concept here. I was brought up perceiving the pictorial space as a virtual space. But the term has since been appropriated by digital technology, acquiring connotations that are entirely removed from the art world. Yet there is no other term capable of replacing it to define the space of painting. Suzanne Langer also insisted on the virtual quality of pictorial space and its discontinuity with the space in which we live (Feeling and Form).]

Therefore, it is very interesting to consider statements such as the following:

"The different boundaries of painting are no longer present" [...] "actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface."¹³

a statement that in fact became the cornerstone of minimalism. Or,

"For Judd and Oldenburg, for example, paint becomes conventional and decorative. It loses its avant-garde status" [...] "they feel that painting has degenerated into something merely decorative."¹⁴

Although we are not offered any criterion for determining why painting is decorative per se and the highly sensuous finishes or iridescent effects of much recent sculpture are not, what I want to focus on here is the statement that "actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface."

What does that mean? That installing a group of steel cubes can fill a gallery space? Or, insofar as the issue seems to be approached in terms of "power", that if someone trips on one of those "specific objects" they can get hurt? (Remember Ad Reinhardt's quip, "Sculpture is something you bump into when you back up to look at a painting.") Without a doubt. "Paint on a flat surface" lacks that power. Or rather, it never strove for that power, because it was totally foreign to its own nature.

[Seen from today's perspective, these statements of Judd's seem like a doctrinaire opening of "the art of power", a phenomenon exclusive to the American art world based on an economic engine that backs the works

¹³ Donald Judd, *Specific Objects*", *Arts Yearbook*, 1966.

¹⁴ Barbara Rose, "Politics of Art, Part II", *Artforum*, January 1969.

[Desde la perspectiva de hoy, estas manifestaciones de Judd aparecen como la inauguración doctrinaria del “arte del poder”, un fenómeno exclusivo del mundo artístico norteamericano en razón del aparato económico que respalda la obra de ciertos artistas y que no tiene precedentes en la historia del arte moderno. Pienso, por ejemplo, en la escultura de Serra, o en la magnitud de la inversión tecnológica y de montaje en el caso de la exposición de Mathew Barney en el Guggenheim. En éste último supuesto se puede pensar como en una circunstancia única; pero el caso de Serra creo que epitomiza el poderío económico/imperial del arte made in USA: el costo de manufactura de cada una de esas piezas gigantescas de acero torsionado —que no son ampliaciones de esculturas “de mesa”, sino concebidas para ser realizadas rutinariamente en esa escala— permitiría a un artista joven vivir y trabajar unos años, amén de que si tuviera una idea semejante, le sería irrealizable. En rigor, esto no debiera sorprendernos ya que el arte no puede dejar de reflejar las condiciones socio-económicas de la sociedad que lo produce. Así, este “arte del poder” es el engendro de una sociedad en la que se ha dado la mayor concentración de riqueza que ha conocido la humanidad. Y, consecuentemente donde, a partir de los ochenta, se ha dado el mayor desnivel entre ricos y pobres que ha conocido el norteamericano. Un fenómeno que, por otra parte, no deja de extenderse (y exacerbarse) en el resto del planeta gracias a las políticas económicas neoliberales de los organismos financieros internacionales. En otro nivel, observamos que la obra de Serra juega peligrosamente desde hace años con las posibilidades de equilibrio o apuntalamientos que desafían las leyes de la gravitación; en este sentido, caben las mismas observaciones que hice más arriba, con respecto a la naiveté científica de teatralizar el comportamiento físico de la materia.]

Este tipo de pensamiento acerca de presuntas supremacías estéticas hace caso omiso de la condición intrínseca a la pintura, es decir, que manchas de color organizadas de cierta manera en una superficie plana, sean inevitablemente leídas como un retrato, o un paisaje, o una naturaleza muerta. En este sentido, Susan K. Langer dice: “Las áreas de luz y sombra que constituyen un retrato, una fotografía, por ejemplo, no tienen ningún significado por sí mismas. Aisladamente las podemos ver solamente como manchas. Sin embargo, su organización las transforma en la fiel representación visual del objeto representado”.¹⁵

[Dos ejemplos más recientes nos ayudan a explicitar lo dicho: uno, quizás el más didáctico, serían los enormes retratos realizados por Chuck Close

of certain artists and is entirely unprecedented in the history of modern art. I am thinking of Serra’s sculpture, for example, or the scale of technological investment and installation involved in Mathew Barney’s exhibition at the Guggenheim. The latter could be perceived as an isolated instance, but I do believe that Serra epitomizes the economic/imperial power of art “made in the U.S.A.”: the cost of manufacturing each one of his gigantic pieces of bent steel—which are not blow-ups of “tabletop” sculptures, but are actually conceived to be systematically built at that scale— would allow a young artist to live and work for several years or if he/she ever had an idea like that it could never be accomplished. Strictly speaking, this should hardly come as a surprise, since art is bound to mirror the socioeconomic conditions of the society in which it is produced. Thus, this “art of power” is the freak born from a society with the greatest concentration of wealth ever known in humankind. Consequently, from the 1980s on, there has also been the greatest gap between the wealthy and the poor ever witnessed by U.S. citizens. And the process just keeps on spreading (and exacerbating) throughout the planet through the neo-liberal economic policies set forth by international financial organizations. At another level, we observe that for quite a few years now, Serra’s works have been toying dangerously with instability or are propped up so as to defy the laws of gravity; this leads back to the observations I made earlier about the scientific naiveté involved in dramatizing the physical behavior of matter.]

This line of thought about supposed aesthetic supremacies totally ignores the intrinsic condition of painting, namely that blotches of color organized in a certain way on a flat surface be inevitably read as a portrait, a landscape, or a still life. To this effect, Suzanne K. Langer states: “The areas of light and shadow that make up a portrait, a photograph, for instance, have no meaning in of themselves. In isolation, we can only see them as blotches. Whereas their organization turns them into faithful visual representations of the represented object.”¹⁵

[Two more recent examples help illustrate this statement: one, perhaps the most educational, is Chuck Close’s enormous portraits from the 1990s, where he blows up the grid of what would be a photo print to fill it with “expressionist” blotches. Seen close up they appear confusing, meaningless, whereas once you step back, they “articulate” and enable you to actually read a portrait. The other example is the pixels that make up a digital image.]

¹⁵ Susan K. Langer, *Philosophy in a New Key*, New York: Mentor Books, 1951, p.87.

¹⁵ Susan K. Langer, *Philosophy in a New Key*, New York: Mentor Books, 1951, p.87.

en los años noventa, en los que amplía desmesuradamente la trama de lo que sería una impresión fotográfica y llena la retícula de manchas “expresionistas”. Mientras que de cerca aparecen confusas, sin sentido, una vez que tomamos distancia, las manchas se “articulan” y leemos efectivamente un retrato. El otro ejemplo, serían los pixel que componen una imagen digital.]

Por otra parte, una pincelada de pintura sobre una superficie crea una sintaxis visual que puede, en determinadas condiciones socio/culturales de recepción, ser leída como una obra cumplida. Lo cual, insisto, implica que ontológicamente la pintura involucra otra dimensión, además de aquella en la que existe, y que es esta dimensión la que inaugura un espacio distinto. Esto no refleja una intención programática del artista, sino que pertenece a la esencia del acto de pintar.

Este es el “poder” de la pintura que, precisamente, la escultura carece. El espacio empírico, tridimensional, solamente puede acomodar objetos volumétricos y no tiene la capacidad de sugerir otra dimensión. Por otra parte, los métodos de vaciado permiten realizar, por ejemplo, máscaras mortuorias o reproducir cuerpos humanos enteros (como la escultura de George Segal) u objetos en general. Ciertamente la pintura no tiene esta posibilidad. Por lo tanto, en último análisis, debemos concluir que la cuestión de una eventual supremacía de un espacio sobre otro es manifiestamente absurda.



Ese objeto portátil que se cuelga en la pared, el cuadro (de caballete), un artefacto cultural exclusivo de Occidente, requiere, en la casi totalidad de los casos, un bastidor o soporte de la tela que le confiera una ‘existencia’ viable, práctica, sustentable. (La transición de la pintura con ténpera al huevo sobre tablas al uso de la tela como soporte —tensada en un bastidor— se dio a fines del siglo XV en Venecia, precisamente cuando comenzó a difundirse, desde el norte de Europa, la técnica del óleo).

[Recientemente he encontrado en el libro de Philip Ball, La invención del color, una mayor precisión histórica. Dice: “Los venecianos adoptaron el lienzo como soporte principal de sus obras alrededor de la década de 1440, antes que el resto de Italia, alentados, sin duda, por la presencia de una floreciente industria astillera que producía lona para las velas”. Y sugiere además que “Puede que la tendencia del aire húmedo y salobre de la laguna a estropear los frescos viniera a reforzar esta preferencia.”]

No ignoro las experiencias pictóricas que han dejado de lado el soporte con bastidor (por ejemplo, las obras tempranas de Tuttle o la obra de Ryman, o *Support/surface* en Francia) pero creo que la historia nos dice que son las excepciones a la regla.

On the other hand, a paint stroke on a surface creates a visual syntax which, under certain socio-cultural reception conditions, can be read as an accomplished work. And that, I insist, implies that ontologically painting involves another dimension besides the one in which it exists, and that this dimension is the one that opens up a different space. This is no reflection of the artist’s programmatic intention, but rather belongs to the very essence of the act of painting.

This is precisely the “power” of painting which sculpture is lacking. Empirical three-dimensional space can only hold volumetric objects and does not have the ability to suggest another dimension. In addition, the use of molds makes it possible to create death masks or reproduce entire human bodies (as in George Segal’s sculpture) or objects in general. Clearly painting lacks this ability. Therefore, in the final analysis, the conclusion is that the issue of a supposed supremacy of one space over the other is manifestly absurd.



Easel painting, that portable object that is hung on a wall, is a cultural artifact exclusive to the Western World and almost always requires a stretcher or frame for the canvas that will endow it with a viable, practical, sustainable “existence”. (The transition from egg tempera painting on wood panels to the use of canvas pulled over a stretcher dates back to 15th-century Venice, at the same time that the oil painting technique was beginning to spread from northern Europe).

[I recently found a more precise historical reference in a book by Philip Ball, The Invention of Color. He claims that “The Venetians started using canvas as the main support for their works around the 1440s, earlier than the rest of Italy, probably encouraged by the presence of a flourishing shipbuilding industry that produced canvas for sails.” Ball also suggests that “The damaging effect of the humid, salty air from the lagoon on frescoes may have reinforced this preference.”]

I am not ignoring the pictorial experiences that cast aside the use of a stretcher (for instance, early pieces by Tuttle or the work of Ryman, or *Support/surface* in France) but I do believe that in a broader historical context these are exceptions to the rule. Precisely this points towards a conception of pictorial art that differs from the one proposed by Clement Greenberg:

“Under the testing of Modernism, more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential. By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constituent conventions or

Esto apunta, precisamente, hacia una concepción del arte pictórico que difiere de la que propusiera Clement Greenberg:

“Bajo la presión del modernismo muchas de las convenciones del arte pictórico han demostrado ser prescindibles, no esenciales. Entonces parecería haberse establecido como la esencia irreductible de la pintura dos convenciones o normas: el plano y los límites de ese plano; y que la mera observación de estas normas es suficiente para crear un objeto que pueda ser experimentado como un cuadro: así, una tela estirada o clavada en la pared ya existe como un cuadro —aunque no necesariamente uno que pueda ser considerado como logrado.”¹⁶

Pienso que en lugar de aceptar una “esencia irreductible del arte pictórico”, la naturaleza de la pintura surgirá de su *aparición específica*, y que esta noción reside, ciertamente, en una construcción histórica. Observo que en el pensamiento de Greenberg hay una contradicción sustancial: por un lado nos habla de una “esencia irreductible” y por otro, esa esencia aparece como surgiendo de un proceso histórico —el test del modernismo—. Pero a su vez, esa esencia, depende de *normas* (el plano pictórico y su delimitación) y, como sabemos, las normas pueden eventualmente ser rechazadas, violadas, reformuladas, un proceso nada ajeno al modernismo. Así que, en esta eventualidad, poco quedaría de tal “esencia” porque vendría a adquirir un carácter provisorio nada compatible con lo considerado esencial.



UNA VISIÓN “OBLICUA”

Es observable en la actualidad que la pintura, al reconocer las normas que nos habla Greenberg —plano y su delimitación— se limita a un cansado señalamiento topográfico de ese plano frontal que ya no parece ofrecer nuevas posibilidades significantes. Por ello pienso que es válido el acto iconoclasta de limpiar totalmente la superficie frontal.

Al dejar la superficie frontal vacía de toda notación pictórica, trasladando el acento de lo pintado hacia los costados mismos que ofrece el bastidor, se ataca el hábito ancestral de la frontalidad de lectura como la manera tradicional de experimentar la pintura, inaugurando un modo “oblicuo” de ver.

¹⁶ Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International*, Vol.VI, IV 8. Es evidente que la posibilidad de experimentar una tela en tales

condiciones como un cuadro, está decididamente relacionada con el contexto —físico, cultural—en el que la experiencia tiene lugar.

norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture; thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture —though not necessarily a successful one.”¹⁶

I believe that instead of accepting “an irreducible essence of pictorial art”, we can consider that the nature of painting stems from its *specific appearance*, and that this notion actually hinges upon a historical construction. I see an inherent contradiction in Greenberg’s thought: on the one hand, he speaks of the “irreducible essence” and, on the other, that essence appears as emerging from a historical process —the testing of Modernism. But in fact this essence is dependent on *norms* (flatness and the delimitation of flatness) and, as we know, norms can eventually be rejected, violated, or reformulated, a process hardly unfamiliar to Modernism. Therefore, given this contingency, little remains of that “essence”: its temporary quality is entirely incompatible with what is considered to be essential.



AN “OBLIQUE” VISION

It is now apparent that painting, having acknowledged the norms referred to by Greenberg—flatness and the delimitation of flatness—, is limited to a tired topographical marking of that frontal plane which no longer appears to offer significant new options. That is why I believe in the validity of the iconoclastic act of wiping the frontal surface clean.

Having left the front surface entirely devoid of all pictorial notation, shifting the accent of the painted surface to the sides offered by the stretcher, the ancestral custom of frontal reading is questioned as is the traditional way of experiencing painting, and a new “oblique” way of seeing is opened up. In addition to a critical approach, this implies a reassessment of the medium’s factual elements. By developing the pictorial “theme” along a deep stretcher, thicker than the ones traditionally used solely to support the front screen, I achieve an object in a class of its own; while acknowledging the structure of a painting on an easel as its only predecessor, it offers an unprecedented broadening of expressive potential. In other words, the “oblique vision” as another way of fertilizing pictorial space.

¹⁶ Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International*, Vol.VI, IV 8. 1962. Reprint in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed- by John O’Brian, Vol. 4, Chicago: The University of Chicago Press, 1995; p.131.

It is obvious that the possibility of experiencing a canvas hung in such a way as a painting is related to the physical and cultural context in which the experience occurs.

Esto implica, además de un enfoque crítico, una revalorización de los elementos fácticos del medio. Al desarrollar el 'tema' pictórico a lo largo de un bastidor profundo, de mayor cuerpo que el tradicional —que era el mero sostén de la pantalla frontal— arribo a un objeto sui generis, que aun reconociendo como único antecedente la estructura del cuadro de caballete, ofrece una ampliación inédita de las posibilidades expresivas. Es decir, la "visión oblicua" como otro modo de fecundar el espacio pictórico. *Oblicua* quiere decir aquí tanto la acción ambulatoria del espectador que trata de descubrir el área pintada, como la manera en que la superficie frontal es, a un tiempo, devaluada, pero también aludida elípticamente, estableciéndose una suerte de tensión dialéctica entre la superficie vacía y el costado pintado.

Implica, asimismo, la posibilidad de enfrentar una imagen que no es dada directamente. El arte pictórico siempre se ha definido como una imagen frontal dada para ser aprehendida en un solo acto de visión. Como escribe Susan K. Langer

"Las formas visuales —líneas, colores, proporciones, etc.—son susceptibles de ser articuladas, de ser complejamente combinadas como ocurre con las palabras. Pero las leyes que gobiernan esta suerte de articulación son totalmente diferentes de las leyes de la sintaxis que gobierna el lenguaje. La diferencia más radical es que las formas visuales no son discursivas. No presentan sus componentes sucesivamente sino simultáneamente, así las relaciones determinantes de una estructura visual son absorbidas en un solo acto de visión."¹⁷

Por el contrario, la "visión oblicua", o lectura dinámica [*o latera*] es una propuesta diferente. Cuestiona radicalmente la presentación simultánea de los componentes de la estructura visual, o 'imagen' de la pintura. Desde el punto de vista frontal, tradicional, los componentes están, de alguna manera, escondidos. Deben ser explorados a través de una aproximación oblicua o sesgada hacia ambos costados, *sucesivamente*.

El plano frontal, vacío, impone una suerte de lento escandido (*scanning*) que retarda la aprehensión de la entidad completa.

Como lectura dinámica, la "visión oblicua" es, por primera vez, la posibilidad de experimentar la pintura en una secuencia: imagen-vacío-imagen. De dicha secuencia, finalmente emerge la entidad visual. Es decir, la totalidad de la imagen tiene que ser mentalmente reconstruida: cuando un lado es visto, es necesario tener mentalmente presente el otro —que no está actualmente frente a los ojos— para atrapar enteramente la pintura.

17 Susan K.Langer, *Philosophy in a New Key*, New York:Mentor Books, 1951, p. 86.

The meaning of *oblique* here refers both to the action of the viewer walking around the piece in search of the painted surface and to the way in which the frontal surface is, on the one hand, de-valued, but also elliptically alluded to, establishing a dialectical tension of sorts between the empty surface and the painted side.

It also implies the possibility of facing an image that is not given directly. Pictorial art has always been defined as a frontal image that is supposed to be apprehended in a single act of viewing. As Suzanne K. Langer writes,

"Visual forms— lines, colors, proportions etc —are just as capable of articulation i.e. of complex combination, as words. But the laws that govern this sort of articulation are altogether different from the laws of syntax that govern language. The most radical difference is that *visual forms are not discursive*. They do not present their constituents successively, but simultaneously, so that relations determining a visual structure are grasped in one act of vision."¹⁷ (Her italics).

The "oblique vision", or dynamic [*or latera*] reading, offers a different approach. It radically questions the simultaneous presentation of the constituents of the visual structure, the "image" of the painting. From the frontal, traditional point of view, the constituents are, in a sense, hidden. They have to be found out an oblique, slanted approach to both sides, *successively*.

The blank frontal plane imposes a slow scanning of sorts that delays the viewer from apprehending the entity as a whole.

Given its dynamic reading, the "oblique vision" offers the first opportunity ever to experience painting in sequence: image-void-image. The visual entity finally emerges from that sequence. In other words, the image as a whole must be mentally reconstructed —when you have seen one side, you have to bear in mind the other one, which is not actually before your eyes— in order to capture the entire painting.



However, the frontal reading is not altogether eliminated.

Looking at my early works, I understood that just by having covered the front surface of the canvas in white, I was in fact painting the flattest of all possible works: the image of the canvas itself. And this became more obvious through a phenomenon I could not have foreseen: the glow that seemed to emanate from behind the screen and was a result of light

17 Susan K.Langer, *Philosophy in a New Key*, New York: Mentor Books, 1951, p. 86.



De todas maneras, la frontalidad de lectura no queda totalmente anulada. Al observar mis primeros trabajos, entendí que solamente por el hecho de cubrir de blanco la superficie frontal de la tela, estaba pintando la obra más plana posible: la imagen de la tela misma. Y esto se hizo más evidente debido a un fenómeno que no pude haber previsto: el fulgor que parecía emanar de atrás de la pantalla y que era el resultado de la incidencia de la luz sobre los costados coloreados —aunque, evidentemente, este reflejo desaparecía cuando usaba tonos bajos o no saturados.

Así, a causa de este fulgor, el plano frontal aparecía como una delgada pantalla “flotando” frente al muro, lo que ofrecía un efecto momentáneo de desmaterialización. Porque en todo caso, este efecto desaparecía al comprobarse —por el movimiento hacia los costados— la robustez de los bastidores que ostentaban las notaciones pictóricas. De esta manera se establecía, como lo dije antes, una tensión dialéctica entre el costado pintado y el vacío de la superficie o lectura frontal —que, en muchos casos, como vimos, no parecía tan vacío.

La mayor parte de este texto, que data de 1969-1970, fue escrita en mi inglés de esos años. La versión castellana, corregida y actualizada en 2002 se publicó en el libro PATERNOSTO editado en 2007 por TF Editores.

bouncing off the colored sides —even though, obviously, that reflection disappeared when I used unsaturated tones.

Because of this glow, the front plane looked like a thin screen “floating” in front of the wall, creating a momentary effect of dematerialization. And in fact this effect disappeared the minute the viewer moved sideways and became aware of the solidity of the stretchers boasting the pictorial notations. In this manner, as I mentioned earlier, a dialectic tension was established between the painted sides and the emptiness of the surface or frontal reading —which, in many cases, as I explained, did not appear so empty after all.

This text, first written in 1969-1970 was written in the English I then spoke. This version, edited and updated, is from 2002 and is a translation by Deborah Bonner from a later Spanish version of mine. It was published in the book PATERNOSTO (TF Editores, Madrid, 2007).

PSEUDO Y CRIPTOGEOMETRÍA

PSEUDO AND CRYPTOGEOMETRY



Esto es un triángulo.

Lo que generalmente se entiende como arte geométrico no es propiamente geométrico, sino que tiene un mero aspecto geométrico al estar compuesto por figuras geométricas.

Porque la geometría tiene axiomas, postulados y teoremas. Demostraciones que tienen que ser necesariamente apodícticas. Y nada de eso tiene el arte llamado geométrico. Y además no todo el campo de la geometría tiene figuras geométricas porque la geometría analítica carece de ellas.

Y no solo eso, porque la geometría ha de ser necesariamente lógica mientras que el arte aunque pueda serlo no lo es necesariamente. Por todo ello el llamado arte geométrico es más bien un arte pseudo-geométrico.

Cabe preguntarse que cuál será la razón por la que las figuras geométricas están en el arte de una manera tan explícita en el siglo XX y en lo llevamos del siguiente. Y no del modo implícito como estuvo la geometría en el arte de la Edad Moderna con la perspectiva, el dibujo arquitectónico, las proporciones singulares y los cuerpos geométricos paradigmáticos.

Tengo la sospecha de que la cruda incorporación de las formas geométricas al arte se debe a la voluntad de emancipación de los artistas plásticos de la servidumbre de ser descriptivos. Sobre todo porque esa función de representar eficazmente la asumen en la actualidad otros artistas, los de la fotografía y el cine. De modo que los artistas cesantes se sienten impulsados a explorar nuevos caminos y territorios. Uno de ellos es la radical ausencia de representación de la figuración y del realismo.

La pintura y la escultura hasta los albores del siglo XX han sido de natural descriptivas de la realidad y con frecuencia más o menos realistas. Por ello suelen ser transitivas, porque su esencia ha sido principalmente dar

What is generally understood as geometrical art is not properly geometrical, but has a mere geometrical aspect in being composed of geometrical figures.

Because geometry has axioms, postulates and theorems. Demonstrations that must necessarily be apodictic. And none of that has the so-called geometric art. And besides, not all the field of geometry has geometric figures because analytic geometry lacks them.

And not only that, because geometry must necessarily be logical while art, although it can be logical, is not necessarily so. For all these reasons, the so-called geometric art is rather a pseudogeometric art.

It is worth asking why geometric figures are so explicitly present in art in the twentieth century and in the following century. And not in the implicit way as geometry was in the art of the Modern Age with perspective, architectural drawing, singular proportions and paradigmatic geometric bodies.

I suspect that the crude incorporation of geometric forms into art is due to the desire to emancipate visual artists from the servitude of being descriptive. Especially because this function of representing effectively is currently assumed by other artists, those of photography and cinema. So, the artists who are no longer working feel compelled to explore new paths and territories. One of them is the radical absence of representation of figuration and realism.

Painting and sculpture until the dawn of the 20th century have been naturally descriptive of reality and often more or less realistic. That is why they are usually transitive, because their essence has been mainly to give

noticia de cosas ajenas a ellas mismas. Hasta el extremo de llegar confundir el realismo con la realidad, llegándose a creer que los cuadros son lo que representan. De ahí la advertencia de Magritte: "Esto no es una pipa". Y la cualidad más apreciada en los artistas de esta concepción del arte fuera la habilidad para representar "hiperrealistamente".

Dibujar, pintar o esculpir excluyendo total y absolutamente la representación no es fácil, porque, por ejemplo, unas manchas indefinidas pueden parecer niebla o nubes o la representación de manchas fortuitas. Mientras que una figura geométrica no es una representación de una figura geométrica, es la figura geométrica misma. Con la pipa del cuadro de Magritte, por ejemplo, no se puede fumar, porque carece de las cualidades de una pipa. Mientras que una figura geométrica, un triángulo, por ejemplo, sí que tiene las cualidades geométricas de un triángulo: la suma de sus tres ángulos es igual al valor de un ángulo llano, se puede inscribir en una circunferencia y si uno de sus lados contiene al centro es un triángulo rectángulo, etc.

Ergo pintando figuras geométricas se evita muy eficazmente la representación. Y tales cuadros son concretos, no son abstractos en el sentido de que no son el efecto de extraer una imagen de la realidad. SON en sí mismos. No son la representación de otra cosa. Aunque no debe olvidarse que los cuadros son ante todo y sobre todo una realidad en sí mismos. Una realidad estética y en los figurativos son además una representación. Los cuadros geométricos son solo y exclusivamente una realidad estética.

Lo cual no quiere decir que sean obligatoriamente piezas del "arte por el arte". Tienen, o pueden tener, una función social importante, como puede ser el enriquecimiento cultural de la población.

Ahora voy a tratar, aunque solo sea someramente, la estética relativa a mis propios cuadros que están encuadrados en la estética geométrica.

En mis cuadros hay esa geometría aparente, a la que ya me he referido, pero también hay una criptogeometría que, como tal, no es evidente. La del sistema al que me atengo para pintarlos.

Para contemplarlos no es necesario conocer tal geometría oculta, como para conducir un coche no hay que ser mecánico, aunque no esté de más saber algo de mecánica. Pero en todo caso no sobra saber al menos que tal "geometría" existe, y se puede acceder a la expresión más simple mediante este enlace:

<http://www.tomasgarciaasensio.com/teoria.html>

Y a un "power point" mediante el que se describe con más detalle las características de este sistema mediante este otro enlace:

<https://es.slideshare.net/Saltes/configuraciones-cromticas-6831015>

news of things alien to themselves. To the point of confusing realism with reality, to the point of believing that paintings are what they represent. Hence Magritte's warning: "This is not a pipe". And the most appreciated quality in the artists of this conception of art was the ability to represent "hyper-realistically".

Drawing, painting or sculpting to the total and absolute exclusion of representation is not easy, because, for example, undefined spots can look like fog or clouds or the representation of random stains. While a geometric figure is not a representation of a geometric figure, it is the geometric figure itself. With the pipe in Magritte's painting, for example, one cannot smoke, because it lacks the qualities of a pipe. While a geometric figure, a triangle, for example, does have the geometric qualities of a triangle: the sum of its three angles is equal to the value of a straight angle, it can be inscribed in a circle, and if one of its sides contains the center it is a right triangle, etc.

Ergo painting geometric figures very effectively avoids representation. And such pictures are concrete, they are not abstract in the sense that they are not the effect of extracting an image from reality. They ARE in themselves. They are not the representation of something else. Although it should not be forgotten that paintings are first and foremost a reality in themselves. An aesthetic reality and in the figurative ones they are also a representation. Geometric paintings are only and exclusively an aesthetic reality.

This does not mean that they are necessarily pieces of "art for art's sake". They have, or can have, an important social function, such as the cultural enrichment of the population.

Now I am going to deal, even if only briefly, with the aesthetics related to my own paintings, which are framed in geometric aesthetics.

In my paintings there is that apparent geometry, to which I have already referred, but there is also a crypto geometry that, as such, is not evident. The one of the system to which I follow to paint them.

To contemplate them it is not necessary to know such hidden geometry, as to drive a car it is not necessary to be a mechanic, although it is not superfluous to know something about mechanics. But in any case, it is not superfluous to know at least that such "geometry" exists, and the simplest expression can be accessed through this link:

<http://www.tomasgarciaasensio.com/teoria.html>

And to a "power point" describing in more detail the characteristics of this system through this other link:

<https://es.slideshare.net/Saltes/configuraciones-chromatic-6831015>

Con ello quiero decir que en mis cuadros la geometría aparentemente está en su trazado, pero donde está verdaderamente es en la interacción de los colores que los componen.

Tal geometría cromática tampoco es propiamente una geometría porque no tiene teoremas y no sirve para demostrar y con ello desvelar ninguna verdad oculta.

Pero sí se podría decir que tiene postulados en un marco impecablemente lógico. Tales postulados bien podrían ser que cualquier color, habido o por haber, es una derivación de uno de seis colores ideales. Que tres de ellos son primarios y tres secundarios y como tales tienen cualidades específicas.

Se trata más bien de un sistema de clasificación que partiendo de 6 elementos clasifica 64 combinaciones a las que se le atribuyen cualidades.

También tengo elaborado otro sistema de 8 elementos que dan lugar a 256 combinaciones distintas que abarca más pero aprieta menos porque los perfiles que determinan son menos rotundos y su manejo más engorroso debido a su mayor extensión.

Y como todo cuadro es un problema visual resuelto y todo proyecto de cuadro un problema visual a resolver, estos sistemas clasificadores de combinaciones de colores proporcionan parte de los recursos necesarios para resolver problemas de este género que puedan plantearse en un futuro.

Y ¿por qué digo que tales sistemas son geométricos? Porque la geometría, o las geometrías, están pensadas para resolver sistemáticamente problemas de índole visual.

With this I want to say that in my paintings the geometry apparently is in its layout, but where it is really is in the interaction of the colors that compose them.

Such chromatic geometry is not properly a geometry either because it has no theorems and does not serve to demonstrate and thus reveal any hidden truth.

But it could be said that it does have postulates in an impeccably logical framework. Such postulates could well be that any color, past or future, is a derivation of one of six ideal colors. That three of them are primary and three secondary and as such have specific qualities.

It is rather a classification system that, starting from 6 elements, classifies 64 combinations to which qualities are attributed.

I have also elaborated another system of 8 elements that give rise to 256 different combinations that covers more but squeezes less because the profiles that determine are less emphatic and its handling is more cumbersome due to its greater extension.

And since every painting is a visual problem solved and every painting project is a visual problem to be solved, these color combination classifier systems provide part of the necessary resources to solve problems of this kind that may arise in the future.

And why do I say that such systems are geometric? Because geometry, or geometries, are designed to systematically solve problems of a visual nature.

GEOMETRÍA Y ABSTRACCIÓN

Mi experiencia con la geometría y la abstracción.

La geometría es una ciencia que compila todo un conjunto de conocimientos prácticos en relación con los volúmenes, áreas y longitudes. Como cualquier área de conocimiento, la geometría esta cerca de la expresión y la definición de una idea.

