

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

SEMPERE PAISAJES


2001

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
Cuenca Fundación Juan March



SEMPERE

EUSEBIO SEMPERE



8. Campos de Castilla, 1963

SEMPERE PAISAJES

Febrero - Abril, 2001

Museo de Arte Abstracto Español
Cuenca

Fundación Juan March

ÍNDICE

	Págs.
Presentación	5
Los paisajes de Sempere por Pablo Ramírez	7
Obras	18
Biografía	49
Catálogo	50

La Fundación Juan March presenta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca una exposición sobre los *Paisajes de Sempere*, una figura relevante de la generación abstracta española de los años cincuenta. Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985) se distancia de la estética más expresionista y dramática de muchos creadores de esa generación, situándose en una vertiente más lírica de la abstracción.

Sus visiones del paisaje, pensados y soñados unos, contemplados y vividos otros, concilian armónicamente la influencia de la renovación vanguardista del arte óptico-cinético y la memoria de la tradición. Tras su regreso de París, donde permanece desde 1948 hasta 1960, Sempere aborda el tema del paisaje, al que recurre en diferentes momentos de su trayectoria pictórica; el paisaje de Castilla se muestra, mediante ciertas alusiones figurativas y colores de referencia naturalista, como variaciones de un mismo tema.

Su depurada técnica basada en la yuxtaposición y superposición de rectas trazadas con tiralíneas sobre diferentes soportes, cartulina, papel y tabla de madera preparada, crea efectos de temblor y transparencia, que sugieren un ambiente paisajístico de resonancias poéticas y vibraciones musicales, donde la luz, el color y el espacio reflejan los matices del paisaje en sus diferentes horas del día y estaciones del año, con sus variaciones climáticas y sus variados efectos en la vegetación. A través de un lenguaje abstracto, pero con ciertas alusiones figurativas, se aproxima a una insinuación de la realidad y, en íntima relación con la naturaleza, la transforma en paisaje.

Pese a su inicial vinculación con el nuevo arte óptico-cinético, del que más tarde se distanció, y a pesar de su posterior participación en el grupo Parpalló de Valencia y de su relación con algunos de los más destacados artistas abstractos españoles de su generación, Sempere se muestra como un artista con identidad propia y, en cierto modo, como un personaje solitario.

De su estrecha colaboración con el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, más allá de la estricta labor museística, destaca su contribución a la difusión de la obra gráfica en España. Sempere llega a ser un maestro de la serigrafía, que cultiva desde su estancia en París con su amigo y colaborador Abel Martín, algunos de cuyos mejores ejemplos pueden contemplarse en esta exposición.

Esta muestra reúne un total de 39 obras: 20 gouaches, 18 serigrafías y 1 collage, realizadas entre 1960 y 1981. En esta selección de obras se ha contado con el asesoramiento de Pablo Ramírez, director del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, autor también del texto del catálogo, a quien la Fundación Juan March desea agradecer su valiosa colaboración. Nuestro agradecimiento también al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a Florencio Martín, y a otros coleccionistas, por su generosidad en el préstamo de obras para esta exposición, que vienen a completar la colección que sobre los paisajes de Eusebio Sempere posee la Fundación Juan March.

Cuenca, febrero de 2001



11. Campo de mimbre, 1965

LOS PAISAJES DE EUSEBIO SEMPERE

Pablo Ramírez

Retorno a España

El 15 de enero de 1960 Eusebio Sempere regresa a España y se instala en Madrid. En la decisión de abandonar París, después de diez años de permanencia, convergen razones de todo tipo que van desde el agotamiento frente a la penuria económica hasta la insatisfacción por las dificultades para ser acogido por el circuito artístico parisino¹. Pero también debieron pesar sus cada vez mayores diferencias con respecto al arte óptico-cinético, junto con la presión de algunos amigos, como Lucio Muñoz y Vicente Aguilera Cerni, instándole a volver con objeto de que pudiera disfrutar de la nueva y estimulante situación que se estaba produciendo en España, en la que el arte más avanzado era promocionado con considerable éxito desde instancias institucionales en los foros internacionales más prestigiosos².

En Madrid, Lucio Muñoz le facilita el contacto con las personalidades más destacadas del arte, entablado relaciones de amistad con Julio López Hernández, Antonio López, Vicente Vela, Fernando Zóbel, Juana Mordó³ y con algunos de los miembros de El Paso. Durante estos primeros años madrileños, Sempere se gana la vida con la serigrafía realizando trabajos para amigos artistas y para galerías en colaboración con Abel Martín⁴.

Para cumplir con sus primeros compromisos expositivos, Sempere recurre inicialmente a los *relieves luminosos móviles* y a los *gouaches sobre cartulina* de París y, durante un tiempo, sigue realizando en Madrid obras en esta línea. Sin embargo, su progresivo afianzamiento en la ciudad le lleva a plantearse nuevos desafíos. Comenzaba a darse cuenta de que si quería que una galería se comprometiera con su trabajo tenía que producir de otra manera. O, dicho de otro modo, tenía que aplicar toda la sabiduría que había extraído de la experimentación en su silencioso laboratorio parisino a algo más que “cuartillas con rayas” y “cajas rudimentarias con bombillas”: tenía que producir cuadros⁵.

Distanciamiento del arte óptico-cinético

El primer paso que Sempere da en este sentido lo lleva hacia una cuestión que tenía pendiente. En París se había adscrito a una específica tradición artística y se había vinculado a un contexto, representado por la galería Denisé René y por determinados artistas, como Michel Seuphor, Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto y Jacob Agam, implicados en la renovación de la experimentación constructivista y geométrica por la vía del nuevo arte óptico-cinético. Esto había propiciado que, durante la segunda mitad de los cincuenta, se le aceptara como un artista perteneciente al arte óptico-cinético, clasificación que aceptó en un principio pero que con el tiempo se hizo incómoda y limitadora.

A pesar de las incuestionables afinidades, deudas e influencias compartidas, Sempere no tardó en darse cuenta de que su mirada era forzosamente distinta a la de sus colegas de París. Gracias a su formación, poseía una memoria de la pintura clásica a la que no estaba dispuesto a renunciar y sospechaba que podía hacerla compatible con su experimentación vanguardista:

Me diferenciaba algo importante de todos ellos. Mi tradición; mejor, mi educación. Detrás estaban los grandes pintores, la pintura tradicional. Ya hablé de Goya, también recordaba ahora a Ribera, a los pintores que copié cuando estaba estudiando. Discutía mucho con Herbin. El no comprendía cómo podía aplicar masa de pintura en unas superficies que él se las imaginaba exclusivamente de color plano y liso. Bien es verdad que la escuela, la educación que tuve, no me servía de nada, pero sí la memoria, la observación, la atención. Por un lado tenía esta memoria de la pintura clásica a la que no estaba dispuesto a renunciar, y por otro, estaba intentando formar ese pequeño vocabulario, esos esquemas tan elementales de la composición abstracta. Ninguna de las dos cosas estaba dispuesto a dejarlas. Quería ir adelante, o sea, como aprender a escribir. Lo primero era eso, después si quería, ya podría hacer literatura⁶.

