

HACE 50 AÑOS

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

Al recordar el pasado siempre lo hacemos desde el presente. Este hecho que es evidente

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

50 YEARS AGO

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

We always remember the past from the present. While it may sound obvious, that fact is central to

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

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

PORTER McRAY - MUSEUM OF AMERICAN ART

New Spanish Painting and Sculpture - Part I, 2017

[*Nueva pintura y escultura española - Parte I*](#)

Instalación, medidas variables

New Spanish Painting and Sculpture - Part II, 2017

[*Nueva pintura y escultura española - Parte II*](#)

Obras de Manolo Millares, Francisco Ferreras y Pablo Serrano

Instalación, medidas variables

Museum of American Art es un proyecto que reflexiona sobre los modos en los que la consolidación del canon del arte moderno se ligó, en la segunda mitad del s. XX, a la hegemonía estadounidense. Para hacer visible la construcción político-cultural de este canon, el MoAA actúa mediante la reconstrucción de algunas de las exposiciones que más contribuyeron a su formación. Una línea de actuación fundamental fue el *International Program of Circulating Exhibitions*, decisivo a la hora de hacer visible el expresionismo abstracto en buena parte del mundo y con el que dos de sus exposiciones llegaron a España: *Modern Art in the USA* (Barcelona, 1953) y *The New American Painting* (Madrid, 1958). Estas itinerancias fueron facilitadas por el Convenio hispano-norteamericano, firmado en 1953, en el nuevo marco geopolítico derivado de la Guerra Fría. Tras una década de aislacionismo, el Convenio permitía que el gobierno estadounidense accediera al uso de las bases militares españolas y que España recibiera ayuda económica y apoyo para su aceptación internacional. Este reconocimiento se consolidó en 1955, cuando España se incorpora al Consejo de Seguridad de la O.N.U. Este cambio de estatus fue aprovechado por el régimen franquista para desplegar una renovada política cultural con fines diplomático-propagandísticos, que se concretó en una creciente participación en bienales internacionales, como las de São Paulo o Venecia, y en la organización de exposiciones en el exterior. De este modo, el intercambio bilateral se completó con tres exposiciones de artistas españoles en Nueva York en la primavera-verano de 1960, entre las que destaca *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA que itineró a varias ciudades, incluyendo Washington D.C. En estos viajes de ida y vuelta, bajo la retórica del universalismo artístico y la apoliticidad expresiva del arte abstracto, gobiernos tan aparentemente contrapuestos como la democracia estadounidense y la dictadura franquista encontraron un espacio de instrumentalización en común. La presentación de los informalistas españoles en Nueva York pretendía establecer un juego de pares con los expresionistas abstractos, mientras el régimen lavaba la imagen de la dictadura. Los expresionistas, por su lado,

contribuyeron a superar la fractura entre Estados Unidos y el arte moderno europeo, hasta entonces polémico y con problemas de adaptación en su imaginario artístico. Con el paso del tiempo, la evolución de las prácticas artísticas ha dejado obsoleto este canon eurocéntrico, pero la reconstrucción contemporánea de sus escenarios, alentada por una intención crítica, no nostálgica, permite entender mejor sus modos de operar. Por ello, esta recuperación no trata de devolver el carácter de fetiche a las obras, sino que tanto los originales como las copias se desmitifican al exponerse como documentos de época o como *souvenirs* de otro tiempo.

Olga Fernández

The Museum of American Art is a project that reflects on the hegemonic role of the United States in establishing the canons of modern art in the second half of the 20th century. In order to visually trace the politico-cultural construction of these canons, the MoAA recreates some of the most important exhibitions that shaped them. A fundamental part of this process was the International Program of Circulating Exhibitions, an initiative that was instrumental in promoting American Abstract Expressionism across the world and brought two major shows to Spain: *Modern Art in the USA* (Barcelona, 1953) and *The New American Painting* (Madrid, 1958). These travelling exhibitions were made possible by the Pact of Madrid signed in 1953, in the new geopolitical scenario spawned by the Cold War. After a decade of virtual isolation for Spain, the pact gave the US government access to Spanish military bases while Spain received financial aid and support in its campaign for international acceptance. That recognition came in 1955 when Spain joined the UN Security Council. Franco's regime seized the opportunity afforded by this change of status to roll out a brand-new cultural policy with diplomatic and propagandistic aims; as a result, Spain began to participate more actively in international events like the São Paulo and Venice biennials and organized exhibitions of Spanish art abroad. Thus, the bilateral

NUEVO ARTE ESPAÑOL

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

JEREMY TREGLOWN: “FRANCO’S CRYPT: SPANISH CULTURE AND MEMORY SINCE 1936”

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

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

Sin embargo, al hilo de las ideas expresadas en el discurso que George Kennan pronunció ante el International Council del MoMA en 1955, titulado *The International Exchange in the Arts*, el museo organizó varias exposiciones de arte contemporáneo europeo, principalmente abstracto. La primera, en 1955, fue *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, que viajó después a Minneapolis, Los Ángeles y San Francisco. Curiosamente, el Whitney Museum organizó al mismo tiempo una exposición con un título casi idéntico: *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*.

