



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

ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO COLECCIÓN LENZ SCHÖNBERG

1987

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



Zero, un Movimiento Europeo
Colección Lenz Schönberg



Zero, un Movimiento Europeo
Colección Lenz Schönberg

ARMAN

Hermann BARTELS

Bernard AUBERTIN

Enrico CASTELLANI

Gianni COLOMBO

Lucio FONTANA

Raimund GIRKE

Gerhard VON GRAEVENITZ

Gotthard GRAUBNER

Yves KLEIN

Stanislav KOLIBAL

Almir MAVIGNIER DA SILVA

Heinz MACK

François MORELLET

Arnulf RAINER

Erich REUSCH

Roman OPALKA

Jesús Raphael SOTO

Antoni TÀPIES

Günther UECKER

Victor VASARELY

Jef VERHEYEN

Vaclav BOSTIK

Pol BURY

Agostino BONALUMI

Dusan DZAMONJA

Piero DORAZIO

Hermann GOEPFERT

Kuno GONSCHIOR

Jochen HILTMANN

Paul VAN HOEYDONCK

Adolf LUTHER

Oskar HOLWECK

Walter LEBLANC

Piero MANZONI

Christian MEGERT

Karl PRANTL

Otto PIENE

Turi SIMETI

Jan J. SCHOONHOVEN

Paul TALMAN

Jean TINGUELY

Herman DE VRIES

Zero, un Movimiento Europeo
Colección Lenz Schönberg

8 abril - 12 junio, 1988

Fundación Juan March

Cubierta: Formación circular, 1959 (N.º 39)
Cover: Kreisformation

© Fundación Juan March, 1988
Fotomecánica: Ochoa
Fotocomposición e impresión:
G. Jomagar. MOSTOLES (Madrid)
Depósito Legal: M. 40.784-1987
I.S.B.N.: 84-7075-369-X
Diseño catálogo: Jordi Teixidor
Textos: Dieter Honisch y Hannah Weitemeier
Fotógrafo: Philipp Schönborn
Traducción al inglés: John Gabriel
Traducción al español: Antonio de Zubiaurre

Las obras que componen la presente Exposición, que se exhibe bajo el título ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO, son una selección de la Colección de los señores Lenz de Munich.

La Fundación Juan March desea agradecer a la familia Lenz su generosa cooperación al ceder una parte importante de su Colección para la organización de esta exposición en Barcelona y Madrid.

La colaboración del doctor Dieter Honisch, director de la Nationalgalerie de Berlín, y a la doctora Hannah Weitemeier, conservadora de la Colección Lenz Schönberg, ha sido fundamental en el diseño y organización de esta Exposición.

Abril, 1988

La Colección Lenz Schönberg, un movimiento europeo

*Prof. Dr. Dieter Honisch
Director de la Nationalgalerie, Berlín*

Desde siempre, las colecciones privadas han tomado la delantera a los museos. La Colección Lenz Schönberg — formada en continuidad desde hace veinte años a partir de una iniciativa privada— ha alcanzado hoy unas dimensiones que, en cuanto a calidad y amplitud, se sustrae al marco de lo privado. Es, de por sí, casi un museo.

La Colección se concentra en puntos de interés relativos a la pintura monocroma, al *nouveau réalisme*, al grupo *Zero*, la cinética, el arte concreto y el *arte programmata*, y documenta una fase, cerrada en sí misma, de la modernidad clásica de los años cincuenta y sesenta. Abarca obras de primera clase de artistas importantes como Fontana, Yves Klein, Manzoni, Dorazio, Soto, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen, Arman y otros, y, con sus más de 200 obras relevantes y raras, de carácter museal, constituye un ejemplar testimonio de 44 artistas de 12 países europeos.

La Colección fue reuniéndose, a partir de 1966, con un uniforme sentido de la calidad y al servicio de un diálogo artístico abarcador y renovador de toda Europa, de modo que hoy está considerada como un valor potencial de primer orden en relación con la historia de la época. Importantes colecciones tempranas, como la Collection Madeleine Everaert, la Collection Dotremont y Carlo van den Bosch, entre otras, se integraron en los fondos de aquella y ponen su impronta en la valía del conjunto. La Colección Lenz Schönberg constituye un complejo histórico-artístico cerrado en sí mismo: el de una vanguardia que comprende a Europa entera pero que se basa, además, en un proyecto vital nuevo y va en busca de una comunidad propia de nuestro tiempo, una comunidad operante más allá de las fronteras.

La Colección reúne varias excelencias: es exacta desde el punto de vista histórico-artístico; posee coherencia y un nivel equilibrado de calidad; combina obras de primer orden con fenómenos generales de la época, y deja amplio margen de acción a los descubrimientos personales. Tiene, también, posibilidades de desarrollo y perspectivas de futuro. Está marcada por el sello inconfundible del saber, por la búsqueda del conocimiento. La Colección contiene una nueva ley fundamental artística: trata de la libertad en el arte.

Lo que en Europa —debido a la salvaguarda de los intereses nacionales en el plano político y económico— sólo se consumó, y sigue consumándose, de manera lenta y esforzada (hablamos de la búsqueda de la comunidad y solidaridad europeas), eso se anticipó aquí en lo espiritual y lo artístico.

Contemplada a la distancia histórica de treinta años, la Colección nos proporciona, pese a lo diverso y diferenciado de las contribuciones artísticas, la impresión de una obra de arte total.

Pocas de las colecciones surgidas en Alemania después de la guerra aspiran a lograr una concepción básica cerrada. La más espectacular y sobresaliente es la Colección Ludwig, de Colonia; la más cerrada en sí misma, y concentrada en sólo cuatro artistas, es la Colección del Dr. Marx, de Berlín, y la menos conocida hasta ahora es la Colección Lenz Schönberg, de Munich y el Tirol, que se expone aquí con obras que constituyen piezas claves.

Si se consideran las fechas de realización de las obras, resulta que la Colección, en su esencial impulso innovador, trata solamente seis años, los comprendidos entre 1958 y 1964. Esto es cosa notable en extremo, pues exactamente en ese espacio de tiempo se consuma en Europa, de modo parecido a lo que sucede en Norteamérica, un decisivo y trascendental cambio en las conciencias.

La nueva eclosión producida en Europa no resultó apenas estimulada ni influida por otro artista como lo fue por Lucio Fontana, nacido en la Argentina en 1899, que, después de dos años de estudios de escultura en la Brera de Milán, ya en 1934 sería miembro del grupo *Abstraction-Création* de París, y que en 1946, con su *Manifiesto Blanco*, y de 1947 a 1948 con otros manifiestos del *Spazialismo*, ejerció gran influjo en la evolución artística de la posguerra. Se convertiría, por decirlo así, en figura rectora del nuevo movimiento. A partir de 1954 desarrolló sus *concetti spaziali*, en los que mediante perforaciones e incisiones del lienzo exponía a la contemplación el espacio, y ello en la superficie, de un modo inmediato y completamente opuesto a todo efecto ilusorio.

El mucho más joven Piero Manzoni, nacido en 1933 en Milán y muerto en 1963, llegó a crear en el año 1957, después de un intenso estudio y análisis de la obra de Fontana, sus llamados *acromos*, relieves blancos realizados con yeso, papel y, en 1958, con lienzos plegados o cosidos entre sí. Con las obras acromas empezó Manzoni a efectuar ya avances en el ámbito de las dimensiones imaginarias, conceptuales, que sólo en los años sesenta tendrían plena consumación.

Otro punto esencial de la Colección lo constituye Yves Klein, que, al igual que Manzoni, murió en París a edad temprana, en 1962. Yves Klein desarrolló en 1946 sus teorías acerca de lo monocromo; los primeros cuadros monocromos los expuso en 1950, y siete años más tarde, 1957, inició el *período azul*, que en su actitud meditativa, entre sensual y austera, ejerció gran influencia en la esfera internacional del arte, singularmente en el movimiento *Zero* de Alemania.

Fue así como, ya en los años cincuenta, muchos artistas importantes no citados aquí comenzaron las acciones previas de un movimiento que, en el espacio de diez años, se dirigiría en Europa a un amplio público, con multitud de exposiciones, debates y actividades desarrolladas en grupo. Surgieron diversos centros de vanguardia que, con su actitud espiritual, se des-

ligaron de París y buscaron nuevas rutas propias: Milán, Amberes, Amsterdam, Düsseldorf. Se formaron grupos de artistas que no sólo pretendían imponer una nueva sensibilidad y un nuevo sentido de la realidad, sino que, además, mantenían intenso intercambio con, por ejemplo, los *Nouveaux Réalistes* de Francia, el grupo *Zero* de Alemania, *Nul* de Holanda, el *Equipo 57* de España, *Nove Tendencije* de Zagreb, etc. No tenían su residencia en un lugar determinado, se movían de continuo a través de las fronteras, de un punto de acción a otro. Al *genius loci* vino a sustituirlo una mayor movilidad que liberó también a esos artistas de las vinculaciones locales y regionales. Y en esto surgió algo así como un diálogo europeo que resultaba necesario después de la guerra, y se hizo manifiesto el deseo de un futuro abierto y no lastrado por el peso del pretérito.

El coleccionista Gerhard Lenz pertenece a la misma generación histórica que los artistas representados en la Colección. Lenz dijo una vez, recientemente, que en realidad había coleccionado sólo lo que él mismo hubiera deseado pintar en caso de saber hacerlo. Cada satisfacción por una adquisición afortunada, decía, desencadenaba luego un estado depresivo, porque él mismo no había sido capaz de expresar así, y no de otro modo, su propio sentimiento, tal como lo lograba el autor en la obra respectiva. Con este empeño personal, la Colección Lenz Schönberg produce la impresión de que el coleccionista en ninguna de sus compras — por insignificante que alguna de ellas pudiera parecer — perdió de vista el cambio operado en las conciencias.

El modo y manera de crear una colección de arte permite también sacar consecuencias acerca del coleccionista. Gerhard Lenz comenzó la Colección en 1966 con un trabajo de Jef Verheyen, al que se sumó luego una obra de Günther Uecker. Ambos artistas constituyen hoy, con grupos de obras especialmente grandes y bellas, las verdaderas columnas que sustentan la Colección.

El coleccionista empezó, pues, con dos artistas que, ciertamente, no eran ya del todo desconocidos, pero que tampoco estaban todavía en el punto central del interés ni del movimiento que por entonces alcanzaba su consumación. No empezó el coleccionista con propósitos especulativos, pues ambos artistas contaban ya con una determinada cotización en el mercado; pero nadie podía predecir cómo se mantendrían sus trabajos en la inflexión, ya reconocible por aquellas fechas, de las tendencias artísticas.

Gerhard Lenz no apostó por obras y personas totalmente indiscutidas. En especial Jef Verheyen, era aún en aquel entonces un artista *apócrifo*. Se trató de una confesión de fe, por entero personal, en dos firmas y dos hombres con quienes le unía una estrecha amistad, independientemente del valor relativo que pudiera corresponderles desde el punto de vista histórico-artístico. Entre la obra de Uecker y la de Verheyen apenas si parece existir puente alguno de comunicación, si bien ambos se hallaban próximos y habían trabajado juntos en Flandes. Los trabajos de Verheyen son delicados, transparentes; a menudo no acaban de definirse y se niegan a adoptar todo contenido temático. Los trabajos de Uecker, en cambio, son directos, avasalladores, agresivos, amenazantes. Contrastes que no pueden definirse de forma más inequívoca. Son mojones de demarcación entre los cuales — lo mismo que los necesarios eslabones de una cadena — se desarrolló luego rápidamente la Colección, como si se tratara de una acción encaminada a satisfacer apetencias o del testimonio de que aquellos dos fenómenos extremos eran sólo diferentes modos de manifestarse de un único movimiento renovador y abarcador de toda Europa.

Más tarde seguiría Karl Prantl, padre de los Simposios Internacionales de Escultura; él aportó un gran complejo de obras, y cabe decir que, junto a Uecker y Verheyen, constituye otra de las columnas básicas de la Colección.

Partiendo de estos autores, la Colección se completó con los miembros de la *nueva generación de artistas* que trabajaban en el plano internacional, como eran, por ejemplo, Opalka, Megert, Colombo, Von Graevenitz, Girke y muchos otros. A todos ellos les unía una actitud abierta y un común modo de ver.

Aquí, en Europa, los artistas se liberaron de la posición hegemónica, de casi cien años de duración y configuradora de estilos, que había ocupado París. La *escuela de París* y sus partidarios, que trataban de enlazar, en son de restauración, en medio de valores que se iban tornando quebradizos y cuestionables, con la antigua cultura pictórica, no supieron formular en sus cuadros los perentorios interrogantes de la época y dejar paso franco a nuevas ideas y concepciones.

Pero, al contrario de los norteamericanos, que estaban hartos de verse obligados a pasar de continuo por beneficiarios de Europa (surrealismo, *Bauhaus* y *De Stijl*) y que, con tal motivo, definieron su propio e independiente punto de vista nacional (Johns, Rauschenberg, Stella y el *pop art*) en Europa, sobre todo en esa época, importaba colaborar en el robustecimiento de una posición común libre de chovinismos de toda especie. Los artistas intentaban, partiendo de la *action painting*, una pintura intuitiva y existencial —expresiva, cabe también decir—; avanzar hasta integrarse en una nueva concepción visual.

Contempladas las cosas de este modo, los cuadros de los *nuevos salvajes*, hoy aparentemente tan abiertos y espontáneos, son, a fin de cuentas, mucho más herméticos que las obras de la Colección Lenz Schönberg, porque lo que importa a los artistas es sólo la expresión de su propio sentido de la vida y no ofrecer a otras personas un marco de referencia emocional o espiritual.

Por el contrario, los artistas de la Colección Lenz Schönberg pueden ser considerados como documento testimonial de un movimiento que comprende a toda Europa y que desde los años finales de la década de los cincuenta, más allá de los sistemas políticos, ha abarcado y reunido a los países europeos.

En contraste con los estilos particulares nacionales, que hoy vuelven a formularse con singular vehemencia y que hacen uso de lo pretérito sin elaborarlo con intención crítica, la Colección Lenz Schönberg pone de manifiesto la presencia de un arte abierto, superador de fronteras y ajeno a sistemas, un arte verdaderamente europeo. Quizá no sea el momento de discutir esta abierta relación comunitaria. Si Europa, entre los dos grandes bloques de poder, no quiere entregarse ni perderse, si va en busca de una identidad propia, en tal caso no puede pasar de largo ante el trabajo artístico reunido por Gerhard Lenz. Precisamente ahí reside el auténtico significado político-cultural de la Colección Lenz Schönberg. Esta llegó a formarse por inclinación y afecto espontáneos. Pero podría actuar como la obligación de realizar políticamente lo que los artistas han practicado hace ya mucho tiempo, en su trabajo: no arrancar ya de un punto de partida exclusivamente nacional, sino común y europeo.

The Lenz Schönberg Collection, a European Movement

*Prof. Dr. Dieter Honisch
Director of the Nationalgalerie, Berlin*

Private collectors have always been a step ahead of the museums. The Lenz Schönberg Collection, gradually built up on private initiative over the past twenty years, has now attained a size and quality that put it far beyond the private sphere. It is almost a museum in itself.

The emphasis of the collection lies on such contemporary styles and movements as monochrome painting, Nouveau Réalisme, ZERO, kinetic art, concrete art, and *arte programmata*, documenting a late phase of classical modern art that emerged and achieved coherency during the 1950s and 1960s. The collection includes major works by artists like Fontana, Yves Klein, Manzoni, Dorazio, Soto, Tàpies, Tinguely, Uecker, Verheyen, Arman, and many more. Its over 200 significant works of museum quality provide an exemplary record of the oeuvres of 44 artists from 12 European nations.

Since its inception in 1966, the Lenz Schönberg Collection has been devoted to the unprecedented artistic exchange that took place throughout Europe after the last war, and its value as a record of this period is immense. Incorporating earlier collections as the Madeleine Everaert, the Dotremont, and the Carlo van den Bosch Collections, it represents an intrinsically consistent phase of advanced art to which every European nation made its contribution, an art based on a new conception of life, a search for the common ground of human values shared by all men and women in the postwar era.

The collection is distinguished in many ways. It is precisely defined in terms of art history, it is coherent and of consistently high quality, it includes both unique major works and documents of a more general kind of the period, and it leaves room for personal discoveries. It is also open for development and contains great potential for the future. Shaped by a quest for knowledge and insight, this collection records the emergence of a new principle in art: the principle of creative liberty.

National interest, economic and political, have made the quest for European unity a slow and arduous process. This unity was anticipated thirty years ago on the intellectual and creative level by the artists represented in the Lenz Schönberg Collection. Looking back, their manifold and highly diverse contributions seem to merge into a single, comprehensive work of art.

Few of the collections amassed in Germany after the war relied on a consistent basic conception. Of these few, perhaps the most spectacular and prominent is the Lud-

wig Collection in Cologne; the most concentrated, since it is limited to only four artists, is for example that of Dr. Marx in West Berlin; and the least known is the Lenz Schönberg Collection in Munich and the Tyrol, key works from which are here on exhibit.

As the dates of these works indicate, the collection essentially covers a period of only six years, 1958-64. And this is highly significant, for it was precisely during these six years that Europe (and also America) witnessed innovations in art that signalled a profound change in awareness.

If one artist can be said to have stimulated and influenced this renaissance more than any other, it was Lucio Fontana. Born in Argentina in 1899, Fontana studied sculpture at the Brera in Milan, and by 1934 was already a member of the Abstraction-Création group in Paris. With his *White Manifesto* of 1946 and his manifestos of *Spazialismo* in 1947-48 he exerted a lasting influence on postwar artistic developments in Europe, becoming the father-figure of the new movement. In 1954 Fontana began his great series of *Concetti spaziale*, in which by perforating or incising the canvas he evoked space in two dimensions in an incredibly immediate and anti-illusionistic manner.

The much younger Piero Manzoni, who was born in Milan in 1933 and died at the age of thirty, intensely involved himself with Fontana's approach. The result was his *Achromes* of 1957, white planar reliefs made initially of plaster and paper, then of folded, crumpled, or sewn canvas. In these paintings devoid of colour Manzoni penetrated into a realm of art as conception which would be fully explored only in the late 1960s.

Another focus of the collection is the oeuvre of Yves Klein, who like Manzoni died young, in 1962 in Paris. After working out his first theories of monochrome painting as early as 1946, Klein began exhibiting monochrome canvases in 1954. The year 1957 marked the inception of his *Blue Period*, a both sensual and metaphysical art that had a tremendous influence on the international scene, particularly on the ZERO movement in Germany.

Thus as early as the 1950s, these gifted artists (and many others I have not mentioned by name) began to lay the groundwork for a movement that within ten years had become known throughout Europe for its exhibitions and group activities, and for the discussions and debates it touched off. A number of vanguard centres emerged which, shaking off the intellectual domination of Paris, began to go their own way: Milan and Antwerp, Amsterdam and Düsseldorf. The artists who formed groups there were out to define a new sensibility, a new approach to reality, not only among themselves but in collaboration with other groups across the border. An in-

tense correspondence and exchange of ideas arose among the Nouveau Réalistes in France and ZERO in Germany, among Nul in Holland, Equipo 57 in Spain, Nove tendencije in Yugoslavia, and many other groups. Instead of ensconcing themselves in their studios, these artists travelled continually from one centre of activity to another. Worship of the *genius loci* was replaced by a mobility that brought freedom from local and regional ties. The result might be characterized as a Europe-wide dialogue, something these artists felt to be an absolute necessity after the divisiveness and conflict caused by the war. What united them was a longing for a future that would be open and free, no longer blocked by national differences or haunted by the spectres of the past.

The collector Gerhard Lenz belongs to the same generation as the artists whose works he has exerted such a fascination on him. He recently told me that in acquiring their works, he chose things that he would like to have painted himself, if only he had the talent. Every lucky purchase, he said, at the same time left him depressed, because he himself was not able to express his feelings so cogently, so completely, as these artists were. It is commitment on Lenz's part that makes his collection such a coherent record of the emergent artistic consciousness of the period in all its aspects, from the most significant to the seemingly most casual.

The way in which a collection is brought together says much about the personality of the collector. Gerhard Lenz began his collection in 1966, with a piece by Jef Verheyen, and then one by Günther Uecker. These two artists now represent the two poles of the collection, and each is represented by an especially fine group of works. Back in the mid 1960s, Verheyen and Uecker were not exactly unknown, but they had not yet emerged as key artists of the incipient movement. Though their work did have a certain market value, no one could say for certain what the changing trends would bring.

In other words, the artists whom Gerhard Lenz backed were not absolutely established or uncontroversial artists. Verheyen in particular was still quite an apocryphal figure at that time. Lenz committed himself to the two unique approaches of two men who were his close friends, regardless of their prospective place in the history of modern art. There would seem to be very little direct relation between the oeuvres of Uecker and Verheyen, despite the fact that they knew each other well and indeed worked together for a time in Flanders. Verheyen's pieces are delicate, translucent, detached in mood, and have no explicit message to convey; Uecker's are direct, aggressive, sometimes threatening — a greater contrast cannot be imagined. These were the two extremes between which Lenz's collection expanded. It was as if he set out to explore the intermediate territory, gathering evidence that all of it, including its most uni-

que landmarks, belonged to a single realm — a realm of the spirit that was rapidly to include the entire European continent.

Later came Karl Prantl, the initiator of the International Sculpture Symposia, a large complex of whose works soon joined those of Uecker and Verheyen. The collection then expanded to the international level, with such artists of the young generation as Opalka, Megert, Colombo, von Graevenitz, Kolibal, Girke, and many more. For all their diversity, these artists shared two things in common — openness to the future and a compelling vision.

European artists had begun to liberate themselves from the stylistic dictates of Paris, which had held sway for almost one hundred years. The Ecole de Paris and its followers, who in the face of crumbling values attempted to reinstate traditional approaches to painting, were unable to formulate the pressing issues of the period in their art, nor were they willing to put new ideas to the test.

The Americans, on their part, were tired of being told they owed everything to Europe — to Surrealism, the Bauhaus, de Stijl — and so artists like Johns, Rauschenberg, Stella, and the protagonists of Pop, set out to define their own independent, national standpoint. Young European artists faced a different task — to work out a new and common position that was free of chauvinism of whatever variety. They attempted to advance beyond the intuitive, existential, and basically expressive approach of action painting towards a new vision of more universal validity.

Seen in this light, the paintings in the Lenz Schönberg Collection are actually much less hermetic than the ostensibly so free and spontaneous of the New Fauves or Neo-Expressionists. These young artists are essentially interested in expressing their own personal moods and reactions to life, not in creating an emotional and spiritual frame of reference in which a wider audience might find orientation and meaning.

The artists represented in the Lenz Schönberg Collection were part of a broad movement that since the 1950s has transcended political borders to unite all the nations of Europe. In contrast to the present recrudescence of national styles that make uncritical use of the past, theirs is an open art, international and not beholden to any system, an art of truly European scope.

This may not be the best point in time for a discussion of this open community of artistic interest. But if Europe is not to relinquish herself in the embrace of the two great power blocs, if she is to maintain her own integrity and identity, she will do well to heed the message

of the artists whose works Gerhard Lenz has gathered together. Here lies the true cultural significance of the Lenz Schönberg Collection. It developed out of spontaneous appreciation; but it can become effective only if it is taken as a challenge to realize, in the political sphere, what these artists have long since realized on the practical level of their creative work — a shared European vision to supersede the narrow, divisive interests of nations.

ZERO. Aspectos de un movimiento europeo

Dra. Hannah Weitemeier

1. *Spacetime*. La superación del dualismo

En la sucesión rítmica de la abstracción y la expresión, en los descubrimientos que se producían uno tras otro, y cada vez con mayor rapidez, tanto en el campo de las artes plásticas como en todos los demás ámbitos del saber y el hacer humanos, llegó a producirse dentro de la presente centuria un «salto de la consciencia», fenómeno que sería de enorme alcance para el entendimiento del universo en nuestro tiempo y nuestra cultura.

Con el relevo de una historia de la pintura occidental, historia que, a lo largo de los siglos, había vivido de la tensión entre elementos contrarios, separación de espíritu y materia, dualismo entre contenido y forma, se manifiesta ahora un nuevo potencial perceptivo para el nexo que une al hombre con la Naturaleza y el Cosmos, partiendo del centro mismo de una actitud espiritual «sin tiempo», la cual no encarna ya la copia (Abbild) sino el símbolo (Sinnbild) del *ser* creativo.

La identificación con este impulso espiritual, cuyo significado e importancia harían época, se aparece, mirando hacia atrás, como una mutación de la consciencia humana; sin embargo, tal identificación estaba ligada, en el *cambio de la consciencia*, al proceso histórico, a largo plazo, de una liberación paulatina y evolutiva de energía creadora. En lo temporal, esa cristalización de una percepción alterada del espacio y el tiempo se consumó en la capacidad, lentamente acrecentada, de unificar en el concepto del *ser* las distintas posiciones dualistas.

En la pintura y en la historia del arte, dicho proceso resulta reconocible como una interiorización filosófico-religiosa de la variedad de color y forma, lo que da lugar a una configuración de la luz concebida todavía, en principio, sólo de manera simbólica.

Los valores lumínicos en cuanto fermento de una pintura luminosa trascendente se encuentran ya en fecha temprana dentro de la tradición occidental, y también en diversas épocas y lugares, pero solamente en obras aisladas: bien sea en la tradición mediterránea clásica de

un Giotto, un Tiziano, un Tintoretto o un Greco, o bien en la pintura flamenca de paisaje del siglo XVII tardío, en obras sueltas de Vermeer o de Ruysdael, o en las obras maestras (cifradas en la interiorización e individualización del hombre y la Naturaleza) de la tradición romántica de un Caspar David Friedrich, o en la configuración histórica luminosa que hallamos en la producción de William Turner a comienzos del siglo XIX.

Sin embargo, la máxima reducción a una pintura puramente *pictórica*, es decir, la integración consciente de todos los préstamos, de cuño ajeno, de la tradición académica, no comienza en realidad hasta el presente siglo.

Con el desplazamiento de criterios visibles a criterios invisibles relativos a fenómenos de influencia (simples y complejos), se desplaza también el centro de la perspectiva temporal y espacial. Al principio se habló del descubrimiento de la cuarta dimensión, y con ello se daba a entender un proceso de transformación de la percepción (proceso carente de dimensiones, o bien multidimensional) que, desde el punto de vista de la historia de la cultura, es equiparable a la expansión de la revolución industrial y a la diferenciación, que prosigue hasta hoy mismo, de la tecnología, la ciencia y la civilización. Ahora se aprecia un común denominador en campos de la experiencia y del saber tenidos antes por diferentes entre sí, denominador que a principios de siglo desató una triunfal trompetería de liberación. Jalones de tal mutación en la facultad intelectual de alcance colectivo son, en igual medida, la definición de la teoría de la relatividad de Albert Einstein, de 1907; el escrito de Wassily Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte*, publicado en 1912, y también las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, como, por ejemplo, *El inconsciente*, de 1915.

Con el saber de la unidad, esto es, de las mismas leyes naturales para el microcosmos y el macrocosmos, queda anticuada la relación dualista entre causa y efecto, que conduce en lo sucesivo a formas expresivas ya superadas. Se origina un nuevo campo de fuerza espiritual, sostenido por una visión holista del mundo, que llena nuestra percepción con un nuevo sentido del espacio y del tiempo.