La geometría no es un lenguaje, la geometría es una cosa y el lenguaje de las formas es otra cosa. Hay formas regulares, irregulares, opacas, transparentes, finas o gruesas, pero estos conceptos son palabras definitorias de la forma, no de la geometría.

Un artista pinta un cielo o pinta un plano de color azul claro. Puede quemar un papel o pintar un papel ardiendo. Graba la acción de internarse en un bosque o se adentra llenando un papel con líneas verticales. Deja la acción de su trabajo vista o escondida y puede expresar y expresarse al amparo de unas formas.

Un artista utiliza la geometría porque le interesa una determinada relación entre las formas, y las maneja subjetivamente sabiendo que la geometría procura una patina de objetividad.

La geometría tiene un componente de verdad, de infalibilidad.

Creo que muchos artistas son etiquetados como geométricos simplemente porque emplean elementos de la geometría en su trabajo. Pero no son matemáticos ni geómetras, tan solo han comprendido parte del misterio de la naturaleza de las cosas y la relación entre ellas.

Yo empleo abstracción y geometría como herramientas que me permiten ser versátil y ver mas allá de la apariencia.

Para crear una imagen, parto de mi interior, desde dentro. Sobre un papel desarrollo algo que no existe previamente. Hay gente que construye desde el exterior, desde algo que ya existe. También utilizo la abstracción como procedimiento para separar, aislar y sustraer algunas propiedades concretas de una idea. La geometría me ayuda a manejarme en el espacio, y no pocas veces me identifico con una línea que cruza un papel dividiéndolo en dos partes, o en tres.

GEOMETRY AND ABSTRACTION

My experience with geometry and abstraction.

Geometry is a science that compiles a whole set of practical knowledge regarding volumes, areas and lengths. Like any area of knowledge, geometry is close to the expression and definition of an idea.

Geometry is not a language, geometry is one thing and the language of shapes is something else. There are regular, irregular, opaque, transparent, thin or thick shapes, but these concepts are defining words of form, not of geometry.

An artist paints a sky or paints a light blue plane. He may burn a paper or paint a burning paper. He records the action of going into a forest or he enters by filling a paper with vertical lines. He leaves the action of his work seen or hidden and can express and express himself under the cover of shapes.

An artist uses geometry because he is interested in a certain relationship between shapes, and he handles them subjectively knowing that geometry provides a patina of objectivity.

Geometry has a component of truth, of infallibility.

I think many artists are labeled as geometric simply because they employ elements of geometry in their work. But they are not mathematicians or geometricians, they have only understood part of the mystery of the nature of things and the relationship between them.

I use abstraction and geometry as tools that allow me to be versatile and see beyond appearance.

To create an image, I start from within myself, from the inside. On a piece of paper I develop something that does not exist beforehand. There are people who build from the outside, from something that already exists. I also use abstraction as a procedure to separate, isolate and subtract some concrete properties of an idea. Geometry helps me to manage in space, and I often identify myself with a line that crosses a paper dividing it in two parts, or in three.

Como ejemplos de geometría y abstracción, pienso en Diebenkorn o en Van Gogh, pintores donde para mí es superior el uso que hace del lenguaje pictórico sobre la interpretación de sus formas. Y también en Jeff Wall, con una alternativa a la realidad que pasa por ser una ficticia realidad construida.

¿Todos los artistas utilizan la abstracción?... No sé los demás, pero me resultan complicadas las cajas estancas, dividir entre realidad retiniana y abstracción, porque yo veo en abstracto, veo la abstracción como algo inherente al arte, independientemente de la imagen.

Un concepto abstracto es una idea. Tengo infinitas ideas y maneras de abarcarlas, pero no siempre lo consigo, ni sé hacerlo. Para ello debo tener en cuenta la naturaleza de las técnicas que puedo utilizar y decidir si son apropiadas, y aun así no tengo nada asegurado:

- La arquitectura es abstracta. Útil o inútil, bella o desproporcionada, grande o pequeña, efímera o permanente, pero abstracta.
- La pintura es descriptiva. Describe un acontecimiento en una superficie plana que consiste en la disposición de unos elementos en un determinado orden; veladuras, objetos, líneas, manchas o cortes en una tela. Es un campo de batalla donde un pintor ha luchado por crear una superficie autónoma y nueva, que no existió antes.
- En fotografía parece que la representación es un rasgo intrínseco al medio, y que la abstracción no corresponde con su función descriptiva.
- La escultura es realidad ya que parto de un objeto real, virgen o manipulado, y lo presento en un espacio real.
- El cine y los videojuegos son un mundo abstracto porque es un juego narrativo de fotogramas en un orden y tiempo. En el futuro no sé lo que será, pero hoy el cine se basa en la fotografía y en su capacidad descriptiva.
- El teatro es figurativo. Una serie de actores representan un papel en connivencia con un público, y un escenario real figura ser otro lugar real.
- La literatura es figurativa porque trabaja conceptos abstractos que representamos a través de palabras abstractas a las que damos un sentido figurativo.

Hay un momento estelar en la Historia del Arte que me interesa mucho en el cual la abstracción da un golpe de efecto; hasta hace poco más de un siglo (1910), en Occidente, se calculaba el valor de un objeto considerado obra de arte atendiendo a las diferentes maneras de interpretar una descripción figurativa.

As examples of geometry and abstraction, I think of Diebenkorn or Van Gogh, painters whose use of pictorial language is superior to the interpretation of their forms. And also Jeff Wall, with an alternative to reality that happens to be a fictitious constructed reality.

Do all artists use abstraction?... I don't know about the others, but I find the watertight boxes complicated, dividing between retinal reality and abstraction, because I see in abstract, I see abstraction as something inherent to art, independently of the image.

An abstract concept is an idea. I have infinite ideas and ways to embrace them, but I don't always succeed, nor do I know how to do it. For that I have to take into account the nature of the techniques I can use and decide if they are appropriate, and even then I am not sure of anything:

- Architecture is abstract. Useful or useless, beautiful or disproportionate, big or small, ephemeral or permanent, but abstract.
- Painting is descriptive. It describes an event on a flat surface consisting of the arrangement of elements in a certain order; glazes, objects, lines, stains or cuts on a canvas. It is a battlefield where a painter has struggled to create an autonomous and new surface, which did not exist before.
- In photography it seems that representation is an intrinsic feature of the medium, and that abstraction does not correspond to its descriptive function.
- Sculpture is reality because I start from a real object, virgin or manipulated, and present it in a real space.
- Cinema and video games are an abstract world because it is a narrative game of frames in an order and time. In the future I don't know what it will be, but today cinema is based on photography and its descriptive capacity.
- Theater is figurative. A series of actors play a role in connivance with an audience, and a real stage appears to be another real place.
- Literature is figurative because it works with abstract concepts that we represent through abstract words to which we give a figurative meaning.

There is a stellar moment in the History of Art that interests me a lot in which abstraction makes a big impact; until a little more than a century ago (1910), in the West, the value of an object considered a work of art was calculated according to the different ways of interpreting a figurative description.

Pues bien, a partir de esa fecha y por razones ampliamente documentadas, el arte tuvo que buscar propuestas alternativas para ir “más allá”, tuvo que preguntarse y respondió que los objetos artísticos lo son por su nombre y no por su función, forma o materia.

- ¿No es esto una abstracción necesaria?
- ¿Lo es cuando renombro un objeto?
- ¿Acaso el espectador no está obligado a abstraerse de lo que ve para ver otra cosa?
- ¿Y no actuamos siempre así?

Dicha búsqueda alternativa enriqueció y arrastró el lenguaje del arte hasta lugares nunca pensados, y también llevó consigo las reflexiones y emociones que produce el arte hasta imágenes y objetos nunca analizados desde otros puntos de vista.

Los objetos artísticos, así redefinidos, se volvieron más complejos y personales.

Pero en arte, no cambiamos nada más que la forma en que es mostrado. Los profundos sentimientos que produce una obra de arte permanecen y generan una gama de sensaciones a la que llamamos realidad. La realidad, por tanto, es la idea que manejamos de un concepto a partir de nuestra comprensión de este. Algo es real cuando llegamos a comprenderlo. La realidad es una gama de sensaciones y no tanto una mimesis de algo. La abstracción no es un concepto nuevo ni exclusivo de ciertos lenguajes artísticos, es solo una manera de ver.

Well, since that date and for widely documented reasons, art had to look for alternative proposals to go “beyond”, it had to ask itself and answered that artistic objects are so because of their name and not because of their function, form or matter.

- Is this not a necessary abstraction?
- Is it when I rename an object?
- Isn't the spectator obliged to abstract from what he sees in order to see something else?
- And don't we always act like this?

This alternative search enriched and dragged the language of art to places never thought of before, and also brought with it the reflections and emotions that art produces to images and objects never analyzed from other points of view.

Art objects, thus redefined, became more complex and personal.

But in art, we change nothing but the way it is shown. The deep feelings that a work of art produces remain and generate a range of sensations that we call reality. Reality, therefore, is the idea we have of a concept based on our understanding of it. Something is real when we come to understand it. Reality is a range of sensations and not so much a mimesis of something. Abstraction is neither a new concept nor exclusive to certain artistic languages, it is just a way of seeing.

Como creador cuyo máximo objetivo es la comunicación de ideas y en especial las provenientes de mi mundo interior, encontré en la abstracción geométrica un medio de comunicación que me permitía plasmar ideas totalmente desvinculadas de cualquier interpretación simbólica (un mundo concreto, como diría Max Bill). Para mí, esto es el modo de arte más puro y primario, en el que los sentidos exploran experiencias basadas en la fisicalidad de la forma, el color y la materia.

Desde siempre me interesaron los fenómenos físicos que se dan en ciertos materiales y especialmente los efectos que la luz produce sobre ellos. Es por ellos que llevo años estudiando diferentes materiales translúcidos de color que tienen la capacidad de fusionarse entre sí por superposición cromática, como el vidrio, el metacrilato o el policarbonato. Esta investigación, además, se amplía en los últimos años con la experimentación con distintas fuentes de luz aplicadas sobre diversos materiales. Todo para multiplicar los efectos cromáticos y crear obras de arte que fusionan la escultura con un mundo pictórico producido por los efectos de la luz.

Las matemáticas también forman parte fundamental de cada una de mis composiciones. En especial, algunos estudios sobre la proporción, como aquellos vinculados a la proporción áurea, la simetría, la modularidad y repetición de patrones, o diferentes sistemas de representación de la perspectiva como la isométrica, entre otras.

A un nivel más conceptual, me interesa la relación entre el ser humano, la obra de arte y el espacio; la integración de la escultura con la arquitectura, así como la búsqueda de lo etéreo y lo intangible. Pretendo sacar el máximo partido que la escultura posee en su desarrollo de las tres dimensiones y conseguir que ésta reproduzca multitud de puntos de vista que varían tanto con la posición del espectador como por las condiciones del espacio y la luz.

También me interesa que el público sea capaz de descubrir los secretos más complejos que encierra la obra de arte a medida que la explora, esa aparente simplicidad se va complicando mientras que uno estudia sus patrones, sus relaciones numéricas y los estudios de color de la que se componen. Busco la inversión de tiempo por parte del espectador y despertar su voluntad de participación.

As a creator whose main objective is the communication of ideas, especially those coming from my inner world, I found in geometric abstraction a means of communication that allowed me to express ideas totally unlinked to any symbolic interpretation (a concrete world, as Max Bill would say). For me, this is the purest and most primary mode of art, in which the senses explore experiences based on the physicality of form, color and matter.

I have always been interested in the physical phenomena that occur in certain materials and especially the effects that light produces on them. That is why I have spent years studying different colored translucent materials that with the capacity to merge with each other by chromatic superposition, such as glass, methacrylate or polycarbonate. This research has also been extended in recent years by experimenting with different light sources applied to different materials. All to multiply the chromatic effects and create works of art that merge sculpture with a pictorial world produced by the effects of light.

Mathematics is also a fundamental part of each of my compositions. In particular, some studies on proportion, such as those linked to the golden ratio, symmetry, modularity and repetition of patterns, or different systems of perspective representation such as isometric, among others.

On a more conceptual level, I am interested in the relationship between the human being, the work of art and space; the integration of sculpture with architecture, as well as the search for the ethereal and the intangible. I intend to make the most of the sculpture in its development of the three dimensions and get it to reproduce a multitude of points of view that vary both with the position of the viewer and the conditions of space and light.

I am also interested in the public being able to discover the more complex secrets of the work of art as they explore it, that apparent simplicity becomes more complicated as one studies its patterns, its numerical relationships and the color studies of which it is composed. I seek the investment of time on the part of the viewer and to awaken their willingness to participate.

Aunque parto de un bagaje relacionado con la abstracción geométrica o de arte concreto, siento que mi obra más reciente tiene muchos puntos en común con el Minimalismo y el arte Conceptual, sobre todo en cuanto a las preocupaciones en relación con el espacio que rodea la obra, como parte activa de la misma, cómo se relacionan unos trabajos con otros dentro de una sala, y cómo involucrar al observador en los procesos que han llevado a la ejecución de un proyecto. Sin embargo, y desde una perspectiva más contemporánea, introduzco una serie de paradojas —en cuanto a la percepción de la obra y lo que sucede con ella— que pretenden crear una toma de conciencia en la audiencia en relación con el mundo que les rodea.

Estoy muy atento a la producción de artistas actuales como Anish Kapoor, Olafur Eliasson o Conrad Shawcross. Pero no dejo de fijarme en aquellos que más me influyeron al inicio de mi carrera como Rodchenko, Naum Gabo o Calder.

Although I start from a background related to geometric abstraction or concrete art, I feel that my most recent work has many points in common with Minimalism and Conceptual art, especially in terms of concerns in relation to the space surrounding the work, as an active part of it, how some works relate to others within a room, and how to involve the viewer in the processes that have led to the execution of a project. However, and from a more contemporary perspective, I introduce a series of paradoxes – in terms of the perception of the work and what happens with it – that aim to create an awareness in the audience in relation to the world around them.

I am very attentive to the production of current artists such as Anish Kapoor, Olafur Eliasson or Conrad Shawcross. But I also pay attention to those who influenced me the most at the beginning of my career, such as Rodchenko, Naum Gabo or Calder.

ARTISTS

<i>Manuel</i>	AYLLÓN <i>Spain</i>
<i>Waldo</i>	BALART <i>Cuba</i>
<i>Eduardo</i>	BARCO <i>Spain</i>
<i>Ove</i>	CARLSON <i>Sweden</i>
<i>Carlos</i>	CARTAXO <i>Spain</i>
<i>María</i>	CUEVAS <i>Spain</i>
<i>Adolfo</i>	ESTRADA <i>Argentina</i>
<i>Robert</i>	FERRER <i>Spain</i>
<i>Emilio</i>	GAÑÁN <i>Spain</i>
<i>Tomás</i>	GARCÍA ASENSIO <i>Spain</i>
<i>Julian</i>	GIL <i>Spain</i>
<i>Gerhard</i>	HOTTER <i>Germany</i>
<i>Carmen</i>	HIDALGO DE CISNEROS <i>Spain</i>
<i>Viktor</i>	HULIK <i>Slovakia</i>
<i>Piers</i>	JACKSON <i>United Kingdom</i>
<i>Tomasz</i>	JEDRZEJKO <i>Poland</i>
<i>Gerda</i>	KRUIMER <i>The Netherlands</i>
<i>Aleksandra</i>	LATECKA <i>Poland</i>
<i>Josef</i>	LINSCHINGER <i>Austria</i>
<i>Guillermo</i>	LLEDÓ <i>Spain</i>
<i>David</i>	MAGÁN <i>Spain</i>
<i>Jean-Luc</i>	MANGUIN <i>France</i>
<i>Jakub</i>	MATYS <i>Poland</i>
<i>Grzegorz</i>	MROCKOWSKI <i>Poland</i>
<i>Tadeusz</i>	MYSLOWSKI <i>USA</i>
<i>Mónica</i>	OLIVA <i>Spain</i>
<i>Aleksander</i>	OLSZEWSKI <i>Poland</i>
<i>César</i>	PATERNOSTO <i>Argentina</i>
<i>Anto</i>	RABZAS <i>Spain</i>
<i>Miguel Ángel</i>	RODRÍGUEZ SILVA <i>Spain</i>
<i>Alfonso</i>	SICILIA <i>Spain</i>
<i>Magdalena</i>	SNARSKA <i>Poland</i>
<i>Francisco</i>	SOBRINO <i>Spain</i>
<i>Mark</i>	STAREL <i>Poland</i>
<i>Bogumila</i>	STROJNA <i>France</i>
<i>Jolanta</i>	STUDZINSKA <i>Poland</i>
<i>Przemek</i>	SULIGA <i>Poland</i>
<i>Kamilla</i>	SZÍJ <i>Hungary</i>
<i>Jorge</i>	VARAS <i>Spain</i>
<i>Andras</i>	WOLSKY <i>Hungary</i>
<i>Joa</i>	ZAK <i>Poland</i>



Nacido en Madrid, 1945.

1980 – 2006: Dirige el taller de grabado «Tres en Raya». Madrid.

1996 – 2012: Profesor de Grabado en la Facultad de Bellas Artes U.C.M.

1992-1996.- Profesor de Grabado en la Escuela de Grabado y Diseño Gráfico de la Fundación de la Casa de la Moneda de Madrid.

OBRAS EN MUSEOS E INSTITUCIONES

Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Museo Municipal de Arte Contemporáneo. Madrid

Museo de Salamanca.

Diputación Provincial de Jaén.

Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Museo Postal y Telegráfico, Madrid.

Museo de La Rioja, Logroño.

Caixanova

Centro “Torrente Ballester”, Museo Bello Piñeiro. Ferrol, La Coruña.

Fundación CIEC.

Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. Betanzos, La Coruña.

Calcografía Nacional.

PREMIOS Y BECAS

1º Premio de Grabado Máximo Ramos. Ferrol, 2004.

Beca del Ministerio de Cultura: Adquisición de obra para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

Beca del Ministerio de Cultura para la realización de exposiciones, 1980.

II Premio de escultura en la Bienal Internacional de Alejandría. Egipto, 1978.

Beca de la Fundación Juan March para la investigación. París, Francia. 1972.

EXPOSICIONES

Ha realizado 40 exposiciones individuales y multitud de exposiciones colectivas.

Esta obra fue parte de mi última exposición titulada :”De rojo pasión”.

Mi interés en esta serie de grabados era conseguir la máxima expresividad a través de un elemento tan simple y frío como la línea.

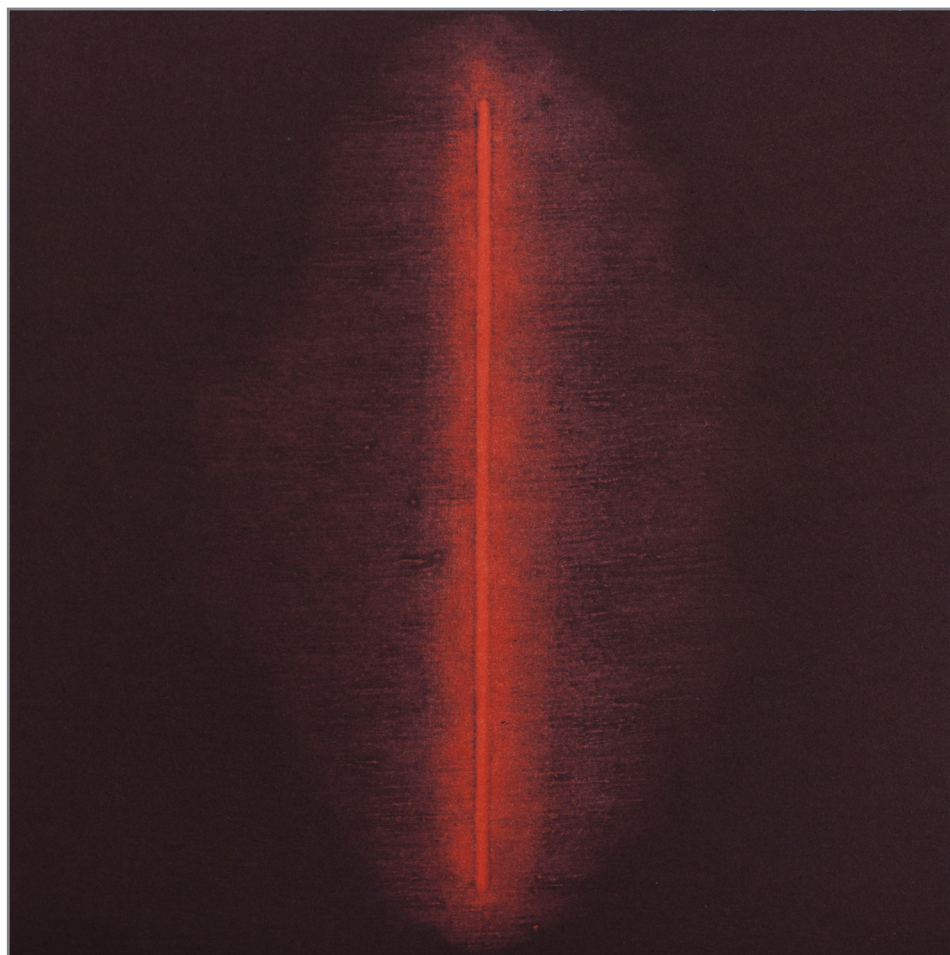
Toda la serie se realizó sobre un fondo rojo intenso para conseguir cierto dramatismo y una reverberación cálida sobre el color principal, un morado muy oscuro.

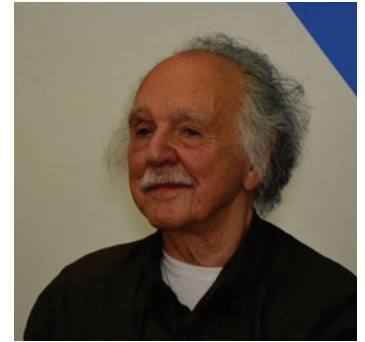
La línea de luz, su resplandor y su misterio, era el tema principal. Y la forma de abordarlo fue partiendo de una matriz muy texturada, que me llevaba al máximo oscuro, de la que fui extrayendo la luz a través de la aplicación de sucesivas capas de barniz, consiguiendo de esta manera una línea rota, llena de interferencias, muy expresiva y con mucha vibración. El resultado creo que ha sido una obra donde la geometría y la expresividad caminan cogidas de la mano.

>

Manuel AYLLÓN

Como un hilo de lava en la noche 2017
Grabado. Técnicas aditivas. Estampado sobre papel de algodón - 300 gr
35 x 35 cm





1931, Banes, Holguín, Cuba.

En 1959 se traslada a Nueva York y estudia arte en el MoMA. Allí conoce a Warhol, a De Kooning y a muchos de los artistas que configuraban el panorama artístico de la ciudad. En 1970 viaja a Madrid donde reside actualmente. Pero también ha realizado estancias periódicas en otras ciudades como Asunción (1977), Sao Paulo (1978) o Lieja (1990–95) para realizar exposiciones o para seguir encontrando nuevas referencias en su trabajo.

Miembro destacado del colectivo de artistas de arte concreto en Europa, ha hecho más de cincuenta exposiciones individuales y alrededor de 150 colectivas en España, Europa, Nueva York y EE. UU. y América del Sur. Destacan la del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1970), la realizada en la Mondriaanhuis de Amersfoort (2002) o la de la Mies Van der Rohe Haus de Berlin (2009). Actualmente trabaja en la Galería Guillermo de Osma y con Casado Santapau en Madrid, con Henrique Farias Fine Art en Nueva York y con Roy de Felanitx, Mallorca.

En 1989 organizó el Simposio de Arte Sistemático y Constructivo en el Centro Colón de Madrid.

Su obra está presente en muchas colecciones de Instituciones públicas y privadas. Colección de "Arte concreto europeo después de 1945" de Peter C. Ruppert, en el Museo de la ciudad de Wursburg, Baviera, Alemania, Mondriaanhuis, en el Museo de la Comunidad Francesa de Bélgica, Museo de Arte Moderno de Hünfeld, Alemania, Colección de Siegfried Grauwinkel de Berlin, Museo Vasarely de Budapest, Colección José Serrano-Súñer de Madrid, Colecciones del MoMA y del Museo Metropolitano de Nueva York. Además de publicar artículos en varios medios de comunicación especializados, en 1993 publicó "Ensayos sobre Arte" en la Editorial Betania de Madrid, y en 2011 "La práctica del Arte Concreto" en la Editorial Habana Vieja de Valencia. También ha sido conferenciante y ha participado en simposios en numerosas ciudades de España, Europa y de los EE. UU.

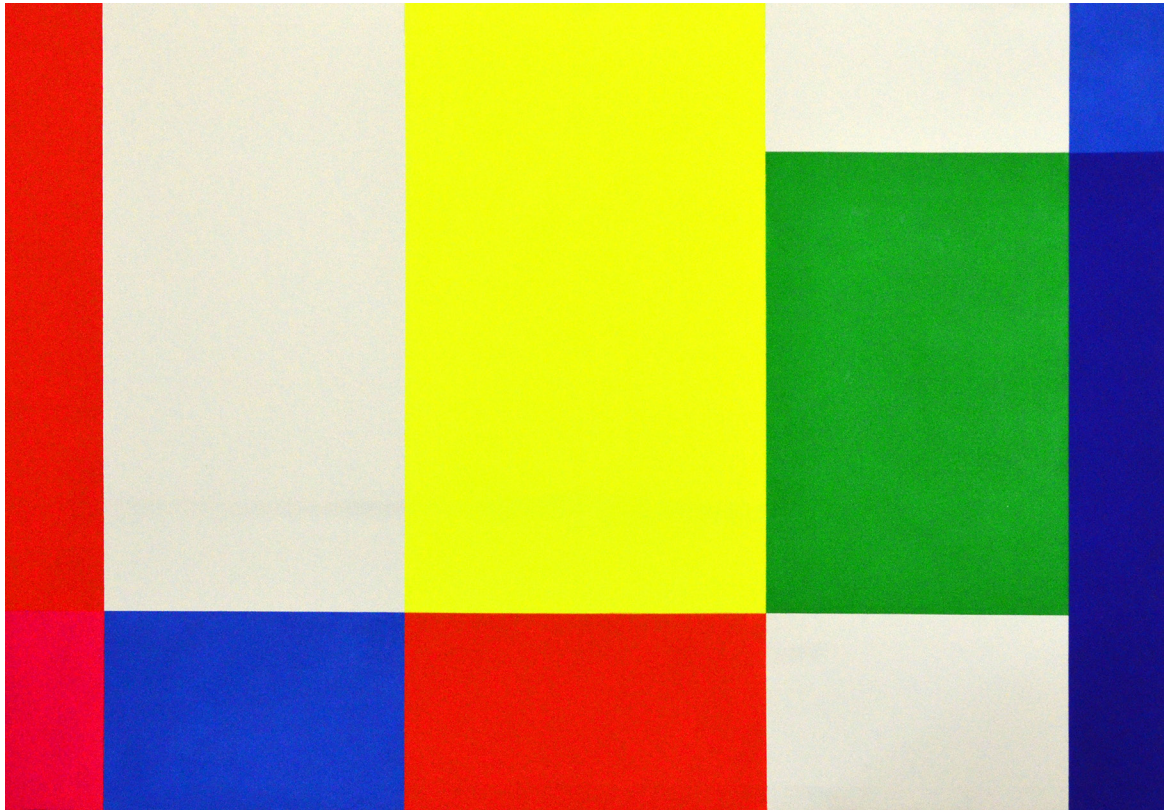
Waldo Balart es un artista geométrico que no concibe su obra separada de su mundo vivencial como creador, en el cual la decisión de expresarse estéticamente es consecuencia de unos sólidos principios éticos. El proceso creativo es para Balart un acto de ensimismamiento y de búsqueda, de un conocimiento que rehúse el acomodamiento, para de ese modo transferir la idea de incertidumbre y renovación en el público y en la sociedad. La búsqueda de una obra esencial le ha llevado a desprenderse de lo anecdótico y banal. La "sistematización y el rigor" declarado en su proyecto pictórico, conseguido a través de la estructuración de sus composiciones, se completa de fantasía con la paleta de colores aplicada al dibujo.

Pero su trabajo en el taller se alimenta también de los momentos de inconsciencia, aprovechando los estados de compulsión febril a los que pueden acceder algunos creadores.

En homenaje a Wittgenstein nombra a sus lienzos "proposiciones", para de ese modo fortalecer la idea de concreción y al mismo tiempo poder alejarse de cualquier referencia representacional o figurativa. Ha creado un sistema basado en un "orden axiomático" del 1 al 8, en el que cada número representa a un color del espectro de la luz ("CEL") y que utiliza en la confección de cada serie. Sus investigaciones sobre la luz y el color en la plástica le han proporcionado un espacio propio dentro de la historia del arte.

>

Waldo BALART
3 knots with yellow 2014
Técnica y materiales Acrílico sobre lienzo
81 × 116 cm





Eduardo Barco por Josetxu de Miguel

Eduardo Barco es Licenciado en Bellas Artes. Obtiene en su periodo de formación becas en Holanda, Francia y EEUU. Trabaja regularmente desde mediados de los noventa y ha expuesto en algunos de los centros de arte más activos de la geografía española.

Su obra profundiza sobre el conocimiento de la realidad en forma de experiencia plástica. Sus investigaciones han ido desplazándose desde el plano de la pintura, con una concepción espacial abierta y generadora de planos de color hasta trabajos arquitectónicos y objetuales, muy cerca de la escenografía. Mantiene desde el inicio unos esquemas constructivos que varía y permuta, añadiendo su particular sentido del espacio y de color y manejando un ideario altamente estimoativo del orden.

Colabora con estudios de arquitectura, y mantiene su investigación personal de forma simultánea en múltiples apartados como el mobiliario doméstico y urbano, intervenciones en espacios, grabado, pintura, dibujo, escultura.... Tiene publicado *Pensamientos lineales*", su primera obra literaria publicada.

Es habitual su presencia en ferias como ARCO. Su obra se encuentra en colecciones privadas y públicas dentro y fuera de España como la Colección Banco de España, Colección Caja Burgos, Colección Unión Fenosa, Colección Iberdrola, Colección Caja Madrid, Colección AENA, Colección L'Oreal, Colección Helga de Alvear, Museo Municipal de Madrid, Colección Norte de Arte Contemporáneo, Colección UNED, ayuntamiento de Pamplona, entre otras.

www.eduardobarco.com

Este dibujo es parte de un conjunto de trabajos que hice en 2008 y que denominé *Fosfenos*.

Fosfeno es un fenómeno físico que ocurre en la visión, y que consiste en ver manchas luminosas que no responden a ninguna imagen real, son causadas por la estimulación eléctrica, mecánica o magnética de la corteza visual o la retina. Son imágenes abstractas que se producen en el ojo.

A partir de esa idea construí dos plantillas en forma de aro, y jugando con ellas y sus puntos de fricción, aislé una forma cerrada y definida y a la que dí un color, en este caso verde.