Unos años más tarde, el programa internacional del MoMA organizó dos exposiciones de arte moderno de Europa, ambas procedentes de países que entonces no se consideraban democráticos: *New Spanish Painting and Sculpture* en 1960 y

15 Polish Painters en 1961. Las dos exposiciones eran en esencia selecciones de obras que representaban una versión europea del arte abstracto conocida como informalismo, un tipo de arte que se toleraba, pero no se fomentaba oficialmente, en aquellos dos países, y la mayoría de las obras procedían de museos, colecciones privadas y galerías situados fuera de sus fronteras o de los propios artistas. Resulta llamativo que la exposición española no incluyera nombres tan conocidos como Picasso, Miró o González, que ya ocupaban un lugar destacado en el canon moderno y seguían estando muy activos. La intención de la muestra era dar a conocer la obra de una nueva generación de artistas más jóvenes, surgidos en los años 40 y 50, que trabajaban y exponían en España, pero que también participaban en exposiciones internacionales en el extranjero. Como se podía leer en el texto introductorio visible en la pared de la sala: “Especialmente en los últimos cinco años, los artistas españoles han explorado las innovaciones técnicas modernas y en muchos casos han desarrollado cualidades expresivas muy personales. A la vez, la paleta apagada común a muchos, la preferencia por la presentación dramática de la imagen, el a veces brutal pero aun así distante tratamiento del material, nos recuerdan que los hallazgos de los grandes pintores, de Velázquez y de Goya, de Gaudí con su arquitectura escultórica y su tratamiento plástico de los interiores, no están ausentes de la conciencia de la generación actual”.

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

Pese al hecho de que la España franquista en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial estaba aislada desde el punto de vista político y era tratada con desdén por las democracias europeas occidentales, en lo cultural logró mantener la continuidad con el arte moderno anterior a la guerra y toleraba a una generación más joven de artistas que se encuadraban en el arte abstracto y que exhibían sus obras en casa y a nivel internacional, lo que permitió su incorporación en el canon moderno. La exposición de 1960 en el Museum of Modern Art de Nueva York fue uno de aquellos acontecimientos. Merece la pena señalar que, en el mismo periodo, en muchos de los países del bloque soviético el arte moderno y abstracto no se podía ver en público, lo que plantea la pregunta de cómo debería ser la historia del arte en aquellos países y de cuál sería su actitud hacia el canon moderno. La duda es si debía adoptarse y, en caso afirmativo, de qué manera. En Rusia, por ejemplo, entre los historiadores del arte y los museos sigue abierto el debate sobre lo que se debe hacer con el realismo socialista, que fue la única forma de arte oficialmente respaldada y promocionada prácticamente desde la Revolución de Octubre hasta el fin de la Unión Soviética. ¿Cómo serían la exhibición en los museos o la historia del arte del siglo pasado? Si el realismo socialista se siguiera exhibiendo, como sucede

actualmente en la Galería Tetriakov, dedicada al siglo XX, junto con la vanguardia rusa y soviética que se ha empezado a mostrar recientemente, la narración que los incluiría a ambos no podría pertenecer al canon moderno. Mientras que en España se puede pasar de Miró a Tàpies sin salir del canon, en Rusia, pasar de Malévich a Guerásimov requeriría otro relato.

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

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

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



NEW SPANISH ART

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

JEREMY TREGLOWN: “FRANCO’S CRYPT-SPANISH CULTURE AND MEMORY SINCE 1936”

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

Finally in 1958 to Europe was sent an exhibition “The New American Painting” consisting exclusively of abstract expressionist works. When shown in Madrid, Spanish government requested that the painting “Elegy to the Spanish Republic” by Robert Motherwell had to be removed. This exhibition was considered to be the one that marked the shift of the center of the art world from Paris to New York as noticed at that time in the Horizon magazine: “The New American Painting Captures Europe” .

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

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

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

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

In spite of the fact that Franco's Spain in the post-WW2 period was politically isolated, treated as an outcast by the western European democracies, culturally it managed to keep continuity with the pre-war modernism, tolerating younger generation of artists that embraced abstract art and exhibited their works at home and internationally, thus being incorporated in the Modern Canon. The 1960 exhibition at the Museum of Modern art in New York was one such event. It is worth noticing that in the same period in many of the Soviet block countries, modern/abstract art could not be seen in public and thus opening the question how should history of art in these countries look like and what would be their attitude toward the Modern Canon. Whether to adopt it at all and if yes, then in what way. In Russia, for example, in front of art historians, museums there is an open question what to do with Socialistic Realism, that was the only officially supported and promoted art form, almost since the October Revolution until the end of the Soviet Union. How would museum display or history of the past century art look like? If Socialistic Realism continue to be exhibited, as it is today in the Tretyakov 20th Century, together with the Russian/Soviet avant-gard that was recently put on display, then the narrative that would embrace both of them could not belong to the Modern Canon. While in Spain one can move from Miro to Tapies and remain within the Canon, in Russia moving from Malevich to Gerasimov would need another narrative.