2. Supremacía. La preponderancia de la no-objetividad pura

El secreto de los grandes maestros del arte abstracto bordea aquella frontera en la que el arte deja de ser arte en el sentido más usual. El destronamiento de los objetos prácticamente reales dio al público en general, desde comienzos de nuestro siglo hasta hoy, ocasión para acusar a este arte como la destrucción del espíritu práctico y, con ello, de toda especie de arte. Lo que de veras ocurría era todo lo contrario.

Con el sostén que proporcionaba la experiencia de poder reproducir en la realidad carente de objetos una legalidad universal que no resulta visible a través de la sola mirada física, quedaba abierto el camino a nuevos contenidos de consciencia. Provistos de variado equipo instrumental y diversas concepciones, pusieron manos a la obra los pioneros del arte abstracto en Europa. Todos ellos emprendieron la misma vía, la búsqueda de formas de energía que no eran *enseñables* en sentido estricto, sino que podían ser estimuladas, despertadas, como todo cuanto viene *del espíritu*.

Matisse, Mondrian, Brancusi, Malevitsch, Kandinsky y otros que, con grandes logros personales, se atrevieron a irrumpir en mundos interiores icónicos de nuevas dimensiones espacia-

ZERO. Aspects of a European Movement

Dr. Hannah Weitemeier

1. «Spacetime», dualism overcome

In a rhythmic succession of abstraction and expression, with an increasingly rapid and dramatic series of discoveries in visual art as in every other field of knowledge, our century has witnessed a leap of consciousness of momentous significance for our understanding of the universe and of the place of mankind within it.

Through the centuries, the history of Western painting has been marked by a tension between the opposites of temporality and transcendence, a dualism of mind and matter, form and content. In our own time, this dualism has been overcome. A new perception of the interrelation of man, nature, and cosmos has arisen, from the centre of a «timeless» attitude of mind that no longer strives to imitate or reflect reality but to embody and symbolize creative existence itself.

Artists' identification with this impulse of epoch-making significance might seem, by hindsight, to represent a quantum leap in human awareness. Actually, it was the last stage in a long historical process, an evolutionary release of creative energy. This new perception of space and time gradually crystallized out of a growing ability to reconcile dualistic positions into a unity, a single, undivided conception of being.

In the history of art and painting, this process manifested itself in a philosophical and religious internalization of the phenomena of colour and form that led to an emphasis on light values in art. These light values, initially conceived symbolically as bearers of transcendent significances, appeared early in the Western tradition, at various places and times, though only in scattered exceptional works. They are found in the classical Mediterranean tradition of Giotto, Titian, Tintoretto, and El Greco, and in Flemish landscape painting of the late 17th century, in certain works of Vermeer or Ruysdael. Light values also play a central role in the Romantic tradition, which relied on inner vision and pictured man as tiny and alone in the face of sublime nature, as in the masterpieces of Caspar David Friedrich, or evoked the all-pervasive energy of light, as in the work of William Turner at the start of the 19th century.

But it was really not until our own century that artists achieved that extreme reduction of means that has come to be known as *pure painting* and that involved a conscious integration of all the external and exotic elements of the academic tradition. By shifting their attention from the visible to the invisible criteria of external phenomena, artists changed the way we conceive of

space and time. At first they spoke of the discovery of a fourth dimension, by which they meant either a dimensionless or a multi-dimensional transformation of perception, which in terms of cultural history was comparable to the expansion of the Industrial Revolution and the allied developments in science, technology, and civilization whose effects we are still feeling to this day.

In the early years of the 20th century, previously separate realms of experience and knowledge were realized to possess a common denominator. This realization signalled a revolution in collective awareness, that was marked by such events as the publication of *Einstein's Relativity Theory* in 1907, Wassily Kandinsky's book *On the Spiritual in Art* in 1912, and Sigmund Freud's theory of psychoanalysis, advanced in such books as *The Unconscious* of 1915.

With this awareness of creative unity, the realization that microcosm and macrocosm are governed by the same fundamental laws, the dualistic relationship between cause and effect became outmoded, and from that point on all forms of expression derived from this relationship were bound to seem anachronistic. A new spiritual forcefield took shape, borne by a holistic view of the universe which transfused perception with a new sense of space and time.

2. Suprematism. Triumph of Pure Non-Objectivity

The secret of the great masters of abstract art hovers at the threshold of art as generally understood. When they toppled the real object from the pedestal of art, these artists left themselves open to the accusation – which is still raised to this day – that they not only flew in the face of common sense but subverted art itself. Actually, they did just the opposite.

Inspired by the experience of being able to depict, through the non-objective reality of the canvas, a universal order not visible to the physical eye alone, these artists opened the door to new plateaus of consciousness, and to a new content in art. The pioneers of abstract art in Europe set to work with quite diverse instruments and ideas, but they all followed the same path: a search for forms of energy that in a strict sense could not be conveyed or taught, but, like everything that emerges from the human spirit, could only be inspired, awakened by example.

Matisse, Mondrian, Brancusi, Malevich, Kandinsky, and all the other great artists of the period whose inner vision led them into new dimensions of space and time, actually worked a vein of creativity that is as old as mankind itself. They tapped a potential energy within themselves that was stronger and more vital than all the con-

les y temporales, removieron en una antiquísima esfera del actuar humano. Habían tropezado, en su propio ser, con un potencial de energía más poderoso que las contradicciones de su existencia diaria. Lo que todos tenían en común era la sorprendente consciencia de un arte, una seguridad – resultante de diversas identidades – de armonizar lo consciente y lo inconsciente para operar sobre lo indecible, sobre lo inexpresable, de todos los tiempos.

En aquel entonces hubo artistas que, como por ejemplo Brancusi, eran capaces de ir a pie desde Rumanía a Francia. Tatlin se puso en camino de Moscú a París, con un circo ambulante, sin otro fin que el de visitar en su estudio a Picasso. Algunos coleccionistas importantes del Este europeo, como Schtoukine o Morozov, de Moscú y Petersburgo, compraron obras de arte en París e hicieron posible la eficaz y recíproca inspiración de los creadores. Surgía, por primera vez en el ámbito europeo oriental y occidental, un atento y despierto intercambio de experiencias.

El más consecuente de los representantes de una nueva época y de un arte de alcance planetario fue entonces Kasimir Malevitsch (1878-1935); sus teorías y su obra pictórica estaban plenas de premoniciones y anuncios para el porvenir. Malevitsch había inventado, entre 1911 y 1915, la *forma cero*. Decía que no encontraba la nueva realidad en el objeto de su pintura; lo que habría hecho era transponerse él mismo a la forma cero. Su *Cuadrado negro* de 1913 borró todas las imágenes ideales o imitativas y se presentó como icono – desnudo, sin enmarcar – de su tiempo. Malevitsch dijo de ese cuadro que era *el ojo de un nuevo origen, el rostro de una nueva era...* Una de sus discípulas contaba que Malevitsch consideró el *Cuadrado negro* como un acontecimiento de tan formidable importancia para su tarea creadora que, según declaración del propio artista, estuvo toda una semana sin poder comer, ni beber, ni dormir. Más tarde, en 1918, surgiría el *Cuadrado blanco*, del cual dijo el mismo Malevitsch que posiblemente significaba el principio y el fin. Y con eso se refería él al ya pretérito legado cultural y a la era de un arte nuevo, la preponderancia de la no-objetividad pura.

La misión político-cultural de Malevitsch se desplazó a Occidente, pasando por la actividad del artista en la *Bauhaus* durante la década de los veinte, y operó como fermento de un amplio entrelazamiento espiritual de culturas entre la Europa oriental y la occidental.

3. El arte de la época de Zero

Medio siglo después volvió a alumbrarse un movimiento europeo. Se repite la hora *cero*, el momento del punto cero y de un nuevo empezar en común.

Fue la época en que, por primera vez, se hizo expresiva la visión de una Europa unida. Existía el vínculo de la alianza occidental, pero con la renuncia a la Europa del Este. Era el tiempo de las grandes contradicciones internas y externas. En la Alemania de los años cincuenta, todas las fuerzas se concentraban en la incipiente construcción de una democracia. La pérdida de una identidad abarcadora de toda Alemania, así como la condición de apátrida de gran parte de la población, creó después de la guerra una enorme confusión espiritual y un considerable potencial de represión. La capacidad de simplificación debió ser muy grande para poder unificar las tensiones internas de las diferentes experiencias de la realidad vividas por aquella generación. Europa se había centrado, con todas sus energías, en su reconstrucción material. Partiendo de esta postura, de una base anclada en lo material, se produjo poco menos que un vacío espiritual. No existían ya valores a los que poder afianzarse. De la necesidad

de una orientación nueva nació el común denominador de un arte europeo. La carencia de lo provisto de sentido propio generó la apetencia del acto creativo, de encontrar una nueva verdad y una nueva belleza.

En un marco temporalmente limitado —de 1958 a 1964, aproximadamente— surgieron en el espacio europeo, más allá de las fronteras nacionales, obras plásticas de una cultura abierta orientada al futuro. Partiendo de las estructuras concretas de una época inspirada por la técnica y la ciencia, se crearon imágenes de espacios ilimitados: zonas sensibles de calma, un estado de meditación y contemplación y también la radical desmaterialización de la existencia aherrojada, son objeto de invocación en cuanto sentimiento colectivo de la existencia. El aspecto dinámico de la *action painting* y de lo informal resulta casi *filtrado* y liberado del gesto personal. Quedan al descubierto los principios estructurales que apuntan más allá de la obra.

Notables artistas de diferentes países europeos, como, por ejemplo, Yves Klein, Fontana, Manzoni, Uecker, Verheyen, Opalka, Graubner, Soto, Bury, Tinguely y muchos otros, proclaman con gran ahinco un nuevo arte de cuño europeo. Todos ellos, unos 50 artistas de tendencias análogas, organizan grandes exposiciones en las metrópolis del arte y comparecen ante la discusión pública con numerosas actividades de grupo. En el espacio de unos diez años, ese movimiento redobla sus bríos y llega a representar un arte de rango internacional que por primera vez puede llamarse europeo.

4. Zero y la monocromía

Desde el principio, Yves Klein sería uno de los artistas más relevantes del círculo *Zero*. Ello no se debió sólo a la fuerza de convicción de su arte y a la irradiación de su personalidad; se explica también por el mismo decurso histórico. Yves Klein compuso a partir de 1947 la *Symphonie Monotone*, la orquesta de un solo sonido. Y a partir de 1954 fue descubriendo el estado etéreo del ser humano. Sus cuadros muestran el azul cósmico, más allá de los contrastes de vibración, un saturado azul de ultramar que todo lo penetra, un color que el artista hizo patentar bajo la sigla *IKB* (*Internationales Yves Klein Blau*). Presenta Klein la *trinidad* del tritono —la forma, en espíritu, del tríptico tradicional— en la armonía monocroma del azul, el rosa y el oro. Proyecta una *escuela de la sensibilidad*, crea un sistema bancario propio con *cheques inmateriales* y trata de probar que la realidad visible de la tierra es sólo la huella impresa por los elementos fuego, agua y aire. Dirigía sus esfuerzos, con inusitada intensidad, a lo que no conocía: la vida escondida dentro de su propio ser.

Criado en medio de la plenitud de la luz y el mar mediterráneos, su mirada estuvo dirigida, ya desde muy temprano, a la vivacidad de las invasoras impresiones sensoriales. Así, el cielo que se tendía sobre Niza en el calor radiante de un día estival del Sur inspiró a Yves Klein para llevar a cabo su gran pintura —inmaterial—, el cielo mismo. A los dieciocho años de edad, echado de espaldas en la arena de la playa, signó él ese cielo azul. En un viaje por Italia en 1948, le salió al encuentro en Asís el mismo intenso azul: fue en los frescos de Giotto. Desde entonces se enfrascó en mundos esotéricos, y su percepción sobre los colores responde a un abismamiento interior propio de las doctrinas orientales meditativas. Sus *Reflexiones sobre el azul* tocan mundos anímicos del color: *En el principio es la nada; luego, una profunda nada, y después una azul profundidad*¹.

flicts and contradictions of their mundane existence. What they all shared in common was the astounding conviction of their art, which freed them from the bonds of personality and filled them with the knowledge that they were capable of reconciling the conscious with the unconscious, of contributing to the great harmony of the ineffable that surpasses time.

A veritable artistic migration set in —Brancusi walked on foot from Rumania to France, and Tatlin, burning to visit Picasso in his studio, joined a circus that was on its way from Moscow to Paris. Important Eastern European collectors like Shchukin and Morosov in Moscow and St. Petersburg began acquiring works of art in Paris, triggering a mutual inspiration of East and West that had far-reaching consequences for modern art. For the first time ever, there arose a conscious exchange of ideas and experiences across the cultural borders.

The most zealous advocate of a new era and a global art at that period was Kasimir Malevich (1878-1935), whose theories and painting practice were rife with anticipations of the future. Between 1911 and 1915, Malevich discovered what he called the null form, explaining that instead of searching for a new reality in the objects he painted, he actually projected his self into their simple, elementary forms. His *Black Quadrant* of 1913 expunged every objective reference or visual association, simply existing as a stripped, unframed icon of the modern age. Malevich described this painting as *the eye of a new source, the face of a new era*. One of his woman students reported that he considered *Black Quadrant* such an immensely significant event in his oeuvre that he could neither eat, drink or sleep for a week after finishing it. Malevich followed this painting in 1918 with *White Quadrant*, of which he remarked that it possibly represented both beginning and end. The old cultural heritage had been superseded by the art of a new era, the triumph of pure non-objectivity.

Malevich's mission took him to Western Europe, where he taught at the Bauhaus during the 1920s, disseminating ideas that soon became the catalyst of a cultural chain-reaction that spread throughout both Western and Eastern Europe and linked disparate worlds.

3. The Art of the ZERO Period

Half a century later another European movement emerged, and it, too, began at zero, the null-point of a new era of shared ideals and mutual effort.

The 1950s were a decade in which the vision of a unified Europe seemed closer to realization than ever before, yet in which political alignments had soon cut off Western from Eastern Europe. It was a time of great con-

traditions, both internal and external. In Germany, all efforts concentrated on the building of a democracy. Its loss of national identity and the homelessness of a great part of its population brought about a tremendous spiritual confusion, and the tendency was widespread to forget and repress the horrors of the recent past. The inherent tensions between the extremely different ways in which the survivors had experienced reality could be overcome only at the cost of extreme simplification. In Germany, as all over Europe, everyone threw themselves into the pressing task of material reconstruction. Yet heroic as it was, this effort seemed to go on in a spiritual vacuum. The values which might have guided it had been discredited. Yet it was precisely a need for human values, the necessity of a reorientation, that provided the common ground for a new European art. Into the vacuum of meaning rushed the joy of a creative search for a new beauty, a new truth.

Within a few short years, from about 1958 to 1964, there emerged throughout Europe, in disregard of national and political borders, images of an open culture oriented to the future. Taking their point of departure from the configurations of the science and technology that inspired the modern age, artists created visions of unbounded spaces, sensitive zones of calm that invited contemplation and meditation, even evoked a radical dematerialization of earthbound existence. This new and collective approach to life through art was achieved, as it were, by filtering out the dynamic aspect of action painting and informal art, freeing it of the personal gesture, and reducing it to structural principles that yet remained open in the sense of referring beyond themselves to the surrounding space.

Gifted artists from many European countries —Yves Klein, Fontana, Manzoni, Uecker, Verheyen, Opalka, Graubner, Soto, Bury, Tinguely, and many more— compellingly proclaimed the inception of a new art of European scope. Together with about fifty others working along similar lines, they held exhibitions at the major international art centres and sparked public discussions with their many group activities. Within the space of about ten years, this movement gained such momentum and unity that it produced an art of international stature which, for the first time in history, truly deserved the name European art.

4. ZERO and Monochrome Painting

One of the most important artists in the ZERO orbit from the start was Yves Klein. Not only was his art compelling and his personality magnetic; the historical course of events itself put him in the front line. In 1947 Klein began composing his *Symphony Monotone*, the orches-

Yves Klein fue conocido por el sobrenombre de *Yves-le monochrome*. En la limitación a un solo color que, mate y sin reflexiones luminosas, penetra el material del cuadro, se produce en su visión una especie de proceso fluido, teniéndose la sensación de estar *impregnado* por el color sin poder definirlo. En sus ensayos con superficies monocromas, Yves Klein comprobó que el color azul generaba la más poderosa liberación respecto del material concreto del cuadro, y la máxima intensidad de las sensaciones cromáticas puras. El artista se introdujo así en la magia del azul —su luciente, profundo azul ultramar, penetrador de todas las cosas— con el que en adelante conquistaría el mundo.

5. Zero. Idea y realización

En el tiempo que media entre 1957 y 1958 empieza en Alemania la expedición de conquista de *Zero*. En acontecimientos que se suceden rápidamente unos a otros, con mutuos entrelazamientos personales y espontáneo intercambio de ideas, se hace visible el círculo de artistas reunidos en torno a *Zero*.

Se comenzó con las *exposiciones vespertinas* en el estudio que Mack y Piene tenían en Düsseldorf, el más amplio lugar de que se disponía y donde, a partir de abril de 1957, unos artistas jóvenes expresaban su callada protesta contra un mundo que *se sentía defectuoso* (Piene). Es característico del proceso evolutivo de estos hechos el que poco después —como un eco del impulso inicial— se fundaran dos galerías de las que marcan tendencias: en mayo de 1957, la *Galerie 22* (Jean-Pierre Wilhelm y Manfred de la Motte), y en junio del mismo año la *Galerie Alfred Schmela*. Schmela fue después el principal marchante de la vanguardia de *Zero*. Su galería la inauguró con *Proposiciones monocromas* de Yves Klein, la primera muestra que de este artista se ofrecía en Alemania. La idea de la obra monocroma fue decisiva para el clima artístico alemán; a ello se sumarían los primeros cuadros reticulados (con retícula, o trama) de Otto Piene y los primeros ensayos seriales de Heinz Mack. Desde un principio, Mack y Piene constituyeron el núcleo del grupo *Zero* de Düsseldorf, en el que se integrarían tanto la actitud filosófica del segundo de dichos artistas como el temperamento, propicio a la experimentación, del primero. Günther Uecker, que sólo más tarde pertenecería al círculo íntimo, describió con carácter retrospectivo la generosa sensibilidad de aquel grupo de artistas: *Zero no era sólo una esfera espiritual que se hacía visible en los trabajos... , pues Zero constituyó desde el principio un campo abierto de posibilidades, y se especulaba con la forma de la pureza, de la belleza y de la quietud...²*. Lo asombroso del fenómeno *Zero* fue, al comienzo, la inesperada seguridad en sí mismos que tenían aquellos artistas y su capacidad de entusiasmo por alcanzar una visión común con que contemplar la realidad anclada en una sociedad de masas y de consumo —sociedad, por aquellas fechas, en trance de formación— y que, sin embargo, conservaba en sí misma la *actividad del reposo*.

La séptima exposición vespertina, titulada *El cuadro rojo* (un acontecimiento de *Zero* en el que intervenían ya más de 40 artistas y que se celebró en abril de 1958 en el taller de Mack y Piene), abrió en Alemania, por primera vez, perspectivas que dejaban ver elementos, momentos, de una pintura monocroma. Aunque muchos de los artistas participantes fueron tenidos en cuenta conforme a puntos de vista más bien estratégicos, en la revista *Zero, volumen 1* —simultáneamente publicada por Mack y Piene—, se divulgó la pretensión, de efecto provocador entonces, de conseguir una *configuración eminente del mundo* con una pintura impregnada del universo sensitivo de *Zero*. Mack y Piene acaban de hacer sus estudios de

Filosofía en la Universidad de Colonia y trataban de compaginar las ideas de Yves Klein con el pensamiento filosófico hegeliano: *El rojo es el color concreto por excelencia*. Piene declara: *El espacio cromático íntegro, mostrado en toda su pureza por Yves Klein, se nos imponía casi como un espacio vibratorio*³.

Ese espacio en estado de vibración no se abrió concretamente a los artistas de *Zero* hasta producirse la inclusión real de estructuras luminosas. Como en la música el resonar de los tonos concomitantes, el fenómeno luz engendró, en la siempre cambiante temporalidad del curso del movimiento, una zona de vibración que actuaba más allá del cuadro. Sólo con la incorporación directa de la luz adquiere el cuadro, en unidades parciales definibles —por ejemplo, mediante el retículo o la forma seriada—, un orden en cuanto a fijación previa de posibilidades infinitas. El objetivo consiste en estimular las vibraciones luminosas del color y hacer perceptible al contemplador la vida dinámica que el color posee.

Este decisivo paso se insinuó, todavía con medios puramente pictóricos, en la octava exposición vespertina, *Vibration*; apareció, además, *Zero, volumen 2*, con importantes manifiestos y contribuciones histórico-artísticas. El título *Vibration* subraya el impulso, cargado de energía lumínica, de los cuadros estructurales y zonas reticuladas de las obras expuestas; dichos cuadros y zonas apuntaban hacia dimensiones infinitas. Heinz Mack presentó entonces sus primeros relieves luminosos. Con tales metas, *Zero* se aproximaba también a la disposición receptiva de artistas cuya producción iba cobrando alcance internacional, como Agam, Bury, Soto, Vasarely o Tinguely, que en 1955 estuvieron representados en la primera exposición, titulada *Le mouvement*, en la galería Denise René de París.

6. Zero y el meta-movimiento

Con la vibración de la luz y el movimiento virtual que se opera en el cuadro, empieza la discusión en torno al arte cinético. Para los artistas de *Zero* fue decisivo el encuentro con el suizo Jean Tinguely a principios del año 1959. Las ideas de este último acerca de un *meta-movimiento*, así como su actitud vital, combinado todo ello con un gran gusto por el juego y una gran afición por la aventura, influyeron sobre la situación, transmitiéndole un tono eufórico. Tinguely, ya antes de su traslado a París en 1953, había realizado ensayos tendentes a introducir la velocidad como medio de desmaterialización; a tal fin, colgaba objetos del techo o les imprimía grandes velocidades sirviéndose de motores eléctricos, con lo cual se hacían visibles diversos estadios del movimiento respectivo. En París, con sus construcciones de alambre y sus relieves, creó el *meta-mecanismo*, que permite la aplicación funcional del azar al desprender el artista diferentes elementos de la obra para montarlos luego sobre ejes que, detrás de ella, se encuentran conectados a mecanismos eléctricos. De esta manera obtuvo Tinguely sus primeros trabajos realmente *infinitos* merced a las posibilidades de variación. Expuso sus *Metamatics* en París, Milán y Estocolmo y tomó parte, desde 1957, en exposiciones colectivas de arte cinético celebradas en Suiza, Italia, Bélgica, Estados Unidos, Japón y Brasil. Su vida en París transcurrió cercana al círculo de artistas congregado alrededor de Iris Clert, entre los que figuraban Yves Klein, Soto, Fontana y Agam; éstos incorporaban a su trabajo valores nuevos logrados en su experiencia con figuraciones ópticas pluridimensionales. Por aquellas fechas París era la metrópoli por excelencia del arte. Tinguely pertenecía, juntamente con Spoerri y, más tarde, con Niki de Saint-Phalle, al influjo marcadamente suizo-europeo del grupo de los *Nouveaux réalistes* fundado alrededor de Pierre Restany. En compañía de

tration of a single note. In 1957 he discovered what he called the aetherial state in human beings. His paintings began to exhibit a cosmic blue, a blue devoid of every interference from other colour wavelengths, a saturated, all-pervasive ultramarine blue which he later even had patented, as IKB (International Klein Blue). Subsequently, Klein went on to establish the trinity of the colour triad —the traditional form taken by, the triptych of the spirit— in a monochrome interplay of blue, rose, and gold. He projected a *School of Sensibility*, developed his own banking system with *immaterial cheques*, and attempted to prove that the apparent solidity of the planet was merely a manifestation of the elements of fire, water and air. With an unusual intensity and singleness of purpose Klein sought the unknown the secret life force buried within himself.

Growing up in the Mediterranean profusion of light and sea had sharpened Klein's receptiveness to comprehensive sense impressions. It was the sky over Nice, shimmering in the summer heat, that inspired his great immaterial images of the endless empty heavens. Once, at the age of eighteen, lying on his back on the beach, this awesome sky had challenged him to sign it with a flourish of his upraised hand. On a trip to Italy in 1948 Klein discovered the same intense blue in the frescoes of Giotto in Assisi. From that point on, he became involved in esoteric realms, and his colour perception took on an introspective quality that recalled the meditation practices of Eastern religions. In his *Reflections on Blue*, Klein plumbed the spiritual significations of colour: *In the beginning was nothingness, then a profound nothingness, and after that, a blue profundity.*¹

Becoming known as *Yves-le monochrome*, Klein limited himself to a single colour, a matt blue that absorbed the light, penetrated the canvas, and created in the viewer a sensation of flux, a feeling of being drawn into the colour and impregnated by it, without being able to locate it in space or define its effect. In the course of his experiments with monochrome surfaces Klein discovered that the colour blue brought the most complete liberation from the material nature of the painting, and stimulated pure colour perception to the highest degree. He succumbed to the magic of blue —his brilliant, all-pervading ultramarine— an impact of great influence on the art world.

5. ZERO. Idea and Realization

In 1957 and 1958 the ZERO idea came to Germany, sparking a rapid series of events, close personal ties, and a spontaneous exchange of information out of which the outlines of the ZERO group soon began to take shape.

It all started with the *evening exhibitions* in Mack and Piene's Düsseldorf studio, the largest space available,

where in April 1957 young artists began to mount a silent protest against what Piene called a *flawed world*. It was a characteristic turn of developments that shortly thereafter, like a reverberation of this first impulse, two pioneering galleries were founded: Galerie 22, opened in May 1957 by Jean-Pierre Wilhelm and Manfred de la Motte, and the Alfred Schmela gallery, opened in June 1957 by the dealer who was to be the main support of the ZERO vanguard. Schmela's first vernissage was *Monochrome Propositions* by Yves Klein, the artist's German premiere. His monochrome approach proved a decisive influence on the German scene, supplemented by Otto Piene's first grid paintings and by Heinz Mack's first experiments in serial imagery.

Mack and Piene formed the core of Düsseldorf ZERO, with the experimental verve of the former being tempered by the philosophical bent of the latter. Günther Uecker, who later joined the two, recalled the group's open and receptive sensibility: *ZERO was more than an intellectual approach that took on visible shape in the works... because from the beginning it was a field of open potentials, involving speculations about the visionary form of purity, beauty, and silence...*² Perhaps the most astonishing thing about the ZERO phenomenon was the unexpected self-confidence of these artists and their enthusiasm for a shared vision which, though dependent on the reality of an emerging mass consumer society, nevertheless retained an intrinsic *detachment in activity*.