Estas primeras discrepancias manifestadas en las discusiones con Herbin⁷ suponen el origen de un proceso de toma conciencia que conduce a Sempere a la clarificación y a la reafirmación de su identidad como artista, tras el cual llega a la conclusión de que sus intereses estéticos y su trabajo artístico no pueden tener cabida dentro de los postulados defendidos por el arte óptico-cinético:

Ellos consiguieron lo que querían: una pintura racional, de fácil consumo, de lectura primordialmente visual, de código reducido. La cuestión de los empastes en la tabla, lo que tanto

disgustaba a Herbin, fue una de mis primeras tomas de conciencia de mi (¿me permites?) mismidad. Esto era muy serio y tenía derivaciones importantes, tanto a nivel personal como a nivel objetivo de la obra, lo que hacía que también para el público, para el receptor fuera importante. Con la cuestión del empaste lograba hacer perdurar lo azaroso. Era la victoria de lo imprevisto sobre lo pensado previamente. Une esto a las disposiciones y estructuración del color, y tienes el juego. Yo podía crear y ser sorprendido y el espectador podía ser sorprendido. De algún modo estaba atacando los propios principios del opticalismo: la serialidad como base de la familiaridad con el signo. [...] Por mi parte quería conseguir el azar como parte fundamental del juego de la pintura y rechazar, por tanto, el mecanismo que el resto de los franceses deseaban para su obra: control de emociones, previsión de respuestas ante un estímulo determinado, propuestas estudiadas y sabidas de antemano, bueno, todas esas cosas⁸.

El resultado es el distanciamiento, no sólo intelectual sino también geográfico, de este arte que según él había caído en la mecanización y el determinismo, en la fórmula.

Titubeos informalistas

De todas maneras, a Sempere todavía le costará algún tiempo concretar resultados. De hecho, en la primera pintura que ensaya en Madrid, en 1960 y 1961, afronta con decisión el problema del formato y, tal vez por una influencia demasiado literal del informalismo circundante y de su relación con los pintores de El Paso, se decide a utilizar como base la tabla de madera con una preparación muy rugosa.

Esta nueva forma de trabajo, que se basaba en el uso de un grafismo mucho menos preciso condicionado por la aplicación de la línea sobre la base abrupta de la madera, le permitía potenciar el azar pero daba lugar a un tipo de obra híbrida en la que se detecta una fuerte incoherencia temática: una serie de *tablas*, como le gustaba llamarlas, fuertemente texturadas que contienen juegos geométricos a partir de tramas compuestas por líneas de un oscuro cromatismo terroso, y que llegan a sugerir, incluso, una especie de autoexpresión del artista por la vía del automatismo.

No deja de ser significativo que, en la selección de obras de su presentación individual en Madrid⁹, celebrada justamente un año después de su llegada, Sempere todavía recurra a los *gouaches* y a los *relieves* para arropar estas nuevas *tablas*. Y la demostración palpable de

que no estaba convencido del rumbo que había tomado su pintura durante el último año es el dato, consignado por el propio artista, de que la mayoría de estas contradictorias *tablas* fueron destruidas en 1962, después de ser exhibidas en varias exposiciones colectivas que itineraron internacionalmente¹⁰. No obstante, debió salvar un pequeño conjunto, tal vez las *tablas* menos informalistas y que parecen sugerir una muy libre y curiosa intención retratística —*Delfina*¹¹, *Virginia*, *Esperanza*, etc.—.

Los paisajes

Sempere puede superar esta fuerte crisis gracias a una nítida decantación temática. El retorno a España y su afincamiento en Madrid le habían permitido el redescubrimiento del paisaje castellano y, hacia 1962, comienza a dar sus primeros pasos para llevar el paisaje a su pintura. El arranque de esta nueva pintura proviene de una evolucionada serie de *gouaches* sobre cartulina, realizada ya en Madrid durante el primer año, en la que se desarrollaban formas tramadas zigzagueantes compuestas por líneas paralelas pintadas en blanco sobre fondo negro. La serie se basaba en la utilización de una misma estructura descendente o ascendente de formas, llegando en algún caso a la combinación de ambas¹².

La solución estructural y compositiva, junto con la vaga alusión a la lluvia o al crecimiento vegetal, y a la benéfica influencia de aquella sobre éste, fueron al parecer acicates suficientes como para permitir el inicio del nuevo camino. Sempere realiza varias versiones dentro de esta nueva temática utilizando primero la cartulina como soporte¹³ y después la tabla de madera preparada¹⁴.

En estas *tablas* rebaja considerablemente el relieve de la preparación, regresando al lenguaje que mejor dominaba del grafismo preciso trazado con gouache y tiralíneas, aunque sin renunciar en el cromatismo a ese factor del azar poético que tanto le interesaba dotando a sus líneas de diferentes grados de carga, en un doble juego que combina la densidad de las tintas y la irregularidad de la base. De este modo, van surgiendo toda una serie de paisajes, más mentales que reales —*Arbusto*, 1962; *Ventana*, 1962; *Fiésole*, 1962; *Lago de noche*, 1962; *Estanque*, 1963—, que le permiten experimentar con sutiles variaciones gráficas, cromáticas y compositivas y llevar al cuadro aquello que Arp definió como “las intenciones más íntimas del aire”¹⁵.

Y a medida que avanza en la serie, se detecta en su trabajo la progresiva influencia cromática de los campos de Castilla, emergiendo unos paisajes más referenciados, bien sea por la presencia de perfiles geográficos reconocibles o de armonías cromáticas familiares — *Campo de mimbre*, 1965; *Verticales*, 1965; *Paisaje lluvioso*, 1965; *Paisaje de junio*, 1965 —, basados invariablemente en la estructuración, la luz, el color y el espacio a partir de la simultaneidad cubista, mediante formas geométricas compuestas por la yuxtaposición y la superposición de líneas rectas de diferente densidad.

Un indicativo de la madurez y del rendimiento logrados por Sempere en el paisaje es la carpeta titulada *Las cuatro estaciones*¹⁶, compuesta por cuatro serigrafías estampadas con catorce, dieciséis, catorce y trece tintas, respectivamente. Esta carpeta supone un auténtico alarde en una época en que la serigrafía artística era prácticamente desconocida en España. Por otra parte, también supone la apertura de una nueva y fructífera línea de trabajo para Sempere y Abel Martín, cerrando definitivamente la etapa en que se veían obligados por las circunstancias a realizar trabajos para otros. En 1980 y 1981, coincidiendo con el final de su trayectoria, Sempere realizó una nueva versión de sus estaciones utilizando el gouache sobre tabla.

Gracias al redescubrimiento del paisaje, Sempere pone en marcha y desarrolla, entre 1962 y 1967, un nuevo sistema pictórico que le permite resolver con suma eficacia una buena parte de las contradicciones estéticas, formales y técnicas que habían caracterizado su trabajo desde su llegada a Madrid, logrando esa pintura que necesitaba para ser admitido en el circuito artístico.

Son trabajos en los que prosigue con la creación de unas formas engañosamente objetivas y convencionalmente adscritas al cinetismo, pero alejadas en forma y concepto, de la frialdad u objetualidad de estas teorías. Ni una visión más cuidada de la forma, ni siquiera una mirada medida de ésta, explica dicha adscripción.

Coloridos naturalistas en muchos casos, esos que tanto atraían a un especialista en el color como Zóbel, quien [...] habló de los verdes “que no tienen precedente en toda la historia de la pintura”, visiones del paisaje que entusiasmaron a los *conquenses*, recuerdos de la poesía y de la mística¹⁷.

Para construir este sistema, Sempere resuelve primero la contradicción entre modernidad y tradición, estableciendo una síntesis magistral que concilia la experimentalidad de la vanguardia con la memoria de la pintura clásica, y resuelve también la contradicción entre la despersonalización óptica-cinética y la personalización informalista, encontrando un territorio propio donde armonizarlas, y donde le resulta fácil ubicar su latente vocación poética¹⁸.