On the other side, the future of the Modern Canon itself, as widely adopted western cultural code promoted by MoMA since 1930es, today seems uncertain. Its potential based on internationalism, modernism and individualism, that kept it dominant in the

previous decades, is declining and might soon become marginalized if not obsolete. Its internationalism turned out to be a vehicle for spreading primarily the western concept of (modern) art to other cultures, while modernism, based on uniqueness and originality now adopted everywhere, is becoming repetitive and sterile.

The question today is not how long the Modern Canon, as shaped in the western world, will remain relevant and necessary, but what will become of it. Not only that it might have exhausted its internal potential, but it is also becoming marginalized by the changes in the broader society, from new technologies to growing migrations to Europe from the cultures that are foreign not only to modernism but to the entire modernity. It is becoming clear that internationalism is not one way, but two way street. In order to adjust to this development many of the cultural institutions like art museums and art history will have to be transformed in a way that will accommodate and incorporate other cultures and at the same time keep memory on modernity alive. In other words, a new canon that will most likely emerge in the western countries like Spain, will have to include in some way achievements from the other parts of the world, while remembering its own past(modernity) and at the same time not being modern itself.

The Museum of American Art presentation at this show, the "New Spanish Painter and Sculptors," should not be considered as an art exhibit. It is rather a documentary display about re-establishing the Modern Canon in the post-WW2 Europe, and more generally about the notion of art as a western invention. All the artifacts, including those produced to be original works of art, are here presented primarily as cultural documents. To paraphrase Walter Benjamin: "The artifacts shown in this exhibit are not presented as works of art. These are rather souvenirs, selected specimens of our collective memory."



RAFAEL CANOGAR (Toledo, 1935)

La escapada, 1971

The Scape

Pintura sintética sobre tela, 166 x 224 cm

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

Painter, sculptor and engraver, in 1957 he became one of the founding members of El Paso Group, along with Antonio Saura, Manolo Millares, Luis Feito, Pablo Serrano and José Ayllón, precursors to Informalism, and also advocates of the opening-up in Spain during the Franco dictatorship. Despite his beginnings, from 1963 Canogar’s work progressively abandoned Informalism and returned to Realism (although only temporarily, as he would later evolve towards the abstract style) through a complex figuration. As the artist has expressed “the remoteness from cultural centres both forced and allowed us to develop very personal and authentic languages”. Despite this isolation, Canogar could develop a salient international artistic career, being invited to the Venice Biennale in 1958, the São Paulo Art Biennial in 1959 and participating in exhibitions throughout various European cities during the 1960s. All these experiences and this open-mindedness is reflected in the subject matter of his works towards the end of this decade and at the beginning of the 1970s, in which he denounces the repression of the regime. This piece, *La escapada* (The Escape) is a clear example, in which Canogar represents the escape of some demonstrators after a protest. During these years, his work combines painting and sculpture through a material process charged with expressiveness, which enhances the image’s sense of realism. The use of blacks and greys serves to underline the anguish of the country’s existing situation.

EQUIPO CRÓNICA (Valencia, 1964 – 1981)

Conde-duque de Olivares, 1971

The Count-Duke of Olivares

Nº Edición 21/25

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

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

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

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

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

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

A case in point is *The Count-Duke of Olivares*, which can be read on multiple levels and uses the prevailing educational archetypes of the day. The image symbolizes a quintessentially Spanish type: the powerful lord, arriviste, dictator and oppressor. The specific noble portrayed, Gaspar de Guzmán, interested them as an archetype rather than as a historical figure. The work also invites us to draw a connection between collective imagery and the political context in which it was created, especially by identifying possible parallels with another authoritarian figure, Francisco Franco.

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

Aeleón, 1969 - 1971

Acrílico sobre lino, 81 x 81 cm

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

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

Pepe Yñiguez

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

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

Pepe Yñiguez

exchange was rounded out with three New York shows dedicated to Spanish artists in the spring/summer of 1960, most notably the MoMA exhibition *New Spanish Painting and Sculpture* which later toured to Washington, DC, and other cities. On this two-way journey, the rhetoric of artistic universality and the expressive apolitical nature of abstract art allowed two seemingly antithetical governments—American democracy and the Franco dictatorship—to find a mutually advantageous common ground. By presenting the brightest stars of Spanish Art Informel in New York, the regime hoped to place them on equal footing with the Abstract Expressionists while also whitewashing the dictator’s image abroad. For their part, the Expressionists helped to bridge the divide between the United States and modern European art, hitherto plagued by controversy and difficulties in adapting its artistic imagery. Over the years, the evolution of artistic practices has rendered this Eurocentric canon obsolete, but a contemporary recreation—motivated by critical, not nostalgic, intentions—of the settings in which it thrived gives us better insight into how it worked. Consequently, this return to the past does not attempt to reinstate artworks as fetishes, but to divest both originals and copies of their mystical aura by exhibiting them as period documents or souvenirs of another time.