The seventh of these evening studio exhibitions, *The Red Painting* in April 1958, was a ZERO event that explored the horizons of monochrome painting for the first time in Germany. Though many of the forty contributing artists may have been included for largely strategic reasons, the catalogue-magazine *ZERO vol. 1* concurrently issued by Mack and Piene launched the provocative claim that this art suffused with the ZERO sensibility would *eminently shape the world*. Mack and Piene had just finished their philosophy courses at the University of Cologne, and they attempted to relate Yves Klein's ideas to the philosophy of Hegel: *Red is the concrete colour par excellence*. Piene went on to state that *The colour-space demonstrated in all its purity by Yves Klein veritably forces itself upon us, as a space in vibration*.³

The ZERO artists were soon to explore the potentials of this space in vibration by taking advantage of the physical properties of light and its ability to create structures. Similarly to the phenomenon of overtones in music, the lightwaves emitted by colours are in continual motion, overlapping and interfering with one another to produce a zone of vibration before the actual canvas surface. By taking account of these effects when designing a picture, for example by employing a screen or grid or other pattern, a theoretically infinite variety of *overtones* can

Yves Klein, realizó Tinguely en 1958, en la galería Iris Clert, la exposición *Vitesse pure et stabilité monochrome*. Como tarjeta de invitación se hicieron unos discos azules del tamaño de un plato. Estos discos, obra de Yves Klein, formaban parte de un objeto rotatorio fabricado por Tinguely que, con velocidades variables entre 2.500 y 4.500 revoluciones por minuto, producía una vibración cromática virtual. En estos proyectos en común, los terrenos estaban exactamente delimitados: Tinguely se hacía cargo de la construcción del espacio inmaterial mediante la estática de la velocidad; Yves Klein se ocupaba de la disolución del color sirviéndose de la vibración del aire mecánicamente producida.

De esa colaboración resultaría el famoso discurso de Yves Klein preparado con motivo de la exposición de Tinguely en la galería de Alfred Schmela en febrero de 1959. En dicho discurso se proponía la tesis de la cooperación en el arte, que recordaba el Romanticismo alemán temprano. Uecker, en el curso de esta muestra, organizó en su taller una fiesta de tres días de duración; el local era totalmente azul. Un mes más tarde, Tinguely arroja sobre Düsseldorf 150.000 hojas volantes con la versión abreviada de su manifiesto *Por la estática*.

La condición suprasensorial de legalidad de un principio cinético que se reconoce a sí mismo como estática permanente hizo, por un lado, que Tinguely se convirtiera en antena de la génesis histórica del arte del movimiento durante la década de los veinte; por otro lado, sus grotescas máquinas, en parte también conmovedoras — que resuenan, tabletean, sacan del sueño a fuerza de estrépito —, desgarran el telón estremecido de miedo ante procesos inevitablemente gobernados por la técnica.

Tinguely fue también, junto con Van Hoeydonck y Bury, el real impulsor de la composición internacional de la legendaria muestra artística *Vision in Motion - Motion in Vision*⁴, celebrada en la Hessenhuis de Amberes en marzo de 1959, donde se encendió la discusión en torno a la inmaterialidad, con tanto apasionamiento que en el viejo almacén portuario sobrevino una verdadera reyerta. Pese a todas las contradictorias posturas personales, aquel fue el primer gran acontecimiento debido a los artistas que se unirían luego en *Zero 3*. En 1959 nadie supo denominar exactamente aquel impulso común, pero fue tomando cuerpo la certeza de que, en todo el ámbito europeo, una nueva ola de luz y movimiento atraía con fuerza a los artistas de signo más avanzado.

7. Zero. El principio de un movimiento europeo

En tanto que la anterior generación de artistas — en la que se contaban autores como Dorazio o Fontana — estuvo representada ya en la *documenta II*, Kassel, 1959, los movimientos de la generación más joven se desarrollaron poco menos que en el *subsuelo* de la época.

En el breve espacio de tiempo comprendido entre 1959 y 1960 se estrecharon las relaciones personales de los artistas; éstos comenzaron a hacer viajes y a proyectar y organizar exposiciones en común; con el intercambio de ideas se amplió el campo de acción de su trabajo.

Importante personaje favorecedor de los contactos en esta época fue Piero Manzoni. Este, que procedía de una familia de la aristocracia italiana, fue, en el curso relativamente corto de su evolución artística, un infatigable iniciador de proyectos, realizaciones y experimentos que concernían al espacio *total*, como, por ejemplo, la idea de trazar una línea a lo largo de todo el meridiano de Greenwich.

En septiembre de 1959 publicó Manzoni en Milán, juntamente con Castellani, el primer número de la revista *Azimuth*, que, en calidad de preparativo, tendía a crear una nueva situación artística de los miembros de *Zero*, todavía poco conocidos en Italia. Con la galería *Azimuth*, fundada poco después, se afirmaron en suelo italiano las tendencias de *Zero*, que comparecerían en la exposición colectiva de Breier — Castellani, Holweck, Yves Klein, Mack, Manzoni, Mavignier y Piene—, celebrada en enero de 1960 bajo el lema programático *Una nueva concepción artística*. Coincidiendo con la exposición apareció la revista *Azimuth 2*, como expreso manifiesto de *Zero*, con amplios textos, en tres idiomas, de Udo Kultermann, Castellani, Manzoni y Piene.

Contribuyó también a preparar los contactos la muestra *Pintura monocroma*, organizada en marzo de 1960 por Udo Kultermann en el Museo del Palacio Morsbroich, con la cual adquirió especial peso la tradición puramente pictórica de artistas agrupados en torno a *Zero*, como Fontana, Yves Klein, Jef Verheyen, Lo Savio, Girke y otros. En el campo de tensiones internas, la exposición celebrada en Leverkusen fue el motivo indirecto que conduciría más tarde a la fundación y anexión del grupo holandés *Nul*, con Schoonhoven, Henderikse, Armando y Peeters. En cuanto al contexto interno del grupo *Zero*, la exposición de Leverkusen tuvo importancia porque estuvo ligado a ese acontecimiento el encuentro con Lucio Fontana y su obra, encuentro esencial en lo humano y en lo artístico.

En su contacto, frente a frente, con Fontana, los artistas del grupo *Zero* tomaron conciencia de su vinculación histórica a la época que vivían y de su responsabilidad en el terreno del arte. La fuerza y el penetrante influjo de Fontana sobre la generación inmediata se fundaron en la seguridad recién lograda, la convicción de poder abrir en el arte un nuevo camino; con ademán voluntarioso y concentrado, Lucio Fontana había empezado, ya en 1949, la práctica de perforaciones sobre diversos materiales, y desde 1958 había efectuado aberturas en el lienzo monocromo mediante varios cortes. Con esta acción Fontana destruía definitivamente la aureola de la obra de arte tradicional y desenmascaraba las ideas heredadas concernientes al cuadro, presentándolas como alucinación colectiva de una forma de percepción ya caduca. Al mismo tiempo, el artista realizó el proyecto del vacío, un nuevo concepto espacial que dio por resultado la inversión de la perspectiva propia del Renacimiento.

La relación de Fontana con los artistas del círculo de *Zero*, en especial con Verheyen y Goepfert, se convirtió en una confirmación recíproca, dado que aquél, por obra de su *espacialismo*, alcanzó a artistas todavía jóvenes —algunos aún desconocidos— que, en sus actividades propias, se movían ya dentro de dicho espacio de experimentación. La concepción artística de Fontana, impuesta por su sentido vital y unida a su integridad humana, hizo de él una especie de figura paterna con respecto a los artistas más jóvenes; Fontana, por su parte, se sintió siempre atraído por ellos. Tal actitud se vio refrendada por la amistad que a partir de 1957 le uniría a Jef Verheyen.

El artista flamenco Jef Verheyen propugnaba la interiorización de los fenómenos pictóricos, influido como estaba por estudios de filosofía de la Naturaleza y de escuela existencialista (Kierkegaard, Heidegger, Merleau-Ponty), así como por la teoría de los colores de Paul Klee. Con el primer manifiesto del *Esencialismo*, que publicó en Milán en noviembre de 1958, crearía Verheyen el fundamento de su pintura luminosa monocroma: *El Esencialismo es la determinación, la delimitación, de lo puramente pictórico. Para el esencialista, el nombre de pintor, o el de pintura, es una palabra anticuada; con ella no se pintan ya escudos. Lo que tiene conciencia del color hace referencia a la limitación de la luz. En razón de esa limitación o disci-*

be produced. The aim is to potentiate the light energy of colours and colour combinations in order to make manifest, to the eye of the observer, the dynamic qualities inherent in colour.

A decisive step in this direction was taken, still by using purely painterly means, at the eighth evening exhibition, *Vibration*. To supplement the exhibition, manifestos and important essays in the history of art were published in *ZERO vol. 2*. The title, *Vibration*, emphasized the charged light energy produced by the textured and screened areas of the paintings, which evoked infinite spaces. Also on view were Heinz Mack's first light reliefs. The theoretical aims of this exhibition brought ZERO into the proximity of such artists who were already active internationally as Agam, Bury, Soto, Vasarely, and Tinguely, all of whom had been represented in 1955 at the first comprehensive view of kinetic art in the widest sense *Le mouvement*, at the Denise René gallery, Paris.

6. ZERO and Metamovement

With the exploitation in painting of light vibrations and virtual movement, the stage was set for the emergence of kinetic art. A decisive moment for the ZERO artists was their meeting, in early 1959, with Jean Tinguely, the Swiss sculptor. Tinguely's notion of *metamovement* and his vital approach, together with a contagious playfulness and love of experiment, had an euphoric effect on the German scene.

Even before moving to Paris in 1953, Tinguely had experimented with speed as a means of rendering material objects immaterial. He would attach objects to electric motors suspended from the ceiling and set them in motion. As they began to revolve more and more rapidly, they dissolved into mere shadows of themselves, then virtually disappeared altogether. In Paris, Tinguely developed were constructions and reliefs based on the principle of *metamechanism*, which permitted him to employ chance as a functional factor in his work. He would separate visual elements from the picture plane and raise them to what he called a *metaplane* by mounting them on axes which were attached to an electrically driven mechanism behind the picture. In this way Tinguely arrived at the first in a series of configurations which was theoretically capable of infinite permutation. He exhibited these *Metamatics* in Paris, Milan and Stockholm, and in 1957 began contributing to group shows of kinetic art in Switzerland, Italy, Belgium, the United States, Japan, and Brazil. Tinguely's activities in Paris were closely associated with the group around Iris Clert, which included such artists as Yves Klein, Soto, Fontana, and Agam, who like Tinguely aimed at evoking visual experiences of an unprecedentedly multidimensional and imaginative kind. At that period, Paris was indeed still the world capital of art.

Tinguely, with Spoerri and later Niki de Saint-Phalle, brought a definitely Swiss accent to the European blend of the Nouveau Réaliste group that formed around Pierre Restany. In collaboration with Yves Klein, Tinguely mounted a joint exhibition in 1958 titled *Vitesse pure et Stabilité monochrome* at the Iris Clert gallery. The invitations were dinner plate-sized blue disks made by Klein for a Tinguely rotation object, which, moving at a speed varying from 2,500 to 4,500 rotations per minute, created virtual color vibrations.

The responsibilities were carefully divided in these joint creations, with Tinguely producing immaterial spaces by means of a statics of speed, and Yves Klein resolving colour into its constituents by means of mechanically induced light vibrations.

Another consequence of this collaboration was the now-famous speech held by Yves Klein at Tinguely's opening at the Alfred Schmela gallery in February 1959, in which he stressed the importance of artistic cooperation in a way very much reminiscent of the early German Romantic Movement. During the show, Uecker held a three-day party in a room of his Düsseldorf studio which had been painted entirely blue for the occasion. A month later, Tinguely showered Düsseldorf from the air with 150,000 copies of a brief version of his manifesto, *For Statics*.

With his metaphysical principle of a movement conceived as permanent and therefore static, Tinguely became as it were the historical antenna for a transmission into the 1950s of the kinetic art of the 1920s. And just as importantly, his scurrilous, sometimes even touching machines rattled, jerked, and clanked so joyously that they dispelled the aura of fear surrounding a technology that had seemingly made slaves of its masters.

With van Hoeydonck and Bury, Tinguely was also the real driving force behind the international representation at the legendary exhibition *Vision in Motion - Motion in Vision*⁴ held at the Hesselhuis, Antwerp, in March 1959. The old harbour warehouse witnessed a debate on immateriality in art that became so heated that it deteriorated into a memorable fistfight. But despite all individual differences, this remained the first great event in which the artists who were later to be united in ZERO 3 participated. In 1959, none of them were yet able to precisely define their common impulse, but their conviction nevertheless grew that a new wave of light and movement was mounting that would soon sweep the most progressive artists in Europe along with it.

7. ZERO. Inception of a European Movement

While such advanced artists of the older generation as Dorazio and Fontana were already being represented at

*plina, el Esencialismo ha pasado a ser el adversario del mondrianismo, porque el esencialista, en el campo pictórico, niega la anécdota, el contraste cromático, la simbología geométrica y la estética también geométrica. El Esencialismo es la vivencia esencial de la teoría existencial de los colores... Probablemente, la condición de lo pictural no tiene otra razón de ser que el existir en su propia luz; pero de buena gana quisiera yo superar el abismo que hay ahora entre ella (la condición de lo pictural) y lo que le rodea. Antes, la pintura hacía de puente entre los dioses y los humanos; más tarde, a través de algunos medios, pasó a ser el contacto con lo cósmico, pero hoy día sólo ciertos iniciados son los que llegan a ser rozados por un fenómeno pictórico esencial...*⁵

En numerosos artículos y notas elaboró Jef Verheyen su teoría de los colores; la visión pictórica de este artista condujo, partiendo de 1958, a la fundación de la *Nueva Escuela Flamenca*. El grupo no reconocía ya la etiqueta de la pintura oficial belga, y se opuso al expresionismo existencialista de *Cobra*. En mayo de 1961, la *Nueva Escuela Flamenca* se presentó de forma colectiva en la exposición *Forum 61*, organizada en Gante por el Centro Nacional de Arte Moderno; en el *Forum 62* se produjo la anexión al grupo internacional *Zero*. Las relaciones con Amberes y Bruselas fueron decisivas para la penetración en el ámbito internacional; pues allí es donde el fenómeno *Zero* atrajo por primera vez la atención de coleccionistas y museos de importancia.

El movimiento irradia ahora su influjo sobre muchos artistas y tendencias del espacio cultural europeo: el *Groupe de Recherches d'Art Visuel* de París, el *Gruppo N* de Italia, el *Equipo 57* de España, la *Nove Tendencije* de Zagreb, etc. Un sustancial impulso para la clarificación de los frentes fue la exposición *Arte concreto - Cincuenta años de evolución*, organizada por Max Bill en la Helmhaus de Zurich el año 1960. Esta importante muestra se refería a la continuidad histórica del concepto de *arte concreto* acuñado en 1930 por Van Doesburg, que prescindía de todos los aspectos individuales, metafísicos e ideológicos, limitándose a la pura visualidad. La muestra presentaba las metas de trabajo y la evolución del *arte concreto*, que desde los años veinte había conservado independiente su identidad europea y que, pasando por la tradición de la *Bauhaus*, todavía viva, había proseguido en la Escuela Superior Técnica de Configuración, de Ulm.

El fondo conceptual de la exposición fue decisivo para el esclarecimiento de las ideas de *Zero*. Günther Uecker reconoció en las obras *unistas* de Strzeminsky de los años treinta, que veía por primera vez, la paternidad espiritual de su propio concepto de la estructura. Strzeminsky había desarrollado en 1924 su *teoría unista* (inmanente, de modo absoluto, en el arte), partiendo de la crítica de los trabajos tardíos de Malevitch, y se hallaba en Polonia en fuerte contraposición a los *utilitaristas*. Strzeminsky exigía *La existencia verdaderamente autónoma en el campo de las artes plásticas cuando la obra de arte se basta a sí misma, cuando lleva su finalidad en sí misma y no busca justificación alguna en valores que se encuentren fuera del cuadro. Un objeto del arte puro que esté conformado de acuerdo con los principios que le son propios, figura como una unidad equivalente a otros organismos del mundo, como un ser real*⁶. Strzeminsky imprimía a sus estructuras monocromas una nueva forma visual que operaba decisivamente sobre los artistas; lo hizo en especial sobre Roman Opalka, que desde 1949 fue alumno suyo en Lodz durante varios años.

Para Uecker, la estructura autónoma *en cuanto ser real* significaba la creación de un espacio libre para su propio desarrollo espiritual; en este sentido, el artista abandona el campo del arte concreto y se aproxima a autores como Yves Klein o Fontana. Arrancando de este espa-

cio libre de un concepto autónomo de la estructura, en Uecker la estructura de clavos puede liberarse del cuadro o del objeto y pasar a otros objetos distintos, como mesas, pianos, televisores, etc., o convertirse en un instrumento de agresión. Por cuanto la estructura de clavos conserva en sí su centro autónomo —o se convierte ella misma en clavo—, puede ponerse a danzar, o arrojar centellas, o transformarse en un bosque. La estructura transpone en todo objeto artístico una forma intensificada de la experiencia; según los casos, esa forma aparece en calidad de contexto estructural reconocido como contexto viviente. Si el gesto consciente abrió en Fontana el espacio de libertad de la experiencia, en el caso de Uecker es la misma acción de clavar la que, según la interpretación respectiva, puede verse como trabajo consciente o como ritual mágico; en ninguna ocasión cabe atribuir esa acción a criterios exclusivamente racionales. Uecker diferencia con claridad su trabajo y el de los artistas de Düsseldorf del grupo *Zero*, del que realizan los adscritos al arte concreto y a toda concepción racionalista del arte: *Para nosotros, arte significa una transposición espiritual. Lo realizado en experiencias lo transponemos nosotros a un mundo intensificado. La tensión existente es, para nosotros, visible y nos distingue de los demás, que sólo presentan la zona unilateral y racional*⁷.

Por tales motivos, vendrían a romperse también las relaciones con Max Bill, dado que los propósitos de éste parecían demasiado racionalistas a los integrantes de *Zero*, y éstos, a su vez, le resultaban a él poco consecuentes. Esa polaridad de principios contribuyó mucho a la dinámica interna durante la etapa de formación del movimiento, pues lo que a primera vista parecía existir en común con respecto al lenguaje visual, incluía intenciones contradictorias; éstas no habrían de clarificarse por parte de los artistas hasta la década de los sesenta, lo cual favorecería grandemente la vitalidad de la situación.

En 1961, con casi un millar de espectadores y movilización de policía, tuvo lugar la gran manifestación artística *Zero 3* en la antigua galería Schmela y en las calles del casco antiguo de la ciudad de Düsseldorf. Del *inventario* del acontecimiento formaron parte cuadros, objetos, banderolas de aluminio, focos, pompas de jabón, *muchachas de Zero*, caja registradora, *music-box*, un reloj *Zero* y multitud de globos aerostáticos. Con una semilla de girasol (de Tinguely) para plantarla en la tierra, y con la cabeza de un fósforo (acompañada de unas instrucciones pirómanas de Spoerri), apareció *Zero, volumen 3*. En este documento, ya histórico, del movimiento *Zero*, figura al principio la fotografía de un ojo surgida del principio del movimiento perpetuo del *dynamo*; al final del tomo aparece la fotografía del movimiento de unos labios al pronunciar la palabra *Zero*, y el colofón simbólico de un cohete *Zero* lanzado al infinito.

Este fue el arranque de un movimiento que se extendió por toda Europa y que en adelante no quedaría vinculado a un lugar o a una época; por el contrario, su resonancia y permanencia las halla ese movimiento en la comunicación abierta, en *el corazón del hombre*, como expresa Yves Klein: Allí donde el fuego arde con viveza.

NOTAS:

¹ Cat. *Yves Klein*, Nationalgalerie, Berlín, 1976, p. 17.

² Strelow, Hans: Entrevista con Günther Uecker, en *Düsseldorf Hefte*, febrero, 1965.

³ Cat. *Mack, Piene, Uecker*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965, p. 15.

⁴ El concepto *Vision in Motion* se tomó de Laszlo Moholy-Nagy, precursor del arte luminoso cinético de los años veinte. Laszlo Moholy-Nagy: *Vision in Motion*, edición póstuma, Paul Theobald, Chicago, 1947.

⁵ Jef Verheyen: Primer manifiesto del Esencialismo, Milán, noviembre, 1959.

⁶ Strzeminsky, Wladyslaw, en *Tendenzen der Zwanziger Jahre* (Tendencias de los años veinte), XV Exposición de Arte Europeo, Berlín, 1977, 1, p. 179 s.

⁷ Strelow, Hans: Entrevista con Günther Uecker, Colonia, DuMont Schauberg, 1965.

prestigious exhibitions like Documenta II, 1959, in Kassel, the activities of the younger generation were still going on very much underground. In the course of 1959 and 1960 personal relations among them grew closer; they began to travel to each other's studios and plan joint exhibitions; and as the exchange of ideas grew ever more intense, their field of operations and influence expanded.

An important contact figure during this period was Piero Manzoni. In the course of a relatively brief artistic career, this scion of a noble Italian family became an untiring initiator of projects, experiments, and *realizations* that aimed at a total visualization of space, as for example in his idea of drawing a line along the entire Greenwich Meridian.

In September 1959, Manzoni published together with Castellani the first number of the Milan journal *Azimuth*, which prepared the ground in Italy for the little-known ZERO artists. The cornerstone was laid a short time later with the Azimuth gallery, which opened in January 1960 with a show of Breier, Castellani, Holweck, Yves Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, and Piene, under the banner of *The New Artistic Conception*. During the exhibition *Azimuth 2* appeared, a pure ZERO manifesto that included long essays, by Udo Kultermann, Castellani, Manzoni and Piene.

Contacts were deepened in March 1960 when an exhibition organized by Udo Kultermann, *Monochrome Painting*, opened at Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen, Germany. This time the emphasis lay on the purely painterly tradition of the artists then forming around ZERO —Fontana, Yves Klein, Jef Verheyen, Lo Savio, Raimund Girke, and others—. The Leverkusen show also provided the indirect stimulus that later led to the formation of the Dutch NUL group with Schoonhoven, Henderikse, Armando, and Peeters. This event moreover strengthened the internal cohesion of ZERO, for it brought a meeting with Lucio Fontana that was to prove both personally and artistically crucial.

In their confrontation with Fontana and his work, the ZERO artists became aware of their historical situation and the artistic responsibility it entailed. Fontana's strength and impact on the following generation owed to his conviction that he was capable of blazing new trails for the art of our time. In 1949, with a gesture of self-confident force, he had begun to pierce the picture plane, and his monochrome canvases from 1958 all carried rows of gaping incisions. With this act, Fontana forever destroyed the aura of the traditional work of art and revealed our conventional notion of it to be the collective hallucination of an outmoded form of perception. At the same time, he posited emptiness, the void, as a new conception of pictorial space, and this encouraged artists finally to abandon the doctrine of Renaissance perspective.

Fontana's relationship with the artists of the ZERO connection, especially with Verheyen and Goeppfert, developed into a mutual confirmation of goals. With his concept of *spazialismo* Fontana explored a contemporary mode of experience that had already begun to interest a number of young and for the most part unknown artists. His vital approach to art, combined with his personal integrity, made Fontana a kind of father-figure to the younger generation, just as conversely he always felt an affinity to them. This was confirmed by his friendship with Jef Verheyen, which began in 1957.

The Flemish artist Jef Verheyen aimed at an inward intensification of the phenomenon of painting. In this he was influenced just as much by his studies in natural and existential philosophy (Kierkegaard, Heidegger, Merleau-Ponty) as by the colour theory of Paul Klee. In his first manifesto of *Essentialism*, published in 1958 in Milan, Verheyen explained the principles of his monochrome painting-in-light: *Essentialism is a determination, a limitation to pure painting. For the essentialist, the term painter or painting is an outmoded word; he no longer paints signboards. Awareness of colour points to a reduction to light. This reduction or discipline has made essentialism the antagonist of Mondrianism, because the essentialist denies, in the field of painting, the anecdote, colour contrast, geometric symbolism, and the geometric aesthetic. Essentialism is the essential experience of the existential colour theory... Pictoriality very probably has no other raison d'être than to exist, in its intrinsic light; but I would like to try to bridge the gap between the image and the general. Once painting served as a bridge between the gods and man; later a number of means helped it establish contact with the cosmos; but today, there are only a few initiates who are moved by an essential painterly phenomenon...*⁵

In numerous essays and notes Verheyen worked out a colour theory whose vision of a new painting led to the formation of the new Flemish School in 1958. This group was no longer willing to accept the official label *Belgian painting* and discounted the existential expressionism of the Cobra group. In May 1961, the New Flemish School made a collective appearance at *Forum 61*, an exhibition at the National Centre for Modern Art in Ghent; at *Forum 62*, they established connections with the international ZERO group. Their contacts with Brussels and Antwerp proved decisive for their international breakthrough, since they drew the attention of important collectors and museums to the ZERO phenomenon for the first time.

The movement now began to exert a magnetic attraction on artists and tendencies all over Europe: the Groupe de Recherches d'Art Visuel in Paris, Gruppo N in Italy, Equipo 57 in Spain, Nove tendencije in Zagreb, Yugoslavia, and more. A crucial contribution towards defining

its ends and means came from an exhibition organized in 1960 by Max Bill; *Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung*, at the Helmhaus, Zürich. This major exhibition illustrated the historical continuity of an approach defined by Theo van Doesburg as *concrete art* – an art cleansed of all individual, metaphysical, and philosophical traits and limited to pure visuality –. Concrete art was traced from its beginnings in the 1920s, through its development into a uniquely European art form, and down to its continuation in the Bauhaus and the postwar Ulm School of Design.

The conception of this exhibition helped many ZERO artists to clarify their ideas. Günther Uecker, seeing for the first time Strzeminsky's works of the 1930s, recognized in him the spiritual progenitor of his own conception of structure. In 1924, Strzeminsky had developed, out of a critique of Malevich's late paintings, a *unistic theory* which defined art as completely self-contained and stood in sharp contrast to the approach of the Polish *utilitarians*. Strzeminsky demanded that art have *a truly autonomous existence, with the work of art being sufficient unto itself, bearing its purpose within itself, and seeking no justification in values external to it. An object of pure art that has been created according to its own intrinsic principles will stand as a unity on a par with other organisms in the world, as a real entity...*⁶ With his monochrome structures Strzeminsky posited a new visual approach that profoundly influenced many other young artists, including Roman Opalka, who from 1949 studied with him for several years in Lodz.

For Uecker, the autonomous pictorial structure as a *real entity* brought freedom for a personal development that took him beyond concrete art and into the proximity of such artists as Yves Klein and Lucio Fontana. His configurations of nails began to liberate themselves from the image of object to colonize such everyday things as tables, pianos, and television sets, or to turn on the spectator like instruments of aggression. As these structures built up of simple, identical elements maintained their inherent autonomy, they could be made to dance, shoot lightning bolts, or metamorphose into a forest. Heightened forms of experience were transposed into the work of art, their nature depending on the vital, structural context. If with Fontana it was the act of slicing the canvas that opened new realms of liberated experience, with Uecker it was the act of driving nails, which might be interpreted either as purposeful work or as magic ritual, but which by no means could be reduced to purely rational criteria. Uecker clearly distinguishes his work and that of the Düsseldorf ZERO artists from concrete art, indeed from every purely rationalistic approach. *To us, he writes, art represents a spiritual transposition. We transpose what we have made in the way of experience into a heightened realm. The intermediate tension of this process is visible in our work, and it distinguishes us from*

*those others who demonstrate only the narrow, rational realm.*⁷

It was such aims as these that eventually led to a break with Max Bill, whose approach seemed too rationalistic to the ZERO artists, as theirs seemed to him to lack logic. This fundamental polarity was the source of much of the internal dynamics of the group during its early period, for beneath the superficial similarities in visual language lurked differences in intention that had to be clarified, and were clarified by individual artists during the 1960s. This internal controversy contributed a great deal to the vitality of the movement.