Sempere había creado en París un vocabulario abstracto basado en la línea y la trama y, a través de sus *gouaches sobre cartulina* y de sus *relieves luminosos móviles*, había llevado a cabo una original indagación sobre la representación contemporánea de la luz y el movimiento que le había aproximado al arte óptico-cinético. Se ha hablado de la fundamental influencia de Kandinsky en todo este proceso experimentado por Sempere durante sus años parisinos, sin embargo, Kandinsky es sólo el punto final.

No es un artista-flecha. Es un artista-paseo. Su tema es el movimiento. Algunas veces, el paisaje: Carrasposa o Tarancón, tierras de la Mancha, Alcázar del Rey, colinas difusas, rosas, arcillas, dorados, rojos minúsculos de amapolas, caricias del aire al campo de trigo. Sempere poco a poco va haciendo de Kandinsky unos prismáticos para organizar mejor las lejanías. Es su vocación de traer aquí lo distante, de convertir el espacio en esta matemática, de agarrar lo absoluto. Su mística¹⁹.

Sempere aprende también de Cézanne, aprende de Delaunay, aprende de Gris, aprende de Klee y aprende de Mondrian, en un coherente proceso que le sirve para desembarazarse de una formación académica limitadora y estrecha gracias al descubrimiento y el estudio de la modulación cezanniana, de la simultaneidad cubista y de la estructura neoplástica.

Una vez conseguido el objetivo y una vez reconocido su trabajo por otros artistas que habían llevado a cabo indagaciones paralelas, el problema se desencadenó cuando descubrió que había abandonado algunas cosas que necesitaba recuperar. Y no es que Sempere repentinamente sintiera la necesidad nostálgica o anacrónica por determinados aspectos de su formación académica, sino que su educación artística no le permitía renunciar a la memoria, la observación y a la atención sobre los problemas de la pintura clásica.

Su reivindicación de la masa, del empaste y del azar constituye, como se ha visto, el incubamiento de una identidad artística propia y el origen de la ruptura con el arte óptico-cinético



13. Paisaje lluvioso, 1965

que, tras los titubeos informalistas, conduce directamente al nacimiento de esta nueva pintura, una pintura propia con la que Sempere consigue definitivamente el reconocimiento público que tanto se le había regateado²⁰.

Hasta el año 1967, la pintura de Sempere se dedica monográficamente al paisaje²¹; a partir de esta fecha, amparado probablemente por la tranquilidad que le supone su éxito, inicia una nueva y productiva etapa de experimentación artística que le lleva a interesarse por la cibernética y a abrir líneas de colaboración en su trabajo con músicos, poetas e ingenieros. Su pintura se convertirá en un fiel correlato de sus nuevas preocupaciones, sin embargo, éstas no le harán olvidar el paisaje al que retornará en diversas ocasiones antes de concluir su trayectoria artística.



15. Paisaje de junio, 1965

- ¹ Para una interpretación actualizada del retorno de Sempere a España, véase, Alfonso de la Torre, "Ida y vuelta: Sempere en España", Pablo Ramírez [Ed.], *Eusebio Sempere. Una antología 1953-81*, Valencia, IVAM, 1999.
- ² Me refiero a la política artística emprendida por el Ministerio de Asuntos Exteriores a partir de 1957, como consecuencia de la entrada de ministros del Opus Dei en el gobierno de España.
- ³ "En la galería Biosca estaba empleada, con poderes de decisión, Juana Mordó, de origen francés, inteligente y hábil comerciante. Desconfiada, no exponía en el negocio, no aceptando a nadie desconocido. De Eusebio, y por presiones de Lucio Muñoz, aceptó algunas obras en depósito, vendiendo dos o tres, a mil pesetas, en el primer año". Fernando Soria Heredia, *Eusebio Sempere*, Alicante, CAM, 1988, p. 121.
- ⁴ En el retorno a España le acompaña Abel Martín, la amistad se había iniciado un año antes y desde entonces serán compañeros y colaboradores inseparables. Para una información más amplia, véase, Soria Heredia, op. cit., p. 110.
- ⁵ A pesar del interés que tienen estas dos series realizadas en París, Sempere era plenamente consciente de que en la España de principios de los sesenta iban a tener difícil salida: "Una caja un tanto rudimentaria, con unas bombillas. Con esto sólo, una galería no podía comprometerse a lanzar a un pintor. Imaginémos a Mondrian, antes de hacer cuadros, que hiciera unas cuartillas con unas rayas y unos cuerpos verticales y horizontales... '¿Dónde va con esto?', dirían". Testimonio recogido por Juan Manuel Bonet, "Textos en forma de persiana veneciana", *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, nº 1, Madrid, Rayuela, 1977, p. 21.
- ⁶ Andrés Trapiello, *Conversación con Eusebio Sempere*, Madrid, Rayuela, 1977, pp. 58-59.
- ⁷ Auguste Herbin (Quiévy, 1882-París, 1960) era un artista histórico que había evolucionado desde el cubismo a la abstracción, fundando junto con Vantongerloo el grupo Abstraction-Création en 1932. En el París de los años cincuenta, con setenta años, seguía en activo como pintor además de dirigir el *Salon des Réalités nouvelles*, y era uno de los artistas más influyentes para todos aquellos que trabajaban en el ámbito de la abstracción geométrica.
- ⁸ Trapiello, op. cit., pp. 59-63.
- ⁹ *Sempere*, Ateneo de Madrid, Madrid, 10-23 enero 1961. Según consta en el catálogo, en esta exposición Sempere presentó cuatro *relieves luminosos móviles*, ocho *tablas* y doce *gouaches*.
- ¹⁰ *Contraste de la pintura española*, Tokio, Denver, Nueva York, (1961); Palacio de Bellas Artes, Bruselas (1961); *VI Bienal de Sao Paulo* (1961) y Tate Gallery, Londres (1962).
- ¹¹ Delfina era el nombre de la madre de Abel Martín.
- ¹² Existe una obra —*Sin título*, 1960— que combina ambas estructuras. Esta obra se encuentra en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ¹³ Los primeros *gouaches sobre cartulina* de temática paisajística fueron expuestos a finales de 1962 en la galería Diario de Noticias de Lisboa.