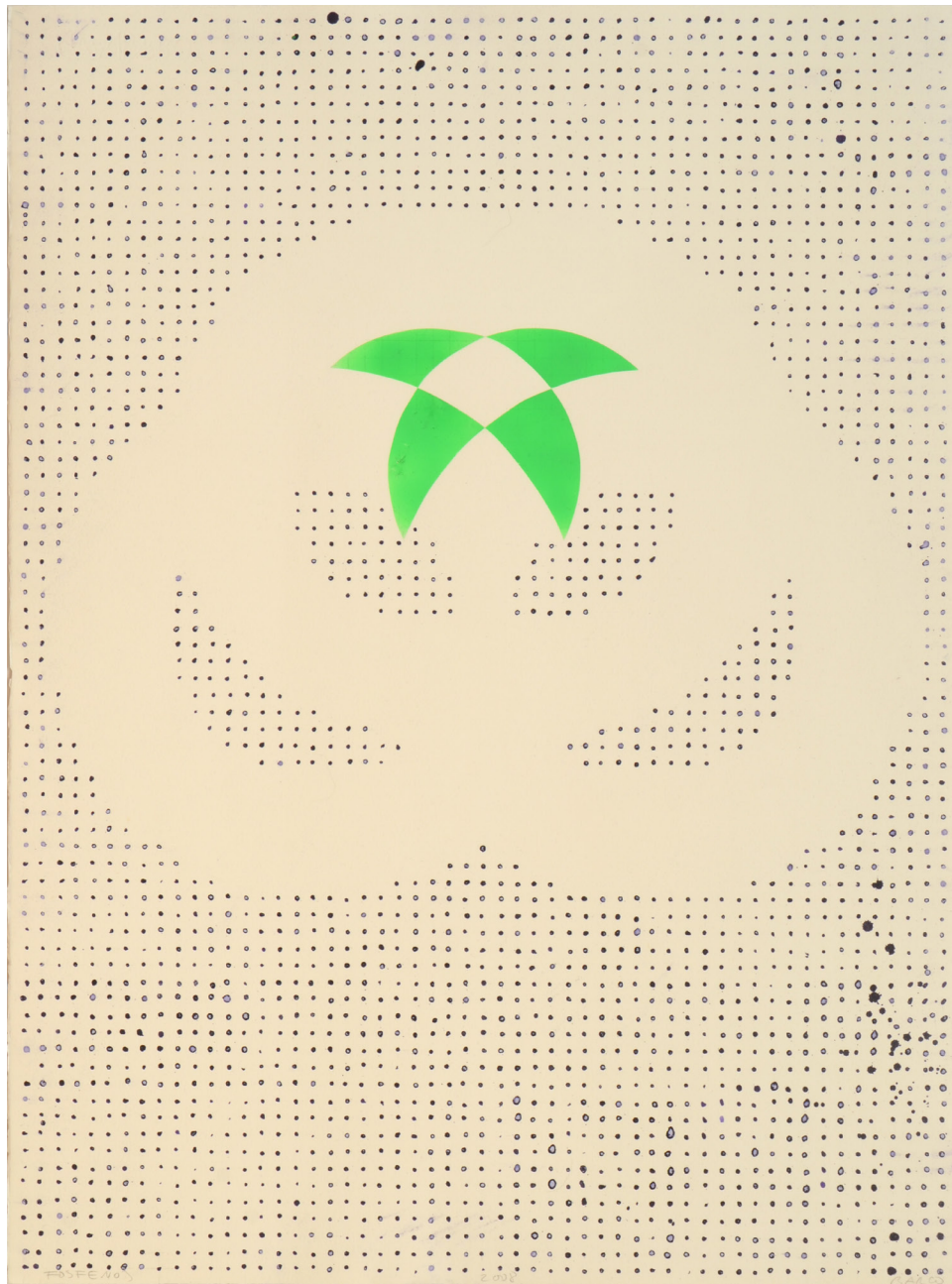
La forma verde es la protagonista pero analizándola detenidamente veo su génesis, líneas cruzadas medio borradas que han marcado el perímetro de las plantillas iniciales y que han servido para gestar esta nueva forma.

>

Eduardo BARCO
Fosfenos 2008
Tinta y acrílico sobre papel
76 × 56 cm

En el resto del papel hay una trama de puntos separados a 1 cm. y que no cubren del todo la superficie; mantuve sin puntear la silueta de las plantillas y las circunscribí con un entramado de puntos azules y violetas que sirven de fondo... volviendo a utilizar otro fenómeno que la visión me proporciona; al alejarme la forma de la plantilla se evidencia, se cierra, y apenas consigo enfocar esas mismas plantillas si me acerco. Dos puntos de visión diferentes, cerca y lejos, y unas formas producidas por la estimulación mecánica de unas líneas. Algo parecido a ver la obra en realidad y verla reproducida a una escala menor en un catálogo o en la pantalla del ordenador.

Trabajar sobre papel me da mucha satisfacción. Es un medio de producción rápido y de fácil almacenamiento, que me permite probar todo tipo de materiales e ideas, que registra cualquier intervención en su superficie, que me ha acompañado en muchas sesiones de trabajo y espero que siga haciéndolo.





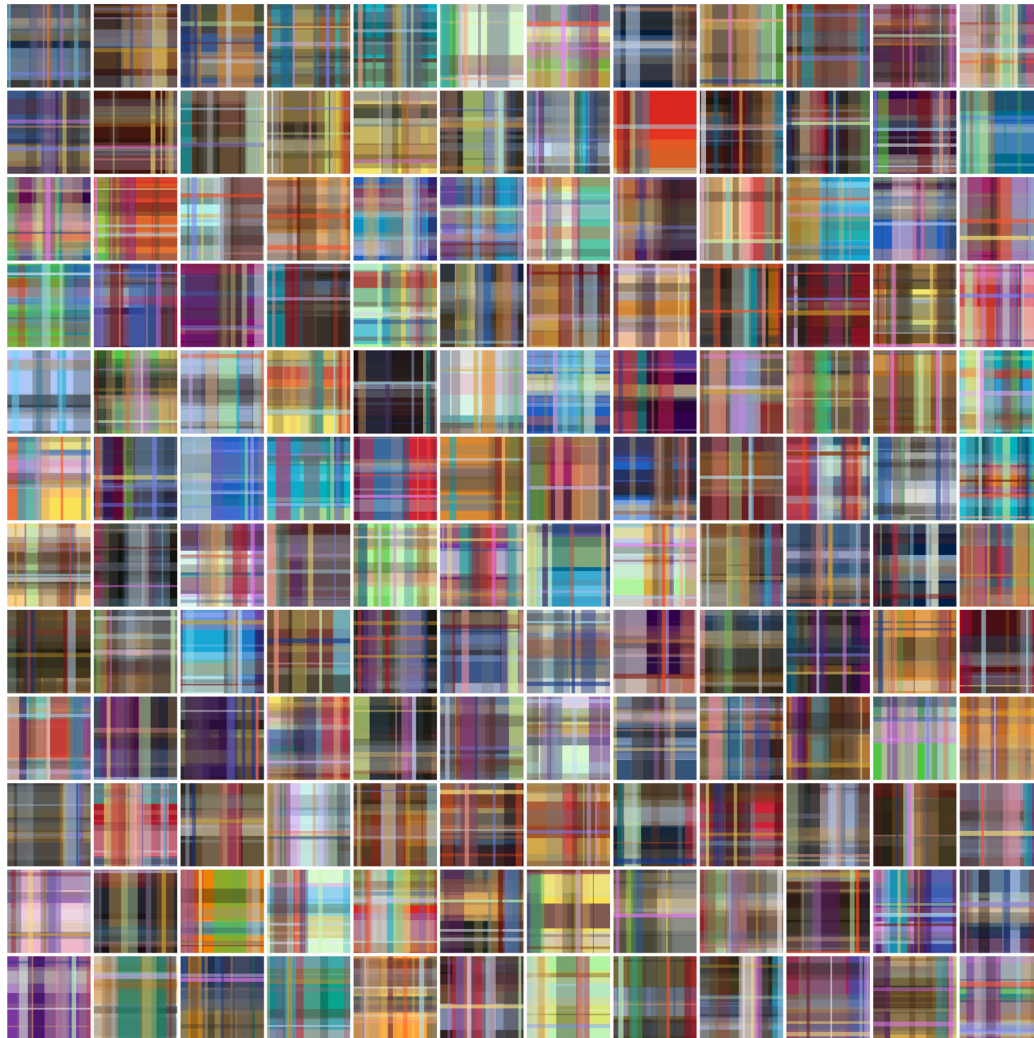
Ove Carlson, born 1950 in Gothenburg, Sweden. Lives and works in Stockholm, Sweden. Visual artist and an explorer of computerized generative art. Represented in The Swedish National Public Art Council, Arithmeum (Bonn, Germany), Gothenburg Art Museum (Sweden), Norrköping Art Museum (Sweden) and others.

ove@carlson.se

A SHORT TIME AFTER having started working as a computer programmer in the 1970s, I began to paint in a constructivist spirit. Information technology and mathematics are related and mathematics and art can support each other in many ways. I am influenced by mathematics, combinatorics and such. I work with a clear geometric idiom and I am fascinated with the inherent dynamics of simple geometric figures. My interest in conceptual art resulted in my designing of a computer program, named ArtGen, that can generate unique pictures in a constructivist spirit. I give the prerequisites by changing seed data or the program code. I can affect factors such as number of layers, form and color, numbers, size and transparency. Added to this is a random generator that can be utilized for different purposes. The images produced cannot be envisaged and the probability that they are reproduced is virtually zero.

>

Ove CARLSON
Artomatic 2019
Randomly generated by computer
program ArtGen, Pigment Ink Print
60 × 60 cm





Carlos Cartaxo (Valladolid, 1978) es licenciado en Bellas artes por la Universidad de Salamanca en la especialidad de Pintura y terminó el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dirige Espacio Córner, un taller y lugar de difusión y divulgación de la creación contemporánea.

Su trabajo en la pintura de estos últimos años se aproxima a la abstracción geométrica y sus derivaciones.

Pinta, dibuja y construye relieves tridimensionales de madera que dispone después sobre la pared, exacerbando así la naturaleza objetual de la pintura. Estas últimas obras, en sus formatos pequeños, pueden sugerir objetos como escudos, aunque en sus tamaños más grandes llegan a adquirir una gran complejidad, sugiriendo entonces maquetas arquitectónicas con paisajes incorporados y vistas desde arriba. Estos relieves de madera están pintados con pintura acrílica y después barnizados, lo que les da un acabado entre futurista y artesanal. Cartaxo también crea pinturas que parecen surgir de la experiencia de la arquitectura y el diseño contemporáneos y de la vida en la ciudad. Una pintura auto-referencial y metalingüística, con la que pretende continuar con una búsqueda de nuevos vocabularios.

Juegos formales reduccionistas que se caracterizan por el uso de líneas rectas y curvas con cierto aspecto aerodinámico y planos de color que, a modo de bloque, van estructurando las diferentes pinturas. Todo el trabajo tiene un marcado carácter procesual, dado que se adivinan en ocasiones las capas de pintura que han ido definiendo la composición sobre el soporte físico de la obra.

Mis estructuras compositivas se entrelazan fijándose al plano del lienzo, creando un sutil efecto postcubista, que hace avanzar y retroceder cada uno de las formas y elementos que componen la obra.

La disciplina del dibujo está presente en mi trabajo como generador de ideas para una composición: uso de la línea, planos curvos y rectos contruidos mediante reservas, líneas incompletas, grandes franjas de color que recorren todo un espacio y tonos flúor acompañados de armonías grises más contenidas.

En referencia a la inspiración de mi trabajo, el crítico y comisario Enrique Juncosa reflejó la siguiente frase:

«Todas sus imágenes parecen surgir de la experiencia de la arquitectura y el diseño contemporáneos y de la vida en la ciudad, en interiores repletos de cables y conductos. La suya es una pintura auto-referencial y metalingüística...»

>
Carlos CARTAXO
Yellow window 2018
Óleo, esmalte y rotulador pigmentado
sobre lienzo
198 × 146 cm





Artista, investigadora y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Miembro del grupo de investigación UCM: "Investigación cromática: Aspectos técnicos, formales y de significado en la expresión del color a través del arte" y del grupo de investigación UFV: "Peregrinación creativa. Fotografía, video y algo más... Imagen y espacio como nuevas formas creativas en el arte contemporáneo".

Ha dirigido y participado en proyectos de investigación competitivos: Proyecto de Investigación Santander-Universidad Complutense de Madrid 2017. PR41 / 17-20968: BIG DATA Aspectos organizativos (OPEN DATA) y desarrollo de nuevas capacidades creativas (cartografías visuales, geolocalización y wearables), 2018; La imagen y el espacio como nuevas formas creativas en el arte contemporáneo. Hacia una nueva teoría de la imagen (2013),

La imagen y el espacio como nuevas formas creativas en el arte contemporáneo. Explorando los nuevos territorios. Hacia la expansión de los espacios creativos (2014). También ha dirigido y participado en 7 Proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente.

Ha realizado movilidades de investigación en Argentina, México, Estonia, Bélgica y Suecia. En el contexto del programa ERASMUS + de la Unión Europea ha realizado movilidades (STA) de profesores para impartir docencia – "Wearable Computing Art(ifacts)" y "Algorithmic compositions. Self-similar structures and complex colour connections" – en universidades de Dinamarca, Finlandia, Italia, Croacia, Portugal, Polonia, Alemania, Hungría, Rumanía, Turquía, Bélgica, Grecia, Israel, Serbia y Noruega.

mmcuevas@art.ucm.es

Los algoritmos y programas utilizados en RCC. S-01 [01] reflejan un lenguaje formal y un pensamiento estético sistémico. Lo que se propone en este proyecto es que todo lo que suceda en el soporte del cuadro se desarrolle de acuerdo a un orden aleatorio previamente establecido, que se construye utilizando órdenes con diversos grados de complejidad.

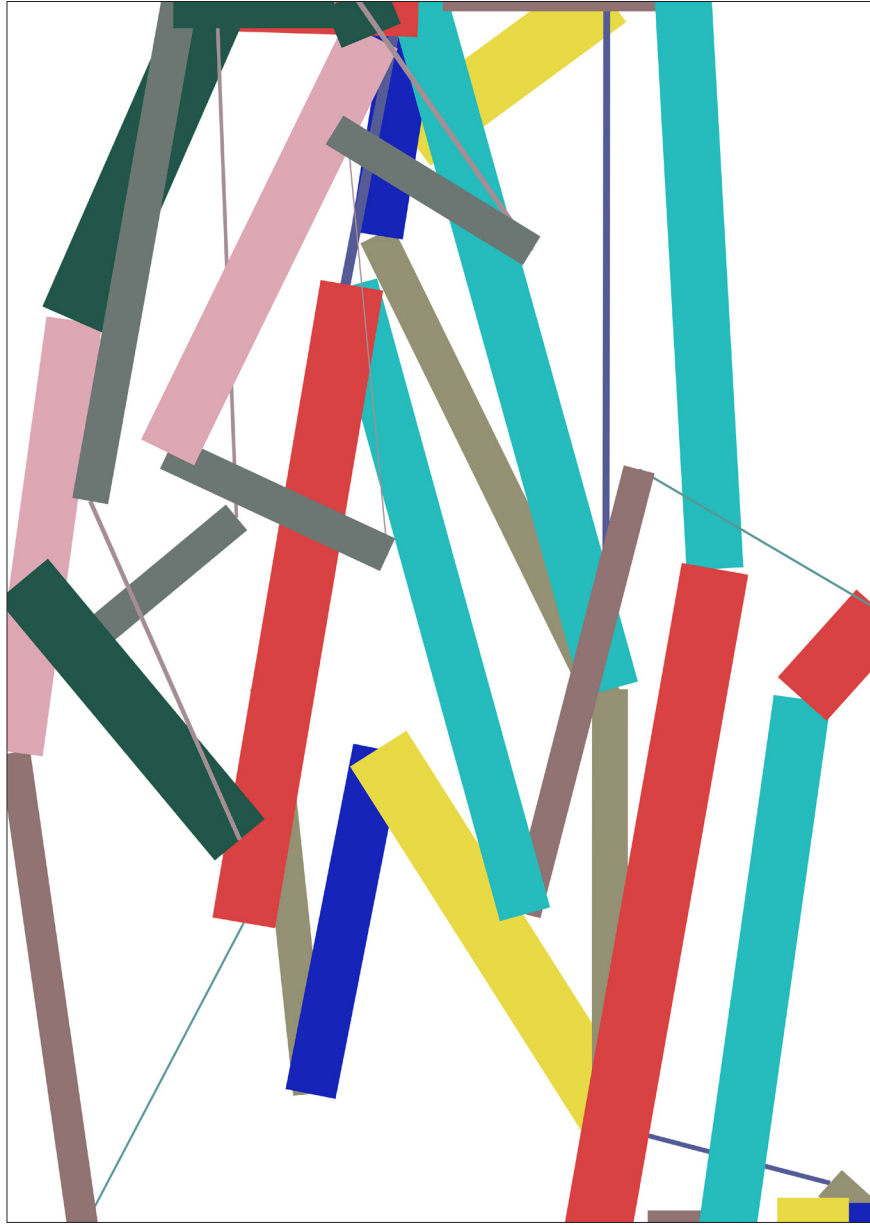
Generar el proceso no requiere demasiadas variables: un rectángulo, un grupo de líneas y una secuencia sucesiva de colores. La proposición presentada responde a un concepto de realidad definido por un modelo de pensamiento que incluye en su proceso creativo el azar, la imprevisibilidad o impredecibilidad y el indeterminismo:

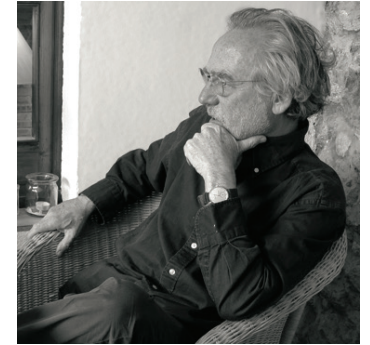
La secuencia de los resultados obtenidos por este procedimiento ocurre de una manera compleja e impredecible.

La propuesta final se genera dentro de unos dominios definidos con unos límites específicos.

El comportamiento del sistema depende de variables aleatorias: el ancho de la línea, el tono del color, la longitud de la línea, la posición inicial y final de cada trazo y el número de líneas incluidas en el proyecto; y de variables predefinidas: el color blanco del fondo y el tamaño del soporte.

>
María CUEVAS
Random Colour Codes S-01[01]
Digital Printing
100 × 70 cm





Estrada (Buenos Aires, 1942) pertenece, como tantos artistas de su generación, al mundo de la abstracción. Empezó sus estudios de pintura en la adolescencia, en el taller de Ignacio Colombres. En 1958, una exposición de Serge Poliakoff y otra organizada por el British Council, en la que participaba Ben Nicholson, supusieron su primer y determinante contacto con el arte abstracto.

En 1962, después de una primera exposición individual en la Galería Pizarro de Buenos Aires, viaja a Europa con la intención de estudiar en Alemania en la Escuela de Ulm, continuación del espíritu de la Bauhaus.

Llega a Barcelona y visita el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Las simples y depuradas formas de las pinturas románicas le fascinan.

Finalmente se instala en Madrid y durante un año asiste a clase en la Real Academia de San Fernando pero pronto abandona porque no se siente cómodo con, lo que él juzga, un excesivo academicismo.

Actualmente vive y trabaja entre Sant Martí Vell (Girona) y Madrid.

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

Galería A/34, Barcelona.

Galería Marta Cervera, Madrid.

Dittesheim & Maffei Fine Art, Neuchâtel.

Galería Eude, Barcelona.

Michael Dunev Art Projects, Torroella de Montgrí.

Igaller, Palma de Mallorca.

Galería Alejandro Sales, Barcelona.

Dan Galeria, São Paulo.

Galerie de Rijk, La Haya.

Galería Jorge Mara, Madrid y Buenos Aires.

Galería La Nave, Valencia.

Galería Marlborough, Madrid.

Galería Alejandro Viñas, Málaga.

Galerie Sabine Puget, París.

Galerie Jacob, París.

Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

Galería Fernando Santos, Oporto.

Hachmeister Galerie, Münster.

Galería Italia, Alicante.

Galería Cadaqués, Cadaqués.

Oliver Dowling Gallery, Dublín.

Galería Guereta, Barcelona.

Jordan Gallery, Londres.

Galería Aelee, Madrid.

Galería Vandrés, Madrid.

Galería Bonino, Buenos Aires.

Ateneo de Madrid.

Galería Pizarro, Buenos Aires.

En las pinturas de Estrada –abstracciones compuestas por superficies planas y perfiles definidos– lo esencial es la delimitación de los campos de color. Según sus propias palabras, la pura abstracción geométrica le resulta bastante ajena, salvo en la preocupación, que comparte, por la precisión. En todo caso, podría decirse que prescinde de la geometría pero no la niega.

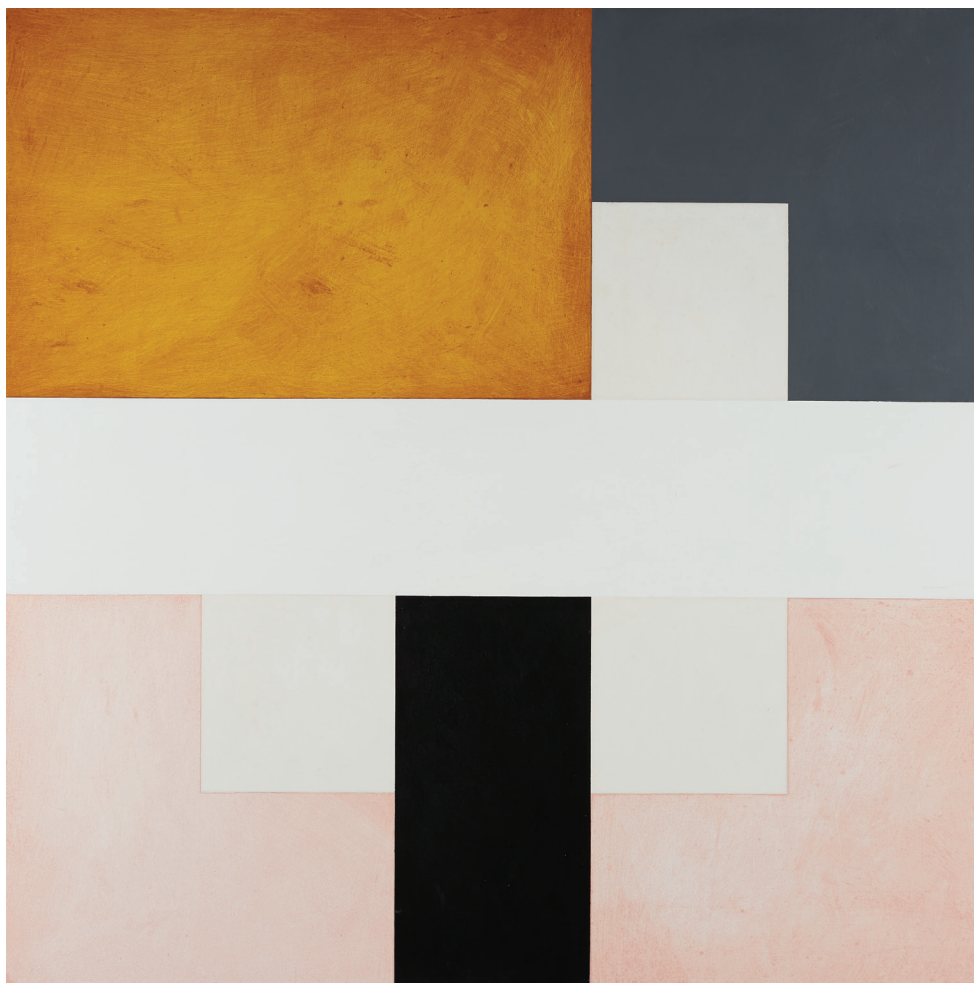
Desde que empecé a pintar mi interés por la línea y la simplificación geométrica fue muy determinante. Construir, ordenar y buscar el equilibrio armónico han sido constantes en mi trabajo en todas las etapas.”

En general usa una limitada gama de colores en la que predominan los

óxidos. Los aplica en sucesivas capas, siguiendo esquemas simples y con sutiles variaciones. Le interesa la progresión, el movimiento que le lleva de una a la siguiente en la que sutiles disimilitudes la hace similar pero no idéntica, que es donde radica su eficacia

Hay algo de arquitecto en su manera de trabajar la pintura, en la necesidad de producir unos planos o bocetos previos a la ejecución definitiva. En los ensamblajes, en cambio, no hay proyecto previo. La tercera dimensión aparece, de forma accidental, cuando al ensamblar trozos de madera, surgen relieves y volúmenes, a medio camino entre la pintura y la escultura.

>
Eduardo ESTRADA
Pintura 2037 2020
Óleo/Tabla
90 × 90 cm



Nacido en Valencia en 1978 vive y trabaja en Palma, Mallorca

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2019

«L'interior de la forma» Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Mallorca.

«Estructuras en transformación» Galería Impakto, Lima.

«Fragmentos de Luz» Galería ICPNA, Miraflores. Lima*

2018

Art Dubai. Solo show stand Espacio Valverde, Madrid.

"El Proceso de la Forma" Museo Salvador Victoria*

2017

«Residencia de Al lado» Lima.

"Geometría Suspending" Galería Impakto, Lima.

2016

"Transición al equilibrio" Galería Espacio Valverde, Madrid*

"Porta oberta a l'invisible" Instituto Cervantes, París*

«Porte à l'invisible» Galerie Lina Davidov, París

Volta New York Art Fair. Solo show stand Espacio Valverde, Madrid.

2015

"Fragmentos de lo invisible" Galería Espacio Valverde, Madrid

2013

"Dévoilant la matière " Galerie Lina Davidov, París*

"Ritmes d'expansió" Joan Oliver "Maneu" Galería d'Art Palma, Mallorca*

2012

"El silencio de la luz" Galería Espacio Valverde, Madrid*

"Òrbites en construcció" Galería Addaya Centre d'Art Contemporani, Alaró, Mallorca*

"L'ombre de chaque orbite" Galería Lina Davidov, París*

"Llum en extinció" Palau de la Música de València*

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2019

Art Lima'7. Feria Internacional de Arte. Perú. Stand Galería Impakto

Arco /Feria Internacional de Arte. Galería Espacio Valverde, Madrid

2018

Estampa. 26th Contemporary art fair, Madrid. Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Palma.

ARTBO. Feria Internacional de Arte de Bogotá, Colombia. Galería Espacio Valverde, Madrid

Art Lima'6. Feria Internacional de Arte. Perú. Stand Galería Impakto, Lima y Galería Espacio Valverde, Madrid

"Ecléctica". Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Palma

2017

"Línea". Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Palma

Art Lima'5. Feria Internacional de Arte. Perú. Stand Galería Impakto, Lima.

SP-Arte. Sao Paulo Brasil. Galería Jackie Shor-arte

Art Madrid 17´ Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Palma

2016

Museo de la Universidad de Alicante (MUA): » Hipocamps», Alicante, octubre 2016-enero 2017. *

'Vanidades, intelecto y espiritualidad en colección Ars Citerior' Centro del Carmen de Valencia. *

"Problemas" Galería Espacio Valverde, Madrid

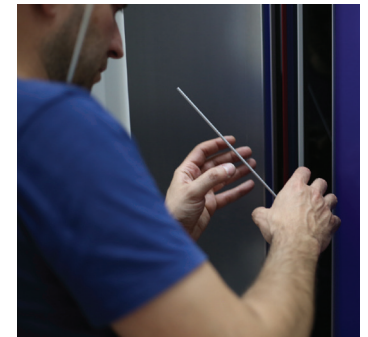
Art Lima'4. Feria Internacional de Arte. Perú. Stand Espacio Valverde, Madrid.

SP-Arte. Sao Paulo Brasil. Galería Collage Habana/Jackie Shor-arte

«En un silenci quiet. Paisatges» Colección Ars Citerior Llotja de Sant Jordi, Alcoy*

Art Madrid 16´ Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Palma

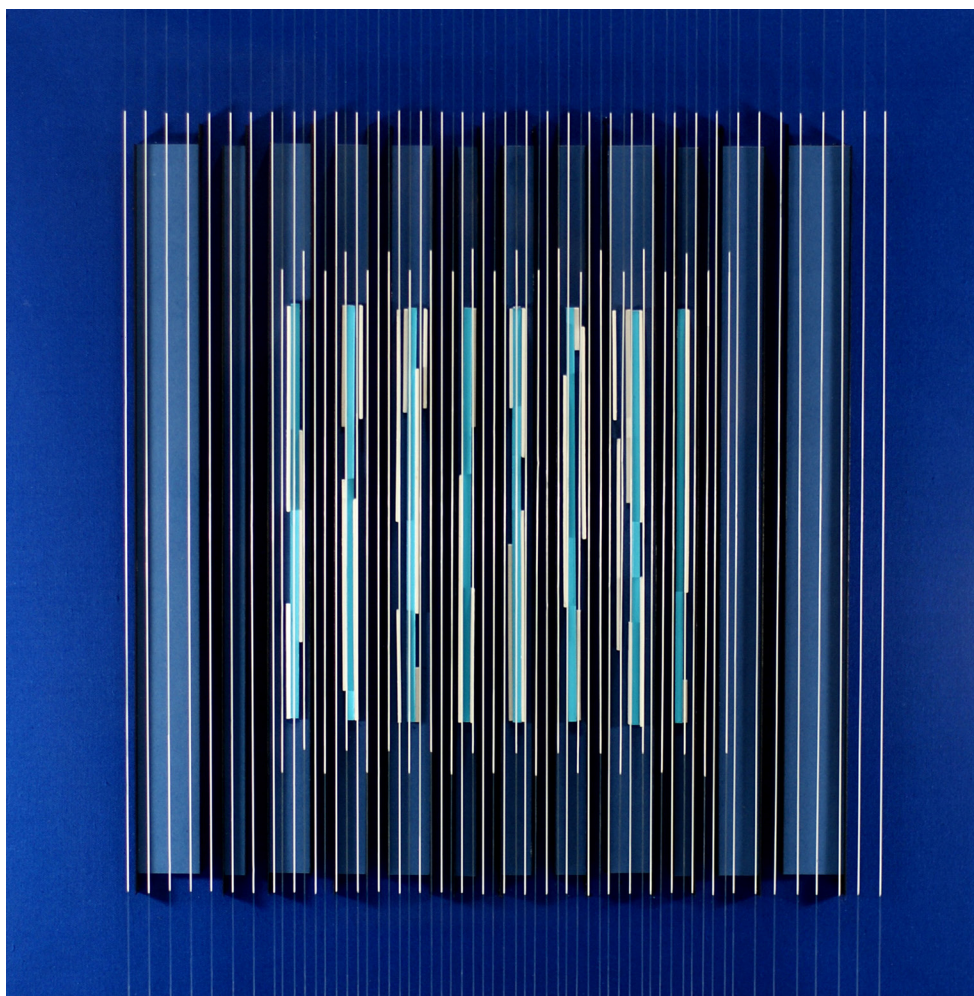
«Muy Fragil» Galería Pep Llabrés Art Contemporani, Palma



La elección de un medio u otro muchas veces viene determinada por el espacio. Para abordar un espacio grande, si realmente se quiere intervenir es necesario una modificación general, emplear todas las condiciones del espacio expositivo. Si por lo contrario la pieza no cuenta con gran espacio para ser presentada, un formato pequeño la dotará de una intimidad necesaria para ser comprendida. Todo va en función de la distancia de visionado que queramos darle al trabajo.