One of its most vital first public events came in 1961, with a great demonstration in the old Galerie Schmela and on the streets of Düsseldorf's Old Town, witnessed by an audience of over 1,000 and punctuated by police intervention. The event included paintings, objects, aluminium banners, spotlights, soap bubbles, ZERO girls, a cash register, a music box, a ZERO clock, and myriads of hot-air balloons. *ZERO vol. 3* was issued for the occasion, complete with a Tinguely sunflower seed to be planted in the earth and a match-head with pyromanic instructions by Spoerri. At the beginning of this volume, which was soon to become a historical document of ZERO, its principle of endless movement, the dynamo, was embodied in a photograph of a human eye; and at the end, a mouth photographed in motion pronounced the word ZERO, and symbolically launched the ZERO missile into infinity...

That was the start of a movement that would soon spread throughout Europe, a movement not limited to any one place or any one time but finding its resonance and duration in open and free communication, *from the human heart*, as Yves Klein said, where the living fire burns.

NOTES:

- ¹ Cat. *Yves Klein*, National Gallery, Berlin, 1976, p. 17.
- ² Strelow, Hans: Interview with Günther Uecker, in *Düsseldorf Helte*, February, 1965.
- ³ Cat. *Mack, Piene, Uecker*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965, p. 15.
- ⁴ The concept from *Vision in Motion*, was taken from Laszlo Moholy-Nagy, precursor of the Luminist Kinetic Art School of the 1920's. Laszlo Moholy-Nagy: *Vision in Motion*, posthumous edition by Paul Theobald, Chicago, 1947.
- ⁵ Jef Verheyen: *First Manifesto of Essentialism*, Milan, November, 1959.
- ⁶ Strzeminsky, Wladyslaw, in *Tendenzen der Zwanziger Jahre (Tendencies of the 1920's)*, XV Exhibition of European Art, Berlin, 1977, 1, p. 179 s.
- ⁷ Strelow, Hans: *Interview with Günther Uecker*, Cologne, DuMont Schauberg, 1965.

Fernández ARMAN Bernard AUBERTIN
Vaclav BOSTIK Pol BURY
Dusan DZAMONJA Piero DORAZIO
Hermann GOEPFERT Kuno GONSCHIOR
Gotthard GRAUBNER Jochen HILTMANN
Yves KLEIN Stanislav KOLIBAL
Heinz MACK Piero MANZONI
Christian MEGERT François MORELLET
Arnulf RAINER Erich REUSCH
Jesús Raphael SOTO Paul TALMAN
Günther UECKER Victor VASARELY

Hermann BARTELS Agostino BONALUMI
Enrico CASTELLANI Gianni COLOMBO
Lucio FONTANA Raimund GIRKE
Gerhard VON GRAEVENITZ
Paul VAN HOEYDONCK Oskar HOLWECK
Walter LEBLANC Adolf LUTHER
Almir MAVIGNIER DA SILVA
Roman OPALKA Otto PIENE Karl PRANTL
Jan J. SCHOONHOVEN Turi SIMETI
Antoni TÀPIES Jean TINGUELY
Jef VERHEYEN Herman DE VRIES

ARMAN

Niza (Francia), 1928.

Arman es un artista del Mediterráneo, definido por el sol meridional, y posee la vitalidad, la franqueza y también la curiosidad de un hombre inalterable, íntegro frente a la belleza del mundo.

Ya desde el comienzo de su amistad con Yves Klein en Niza, en 1946, Arman ha practicado la división del mundo en *le vide* y *le plein*. Se trata de una simbólica toma de posesión y de una partición en reinos — partición del universo de las ideas artísticas de estos dos creadores —, realizado todo ello en las legendarias exposiciones en *Iris Clert*, donde Yves presenta en 1958 el vacío, y donde Arman, en 1960, llena la galería, desde el suelo hasta los techos, con un montón de objetos de variada especie.

Arman permanece al lado de las cosas y, sin embargo, conserva abierta la mirada hacia todo el imperio de lo realizable. Con la plenitud y el vacío de las cosas, Arman crea la obra de una vida. Sus obras de arte están *llenas* en la momificada muchedumbre de los objetos y, al mismo tiempo, están *vacías* en su condición de cosas usadas y desgastadas, como *valores de uso* que son. Su técnica, consiguientemente, continúa teniendo un ritmo lógico entre el acumular y el concentrar — en cuanto potenciación de la energía — y el despedazar, destruir, estallar y derretir — en cuanto liberación de la energía —. El propio Arman considera su arte como testigo de nuestro tiempo y nuestra civilización.

Arman nació en Niza en 1928. Su verdadero nombre es Armand Fernández. En dicha ciudad asiste a la Escuela de Artes Decorativas con el propósito de estudiar pintura. Practica el judo, y con ese motivo conoce en 1946 a Yves Klein y al poeta Claude Pascal. Los tres acuerdan no firmar en adelante más que con sus respectivos nombres de pila. En una exposición colectiva celebrada en la galería *Iris Clert*, de París, en el año 1958, Armand aparece escrito sin la *d* final por una simple errata de imprenta. Pero al artista le gusta esa casualidad y adopta a partir de entonces el nombre de Arman.

El tiempo comprendido entre 1947 y 1953 transcurre entre Niza y París. Son años de intensa actividad intelectual y de unión espiritual con los rosacruces, el budismo Zen, Gurdjieff, la astrología y otras tendencias afines, que le vinieron de su amistad con Yves Klein y Claude Pascal y que pasarían a ser parte importante de la unión entre los tres y de viajes en común, planes y tempranas *acciones* artísticas.

Arman is a quintessential Mediterranean artist, warm and frank as the southern sun, and gifted with an unspoiled human curiosity for the beauties of this world.

Ever since 1946, when he made friends with Yves Klein in Nice, Arman has divided the world into *le vide* and *le plein*, a symbolic appropriation and staking out of boundaries that was realized in two legendary exhibitions at the Iris Clert gallery, where in 1958 Yves showed the void, and in 1960 Arman filled the gallery space from floor to ceiling with a plethora of the most diverse objects imaginable.

Arman cleaves to real things, and yet opens our eyes to the immeasurable realm of the possible. His life's work encompasses both profusion and death. His works are *full* of a mummified abundance of objects; and they are *empty* in the sense that these objects are used, discarded, of no further practical or commercial value. His technique oscillates between the logical extremes of collecting and stockpiling as a potentiation of energy, and fragmenting, destroying, exploding, and melting down as a release of energy. Arman himself speaks of his art as emblematic of our era and civilization.

Born in Nice, France, in 1928, Armand Fernandez attended the Ecole des Art Décoratifs, where he studied painting. While taking courses in judo he met Yves Klein and the poet Claude Pascal in late 1946, and the three of them decided to become known by their first names alone. At a group exhibition of 1958 in the Iris Clert gallery, Armand's name was misprinted as Arman, and this dropping of the final *d* appealed to him so much that he adopted Arman as his *nom de guerre*.

The years 1947-53 in Nice and Paris brought an intensive involvement, both intellectual and emotional, with the Rosicrucians, Zen Buddhism, the writings of Gurdjieff, with astrology and related interests that grew out of Arman's friendship with Yves Klein and Claude Pascal, and that became a focus of their joint plans, travels, and early artistic projects.

Crucial to the emergence of his personal style was a Kurt Schwitters exhibition that Arman saw in 1954, at Galerie Berggruen in Paris. He began his first rubber-stamp pictures, the *Cachets*, and in 1956 had his first one-man show at Galerie du Haut Pavé, Paris. From then on, Arman concentrated on exploring the workings of chance, accumulating the debris of industry and divesting it of the banality of the familiar with an unerring instinct.

A key factor in Arman's conception of art and its success was the manifesto written in 1960 by Pierre Restany for the group of Nouveaux Réalistes, in which Dufrené, Hains, Raysse, Spoerri, Tinguely, Yves Klein and others convened with the aim of changing accepted attitudes to art and to social conditions. Common to all was a concern with a vital approach to reality. As Restany said of Arman, ... *he throws a lot of gas masks or alarm clocks into a glass container; welds a pile of car doors, irons, pliers or sickles together; demolishes a*

ARMAN

three-room flat or all the instruments of a string quartet; cuts a bronze sculpture or a set of cooking pots into slices; he casts a burned violin, a hundred-weight of bolts, or the garish squeezings of a hundred tubes of paint in transparent polyester resin; he embeds a dozen sewing machines or a pair of telephones in concrete —and his sole intention in every case is to present the real aspect of things in all its fullness of expression, by seizing on the moment and projecting it beyond its actual duration in time.

Arman has remained true to the object. Since the early 1960s he has belonged, with Tinguely, Spoerri, Niki de Saint-Phalle, Hains and Dufrêne, to the artists of the European movement active on an international level. His first museum retrospective took place in 1964, at the Stedelijk Museum, Amsterdam, and the Museum Haus Lange, Krefeld; in 1968, he was represented at the Venice Biennale and at Documenta IV in Kassel. Since 1969 Arman has worked in close conjunction with industry, and in 1972 he acquired American citizenship in addition to his French.

Arman lives and works in New York, Vence and Paris; his work is represented in all the major world museums of contemporary art.

Por lo que toca a los comienzos del estilo personal de Arman, fue decisiva una exposición de Kurt Schwitters vista por él el año 1954 en la galería parisiense de Berggruen. Arman empieza a realizar las primeras obras *sello*, los *cachets*, y presenta su primera exposición individual (1956) en la galería del *Haut Pavé*, París. A partir de entonces se concentra en el procedimiento del azar y en el uso de desperdicios de productos industriales a los que él, con infalible seguridad, consigue liberar de la banalidad de lo cotidiano.

El factor que habría de encender la chispa de su éxito y de sus bases filosóficas fue, en 1960, el grupo de los *Nuevos Realistas*, que se formó en torno al manifiesto pergeñado por Pierre Restany. Entre aquellos artistas figuraban Dufrêne, Hains, Raysse, Spoerri, Tinguely, Yves y otros. El grupo trajo consigo una fresca brisa renovadora y provocó un cambio de actitud ante el arte y ante las tendencias sociales. Todos ellos pretendían obtener una visión vitalista de la realidad. Pierre Restany dice de Arman, entre otras cosas: ... *puede arrojar en una pila de vidrio una serie de máscaras antigás o relojes despertadores; suelda entre sí un montón de puertas de automóvil, planchas, tenazas u hoces; arrasa una vivienda de tres habitaciones o deshace todos los instrumentos de un cuarteto de cuerda; corta en rodajas una escultura de bronce o una batería de cocina; encierra en poliéster transparente un violín quemado, medio quintal de tornillos o el chorro multicolor de cien tubos de pintura; somete a hormigonado docenas de máquinas de coser o teléfonos a pares. Y con todo esto, lo que pretende es solamente alcanzar el aspecto real de las cosas en su plenitud expresiva, al retener ese aspecto en el instante y proyectarlo más allá de su verdadera duración temporal.*

Arman se ha mantenido fiel a las cosas; desde comienzos de los años sesenta, junto con Tinguely, Spoerri, Niki de St. Phalle, Hains y Dufrêne, cuenta entre los artistas del movimiento europeo que trabajan hoy día a escala internacional. Arman hizo en 1964 su primera retrospectiva museística, que se presentó en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en el Museum Haus Lange de Krefeld; en 1968 estuvo representado en la Bienal de Venecia y en la *Documenta 4* de Kassel. Desde 1969 desarrolla frecuentemente su actividad en cooperación con la gran industria. En 1972 sumó a su nacionalidad francesa la ciudadanía norteamericana.

Vive y trabaja en Nueva York, Vence y París; en todos los grandes museos del mundo pueden contemplarse obras suyas.

ARMAN

1. *Armandus de Cremona faciebat*, 1961.
Violines y arcos de violín, en cajas de plexiglás.
87 × 75 × 51 cm.

Exposiciones: *Arman Retrospektive, 1955-1982*.
Kunstmuseum, Hannover, 1982; Hessisches
Landesmuseum, Darmstadt; The Tel Aviv Museum;
Kunsthalle, Tübinga; Musée Picasso, Antibes; *Eine
Europäische Bewegung - Bilder und Objekte aus der
Sammlung Lenz Schönberg (EEB)*, Museum C.A.,
Salzburgo, 1985.

Abreviaturas usadas en las exposiciones:

Abbreviations used in the exhibitions:

EEB. Salzburgo, 1985 para *Eine Europäische Bewegung-
Bilder und Objekte aus der Sammlung Lenz Schönberg*.
Museum C.A., Salzburgo, 1985.

BSL. Francfort, 1974/75 para *Beispiele aus der Sammlung
Lenz*. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut.
Francfort, 1974/75.

ARMAN



BURY, Pol

Haine-Saint-Pierre (Bélgica), 1922.

Materia en movimiento sujeta a las leyes del azar y la gravitación — danzando en la cuerda floja que pende entre la energía constructiva y la potencia puramente energética —, es lo que se revela en la obra de Pol Bury. Este figura, desde 1955, entre los artistas europeos relativamente jóvenes que asumen y mantienen el *tempo* de la evolución estética de dos generaciones de creadores abstractos y, con ello, transforman el arte actual. En la exposición *Le mouvement*, celebrada en 1955 en la galería Denise René de París — un acontecimiento que hizo época —, se halla representado Pol Bury junto a Calder, Duchamp, Jacobsen y Vasarely. Presenta sus propias *constelaciones de movimiento* al lado de obras de amigos suyos, como Agam, Soto y Tinguely. Del balance histórico y de la confrontación efectuada en los años cincuenta, la obra de Bury sale acreditada como una contribución inconfundiblemente propia. Su evolución artística permite apreciar criterios específicos con respecto al movimiento: la transformación de movimientos lentos e irregulares de índole motriz en adecuados procesos orgánicos de movimiento; la eliminación de asociaciones estáticas del movimiento en favor de momentos de estabilidad de duración indefinida, y la liberación de factores de movimiento paradójicos y absurdos, de inquietante apariencia, que pasan a integrarse en un conjunto de orden superior, en una totalidad de complejos hechos cinéticos.

Pol Bury nació en 1922 en Haine-Saint-Pierre (Bélgica). En 1939 comienza sus estudios de pintura, trabaja en una fábrica de las cercanías de Louvière y, al propio tiempo, se dedica a la construcción de martillos neumáticos. En La Louvière, desde la temprana exposición internacional de los surrealistas en 1935, había permanecido viva la atmósfera del surrealismo; esta atmósfera imbuyó a Bury muy pronto la apasionada inquietud que flota en los sueños, ajenos a toda circunstancia temporal. *El final es el descanso del comienzo (La fin est le repos du commencement)*; el artista, en un *fotocollage* con texto, se refiere a su anhelo de volar, y documenta al propio tiempo el concepto de la *velocidad absoluta*, que en la perpetuidad del movimiento arranca ya antes del principio.

En 1943 se alista en el movimiento político de resistencia. En 1947 viaja a Bulgaria e Italia y trabaja hasta 1951 con el grupo *Cobra*. Desde 1952 es miembro del grupo *Arte Abstracto*; a fines del año siguiente presenta su primera exposición de los *plans mobiles* (objetos cinéticos accionados con la mano) en la galería Apollo

Mass in motion, governed by the laws of chance and gravitation, hovering on the borderline between potential and kinetic energy these physical principles are revealed in Pol Bury's art. Since 1955 he has been among the younger European abstract artists of two generations whose rapid development has transformed the face of contemporary art. At the epoch-making exhibition *Le mouvement*, held in the Denise René gallery, Paris, in 1955, Bury was represented along with Calder, Duchamp, Jacobsen and Vasarely, his constellations in motion appearing among the works of such of his friends as Agam, Soto, and Tinguely. His approach, which emerged out of the historical stocktaking and current confrontations of the 1950s, soon developed into a highly personal contribution that showed his concern with certain definite aspects of movement: a transformation of slow and irregular motoric movements into a similitude of organic motion sequences; a synthesis of associative motion cycles into stable moments of endless duration; and a liberation of paradoxical, absurd, seemingly uncanny motions from a larger whole consisting of actual, complex movements.

Pol Bury was born in 1922, in Haine-Saint-Pierre, Belgium. He began taking courses in painting in 1939, earning his living in a factory near Louvière, and building pneumatic air-hammers on the side. The town of Louvière, ever since the early Surrealist exhibition of 1936, had retained traces of the heady Surrealist atmosphere, and they infected the young Bury with a passionate restlessness and subconscious dreams of a life out of time. *The end is the repose of the beginning*, he wrote in a photocollage, expressing his dream of flying, and at the same time, recording his conception of *absolute velocity*, an incessant motion that begins even before it has begun.

In 1943, Bury joined the French Resistance. After the war he travelled to Bulgaria and Italy in 1947, and worked with the Cobra group until 1951. A member of the Abstract Art group from 1952, he held his first exhibition of *Plans mobiles* (kinetic objects set in motion manually) in late 1953, at the Apollo gallery, Brussels. That same year, together with André Balthazar, he founded the Académie de Montbliart, out of which emerged the Montbliart Press and, in 1957, the *Daily-Bul*. The year 1957 also saw Bury's first use of an electric motor to create slow, irregular movement. His kinetic objects had soon made him one of the most interesting protagonists of the kinetic art of the 1960s.

In 1959 Bury collaborated with Hoeydonck and Tinguely in organizing the famous exhibition *Vision in Motion - Motion in Vision* at the Hessenhuis, Antwerp, which included work by Breer, Yves Klein, Mack, Mari, Munari, Piene, Rot, Soto, Spoerri, and others. That same year Bury moved to the environs of Paris. In 1962 he had his first one-man show there, at the Iris Clert gallery, and participated in *Bewogen-Beweging* at the Stedelijk Museum, Amsterdam. Bury's work was included in *ZERO*, vol. 3, and in all the large ZERO exhibitions from 1964 on. In 1964 he was represented at the Venice Biennale

BURY, Pol

and Documenta III in Kassel. Since 1967 he has divided his time between Europe and the United States.

Thanks to the advocacy of Peter Selz, Bury was honoured by a retrospective exhibition at the University of California, Berkeley, in 1970. In 1972 the Kestner-Gesellschaft, Hannover mounted his first European retrospective, and in 1976 an extensive monograph on Bury, by Eugène Ionesco and André Balthazar, was published by Cosmos, in Brussels.

Pol Bury's oeuvre is unique in quality and originality. Although he is now principally known as a representative of 1960s kinetic art, his pieces have an atmosphere evocative of strange life on some other planet, or of life on our own before evolution and mutation began.

de Bruselas, y funda con André Balthazar la Academia de Montbliart, de la que surge la editorial del mismo nombre y, en 1957, el *Daily-Bul*. Este mismo año emplea Bury por primera vez un motor eléctrico para poder controlar el movimiento haciéndolo lento e irregular, y con sus trabajos de arte cinético se convierte en uno de los representantes más notables y de mayor interés dentro de esta modalidad creativa de la década de los sesenta.

Juntamente con Hoeydonck y Tinguely, organiza la importante exposición *Vision in Motion - Motion in Vision* en la Hessenhuis, Amberes, 1959, en la que participan entre otros, Breer, Yves Klein, Mack, Mari, Munari, Piene, Rot, Soto y Spoerri. El mismo año se instala Pol Bury en las cercanías de París, y en 1962 presenta su primera exposición individual en la galería Iris Clert de la capital francesa; toma parte, además, en la muestra *Bewogen - Beweging*, que se celebra en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Pol Bury figura en el volumen número 3 de *Zero*, y hasta 1964 está representado en todas las grandes exposiciones del grupo de ese nombre. En 1964 concurre a la Bienal de Venecia y a la *Documenta III* de Kassel, y a partir de 1967 vive entre Europa y Norteamérica. Por mediación de Peter Selz, se organiza en 1970 una retrospectiva de sus obras en la Universidad de Berkeley. El año 1972, la Sociedad Kestner de Hannover presenta la primera retrospectiva europea de la producción del artista. En 1976, Eugène Ionesco y André Balthazar publican en el Cosmos-Verlag, Bruselas, una amplia monografía de Pol Bury.

La obra de este artista tiene una calidad muy peculiar; hoy día es conocido como representante del arte cinético en los años sesenta, pero sus trabajos sugieren una atmósfera que resultaría igualmente imaginable situándola en otro planeta o antes de los comienzos de la mutación que pudo dar lugar a la vida.

BURY, Pol

2. *Erección blanda*, 1961.
Erection molle.
Hilos de nilón, madera, motor eléctrico.
245 x 120 cm.

Exposiciones: *Documenta III*. Kassel, 1964; *Beispiele aus der Sammlung Lenz (BSL)*. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Francfort, 1974/75; *Zero Internationaal Antwerpen*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1979/80; *EEB*, Salzburgo, 1985.



BURY, PoI



DORAZIO, Piero

Roma (Italia), 1927.

La obra de Dorazio superpone a la tradición nórdica de la pintura clásica no objetiva un estrato de sensibilidad mediterránea abierta a los estímulos del color, el espacio y la poesía. Sus fondos pictóricos, monocromos la mayoría de las veces, se hallan dispuestos en *all-over-painting*, como un entretejido lineal vibrante, entre cerrado y abierto, de múltiples estructuras de color. En las diversas fases evolutivas de su pintura, el artista organiza curvas oscilatorias de toda clase de perspectivas de percepción de la siempre igual, permanente, estructura básica.

Dorazio nació en Roma en 1927, y la actitud de apertura universal que corresponde a la grandiosa tradición heredada se expresa no sólo en su obra, sino también en la visión espiritual de su personalidad, visión que se proyecta más allá de todas las fronteras. El artista comenzó estudiando arquitectura, lo que seguramente influyó en la estructura tectónica de sus trabajos, y pintó en 1945 los primeros cuadros abstractos. Desde entonces se dedicaría con gran empeño a la empresa de la renovación del arte italiano en el sentido de una modernidad europea.

Ya en los años cincuenta conoce a casi todos los artistas de vanguardia que han alcanzado notoriedad en el campo de la pintura abstracta clásica; hace amistad, por ejemplo, con Vantongerloo y Giacomo Balla, se encuentra en Amsterdam con Vordemberge-Gildewart, en Munich con Baumeister, Winter y Geiger, y en Roma con Matta, pero también con Mark Rothko. Establece asimismo contacto con Max Bill y en Roma y Florencia funda agrupaciones de artistas de signo renovador, inaugura las primeras galerías de arte abstracto y los primeros centros privados de arte moderno, y es coeditor de nuevas revistas de arte aparecidas en Italia. Paralelamente a sus trabajos de pintura y a su actividad de exposiciones, escribe textos y prólogos de catálogos sobre artistas modernos clásicos, como, por ejemplo, Kandinsky. El estudio de Dorazio en Roma se convierte en lugar de cita del arte moderno; ya en 1952 acuden a él, llegados de Norteamérica, Rauschenberg y Twombly.

En 1952 y 1956 participa Dorazio en la Bienal de Venecia, permanece un año en los Estados Unidos (1953) y allí presenta su primera exposición individual en la Wittenborn One-Wall-Gallery de Nueva York. Por medio de su amigo Matta se introduce en el tenso y agitado mundo de los expresionistas abstractos norteamericanos (Motherwell, Gottlieb Newman, Reinhardt) y vive la experiencia de Nue-

In Dorazio's work the northern tradition of classical non-objective painting is enriched by a Mediterranean mood, receptive to sumptuous colour, to space, and to poetry. He generally begins a painting by applying a monochrome ground, then gradually builds up a linear web of colour over colour in an all-over process, until structures emerge that appear to vibrate between openness and closure. This structuring of colour frequencies that evoke manifold perceptual readings of a single, unchanging basic configuration, is characteristic of all phases of Dorazio's development.

His native city of Rome, where he was born in 1927, has a great and cosmopolitan tradition that is not only visible in his work but has shaped his personality, given him an awareness so broad as to seem unbounded. After beginning a study of architecture in 1941 — an experience that must surely have established his preference for tectonic order— Dorazio painted his first abstract canvases in 1945. Ever since, he has actively contributed to a renaissance of Italian art along the lines of European modernism.

Already in the 1950s, Dorazio made contact with almost all the major representatives of the abstractionist vanguard. He was a friend of Vantongerloo and Giacomo Balla, met Vordemberge-Gildewart in Amsterdam, made the acquaintance of Baumeister, Winter, and Geiger in Munich, met Matta, and also Mark Rothko, in Rome, and had contacts with Max Bill. He founded in Rome and Florence galleries of abstract art and private exhibition centres for modern art, and was co-editor of new Italian art magazines. Besides painting and exhibiting Dorazio wrote essays and catalogue prefaces on many classical modern artists, including Kandinsky. His Rome studio became a meeting-place for young artists; the Americans Rauschenberg and Twombly, to name only two, visited him there as early as 1952.

Dorazio participated in 1952 and 1956 in the Venice Biennale, and spent the year 1953 in the United States, where he had his first one-man show in New York, at the Wittenborn One-Wall Gallery. Introduced by his friend Matta to the Abstract Expressionist scene (Motherwell, Gottlieb, Newman, Reinhardt, etc.), Dorazio experienced the heady and competitive atmosphere of the new world centre of vanguard art.

By the late 1950s, Dorazio had established from his base in Rome a close communications network among the European vanguard, encouraging an international cultural exchange through his intense friendship and his wide travels in both America and Europe. He became known as far east as Prague and Berlin, where his work has been represented, since 1955, by Galerie Springer.

During the 1960s, Dorazio developed a significantly original style with his diaphanous bands of colour, superimposed horizontally, vertically, and diagonally to produce a shimmering translucent veil. These paintings established his international reputation, and he began to divide his time between Europe and America.

DORAZIO, Piero

Dorazio participated in the 1959 Documenta II in Kassel, where he met Mack, Piene, Uecker and the other artists of the ZERO group. While in Paris he made friends with Yves Klein, Soto, Agam, Heins, and many other international vanguard artists. Becoming a key member of ZERO, Dorazio had his work included in their *ZERO*, vol. 3, and contributed to all the group's major exhibitions.

In parallel with all these activities, Dorazio taught from 1960 at the University of Pennsylvania, Philadelphia, where he became a full professor in 1968-69. He has been represented in the United States since 1962 by the Marlborough Gallery, New York. Numerous one-man and group shows have drawn international attention to his oeuvre.

In 1970 Dorazio finally returned to Rome, then in 1974 settled in Todi, in Umbria, where he converted an abandoned monastery into a studio and domicile which to this day has remained a focus of advanced art in Europe.

va York como nuevo punto de encuentro del arte de vanguardia. Desde Roma llega a formar, ya en los años cincuenta, una tupida y compleja red de arte europeo de vanguardia y, valiéndose de sus intensas relaciones de amistad en el escenario del arte, entonces vigente, crea un intercambio cultural internacional, a lo que le ayudan sus muchos viajes tanto a Norteamérica como por Europa, donde llega hasta Praga y Berlín; en esta última ciudad presenta su obra, desde 1955, la galería Springer.