- ¹⁴ Sempere “prepara las tablas con temple, añadiendo cola de conejo como aglutinante y pigmentos con tierras. El trabajo preparatorio de las tablas es realizado, en la mayoría de las ocasiones, por Abel Martín, quien prepara las mezclas sobre una pantalla serigráfica que utiliza, además, de fino cedazo para la obtención de una mezcla tan compacta como carente de grumos. [...] La técnica, a pesar de las confusiones existentes en la catalogación, siempre es la misma: gouache, normalmente trazado con tiralíneas. Si las líneas son muy gruesas Sempere traza los bordes y completa su interior con un fino pincel”. De la Torre, op. cit., pp. 58-59.
- ¹⁵ Jean Arp fue uno de los pocos artistas que prestó atención y apoyo al joven Sempere en París. En 1959 le escribió un emocionado y clarividente texto, con motivo de la presentación de los *gouaches* y de los *relieves* en la Bienal de Sao Paulo, que termina así: “Sempere ha dibujado proyectos de alturas sobre los que llueve blanco de un cielo claro. Pinta batallas de lágrimas de alegría./Los colores de Sempere son los colores de las rocas, de las piedras, de la tierra, el gris blanco, el ocre y el pardo./El punto de partida de Sempere se logra en el campo del orden de Sophie Taeuber-Arp, y ha sufrido la influencia de los abanicos, de los remolinos atmosféricos, de las persianas venecianas y de las delicias de lo que queda del aire tras la geometría del milagroso malabarista Rastelli./Sempere *ha pintado las intenciones más íntimas del aire*”. *Sempere*, Valencia, Monografías de Arte Vivo, Grupo Parpalló, 1959.
- ¹⁶ La carpeta, que incluía poemas de Laín Entralgo, fue editada con motivo de su exposición individual en la galería Juana Mordó en 1965. Véase, Fernando Silió, *Sempere. Obra gráfica*, Madrid, 1982, pp. 54-63.
- ¹⁷ De la Torre, op. cit., p. 59.
- ¹⁸ Véase a este respecto el artículo de Ignacio Gómez de Liaño, “Inusitada aproximación a la pintura de Sempere”, *Sempere*, Cuadernos Guadalimar, nº 1, Madrid, Rayuela, 1977, pp. 29-31, donde se establece un esclarecedor paralelismo entre la pintura de Sempere y la pintura china, resaltando su sustrato poético.
- ¹⁹ Juan Antonio Aguirre, *Sempere*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 5.
- ²⁰ Entre 1963 y 1966, es imparable la progresión de Sempere en este sentido. En 1963 obtiene la Beca Ford, para viajar durante seis meses por los Estados Unidos, donde visita los museos y las escuelas de arte más prestigiosos, siendo recibido por Joseph Albers en Yale. Este mismo año realiza su primera exposición individual (compartiendo el espacio con José María Subirats) en Nueva York, en la galería Bertha Schaefer. En 1965 participa en la exposición *The Responsive Eye*, organizada por el MoMA de Nueva York, que supone la consagración internacional del llamado op art. Este mismo año realiza en la galería Juana Mordó de Madrid una exposición individual que, según Sempere, es su primera individual importante. Expone también en la galería René Metras de Barcelona. En 1966 repite individual en Bertha Schaefer, el MoMA adquiere una de sus obras y participa en una exposición que itenera por veintiséis museos y universidades de los Estados Unidos.
- ²¹ Paralelamente a la creación de sus *tablas* de temática paisajística, Sempere inició en 1964 otra nueva línea de trabajo con la creación de una serie de *collages* de cartulina recortada, que son la antesala de sus *móviles*, o esculturas de hierro en dos planos, pensados para ser colgados del techo y ser observados con la participación activa del público al desplazarse. En algunos de estos *collages* Sempere también utiliza referencias paisajísticas.