Olga Fernández



LUIS GORDILLO (Sevilla, 1934)

Descendiendo rojo-gris, 1968
Red-Grey Descending

Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm

Gran cabeza, 1965
Large Head

Óleo sobre lienzo, 116 x 91 cm

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

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

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

Juan Antonio Aguirre destaca esta *Gran Cabeza* del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla como una de las obras más importantes de Gordillo: “Ese rostro es algo así como lo que queda de un cierto espacio referencial, a punto de convertirse en abstracto. Esa vinculación al tema y a la vez esa falta de respeto para con él hacen posible la inquietante desorganización figurativa de esta imagen. En ella se dan cita todos los problemas que han preocupado al autor en esta serie: la dualidad de espacios (uno real y abstracto, otro metafórico y representativo); su síntesis final y peculiar; la interconexión de imágenes, subordinada a una dominante; el efecto de cartel rasgado; los espacios vacíos; la autodisciplina técnica “contaminada” de una nostálgica manera de manchar que evoca y supera el automatismo informal. Aquí se condensan todos esos factores, con una dicción precisa y un resultado a la vez enormemente complejo. Este retrato magnificado de mujer-sonrisa (cartel, pared, arquitectura, puerta, ventana...) posee algo de esfinge surreal (sin ser surrealista), algo de icono pop (sin ser pop-art), algo de acidez muy moderna y de armonía muy clásica. Pero sobre todo es una fuerte y maravillosa pintura donde se aprecia un auténtico gran estilo de autor, y su desprecio por cualquier fácil marca de fábrica”.

Por otra parte, Aguirre describe: “En la zona superior de *Descendiendo rojo-gris*, la forma central aparece con una claramente sincopada simetría. Ese corte se repite

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

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

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

For Juan Antonio Aguirre, this *Gran cabeza* (Large Head) at the Seville museum is one of Gordillo’s most important works. “That face seems to be the remnant of a spatial point of reference, on the verge of becoming abstract. The simultaneous connection with and disregard for the main theme is what makes the disturbing figurative disorganization of this image possible. It is a compendium of all the

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

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



JOSÉ LUIS ALEXANCO (Madrid, 1942)

Soldado, 1964

Soldier

Grafito y tinta sobre papel, 22 x 20 cm

Movimiento transformable V, 1968

Convertible Movement V

5 piezas de bronce, 6,5 x 12,5 x 5 cm c/u

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

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

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

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

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

At the Computing Centre, Alexanco developed an interesting series of sculptures using specific software. His work was open to numerous possibilities where the figure, rather than being situated in space, somehow created it. This research into the volume of gestures and the movements of the human body in space also explored different media and formats (drawing, photography, cinema).

ARTUR HERAS (Xàtiva, Valencia, 1945)

Inauguración, 1970

Inauguration

Acrílico sobre lienzo, 152 x 131,5 cm

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

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

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

This work by the painter, sculptor and illustrator Artur Heras was included in *Arte actual valenciano*, an exhibition held in 1972 at the Museo de Arte Contemporáneo of Seville. The museum had been offered a chance to buy it one year earlier, and in May 1972, during the show, it agreed to go through with the purchase.

Heras was part of the renewing trend that emerged in Valencia in the mid-1960s, and of the first generation of artists to participate in critical Pop art in Spain. In contrast to the Art Informel of previous years, his creations pursued the trend of new realism. His work, which often denounced social injustice, used this aesthetic as a form of protest, especially during the Franco era. The symbolist influence in his paintings from the 1970s is obvious, as noted by Maria Lluïsa Borràs, who described the artist's drift from an interest in the material aspects of 1960s Informel language to “a kind of Magrittean surrealism”.

According to Vicente Todolí, “His works often contain humorous elements that ridicule sex, religion, patriotism, art... but we also find bloody events, war-time massacres and accidents in his work... They use the techniques of Pop art, but the aim here is demystification, destruction or agitation.”

BLANCA MENCOS (Sevilla 1923 – 2007)

Sevilla, 1972

Seville

Óleo sobre madera, 40 x 50 cm

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

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

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

In 1972 Blanca Mencos donated this piece to the Museo de Arte Contemporáneo in Seville. Although her name appears in the 1972 museum brochure, it seems that her work has never been exhibited until now. Mencos was born into a titled Sevillian family and grew up surrounded by artists. Her work and that of her three sisters has rarely been displayed in art galleries and is therefore relatively unknown.

Mencos's painting can be described as simplified-simplistic. With an unusual blend of naïf and academic art, she was able to take the best of both worlds and develop aesthetic qualities that were quite personal and unique.

Blanca Mencos's landscapes are easy to understand, but her patently meticulous technique and careful attention to detail evince a departure from the innocence and primitive quality of naïf art.*

* *Gran enciclopedia de Andalucía* (Director José María Javierre). Ed. Anel. Granada./ Tomo VI. Pág. 2430 1981.