Las instalaciones son pensadas para que podamos sumergirnos en su interior, mientras que las estructuras de metacrilato nosotros somos unos observadores desde fuera. Son diferentes medios útiles para un mismo planteamiento conceptual, más que una cuestión de medida es ver que necesita cada propuesta individualmente..

El análisis del espacio es la parte más importante de todo el proceso. Generalmente las piezas constan de un elemento o varios elementos principales y después un conjunto mayor de elementos modulares, estos son más fácilmente adaptables al espacio. Estos experimentos me dan una cierta relajación ya que hay que encontrar rápidamente soluciones, es más ágil. También las piezas están en movimiento, por lo que se hace más complejo ordenar estrictamente la obra. hay que darse algunas licencias para hacerse el trabajo un poco más cómodo.



Robert FERRER
Porta oberta a l'invisible 2019
Metacrilato, papel, nylon sobre madera
100 × 100 × 12 cm



Nacido en Plasencia (Cáceres) en 1971. Formación artística en la Escuela de Arte Rodrigo Alemán. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de pintura por la Universidad de Salamanca, en la que actualmente imparte clases de técnicas pictóricas. Ha sido becado en la RAER y en el Colegio de España en París. Su obra se expone con regularidad en centros de arte y galerías tanto nacionales como foráneas.

gananpintor@hotmail.com

OBRA

Desde muy joven, desde mis primeros trabajos académicos, existía en mi pintura una tendencia hacia el dibujo y la síntesis de las formas, con una moderada intención en la expresividad de los trazos. Progresivamente, con el tiempo fui enfatizando la complejidad de las composiciones cuya naturaleza ya era completamente abstracta, aunque sugería mundos arquitectónicos de influencia neoplasticista y minimalista.

Mi pintura se ha ido desplazando desde una factura post-pictórica hacia unos resultados más gestuales y matéricos.

El dibujo a través de las líneas siempre ha sido de capital importancia para el cuadro, puesto que la "melodía" en la ordenación de sus trazos es donde está volcada la intencionalidad de la obra. Dicha intenciones casi nunca están dictadas en un boceto cerrado de partida, sino que la aventura del proceso de realización de la misma, es una experiencia vital que atesora el pintor.

>
Emilio GAÑÁN
EROS 2021
Óleo sobre lienzo
195 × 150 cm





Huelva en 1940.

Mi actividad artística ha sido principalmente colectiva durante la mayor parte del tiempo. Desde que en 1.977 participé en la exposición Forma y Medida en el Arte Español Actual que fue el punto de partida para una actividad colectiva que se desarrolló con cierta amplitud durante la década de los 80. Constituyéndose de modo informal un grupo, sin nombre propio, llamado a veces no grupo, con el que realicé muchas exposiciones. De todas ellas se podría destacar como una de las más representativa la realizada en 1.985 en la Galería Fernando Vijande, en la que participé junto a los siguientes autores: Amador, Elena Asins, Waldo Barbart, Cruz Novillo, Feliciano, García Ramos, Lugán, Julián Gil, Gómez Perales, José María Iglesias, Povedano, Santonja, Sempere y Soledad Sevilla.

Entre 1968 y 1970 participé activamente en el Seminario Generación Automática de Formas Plásticas que se celebraba en el Centro de Cálculo de la U.C.M. Tal Seminario tenía por finalidad investigar acerca de las posibilidades que ofrecía la informática para su aplicación al ámbito de la pintura y de la escultura. Y sirvió, sobre todo, de aglutinante de unos artistas interesados en la renovación de las artes plásticas en nuestro país. Participando en las exposiciones que se celebraron en torno a ese Seminario, de las que fueron las más emblemáticas Formas computables (1.969) y Generación automática de formas plásticas (1.970)

He realizado diecinueve exposiciones individuales y he participado en más de cuarenta exposiciones colectivas, de las que son destacables las celebradas en Madrid en los años 1.987 y 1.988: "Constructivistas españoles" en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, y "Arte Geométrico en España" en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

A la parte nuclear y más extensa de mi producción le llamo CROMATISMOS.

Porque lo esencial en estos cuadros es el COLORIDO.

Y el COLORIDO lo saco de mi TEO-RÍA CROMÁTICA.

Los COLORIDOS están compuestos de COLORES, y cada uno de ellos ocupa un área. Y cada cuadro está distribuido en varias áreas cromáticas. Y las áreas cromáticas determinan el DIBUJO de los cuadros.

Pero no hay una relación necesaria entre los COLORES y el DIBUJO.

Los colores "van por un sitio" y el dibujo "por otro".

Me he inventado un esquema para el dibujo ipero podría ser otro! y de hecho en otros periodos es otro, como por ejemplo en el I CHING o en el EX-TRAÑO REALISMO.

Un segmento lineal, o un rectángulo, por ejemplo, lo puedo dividir en partes iguales, por ejemplo en 2. Y cada una de esas 2 partes en 2 partes desiguales, una el doble de la otra, como en el primer dibujo desde arriba, y colorear las partes del modo indicado.

También puedo dividirlo en 3 partes iguales y cada una de ellas en 2 partes desiguales en las relaciones 3 a 1, 2 a 2 y 1 a 3 como en el 2º dibujo y coloreo las partes del modo indicado.

Se entiende que se puede proceder de modo semejante con el 4º y con el 5º y con muchos más.

En realidad son sucesiones aritméticas interpoladas, que puedo utilizar en los bordes de los cuadros para conseguir dibujos.

Estos cuadros, como todos los que hice después, son totalmente ajenos a cualquier modo de figuración, representación o simbolismo. En ningún caso tienen ni siquiera una figuración soterrada.

Tampoco son abstractos en el sentido de que sean una abstracción de la realidad. Son concretos, son reales en el sentido de que existen y su carga estética deviene de ellos mismos, no de referencia alguna.



Tomás GARCÍA ASENSIO
Tricromía contrastada y luminosa 2018
Óleo sobre lienzo
100 × 86,5 cm



Nace en 1939 en Logroño, (La Rioja) España. Vive y trabaja en Madrid.

De 1958 a 1963 estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. De 1966 a 1982 es Profesor de Análisis de Formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. De 1979 hasta 2009 es Profesor de Elementos de la Plástica en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. En 1986, Doctor en Bellas Artes por la U.C.M, con el trabajo de tesis "CONSTRUCTIVISMO EN MADRID".

Durante los años sesenta participa en el Grupo "NUEVA GENERACION", formado por su creador Juan Antonio Aguirre y por Luis Gordillo, J.Luis Alexanco, J. M^a Yturralde, Pedro García Ramos, Elena Asins, Manuel Barbadillo y otros.

A partir de 1980, forma parte de lo que denominó "No Grupo de Madrid", que comenzó con la exposición en 1980 "Las ocho caras del cubo", Galería Ovidio de Madrid y finalizó con la muestra en ARCO`88. Podemos señalar como una de las exposiciones más importantes, la de "Propuestas Objetivas", realizada en la Galería Vijande, Madrid 1985.

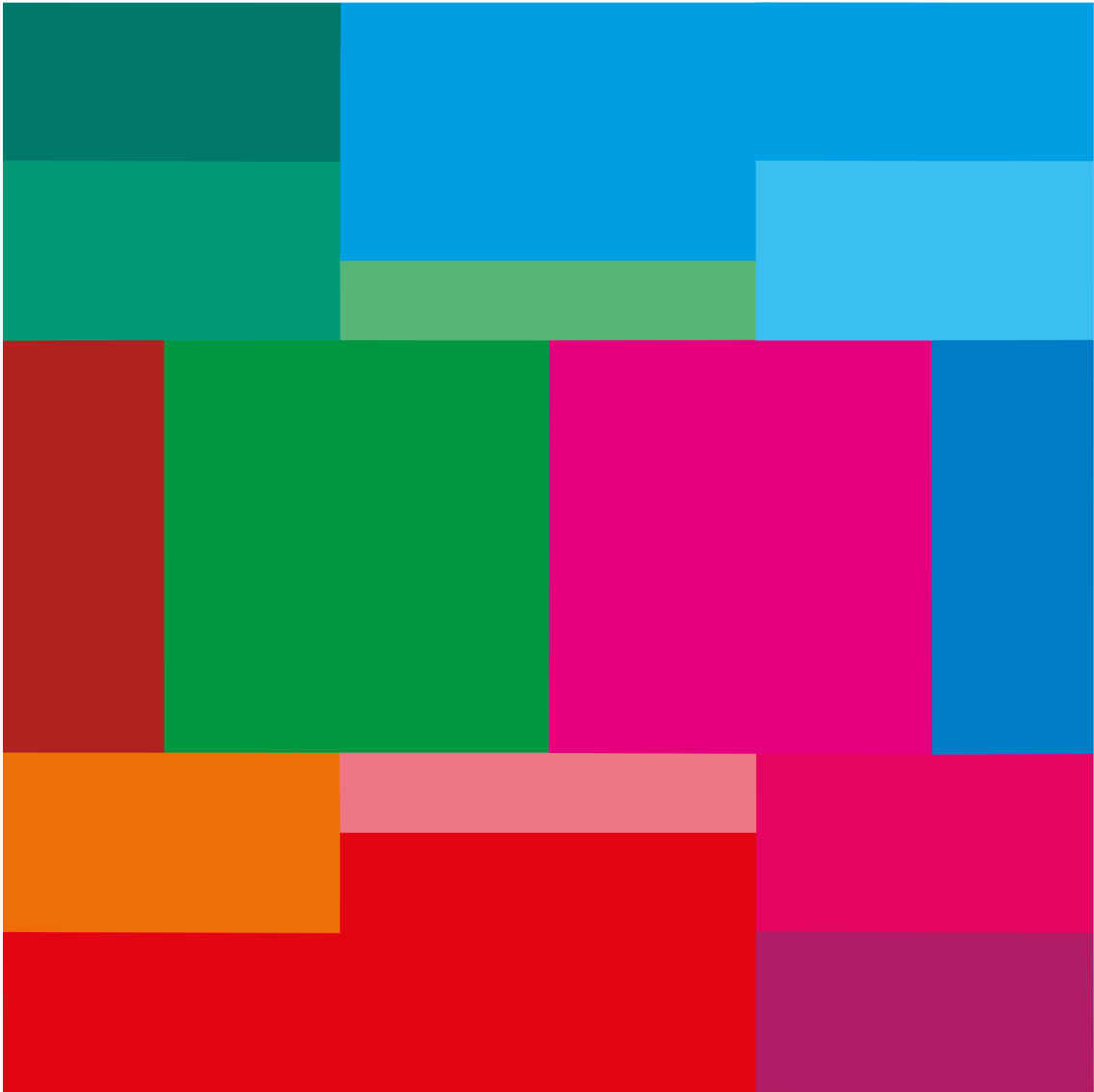
Ha realizado más de 50 exposiciones individuales y más de 100 exposiciones colectivas en Alemania, Holanda, Luxemburgo, Francia, Italia, Austria, Polonia y España

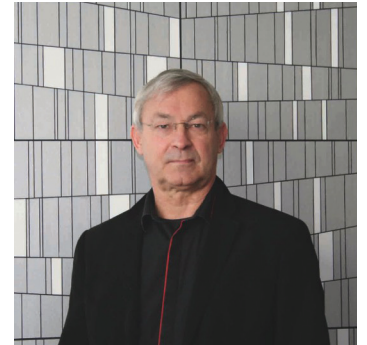
Mi orientación personal en la creación geométrica no es nada original, posiblemente muy repetida, mi formación en la Facultad de Bellas Artes de Madrid fue totalmente académica, basada en estudios, análisis y representación de modelos del natural. Posteriormente, al terminar mis estudios, comencé mi obra personal con representaciones con tendencia a la abstracción geométrica, enfatizando la estructura constructiva. Todo este planteamiento inicial me condujo a una abstracción total, prescindiendo de la representación de imágenes exteriores, utilizando como herramientas, soportes en formatos armoniosos, como el rectángulo áureo, o los rectángulos "Raíz", que sirvieron para generar composiciones, con distintas estrategias y conceptos, y también para la utilización del color o las estructuras lineales.

Más tarde adopté el formato cuadrado, con el que he realizado series de cuadros durante más de veinte años, utilizando planteamientos con divisiones del plano cuadrado y las posibles variaciones de sus estructuras propias, consiguiendo composiciones susceptibles de aplicarles color de forma sistemática, con una serie de 64 tonos codificados.

La obra que presento en esta ocasión está obtenida a partir de una red, creada con la ocupación del espacio del cuadro, por rectángulos áureos, que nos permiten composiciones de distinto carácter, como obtener el ritmo y establecer el orden en la obra, dotándole de movimiento al relacionar las distintas partes.

>
Julian GIL
RA 2_76 D 2011
Acrílico/tela
60 × 60 cm





Gerhard Hotter, born 1954 in Nuremberg; 1976–1981 Academy of Fine Arts of Nuremberg; 1977 Academy Award; Lives and works in Nürnberg and Paris.

Solo exhibitions and participations in group exhibitions all over Europe in galleries, museums and international art fairs. His works are part of several collections and in museums.

hotterart@freenet.de
www.gerhardhotter.de

Based on the theme game I explore in my work the artistic and poetic potential in mathematical structures. The focus is the use of so called Langford's series of numbers. They form the material for extensive and complex, partly serial, sometimes solitary artistic work. Rhythms, overlays and weavings open the look at the clear beauty of mathematics and create a meditative counterpoint to volatility of daily life.

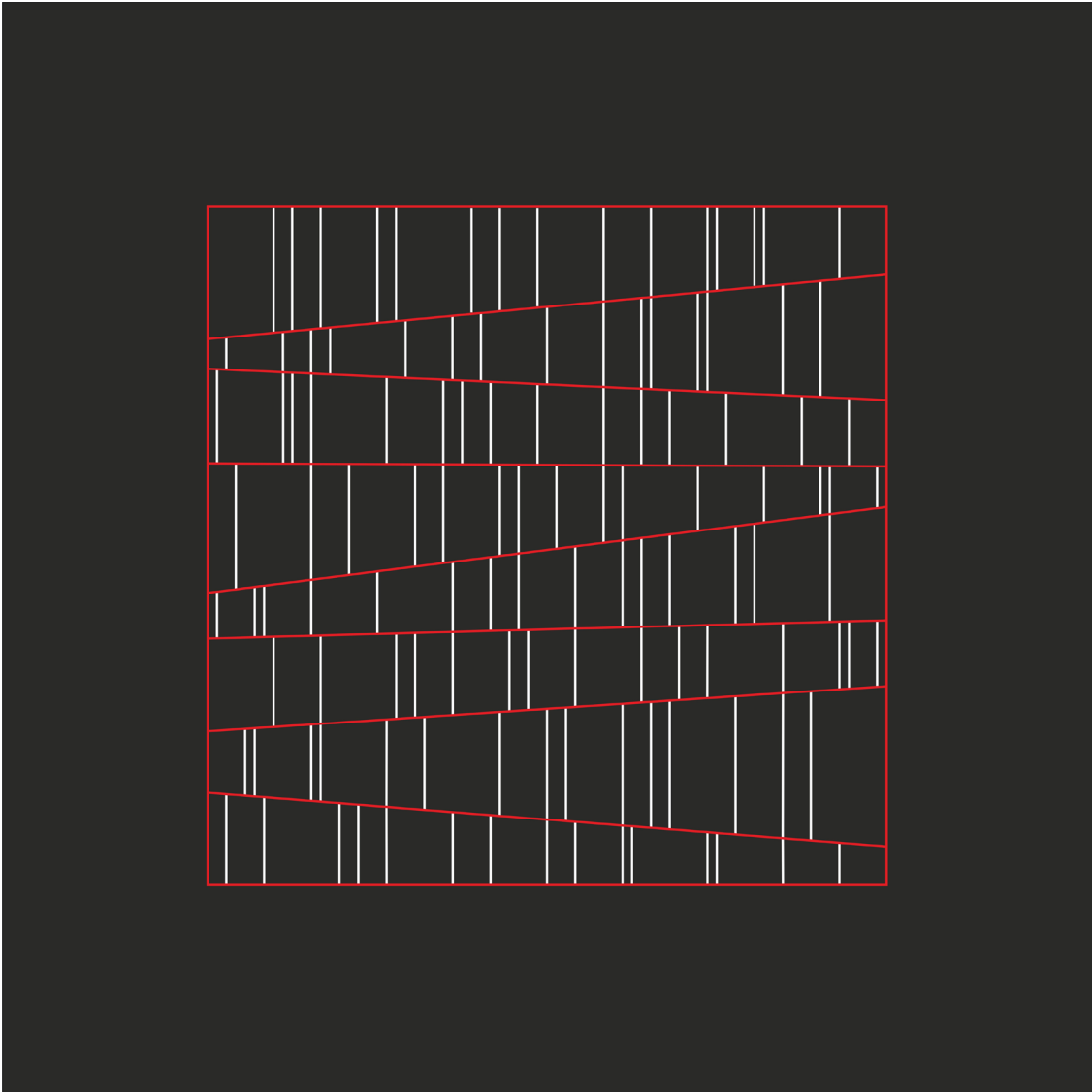
The analysis of the logical system of numbers leads to visual structures. The space is divided rhythmically. The mathematical system allows precise statements about the structure. It is important to me that the structure is understandable – but I am not asking the observer to decode the work again.

LINED OBJECTS

In the Lined Objects two different perceptions of the space are possible: The proper mathematical structure – the broadness of the areas refers to the underlying numbers – recedes behind the grid of separating lines. Less important at the first glance, these lines appear to be dominant in their net-like structure. As they may allude to bar lines, the structured areas could be read as a rhythm. Consequently, there are also acoustic interpretations of some of the artworks which can be presented as sound installations.

>

Gerhard HOTTER
EPHONCAS 2019
digital print
60 × 60 cm



Carmen HIDALGO
DE CISNEROS *Spain*



Carmen Hidalgo de Cisneros Wilkens es Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Licenciada en las especialidades de Pintura y Grabado y Profesora Titular en el Departamento de Dibujo y Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Es artista visual e investigadora en el grupo UCM El Libro de artista como materialización del pensamiento. Edición gráfica. Ha realizado proyectos de pintura, dibujo, obra gráfica y libro-arte difundidos a través de numerosas ferias y exposiciones individuales y colectivas. Participa activamente en congresos, seminarios y Proyectos de innovación de la calidad docente. Cuenta con diferentes artículos y publicaciones. Sus líneas de investigación son el libro como objeto de arte, la obra gráfica contemporánea y las interrelaciones del dibujo experimental y la animación 2D.

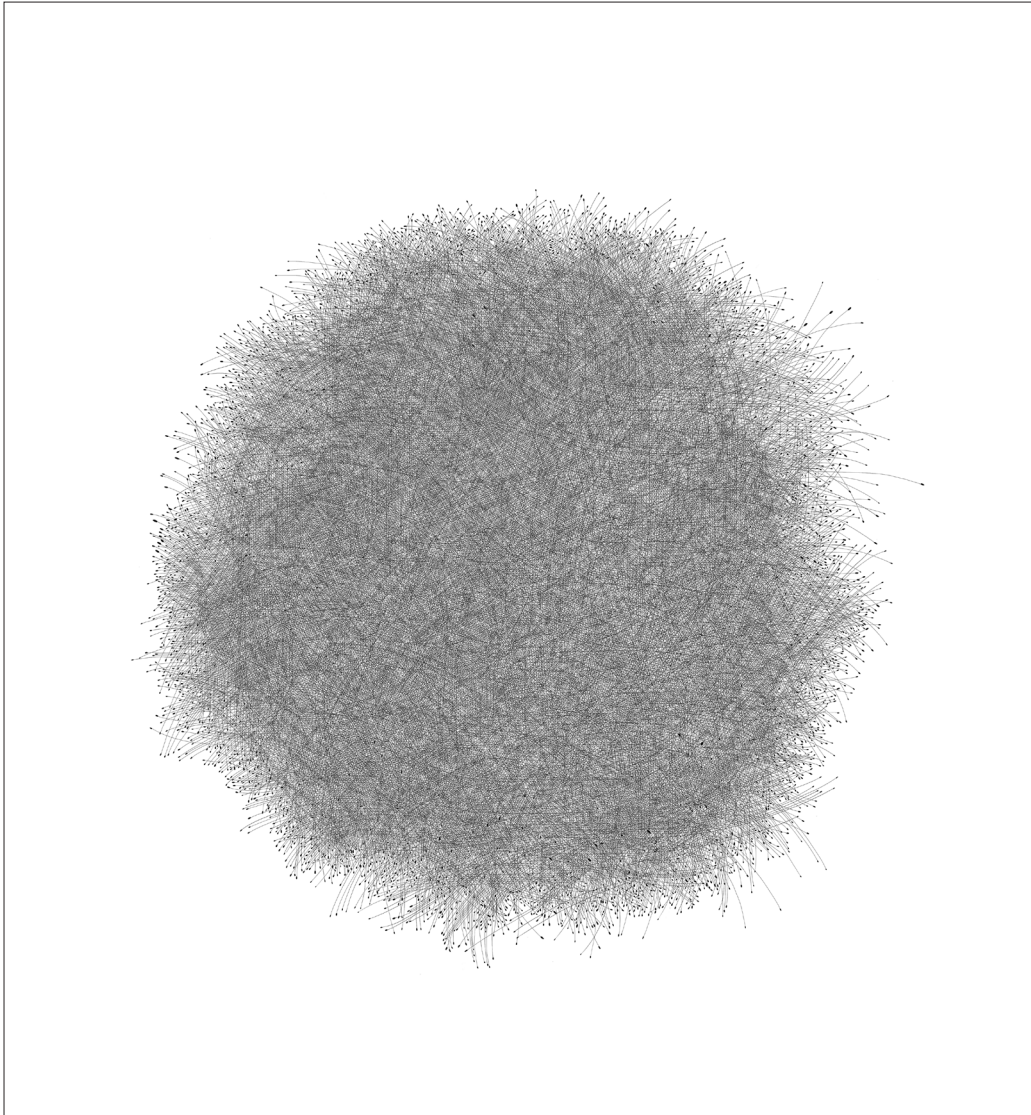
hidalgodecisneros@ucm.es

El dibujo “Conexiones: una a una” pertenece al proyecto comenzado en 2012 titulado “Conexiones: entre tú y yo” que consta de diferentes series de dibujos, grabados y libros como “Conexiones: Oiz”, “Conexiones: más cerca”, “Conexiones: más lejos”, “Conexiones: 10 de mayo a las 10.10 h.”, entre otras. El proyecto surgió al recibir la noticia de una pérdida y con la intención de traducir a estructuras visuales las relaciones de cariño, afecto y amor. Pretendíamos materializar la ausencia y la presencia mediante una caligrafía desnuda y repetitiva aplicada de manera casi automática: punto de inicio – trazo – punto final. Estos sencillos grafismos que generan una especie de formas vibrantes y siempre diferentes, y que parecen flores delicadas y evanescentes, representan los lazos y las relaciones de amor desde un todo indivisible.

Con ellas conseguimos visibilizar una idea que nos acompaña desde niña: En el amor reside la única forma posible de éxito en la vida.

De esta obra emergen otras de nuestras líneas de investigación como son la evocación de la naturaleza o el sol y el crecimiento en los límites del jardín, entendido éste como micromundo y laboratorio personal de exploración de la luz y del sentido de la vida.

Esta imagen parece generada por un ordenador pero cada uno de sus trazos ha sido dibujado manualmente, uno a uno, eso sí, con la ayuda de una tableta I Pad Pro.



Carmen HIDALGO DE CISNEROS
Conexiones: una a una 2019
Dibujo digital realizado con Procreate en I Pad Pro
70 × 50 cm, 300 ppp



1949 - born in Bratislava

1968-1974 - studied at the Academy of Fine Arts in Bratislava

1999 - member of the Club of Concretists

Since 1974 he exhibited his works at more than 70 solo exhibitions in Slovakia, Prague, Brno, Paris, Vienna, Berlin, Budapest, Brussels, Moscow, Hamburg, Oldenburg, Győr, Pécs, Cleveland, Baltimore, Dallas, Herning, Reutlingen, Le Mans, Novi Sad, Zurich, Graz, Veszprém and at more than 450 group exhibitions in Czech republic, Austria, Poland, Hungary, Bulgaria, Rumania, Turkey, Germany, Italy, Slovenia, Croatia, Switzerland, France, Spain, Belgium, Netherlands, Sweden, Norway, Portugal, Great Britain, USA, Canada, Russia, Mexico, Japan, Algeria, Korea and Cuba.

Participation at many symposia and workshops in Slovakia, former Yugoslavia, Hungary, France, Switzerland, Norway, Denmark and others.

viktor@hulik.sk
www.hulik.sk

Viktor Hulík is the Slovak artist whose work overlaps several artistic disciplines. The starting point in his work is his personal interpretation of nature. But not just any nature, but nature organized, regular, orderly, structured.

To reflect considerations of harmony, the order but chaos, created a complex technology, image fragments and who subsequently becomes a moving thanks to the ingenious system of links that can be varied to infinity.

The whole process of transformation is only a reflection phases creations and transformations of matter. Static nature and nature in motion. Change is inevitable that something would come to life again. Regulations provoke disorder and chaos attracts new rules. Still image becomes mobile and vice versa. These opposites are complementary and exist only because of their differences.

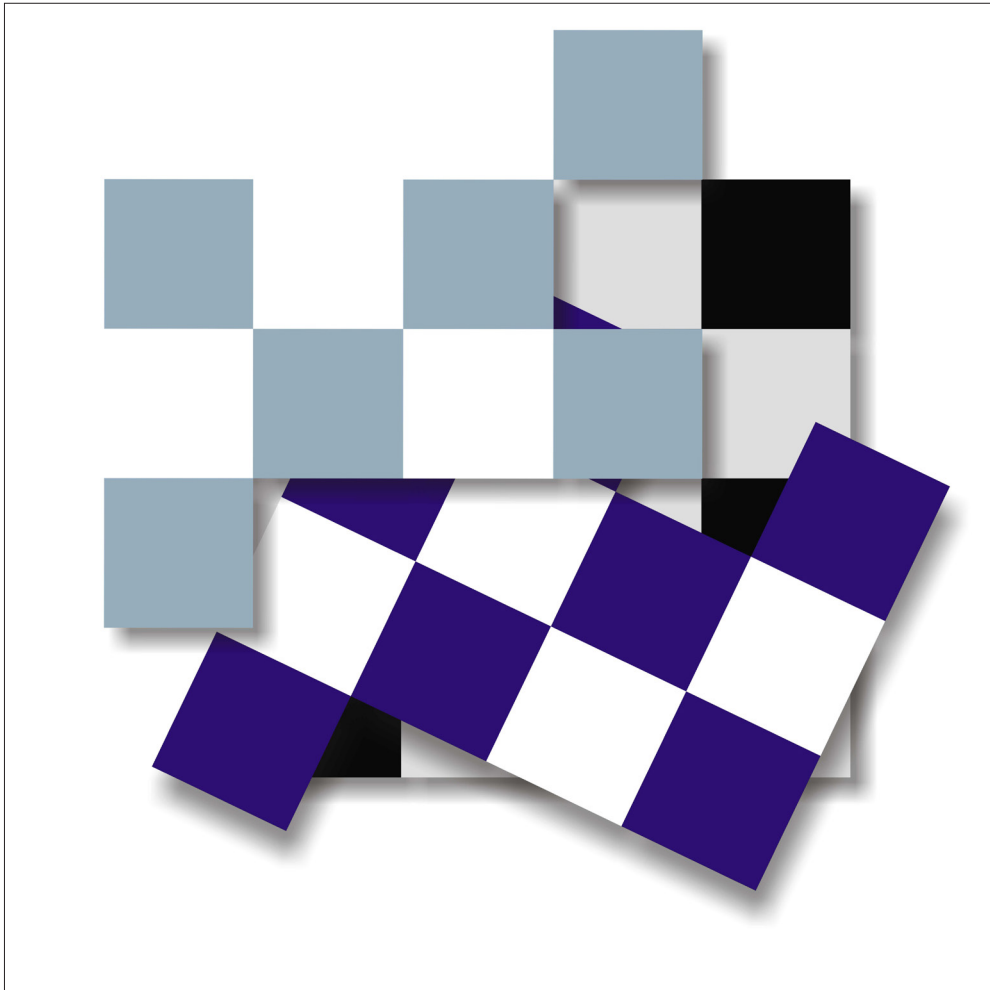
Great picture of the world Viktor Hulík suddenly become, easy to handle, unimaginable chaos. Stiffness principles are lost, rationality becomes sensitized, design becomes destruction.

Postmortem rigidity comes alive through the mess. His work is moving within. On the one hand, a unique installation and on the other potential emergence, which may change - transforming before the audience and thanks to his intervention.

I work so many lives, how many interventions.

Each image - an object adapts to its environment, expanding or relocating to the area, which has a .. Small enough to point to its structure transformed into work already has nothing to do with the original. Visual aspect of the work is multiplied RONAKO as its meaning.

Viktor Hulík with sincerity toying with the principles of variable geometry. It shows us the beauty and grandeur of Procedure regularity. However, it also shows that the breeze of imagination and a pinch of clutter can open up new horizons and unexpected worlds.



Viktor HULIK
Geo Graphica 2 2007
ink print on paper
100 × 70 cm

Piers JACKSON
United Kingdom



Piers Jackson (b. 1970, Jamaica) lives and works in the United Kingdom.

Solo exhibitions include: ENCANT, Menorca (2019); UNIT9, London (2018); Amar Gallery, London (2017); ENCANT, Menorca (2017); Serena Morton Gallery, London (2015); ENCANT, Menorca (2014); ENCANT, Menorca (2012); T1+2, London (2008); Eye-storm, London (2005).

Selected group exhibitions include: 'Geometrica' curated by Omar Mazhar, Tristan Hoare, London (2018); 'Beyond' curated by Rowena Chiu, Unit 1 Gallery|Workshop, London (2017); 'New Gothic' curated by Martin Sexton, London (2006).

The Marriage of Cupid and Psyche unites two different geometric examples of the square root of 3. The square root of 3 is an irrational number. If a cube has sides of length 1, then the distance between any of its opposite corners is root of 3. If two circles of radii 1 are intersected so that the circumference of each passes through the centre point of the other, then the distance from top to base of the intersection is also root of 3.

In order to harmonise these two occurrences of the square root of 3 it is necessary to pretend that two different distances are of equal length, and that the hexagon is a cube! Please excuse this artistic license and recall Bob Dylan's cynical assertion, "All the truth in this world adds up to one big lie."