En la década de los sesenta desarrolla Dorazio un significativo estilo propio con sus franjas cromáticas, llenas éstas de un apretado tejido de filigranas, resultantes de la superposición en sentido horizontal, vertical y diagonal, dentro de un cromatismo diáfano y luminoso. El artista trabaja de modo casi simultáneo en Europa y Norteamérica; su pintura es ya internacionalmente conocida.

El año 1959 expone en la *Documenta II*, Kassel, donde conoce a Mack, Piene, Uecker y a los demás artistas del grupo *Zero*. En París hace amistad con Yves Klein, Soto, Agam, Heins y otros artistas de la vanguardia internacional europea. Pasa a ser uno de los miembros más importantes de *Zero*, participa en todas las exposiciones destacadas de este grupo y figura en el volumen número 3 de la publicación de igual nombre.

En 1960 comienza a simultanear con su trabajo habitual la actividad docente en la Universidad de Pensilvania, Filadelfia, donde entre 1968 y 1969 ejerce ya como profesor numerario. En Norteamérica le representa, a partir de 1962, la Marlborough Gallery de Nueva York. Su obra se halla presente en numerosas exposiciones individuales y colectivas de todo el mundo.

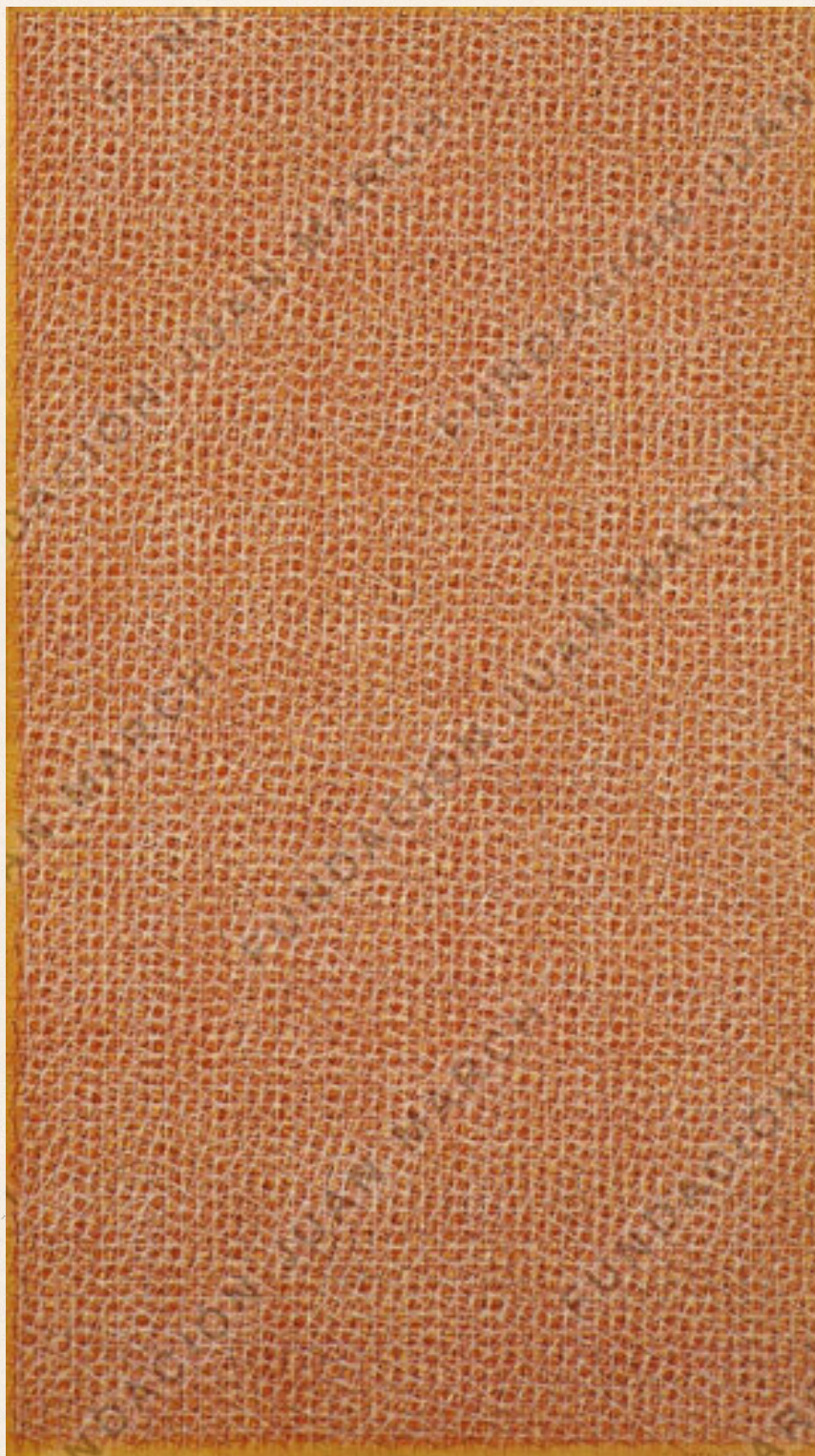
En 1970, Dorazio regresa definitivamente a Roma y se traslada en 1974 a Todi, Umbría, donde acondiciona como local y residencia de su trabajo artístico un antiguo convento abandonado. Este lugar sigue siendo hasta hoy uno de los centros del arte europeo de vanguardia.

DORAZIO, Piero

- 3 *Poemilla del engaño*, 1961.
Petit poème de la délusion.
Oleo sobre lienzo.
162 × 92 cm.

Exposiciones: *BSL*, Francfort, 1974/75;
EEB, Salzburgo, 1985.

DORAZIO, Piero



FONTANA, Lucio

Rosario de Santa Fe (Rep. Argentina), 1899 - Milán (Italia), 1968.

Con su obra, Lucio Fontana abre la era de un nuevo arte del espacio, y con sus manifiestos teóricos define una fase — inspirada por la técnica— de la evolución artística. En 1949 presentó en Milán su primer *ambiente spaziale*, un espacio que, desde lo oscuro, produce irisaciones bajo la iluminación ultravioleta, posibilitando mundos vivenciales de configuración espacial hasta entonces desconocidos. Lo más característico de Fontana estribaba en su seguridad al concentrar una nueva concepción espacial en el momento en que ésta surgía. Así, a partir de 1949, con un gesto que entonces resultaba provocador, efectuaría la perforación de diversos materiales y, desde 1958, abriría el lienzo monocromo por medio de uno o varios cortes. Estos *concetti spaziali* se convirtieron en sus señas de identidad. Una gasa negra dispuesta en el reverso del lienzo brilla suavemente a través de los cortes abiertos, como si se tratara de otro espacio más misterioso a su vez. El título *Attesa* quiere decir espera o situación de espera, y se refiere al espacio de oculto efecto estructurado mediante cortes, al cual el artista se transfiere de manera nueva. Al propio tiempo lleva a cabo el proyecto del vacío, un espacio de libertad para el arte, de modo que, partiendo de dicho espacio, se despliegue una nueva intensidad de la vivencia artística. La potencia eróticamente vital de Fontana en la expresión del arte, una potencia aplicada a sabiendas, hizo de él para la siguiente generación de artistas algo así como una figura paterna; él, al mismo tiempo, se sentía atraído por el arte de los jóvenes, pese a que ya desde principios de los años treinta figuraba entre los precursores de un arte abstracto en Europa.

Fontana, hijo de escultor, nació en 1899 en la Argentina y se crió en Milán. El año 1930 presentaría en esa ciudad su primera exposición de escultura abstracta, referida todavía marcadamente al cubismo. En París fue miembro del grupo *Abstraction - Création* y firmó el primer manifiesto del arte abstracto italiano en 1935. Durante la guerra mundial regresó a la Argentina y se dedicó a la enseñanza en Buenos Aires. Aquí inspiró en 1946 el *Manifiesto Blanco*, redactado por sus alumnos. Al final del conflicto bélico volvió a Milán y, a lo largo de muchos coloquios y debates públicos, elaboró sus cinco manifiestos acerca del *spazialismo*, concepción teórica de un nuevo arte del espacio que influyó de manera decisiva en la vanguardia europea de los años sesenta. Tomó parte, con Dorazio, en la *Documenta II* de Kassel, y en esa época llevó a cabo sus célebres obras *Natura* y *Quanta*. Las grandes terracotas, realizadas luego en bronce, hacen patente la resuelta penetración

Lucio Fontana's work inaugurated a new era of art in space, and his theoretical manifestos introduced a phase of artistic evolution inspired by technology. His first *Ambiente spaziale*, presented in Milan in 1949, was a dark room glowing in ultraviolet light that suggested unprecedented possibilities of articulating and experiencing space.

Fontana's strength has always lain in his unique ability to focus his innovative approach entirely on the moment of genesis. In a series of pieces begun in 1949 he pierced holes in various materials, a gesture of extreme radicality for the art of the period, and in 1958 he began opening the monochrome canvas with one or more incisions. These *Concetti spaziali* became his trademark. Black gauze stretched behind the canvas shimmered through the incisions, evoking enigmatic depths. The title *Attesa* — expectation— referred to these virtual spaces structured by the incisions, sites of strange force which the artist re-entered with every new work. To him they also represented a void, an open space into which a liberated art could expand, giving rise to an aesthetic experience of new intensity. The willful and erotically vital potency of Fontana's approach made him a father-figure for a younger generation of artists, and he in turn felt drawn to them, despite his having been a pioneer of abstract art in Europe since the early 1930s.

Fontana, whose father was a sculptor, was born in Argentina in 1889 and grew up in Milan. He had his first exhibition there in 1930, of abstract sculptures that still relied heavily on Cubism. He was a member of the Abstraction-Création group in Paris, and signed the first manifesto of Italian abstract art in 1935. During the war he went back to Argentina, teaching in Buenos Aires, where in 1946 he inspired the *White Manifesto*, written by his students. After the war he returned to Milan, and in the course of numerous discussions and public debates formulated his five manifestos of *Spazialismo* — a theoretical outline of a new art in space which profoundly influenced the European vanguard during the 1960s.

In 1959 Fontana participated, with Dorazio, in *Documenta II*, Kassel, and developed his famous pieces *Natura* and *Quanta*. These large terracottas, later cast in bronze, visualized the artist's penetration of the void in massive, earthy spheres whose timeless effect was reminiscent of the Indian Tantra. With their appearance of natural, organic bodies these sculptures possessed the gravity of archaic organisms that had seemingly survived the shock of birth or the stroke of death. From then on Fontana's concern was with primal symbols. His great, egg-shaped *Concetti spaziali* were titled *Fine di Dio*, since every new experience of temporality — even that gained through a religious or numinous enlightenment— partakes of a symbiosis of beginning and end.

Fontana died in Milan in 1968. His personal integrity, his position as intermediary between tradition and vanguard, and the Baroque vitality of his Mediterranean temperament, made him a respected representative of the New Art far beyond Europe's borders. His works now have their place in major museums of contemporary art around the world.

FONTANA, Lucio

de Fontana en el espacio del vacío, en el interior de la masa de las esferas de tierra, de un modo supratemporal, tántrico. En el naturalismo y la pesantez que le son propias, estas esculturas permanecen como arcaicos cuerpos originarios sobrevivientes al trance del nacimiento y al del golpe mortal. Desde esa época, Fontana se dedica al estudio de símbolos primigenios. A sus grandes *concetti spaziali* de volumen ovoidal los denomina *fini di Dio*, porque todo nuevo sentido temporal — también la experiencia religiosa o numinosa — se encuentra en la simbiosis del principio y el final.

Lucio Fontana murió en Milán en 1968. Su personal integridad establecida entre la tradición y la vanguardia, siempre, también, con una actitud singularmente vital ante el mundo (una actitud de barroco meridional), le convirtieron en notable representante de un arte nuevo, más allá de las fronteras de Europa. Sus obras tienen hoy sitio propio en todos los museos importantes de ámbito internacional que dan cobijo a la creación de los tiempos modernos.

FONTANA, Lucio

4. *Concepto espacial*, 1956.

Concetto Spaziale.

Técnica mixta, lienzo, piedras naturales.

125 × 85 cm.

Exposiciones: Galleria del Naviglio, Milán.

EEB, Salzburgo, 1985.

5. *Concepto espacial*, 1957.

Concetto spaziale.

Oleo sobre lienzo.

93 × 73 cm.

Exposiciones: BSL, Francfort, 1974/75;

EEB, Salzburgo, 1985

6. *Concepto espacial - Naturaleza*, 1959/60. ►

Concetto spaziale - Natura.

Bronce.

80 cm. ϕ .

Exposición: EEB, Salzburgo, 1985.

7. *Concepto espacial*, 1961.

Concetto spaziale.

Chapa de cobre perforada.

200 × 97 cm.

Exposición: EEB, Salzburgo, 1985.

8. *Concepto espacial - Espera*, 1966/67.

Concetto spaziale - Attesa.

Lienzo sin tratamiento.

60 × 50 cm.

Exposiciones: BSL, Francfort, 1974/75.

EEB, Salzburgo, 1985.

FONTANA, Lucio



GRAEVENITZ, Gerhard von

Schilde (Alemania), 1934-1983.

Gerhard von Graevenitz es un consecuente cultivador del arte cinético en Alemania, arte referido a la tradición de la *Bauhaus* y de la escuela de Ulm. A finales de los años cincuenta, este artista abre nuevos caminos con una forma icónica que integra la luz, el movimiento y el azar. Las tendencias innovadoras se extienden rápidamente por toda Europa a través de exposiciones y merced a los nexos establecidos entre grupos de artistas. Con su obra, pero sobre todo con su inicial propuesta teórica, Von Graevenitz se convierte en un comprometido precursor en el ámbito del arte moderno. La claridad de su planteamiento, la patente precisión del objetivo de trabajo que se propone a lo largo de un prolongado espacio de tiempo —el de su período evolutivo—, así como su fundamentación humana en zonas intermedias que se imbrican o superponen, todo ello resulta ejemplar en la obra de Graevenitz, determinada por la problemática que surge entre estas tres categorías: libertad, necesidad y ley.

Gerhard von Graevenitz nació en 1934 en Schilde, en la Marca de Brandeburgo, donde vive con su familia hasta la huida de ésta a territorio occidental. Primero estudia Ciencias Económicas en Frankfurt, hasta que en 1956 decide en Munich consagrarse a la pintura; fue una decisión que él refirió a la *coincidencia de un accidente y una casualidad*, forma de razonar muy típica de Graevenitz. Entre 1959 y 1960 se fragua la fundación de su revista *Nota*, que, con asombrosa previsión de los hechos, adelanta ya una ancha gama de ideas del cambio que se operaría en la conciencia artística durante los años sesenta; a partir de 1961 dirige por breve tiempo la galería *Nota*, que presenta exposiciones individuales, primerizas entonces en Munich, de Piene, Morellet, Mack y Mavignier. Es interesante comprobar que la evolución artística de Graevenitz habría de cristalizar, precisamente, en su delimitación respecto a la obra de esos cuatro artistas. Su propia trayectoria le llevaría primero a París, donde se unió al *Groupe de Recherche d'Art Visuelle*, con Le Parc, Demarco, Morellet, Stein y otros. Después de mucho debatir en torno a las metas de trabajo, Graevenitz pasó a ser cofundador, en 1962, de *Nuevas Tendencias*, grupo que por aquellas fechas logró integrar a escala internacional asociaciones de intereses encaminadas a la realización de un arte cinético y que, por primera vez, organizó comunidades europeas orientadas a presentar exposiciones (fue el caso de *Nove tendencije*, Zagreb).

También por esa época creó, partiendo de sus tempranas estructuras homogéneas en blanco, los relieves cinéticos actuados me-

A consistent practitioner of German kinetic art, which stands in the tradition of the Bauhaus and the School of Ulm, Gerhard von Graevenitz began to explore new territory in the late 1950s with a type of image that combined light, motion, and chance. Exhibitions and group activities had soon disseminated these innovative tendencies throughout Europe, and von Graevenitz, in his work but especially in his theoretical approach, was a man of the first hour. Lucidity of thought, precisely defined aims worked towards with great persistence, and a humane and comprehensive outlook, were all characteristic of this artist, whose work was determined by an interplay of freedom, necessity, and inherent law.

Gerhard von Graevenitz was born in 1934 in Schilde, in the Brandenburg Marches, where he lived until he fled with his family to West Germany. After courses in economics at Frankfurt University, he decided in 1956 to study art in Munich, a conscious decision that on Graevenitz himself once attributed to a *coincidence of accident and chance* —a rationalization typical of this artist, who was always out to foil narrow interpretations of his life and work. In 1959-60 he established the journal *NOTA*, which with incredible prescience anticipated many of the ideas which the change of consciousness in the 1960s would bring. For a short time in 1961 he headed in *NOTA* gallery, where Piene, Morellet, Mack, and Mavignier had their first one-man shows in Munich. Interestingly, von Graevenitz's own development was to rely on his working out an approach in contradistinction to these four artists.

His next stop was Paris, where he joined the *Groupe de Recherche d'Art Visuelle*, with Le Parc, Demarco, Morellet, Stein and others. After long debates about goals, in 1962 he became a founding member of *New Tendencies*, which succeeded in integrating diverse interest groups in a kinetic art on the international level, and also in organizing, for the first time, joint exhibitions with Eastern European artists (*Nove tendencije*, Zagreb).

During this period, von Graevenitz's art developed beyond his early homogeneous white structures to a type of kinetic relief with electromechanical drive which was to remain his principal means of expression. A look back over his extensive oeuvre reveals the various phases of his epistemological progress. His central concern as an artist was not with chaos or mystification, but with classical order, an art organized in terms of inherent laws. For him, being artistically productive meant conceiving objects, shaping them according to the inherent traits of their materials, and communicating the results to others. His extremely committed attitude to art and life was based on a profound sense of responsibility. His activity in international artists' associations, on support committees, and exhibition juries became just as creative a part of his work as his art itself after his move to Amsterdam in 1970. Von Graevenitz devoted himself to establishing artists's right to free creative expression, their position of independence within contemporary society. His art-historical view of the 1970s was summed up in the conception and planning of the 1979 exhibition *Pier*

GRAEVENITZ, Gerhard von

and Ocean in London and Otterloo, Netherlands, a distillation of the constructive ideas of the period which contained tremendous potential for the future.

Though he held back his own works in the hope of placing them in selected historical museums of art, von Graevenitz put great personal effort into disseminating progressive impulses in contemporary art, as for example during his chairmanship of the De Apel Foundation, Amsterdam. After a long and conscientious development of his own approach, he succeeded in 1983 in transcending the picture plane, and his final works before his death in an airplane crash in 1983 record a new departure, an extension into three-dimensional space.

diante impulso electromecánico, obras éstas que quedarían como el verdadero y peculiar medio de expresión del artista. En su extensa obra de conjunto pueden deslindarse hoy las diferentes fases de su evolución en el aspecto epistemológico, es decir, en lo que atañe a la teoría del conocimiento. Su propósito artístico apunta a un orden clásico bien lejano del caos y de la mistificación, a un arte organizado conforme a leyes internas. Ser artísticamente productivo significa para Gerhard von Graevenitz incorporar los objetos a sí mismo, conformarlos con arreglo a las propias leyes de esos objetos y comunicar el resultado a los demás. Característica de la actitud vital de este creador fue su constante compromiso, consciente y responsable, con la política artística. Su actividad en las entidades internacionales de artistas, comisiones de promoción y jurados de exposiciones ocupa un lugar igualmente creativo desde su traslado de residencia a Amsterdam, en 1970. A Gerhard von Graevenitz le importaba la imposición de una aspiración artística libre, aspiración que quería verse realizada también como posición libre e independiente dentro de la real existencia social del artista. La valoración de su propia visión histórico-artística de los años setenta la resumiría él en el modo de concebir y planificar la exposición *Pier and Ocean* (Londres, 1979), que era una amalgama de ideas constructivas acerca de la época y las posibilidades de apertura a la misma. Mientras que él, deliberadamente, se negaba a la instalación de sus obras en selectos e históricos museos de arte, actuó personalmente en pro de las acciones de signo progresista tendentes a la comunicación del arte actual, como hizo, por ejemplo, en la junta directiva de la Fundación De Apel, de Amsterdam. En el curso de las fases evolutivas de su producción artística, fases largamente preparadas, llegó a prescindir en el año 1983 del empleo de la superficie del cuadro. Las últimas obras antes de su muerte —ocurrida ese mismo año en un accidente de aviación— dan fe de una dimensión nueva, una dimensión que penetra ya en el espacio.

GRAEVENITZ, Gerhard von

9. *Objeto cinético*, 1968/70.

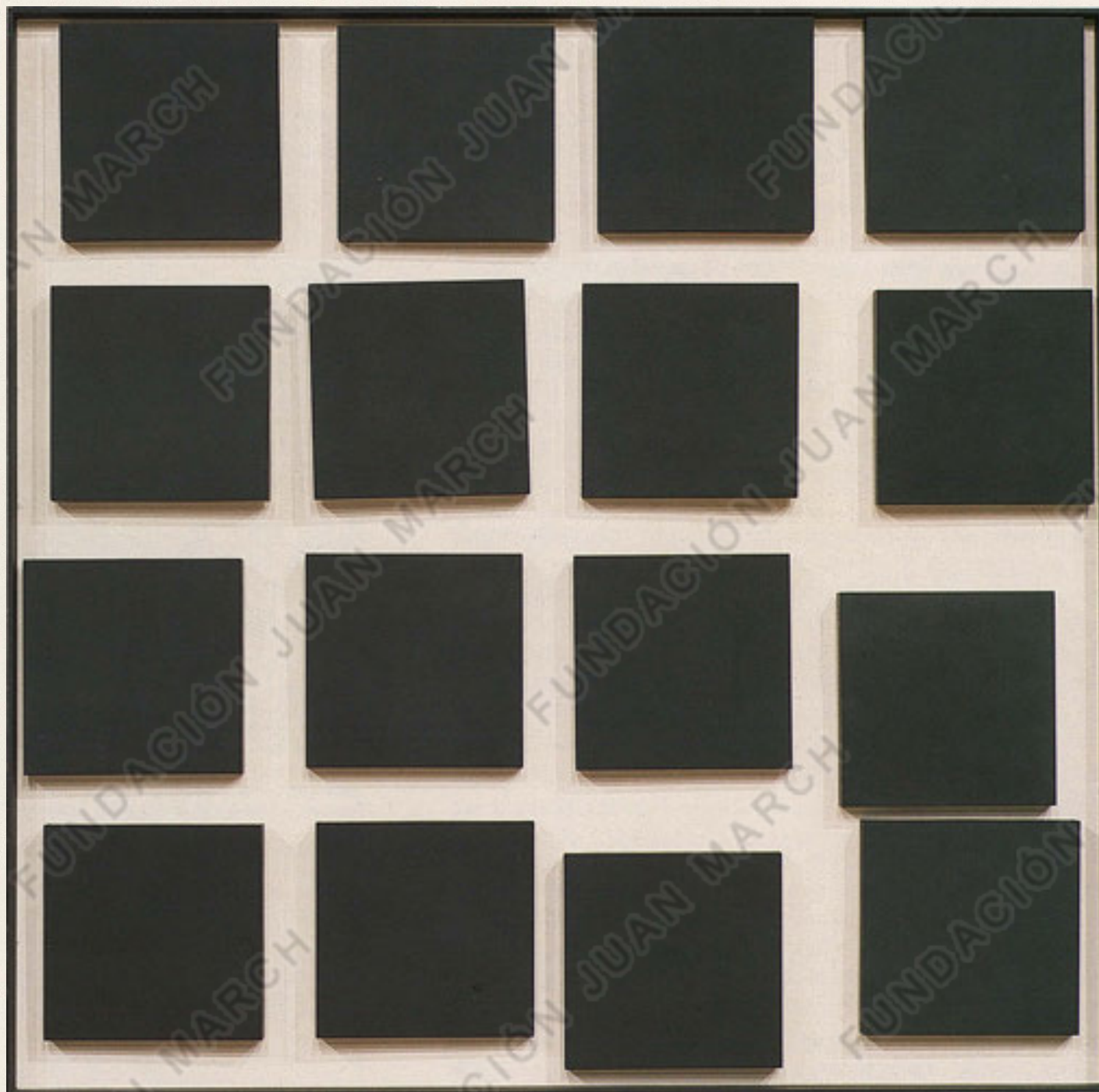
Kinetisches Objekt.

Laca de nitrocelulosa, plástico y metal sobre madera; motor eléctrico.

204 × 204 × 17 cm.

Exposiciones: *Jetzt Künste in Deutschland heute*, Kunsthalle, Colonia, 1970; *Bewegung-im Raum auf der Fläche*, Kunstverein Heidelberg, 1970; *Gerhard von Graevenitz*, Galerie Kllhm, Munich, 1970; *BSL*, Francfort, 1974/75; *Gerhard von Graevenitz*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1984; *EEB*, Salzburgo, 1985.

GRAEVENITZ, Gerhard von



GRAUBNER, Gotthard

Erlbach, Vogtland Sajonia (Alemania), 1930.

Gotthard Graubner figura hoy entre los pintores más notables de la modernidad clásica en Alemania. Se presentó por primera vez al público internacional en la Bienal de Venecia de 1982 con unas obras de formato descomunal. El conjunto de la producción de Graubner ha potenciado la vida propia del color puro con una sublime fuerza expresiva; y lo ha hecho de un modo que sólo conocemos por las obras maestras de la *Northern Romantic Tradition* (Robert Rosenblum).

Gotthard Graubner define sus trabajos como *cuerpos cromático-espaciales* (*Farbraumkörper*), y este concepto, acuñado por él, manifiesta el campo vibratorio colorista que existe entre el indefinible espacio cromático y el cuerpo espacial sólido.

Los cuadros de Graubner respiran. Oscilan entre la distancia y la cercanía como en el ritmo de la inspiración y la expiración, y desencadenan en el aspecto externo envolventes sensaciones de diáfana ingravidez. El color se transforma aquí en música, tiene aliento vital propio (Max Imdahl). Del mismo modo que el cuerpo cromático-espacial, en su condición de objeto, se torna cuerpo sonoro del color, así el sujeto de la contemplación se encuentra en calidad de resonancia de superposiciones sensoriales, vacilante entre el gozo expansivo y la dignidad, la muda emoción, la ternura y, a veces, también, el *pathos*.

Al igual que las orillas del mar, con el flujo y reflujo de sus aguas, estas obras han surgido de la inundación. Su técnica pictórica fue el resultado de una constante evolución a través de los años. Desde 1956, Gotthard Graubner había trabajado sobre un efecto cromático lúcido y transparente, el de sus acuarelas, a fin de obtener también sobre el lienzo un efecto espacial del color, empezando por utilizar pinturas al temple secas que aplicaba con cepillos, esponjas o trapos. Estos espacios de color monocromos — en rosa, amarillo, verde o negro — los mostró en su primera exposición individual, la de la galería Schmela de Düsseldorf, en el año 1960.

En torno a 1962 y 1963 comienza a integrar ambas técnicas sobre fondos — sin imprimación las más de las veces — que preparaba mediante superposición de capas de color y secado a mano de la pintura semilíquida, embebiéndola en parte por medio de toques con paños o esponjas. De esta manera se realizarían sus espacios cromáticos: no con pincel, como en la pintura al barniz, sino con sustancias fluidas y materias absorbentes. En 1963 aplicó estos

Graubner is today considered one of the most significant of classical modern painters in Germany. His work was first brought to wide international attention at the 1982 Venice Biennale, to which he contributed overwhelming formats. His use of pure, autonomous colour potentiated by an expressive force of great sublimity, is paralleled only by the masterpieces of the Northern Romantic Tradition, as described in Robert Rosenblum's book of that name.