* *Gran enciclopedia de Andalucía*, ed. José María Javierre, Vol. VI (Granada: Ed. Anel, 1981), 2430.

ISABEL VILLAR (Salamanca 1934)

El jardín, 1971

The Garden

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

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

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

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

The painter and sculptor Isabel Villar attaches great importance to colour and uses a wide range of bright, luminous hues, with a predominance of green.

Her works generally depict outdoor settings, verdant gardens. Despite their cheerful, bucolic appearance, those Edenic gardens where her women stroll have an aura of mystery and enchantment, creating an unsettling, enigmatic atmosphere, as exemplified by this work which, according to the artist, was chosen by Paco Molina at Galería Sen in Madrid.

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

JOSÉ GUERRERO (Granada, 1914 – Barcelona, 1991)

En la casa de Velázquez, 1971

In the House of Velázquez

Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm

Sitio, 1979

Site

Óleo sobre lienzo, 185 x 133,5 cm

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

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

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

En la casa de Velázquez pertenece a toda una serie de pinturas con la misma estructura compositiva, en las que partiendo de varias cerillas, va modificando el objeto. El propio Guerrero comentó sobre esta serie “Después de varios años, durante los cuales he sentido la libertad del Expresionismo abstracto en América, busco ahora mayor construcción, mayor claridad y formas más concretas que antes. Estoy descubriendo por todas partes estas formas: en columnas, pilares, vallas, montones de madera junto a los muelles, empujes verticales, tensiones horizontales, cruces diagonales. Recientemente me han fascinado las líneas paralelas”. Si bien los títulos de las obras de Guerrero suelen hacer referencia a vivencias, lugares o recuerdos de su biografía, no todos están claros. *En la casa de Velázquez* podría hacer referencia a alguna de sus estancias en esta institución de la cultura francesa, que apoyó de diversos modos su carrera pictórica.

Por otra parte, *Sitio* muestra la comprensión total de Guerrero de la abstracción neoyorkina, con decididos trazos y gestos que marcan un compás y definen un

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

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

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

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

En la casa de Velázquez (In the House of Velázquez) is one of a series of paintings with the same compositional structure, in which, beginning with a few matches, the object is gradually modified. Speaking of this series, Guerrero said, “After several years in which I’ve felt the freedom of Abstract Expressionism in America, now I’m looking for more construction, greater clarity and more concrete forms than before.

I'm discovering these forms everywhere: on columns, pillars, fences, stacks of wood by the docks, vertical thrusts, horizontal tensions, diagonal crossings. Recently I've been fascinated by parallel lines." Although the titles of Guerrero's works usually refer to experiences, places or memories from his own life, not all of them are clear. *En la casa de Velázquez* could allude to one of his stays at Casa de Velázquez, the French cultural institution in Madrid, which supported his painting career in various ways.

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



JOSÉ MARÍA YTURRALDE (Cuenca, 1942)

Estructura, 1970

Structure

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

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

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

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

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

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

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

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

As a result of these early works and his experiences with Land Art and environmental arts in the 1960s, he took those geometric figures to a new level by giving them three spatial dimensions: he created flying sculptures or airborne structures integrated in the natural element of air, at the mercy of the winds and currents, defying gravity.

MONIKA BUCH (Valencia, 1936)

Sin título, 1975

Untitled

Pintura industrial sobre madera, 48 x 48 cm

Sin título, 1975

Untitled

Pintura industrial sobre madera, 48 x 48 cm

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

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

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

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

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

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

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

Although these pieces could have been included in the 1972 exhibition *Arte actual valenciano* at the MACSE, Buch was not present in that show or in the predominantly masculine MACSE collection. Monika Buch was pursuing the same line of geometric and kinetic abstraction as Yturralde, Barbadillo and others, yet she did not receive the recognition she was due at the time. As part of the CAAC’s efforts to recover and highlight women artists, these works were recently added to the museum’s permanent collection, showing that the original MACSE collection continues to influence the current acquisitions policy.

SOLEDAD SEVILLA (Valencia, 1944)

Sin título, 1975

Untitled

Pintura acrílica sobre madera, 243 x 242 cm

Sin título, 1975

Untitled

Pintura acrílica sobre madera, 243 x 242 cm

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

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

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

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

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

FRANCISCO FARRERAS (Barcelona, 1927)

El pacifista, 1971

The Pacifist

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

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

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

As an artist, Farreras evolved over time: he started out with geometric abstraction, moved on to tissue paper collages of oriental inspiration in the 1960s, and eventually turned to assembled wood carvings in the 1980s. In the 1950s he also received a number of public commissions for frescoes, stained glass and mosaic art, some of which were figurative, though he has been ranked among the proponents of Art Informel; in fact, in 1960 the MoMA chose him to participate in the markedly “informalist” group exhibition *New Spanish Painting and Sculpture*.

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

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

* Juan Manuel Bonet, in *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca* (Madrid: Fundación Juan March, Madrid, 2016).