OBRAS



1. Pintura, 1960



2. Pintura, 1960



3. Fiésole, 1962



4. Lago de noche, 1962

5. Arbusto, 1962





7. Sin título, 1962



6. Ventana, 1962



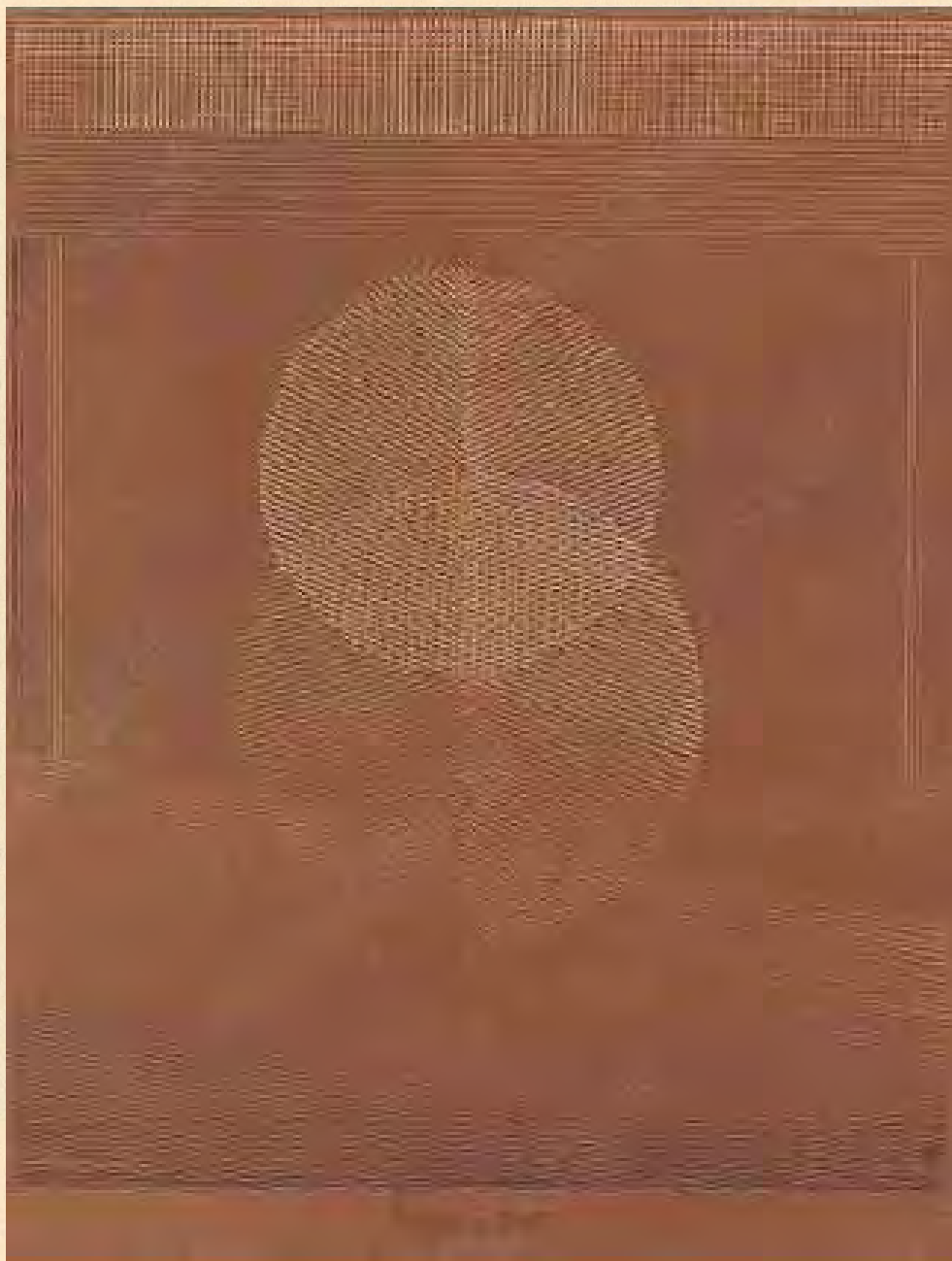
9. Estanque, 1963



10. Cuadrado tomado de Albers, 1964



12. Verticales, 1965

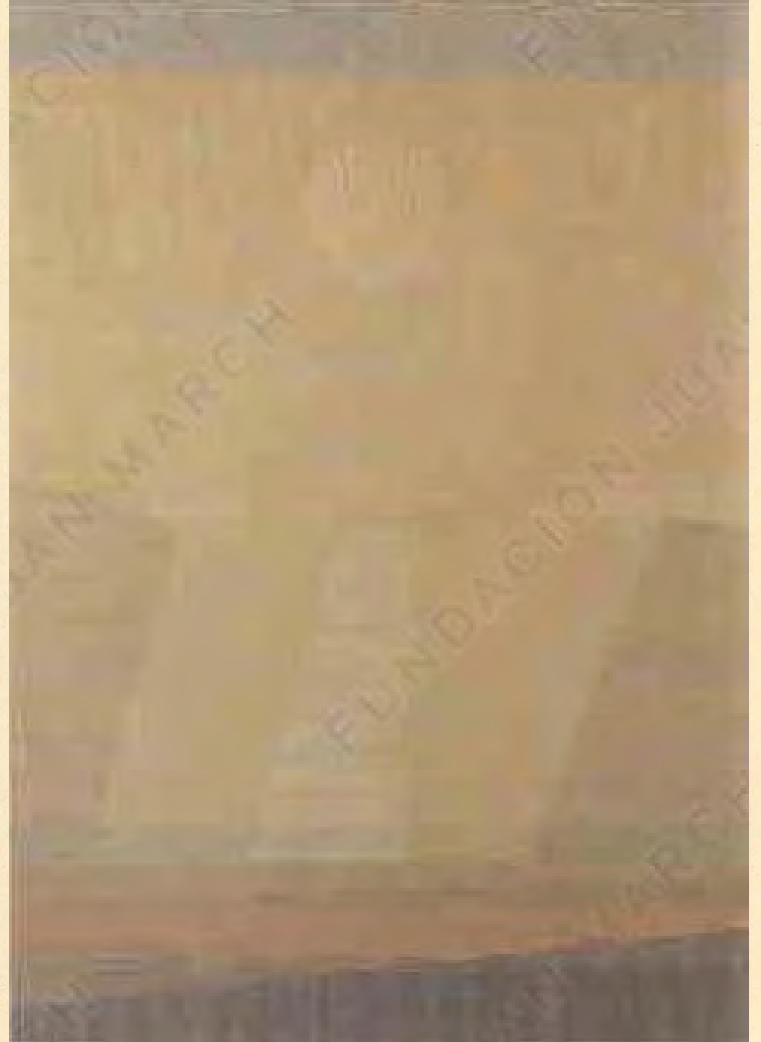


14. Sin título, 1965

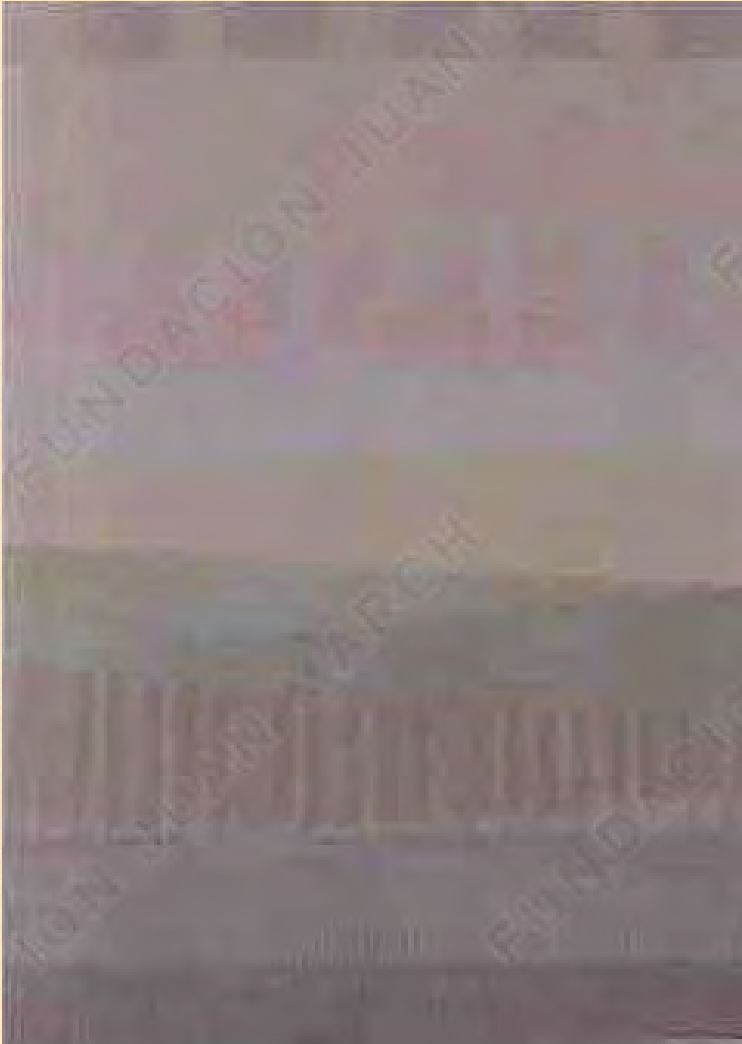


Las cuatro estaciones

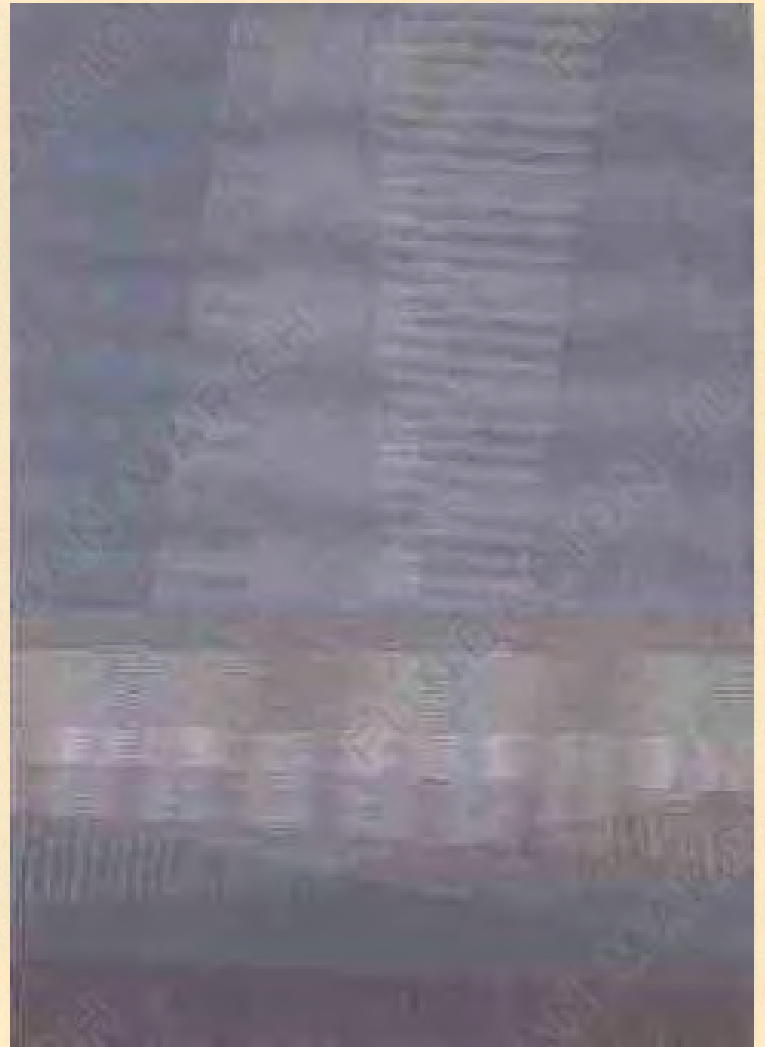
16. Primavera, 1965



17. Verano, 1965



18. Otoño, 1965

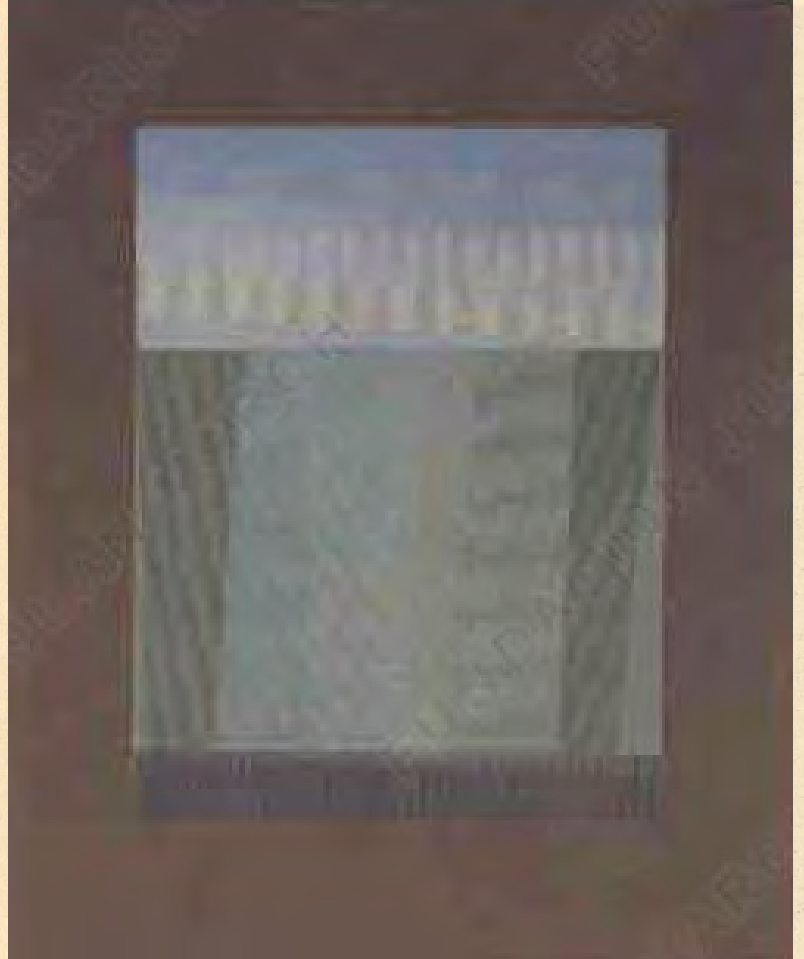


19. Invierno, 1965



El romance de cuando estuvo en Cuenca D. Luis de Góngora

21. Sin título, 1969



23. Sin título, 1969



22. Sin título, 1969



20. Sin título, 1969



24. Sin título, 1969

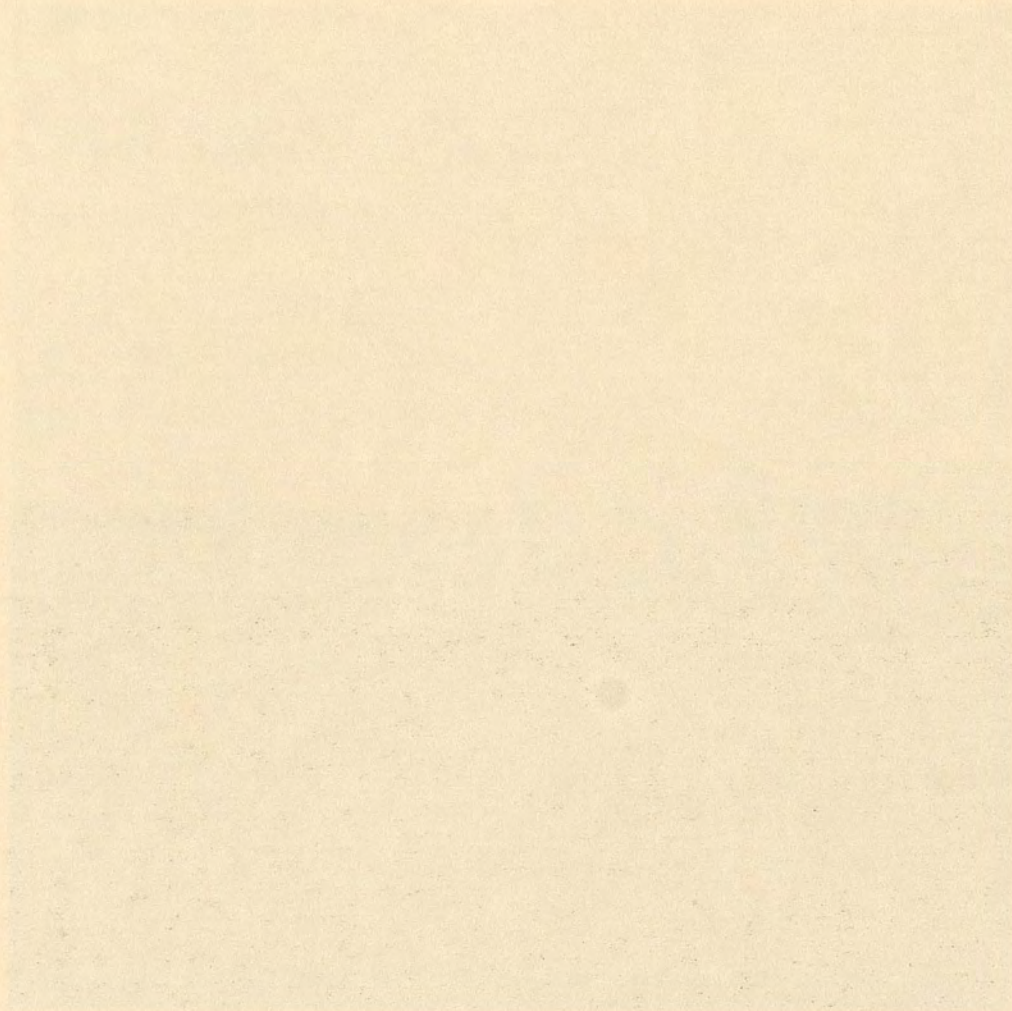


25. Sin título, 1969



26. Horizontes, 1978

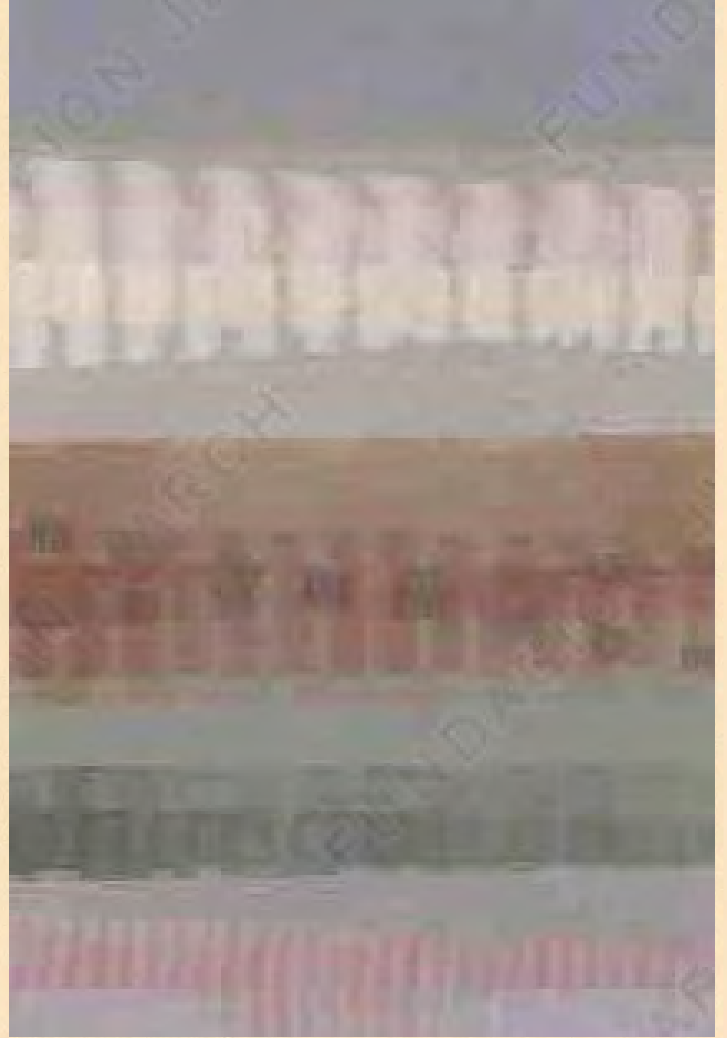