Piers JACKSON
The Marriage of Cupid and Psyche 2019
Pigment dyed card, paperboard, gold leaf
78 × 104 cm

Tomasz JEDRZEJKO
Poland



Tomasz Jedrzejko, b. 1979. Polish painter and a graphic designer. In 2000–2005, he studied at the Academy of Fine Arts in Lodz and graduated with honors. In 2009, he held a scholarship of the Minister of Culture and National Heritage. In 2011, he obtained a degree of Doctor of Fine Arts from the Silesian University in Katowice. Currently, he is an academic teacher at the Institute of Fine Arts of the Faculty of Fine Arts at the Silesian University in Katowice. Recipient of several awards and distinctions in Polish and international competitions. In his works he concentrates on developing the issues concerning op-art, minimal-art, geometric abstraction and discursive geometry.

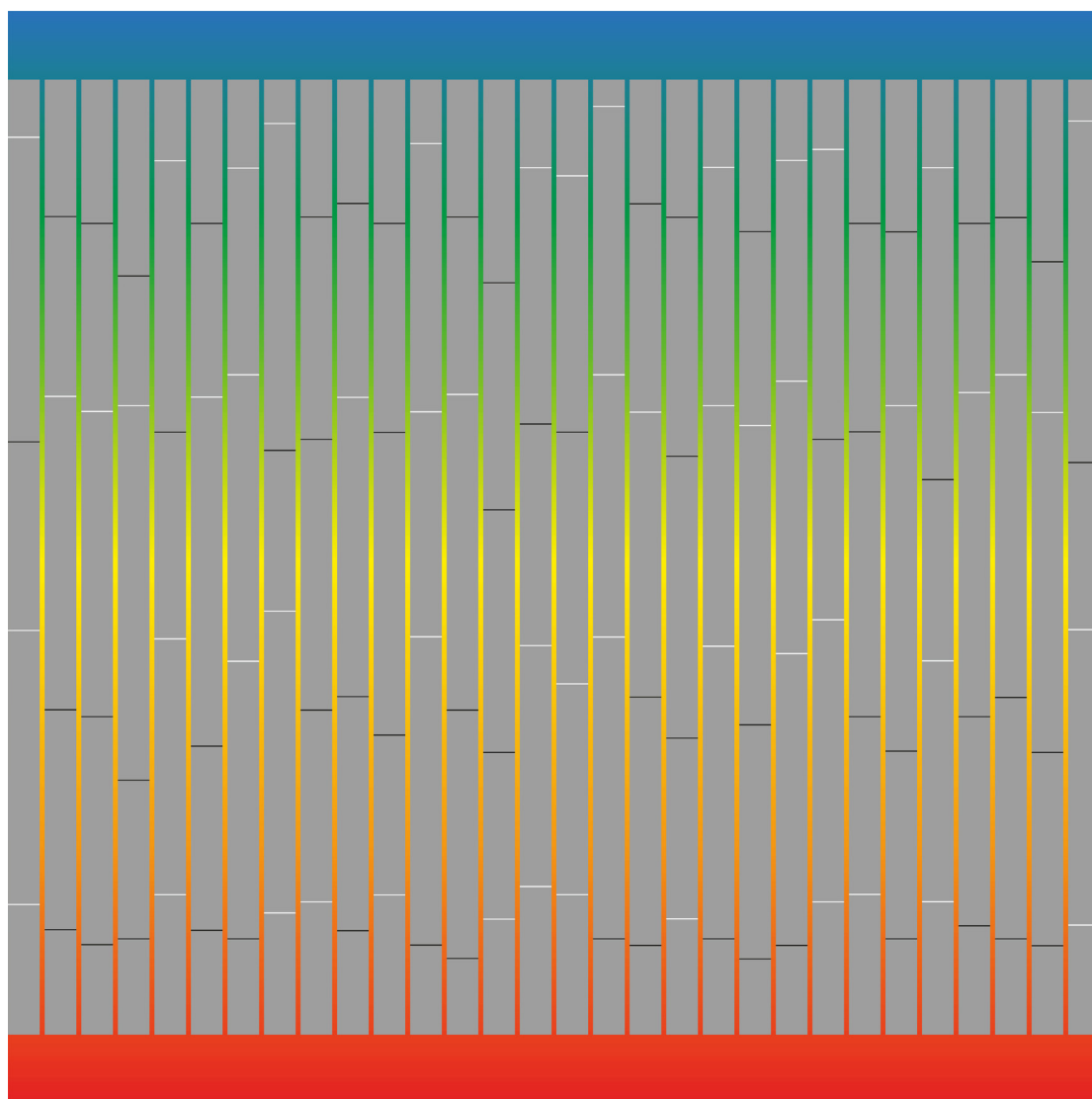
Author of over 20 individual exhibitions. Participant of over 100 group exhibitions in the country and abroad, including participation in exhibitions of the Discursive Geometry art movement, curated by Mark Starel.

tomasz.jedrzejko@gmail.com,
<http://www.tomaszjedrzejko.pl>

The Sacrum? cycle constitutes an autobiographical record of the process of striving for the state of “the sacred”, understood as potential, transcendental perfection. The structure of the composition and technique of execution include two planes: one refers to existential experiences resulting from extreme physical effort, the other expresses the variability of biometrical parameters and their mutual relations.

The cycle is a comprehensive representation of a sport season, namely the training me, but also a record of my many experiences, often bordering on lucid dreaming and less-conscious exhaustion. Finally, it is a database of sorts.

The question mark in the title is of great importance to me. This way I am asking about the meaning of the word itself in the historic and cultural context. Above all, I am interested in my own references and my personal relationship with the very notion and the state. I ask myself, what this “sacrum” is and what role it plays within the scope of my artistic undertaking. What essentially is the pursuit of the state of “sacredness”, and is it possible in the modern world? If so, then how? And where is the borderline between “the sacred” and “the profane”?



Tomasz JEDRZEJKO
WEIGHT 1B1 2019
Digital print
100 × 70 cm

Gerda KRUIMER
The Netherlands



>
Gerda KRUIMER
Punatic #40 2019
Acrylics on wooden panel
20 × 24 cm

Gerda Kruimer, Dutch visual artist and art curator, studied Monumental Arts at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam and Drawing and Art History 1st degree at the Amsterdam University of the Arts.

Various works by Gerda Kruimer are based on an identical grid or are variations on a type, reduced to the essence. She makes drawings, paintings, three-dimensional work, art installations and work commissioned. Gerda Kruimer exhibits in the Netherlands and abroad.

www.gerdakruimer.nl

I make drawings as autonomous artworks.

Drawing to me, is a form of visual thinking in which its intrinsic value is the endpoint of each work.

My fascination is the countless lines that make unspoken and unseen connections in the spatial whole.

In response to the created world around me, I determine my place again and again in my works, so that I exist!

LIVING ON A VOLCANO

The Punatic series is based on grid drawings, made after a trip in the summer of 2017. The title of these works: Punatics, is a reference to a small piece of abstract world in the middle of the Pacific Ocean where people have started to build tiny houses on top of a black lava plains. They do so for economic reasons. Punatics they are called. They build tight and funny and live alternative and self-supporting.

The works of the 'Punatic' series are 20 × 24 cm, all acrylic paint on wooden panel. The subject lead to new modest reduced work. Eventually, the artworks do not refer to anything other than itself.



Aleksandra LATECKA
Poland

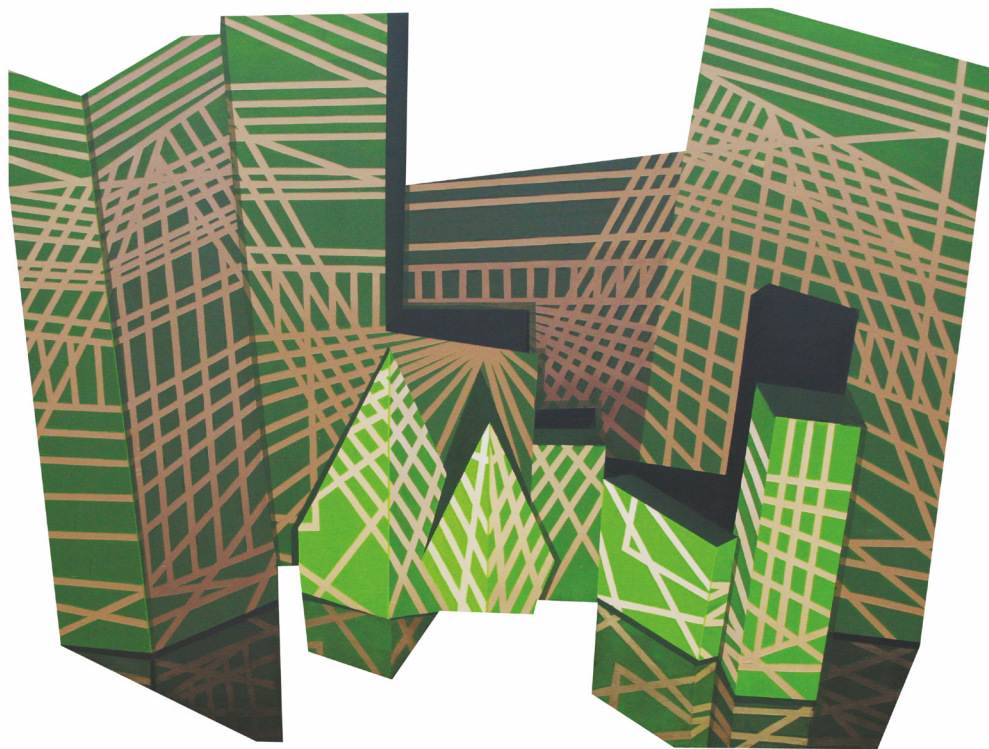


A graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw, in 2016 she defended the diploma with a dean's distinction in painting at the studio of prof. Andrzej Rysinski, and an annex to the diploma in graphics in the studio of prof. Piotr Smolnicki. A finalist of three painting competitions: the Siemens Art Award in 2016, Nowy Obraz / Nowe Gaze in 2017 and the Grand Prix of Franciszka Eibisch Award in 2017. She was nominated for the second stage of the International Painting Competition of the Three Bridges Foundation in 2018.

ola.latecka@interia.pl

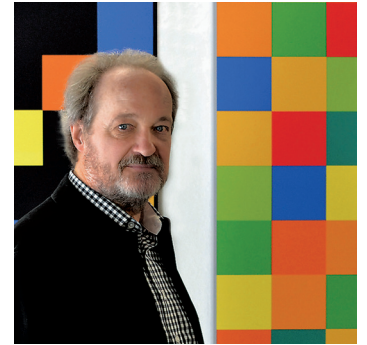
"We are doing more and more to see less and less." This short sentence contains the essence of the social problem that is the purpose of interpretation in Constructions. It concerns our way of looking and the ability to see values in the flow of external stimuli. In urban space, limited by a complicated arrangement of walls and streets, among which we spend most of our time, there is no reflection on the relationship between man and space. The modern world is mainly based on the segregation of information that reaches us, and the synthesis of these stimuli allows us to build reality in an illusory way. After abstracting institutional features from the city, we can see clean geometric space. Each of my paintings is a record of an object lines or many objects captured in real space.

This works should be considered in the category of analyzing the space of a painting objects, because the works exist on the border of the traditional painting and sculpture that is difficult to define. Drawing on elements from both, I create an individual interpretation of space, which was contained in large, effective painting forms, where tectonics, dynamics and depth contradict the two-dimensionality of the fragmented form of the canvas.



Aleksandra Latecka
Construction XX 2019
acrylic on the board
140 × 100 cm

Josef LINSCHINGER
Austria



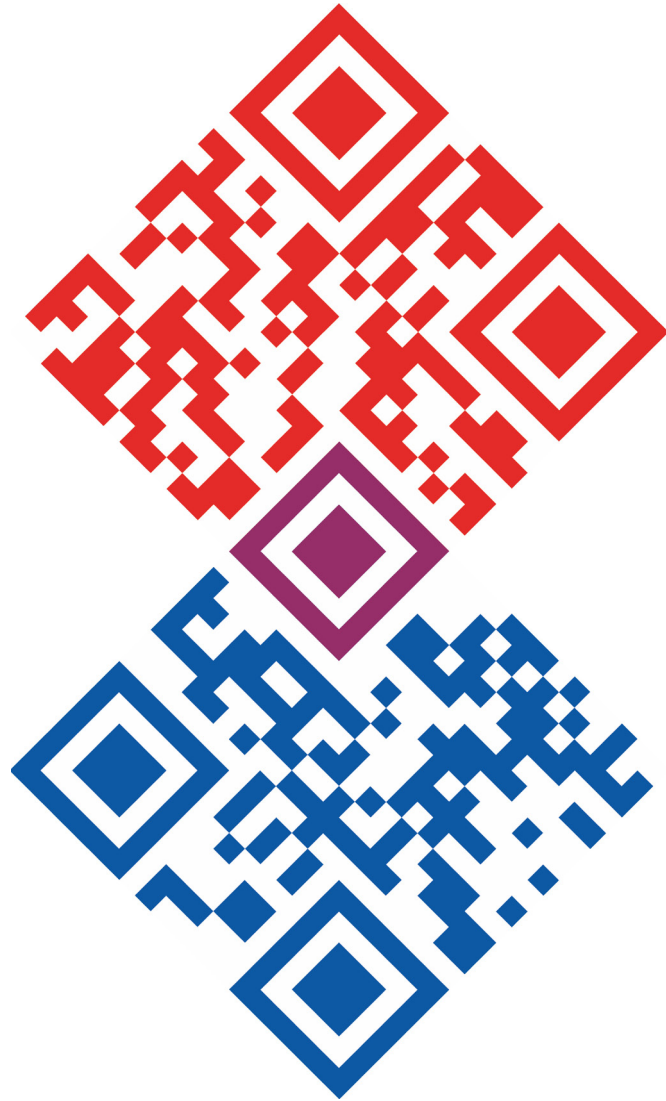
Josef Linschinger, born 1945, in the years 1970-1975 studies at the Hochschule für Gestaltung Linz. 1975-2003 Academic teacher at Art University Linz. From 1977 he works in the field of constructivist and concrete art. He has been working on visual and conceptual poetry since 1987. In the years 1989-2009 he organized the Gmundner Symposien für Konkrete Kunst. Participant of over 500 exhibitions in most European countries, Israel, Japan, Canada, Korea, South Africa, Russia and the USA.

Publications in Ottenhausen Verlag, Piesport, D; Publisher Library of the Province, Weitra / Linz / Vienna / Munich, A; Publishing house St. Johann, Saarbrücken, D; Ritter Verlag, Vienna / Klagenfurt, A; Modo Verlag, Freiburg, D.

josef_linschinger@hotmail.com
<http://joseflinschinger.com>

Die beiden Farbworte Rot und Blau sind in QR-Code geschrieben, gedreht und untereinander gesetzt. Rot symbolisiert Aktivität, die Pfeilrichtung nach rechts – vorwärts – unterstreicht die Symbolwirkung. Blau symbolisiert Passivität, die Pfeilrichtung nach links – zurück – unterstreicht ebenso seine Wirkung. Im mittleren Quadrat überlagern sich jeweils ein Code-Element der beiden Codes und bilden quasi eine Achse. Beide Farben mischen sich zum ambivalenten Violett.

>
Josef LINSCHINGER
ROTBLAU 2019
Digitalprint on paper
100 × 70 cm





MADRID, 1946

Artista plástico, estudió Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1964-1968), es Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y fue Catedrático EU de Didáctica de la Expresión Plástica en la misma Universidad. Vive y trabaja en Madrid.

Su trabajo incluye el dibujo, la pintura, la escultura, la instalación y la fotografía, relacionado siempre con el tema del espacio construido y el entorno urbano.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, en ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao, Valencia, New York y Helsinki entre otras

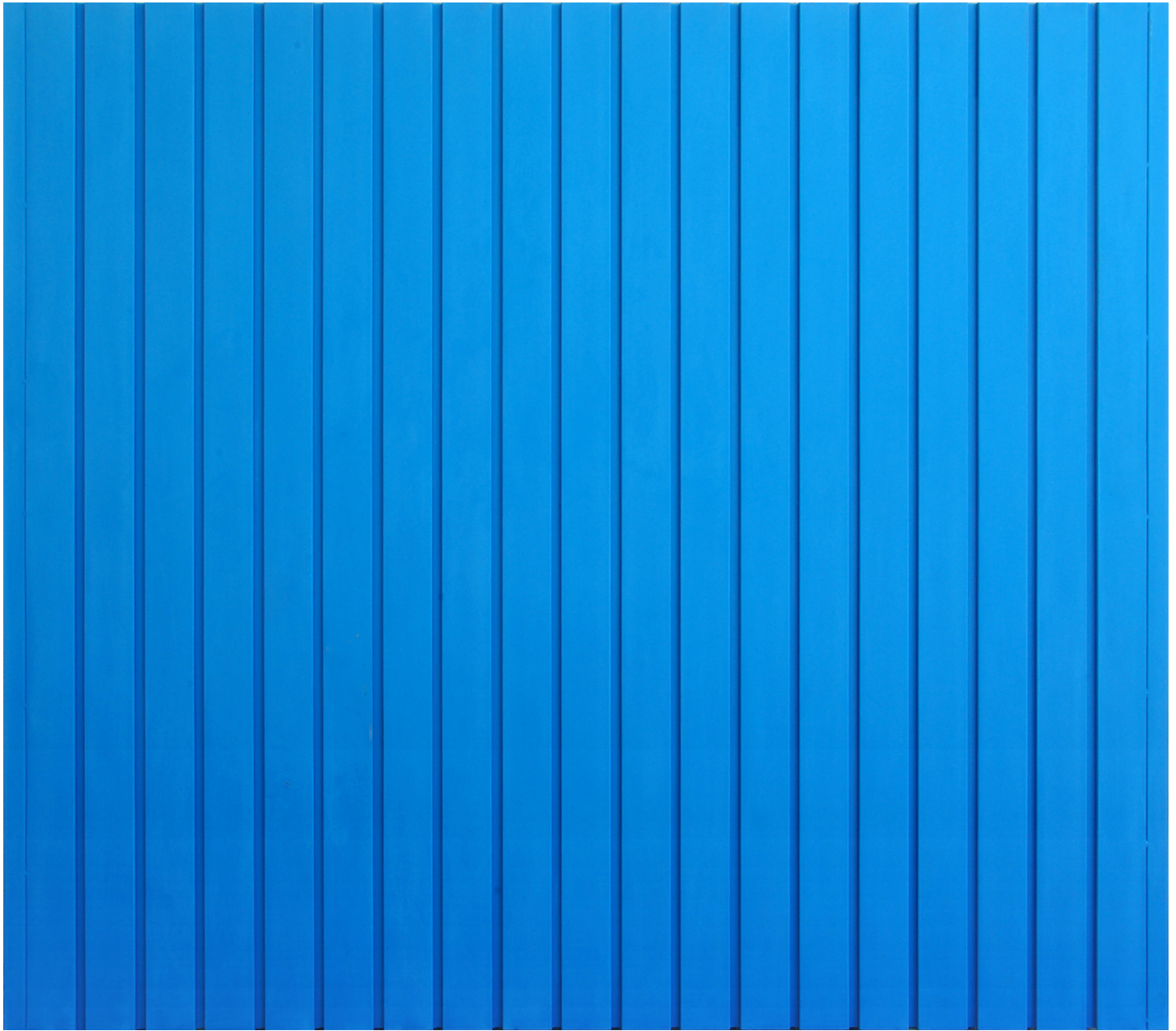
Obtuvo becas de creación artística de la Fundación Juan March (1979) y del Ministerio de Cultura (1981) y los primeros premios de pintura en la XIII Bienal Internacional de Alejandría (1979) y el III Concurso Francisco de Goya del Ayuntamiento de Madrid (1980).

Su obra esta representada en varias colecciones públicas, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museum of Fine Arts de Boston, el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco ARTIUM, el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo (Valladolid), la Fundación "la Caixa" (Barcelona), la Fundación Juan March (Madrid) y el Banco de España (Madrid) entre otras.

Quando vi por primera vez las "pinturas negras" de Frank Stella, que me impactaron muchísimo, me parecieron enigmáticas y misteriosas. Luego me enteré que su pintura "está basada en el hecho de que sólo lo que puede verse ahí está ahí". Algo parecido me ocurrió con unas cajas de metal muy sobrias colocadas en el suelo de Donal Judd. De estos malentendidos surge una buena parte de mi obra. La verdad es que yo siempre trataba de ver algo más, y en todo lo que hago hay algo de lo que vi o creí ver cuando conocí directamente muchas de las principales obras de los minimalistas. De ahí que mi principal pretensión sea ofrecer al espectador una cosa que con su apariencia minimalista, lo que está ahí, pueda verse también como una alusión a algo que no está ahí.

Claro que no de una manera obvia o precisa, si no sólo insinuada, confusa, como un rumor que sólo permite identificar sonidos y palabras sueltas. Y si lo que se muestra es algo tan preciso como unos dibujos pertenecientes a ciertos proyectos de esculturas, la selección y el montaje de los mismos es lo suficientemente caprichoso como para que el espectador, si estuviera interesado, tenga que preguntarse acerca de lo que representan y como se relacionan. Cualquier obra, del tipo que sea, creo yo, debe hacer pensar de alguna forma al espectador.

>
Guillermo LLEDÓ
Entrada azul 2018
Hierro y esmalte sintético
180 × 204 × 4 cm





David Magán (Madrid, 1979), estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Trabaja con escultura e instalación, explorando las posibilidades de estos conceptos en relación con el espacio donde se muestran.

Las esculturas de David Magán se presentan como módulos geométricos, hechos de acrílico o vidrio. Estas piezas son más que simples esculturas, son estructuras dinámicas que cambian constantemente según la ubicación del espectador y las propias posibilidades constructivas de cada estructura. Las esculturas de Magán inundan de color el espacio donde están ubicadas cuando la luz penetra en su superficie.

Sus últimas obras más significativas están diseñadas específicamente para adaptarse a diferentes espacios arquitectónicos, tanto interiores como exteriores, donde las proporciones entre el espectador, la escultura y el espacio en el que habita, son un punto focal de su trabajo.

Ha participado en ferias internacionales como ARCOmadrid, España; Zona MACO, México; PINTA Londres y Miami. Entre sus exposiciones colectivas destacan: Transparencia, Galerie Denise René, Francia; Vidrio y arquitectura, Bienal Internacional del Vidrio, Francia; European Glass Experience, Finlandia e Italia; Arte Constructivo, Arte Cinético, Espace Expression, Miami; Hola España, Centro de Arte Seongnam, Corea del Sur. También ha realizado exposiciones individuales recientes en la Galería Cayón, Madrid, España; FCNV (Centro Nacional del Vidrio), Segovia, España; MAVA (Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón), Alcorcón, España.

Magán ha recibido importantes premios de arte como Glass & Architecture, International Glass Biennale (Francia) y el Premio de la Colección NH de Arte Contemporáneo - ARCOmadrid 2016 (España), además de haber participado recientemente en la XIII Bienal de La Habana.

T-3C36 es una obra monumental especialmente concebida para la vía pública. Perteneció a una serie de obras que se articulan a partir de una estructura de tubos de acero inoxidable. En este caso son tres cuadros que se cruzan entre sí en cada una de las tres dimensiones. Suspendidos de la estructura resultante se encuentran, en un diálogo espacial, 36 planos de forma triangular de 4 colores elementales: naranja, amarillo, azul claro y azul oscuro.

Como es habitual en mi producción artística, la construcción resultante nace, y sólo tiene sentido, a partir del estudio de las posibilidades del plano transparente —con color— en el espacio. Un caleidoscopio de formas y colores que lleva al espectador a viajar entre dos mundos: el puramente volumétrico/escultórico y el etéreo/pictórico.

La disposición de los módulos en el espacio, su inclinación y el juego de color crean una obra extremadamente cambiante —en función del punto de vista de donde se mire— y dinámica. Invita al espectador a caminar alrededor de ella para descubrir y entender cómo está construida. Convirtiendo al espectador su movimiento en una parte esencial de la obra.

Para mí es fundamental poder llamar la atención del espectador y su percepción para que, por un momento, salga de su rutina y se pueda centrar en analizar y entender una pequeña parte del mundo: el mundo artístico que yo propongo; un mundo concreto. Y para este fin, no hay mejor lugar que la vía pública y, más aún, un lugar tan concurrido y público como el Malecón.

>
David **MAGÁN**
T-3C36 2017-2019
Policarbonato y acero inoxidable
400 × 420 × 490 cm





Born in 1960. Draws squares and rectangles split into equal parts or assembled into tables, then works on the resulting cells or on their border lines. Member of the international group "The Drawing Collective".

RECENT EXHIBITIONS

April 2018 : « Carrément 5 », Espace Christiane Peugeot, Paris.

July 2018 : « Artija », biennial for paper works, Kragujevac (Serbia).

October 2018 : Salon des Réalités Nouvelles, Paris.

March 2019 : Institute of Contemporary Art, Portland (Maine, USA).

July 2019 : « Be absolutely concrete », Gallery Hase29, Osnabrück (Germany).

jeanluc.manguin@gmail.com

My work is fully geometric and uses only vertical and horizontal lines, therefore I mostly draw squares. I split them into equal parts, or assemble them to create shapes, or use their edges to build grids. Besides this, I usually work by series, that often are inventories, because I like to exhaust the combinatorial possibilities of my own set of rules. The work presented here is an inventory of shapes from the regular 3x3 frame. The name « C6-shapes » means that in my system, these shapes fit with 6 levels of constraints (that would be too long to detail here). The colors are linked to the topology of the shape and refers to Bauhaus or De Stijl movement, even if there is no blue shape in this set. The presentation also refers to Sol Lewitt or even Herman De Vries.

>
Jean-Luc MANGUIN
The C6-3.3 shapes 2019
Digital graphic
100 × 70 cm





Jakub Matys was born in Kielce in 1982. He studied graphic design and multimedia art at Jan Kochanowski University in Kielce where he also obtained PhD title in the Fine Arts. He also works at Jan Kochanowski University as an lecturer teaching courses related to computer graphics and multimedia art.

Author of individual exhibitions and participant of group exhibitions in Poland and abroad, including participation in exhibitions of the Discursive Geometry art movement, curated by Mark Starel, including:

CONCRETE / DISCOURSE / ALGORITHM, University Gallery, Cieszyn, 2018

CONCRETE / DISCOURSE / CODE, Art Center EL Gallery, Elblag, 2018

CONCRETE / DISCOURSE / COMPLEXITY, XS Gallery, Kielce, 2018

INTERDISCURSIVE NON OBJECTIVE, 2nd and 3rd edition, University Gallery, Cieszyn, XS Gallery, Kielce, 2019

GÉOMÉTRIE DISCURSIVE (édition Parisienne), Abstract Project Gallery, Paris, 2019

CONCRETE SUMMER, Polish Institute, Bratislava, Slovakia, 2019

Cooperation with Marek Starel on procedural animations based on statistical data and pseudo-random numbers, including:

MITEINANDER Konstruktiv / Konkret / Konzeptuell, MAERZ Gallerie, Linz, Austria, 2018

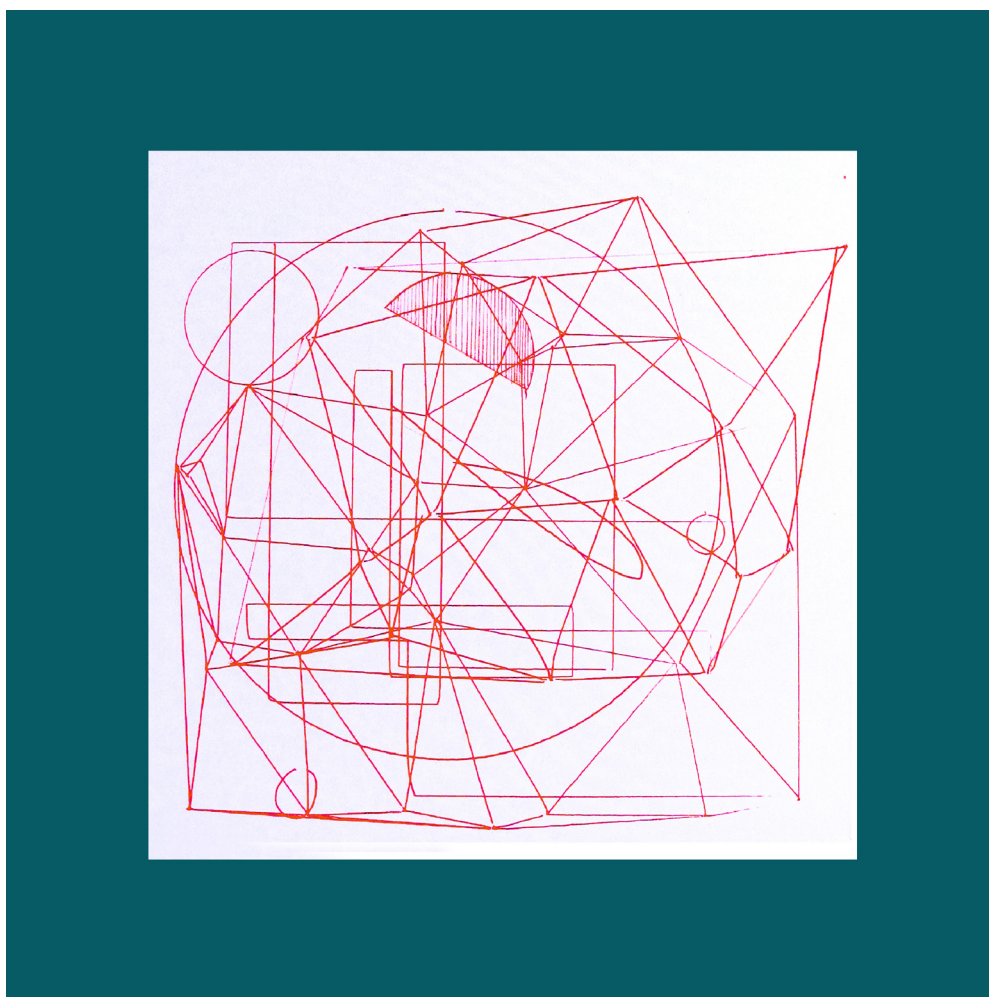
THINKING MEDIA IV, Gallery I and Gallery II, Konkuk University Glocal Campus, Chungju, Korea, 2018

COMPLEXITY, XX1 Gallery, Warsaw, 2018

jakubmatys@gmail.com

The field of art in which i place my works can't be simply defined. For the layman in the field of modern art it could even sneak out of the notion as an art in general. As traditional artists find their medium of expression in color, line, shape or texture, my medium of expression have become the computer code algorithm, the latest multimedia and computer technologies.

My work is part of my doctoral thesis in which I presented a series of paintings painted by cnc machine made by me. By means of algorithms, formulas, procedures, and a whole arsenal of technological solutions, I explore graphic and artistic forms representing the events characterized by a high degree of unpredictability. Cutting off the artist hand from the process of creation I wish to stand in front of an individual piece of art produced by means of my algorithm and technologies and be unable to see my participation apart from the thought that it was I who initiated the artistic process.