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

Cuerpo caído, 1966

Fallen Body

Técnica mixta sobre arpillera, 81 x 100 cm

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

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

A key member of the El Paso group and leading exponent of Spanish abstract art, Millares, more skilfully than any other artist of his generation, combined social denunciation and drama with poetic inspiration, producing works where the ragged scream of oppression and torture still echoes. His early interests revolved around the history of the Canaries, the culture of its native inhabitants and surrealism, with a long tradition on the islands. When he arrived in Madrid, the artist embraced abstraction and soon began using hessian, one of the most recognizable features of his oeuvre. That twisted, re-stitched, perforated hessian cloth, painted almost exclusively in black and white, poignantly conveyed the wrenching spiritual agony of the oppressed, isolated man. It also transcended the individual metaphor to illustrate the situation in Francoist Spain, as in this piece from 1966, whose title alludes to the prostration of the individual in a society oppressed by the Franco regime.

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

PABLO SERRANO (Crivillén, Teruel, 1908 – Madrid, 1985)

Unidades yunta, 1969

Yoke Unities

Bronce, 21 x 36 x 30 cm

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

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

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

In October 1972, the Directorate-General of Fine Arts agreed to buy this piece, *Unidades yunta* (Yoke Unities), for the Museo de Arte Contemporáneo in Seville. The work is part of a series linked to two others, *Hombres bóveda* (Vault Men) and *Hombres puerta* (Door Men) and represents the world as a fusion of opposing forces—matter-spirit, life-death, male-female—which is visually conveyed as a highly expressive contrast of volumes and textures. In 1972, Pablo Serrano created another piece in the *Unidades yunta* series, but on a much larger scale, for the Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana in Madrid, and in 1976 he made a similar version for the University of Houston's Clear Lake campus in the United States.