The artist designates his works *colour-space bodies*, a term that perfectly characterizes the forcefield they set up between colour emanations of indeterminate extent and a solid body in space in which these emanations have their source. These paintings breathe; they pulsate between distance and nearness like the rhythm of inhaling and exhaling, communicating to the spectator a sensation of transparency, weightlessness. They transform colour into music, infusing it, in Max Imdahl's phrase, with an animate spirit. And just as the colour-space body, as object, serves as a sounding-board for colour, the observer as subject becomes a sounding-board for a multiplicity of emotions that oscillate between elation and solemnity, awe and tenderness, sometimes even touching on pathos.

Like the beach between the ebb and flow of the tide, these works emerged from an inundation of colour — a technique perfected in decades of experiment. Since his watercolours of 1956 Graubner has steadily worked to heighten the lucid and transparent effect of his painting. In order to obtain a similar sense of depth on canvas, he initially used dry tempera, applied with brushes, sponges, or rags. These generally monochrome colour-space images were presented at Graubner's first one-man show in 1960, at the Schmela gallery, Düsseldorf.

From 1962-63 the artist combined these two techniques, flooding the generally unprimed ground with thinned paint, then selectively manipulating the drying process by wiping or blotting, frequently with a rag or sponge. These *Colour-Spaces*, in other words, were not produced by the traditional method of applying transparent glazes with a brush, but by taking up the damp colour with some absorbent material. The next step, in 1963, was an integration of these absorbent *tools* themselves in the image, by mounting them on the ground as *cushions* covered with tightly stretched thin canvas.

With these *Cushion Paintings* began several years of affiliation with the ZERO movement. Graubner had already participated, in 1958, in *The Red Painting*, the seventh evening exhibition at the studio of Mack and Piene; now, his development of image to transparent image-body was documented in many of the legendary ZERO exhibitions. His *Colour-Spaces* represented a unique contribution of the European movement during the 1960s. Among other important exhibitions, he was represented at Documenta IV in Kassel in 1968, and had a large retrospective at the Kestner-Gesellschaft, Hannover, in 1969. The year 1970 marked the inception of Graubner's *Colour-Space Bodies*, plastic projections into the surrounding space that lent mass to colour.

GRAUBNER, Gotthard

With these works, Graubner developed a highly original configuration that in subsequent years became suffused with an increasingly compelling spiritual force. Their meditative aspect was evoked by such ambitious titles as *Colour-Space Body Dharma*. The concept of dharma, in Buddhist philosophy, refers to a force that governs the interrelation of all existing things. By the same token, Graubner's images were intended to produce in us a mood of tranquillity and contemplativeness; they often give rise to an indescribable sense of freedom, as if we were floating weightless above an expanse of sea or cloud.

As far as his approach to art is concerned, Graubner has always relied on the Western tradition. His imagery recalls the Romantic experience of nature, as seen in the paintings of Caspar David Friedrich or William Turner. But apart from the Romantic painters, his ideals have been Titian and the great Renaissance masters, and in 1975-76 he was able to realize an exhibition at the Hamburg Kunsthalle in which his own works were interspersed in a pageant of imaginary art history.

In pieces of dominating impact from the years 1984-86, on view in 1987 at the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Graubner employed swaths of brilliant colour to convey a sense diaphanous ineffability.

Gotthard Graubner was born in 1930 in Erlbach, Vogtland, now East-Germany; he is now professor of painting at the Hamburg and Düsseldorf Academies of Art.

medios pictóricos al cuadro, es decir, los montaba a manera de *almohadilla* sobre el fondo y recubría este cuerpo con un lienzo muy fino que servía de *piel*.

Con los *cuadros de almohadilla*, Gotthard Graubner se mantuvo vinculado por algunos años al movimiento *Zero*. Para entonces había participado ya en la séptima *Exposición vespertina*, titulada *El Cuadro Rojo*, en el taller de Mack y Piene (1958); y con la evolución del cuadro normal al cuadro corpóreo transparente tuvo ocasión de tomar parte también en muchas de las legendarias exposiciones de *Zero*. Sus *espacios cromáticos* fueron una contribución individual al movimiento europeo de los años sesenta. Así, aparte de otras exposiciones importantes, figuró en la *Documenta IV* de Kassel, en 1968. En 1969 se presentó una amplia retrospectiva suya en la Sociedad Kestner de Hannover. Y a partir de 1970 llegaría a realizar los primeros *cuerpos cromático-espaciales*, que plasman escultóricamente en el espacio el peso del color.

Con los *cuerpos cromático-espaciales* halló Gotthard Graubner su forma propia, que en lo sucesivo contendría la carga de una gran energía espiritual. La aspiración meditativa de estas obras se expresa a menudo en ambiciosos títulos, como *Cuerpo cromático-espacial dharma*. En la filosofía oriental, *dharma*, o *darma*, significa la fuerza que determina las relaciones de efecto recíproco de la existencia. Los cuadros, pues, habrían de producir en el espectador un estado de contemplación y sosiego.

Frecuentemente, esas obras dan lugar a la asociación de una indescriptible sensación de libertad, como si se flotara sobre las aguas o sobre las nubes.

En la actual producción pictórica, Gotthard Graubner se ha mantenido siempre ligado a la tradición occidental. Sus cuadros recuerdan vivencias románticas de la Naturaleza similares a las pinturas de un Caspar David Friedrich o un Turner. En efecto, sus grandes modelos fueron los románticos, pero también lo fueron Tiziano y los grandes maestros del Renacimiento. Graubner tuvo ocasión de presentar en la Kunsthalle de Hamburgo una exposición (1975-1976) que situaba la obra propia en el ámbito de su imaginaria historia del arte.

Con obras de poderosa prestancia procedentes de los años 1984 a 1986 y que se mostraron en la Colección de Arte de Renania del

GRAUBNER, Gotthard

Norte-Westfalia, Düsseldorf, en el año 1987, el artista comunica, con un luminoso despliegue gestual del color, la sensación de lo diáfano y, al propio tiempo, impenetrable a la contemplación.

Gotthard Graubner nació en el año 1930 en Erlbach, Vogtland (Sajonia). Actualmente es profesor de pintura libre en las academias de Arte de Hamburgo y Düsseldorf.

10. *Cuerpo espacial cromático - El color es redondo*, 1984/85.

Farbraumkörper - die Farbe ist rund.

Acrílico sobre lienzo, aplicado sobre algodón sintético sobre lienzo.

243 × 243 × 20 cm.

Exposiciones: *Gotthard Graubner*, Galerie m. Bochum, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985; *Positionen - Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland*, Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Berlín, 1986; Dresde. Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, 1986/87; *Gotthard Graubner - Malerei aus den Jahren 1984 bis 1986*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Düsseldorf, 1987.

11. *Cuerpo espacial cromático - Homenaje a Monet*, 1985. ►

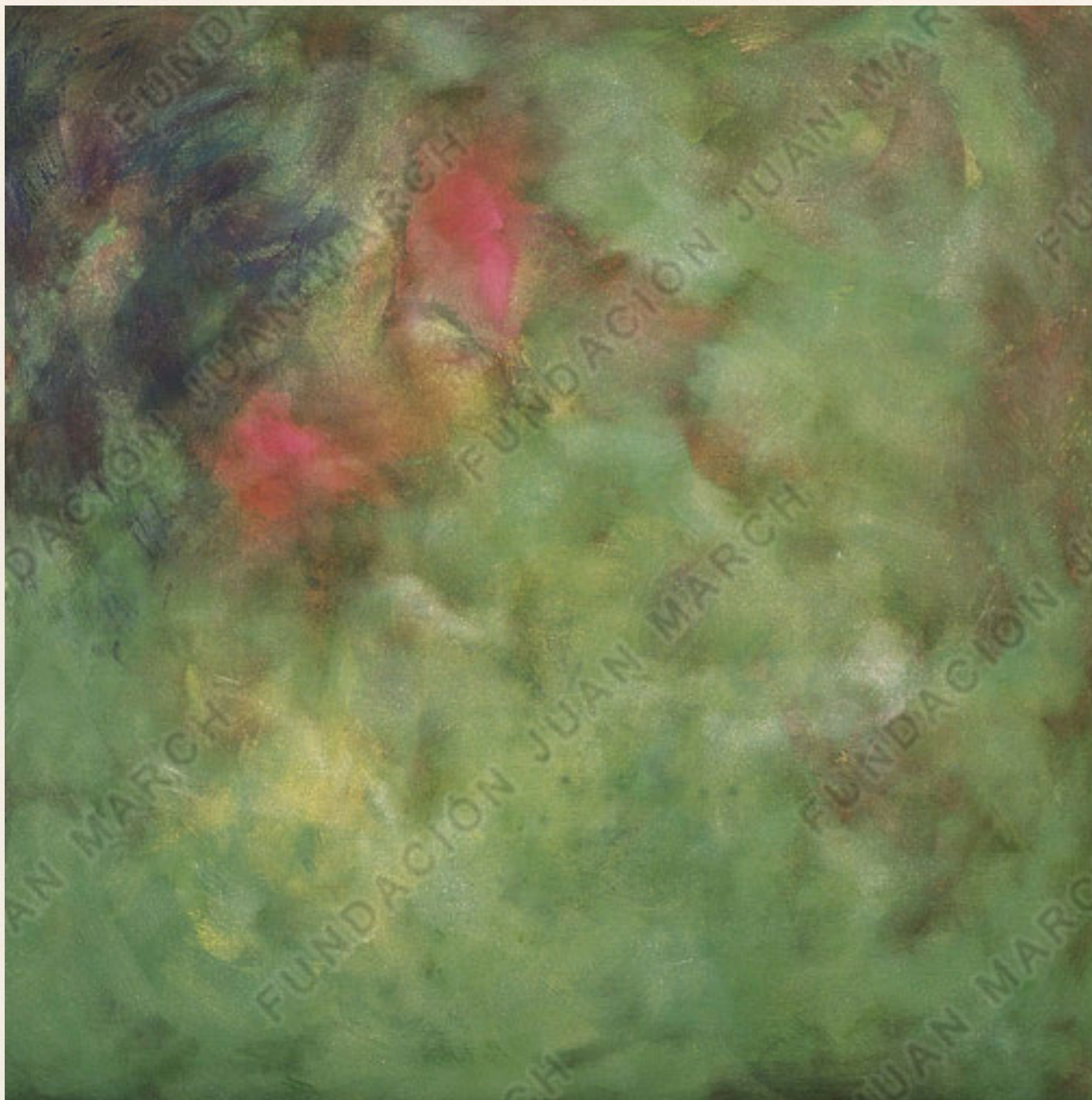
Farbraumkörper - hommage à Monet.

Acrílico sobre lienzo, aplicado sobre algodón sintético sobre lienzo.

243 × 243 × 20 cm.

Exposiciones: *Gotthard Graubner*, Galerie m. Bochum, 1985; *Positionen - Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland*, Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Berlín, 1986; Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, 1986/87; *Gotthard Graubner - Malerei aus den Jahren 1984/1986*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1987.

GRAUBNER, Gotthard



KLEIN, Yves

Niza (Francia), 1928-1962.

Yves Klein figura desde los años cincuenta entre las personalidades mundiales del arte que más lo han influido, y lo hizo a través de un mensaje propio: la monocromía. Encontró su identidad artística en la pura sensibilidad para los colores y la realizó en el cuadro mismo. En el azul ultramar, el índigo profundamente luminoso, penetrador de todas las cosas, supo crear él un soporte icónico que ensambla el material concreto del pigmento con la atmósfera de sus sensaciones cósmicas espaciales, la infinita distancia y la aprehensible cercanía. La reducción pictórica a un único color se convierte, para Yves Klein, en la vivencia clave de la liberación; esa vivencia le abre un sinnúmero de ideas nuevas e impone al arte nuevas escalas de valores.

Sus cuadros, con arreglo a las palabras del propio artista, no son más que huellas, la ceniza de su arte. Su verdadera pretensión consiste en una sensibilización del ser humano, en la experiencia de una universal energía vital.

Yves Klein nace en la ciudad de Niza en el año 1928. Su padre, pintor, es un conocido paisajista de la escuela del Mediodía francés; su madre figura entre los primeros pintores abstractos que expusieron en París juntamente con Kandinsky. El muchacho, criado en un ambiente de artistas del pincel, trata enseguida de superar las limitaciones materiales de la existencia, orientándose, con empeño nada común, hacia lo desconocido. En Irlanda aprende a montar a caballo y hace un viaje en barco al Japón para imponerse una disciplina mental mediante la práctica del judo. Lee a los rosacruces y se interesa por las cosmogonías trascendentales; e intenta hacer visible en el arte su propia encarnación de lo espiritual.

En 1947 inventa el *Symphonie-Monoton Silence* y realiza los primeros ensayos con el color puro. A partir de 1955, Yves Klein defiende en París la idea de la monocromía. Conoce al crítico de arte Pierre Restany y se le llama ya habitualmente *Yves, le monochrome*. Con el internacional azul *Yves Klein* (IKB) conquistará en adelante el mundo del arte. Exposiciones en París, Milán, Londres y Düsseldorf proclaman la época azul del artista, en la que éste trata de impregnar con su sensibilidad objetos de la cultura actual y pretérita, pero también las ideas, la técnica, el hombre mismo. Surgen los grandes relieves de esponjas, las huellas de cuerpos humanos (antropometrías), impresiones del fuego, el agua, el viento (*peinture du feu*, cosmogonías) y soberbios proyectos de un

Since the 1950s Yves Klein, the man and his art, have had worldwide influence, and it has been exerted through a single, unique approach — monochrome painting. Finding his artistic identity in a pure sense of colour, he created images in which a deeply shimmering, all-pervading ultramarine blue at once conveys the material nature of pigment and evokes an atmosphere of both infinite spaces and immediate presence. The reduction of painting to a single colour was an experience of primal freedom for Yves Klein, opening out countless possibilities and profoundly influencing contemporary art.

Yves Klein himself considered his paintings mere traces, what he called the ashes of his art. His underlying intention was to heighten our sensibility to an experience beyond the everyday — an experience of the vital energy that pervades the universe.

Yves Klein was born in Nice, France, in 1928. His father was a well-known landscape painter of the southern French school; his mother was among the first woman abstractionists and exhibited with Kandinsky in Paris. Brought up in a highly charged artistic milieu, Klein early on began to chafe at the material limitations of life, and pursued the unfamiliar with unusual intensity. He learned to ride a horse in Ireland, and travelled to Japan by ship to learn the art of judo as a spiritual discipline. He read the Rosicrucians, steeped himself in religious cosmogonies, and in his art, endeavoured to make visible his experience of the incarnation of the spiritual.

In 1947 Klein invented his *Symphony - Monotone Silence* and began his first experiments in pure colour. From 1955 he championed the monochrome approach in Paris, which brought him into contact with the art critic Pierre Restany, who dubbed him *Yves le Monochrome* and established his reputation. Then, with his *International Klein Blue* (IKB), he conquered the art world. Exhibitions in Paris, Milan, London and Düsseldorf announced his Blue Epoch, in which he suffused artifacts of contemporary and past cultures — including ideas, people and technology — with his own highly personal sensibility. This was the period of Klein's huge sponge-reliefs, the imprints of human bodies (*Anthropometries*), the impressions of fire, water and wind (*Peinture du feu*, *Cosmogonies*), and of his ambitious project to create world harmony through technology — a Garden of Eden for the here and now. Finally, with a trilogy of expansive monochrome canvases in blue, rose and gold, he created pictorial sites of pure meditation, bringing the monochrome approach to its logical conclusion.

To this day Klein's charismatic personality has continued to inspire his friends and countless other artists. Yet in spite of his romantic notion of creative collaboration in art, he remained a confirmed individualist. The way in which he realized his ideas, with ritual concentration, a highly controlled method, and in an atmosphere carefully calculated for maximum publicity effect, made Klein a pioneer not only of new art forms but also of a new style in the marketing of art, both in Europe and Ameri-

KLEIN, Yves

ca. During his lifetime, his projects tended to spark either radical rejection or heroic mystification. Only after his early death in 1962 did his art find international recognition, and even now it remains a stimulating factor, perhaps beyond its inherent significance for the history of contemporary art.

mundo armonizado por la técnica: el Jardín del Edén en esta Tierra. El pintor perfecciona ahora su idea de la monocromía en la trilogía de monocromías — azul, rosa, oro —, superficies de gran formato como planos de la meditación pura.

El influjo de su personalidad sigue actuando hasta hoy día, en sus amigos y en muchos artistas, como una fuerza inspiradora. Pero a pesar de sus ideas románticas en el sentido de una cooperación creativa en el arte, él siguió siendo un individualista de rasgos muy acusados. La realización de sus ideas — que él presentaba en concentrado ritual y con gran despliegue de control técnico y trabajo en público, calculado hasta en los aspectos atmosféricos — convirtió a Yves Klein en un sugeridor de nuevas formas artísticas, y también en un incitador del mercado del arte en Norteamérica y Europa. En vida suya, la influencia de las ideas de Klein se encontró con el rechazo público o con una mitificación que hacía de él un héroe. Sólo después de su temprana muerte en 1962 hallaría reconocimiento internacional el trabajo de este singular artista. Hoy día sigue influyendo como inspirador mucho más allá de su específico significado en la escala de los valores históricos.

KLEIN, Yves

12. *Cuadro monocromo azul «IKB 45»*, 1960.
Monochromes blauen Bild «IKB 45».
Pigmento azul y resina sintética, sobre lienzo,
aplicado sobre placa de fibra de madera.
46 × 27 cm.

Exposición: *Yves Klein*, Galerie Reckermann,
Colonia, 1986.

13. *Sudario «ANT SU 1»*, 1960.
Schweistuch «ANT SU 1».
Huella corporal en colores azul, rosa y negro,
sobre seda.
90 × 92 cm.

Exposición: *Yves Klein*, Galerie Reckermann,
Colonia, 1986.

15. *Cuadro de Fuego «Feu 4»*, 1961.
Feuerbild «Feu 4».
Impronta a fuego, sobre cartón sueco,
aplicado sobre madera.
131 × 89 cm.

Exposiciones: *Yves Klein und die Sprache des
Feuers*, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, 1963;
Yves Klein le monochrome: Peinture de feu, Galerie
Tarica, París, 1963; *Peintures de feu*, Galerie
Schmela, Düsseldorf, 1964; *Yves Klein, peinture de
feu*, Galerie Bonnier, Lausana, 1966; *Yves Klein,
Feux*, Galerie Flinker, París, 1976; *Yves Klein,
Galerie Reckermann*, Colonia, 1979; *Yves Klein -
Feuer*, Ein-Bild-Ausstellung, Staatsgalerie Moderner
Kunst im Haus der Kunst, Munich, 1984; *EEB*,
Salzburgo, 1985.

16. *Cuadro de fuego «Feu 88»*, 1961.
Feuerbild «Feu 88».
Improntas de fuego, agua y huellas corporales
sobre madera.
140 × 300 cm.

Exposiciones: *Yves Klein, 1928/62*, The Tate
Gallery, Londres, 1974; *Yves Klein*, Nationalgalerie,
Berlín, 1976; *Yves Klein*, Kunsthalle, Düsseldorf,
1976; *Zero Internationaal Antwerpen*, Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten, Amberes,
1979/80; *Yves Klein, 1928/62*, Retrospektive Rice
Museum, Houston, 1982; Museum of Contemporary
Art, Chicago, 1982; Musée National d'Art Moderne,
Centre Pompidou, París, 1983.

14. *Imagen monocroma azul «IKB 2»*, 1961.
Monochromes blauen Bild «IKB 2».
Pigmento azul y resina sintética sobre lienzo,
tablero contrachapado y madera.
195 × 140 cm.

Exposiciones: *Yves Klein le monochrome*, Leo
Castelli Gallery, Nueva York, 1961; *Explorers of
Space*, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1961/62;
Yves Klein le monochrome, Dwan Gallery, Los
Angeles, 1961; *Yves Klein*, Iolas Gallery, Nueva
York, 1962; *Yves Klein*, Jewish Museum, Nueva
York, 1967; *Yves Klein*, Institut für Moderne Kunst,
Kunsthalle Nuremberg, 1968; *Yves Klein*,
Nationalgalerie, Praga, 1968; *Yves Klein, 1928/1962*;
Musée des Arts Décoratifs, París, 1969; Paul
Wember *Yves Klein*, DuMont Schauberg, Colonia,
1969; *Nouveaux Réalistes*, Rotonda di Via Besana,
Milán, 1979/71; *EEB*, Salzburgo, 1985.

17. *Mono-oro «MG 25»*, 1961.
Monogold «MG 25».
Panes de oro, sobre placa de fibra prensada.
53 × 51 cm.

Exposiciones: *Yves Klein, 1928/62*, Retrospektive
Rice Museum, Houston, 1982; Museum of
Contemporary Art, Chicago, 1982; Musée National
d'Art Moderne, Centre Pompidou, París, 1983; *Yves
Klein*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 1986.

18. *Pigmento azul puro*.
Pigment pur bleu.
Idea: 1957, tirada en 1970, ejemplar n.º 25.
Pigmento azul IKB, suelto; plexiglás, acero.
Bandeja: 125 × 100 × 6 cm.
Soporte: 32 cm.

Exposición: *Bild und Bildkästen*, Wasserburg, 1985.

KLEIN, Yves



KOLIBAL, Stanislav

Orlova (Checoslovaquia), 1925.

En su obra, Stanislav Kolibal ha abierto un camino propio entre el cuadro y la escultura. Adoptando una actitud purista, casi estética, construye hoy con materiales muy simples — cordel, hierro o yeso y madera — un minucioso equilibrio de obras espaciales diáfanas que, calculadas geométricamente, como imaginativamente desplazadas en su forma, aluden al continuo cambio de estructuras fijas de ordenación, dentro de una situación susceptible de permanentes amagos de inseguridad.

El autor no sólo se refiere en su labor a una proyectada ley estética, sino que piensa siempre también en la inmanencia de una naturaleza en transformación en el campo de nuestra propia existencia humana.

Con un exacto equilibrio entre lo contradictorio de la apariencia y la realidad, la labilidad y la durabilidad, el orden y la descomposición, sondea en cada una de sus obras hasta llegar al momento, invisible en el tiempo, de la coexistencia.

Stanislav Kolibal nació en 1925 en Orlova (Checoslovaquia) y estudió, hasta mediados de los años cincuenta, en la Escuela Superior de Arte de Praga, donde se concentró en las disciplinas de Arte, Grabado y Diseño Escénico. Desde entonces vive en Praga como artista independiente, y cabe decir que ha atravesado por tres fases, relacionadas entre sí, de evolución artística en continuidad. Comenzó como dibujante y realizó esculturas geométricas en yeso y barro que respondían todavía a un concepto figurativo arcaico. Luego de una corta estancia en Grecia en el año 1957, viajó en 1958 a Bruselas para ver la Exposición Mundial, y allí vivió por primera vez la confrontación de toda la ancha gama del desarrollo del arte moderno y de la teoría artística de los últimos cincuenta años. El análisis y estudio del arte europeo pretérito y contemporáneo le conduciría en 1962 a un estado de crisis; dejó de trabajar y atravesó por *un año de silencio*.

Con la elaboración de influjos externos y de impulsos psíquicos, el artista descubrió en 1963 un nuevo camino más allá de posiciones dualistas, al integrar en su escultura el *momento de la crisis* en calidad de medio plástico. Coincidiendo con esta segunda fase, empezaron a surgir sus objetos *lábil*es, en los que trabajó durante diez años. Todos ellos son monocromos, en color blanco, para huir de la pura *materialización* *matérica*, y se aplican principalmente al tema del *derrumbamiento* o a situaciones de inestabi-

Kolibal's work represents a unique synthesis between imagery in two and three dimensions. His puristic, well-nigh ascetic approach relies on such basic materials as string, iron, plaster and wood to create diaphanous configurations in space whose delicate equilibrium is both geometrically calculated and imaginatively evocative of the incessant transformation of apparently immutable systems, within a situation always trembling on the brink of dissolution.

His work not only posits a potential aesthetic order but suggests the natural laws of change inherent to human existence. With an unerring sense of the contradictions between appearance and reality, fragility and permanence, order and decay, Kolibal penetrates to the ineffable moment of their coexistence in time.

Stanislav Kolibal was born in 1925, in Orlova, Czechoslovakia, and studied art, graphic art, and theatre design at the Prague College of Art to the mid 1950s. Living in Prague as a freelance artist, he has since passed through three phases of development. He began as a draughtsman, and also made geometric sculptures of plaster and clay that still relied on an archaic conception of the figure. After a short stay in Greece in 1957, Kolibal went to Brussels in 1958 to see the Universal Exposition, where he was confronted for the first time by the entire range of modern art and art theory of the past fifty years. His attempt to come to terms with it led to a crisis, and in 1962 he stopped working altogether and spent, as he says, *a year of silence*.

When he had assimilated these outside influences to his own conceptions, Kolibal found a path beyond dualistic positions, by integrating *the moment of crisis* as a visual element in his sculpture. This second phase of development, which began in 1963, was introduced by the *fragile* objects that were to preoccupy him for ten years. These objects were invariably monochrome, painted white to reduce their material character, and their theme was generally *Falling*, alluding to instable situations like that of a house of cards — an interplay of constructive and destructive forces.

In 1965-70, Prague was an open city, with a lively international exchange of information and experience from which Kolibal profited. He was able to mount his first one-man show there in 1967, and travelled abroad. In March he organized an exhibition of Czech art in Turin. Kolibal saw such recent vanguard art as that of Manzoni and Cy Twombly, and was deeply impressed by a visit to Lucio Fontana's studio, shortly before that artist's death. Although this exchange of ideas was crucial to Kolibal, it also served to strengthen him in his own convictions. That same year, 1967, sculptures of his were selected for the *International Sculpture Exhibition* at the Guggenheim Museum; Thomas M. Messer wrote later an essay on his work and acquired pieces for the New York collection.

After this international breakthrough, Kolibal took pointers from concept art, *arte povera*, and minimal art to develop a highly contemporary and original idiom. To

KOLIBAL, Stanislav

gether with other renowned international artists he was invited in 1970 to participate in the major sculpture exhibition *Between man and matter*, the Japanese version of Harald Szeemann's *When attitudes become form* in Berne, held at the 10th Tokyo Biennale. In 1973, Kolibal showed at *Salone Annunziata* in Milan. This presentation marked the end of his second phase of development.

The third phase began in 1973, with installations in which sculptural elements projected from the wall into the surrounding space, as if into immateriality. Since that time Kolibal's work has been on view in solo and group exhibitions, throughout Europe, and in the United States, Japan and Germany.

Kolibal's provocative oeuvre reveals the collective matrix of time as a constant evolution of matter.

lidad — como en el caso de un castillo de naipes — en el juego combinado y en el desplome de energías tanto constructivas como destructivas.