Jakub MATYS
40/72 2018
Pen on canvas / CNC painting
50 × 50 cm



Professor Grzegorz Mroczkowski, b. 1966, studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw at the Faculty of Painting in 1989-1994. From graduation, employed at the AFA, in the Studio of Technology of Easel Painting at the Faculty of Painting.

From 2008, he was also employed at the Artistic Education Institute at the Maria Grzegorzewska Academy of Special Education in Warsaw.

Author of many solo exhibitions and participant of group exhibitions in Poland and abroad, including participation in exhibitions of the Discursive Geometry art movement, curated by Mark Starel, including:

CONCRETE / SYSTEM, Museum of Warmia and Mazury, Zamek Gallery, Rzeszel, 2012

CONCRETE / DISCOURSE, Millennium European Art Gallery, Rzeszów, 2013

GRID, XS Gallery, Kielce, 2014

RELATIONAL GEOMETRY, Działan Gallery, Warsaw, 2014

CONCRETE / DISCOURSES / RELATIONS, BWA Ostrowiec Swietokrzyski, 2015

DISCURSIVE GEOMETRY, XS Gallery, Kielce, 2015

4th GRID, University Gallery, Cieszyn, 2017

7th Discursive Geometry, XS Gallery, Kielce, 2017

CONCRETE / DISCOURSE / ALGORITHM, University Gallery, Cieszyn, 2018

CONCRETE / DISCOURSE / CODE, Art Center EL Gallery, Elblag, 2018

CONCRETE / DISCOURSE / COMPLEXITY, XS Gallery, Kielce, 2018

INTERDISCURSIVE NON OBJECTIVE, 2nd and 3rd edition, University Gallery, Cieszyn, XS Gallery, Kielce, 2019

GÉOMÉTRIE DISCURSIVE (édition Parisienne), Abstract Project Gallery, Paris, 2019

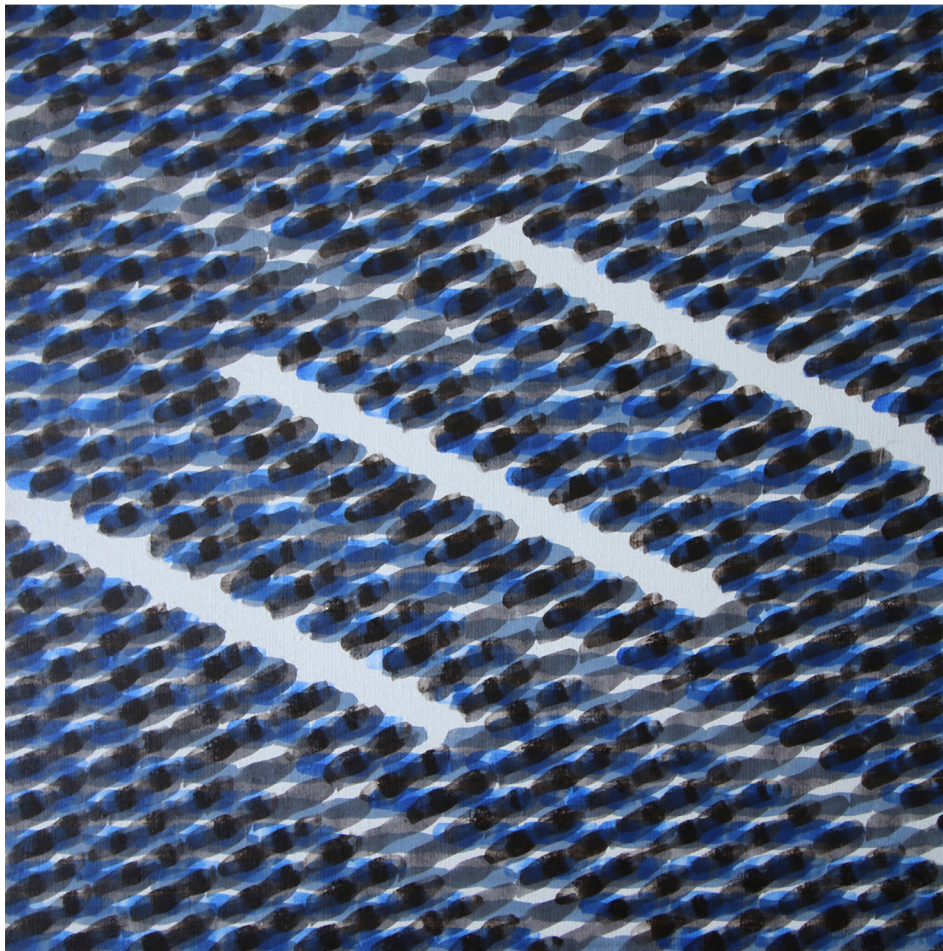
gmroczkowski@wp.pl

I have refined my own painting style, specific technique of using yolk tempera on canvas. This technique allows me to get the depth of penetrating layers of painting thanks to the properties of glaze and opaque pigments. The skilful use of this old technique shows its usefulness in contemporary painting and at the same time gives my paintings optical vibration and ethereal color. The classic use of materials (brush and paint) allows me to bring a controlled case resulting from a gesture of the hand into the geometric structure. In the stylistic area I came to simplification, which is not a simple mapping of the landscape. It is a kind of impression or visualization of a mental model based on mathematical calculation combined with intuition. I do not reduce individual elements of the landscape. I create a kind of "suspended perspective", adding my own landscape discourse close to the mapping strategy.

In my paintings a dot takes on a mark of brush which is a starting point and after multiplication it becomes a structured, trembling line. It indicates borders limiting areas of colour. It is a connector and perspective. It determines zones in painting, indicates directions, suggests clues which describe and direct viewer's sight.

In mathematics, the concept of abstraction means rejection of some of the features of physical objects to explore desired features. Objects created in result are ideal and not real. However, in my artistic works I encode my own sensations, I filter them through painting language and give them real shapes.

It is an observed and filtered landscape, brought to the simplest geometric forms, layouts and rhythms where painting matter plays the most significant part. In my works, I try to reach the border between reality and abstraction.



Grzegorz MROCKOWSKI
Landscape III/18 2018
Egg tempera on canvas
50 × 50 cm



Tadeusz Mysłowski, born on 1943, painter, graphic artist, sculptor, photographer, installation's author. In 1963-1969 he studied at the Painting Faculty of the Academy of Fine Arts in Krakow. He has lived permanently in New York, USA since 1970. He presented his works at individual exhibitions, including in the United States, Japan, Germany, Austria, France, Russia. One of the exhibitions (at the Galerie Renos Xippas in Paris) in February 1996 was used in an IBM commercial.

Tadeusz Mysłowski's works are in the collections of National Museum in Warsaw, the Louvre Museum, Museum of Modern Art in New York, Victoria and Albert Museum in London.

Tadeusz Mysłowski's works are in the collections of National Museum in Warsaw, the Louvre Museum, Museum of Modern Art in New York, Victoria and Albert Museum in London.

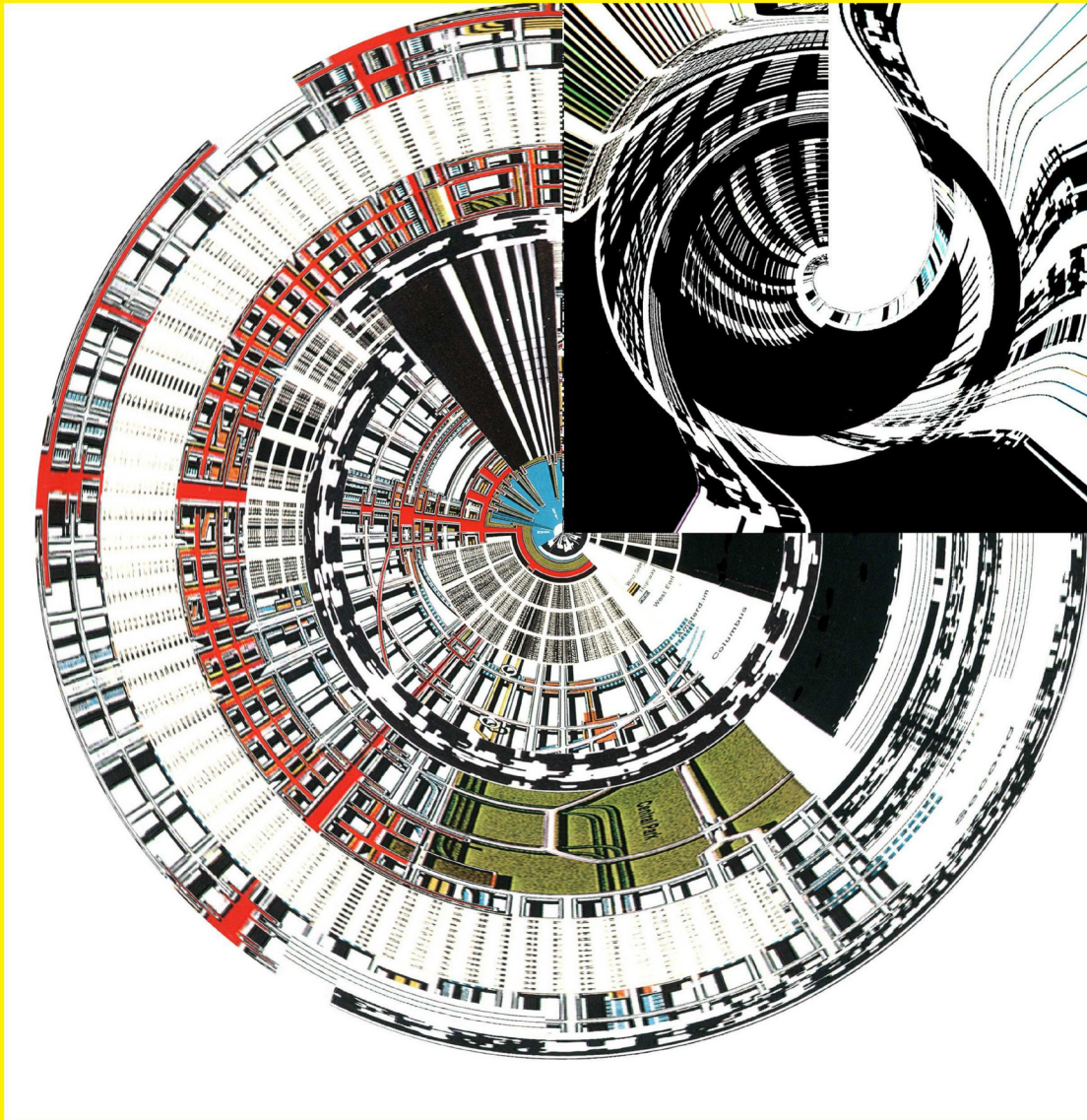
He was inspired by the urban structure of New York and for a few years he was busy creating the project entitled Avenue of the Americas (1974-1979) and for twenty-two years the series Towards Organic Geometry (1972-1994) which was published in the form of a graphic portfolio by Irena Hochman Fine Art Ltd

New York. New York. Score for Zygmunt Krauze from Towards Organic Geometry series is a journey into Midtown Manhattan, New York's center of centers, an architectural time capsule that pays tribute to the spirit of Mies van der Rohe. Van der Rohe expressed in monolithic form the architectural ideal of our time - the grid. From Van der Rohe comes the innovative idea of the rigid architectural grid, which, joined together with the grid of Manhattan's streets, forms a three-dimensional structure.

In 1970, when I visited the Avenue of the Americas (also called Sixth Avenue) for the first time, I saw that Van der Rohe's principles had been realized. It was also clear that this form had become a dead-end. As Peter Blake observed, "Form seems to have become an end in itself". I wondered: why not take the very modern idea of Van der Rohe's grid and bring it back to life? I was convinced that only photography could liberate these structures, imprisoned as they were, in the grid.

Though photography is scientific and can be explained in precise terms, it is also the field of chance, known as automatic technique to Dadaists and Surrealists. As I began to work with images of the rigid geometric grid structures, whether these images are blown-up, inverted, or reduced, I moved the images, turning them, juxtaposing them, superimposing them to obtain liquid, organic forms, which are my next generation of images in this project. By building this metamorphosis in stages, I create many successive degrees of transformation from one form to another, each image as it emerges referring to my first grid drawing. This transformation is caused by the interaction of photographic chemicals with the energy of light: the element of coincidence inherent in the photographic process whereby my geometric forms are gradually converted into organic states.

This process, in conjunction with three-dimensional/architectural structures, continues to lead me on a unique journey of discovery into the future.



Tadeusz MYSŁOWSKI
New York. New York.
Score for Zygmunt Krauze 2004
Digital print on paper
50 × 50 cm

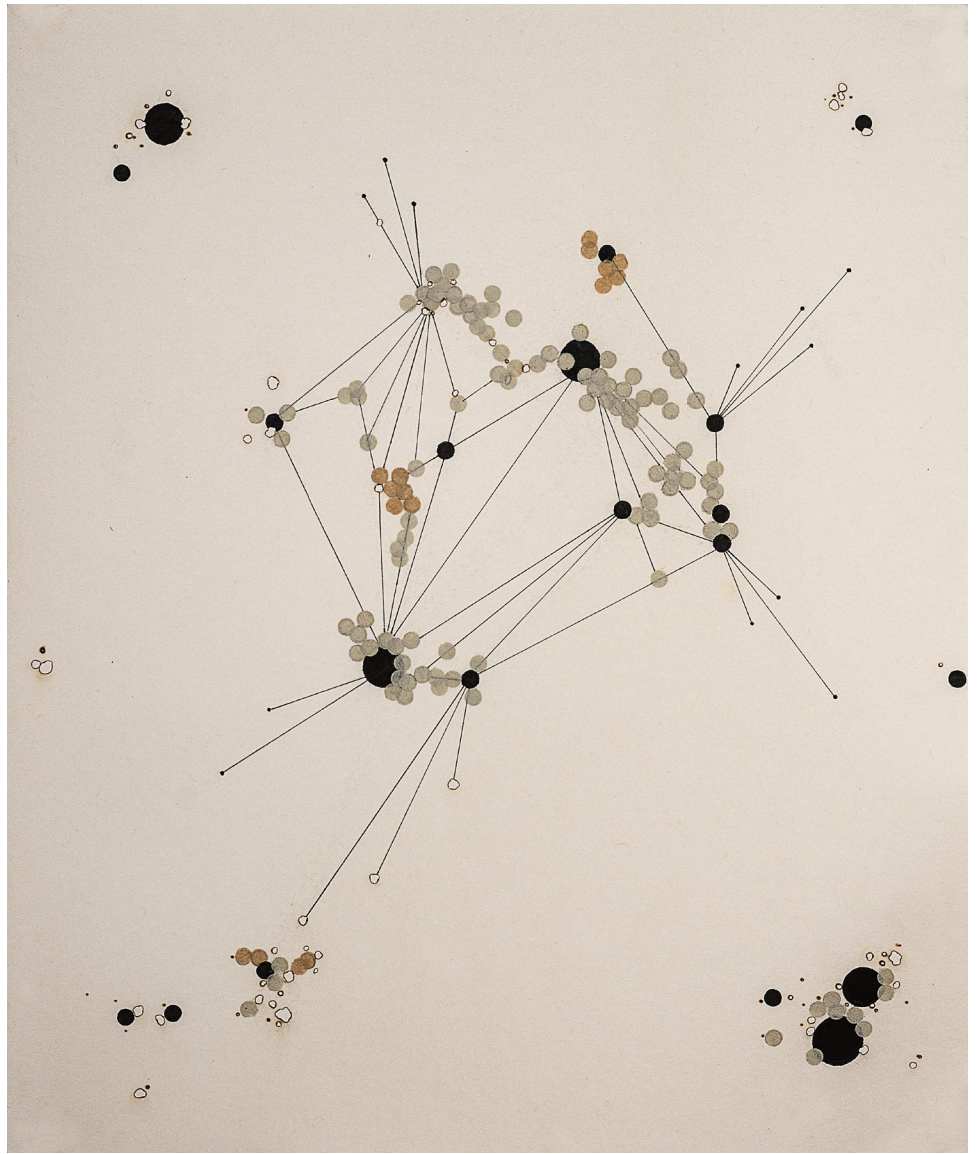


Doctora en Bellas Artes (2013) y licenciada en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid (1996), es profesora en la Facultad de Bellas Artes, UCM desde 2008 donde imparte asignaturas de dibujo y grabado. Desde 2006 es miembro del grupo de investigación LAMP, El libro de artista como materialización del pensamiento. Desde es área de investigación ha participado en diversas ferias nacionales (Arts Libris y Masquelibros) e internacionales (Leipziger Buchmesse y Artbook Berlín). Además ha realizado exposiciones como comisaria y artista, publicando libros y dando conferencias en torno al libro como medio artístico.

Compagina su labor investigadora y artística en este campo con la investigación y producción cultural en otros terrenos como las relaciones entre el arte y la tecnología o el arte y la gastronomía; colaborando con el Espacio Fundación Telefónica en la elaboración de las actividades culturales. Entre ellas destaca, con motivo de la exposición de «Ferran Adrià. Auditando el proceso creativo», el taller «Arte generativo y alimentos»; el seminario «Máquinas de dibujar» para la exposición de Theo Jansen. «Asombrosas criaturas»; o el taller de arte sonoro, «Objetos en vibración para la muestra 1,2, 3...¡Grabando! Una historia del Registro Musica».

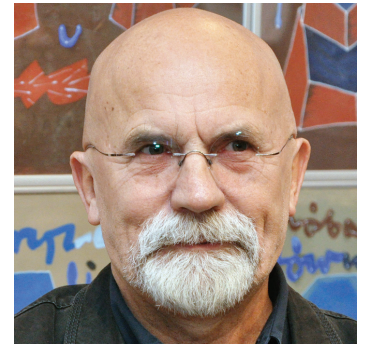
El *network* actúa como estímulo creativo, siendo sus propiedades principales la multiplicidad, la interconexión y la no linealidad. Existen puntos de contacto entre las imágenes surgidas de esta visualización de relaciones complejas, punto de partida del *networkism*, y parte de mi propia obra. La elaboración de imágenes abstractas, que representan mapas o caminos imaginarios donde la forma y la textura se superponen, para crear un pequeño universo cerrado y a la vez evocador de mundos posibles, pero lejanos y ocultos bajo sus propias estructuras, también es una constante en algunos de mis dibujos, aunque no partan de una relación directa con la ciencia o con los nuevos métodos tecnológicos.

“Constelaciones” forma parte de una serie de dibujos que continúan con la temática del cosmos y el universo planteada en una edición de varios libros de artista. Quemados sobre papel japonés, *collage*, e intervenciones directas con grafito y rotulador de tintas pigmentadas componen un universo cerrado y a la vez cambiante en esa búsqueda o necesidad de descubrir el complejo mundo de relaciones que componen cualquier universo, ya sea físico o espiritual, cosmológico u ontológico, simbólico o real. La mirada hacia los cuerpos estelares se convierte en la mirada de un biólogo, en busca de microorganismos que se combinan dando lugar a nuevos cuerpos en órbita, estrellas en el firmamento que brillan hasta la oscuridad, y al mismo tiempo, células que mutan y evolucionan para crear otros mundos, más allá de la verdad y la mirada



Mónica OLIVA
Constelaciones 2016
Dibujo quemados en papel japonés,
collage y rotulador de tintas pigmentadas
40 × 35 cm

Aleksander OLSZEWSKI
Poland



Aleksander Olszewski was born on 27 February, 1944 in Radom. He studied at the Academy of Fine Arts in Łódź. He received a diploma in painting from professor Lech Kunka. He is a Professor at the University of Technology and Humanities in Radom, a Former Dean of the Faculty of Arts (2008–2016), Head of the Department of Digital Media and Photography and a member of the Artistic Board of ZPAP (The Association of Polish Artists and Designers) in Warsaw.

He works in the field of painting and computer graphics. He has participated in 40 solo exhibitions and over 350 group exhibitions, both domestic and foreign. He is a founder of Academic Art Gallery "Rogatka" in Radom, Editor of a yearly "Arteria" published by the Art Department of the UTH in Radom. He was a receiver of the Order of the President of the Polish Republic in 2011. He was awarded the Cross of the Knight to the Order of Poland Restored.

Science and art each try in their own way to discover what is invisible and describe it using their own language. The feature that identifies my work is the morphological matrix, that is a set of elements with defined features, composed on a grid defining a plane. The morphological analysis which I use activates the search for form and allows to discover states that were not experienced earlier or of which we were previously aware.

The quantity and quality of the elements used is sometimes closed and usually repeated. Homological strings are formed from which I am building pictures. Of course, the number manages everything, it is the content and it decides about the form. Morpho-ism is an attempt to create a dialogue between science and artistic intuition. In art nothing is given and nothing is discovered forever. Constant search is the only way both in science and in art.

a.olszewski2@gmail.com



Aleksander OLSZEWSKI
Morfoizm_3x3_Nr 3 2019
Digital print
70 × 70 cm

Pintor, escultor, teórico, vivió en Nueva York desde 1967 hasta 2004. Actualmente reside en Segovia, España. Desde 1962 hasta el presente ha realizado numerosas exposiciones individuales en Buenos Aires, Nueva York, París, Tokio, Alemania y más recientemente en España (Madrid, Barcelona, Palma de Mallorca, Gran Canaria). Se destacan la muestra retrospectiva parcial (1969-1980) en la Americas Society, New York (1981); la muestra antológica en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia, 2004), comisariada por Tomàs Llorens. En 2010, convocado por el Arq. Rafael Moneo, realiza la intervención pictórica *La llegada* en el Vestíbulo de Llegadas del AVE, Estación Atocha, Madrid. En 2017 exhibe *Hacia una pintura objetual*, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Y en 2019 se celebra la exposición retrospectiva *César Paternosto: La mirada excéntrica*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Su obra fue incluida en las exposiciones *El Taller Torres García y su Legado*, inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1991, itinerante); *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, Expo Sevilla 1992 que viajó al Museo de Arte Moderno, Nueva York en 1993; en *Abstraction: The Amerindian Paradigm*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica y que itineró al IVAM, Valencia, España; en *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975*, National Academy Museum, New York, 2007 (itinerante). En *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica, 1934-1973*, Fundación Juan March, Madrid (2011). En 2013 participa en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; y *Moving: en Norman Foster on Art*, Carré d'Art, Nîmes, Francia. En 2018 participa en *Géométries Sud, du Mexique à la Terre de feu*, Fondation Cartier, París y en 2019 lo hace en *Sur moderno:*

Journeys of Abstraction, Museum of Modern Art, New York.

Sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas como el Museo de Arte Moderno y Museo Guggenheim de Nueva York; Museum of Fine Arts, Boston; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY; Jack S. Blanton Museum, University of Texas; Joseph H. Hirshhorn Museum, Washington D.C.; LACMA, Los Angeles County Museum, CA; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla; Kunstmuseum Bern, Suiza; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Alemania; Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno y MALBA, Colección Costantini de Buenos Aires; Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; colecciones Patricia Phelps de Cisneros, Caracas, Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, y Norman Foster, Madrid.

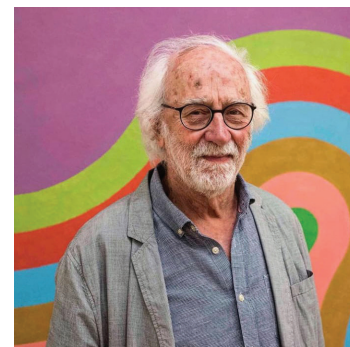
En 1972 fue premiado con una Guggenheim Fellowship; también ha recibido becas de la Pollock-Krasner Foundation (1990) y la Gottlieb Foundation (1991). En 2007 se le otorga el Premio de Pintura "Francisco de Goya" de la Villa de Madrid.

Ha documentado fotográficamente y estudiado los sitios arqueológicos de Perú, Bolivia y México. Su libro *Piedra abstracta-La escultura inca: una visión contemporánea* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1989), fue traducido al inglés como *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art* (University of Texas Press, 1996). En 2020 fue publicado su ensayo *La irrupción del otro: la abstracción en la modernidad tardía*, Ediciones la Bahía.

Fue comisario de la exposición *Abstracción: El paradigma amerindio*, inaugurada en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas (2001), que viajó luego al IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

César PATERNOSTO
Argentina

<https://cesarpaternosto.com>



Hacia principios de los años sesenta del siglo pasado abracé la abstracción en momentos en que la pintura era todavía el arte *cutting edge* en el que se daban todas las innovaciones. Con los *shaped canvas* de intenso color de mediados de esa década comencé a explorar soportes físicos de inusuales formatos objetuales. Y que, de hecho, anticiparon la obra de ruptura que iba a realizar en Nueva York hacia el final de la década, es decir, la "visión lateral" de la pintura.

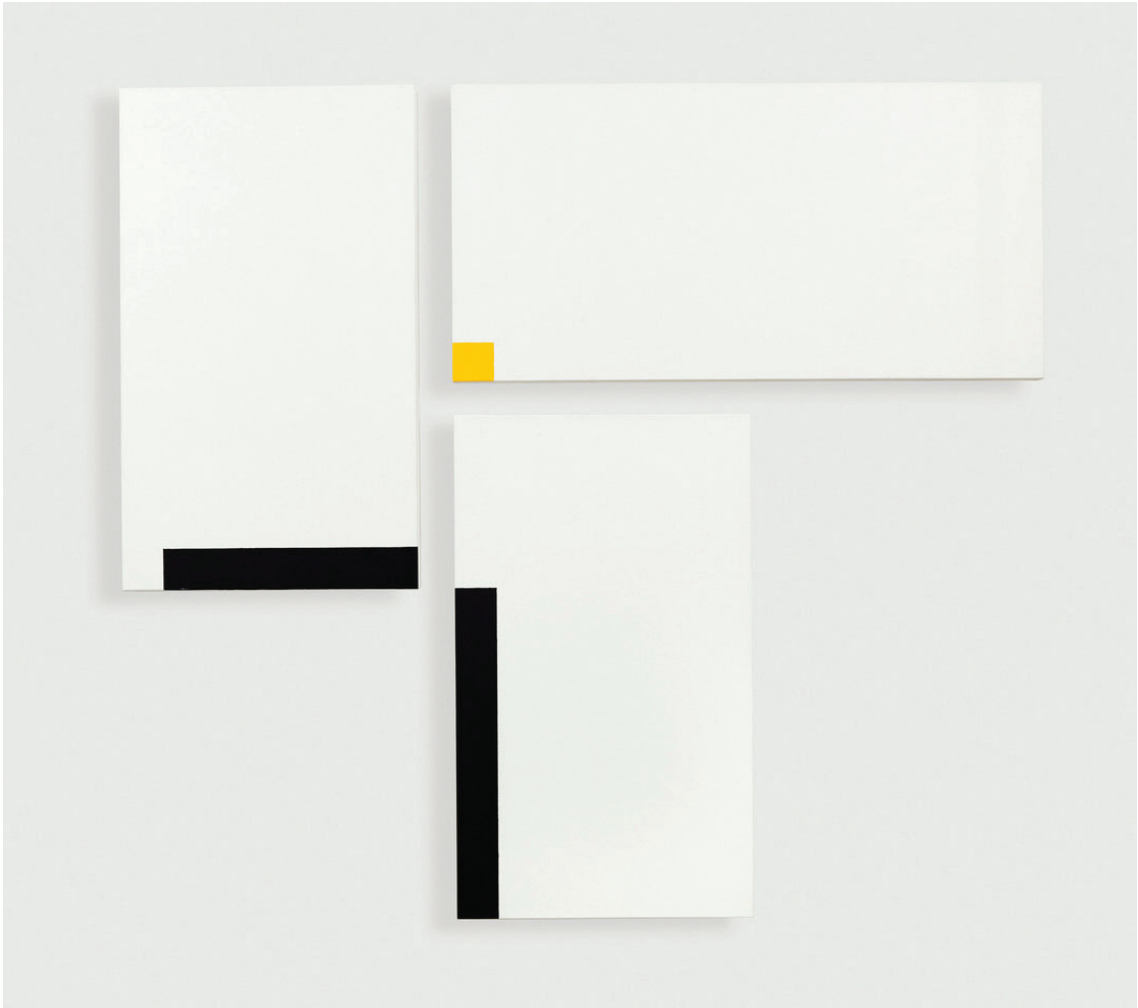
Esta experiencia límite de la "visión lateral" o ambulatoria de la pintura, se producía al llevar el acento pictórico hacia los bordes externos del cuadro —dejando la pantalla frontal vacía—. De esa manera no solo acentuaba la totalidad objetual de la pintura, sino que ese silencio iconoclasta, pero sig-

nificante, anticipaba largamente el rechazo al abrumador ruido visual de la sociedad consumista que hoy nos envuelve.

Que la estructura del soporte pictórico ha sido una constatación mayor en mi obra también lo demuestra la construcción de unidades compuestas de partes separadas, que solo adquieren *entidad estética* una vez instaladas en el muro a intervalos precisos.

La reflexión teórica sobre mi trabajo se me había dado espontáneamente desde los comienzos. Así, mi encuentro con las artes antiguas de América hacia fines de los años setenta, me llevó a profundizar sistemáticamente sobre los orígenes ex-céntricos de la abstracción en las culturas no-europeas.

>
César PATERNOSTO
Trío # 20 2013
Óleo sobre lienzo
3 partes, 141 × 156 cm (instalado)



Anto RABZAS Spain

Truth needs a great emptiness, a silence where it can settle, without any other presence intermingling with its own, disfiguring it.

Maria Zambrano



Anto Rabzas Salamanca 1959

I am a PhD in Fine Arts with an extraordinary prize of Bachelor and Doctorate.

I work as a full professor in the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid. I have been Coordinator of the Master in Research in Art, and Creation and I direct the research group: "Urban Drifts. Artistic Interventions in the Territory".

I combine teaching with professional activity as Project Manager of architecture, editorial design and exhibition curator.

Anto Rabzas is my heteronym as a visual artist. My artistic activity belongs to the field of geometric abstraction. I am interested in disciplinary hybridization, drawing, graphic art, design, painting, sculpture, architecture, generative art, the arts of action and video art.