- | | | | |
|--|---|--|--|
| <p>1. Exposición <i>Alberto</i>, inaugurada el 10/11/1970. Fotografías.</p> <p>2. Carta de Víctor Pérez Escolano (VPE), director del MACSE, a Florentino Pérez Embid (FPE), director general de Bellas Artes, 30/7/1970. Incluye la respuesta de FPE a rotulador.</p> <p>3. ABC. Crónica de Manuel Olmedo sobre <i>Alberto</i>, 19/11/1970.</p> <p>4. Carta de VPE a FPE, 8/8/1970.</p> <p>5. Carta de FPE a VPE, 11/8/1970.</p> <p>6. <i>Correo de las Artes</i>. Crónica de Antonio Bonet Correa sobre la exposición <i>Alberto</i>, 21/11/1970.</p> <p>7. Catálogo de la exposición <i>Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935</i>. Colección <i>Gianni Mattioli</i>, inaugurada el 25/1/1971.</p> <p>8. Oferta de venta de <i>Cuerpo caído</i> de Manolo Millares.</p> <p>9. Carta de VPE a FPE, 18/12/1970. Incluye la respuesta de FPE a rotulador.</p> <p>10. <i>Correo de las Artes</i>. Crónica de Juan de Hix, seudónimo de Juan Manuel Bonet, sobre <i>Maestros del arte moderno en Italia...</i>, 13/02/1971.</p> <p>11. Montaje de <i>Maestros del arte moderno en Italia...</i></p> <p>12. Carta de VPE a Rosa M^a Subirana, directora del Museo Picasso de Barcelona, 19/4/1971.</p> <p>13. Exposición <i>Obras de la vanguardia española (1901-1965)</i>, inaugurada el 27/2/1971. Folleto (diseño de José Ramón Sierra) y fotografía.</p> <p>14. Orden de depósito de obras del Museo Español de Arte Contemporáneo en el MACSE, 3/11/1970 para la exposición <i>Obras de la vanguardia española...</i></p> <p>15. <i>Correo de las Artes</i>. Crónica de Francisco Jordán, seudónimo de Quico Rivas, sobre <i>Obras de la vanguardia española...</i>, 13/3/1971.</p> | <p>1. Exhibition <i>Alberto</i>, opened on 10/11/1970. Photographs.</p> <p>2. Letter from Víctor Pérez Escolano (VPE), director of the MACSE, to Florentino Pérez Embid (FPE), director-general of Fine Arts, 30/7/1970. Includes FPE's reply in felt-tip pen.</p> <p>3. ABC. Article by Manuel Olmedo on <i>Alberto</i>, 19/11/1970.</p> <p>4. Letter from VPE to FPE, 8/8/1970.</p> <p>5. Letter from FPE to VPE, 11/8/1970.</p> <p>6. <i>Correo de las Artes</i>. Article by Antonio Bonet Correa about the exhibition <i>Alberto</i>, 21/11/1970.</p> <p>7. Catalogue of the exhibition <i>Maestros del arte moderno en Italia, 1910-1935</i>. Colección <i>Gianni Mattioli</i>, opened on 25/1/1971.</p> <p>8. Offer to sell <i>Cuerpo caído</i> (Fallen Body) by Manolo Millares.</p> <p>9. Letter from VPE to FPE, 18/12/1970. Includes FPE's reply in felt-tip pen.</p> <p>10. <i>Correo de las Artes</i>. Article by Juan de Hix (a pseudonym used by Juan Manuel Bonet) about the exhibition <i>Maestros del arte moderno en Italia</i>, 13/2/1971.</p> <p>11. Installation of <i>Maestros del arte moderno en Italia</i>.</p> <p>12. Letter from VPE to Rosa María Subirana, director of the Museo Picasso, Barcelona, 19/4/1971.</p> <p>13. Exhibition <i>Obras de la vanguardia española (1901-1965)</i>, opened on 27/2/1971. Brochure (designed by José Ramón Sierra) and photograph.</p> <p>14. Order confirming the indefinite loan of works from the Museo Español de Arte Contemporáneo to the MACSE, dated 3/11/1970, for the exhibition <i>Obras de la vanguardia española</i>.</p> <p>15. <i>Correo de las Artes</i>. Article by Francisco Jordán (a pseudonym used by Quico Rivas) about the exhibition <i>Obras de la vanguardia española</i>, 13/3/1971.</p> | <p>1. Catálogo de la exposición <i>El Cómic</i>, portadilla de Francisco Ibáñez, cartel de Manuel Vázquez, ficha técnica y texto de Víctor Pérez Escolano (VPE), José Ramón Sierra y Paco Molina. Inaugurada el 8/5/1971.</p> <p>2. <i>Revista Bang</i> nº 6, artículo de VPE sobre <i>El Cómic</i>, 1971.</p> <p>3. Catálogo diseñado por Paco Molina para la exposición <i>Gráfica española actual</i>, inaugurada el 11/12/1971.</p> <p>4. Cartas de VPE a Florentino Pérez Embid (FPE), 30/6/1971 y 8/11/1971.</p> <p>5. Catálogo y fotografías de la exposición <i>Arte actual valenciano</i>, inaugurada el 27/04/1972.</p> <p>6. ABC. Crónica de Manuel Olmedo sobre <i>Arte actual valenciano</i>, 4/5/1972.</p> <p>7. Carta de FPE a VPE, 9/12/1971.</p> <p>8. Oferta de venta de <i>La Escapada</i> de Rafael Canogar.</p> <p>9. Carta de VPE a Luis Gordillo, 7/8/1970.</p> <p>10. Oferta de venta de la <i>Gran cabeza</i> de Luis Gordillo.</p> | <p>1. Catalogue of the exhibition <i>El Cómic</i>, cover page by Francisco Ibáñez, poster by Manuel Vázquez, artwork details and texts by Víctor Pérez Escolano (VPE), José Ramón Sierra and Paco Molina. Opened on 8/5/1971.</p> <p>2. <i>Revista Bang</i> issue 6, VPE on <i>El Cómic</i>, 1971.</p> <p>3. Catalogue designed by Paco Molina for the exhibition <i>Gráfica española actual</i>, opened on 11/12/1971.</p> <p>4. Letters from VPE to Florentino Pérez Embid (FPE), 30/6/1971 and 8/11/1971.</p> <p>5. Catalogue and photographs of the exhibition <i>Arte actual valenciano</i>, opened on 27/4/1972.</p> <p>6. ABC. Article by Manuel Olmedo about <i>Arte actual valenciano</i>, 4/5/1972.</p> <p>7. Letter from FPE to VPE, 9/12/1971.</p> <p>8. Offer to sell <i>La Escapada</i> (The Escape) by Rafael Canogar.</p> <p>9. Letter from VPE to Luis Gordillo, 7/8/1970.</p> <p>10. Offer to sell <i>Gran cabeza</i> (Large Head) by Luis Gordillo.</p> |
|--|---|--|--|