Homenaje a Gabriel Miró



© 2011 Fundación Juan March. Todos los derechos reservados. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.



27. De los valles y mesetas del horizonte montañoso, 1978



28. Ya tenían los almendros hojas nuevas, 1978



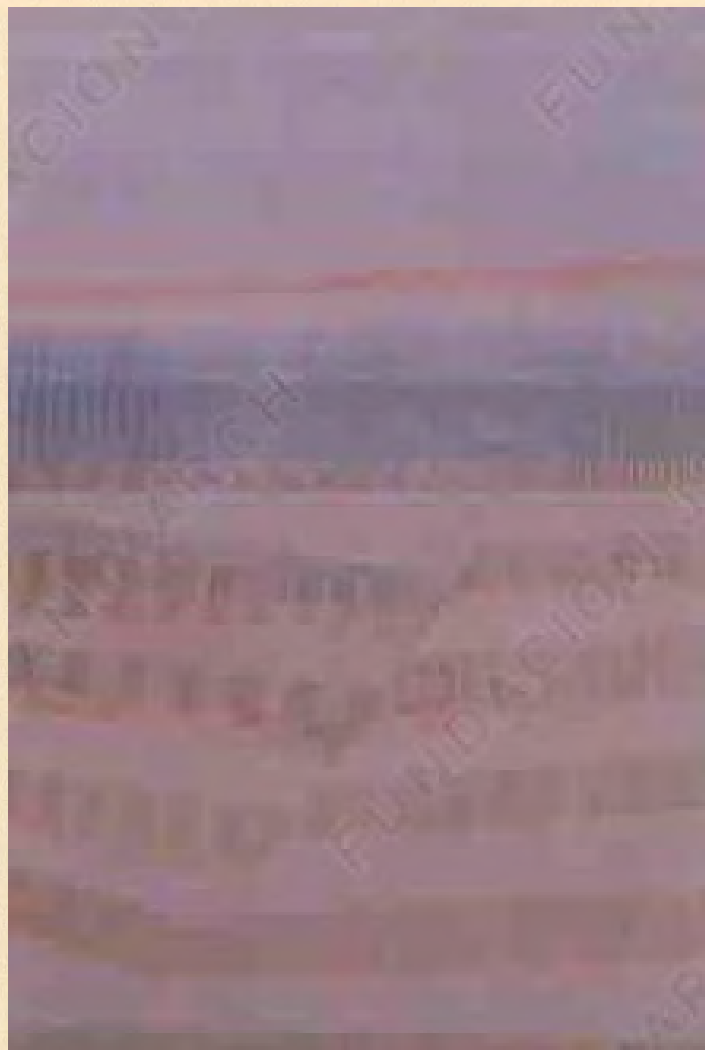
29. Casa grande y blanca, 1978



30. El ciprés más recto y sensitivo, 1978



31. Aparece un árbol, 1978



32. Allí el paisaje es muy quebrado, 1978



33. Crecieron llamas nuevas y libres, 1978

34. Quedó la noche desolada, 1978

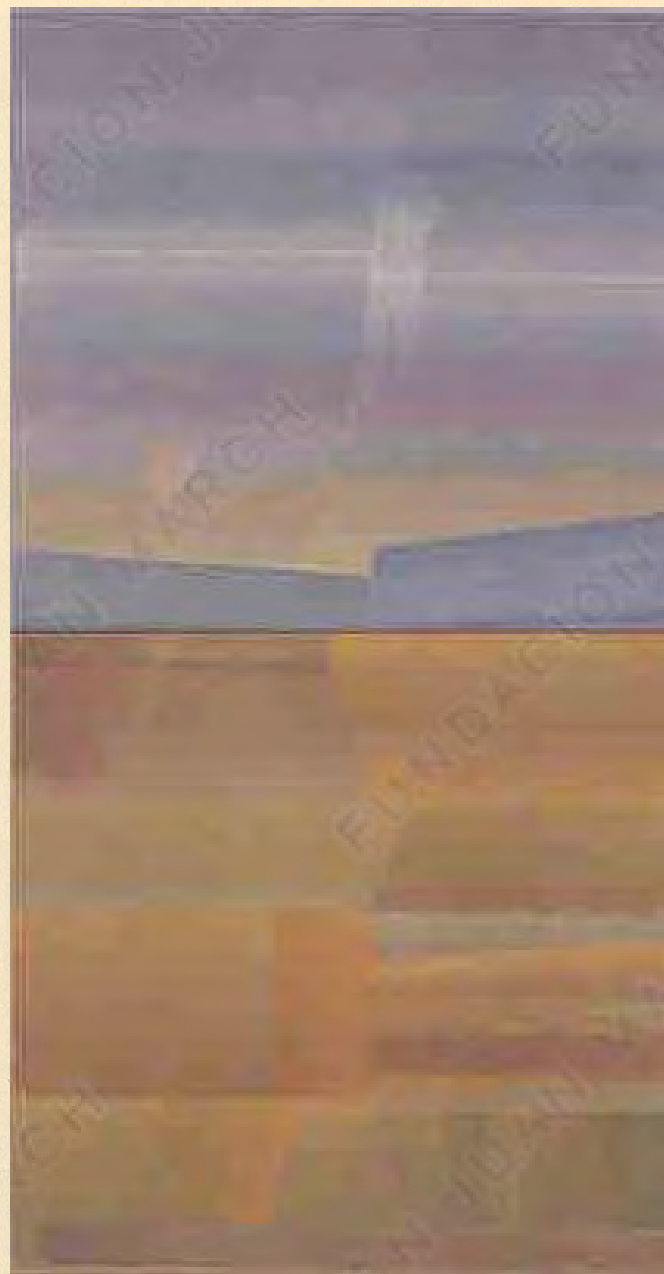


35. Sin título, 1979



Las cuatro estaciones

36. Primavera, 1981



37. Verano, 1980



38. Otoño, 1980



39. Invierno, 1981



BIOGRAFÍA

Eusebio Sempere nace en Onil (Alicante) en 1923. Tras realizar estudios de bachillerato en Alcoy y Valencia y asistir a clases nocturnas en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Viaja a París en 1948 gracias a una beca de la Universidad de Valencia, y se instala en el Colegio de España, donde coincide con Chillida y Palazuelo. Allí descubre a Matisse, Modigliani, Braque, Delaunay, Klee, Mondrian y Kandinsky. En 1953 inicia, fruto de su línea de investigación, una serie de gouaches sobre cartulina negra, que tienen como base formas cuadradas o circulares que se fragmentan y combinan de maneras múltiples. Conoce a Arp, Seuphor, Soto, Agam, Schöffer, Herbin, Vasarely, y a la galerista Denise René. En 1955 expone sus primeros relieves luminosos móviles en el 10^{eme} *Salon des Realités Nouvelles* y publica un manifiesto sobre la luz en las artes. Entabla una amistad especial con Roberta, hija de Julio González y, en 1959, comparte piso en París con los hermanos Abel y Florencio Martín; desde entonces, Abel y Eusebio son compañeros y amigos inseparables.