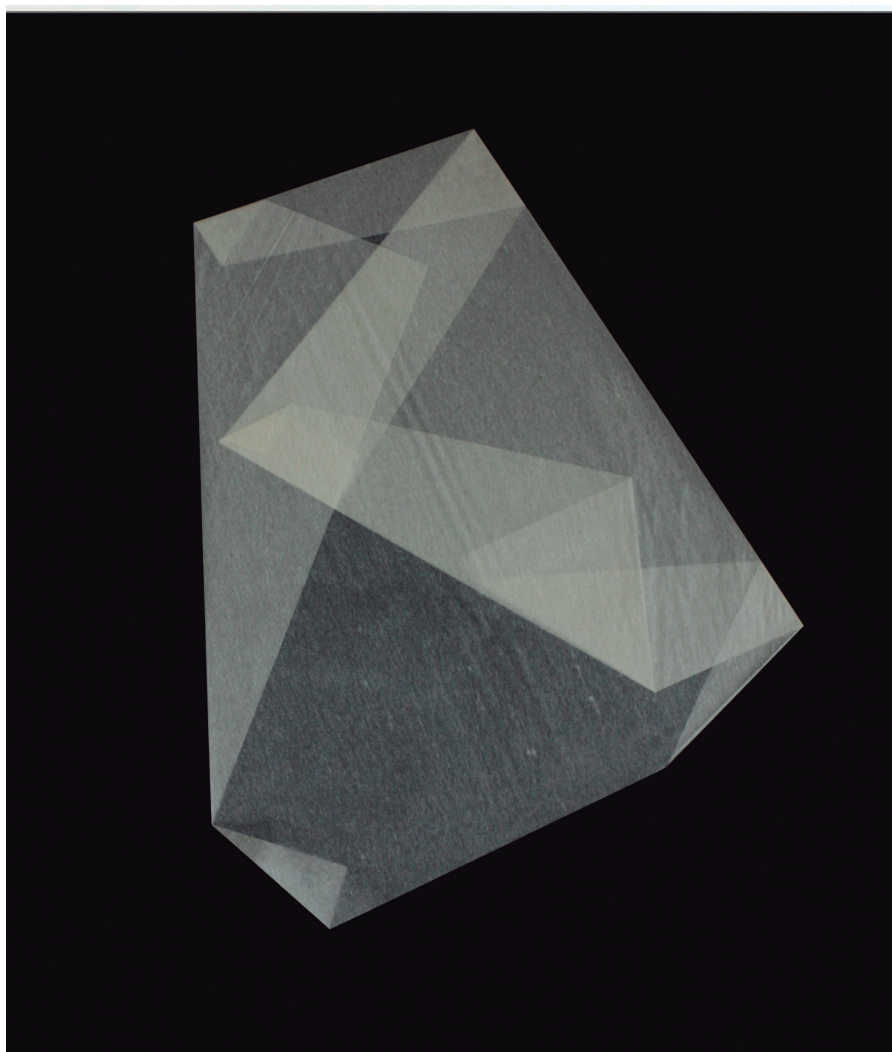
My creation process arises from reality, I cannot be alien to it, moved by an inner need, I go in search of the discovery, of the epiphany. It is, above all, a time of listening, of waiting, of diffuse attention. I must assimilate the landscape slowly.

I am aware of the mediation that language implies. Every drawing is an action and a concept at the same time, which needs a space and a latency time to correct itself. The form is not transparent, in its act of creation it transforms reality while creating another.

It helps me to work in successive series, these series are built slowly and each element evolves in an endless development.

The creative moment, however, is very brief, like a flash. Afterwards, I am the first spectator of the work and its first critic. I only ask that they be spaces with some intelligence and harmony, orders that vibrate in time and space just for me.

arabazas@gmail.com
<https://antorabzas.com>



Anto RABZAS
Cloud Meter Series. Fold 3 of 8 2016
Collage Japanese paper Maruishi 9 g.
on Japanese paper Shin Inbe dyed Black
70 × 80 cm



EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2020 *Horizontal en blanco*. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

2019 *Espacios comunes*. Jose María Bermejo/Rodríguez Silva. Sala de exposiciones Gran Capitán. Granada.

2017 *Azul rasante*. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

Vértigo. Proyecto comisariado. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

Frontal constante. Galería La Caja China. Sevilla.

2015 *Cerca*. Pinturas 2011/2015. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

La pintura en fuga. Intervención en exposición Colors and Gravity de Rainer Splitt. AJG Gallery. Sevilla.

2014 *Pinturas en el borde*. Sala SXXI Museo de Huelva. Huelva.

2013 *Aquí. Obra reciente*. Galería La Caja China. Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2021 *De la tradición moderna en Olivares...* Gerardo Delgado, José Ramón Sierra, José María Bermejo, Rodríguez Silva y José Antonio Reyes. Sala de la Provincia. Diputación de Sevilla.

2020 *A la manera de...III*. Galería Rafael Ortiz. Sevilla.

2017 *Lenguajes en papel VII*. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

De la abstracción a la geometría. Galería La Caja China. Sevilla.

2016 *Otra dimensión. Geometría y abstracción*. Galería el Museo. Bogotá. Colombia

2015 *Lenguajes en papel VI*. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

2014 *¿Quién teme a un monocromo?*. Galería Fernando Pradilla. Madrid

Lenguajes en papel V. Galería Fernando Pradilla. Madrid.

2013 *Abstraccionismo y arte no figurativo de los años 70, 80 y 90*. Ayuntamiento de Tomares. Sevilla.

COLECCIONES PÚBLICAS

Colección Unicaja / Colección Cajasol / Exposición permanente Palacio Conde Duque. Olivares, Sevilla / Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, Sevilla / Museo de Arte Contemporáneo José M^a Moreno Galván. La Puebla de Cazalla, Sevilla / Ayuntamiento de Huelva / Ayuntamiento de Cádiz / Diputación de Huelva / Consejería de Educación. Junta de Andalucía.

Rodríguez Silva concibe la pintura desde una postura esencialista, concentrada en la relación entre la forma y la materia, adjudicando al soporte un papel fundamental en el proceso creativo. Manifestadas a través de medios multidisciplinares, son obras diversas de texturas reposadas, silentes, donde sólo alzan la voz el plano de la imagen o el color, presente intenso y vibrante.

Esta obra pertenece al proyecto *Frontal*, comenzado en 2017. El plano del cuadro, siempre de chapa metálica, se pliega y provoca la tercera dimensión, distinguiéndose un área interior y un área exterior en el soporte. La zona interior alberga la pintura. La exterior muestra su acabado natural, sin intervención alguna. En esta obra la zona central desaparece para dejar el protagonismo al área limítrofe del plano del cuadro y al espacio que éste rodea.

>

Miguel Ángel RODRÍGUEZ SILVA
Frontal en fuga N°15 2020
Acrílico y pigmentos sobre
aluminio-vanadio
138 × 115 24 cm





Alfonso Sicilia Sobrino nace en Madrid en 1963. Tras estudiar en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense (1982-87), inicia su carrera artística participando en diversas exposiciones colectivas y trabajando para Lucio Muñoz en la realización del mural de la Casa del Cordón de Burgos en 1986.

En 1988 realiza su primera exposición individual madrileña en la galería Oliva Arauna a la que seguirán otras en diferentes galerías como Emilio Navarro (1991); Galería 57 (1992, 1994 y 2001) y Galería Metta (2007 y 2011)

Disfruta de becas como "Pépinières" en Grenoble, 1992 otorgada por Eurocreation (París) y la Beca del "Colegio de España" París 1996.

En 1998 Vuelve a trabajar para Lucio Muñoz en la realización de un mural para La Asamblea de Madrid.

En el año 1999 se traslada a Salamanca donde reside actualmente.

Destacan en su biografía exposiciones individuales como:

"He visto rayos C brillando en la oscuridad" Domus Artium DA2. Salamanca. (2007) e

"Iconografía improvisada" CAB-Centro de Arte Caja de Burgos-30 de septiembre 2016/ 29 de enero 2017.

Desde el año 2000, trabajo utilizando pinturas de coche para pintar.

Son lacas nitrocelulósicas procedentes de un viejo stock. La nitrocelulosa es un material fácilmente inflamable de la familia del celuloide que se utilizaba en las películas de cine y de la pólvora sin humo o la dinamita. Las guerras han producido ingentes cantidades de este producto que se convirtieron en pinturas industriales.

A pesar de sus inconvenientes, me interesó investigar sus posibilidades expresivas. Cada color ha sido diseñado para satisfacer el gusto de una época ya pasada y conservan nombres evocadores como beige tórtola; azul Capri; verde Miura; rojo fulgurante...son gamas de color creadas por otras personas, pensadas para otros usos y otros fines.

La utilización problemática de un material creado originalmente para la destrucción y la muerte supone para mí un reto y a la vez un trabajo de alquimia y reciclado que me excitan artísticamente, moviéndome a desarrollar nuevas formas de aplicación de esta pintura. El resultado son superficies muy tersas y recortadas, casi afiladas.

En cuanto a esta imagen, es una composición de bandas que parecen elásticas, que se acercan y alejan del borde del cuadro y para mí, generadas como puntos que se han arrastrado por la superficie.



Alfonso SICILIA
Punto blanco en movimiento 2012
Laca sobre madera
122 × 150 cm.

Magdalena SNARSKA
Poland



Graduated from the High School of Pedagogy in Czestochowa (now Jan Dlugosz University in Czestochowa). Diploma in 1988 with honors in painting. Since 1988 she has been employed at her alma mater. In 1997 she completed her PhD (Academy of Fine Arts in Wroclaw), in 2006 – post-doctoral thesis. Since 2007 she has been the associate professor in the Department of Painting of Arts Faculty in Jan Dlugosz University in Czestochowa. She served as a Dean at the same university in the years 2014–2016. Her work was exhibited in 21 solo shows and included 103 joint exhibitions.

She was a recipient of many awards and honorary mentions, such as 16th Ogolnopolski Konkurs Malarski na Obraz im. Jana Spychalskiego (16th Jan Spychalski National Painting Competition) in Poznan (1989), 10th Ogolnopolski Konkurs „Muzyka w malarstwie” (10th National Competition of Music in Painting) in Tychy (2004), Ogolnopolski Konkurs 43. Salon Zimowy (National Competition 43rd Winter Salon) in Radom (2014). In 2014 she was nominated an award at the VIII Triennale Polskiego Rysunku Wspolczesnego Lubaczow (8th Modern Drawing Competition in Lubaczow).

magdasnarska@poczta.onet.pl

Painting gives me an opportunity to discover the mysterious complexity of my own nature and seek the inner truth that is vital to my imagination.

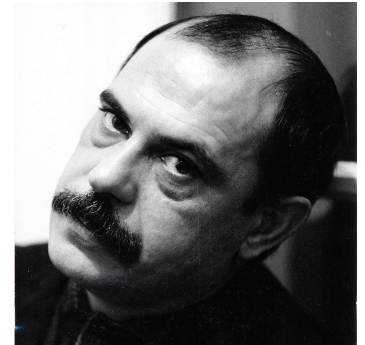
The prevailing feature of my creative attitude is the search for harmony and beauty, both in composition and in colours. I find them in a landscape which is picturesque and full of light. The harmony in the image, occurring in the simplest composition relationship, is created by pulsating color.

Nature and its perfection arouse admiration and delight in me. Contact with nature puts me in a state of meekness and allows me to savour the silence.

At the origin of the image I create, there are memories of suggestive sensual impressions uniquely integrated with my spiritual experience, accompanied by a shy conviction that like the prophet Elijah, I am allowed to experience in the gentle wind of soothing Divine Presence, liberating me from all and any confusion.



Magdalena SNARSKA
Stroll at the windy time of day 1.2 2019
Oil on canvas
50 × 50 cm



Francisco Sobrino por André Morain

Guadalajara, 19 de febrero de 1932—Bernay (Francia), 19 de mayo de 2014. Finalizada la Guerra Civil, y tras una larga estancia en Alicante, la familia se trasladará a Madrid y, de aquí, a Buenos Aires. En la capital de Argentina cursará estudios de bellas artes y entrará en contacto con un colectivo de artistas —Le Parc, Moyano, García Rossi, Demarco, Tomasello—, con el que a finales de 1959 emigrará a Francia.

En 1960 funda en París el Groupe de Recherche d'Art Visuel, GRAV, en compañía de Julio Le Parc, Horacio García Rossi, François Morellet, Jöel Stein y Jean-Pierre Vasarely (Yvaral). Este colectivo será uno de los dinamizadores del panorama artístico internacional, incorporando al sistema obras individuales de carácter geométrico, óptico y cinético, e instalaciones grupales bajo el apelativo de "Laberintos" en los que propiciaban una experiencia plurisensorial.

Tras la disolución del GRAV en 1968, cada uno de ellos emprenderá carrera en solitario pero, siempre, dentro de los cauces de la "inestabilidad".

Sobrino fue uno de los agentes implicados en la introducción de estas tendencias artísticas en España, participando en eventos claves como las exposiciones Arte Objetivo (1967), *Mente y Antes del Arte* (1968); además, en 1972, se instalará una escultura suya en el Museo de Arte Público de Madrid.

El 30 de marzo de 2014 se inauguró en Guadalajara el Museo Francisco Sobrino, ente vivo que da visibilidad a su obra y a la de otros artistas que deambulan por los senderos de la geometría.

<http://museofranciscosobrino.es/francisco-sobrino/>

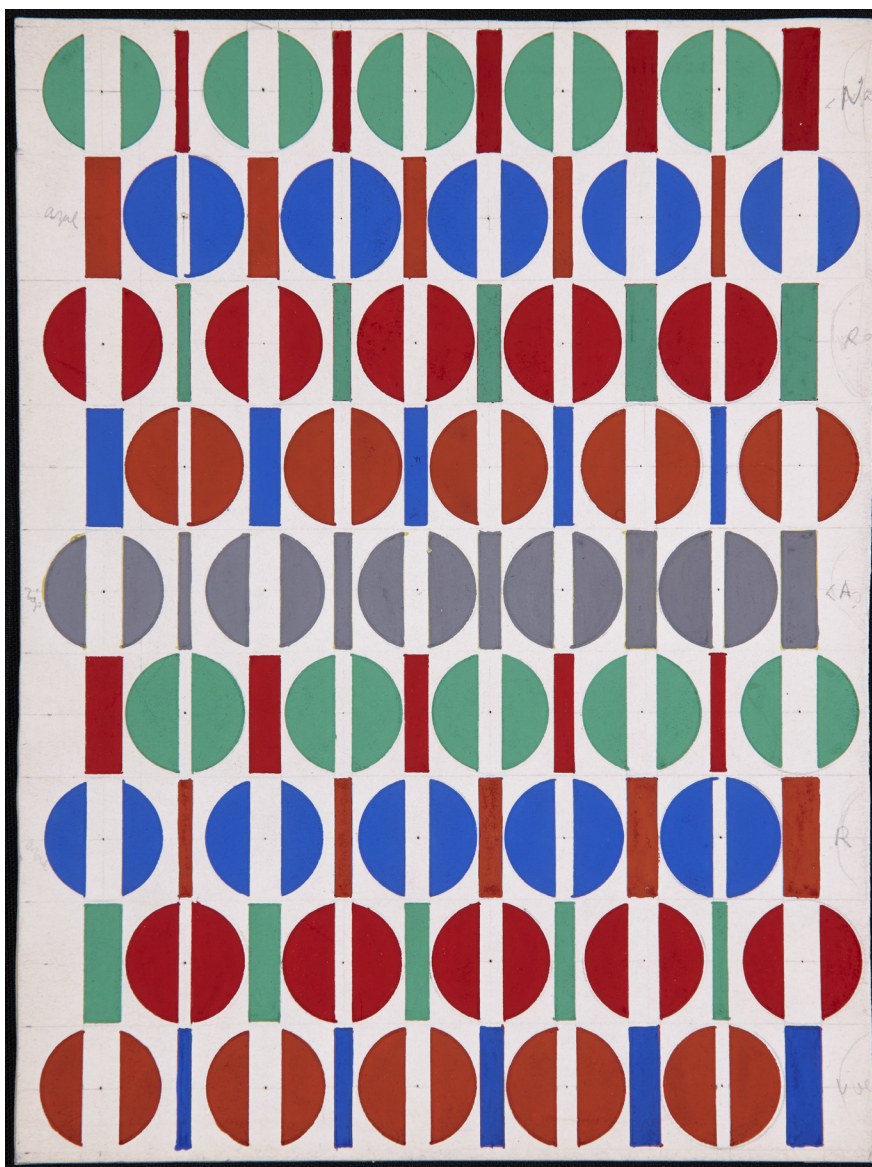
Problème dans le plan, c. 1959

En 1959 Sobrino comparte estudio en París con Julio Le Parc, con él comienza a experimentar los fenómenos ópticos recurriendo a los mínimos elementos posible y a composiciones muy simples. En ese momento generan tiras, *Problème dans le plan*, en las que alternan discos circulares con los que ofrecen las secuencias evolutivas que protagonizan una forma y un color predeterminados hasta alcanzar valores opuestos. Se trata, pese a su calidad estética, de herramientas de trabajo, de tablas básicas de formulación para afrontar operaciones complejas, para la ulterior realización de creaciones de envergadura.

Un paso más en el trabajo de laboratorio emprendido en aquellos días se observa en el cartón que aquí reproducimos.

En él, además de los discos, se incorporan rectángulos de traza vertical para crear sucesiones progresivas que generen un movimiento virtual e ilusorio que impacte en el espectador.

Para lograr estos fines se establecen criterios diferentes a la hora de dibujar las líneas que componen la trama ortogonal: en las verticales, se propone una relación directa entre la superficie de los rectángulos y el hueco abierto en las circunferencias encañadas; y, en las horizontales, por el contrario, se asocian figuras con superficies y fracturas de proporción inversa. De este modo, la concatenación de figuras y la alternancia de colores generan una trama romboidal superpuesta de efecto óptico dinámico. No nos son ajenas las referencias que tienen este tipo de composiciones con las mallas ornamentales, "sebkas", del arte hispanomusulmán medieval.



Francisco SOBRINO
Problème dans le plan c. 1959
Lápiz y gouache sobre cartón
18,5 × 14 cm



Mark Starel (aka Wieslaw Luczaj), b. 1960, professor at the Institute of Fine Arts of the Jan Kochanowski University in Kielce and at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Author of over 30 individual exhibitions and participant of over 150 group exhibitions in the country and abroad. Organizer of national and international plein-air, workshops, symposia and conferences.

Together with a group of European artists, he creates the international artistic movement Discursive Geometry, of which he is the originator. The artist's starting point is the assumption that contemporary reality is statistical reality.

Selected exhibitions from the last two years:

KONKRETE KUNST, Gruppe Kunst im Fürstenlager, Bensheim-Auerbach, Germany, 2018

CARREMENT 5, Espace Christiane Peugeot, Paris, France, 2018

Thinking MEDIA IV, Gallery I and Gallery II, Konkuk University Glocal Campus, Chungju, Korea, 2018

COMPLEXITY, XX1, Warsaw, Poland, 2018

MITEINANDER Konstruktiv / Konkret / Konzeptuell, MAERZ Galerie, Linz, Austria, 2018

INTERDISCURSIVE NON-OBJECTIVE, Action Gallery, Warsaw; University Gallery, Cieszyn; XS Gallery, Kielce, Poland, 2019

TOGETHER. 30 YEARS FALL OF THE IRON CURTAIN, Lindner Gallery, Vienna, Austria, 2019

GÉOMÉTRIE DISCURSIVE (édition parisienne), Abstract Project Gallery, Paris, 2019

KONKRETNE LETO / CONCRETE SUMMER, Umelka Gallery, Bratislava, Slovakia, 2019

mark.starel@gmail.com

I create simultaneously several series of works. Most of them I call statistical paintings. One series of works, titled 'Threat', refers to men's environment and their global threats. The statistical data being an inspiration as well as the content of paintings concern such phenomena as the permanent demographic growth, cutting out of rain forests or the increase of atmosphere pollution.

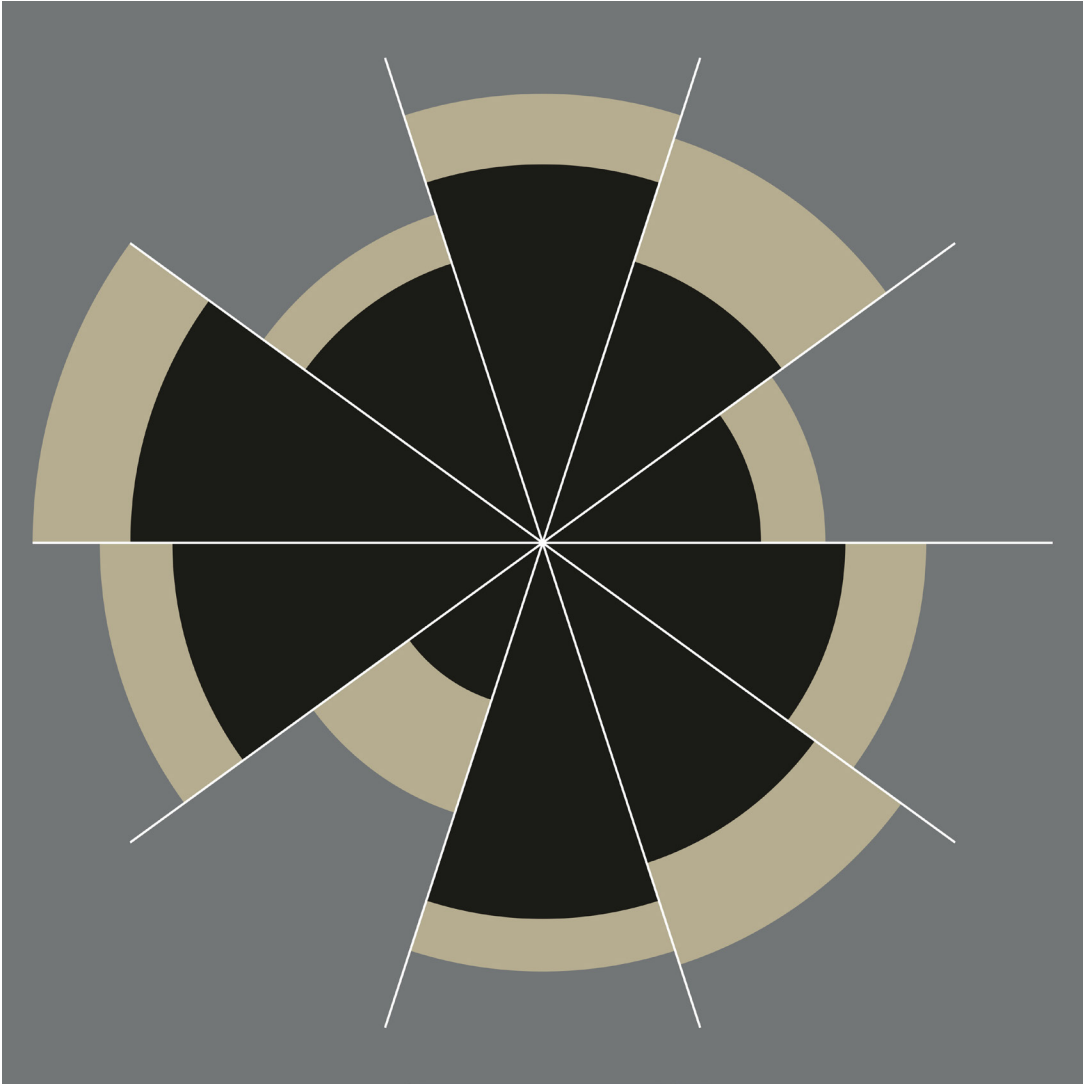
Another series, titled 'Statistical Pole', concerns Poles' attitude towards death penalty, sex, religion, wealth, old age, health, participation in culture and various social behaviors.

The presented work comes from the 'Family stories' series. This series is inspired by statistical data on Poles' knowledge of the history of their family.

Regarding how far back they know about their family. Regarding whether in their family were people who took part in important historical events. Do they know where their ancestors came from? Have any family souvenirs been or are kept in their family? Do they visit the graves of the dead, parents, grandparents, great grandparents?

Statistical Art, proclaimed by me in 2002, permits to embrace and present complex processes. It gives the possibility of visualization of everything that does not copy reality directly but constantly utilizes this reality. Statistics also influences the form of my work, enforcing proportions and divisions according to its characteristic numerical arrangement.

>
Mark STAREL
Statistical Painting K_114_18_Family stories_R02 2019
Acrylic on canvas
100 × 100 cm



Bogumila STROJNA
France



Bogumila Strojna is a French/Polish artist living and working in France. For several years, she has exhibited in the Salon de Réalités Nouvelles where she is a member of the comity and the comity of the gallery Abstract Project, launched by the Salon in 2014. She is represented by Galerie Victor Sfez in Paris.

Her work is in private collections including the Satoru Sato Art Museum (Tome City, Japan) and the collection of CCNOA (Center for Contemporary Non-Objective Art, Brussels, Belgium). She has made several monumental works in public spaces (Matur in Burgundy, Altier in Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrenees) as well as projects for institutions in France (1% artistique à La Courneuve).

She exhibits regularly in France (Galerie Victor Sfez, Galerie Olivier Nouvellet, ParisCONCRET, Abstract Project, Espace Christianne Peugeot, Hang Art), as well as internationally in Germany (Hamburg, Edges to Emptiness, open studio, Osnabruck, Hase29), the Netherlands (gallery EM in Drachten), Australia (Factory 49, SNO and Articulate Project Space in Sydney), China (Museum of Fine Arts, Beijing, Sculpture Art Museum, Qingdao, Shenyang, gallery 1905, Academy of Fine Arts), Poland (Elblag, Galeria EL, Kielce, Institute of Fine Arts, Katowice, University Gallery) and United States (Portland, MECA, New York, Trestle Gallery).

Her latest artist's residency took place in Conacul, Romania, in 2015.

bstrojna@free.fr

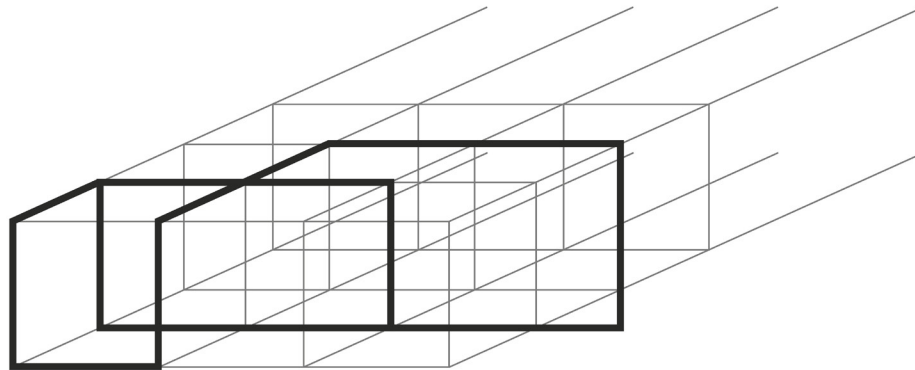
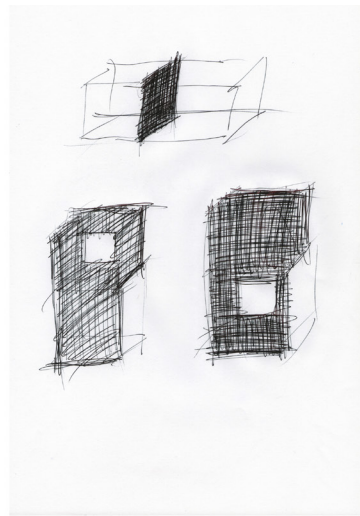
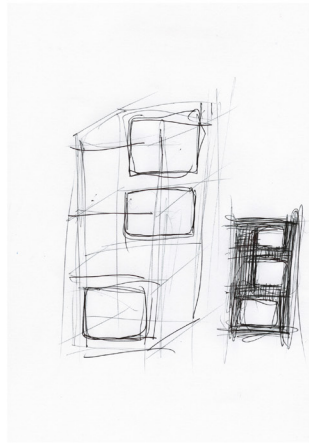
The rectilinear form constitutes the basis and the primary constraint of my work.

For the last group exhibition of The Drawing Collective, I presented diptych drawings. One half of each diptych was realized by hand and the other with the aid of software. These works are accurate reflections of my drawing practice.

Every day, I complete a significant number of drawings/sketches in my notebooks, on envelopes, and on small scraps of paper, but also on the computer.

These two practices involve very different mechanisms both in terms of realization and conception; a different commitment of gesture, of the body, another relationship with materials, with form. Each of the drawings made in these two ways has a different status—either as a sketch or as an autonomous work.

The board that I present contains these two types of drawings (digital and manual), both digitally transformed and combined. As a result, the manual sketch changes its status and becomes an autonomous work.



Bogumila STROJNA
Cubes 2019
Digital print
70 × 100 cm



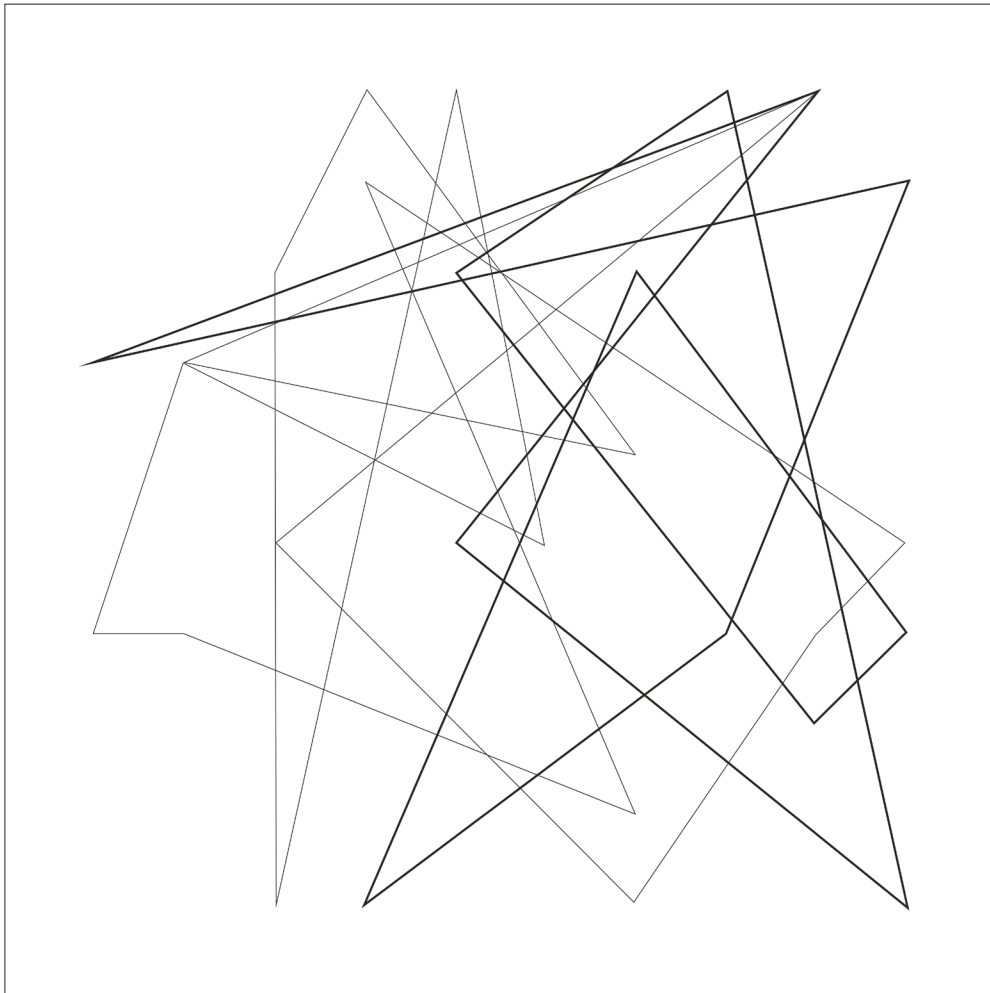
Jolanta Studzinska was born 1975 in Lublin (Poland), graduated from secondary school of Fine Arts in Lublin and then studied at the Academy of Fine Arts in Wrocław (Poland), receiving the title of the master of Fine Arts in 2000. In 2001, she commenced the doctoral studies at the Faculty of Painting and Fine Arts at Valencia University of Technology (Spain). In 2008, she was granted a Ph.D. degree with distinction mark, defending a thesis entitled "Painting of the socialistic realism in Poland (1949-1955)".