- | | | | |
|--|---|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Fotografías de la representación de la obra de teatro <i>Quejío</i> de La Cuadra de Salvador Távora, 21/7/1972. 2. Boletines de las obras de teatro <i>Quejío</i> y <i>Cuento para la hora de acostarse</i>, esta última de la compañía sevillana Esperpento, representada el 29/9/1972. 3. Certificado de Víctor Pérez Escolano (VPE) a José Ramón Sierra por su labor, 29/4/1972. 4. Nombramiento de Paco Molina como jefe de exposiciones, 21/11/1972. 5. Separata de la tesis de Paco Cortijo sobre Paco Molina, editada con motivo de sus exposición en la galería Marta Moore de Sevilla en 1990. 6. ABC, entrevista a VPE, 12/7/1972. 7. Carta de VPE al director de ABC Sevilla, 8/11/1972. 8. Conferencia de Fernando Zóbel, en enero de 1973. (De arriba abajo: Zóbel durante la conferencia, Zóbel con Paco Molina, y VPE presentando el acto). 9. Carta de Fernando Zóbel a VPE y Paco Molina, enero de 1973. 10. Premio de Radio Sevilla "Los sevillanos del año 1972" al MACSE, 31/12/1972. Fotografía y carta. 11. Folleto del MACSE, 12/7/1972. 12. Propuesta de estructura para el MACSE, elaborada por VPE en julio de 1973. | <ol style="list-style-type: none"> 1. Photographs of the performance of the play <i>Quejío</i> by Salvador Távora's company La Cuadra, 21/7/1972. 2. Playbills from the theatrical productions of <i>Quejío</i> and <i>Cuento para la hora de acostarse</i>, the latter featuring the Sevillian company Esperpento, performed on 29/9/1972. 3. Certificate presented by Víctor Pérez Escolano (VPE) to José Ramón Sierra in recognition of his work, 29/4/1972. 4. Paco Molina's appointment as head of exhibitions, 21/11/1972. 5. Offprint of Paco Cortijo's thesis on Paco Molina, published on the occasion of his show at Galería Marta Moore in Seville in 1990. 6. ABC, interview with VPE, 12/7/1972. 7. Letter from VPE to the editor-in-chief of ABC newspaper, Seville edition, 8/11/1972. 8. Lecture given by Fernando Zóbel in January 1973. (Top to bottom: Zóbel during the lecture, Zóbel with Paco Molina, and VPE presenting the event.) 9. Letter from Fernando Zóbel to VPE and Paco Molina, January 1973. 10. "Noted Sevillians of 1972", prize awarded to the MACSE by Radio Sevilla, 31/12/1972. Photograph and letter. 11. MACSE brochure, 12/7/1972. 12. Structural proposal for the MACSE, drafted by VPE in July 1973. | <ol style="list-style-type: none"> 1. Catálogo de la exposición <i>Adquisiciones recientes</i>, inaugurada en febrero de 1973. 2. Catálogo y fotografías de la exposición <i>Antonio Fernández Alba. Arquitecto</i>, inaugurada el 15/5/1973. 3. ABC. Crónica de Manuel Olmedo, 25/9/1973. 4. Fotografías del concierto inaugural de la ampliación, diciembre de 1973. 5. Carta de Ernesto García Camarero, subdirector del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, a Víctor Pérez Escolano (VPE), 22/11/1970. 6. Catálogo de la exposición <i>Barbadillo</i>, inaugurada el 25/5/1974. 7. Carta de VPE a Florentino Pérez Embid (FPE), presentando su dimisión, 15/7/1973. 8. Artículo de VPE sobre el MACSE, en el libro <i>Museos de Sevilla</i> de 1977. 9. Propuesta de programación de exposiciones para el MACSE, elaborada por VPE en julio de 1973. 10. Boletín de la exposición <i>Estructura neumática</i>, inaugurada el 20/12/1974. 11. Carta de VPE, tras su dimisión, a FPE, 5/7/1973. | <ol style="list-style-type: none"> 1. Catalogue of the exhibition <i>Adquisiciones recientes</i>, opened in February 1973. 2. Catalogue and photographs of the exhibition <i>Antonio Fernández Alba. Arquitecto</i>, opened on 15/5/1973. 3. ABC. Article by Manuel Olmedo, 25/9/1973. 4. Photographs of the concert held to celebrate the opening of the new wing, December 1973. 5. Letter from Ernesto García Camarero, deputy director of the Computing Centre at the University of Madrid, to Víctor Pérez Escolano (VPE), 22/11/1970. 6. Catalogue of the exhibition <i>Barbadillo</i>, opened on 25/5/1974. 7. Letter of resignation from VPE to Florentino Pérez Embid (FPE), 15/7/1973. 8. Article by VPE about the MACSE, published in the book <i>Museos de Sevilla</i> in 1977. 9. Exhibition programme proposal for the MACSE, drafted by VPE in July 1973. 10. Newsletter of the exhibition <i>Estructura neumática</i>, opened on 20/12/1974. 11. Letter from VPE, after his resignation, to FPE, 5/7/1973. |
|--|---|---|---|

PABLO SERRANO (Crivillén, Teruel, 1908 – Madrid, 1985)

Unidades yunta, 1969

Yoke Unities

Bronce, 21 x 36 x 30 cm

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

Cuerpo caído, 1966

Fallen Body

Técnica mixta sobre arpillera, 81 x 100 cm

FRANCISCO FARRERAS (Barcelona, 1927)

El pacifista, 1971

The Pacifist

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

FRANCISCO FARRERAS (Barcelona, 1927)

El pacifista, 1971

The Pacifist

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

MONIKA BUCH (Valencia, 1936)

Sin título, 1975

Untitled

Pintura industrial sobre madera, 48 x 48 cm

Logotipo del MACSE diseñado por José Ramón Sierra.

Noviembre de 1970.

MACSE logo designed by José Ramón Sierra. November 1970.

Montaje de la exposición *El Cómic*, diseño de José Ramón Sierra. Inaugurada el 8/05/1971.

Installation of the exhibition *El Cómic*, designed by José Ramón Sierra. Opened on 8/5/1971.

Inauguración de la nueva sede del MACSE, 12/7/1972.

Inauguration of the MACSE's new home, 12/7/1972.