En el lustro comprendido entre 1965 y 1970, la situación de los artistas de Praga era todavía despejada y reinaba un activo intercambio de ideas y experiencias a escala internacional. Kolibal pudo realizar en 1967 su primera exposición individual en la capital checa y viajar al extranjero. En el mes de marzo de ese mismo año organizó en Turín una muestra de arte checo. Kolibal vio el arte actual de vanguardia; obras de, entre otros, Manzoni y Cy Twombly, y quedó muy impresionado en una visita al estudio de Lucio Fontana poco antes de la muerte de éste. Tales estímulos fueron de notable importancia para el intercambio de informaciones, pero le confirmaron también la limitación de su propia manera de trabajar. Todavía dentro de aquel año fueron seleccionadas sus esculturas para la *International Sculpture Exhibition* en el Museo Guggenheim; Thomas M. Messer escribe un importante texto acerca de sus trabajos y adquiere obras para el Museo de Nueva York.

A partir de esta penetración en el ámbito internacional, el arte de Kolibal evoluciona entre el *arte conceptual*, el *arte povera* y el *minimal-art*, hasta un concepto de escultura vinculado a la época marcado por su sello individual y con peso propio. En 1970 el artista es invitado, juntamente con los más conocidos autores del panorama internacional, a participar en la importante exposición de escultura *Between man and matter* —versión japonesa de la muestra de Harald Szeemann en Berna, *When attitudes become form*—. Se trataba de la X Bienal de Tokio.

En 1973, Kolibal expone en el «Salone Annunziata» de Milán, acontecimiento que cierra la segunda fase de la evolución del artista.

En 1973 se inicia su tercera fase creativa y realiza *escenificaciones* e *instalaciones* espaciales, tensadas desde la pared hasta la inmaterialidad y el espacio circundante. Desde esta época sus trabajos se muestran en Praga y luego en toda Europa, Norteamérica, Japón y Alemania.

La obra de Kolibal produce conmoción; pone al descubierto una matriz colectiva del tiempo como constante evolución de la materia.

KOLIBAL, Stanislav

19. *Oscuro espacio de las decisiones*, 1980.
Temny prostor rozhodovani.
Pintura, cordel y hierro sobre madera.
244 × 480 cm.

Exposiciones: *Stanislav Kolibal*, O.K. Harris Gallery, Nueva York, 1982. *Stanislav Kolibal*, Pavillione de arte contemporanea, Milán, 1983; *8 Künstler aus Prag*, Lothringerstrasse, Munich, 1983.



KOLIBAL, Stanislav



MACK, Heinz

Lollar, Hessen (Alemania), 1931.

Heinz Mack nació en 1931 en Lollar, Hessen. A través de la música llegó a la pintura y a la filosofía. En su clase de pintura de la Academia Estatal de Bellas Artes de Düsseldorf conoce a Otto Piene, con quien desde 1955 comparte un taller instalado en una vieja fábrica en el número 69 de la Gladbacher Strasse de aquella ciudad. En 1956 terminan ambos sus estudios de Filosofía en la Universidad de Colonia y comienzan la actividad docente. Partiendo de ideas plásticas recién surgidas, inician en común (1958) el movimiento alemán *Zero* y editan la revista-catálogo del mismo nombre (números 1 y 2). A esto precedieron las ya legendarias *exposiciones vespertinas*, en el taller de los dos artistas, bajo los títulos *El Cuadro Rojo* y *Vibración*, tomando parte en ellas, además de Mack, Piene, Klein y Mavignier, otros 40 artistas. El mismo año 1958 conoce Heinz Mack, en París, a los artistas Mathieu, Tinguely e Yves Klein. Estos encuentros se potencian hasta llegar a un cambio en la conciencia común del arte, dando lugar a exposiciones programáticas que tendrán consecuencias de amplio alcance para el arte europeo. El color como integración simultánea de espacio y tiempo, luz y movimiento, así como los nuevos medios técnicos de realización, provocan un nuevo modo de ver que supone una actitud innovadora.

Partiendo de la idea de una columna vibratoria de luz colocada en el desierto, elabora Heinz Mack su *Proyecto del Sáhara*, soberbia utopía de un arte luminoso que desde aquel momento habría de marcar decisivamente su obra. También el mismo año presenta Heinz Mack, en la galería Schmela de Düsseldorf, su segunda exposición individual, con cuadros vibratorios en blanco y negro. El año 1959 realiza sus primeros *relieves de luz* y *cubos de luz* hechos con materias artificiales. Se encuentra en Italia con Manzoni, Castellani y Fontana, y en Düsseldorf con Günther Uecker, que en lo sucesivo se convertirá en elemento señaladamente activo del grupo *Zero* en Alemania (Mack, Piene, Uecker).

Con el arte de la época de *Zero*, una joven generación de artistas se pone en movimiento no sólo en Alemania. Importantes exposiciones tempranas (como *Vision in Motion - Motion in Vision*, en la Hessianhuis, Amberes, 1959, y, el mismo año, la muestra *dynamo 1*, organizada en Wiesbaden por Heinz Mack y Otto Piene) anuncian nuevos contenidos en la percepción del arte.

En 1961, Heinz Mack edita con Otto Piene el volumen número 3 de *Zero*, publicando aquí su *Proyecto del Sáhara* y, simultánea-

Heinz Mack was born in 1931 in Lollar, Hessen, Germany, and came to painting and philosophy through music. He met Otto Piene in a painting class at the Düsseldorf Academy, and the two artists rented a loft in 1955 in an abandoned Düsseldorf factory building. In 1956 they finished a course in philosophy at the University of Cologne and took teaching posts in art. The innovative visual conceptions they worked out together led to the now-legendary evening exhibitions at their studio, *The Red Painting* (which included Mack, Piene, Klein, Mavignier, and forty other artists) and *Vibration*, then culminated in the founding of the German ZERO movement and the publication of the ZERO catalogue-magazine vols. 1 and 2 in 1958. That same year, Mack met Mathieu, Tinguely and Yves Klein in Paris. Their meetings generated an expansion of outlook for all concerned, and the programmatic joint exhibitions that ensued has far-reaching consequences for European art. Their employment of colour, simultaneously integrating the factors of space and time, light, movement, and new technical means, set off a wave of innovation that spread far beyond the original group.

The notion of creating a vibrating column of light in the desert led to Mack's *Sahara Project*, an utopian embodiment of his design in light that was to determinate the course of his art from then on. That same year, 1958, Mack exhibited black and white *Vibration Paintings* in his second one-man show, *Dynamic Structures*, at Galerie Schmela in Düsseldorf. In 1959 he realized his first *Light Reliefs* and *Light Cubes*, made of synthetic materials. Mack met Manzoni, Castellani, and Fontana in Italy, and Günther Uecker in Düsseldorf, a sensitive artist who soon joined Mack and Piene as an active contributor to German ZERO.

The art produced by this group in its initial years inspired an entire generation, and not only in Germany. A new perceptual content for art was proclaimed in such crucial early exhibitions as *Vision in Motion - Motion in Vision*, at the Hessianhuis, Antwerp, in 1959, and *dynamo 1*, organized by Mack and Piene that same year in Wiesbaden.

In 1961 Mack and Piene collaborated on *ZERO*, vol. 3, which included Mack's *Sahara Project*. This publication was accompanied on July 5 by an event, *ZERO: Edition, Exposition, Demonstration*, held in and outside the Schmela gallery in Düsseldorf. A ZERO festival on the Rhine Meadows followed in 1962. Numerous national and international exhibitions featuring the ZERO artists Mack, Piene, and Uecker ensued (e.g. 1962 *Salon de lumière*, NUL exhibition, Stedelijk Museum, Amsterdam; a light-space at Documenta III, Kassel, 1964; Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965; and ZERO exhibitions in Bern, Milan, Amsterdam, The Hague, London, Philadelphia, New York and Washington).

The three names Mack, Piene and Uecker soon came to symbolize a new departure in postwar German art. Yet after a ZERO festival organized by Mack at the Ro-

MACK, Heinz

landseck Station and attended by 2,000 people, and their last joint exhibition *Mack, Piene, Uecker*, in Bonn, the group dispersed in 1966.

That year, Mack held his first one-man exhibition in New York, *Forest of Light*, at the Howard Wise Gallery. He had already had a studio in the city since 1964, had met Barnett Newman, and had worked and taught in America while continuing to realize his great light-art projects in Europe. In 1967 he returned to Germany, settling at Huppertzshof Farm in Mönchengladbach, the Rhineland, where he has lived and worked ever since. The year 1967 also saw the publication of his *Mackazin*, in which he reviewed the key ideas and works of his previous ten years of activity.

Heinz Mack's oeuvre, for all its diversity of medium and approach (painting, sculpture, architectural design of city squares, film, stage design, projects, environments, and writings), follows a single and fundamental principle oriented to the future — a manifestation of the sensual quality of light in ever-new variations on reflection and refraction, intensity and scale. The artist himself characterizes his sculptures as *new objects in space, reflections of light and instruments of movement*. Ever since 1963, when he did his last painting on canvas, Mack has invested all his effort in realizing his utopian vision of light.

His entire oeuvre of 1953 to 1986, over 1,240 sculptures, is described in Dieter Honisch's comprehensive volume, *Mack Skulpturen 1953-86* (Econ-Verlag, Düsseldorf and Viena, 1986). This book, which includes a *catalogue raisonné*, groups the works according to the artist's own outline: steles, lines, cubes, rotors, prisms, reliefs, mirrors, wings, environments, sculptures.

Mack's art is represented in many international collections and museums; his rank as one of the most important of contemporary German artists has been corroborated by major exhibitions, including large projects for *Expo 70* in Osaka and the 1970 Venice Biennale, followed in 1970-72 by retrospectives in Berlin, Düsseldorf, Paris, and Eindhoven.

Continually expanding his already incredibly large and diverse oeuvre, Mack is currently involved in a number of large-scale projects in the United States and Europe.

mente, tiene lugar el 5 de julio en —y ante— la galería Schmela, de Düsseldorf, la acción *Zero: Edition, Exposition, Demonstration*. En 1962 se celebra la *Fiesta de Zero* en las praderas del Rin. Siguen muchas exposiciones, nacionales e internacionales, de los artistas de *Zero* Mack, Piene y Uecker; citemos, a título de ejemplo, algunas de ellas: *Salon de lumière*, exposición de Nul, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962; *Espacio luminoso* en la *Documenta III*, Kassel, 1964; Sociedad Kestner, Hannover, 1965, y exposiciones de *Zero* en Berna, Milán, Amsterdam, La Haya, Londres, Filadelfia, Nueva York y Washington. Los nombres de los tres artistas se convierten en símbolo de una nueva eclosión en el arte alemán de posguerra. Con una gran fiesta de *Zero*, organizada por Heinz Mack en la estación de ferrocarril de Rolandseck para 2.000 participantes, y con la última exposición *Mack, Piene, Uecker*, en Bonn, se disuelve, en el año 1966, la estrecha vinculación que había distinguido al grupo.

Heinz Mack presenta en 1966 su primera exposición individual, *Forest of Light*, en la Howard Wise Gallery de Nueva York, ciudad en la que el artista tenía un taller desde 1964, conoció a Barnett Newman y en la que, hasta la indicada fecha de 1966, trabajaría y enseñaría dentro del ámbito artístico norteamericano, aparte de sus grandes *proyectos de luz* en Europa. En 1967 regresa a Alemania y se instala en la finca denominada *Huppertzshof*, en Mönchengladbach, Renania, donde sigue viviendo y trabajando en la actualidad.

Asimismo, en el año 1967 aparecería el *Mackazin* (este título es un juego verbal con su propio nombre), publicación que recoge sus principales ideas y trabajos de los últimos diez años.

La obra de Heinz Mack, en todas sus diversas formas de expresión y realización (pintura, escultura, configuración local arquitectónica, cine, decorado escénico, proyectos, *environments* y escritos), arranca siempre de un principio fundamental orientado al futuro, principio que el artista procura hacer realidad en las calidades sensitivas de la luz, en versiones —cambiantes de continuo— de espejismos y reflexiones de intensidad acrecentada y en dimensiones variables. Mack dice: *Mis esculturas son objetos nuevos en el espacio, reflectores de la luz e instrumentos del movimiento*. El artista pintó en 1963 su último cuadro al óleo; desde entonces trabaja en su utópica *luz-visión*.

MACK, Heinz

Toda la obra de Heinz Mack comprendida entre 1953 y 1986, con más de 1.240 esculturas, se encuentra hoy reseñada en el grueso volumen ilustrado de Dieter Honisch, *Mack Skulpturen 1953-86*, EconVerlag, Düsseldorf/Viena, 1986, conforme a la ordenación realizada por el propio artista: estelas, líneas, cubos, rotores, prismas, relieves, espejos, alas, *environments*, esculturas. Los trabajos de Mack pueden contemplarse en gran número de colecciones y museos extranjeros; junto a otras muchas exposiciones de importancia, el artista ha confirmado su rango de relevante creador alemán en acontecimientos internacionales como, por ejemplo, la *Expo 70*, de Osaka, y la Bienal de Venecia del mismo año. A una y otra concurren Mack con grandes proyectos. Se han hecho retrospectivas suyas, de 1970 a 1972, en Berlín, Düsseldorf, París y Eindhoven. Desde entonces sigue trabajando en su extensa y variada obra, que incluye muchos proyectos de gran envergadura para Europa y Norteamérica.

20. *Las alas del Arcángel San Miguel*, 1968.
Flügel des Erzengels Michael.
Lámina de aluminio en rejilla, plexiglás y madera.
104 × 204 × 7 cm.

Exposiciones: *Heinz Mack*, Ursula Lichter, Francfort, 1969; *BSL*. Francfort, 1974/75; *EEB*, Salzburgo, 1985.

MACK, Heinz



MANZONI, Piero

Milán (Italia), 1933-1963.

Piero Manzoni, descendiente de una familia de la nobleza italiana, nació en 1933 en Milán y murió a los treinta años en su estudio de la misma ciudad. Durante los años cincuenta, Manzoni se ocupa intensamente de las obras de Lucio Fontana y Alberto Burri, y en 1957 conoce a Yves Klein, en Milán, y sus monocromías azules. Todavía dentro de ese mismo año, crea Manzoni su *pintura acroma*; se trata de lienzos blancos empapados en yeso o caolín. Sus cuadros blancos se sustraen a todo significado que consista en otra cosa que ser una mera superficie sin color; ello constituye entonces en Italia una declaración realmente provocadora. Pero Manzoni persiste en sostener el carácter material de la existencia de esa pintura o, mejor dicho, de su devenir. En la acción encuentra él, con infatigable constancia, nuevas ideas que ejercerán decisivo influjo en la ulterior evolución artística. En 1959, sirviéndose de una máquina de coser, une el artista sus retículos monocromos; en 1960 hace experimentos con material plástico y colores fosforescentes o con telas embebidas en cloruro de cobalto, lo que da lugar a modificaciones de esas telas a consecuencia de los cambios atmosféricos. Se sirve también de algodones y de otros tejidos de superficie vellosa, de fibras naturales o artificiales siempre de color blanco.

Manzoni aceptó el estímulo de toda clase de ideas y, por su parte, se convirtió en un pionero portador de éstas en favor de la *autenticidad de lo real*, como, por ejemplo, la ocurrencia de trazar una línea a lo largo de todo el meridiano de Greenwich, su marcado de desnudos femeninos (1961), su definición de amigos artistas, en cuanto obras de arte, por medio de una *carte d'authenticité* (mismo año), su pedestal mágico (podio con las huellas de dos pies, obra realizada también en 1961), o su otra peana, *socle du monde*, hecha en Dinamarca en 1962.

Al considerar la biografía de Manzoni llama la atención la constante conciencia de mensaje observable en su actividad con respecto a las exposiciones. Apenas existe otro artista que, como Manzoni — desde su primera exposición en agosto de 1956, cuando contaba veintitrés años —, inaugure una exposición por mes; él lo hizo desde Italia y extendiendo progresivamente su radio de acción por toda Europa, de modo que en 1959 estaba ya representado en Berlín, y en 1960 en los Estados Unidos. Esta manera de trabajar hizo de él un importante agente mediador, que fue, además, organizador de grandes dotes. En el otoño de 1959, juntamente con Enrico Castellani, publicó el primer número de la revis-

Manzoni was born into a family of the Italian nobility in Milan, in 1933; he would die thirty years later in his Milan studio. After an involvement during the early 1950s with the work of Lucio Fontana and Alberto Burri, he met Yves Klein, the painter of monochrome blue canvases, in 1957. That same year Manzoni developed what he called *achromatic painting*, canvases soaked in white plaster or kaolin. These white images were intended to possess no significance beyond their existence as colourless surfaces, a provocative message in the Italy of that time. Yet Manzoni insisted on the material character of their presence, or rather, of their emergence. In the process of making he incessantly worked out new ideas which were to have far-reaching consequences for artistic developments to come. In 1959 Manzoni assembled his monochrome patterns with the aid of a sewing machine, and in 1960 began to experiment with plastic materials and phosphorescent paints, with fabrics drenched in cobalt chloride which changed colour when the weather changed, or he employed tufts of cotton wool and other thick-pile surfaces of natural or synthetic fibre — but invariably in white.

Continually receptive to innovative approaches, Manzoni became a pioneer of what he termed the *authenticity of the real*, conceiving such projects as a line extending along the entire Greenwich meridian, signing nude models (1961), declaring his friends works of art by issuing them *Cartes d'Authenticité* (1961), or creating a magic pedestal (with two footprints, 1961) and his *Socle du Monde* in Denmark (1962).

As a glance at his biography reveals, Manzoni's exhibition activities were informed by the same almost missionary zeal as his artmaking proper. It would be hard to name a second artist of the period who, like Manzoni, had a new show almost monthly after his first in Italy, in August 1956, at the age of twenty-three. His work was on view throughout Europe during the late 1950s, and by 1959 had reached West Berlin, followed by the United States in 1960. This emphasis on the public aspect of art made him one of the key intermediaries on the scene, and his organizational talent was immense. In autumn 1959 he collaborated with Enrico Castellani on the first issue of *Azimuth*, a journal that by drawing attention to artists who were then almost unknown in Italy paved the way for a new European approach. It points out the affinities between such American artists as Johns and Rauschenberg, and Fontana, Tinguely, Yves Klein, Manzoni and the German ZERO artists, all of whose work was subsequently shown in the *Azimuth* gallery.

The lively communication between members of the European vanguard at that period would have been inconceivable without the contacts Manzoni made in Milan, Copenhagen, Düsseldorf, Paris, Amsterdam, Antwerp, and the Swiss centres. He not only decisively influenced the development of monochrome painting but participated in most every major exhibition of the period, and left a lasting mark on such groups as the Nouveaux Réalistes in Paris, inspired happenings, and encouraged breakthroughs in the new poetry and the new music.

MANZONI, Piero

Manzoni's work has lost none of its force as an intellectual stimulus even today.

ta *Azimuth*, que, con carácter preparatorio de una nueva concepción europea, apuntaba hacia artistas poco conocidos entonces en Italia. Ahí se estableció también la relación con artistas norteamericanos, como Jasper Johns y Rauschenberg, y Fontana, Tinguely, Yves Klein y Manzoni, además de los componentes del grupo *Zero* alemán. Sus trabajos se expondrían poco tiempo después en la galería del mismo nombre. La difusión de la vanguardia europea resulta impensable sin los contactos hechos por Manzoni en Milán, Copenhague, Düsseldorf, París, Amsterdam, Amberes y varias ciudades de Suiza. Manzoni influyó de modo determinante en el desarrollo de la pintura monocroma y tomó parte en todas las exposiciones importantes; pero ejerció también influencia en otros grupos, como el de los *Nouveaux Réalistes* de París, e inspiró actividades en el campo del *happening*, la nueva poesía y la música. En calidad de incitador y animador espiritual, la resonancia de su obra ha seguido haciéndose notar hasta nuestros días.

MANZONI, Piero

21. *Acromo*, 1959. ▶

Achrome.

Lienzo impregnado de caolín, pintura y cola.
61 × 73 cm.

Exposiciones: *Piero Manzoni*, Notizie Arte contemporanea, Turín, 1959; *Manzoni*, Galerie von Thelen, Essen, 1967; *Achromes*, Galerie Ursula Lichter, Francfort, 1968; Germano Celant *Piero Manzoni. Catalogo Generale*, Prearo Editore, Milán, 1975; *EEB*, Salzburgo, 1985.

22. *Acromo*, 1959.

Achrome.

Lienzo impregnado de caolín, pintura y cola.
69 × 52 cm.

Exposición: *EEB*, Salzburgo, 1985.

23. *Línea*, 33,30 m de longitud, 1959.

Linie, 33,30 m lang.

Tinta china sobre papel, en rollo de cartón.
41 × 8,5 cm.

Exposición: *Testi*, Toni del Renzio, Milán, 1967.

24. *Acromo*, 1962.

Achrome.

Fibra de vidrio sobre madera.
61 × 50 × 10 cm.

Exposiciones: *Galería Smith*, Bruselas, 1986; *Galería van de Velde*, Amberes, 1987; Basilea, 1987.

MANZONI, Piero



MORELLET, François

Colet (Francia), 1926.

François Morellet participó, sin duda, en la liberación llevada a cabo en Europa, hacia los años setenta, de las formas artísticas en su relación con la pintura de caballete.

Morellet nació en Colet (Francia) en 1926. Su padre era un empresario acomodado, y el propio François ejerció actividades en la industria desde 1948 hasta 1975. En cuanto pintor, él se califica de autodidacta, pero lo cierto es que ya en 1943 participó en el Salón Nacional de Bellas Artes de París, y en 1950 hizo su primera exposición individual en la galería Creuze de la capital francesa. A partir de 1958 trabaja con los llamados *sistemas de azar*. Su interés se dirige ante todo a la ordenación de la superficie del cuadro con regularidad y, principalmente, con lógica; en virtud de ello, lo que se refleja es el sistema de articulación, no el cuadro mismo. En la obra de Morellet el campo icónico es, en mayor o menor medida, un fragmento casual del sistema de ordenación resultante, que lo mismo puede ser cuadro que forma arquitectónica o configuración escultórica y espacial. En este sentido, su obra es comparable a la de Daniel Buren y claramente delimitable de algunas obras de Frank Stella que a primera vista encontramos semejantes. Lo importante en Morellet es la continuidad de la forma, no su delimitación icónica, con lo cual la estructura y el cuadro constituyen dos planos de reflexión enteramente distintos; se pretende eliminar su ligazón con la tradición del cuadro de caballete. Morellet, al igual que Max Bill, Víctor Vasarely, Günther Uecker y otros, busca una forma organizativa que rompa y deshaga aquella determinación avasalladora. El no considera ya el cuadro como una unidad cerrada herméticamente y que posee leyes propias, como un mundo en sí mismo, sino como parte o fragmento de un contexto de mayores dimensiones y de carácter abarcador. Con ello, Morellet se inscribe en la tradición de un Arp, un Strzeminiski o un Albers, y crea en su obra una atmósfera que propende al hallazgo de principios de ordenación generales y vinculantes que respondan, mejor que el tradicional aparato formal, a nuestros conocimientos de las ciencias naturales y a nuestras ideas y concepciones relativas a la sociedad.

Para mejor investigar en tales contextos, el artista estuvo afiliado, desde 1960 hasta 1968, al *Groupe Recherche d'Art Visuel* de París, del que también formaron parte Le Parc, Stein, Demarco y Graevenitz. En esos años se da a conocer con su malla espacial *Sphère-trames*, un enrejado de barras metálicas perpendiculares entre sí y resuelto en forma circular, que contiene una ambiciosa

Morellet has been a major contributor to the liberation of art from the hierarchical tradition dominated by easel painting which has taken place in Europe over the past seventy years.

The son of a prosperous entrepreneur, Morellet was born in 1926 in Colet, France. Though he was employed in industry from 1948-75 and calls himself self-taught as an artist, he already showed his work in 1943 at the Salon National des Beaux-Arts in Paris, and in 1950 had his first one-man show at Galerie Creuze, also Paris. In 1958 Morellet began experimenting with systems of chance. His primary interest was to lend regular, indeed logical order to the pictorial field, concentrating on the scheme of articulation rather than on the image *per se*. In Morellet's work, the pictorial field generally represents a more or less random segment of some system of order, which might be an image, an architectural form, or a plastic configuration. In this respect his work is comparable to Daniel Buren's, though it is quite different from the superficially similar pieces of Frank Stella.

What is crucial to Morellet is continuity of form, not its concentration in the image; structure and image represent two entirely different levels of reflection in his work, which attempts to overcome the structures of easel painting and its tradition. Like Max Bill, Victor Vasarely, Günther Uecker, and others working in this vein, Morellet seeks configurations that transcend this determination. Instead of considering the image a hermetically closed, self-sufficient entity, a world in itself, he treats it as a part or segment of some larger, more comprehensive context. This puts him in the tradition of Arp, Streminski, and Albers, and lends his work an atmosphere evocative of universally valid principles of order that reflect contemporary scientific insights and social ideas more faithfully than do traditional repertoires of form.

To explore these relationships more thoroughly, Morellet worked from 1960-68 in the *Groupe de Recherche d'Art Visuel* in Paris, other members of which included Le Parc, Stein, Demarco, and von Graevenitz. He attracted attention during this period with pieces called *Sphère-trames*, metal rods arranged in square grids within a circular form, a highly personal solution to the ancient problem of squaring the circle. In 1960 Morellet participated in the exhibition *Concrete Art - 50 Years of Developmental History*, organized by Max Bill at the Helmhaus, Zürich. This major presentation documented the historical continuity of concrete art, a term coined by van Doesburg in 1930 to describe an art purged of all individual, metaphysical, and philosophical overtones and limited to pure visual existence.

After this exhibition, Morellet contributed to many important group shows, held numerous one-man shows in European galleries, and during the 1970s presented his oeuvre in large retrospectives at international museums. He expanded his repertoire to include architecture and large-scale outdoor sculpture for urban sites.

MORELLET, François

Serge Lemoine, describing the significance of Morellet's life's work, calls it a *fundamental contribution to the investigation of geometric abstraction in the 20th century whose logic and absolute character are impressive. There are few oeuvres that intend to be so simple and immediately accessible, and that demystify themselves and art in general so thoroughly. It is all the more paradoxical that it has caused so many misunderstandings and, concomitantly, has made so many explanations necessary.* Since the 1950s Morellet has posited chance as the systematic condition of his art, which involves the spectator in continually new ways.

solución del problema de la cuadratura del círculo. En 1960 participó en la exposición *Arte Concreto - Historia de la evolución de 50 años*, organizada por Max Bill en la Helmhaus de Zurich. Esta importante muestra se refería a la continuidad histórica del concepto de arte concreto acuñado en 1930 por Van Doesburg, un arte que pretendía excluir todos los aspectos individuales, metafísicos e ideológicos y limitarse a la pura visualidad. Desde aquella exposición, Morellet participaría en muestras colectivas importantes, pero presentaría simultáneamente exposiciones individuales en galerías europeas; en los años setenta mostró su obra completa en varias retrospectivas que tuvieron por escenario museos de rango internacional. Por entonces extiende su trabajo al campo arquitectónico y a la escultura de grandes espacios en el ámbito urbano. Sobre la importancia de su obra de conjunto dice Serge Lemoine que *representa una contribución fundamental a las investigaciones de la abstracción geométrica del siglo XX, marcada por su consecuente proceder y su carácter absoluto. Hay pocas obras que se propongan ser accesibles de modo tan sencillo e inmediato y que desmitifiquen sin excepción, de modo general, tanto a sí mismas como al arte. Por ello, resultaría aún más paradójico que hayan dado lugar a tan crecido número de malentendidos y, finalmente, que de ese modo hayan hecho necesarias también tantas explicaciones.* Desde los años cincuenta, Morellet colocó el azar como condición sistemática de su arte, en la que el contemplador, de modo siempre nuevo, queda permanente englobado.