In 2016, she was granted post-doctoral degree at the Academy of Fine Arts in Wrocław. In 2014, she published her book "Socialist realism in Polish painting" (ed. PWN, Warsaw) and in 2017 – "A letter written for the whole life – The open system – of Wanda Golkowska" (FdSN, Wrocław). Apart from her research, Jolanta Studzinska works as an artist from 1999, and has been taking part in individual and collective exhibitions, receiving awards and prizes.

The drawings from the "RANDOM" series were created as a result of the analysis of the phenomenon of randomness and the non-verbal communication field, as well as the impact of intentions on the aleatory motion of matter. They are based on variables resulting from the accidental distribution of numbers on the grid (from 1 to 100) and a random selection of numbers and their amount (from 1 to 100 with the possibility of repetition). The lines shaping a drawing connect sequences of digits written by a person participating in the experiment or automatically generated by a random number generator (GLL). The drawings are sometimes a combination of two or more numeric sequences that differ in their thickness or color of a line.

Graphic effects in the form of chaotic spatial structures, resemble sophisticated geometric solids and complicated graphs.

They refer to "seemingly" chaotic system structures, which oscillate in nature on the border of order and chaos, generating in effect harmony, natural order, synchronism and economy of functioning. These structures coordinate the life of organisms cooperating with each other on many levels, while creating a perfect self-regulating ecosystem – our reality. The research in the field of physics and mathematics prove that the basis of these systems is not balance and linearity, but just their opposite, imbalance and non-linearity, that result in creativity and the formation of new ones – more and more perfect solutions. The conscious perception of the world by the observer can thus be an organizing factor and at the same time a factor creating this reality, as well as undermining the phenomenon of randomness.



Jolanta STUDZINSKA
12.8.8.SP.J.2019 2019
Digital print
70 × 70 cm



Przemek Suliga, b. 1983, graduate of the Institute of Fine Arts, Jan University

Kochanowski in Kielce. He received his doctoral degree in Fine Arts in 2015. Author of several individual exhibitions and participant of over 20 group exhibitions in Poland and abroad, including participation in exhibitions of the Discursive Geometry art movement, curated by Mark Starel, including:

CONCRETE / DISCOURSE, Millennium European Art Gallery, Rzeszów, 2013

CONCRETE / DISCOURSE / ALGORITHM, University Gallery, Cieszyn, 2018

CONCRETE / DISCOURSE / CODE, Art Center EL Gallery, Elbląg, 2018

CONCRETE / DISCOURSE / COMPLEXITY, XS Gallery, Kielce, 2018

INTERDISCURSIVE NON OBJECTIVE, 2nd and 3rd edition, University Gallery, Cieszyn, XS Gallery, Kielce, 2019

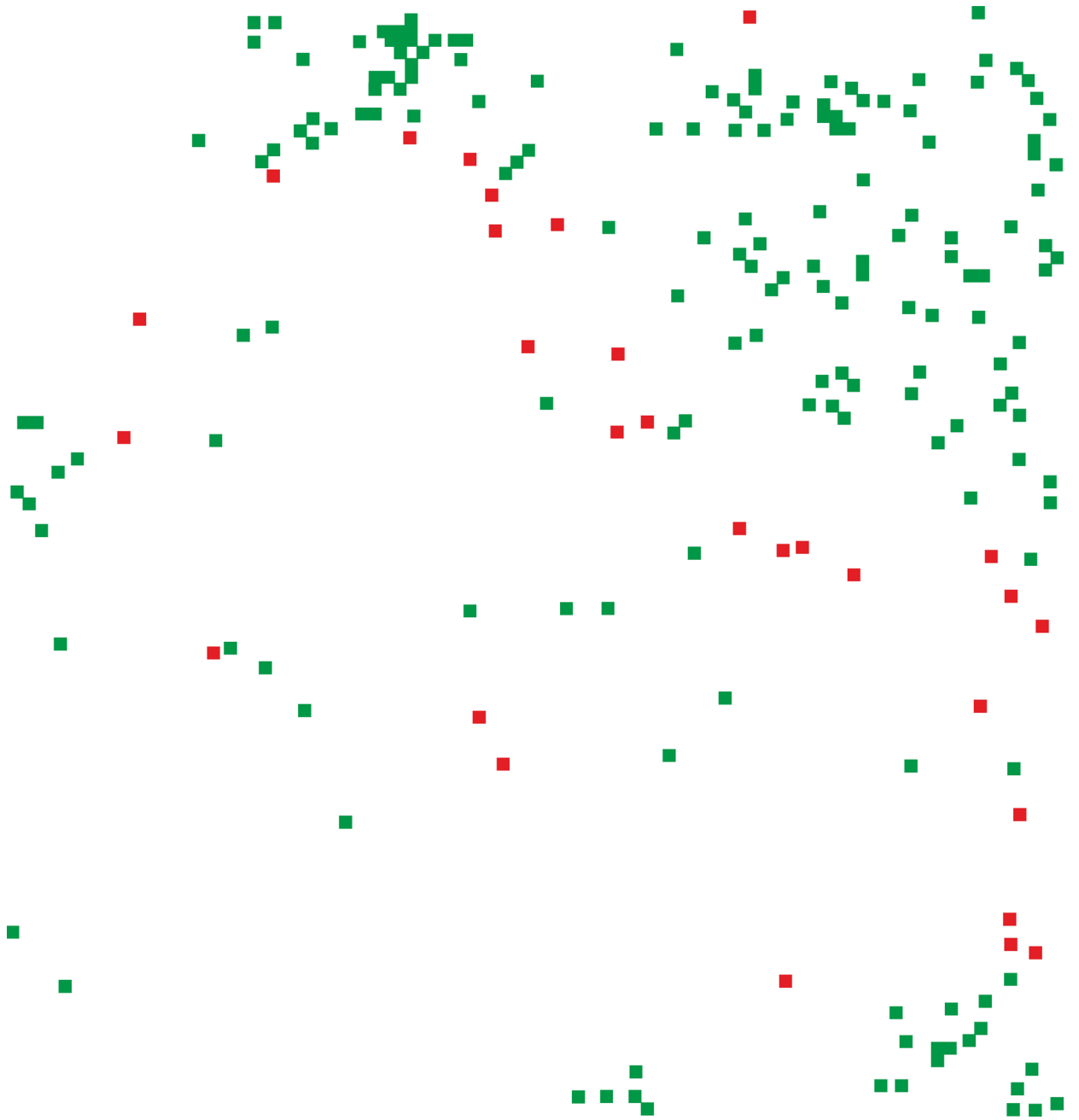
GÉOMÉTRIE DISCURSIVE (édition Parisienne), Abstract Project Gallery, Paris, 2019

CONCRETE SUMMER, Polish Institute, Bratislava, Slovakia, 2019

przemyslawsuligart@gmail.com
www.suliga.carbonmade.com

Suliga's art is based on the concept of Artificial Life or the direction of research focused on understanding the essence of life. The works are created with the help of life function generators, ie information and biotechnology systems. These systems reproduce realistic collective behavior of various organisms. The Artificial Life concept assigns him an area for research on the structure of a work of art based on the herd life of animals.

>
Przemek SULIGA
0207_2019/PRO A 2019
Acrylic/mdf
100 × 70 cm





She completed her studies at the Offenbach am Main Hochschule für Gestaltung, Department of Visual Communication in 1989. In 2017 she received her DLA from the Magyar Képzőművészeti Egyetem (Hungarian University of Fine Arts).

At the beginning of her career she aimed to create unique works of art within the boundaries of multiplicable graphic arts, later she went further, extended the size of her works to large scale, her works also stepped out the space. She is almost obsessively into drawing, she carefully plans her works mentally, but she also gives place to chance, as she builds her sensual works from a conscious restricted set of abstract forms and her recurring motifs (rice, tin cans). Her work is a series of consistent steps where these wandering motifs keep returning with minor alterations.

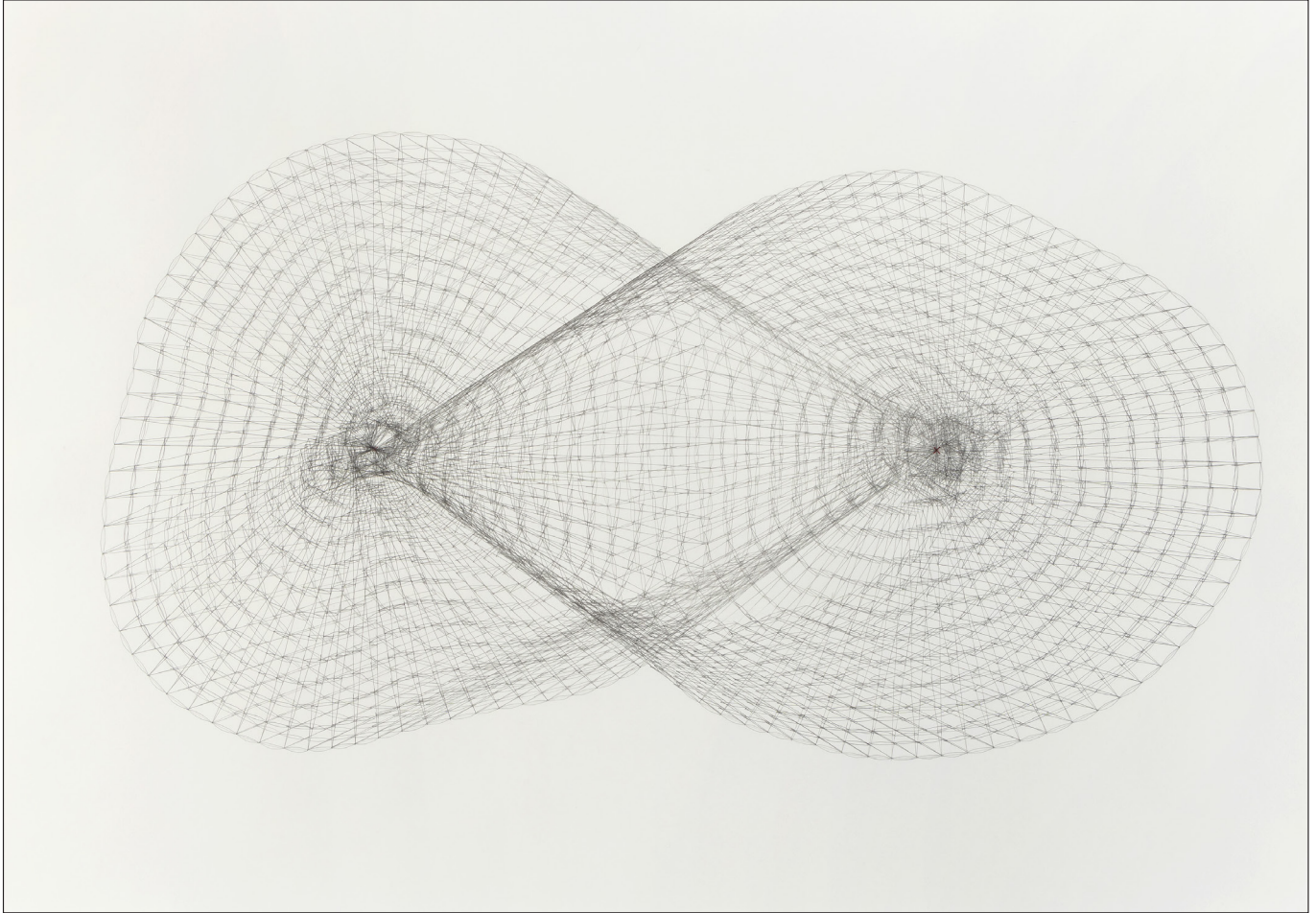
Her art can be characterized as a constellation of minimalism, restricted use of materials and colors, denying narrativity, reduction and range of expression, part and whole, conceptual and sensual, order and chaos, micro and macro-cosmos. Her works, thick textures made from networks of lines, without titles and dates do not refer to the outer world, they represent exclusively the stations of her inner travel." (Kriszta Dékei, art historian)

szijkamilla@gmail.com
www.szijkamilla.hu

Generally, I am interested in reduction, structure and organization from lines and textures. In this drawing, I decided that I would use two amorphous shapes, I defined the centers of each, then I began drawing on the bordering lines, with my recurring motif of "tin cans", and I connected them vertically to each other, in a way that they have a reference to both centers: they are transgressing and interact with each other so that they are approaching both centers.

For me, this is a meditative process, a structured, meditative work, where chance is also included. The final drawing, in spite of my previous and careful mental planning, always include an element of the unexpected, even for myself. The drawing is a flat, two dimensional surface, however I can imagine it to be printed in 3D as a subjective geometrical object. I would be happy to find a possibility to carry this out, which could be the next phase of this work.

>
Kamilla SZÍJ
No title 2019
Paper, pencil
70 × 100 cm





Jorge Varas Doctor por la UCM en el año 2014 y profesor del departamento de dibujo y grabado en la Facultad de Bellas Artes de esta universidad desde el curso 2009. Miembro del grupo de investigación Derivas Urbanas-Investigaciones artísticas en el territorio. Como artista ha realizado numerosas exposiciones individuales en diferentes ciudades españolas y europeas (Madrid, Valencia, Toledo Stuttgart, Colonia, Burgos), ha participado en numerosas ferias de arte (Arco (Madrid), FIAC (Caracas), Estampa (Madrid), ART NEW YORK) y su obra está incluida en diferentes colecciones particulares y en el espacio público de algunas de nuestras ciudades (Cuenca, Burgos, Alcalá de Henares).

Exposiciones relevantes: "La música continúa sonando. Museo Francisco Sobrino. Guadalajara, 2019. "Gorgias le susurra al oído a Marcel Duchamp". Galerie Adriana Schmidt. Stuttgart. 2014.

"Caminando por los márgenes del tiempo". Casa de la Entrevista. Alcalá de Henares. 2014.

"Transferencias". Galería Astarte. Madrid. 2007. Reflejos. Galería Argenta. Valencia. 2003, El rostro del juego y la pasión. Galería 57. Madrid. 2001. En el corazón del bosque. Espacio Burgos. Burgos. 1999 Jorge Varas. Esculturas. Galerie Adriana Schmidt. Stuttgart y Colonia. 1994 "El viaje". Casa de la Entrevista. Alcalá de Henares. 1992.

OBRA PÚBLICA:

"Sin título". Museo de escultura. Alcalá de Henares. Acero corten. 240 × 40 × 25 cm. 2005.

"Dim light source unknown". Recuerdo a las víctimas del 11 M. Alcalá de Henares. Acero corten y aluminio. 575 × 575 × 65 cm. 2007.

"Una señal un saludo". Burgos. Aluminio. 100 × 800 × 12 cm y 350 × 60 × 60 cm. 2010.

"El legislador". Palacio de Justicia de Cuenca. Acero corten. 1000 × 130 × 130cm. 1993.

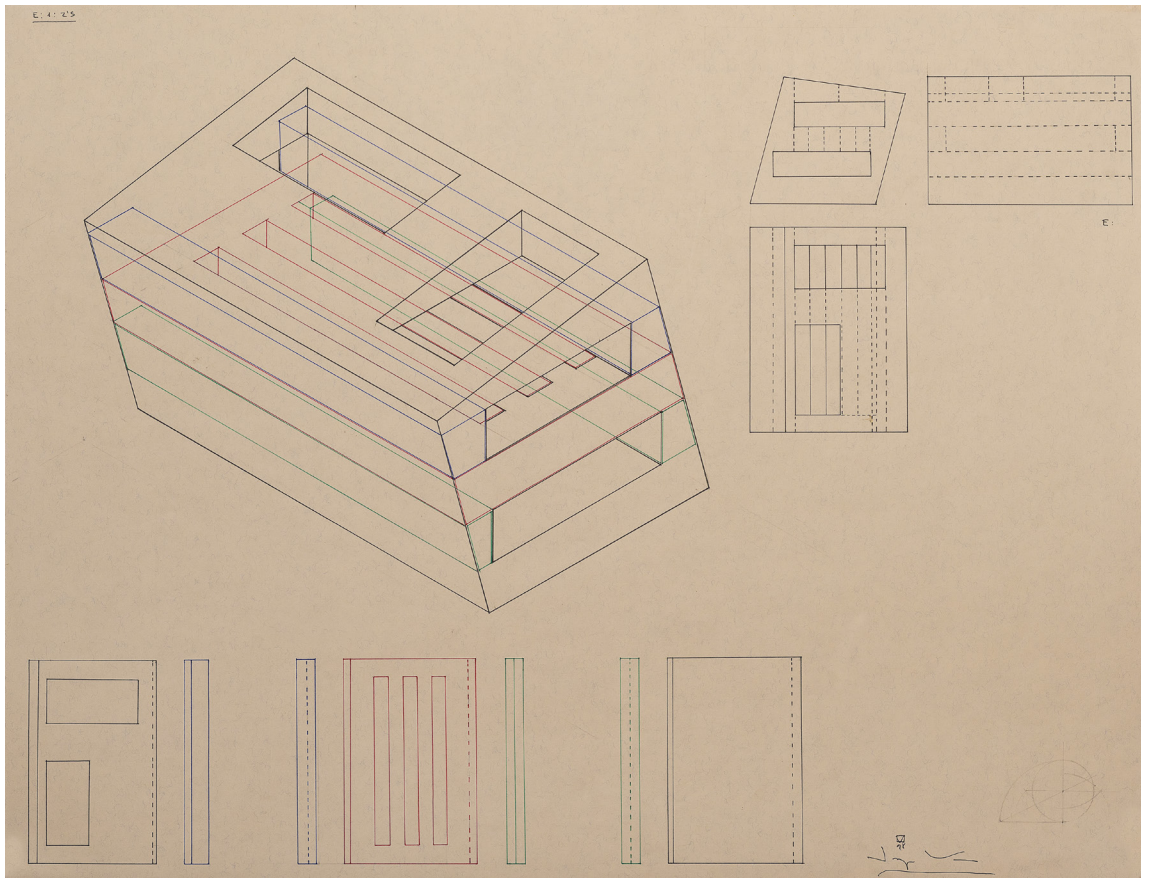
jorgevaras@pdi.ucm.es

En el dibujo siempre está presente el espacio desde el momento en el que partimos de una superficie, y a la escultura no le queda más remedio que desenvolverse en este medio. Tenemos un presupuesto similar. El que yo tenga plenamente asimilados los sistemas de representación gráfica, como medios para investigar y comprender la espacialidad, puede dar algunas pistas sobre mi forma de encarar el dibujo. Mi interés por la geometría e incluso por los diferentes artilugios para investigar con ella, como las cajas catóptricas o aquellas que proyectaban espectros, me llevó a construir estas esculturas simples en su cuerpo exterior, pero de complicadas entrañas, productoras también de realidad virtual, donde el espacio puede invertirse, hacerse infinito, deformarse... La prolongación del espacio falseada en el papel es incorporada al objeto corpóreo.

2007 *lúcida incertidumbre.*

Atender a la geometría, más allá de un significado restrictivo. Vislumbra da como "medida de la tierra" implica una preocupación por la materia, pues la tierra al fin y al cabo esta toda ella compuesta de materia, una preocupación por la materia con un manifiesto carácter antropológico, antropomórfico y antropométrico, porque no podemos olvidar que nosotros también somos materia. La geometría nos permite interrelacionar lo físico de la materia con lo psíquico que está contenido en nuestra mente. Muchas veces el extenso e incluso complejo imaginario que acopia nuestro pensamiento es intraducible en palabras, pero sin embargo sí que puede tomar expresión en aquellos productos que se originan a partir de la transformación material. Por eso me resulta tan difícil explicar el sentido y el origen de las formas que estoy configurando.

2019. Diario de trabajo *La canción está sonando.*



Jorge VARAS
Estudio de escultura
(La mirada de Medusa) 1997
Tinta y grafito sobre papel
50 × 70 cm



Born 1969. Budapest

Studies: 1992–98, Hungarian University of Fine Arts, Budapest, painting, intermedia departments Masters: Dóra Maurer, Miklós Peternák

Honors and Awards

2014, Mouans-Sartoux (Fr), Espace de l'Art Concret rezident scholarship Memberships

Since 2013 Member of Open Structures Art Society (OSAS)

Solo Shows

2019, Budapest, Három Hét Gallery, "Accidental Dynamics"

2018, Budapest, Rugógyár Gallery, "Controlled Uncontrolled" (with Szilárd Cseke)

2018, Buchhandlung Hirslanden, (with Barna Benedek and Levente Bálványos), Zürich (CH)

2017, Három Hét Gallery (HU), "The hiding tidiness's muddle", Budapest

2016, Haus Bill, "konkreter faktor" (with Barna Benedek and Levente Bálványos), Zürich-Zumikon (CH)

Group Exhibitions

2019 Vienna, Galerie Lindner Wien, "Togheter". Budapest, Ludwig Museum Budapest, "Ludwig 30 / Customize". Linz (A), Galerie Maerz Linz, "MITEINANDER konstruktiv / konkret / konzeptuell".

2018 Paris / Longjumeau-Champ-lan, Galerie ALLER SIMPLE, "DEUX GÉNÉRATIONS".

Budapest, Vasarely Museum, "Game Ometry".

Kielce (PL), XS Gallery, "Concrete Discourse Complexity".

Bratislava (Sk) Gallery Z, "PREDS-TAVUJE SA OSAS".

Artmark Galerie Wien, OSAS / Budapest – junge Generation", Wien

Art Fairs

2012, Vienna, VIENNAFAIR (with Artmark Galerie Wien).

2003, Vienna, VIENNAFAIR (with Artmark Galerie Wien).

2003, Köln (D), Kunst Messe (with Vadnai Gallery).

Works in collections

Contemporary Art Museum– Ludwig Museum Budapest

Vass Collection. Veszprém, Modern Picture Gallery– Vass László Collection Gallery.

Sammlung Max Bill Haus, Zürich– Zumikon (CH)

Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Waldenbuch (D)

Disorde of hidden order

My works are created by a previously established system of rules, generated chance and time. My set of rules, which limits the infinite possibilities of chance to a narrow framework, produces layers of time, thus making the artwork visible. That is why these works cannot really be regarded as my own exclusive creations, they are rather the result of curious phenomena that are independent of me, the collision of a geometric order and the unpredictable.



András WOLSKY
Disorder of Hidden Order II 2017
Paper, giclée print
50 × 50 cm



>
Joa ZAK
Joa's Activity 22.05.2019
15.00-18.00 2019
Digital print
70 × 70 cm

Joa Zak, b. 1979, in the years 1999–2004 master's degree in Fine Arts, in 2012–2015 doctoral studies in Fine Arts at the Institute of Fine Arts at the Jan Kochanowski University in Kielce, Poland. The author of individual exhibitions and participant of collective exhibitions in Poland and abroad, among others: Glaspavillon "Hans-Schmitz-Haus", Rheinbach, Germany; A B Contemporary, Armin Berger Galerie Zurich, Switzerland; XX1 Gallery, Warsaw, Poland; Abstract Project Gallery, Paris, France; Umelka Gallery, Bratislava, Slovakia.

She creates in the scope of painting in the discursive geometry. In her works she illustrates selected social behaviors of people related to their movement in private and public spaces, based on simultaneous drawings, or an authoritative database. She lives and works in Kielce, Poland.

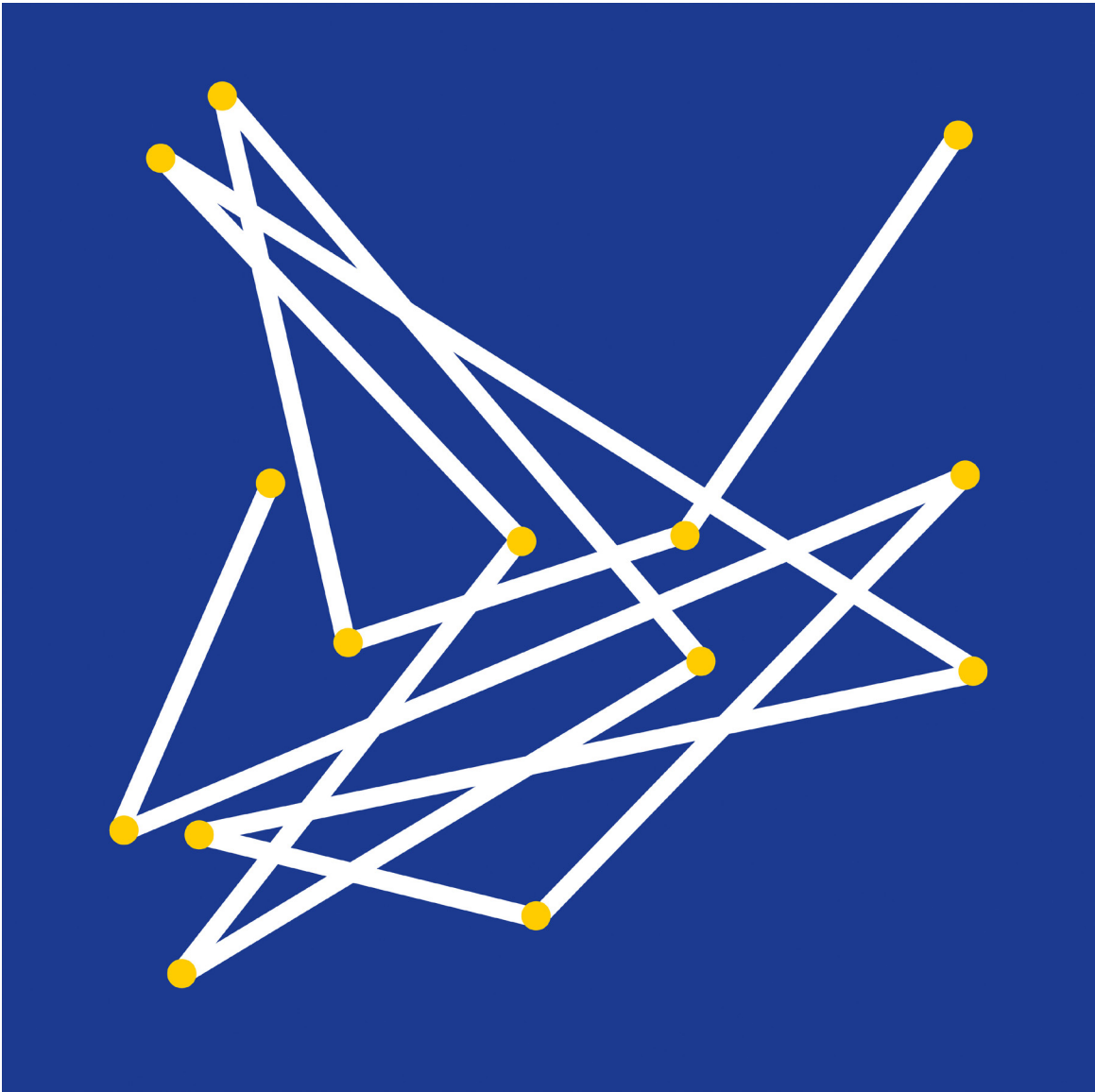
joa.b.zak@gmail.com

The inspiration for my creativity is everyday life. I illustrate selected social behavior of people related to their movement in private and public spaces. I ask questions about contemporary forms of imaging phenomena and complex social processes.

The reference to everyday life stems directly from the observation of myself and the space that I overcome in my apartment.

Paintings from the "Joa Activities" series consist of 9 square modules, 8 of which represent rooms: living room, balcony, study room, hallway, children's room, bathroom, toilet and kitchen, and one module represents the outside world. Every time the day has a different color: red, green, blue and black. The lines here are a record of the movement.

I also draw inspiration from public spaces: shopping malls, museums and art galleries.



Edited by:
Anto Rabzas

Exhibition catalog:
Displacements. Geometric Abstraction

Graphic Design:
Anto Rabzas

Copyright:
Images: The authors
Texts: The authors

Manuel AYLLÓN, Waldo BALART, Eduardo BARCO, Ove CARLSON, Carlos CARTAXO, María CUEVAS, Adolfo ESTRADA, Robert FERRER, Emilio GAÑAN, Tomás G. ASENSIO, Julian GIL, Gerhard HOTTER, Carmen HIDALGO DE CISNEROS, Viktor HULIK, Piers JACKSON, Tomasz JEDRZEJKO, Gerda KRUIMER, Aleksandra LATECKA, Josef LINSCHINGER, Guillermo LLEDÓ, David MAGÁN, Jean-Luc MANGUIN, Jakub MATYS, Grzegorz MROCZKOWSKI, Tadeusz MYSLOWSKI, Mónica OLIVA, Aleksander OLSZEWSKI, César PATERNOSTO, Anto RABZAS, Miguel Ángel RODRÍGUEZ SILVA, Alfonso SICILIA, Magdalena SNARSKA, Francisco SOBRINO, Mark STAREL, Bogumila STROJNA, Jolanta STUDZINSKA, Przemek SULIGA, Kamilla SZÍJ, Jorge VARAS, Andras WOLSKY, Joa ZAK.

Bibliographic citation:

Rabzas, A.(Ed.). (2021)
Displacements. Geometric
Abstraction . DTP.



bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



ARTISTS

Manuel
Waldo
Eduardo
Ove
Carlos
María
Adolfo
Robert
Emilio
Tomás
Julian
Gerhard
Carmen
Viktor
Piers
Tomasz
Gerda
Aleksandra
Josef
Guillermo
David
Jean-Luc
Jakub
Grzegorz
Tadeusz
Mónica
Aleksander
César
Anto
Miguel Ángel
Alfonso
Magdalena
Francisco
Mark
Bogumila
Jolanta
Przemek
Kamilla
Jorge
Andras
Joa

AYLLÓN *Spain*
BALART *Cuba*
BARCO *Spain*
CARLSON *Sweden*
CARTAXO *Spain*
CUEVAS *Spain*
ESTRADA *Argentina*
FERRER *Spain*
GAÑÁN *Spain*
GARCÍA ASENSIO *Spain*
GIL *Spain*
HOTTER *Germany*
HIDALGO DE CISNEROS *Spain*
HULIK *Slovakia*
JACKSON *United Kingdom*
JEDRZEJKO *Poland*
KRUIMER *The Netherlands*
LATECKA *Poland*
LINSCHINGER *Austria*
LLEDÓ *Spain*
MAGÁN *Spain*
MANGUIN *France*
MATYS *Poland*
MROCZKOWSKI *Poland*
MYSŁOWSKI *USA*
OLIVA *Spain*
OLSZEWSKI *Poland*
PATERNOSTO *Argentina*
RABZAS *Spain*
RODRÍGUEZ SILVA *Spain*
SICILIA *Spain*
SNARSKA *Poland*
SOBRINO *Spain*
STAREL *Poland*
STROJNA *France*
STUDZINSKA *Poland*
SULIGA *Poland*
SZÍJ *Hungary*
VARAS *Spain*
WOLSKY *Hungary*
ZAK *Poland*