A su regreso a Madrid, en 1960, realiza serigrafías con Abel Martín para diversos artistas. Lucio Muñoz le facilita el contacto con los miembros de El Paso, Julio López Hernández, Antonio López, Vicente Vela, Fernando Zóbel y Juana Mordó. Participa en la segunda etapa del Grupo Parpalló en Valencia y expone con él en la *Primera exposición conjunta de arte normativo español* en el Ateneo Mercantil de Valencia. En 1961 se muestra una exposición individual suya en el Ateneo de Madrid, cuyo texto del catálogo escribe Vasarely. En las bienales de Sao Paulo y Venecia muestra sus relieves luminosos, que tienen una buena aceptación. En 1962 Participa en la exposición *Spanish Painting Today*, en la D'Arcy Gallery de Nueva York, y, una vez clausurada la exposición, destruye sus propios cuadros. En las obras de Sempere expuestas en la Galería Diario de Noticias de Lisboa, se aprecian colores y formas extraídas del paisaje castellano.

En 1963 el Instituto Internacional de Nueva York le concede una beca Ford para viajar a Estados Unidos; allí conoce a Josef Albers y expone junto con José María Subirats en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York. En 1965 expone individualmente en la Galería Juana Mordó y se selecciona uno de sus móviles para la exposición *The responsive eye* organizada por el MoMA. En 1966 expone individualmente en la Bertha Schaefer Gallery de Nueva York, y el MoMA adquiere allí una de sus obras expuestas.

Durante los dos años siguientes, colabora en proyectos musicales y teatrales. En 1969 participa en el proyecto del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana en Madrid y en las experiencias del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. En 1976 dona su colección particular de arte contemporáneo a la ciudad de Alicante, origen de la Colección de Arte del Siglo XX. Museo Municipal de La Asegurada, que se inaugura un año después. En 1980 se le concede la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, en 1983 se le otorga el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, en 1984 es investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante y nombrado Académico de Honor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Tras una larga enfermedad que le deja progresivamente parálítico, fallece en Onil en 1985.

CATÁLOGO

1. Pintura, 1960
Gouache sobre tela
100 x 72,7 cm.
Colección Fundación Juan March
 2. Pintura, 1960
Gouache sobre tabla
100,2 x 60 cm.
Colección Fundación Juan March
 3. Fiésolo, 1962
Gouache sobre tabla
100 x 52 cm.
Colección particular, Madrid
 4. Lago de noche, 1962
Gouache sobre tabla
150 x 70 cm.
Colección Fundación Juan March
 5. Arbusto, 1962
Gouache sobre tabla
110 x 49,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
 6. Ventana, 1962
Gouache sobre tabla
140 x 70 cm.
Colección Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid
 7. Sin título, 1962
Gouache sobre papel
65 x 50 cm.
Colección Fundación Juan March
 8. Campos de Castilla, 1963
Gouache sobre tabla
55 x 28 cm.
Colección particular, Madrid
 9. Estanque, 1963
Gouache sobre tabla
50 x 25 cm.
Colección Fundación Juan March
 10. Cuadrado tomado de Albers, 1964
Collage
49,7 x 48 cm.
Colección Fundación Juan March
 11. Campo de mimbre, 1965
Gouache sobre cartulina
65 x 50 cm.
Colección Fundación Juan March
 12. Verticales, 1965
Gouache sobre tabla
69,4 x 34,7 cm.
Colección Fundación Juan March
 13. Paisaje lluvioso, 1965
Gouache sobre cartulina
65 x 50 cm.
Colección Fundación Juan March
 14. Sin título, 1965
Gouache sobre tabla
17,5 x 13,5 cm.
Colección Fundación Juan March
 15. Paisaje de junio, 1965
Gouache sobre cartulina
50,5 x 29 cm.
Colección Fundación Juan March
- Las cuatro estaciones (obras 16 a 19):*
16. Primavera, 1965
Serigrafía (4/50)
Mancha: 42,5 x 30 cm.
Papel: 58,5 x 44 cm.
Colección Fundación Juan March
 17. Verano, 1965
Serigrafía (4/50)
Mancha: 42,5 x 30 cm.
Papel: 58,5 x 44 cm.
Colección Fundación Juan March
 18. Otoño, 1965
Serigrafía (4/50)
Mancha: 42,5 x 30 cm.
Papel: 58,5 x 44 cm.
Colección Fundación Juan March
 19. Invierno, 1965
Serigrafía (4/50)
Mancha: 42,5 x 30 cm.
Papel: 58,5 x 44 cm.
Colección Fundación Juan March
- El romance de cuando estuvo en Cuenca
D. Luis de Góngora (obras 20 a 25):*
20. Sin título, 1969
Serigrafía (7/99)
Mancha: 38,2 x 28,8 cm.
Papel: 53 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March

21. Sin título, 1969
Serigrafía (7/99)
Mancha: 38,2 x 28,8 cm.
Papel: 53 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
22. Sin título, 1969
Serigrafía (7/99)
Mancha: 38,2 x 28,8 cm.
Papel: 53 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
23. Sin título, 1969
Serigrafía (7/99)
Mancha: 38,2 x 28,8 cm.
Papel: 53 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
24. Sin título, 1969
Serigrafía (7/99)
Mancha: 38,2 x 28,8 cm.
Papel: 53 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
25. Sin título, 1969
Serigrafía (7/99)
Mancha: 38,2 x 28,8 cm.
Papel: 53 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
26. Horizontes, 1978
Gouache sobre papel sobre tabla
60 x 60 cm.
Colección Fundación Juan March
30. El ciprés más recto y sensitivo, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
31. Aparece un árbol, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
32. Allí el paisaje es muy quebrado, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
33. Crecieron llamas nuevas y libres, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
34. Quedó la noche desolada, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
35. Sin título, 1979
Gouache sobre tabla
34 x 30 cm.
Colección particular, Alicante

Homenaje a Gabriel Miró (obras 27 a 34):

27. De los valles y mesetas del horizonte
montañoso, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
28. Ya tenían los almendros hojas nuevas, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)
29. Casa grande y blanca, 1978
Serigrafía (P.A.)
Mancha: 47 x 32,2 cm.
Papel: 70 x 52,5 cm.
Colección Florencio Martín, Nantes (Francia)

Las cuatro estaciones (obras 36 a 39):

36. Primavera, 1981
Gouache sobre tabla
80 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
37. Verano, 1980
Gouache sobre tabla
80 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
38. Otoño, 1980
Gouache sobre tabla
80 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March
39. Invierno, 1981
Gouache sobre tabla
80 x 42 cm.
Colección Fundación Juan March

CRÉDITOS

© Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma, 2000
© Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 2001

© Vegap. Madrid, 2000

Texto: Pablo Ramírez

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© Antonio Zafra Arroyo, Madrid
© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.
ISBN: 84-7075-491-2 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-18-1 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M. 41.081-2000