MORELLET, François

25. *32 Rectángulos*, 1953.
32 Rechtecke.
Oleo sobre tabla.
80 × 80 cm.

Exposiciones: *Morellet*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1971; *Morellet*, Centre National d'Art Contemporain, París, 1971; Kunstverein, Hamburgo, 1971; Städtisches Museum Schloss Mersbroich, Leverkusen, 1971; Kunsthalle Basilea, 1972; Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1972; *EEB*, Salzburgo, 1985.

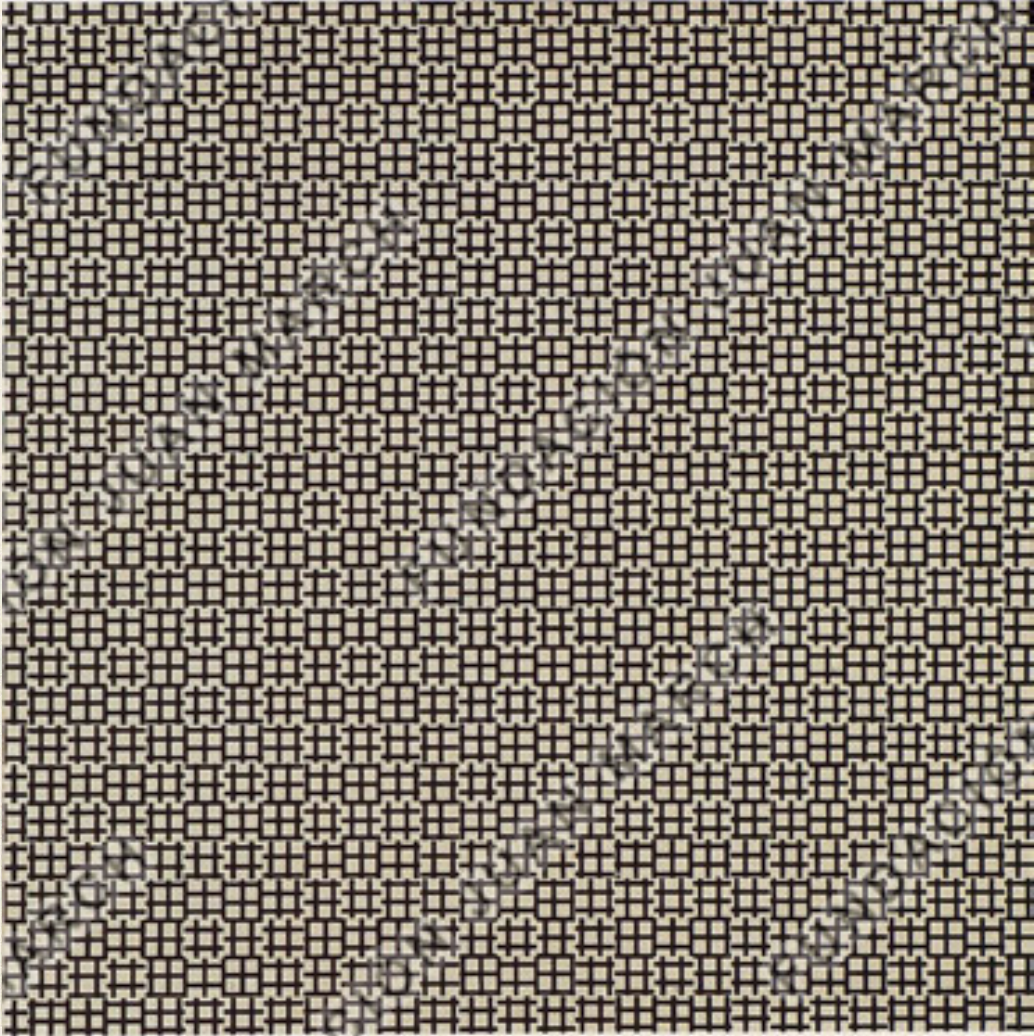
26. *5 Tramas*, 1960. ▶
5 Trames.
Oleo sobre tabla.
80 × 80 cm.

Exposiciones: *Nove tendencije*, Zagreb, 1961.
Morellet, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1971; Centre National d'Art Contemporain, París, 1971; Städtisches Museum Schloss Mersbroich, Leverkusen, 1971; Kunsthalle, Basilea, 1972; Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1972; *EEB*, Salzburgo, 1985.

27. *Rayas 0° - 90°*, 1960.
Tirets 0° - 90°.
Pintura al óleo, sobre tabla.
80 × 80 cm.

Exposiciones: Retrospektive *Morellet*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1971; Centre National d'Art Contemporain, París, 1971; Kunstverein Hamburg, 1971; Städtisches Museum Schloss Mersbroich, Leverkusen, 1971; Kunsthalle, Basilea, 1972; Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1972; *Neue Konkrete Kunst*, Hrsg. Alexander von Berswordt-Wallrabe, Bochum, 1971; *EEB*, Salzburgo, 1985.

MORELLET, François



OPALKA, Roman

Abbeville (Francia), 1931.

Roman Opalka, con una vida de actitudes extremistas y aventureras, se ha movido entre dos culturas, entre diversas ideologías y diferencia de clases, entre los cielos e infiernos de las fronteras y la desaparición de éstas, perdiendo y ganando, caminando siempre con lentitud y orientándose hacia una solitaria decisión que, como un acto revolucionario, ha sacudido su existencia y al arte.

El año 1965, en Varsovia, Opalka comenzó a pintar — sobre grandes cuadros de formato uniforme a los que él denomina *detalles* de su idea — cifras que van desde el 1 al infinito. El pincel avanza en líneas horizontales, desde arriba a la izquierda hasta abajo a la derecha. El artista sigue moviéndose hasta ahora en la progresión del número en el tiempo, progresión que documenta su arte y define su vida.

Roman Opalka designa esta decisión de perfeccionar su arte como *Opalka 1965/1 – ∞* y titula y firma cada *detalle de la idea* con la cifra inicial y la final dentro de la progresión del *detalle*.

El mismo describe así la idea:

En mi actitud, que es un programa para mi vida, el proceso del trabajo se plasma mediante una progresión que, a la vez, documenta y define el tiempo.

Como fecha aparece sólo la de la realización del primer detalle, 1965, ante el signo de infinito y ante el primero y el último número del respectivo detalle.

Yo cuento, consecutivamente, desde 1 hasta infinito sobre detalles de igual formato (salvo los dibujos de viaje) y lo hago a mano, con pincel, en color blanco sobre fondo gris; éste, en cada sucesivo detalle, contendrá un 1 por 100 más de blanco que el anterior. Por consiguiente, estoy a la espera del momento en que los detalles aparezcan en blanco sobre blanco.

Cada detalle va acompañado de una grabación en cinta magneto-fónica y una fotografía de mi rostro.

Al principio, Roman Opalka tropezó con la más completa incompreensión, y sus amigos y el mundo del arte llegaron a tenerlo por loco. Pero hoy, transcurridos ya más de veinticinco años, convence a cualquiera la intocabilidad de esta obra, verdaderamente única

Out of a restless and precarious existence between the extremes of two cultures, ideologies, and classes, between the heaven and hell of closed and limitless frontiers, between loss and achievement, Roman Opalka gradually drew a lone conclusion that affected his life — and contemporary art — with the force of a revolutionary act.

In Warsaw in 1965, he decided to paint, on a series of canvases of uniform size to be called the *Details* of his idea, the numbers 1 to infinity in horizontal lines from the upper left to the lower right. He is still working on this numerical progression, which documents his art and defines his life.

Opalka calls this decision to perfect his art *Opalka 1965/1-∞*, and inscribes and signs each *Detail* of his progression with the first and final numbers that appear on the canvas. To quote the artist, *In my approach, a programme for my life, the process of work is recorded in a progression that simultaneously documents and defines. The only date cited is that of the first Detail, 1965, set before the symbol for infinity and the first and last number of the given Detail. I am counting consecutively from 1 to infinity on Details of the same format (with the exception of the Travel Drawings.), by hand, using a brush, with white paint on a grey ground, to which 1 per 100 more white will be added in each successive Detail. Thus I anticipate the point in time when the Details will appear white on white. Each Detail is accompanied by a phonetic recording on tape, and by a photographic record of my face.*

At first Opalka's idea met with complete incomprehension, and the art world, not excluding his friends, even suspected he was going out of his mind. Now, however, after twenty-five years, the integrity of this spiritually, philosophically, and humanly unique project cannot help but convince. When it is finished, it will certainly represent one of the masterpieces of our century — revolutionary in impact, consequence, and in the irreversibility of its conception. Illuminated by the enigmatic logic of an individual visualization of the universal laws of measure and number, this project is informed by tremendous insight, persistence, and patience. It far transcends mundane perception, revealing the dimensions of a future conception of space and time, life and death.

A work in progress beyond life and art, the very existence of this project attests to the perfection and beauty of its underlying idea — which someday will dissolve in a concrete, infinite white-on-white — for the artist and for everyone who feels moved and challenged by its promise of protection from the past, shelter for the future, and a guarantee of human love and dignity in freedom.

OPALKA, Roman

en el sentido espiritual, filosófico y humano. Cuando quede acabada, será, con seguridad, una obra maestra de nuestro siglo. Es revolucionaria por su fuerza, por su carácter consecuente y por la irreversibilidad de la idea. Está iluminada por la lógica de un misterio que, con agudeza, perseverancia y paciencia, hace visibles, en una apreciación individual, las leyes universales de la medida y el número. Mucho más allá de nuestra facultad perceptiva actual, esta obra revela dimensiones gnoseológicas de un venidero concepto de espacio y tiempo, de vida y muerte.

Con su obra, resultado de la continua labor de toda una vida, Opalka ofrece, a través de la belleza de sus ideas, una indudable protección contra el pasado, y una evidente seguridad hacia el futuro, garantías de amor y libertad.

OPALKA, Roman

28. *Opalka, 1965/1 - ∞. Detalle - 3743182-3763241.* ►
Acrílico sobre lienzo.
196 × 135 cm.

Exposiciones: *Opalka, 1965/1 - ∞*, Galerie Walter Storms, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985.

29. *Opalka, 1965/1 - ∞. Detalle - 3763242-3786629.*
Acrílico sobre lienzo.
196 × 135 cm.

Exposiciones: *Opalka, 1965/1 - ∞*, Galerie Walter Storms, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985.

30. *Opalka, 1965/1 - ∞. Detalle - 3786630-3809138.*
Acrílico sobre lienzo.
196 × 135 cm.

Exposiciones: *Opalka, 1965/1 - ∞*, Galerie Walter Storms, Munich, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985.

OPALKA, Roman



PIENE, Otto

Laasphie, Westfalia (Alemania), 1928.

Otto Piene nació en 1928 en Laasphie, Westfalia, y su trabajo — como se apoda a los *Spökenkieker* (*Visionarios*) de tierras westfalianas — va acompañado de visiones desde el principio; su arte está marcado por la huella de mundos imaginarios y de ideas filosófico-artísticas de amplio alcance. Este arte no se desenvuelve sólo idealmente bajo la bóveda del cielo, sino también en formas concretas. El artista, desde sus ya legendarios *ballets de luz* de la época temprana de *Zero*, ha pasado a realizar *events*, de carácter multimedial, en el aire y en las aguas; los considera *open-air-festivals*, los dedica a grandes multitudes y su contenido es, principalmente, de índole mítica. A partir de 1981, Piene ha sido iniciador y organizador de las internacionales *Sky-Art-Conferences* celebradas en Norteamérica y Europa. El artista vive y enseña hoy tanto en calidad de director del *Center for Advanced Visual Studies* (allí sucedió a Gyorgy Kepes) del MIT, Cambridge, Massachusetts, EE.UU., como, por cierto tiempo, en su taller de Düsseldorf, donde, de 1958 a 1966, inició el movimiento *Zero* en Alemania juntamente con Heinz Mack y más tarde con Günther Uecker.

Otto Piene pertenece a la generación de artistas alemanes que a última hora llegó todavía a ser movilizada durante la segunda guerra mundial, que conoció el cautiverio y que, por tal razón, estuvo fuertemente *motivada* para dejar las ominosas ataduras del pasado. Piene estudió, de 1949 a 1953, en las academias de Arte de Munich y Düsseldorf, conociendo allí a Heinz Mack, con quien estudió además Filosofía (1953-1957) en la Universidad de Colonia, y fueron precisamente sus ideas filosóficas las que imprimieron en gran medida al movimiento *Zero* el carácter idealista que le ha distinguido. Como Mack y Uecker, Piene soñaba con aventuras astrales y de cosmonáutica, con la superación de la fuerza de gravedad y, en consecuencia, con un estado de ingravidez al servicio del arte. Pero, junto al temperamento de Heinz Mack, aficionado a toda clase de experimentos, y junto a la pronta sensibilidad de Günther Uecker, Piene estaba más fuertemente ligado a las raíces tradicionales de la cultura de Occidente. Así, por ejemplo, ideó, partiendo de la estética hegeliana, la exposición vespertina *El Cuadro Rojo* de legendaria resonancia para el grupo *Zero*.

La concepción de su *nuevo idealismo* y su actitud fundamental en el arte, considerada a menudo como una actitud moral, incluye el momento de tensión y también la crisis del movimiento, que por entonces se hallaba en trance de expansión internacional. En

Otto Piene was born in 1928 in Laasphie, Westphalia, a region of Germany with a reputation for extrasensory occurrences. Not surprisingly, Piene's art has had a visionary character from the beginning, having emerged from a combination of fertile imagination and far-reaching philosophical interests. In both an ideal and a very real sense, his art is out of this world. Ever since his legendary *Light Ballet* of the early ZERO period, Piene has organized multi-media events in the air and on the water, open-air festivals of generally mythic content that attract huge crowds. Since 1981 he has initiated a series of international Sky Art Conferences in the United States and Europe. Piene now lives and teaches in America, having succeeded Gyorgy Kepes as Director of the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology in Cambridge. He returns periodically to his studio in Düsseldorf, where from 1958-66 he was a driving force in the German ZERO movement, with Heinz Mack and, later, Günther Uecker.

Piene belongs to the generation of German artists who were thrown into battle during the final months of the Third Reich and became prisoners of war, an experience that motivated them all the more to cast off the restricting fetters of the past. After studying from 1949-53 at the academies in Munich and Düsseldorf, he and Heinz Mack, whom he had met there, decided to take philosophy at the University of Cologne. These four years, 1953-57, largely established the idealistic character of ZERO. Piene, like Mack and Uecker, dreamed of astronomic and astronautic adventure, of overcoming the force of gravity and bringing a new weightlessness and immateriality to art. Yet compared to Mack's love of experiment and to Uecker's open sensibility, Piene's approach has always been more beholdng to the traditional sources of Western culture. It was Piene who conceived the legendary ZERO night-exhibition *The Red Painting* (see Mack), based on Hegel's aesthetics.

Piene's concept of a New Idealism, and an attitude to art which many have called fundamentally moral, embodied one aspect of the tension and ensuing crisis in the new movement. The artists of Europe had diverse but quite concrete ideas for a new, untrammelled projection of reality into art — all false sentimentality was to be avoided. Perhaps this common denominator was too general; at any rate, the movement split in the 1960s into various streams which tested their approaches first in group activities, then individually. From a historical distance of thirty years, one now realizes that the enormous potential of the art of the ZERO period envisaged just that unrestricted range of options in which tradition, revolution, and futuristic projection might have merged into an evolutionary art-form.

Otto Piene's art and personality not only decisively shaped the German ZERO group but definitely helped effect the change in artistic consciousness that began to spread through Europe in 1957. With his early grid paintings of that year, his first one-man show in 1959 of smoke drawings and fire paintings, and the first public representation of his still *archaic Light Ballet* at the Schmela

PIENE, Otto

gallery in Düsseldorf, his first multi-media event, *Fire-flower*, at the Diogenes Theatre, Berlin, in 1964 and his light-event, *Black Gate*, co-produced with Aldo Tambellini in New York in 1966-67, Piene created a highly personal and ideal art-form which he continues to expand in terms of scale, scope, and technological sophistication.

Besides contributing to the many ZERO exhibitions in Europe and America (see Mack), Piene had his first museum retrospective in twenty-two rooms of the Museum am Ostwall, Dortmund, in 1967, followed in 1973 by the Kunstverein in Cologne. During the late 1970s and 1980s he participated in such historical exhibitions as *ZERO – Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde, 1958-1964*, Kunsthau Zürich, 1979; *ZERO Internationaal Antwerpen*, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerp, 1979; *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen*, Kunsthalle Düsseldorf, 1984; *German Art in the 20th Century*, Royal Academy of Art, London, and *Staatsgalerie Stuttgart*, 1985; *1945-85 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Nationalgalerie Berlin, 1985.

From the works of his earliest period – grid paintings, smoke drawings, fire paintings – Piene has concerned himself with elemental forces, and to this day, naturally occurring or artificially created elements have continued to inspire his work.

Europa los artistas tenían, ciertamente, muy diversas concepciones de lo que debería ser un proyecto nuevo y sin trabas de la realidad del arte, pero esas concepciones estaban sopesadas muy en concreto; debería prescindirse de todo falso sentimentalismo. El caso es que en los años sesenta el movimiento común se escindió en diversas tendencias pese a mantener la misma posición fundamental. Dichas tendencias, según las distintas actividades de los grupos, fueron luego puestas a prueba por separado. Sólo a la distancia histórica de treinta años cabe apreciar que el enorme potencial contemporáneo del arte de la época de *Zero* puso su mirada, precisamente, en el abierto campo de posibilidades en el cual la tradición, la revolución y la proyección de futuro podían llegar a crear una forma de arte de carácter evolutivo.

Otto Piene, con su obra y su personalidad, no sólo acuñó y difundió decisivamente la imagen del grupo *Zero*, sino también el cambio de la conciencia del arte en Europa desde 1957. En efecto, desde sus obras reticuladas de esa fecha, desde sus primeras exposiciones individuales con dibujos de humo y cuadros de fuego, y su primera presentación pública, en el año 1959, del todavía arcaico *ballet de luz* en la galería Schmela, de Düsseldorf, desde su primera pieza de *multimedia*, titulada *La flor de fuego*, Teatro Diógenes, Berlín, 1954, y su *teatro luminoso* en Nueva York, *Black Gate*, con Aldo Tambellini (1966-1967), Piene ha venido realizando su forma ideal del arte contemporáneo, forma que hoy se halla difundida a gran escala y notables dimensiones, con importante contribución de medios técnicos.

Además de las numerosas exposiciones de *Zero* en Europa y Norteamérica, Otto Piene mostró, en 1967, su primera retrospectiva en el ámbito de un museo, que tuvo lugar en 22 salas del Museum am Ostwall, Dortmund, y en 1973 en la Asociación de Arte de Colonia. A lo largo de los años ochenta participó en las principales exposiciones de carácter histórico, como, por ejemplo, la dedicada a las ideas de *Zero* en cuanto a una vanguardia europea activa entre 1958 y 1964, muestra celebrada en la Kunsthau de Zurich en el año 1979. Hay que citar también: la *Zero International Antwerpen*, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Amberes, 1979; *Movimientos, manifiestos, manifestaciones*, Kunsthalle, Düsseldorf, 1984; *German Art in the 20th Century*, Royal Academy of Art, Londres, y *Staatsgalerie, Stuttgart*, 1985; *Arte de la República Federal de Alemania de 1945 a 1985*, Nationalgalerie, Berlín, 1985.

PIENE, Otto

Con sus obras tempranas — cuadros reticulados, dibujos de humo y cuadros de fuego—, Otto Piene se ocupó realmente muy pronto de las fuerzas de los elementos. Y la inspiración de esos elementos natural o artificialmente generados ha puesto alas a su arte hasta hoy mismo.

31. *Amarilloamarilloblancocalienteveloz*, 1958. ▶
gelbgelbweisheischnell.
Oleo sobre lienzo.
127 × 162 cm.

Exposiciones: *Vibration*, Düsseldorf, 1958; *Dynamo 1*, Städtisches Museum, Wiesbaden, 1959; *Piene*, Kölner Kunstverein, 1973; *BSL*, Francfort, 1974/75; *Zero Internationaal Antwerpen*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1979/80; *EEB*, Salzburgo, 1985.

32. *Cuadro de humo*, 1961.
Rauchbild.
Oleo y humo sobre lienzo.
111 × 111 cm.

Exposiciones: *Die vier Elemente*, Galerie Ad Libitum, Amberes, 1963; *Piene*, Galerie Lichter, Francfort, 1968; *BSL*, Francfort, 1974/75; *Zero Internationaal Antwerpen*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1979/80; *EEB*, Salzburgo, 1985.

PIENE, Otto



PRANTL, Karl

Pötttsching, Burgenland (Austria), 1929.

Como padre del movimiento de los Simposios Internacionales de Escultores, Karl Prantl ha logrado que su obra se encuentre más convincentemente representada en los focos del trabajo en común — cargados de energía magnética — o en los lugares por él escogidos, que en los locales de los modernos museos de arte.

Nacidas de la tierra, como testigos elementales de una tensión que apela a la naturaleza del hombre y al cosmos, están ante nosotros las piedras de Karl Prantl. Hay que dar con ellas mientras caminamos, buscarlas en muchos lugares de nuestro conocimiento íntimo y en los diferentes sitios que ocupan en este mundo.

El propio artista las llama *piedras para la meditación* y las maneja — a veces aplacándolas con suavidad, a veces en actitud absorta, retadora, o con monumentalidad de naturaleza gigante — en un trabajo de años de duración sobre el duro material de sus esculturas. Son piedras de calidad peculiar. Se alzan como polos en reposo de un mundo percedero. Todas ellas poseen una *piel* creada por el artista. Visibles a los ojos, palpables con las manos, esas piedras son intocables en su peso. De ellas irradian fuerzas invisibles, energías arcaicas y profundamente aposentadas en el material, concentraciones magistralmente logradas por el artista de la liberación o de la *santificación*.

El arte es auxilio, dice Prantl, y su obra constituye una nueva forma de *re-ligio*, de religación de valores espirituales en el común hacer humano. En la cantera de St. Margarethen, en su tierra patria del Burgenland, se reunió por primera vez Karl Prantl, en 1959, con un grupo de amigos íntimos (once artistas de ocho países) para iniciar su movimiento; éste determinaría todos los Simposios de Escultores surgidos de allí, que significan la solidaridad en la labor común y la superación de todo egoísmo.

Karl Prantl trabaja en virtud de una rara capacidad personal. Tiene un sentido intuitivo de los momentos de tensión no resueltos que se ofrecen sobre la superficie de nuestro planeta. Concentra su tarea, precisamente, en los focos de los problemas por resolver y procura, a fuerza de trabajo, armonizar corrientes dinámicas subterráneas con vibraciones cósmicas.

Siempre que Karl Prantl actuó como promotor, organizador (o tal vez, incluso, como misionero) de un Simposio de Escultores, dejó tras de sí espléndidas manifestaciones de su voluntarioso arte es-

As the initiator of the International Sculpture Symposia, Karl Prantl has sited his work more convincingly at the magnetically charged centres of shared effort than in the neutral spaces of modern museums. These stone sculptures are born of the earth, elemental witnesses to a force inherent both in human nature and the cosmos. They invite a pilgrimage, both to locations scattered around the physical world and to locations deep within our own personal awareness.

Prantl himself calls them *stones for meditation*. Sometimes tenderly smoothing their surface, sometimes coaxing form out of the stone with the persistence and inexorability of a natural process, the artist works the material for years on end, creating sculptures of unique quality. They stand like the immobile, calm poles of a transitory world. Each has a surface of inimitable texture, a skin visible to the eye, tangible to the hand, but spanning an inconceivable mass. These stones emit invisible forces, archaic energies buried deep in the material — concentrates of healing, even salvation, distilled by a master artist's hand.

Art is aid, says Prantl, and his oeuvre represents a new manifestation of *re-ligio*, a re-established link between spiritual values and human activity. In 1959, at the St. Margarethen quarry in his Burgenland home, Prantl first gathered with close friends (eleven artists from eight countries) to initiate the movement from which all his subsequent sculpture symposia have grown — a movement dedicated to solidarity in shared work and to overcoming personal egotism.

Prantl's work is informed by a rare capacity, an intuitive sense for the unresolved tensions on the surface of the earth. He concentrates precisely on the interface, endeavouring to reconcile subterranean energy currents with cosmic vibrations.

In all the sculpture symposia in which Prantl has been active as promoter, organizer, sometimes even missionary, he has not only left superb manifestations of his unique approach to sculpture but has profoundly and lastingly affected the people involved. Thus his artistic development is reflected equally in biographical and geographical terms, in a chronology of his activity and the sites of his sculpture — among many other locations in Austria, Czechoslovakia, and Germany, he worked in Berlin after the building of The Wall, in 1961-62; in the Negev Desert, Israel, 1962; in the Europapark, Klagenfurt, 1968; at Proctor, Vermont, U.S.A., 1968; in Osaka, Japan, 1969-70; Tivoli, Rome, 1972; Patiala, India, 1980; Lavrik, Norway, 1985; and at the Summer Academy in Salzburg, 1986.

Karl Prantl was born in 1929 in Pötttsching, Burgenland, and studied at the Academy of Fine Arts in Vienna. He had his first studio in a vaulted space beneath a city railway viaduct on the Donau Canal. Since 1950 he has worked and lived with his family in his studios at Pötttsching and in the Vienna Prater district.

PRANTL, Karl

Many of his important exhibitions in Europe, the United States, and Japan were held in conjunction with his wife, Uta Peyrer-Prantl, or with some other artist-friend. Although he is now represented in many major international museums, Prantl apparently distrusts the idea of individual presentation, as for example at the Venice Biennale in 1986, where he shared the honour of representing Austria with the graphic artist Max Peinter.

His coaxing of form out of primeval stone is always a ritual, and always performed in harmony with the world, an offering to holistic vision.

cultórico, y marcó también en las personas huellas profundas y duraderas.

Así, la evolución artística de Prantl puede desprenderse igualmente del transcurso temporal biográfico y de los lugares donde están sus obras. Estas se hallan, entre otros sitios, en Austria, en Alemania, en Checoslovaquia...; en Berlín, después de la construcción del muro, 1961-1962; en el desierto de Negev, Israel, 1962; en el *Parque de Europa* de Klagenfurt, Alemania, 1968; en Proctor, Vermont, EE.UU., 1968; en Osaka, Japón, 1969-1970; en el Tívoli, Roma, 1972; en Patiala, India, 1980; en Lavrik, Noruega, 1985; en la Academia de Verano de Salzburgo, 1986.

Karl Prantl nació en 1929 en Pötttsching, Burgenland, Austria, y estudió en la Academia de Artes Plásticas de Viena. Su primer taller lo tuvo en una especie de casamata abovedada, bajo el viaducto del ferrocarril urbano, a orillas del canal del Danubio. Desde 1950 vive y trabaja con su familia en los talleres-estudio que posee en Pötttsching (Burgenland) y en el Prater de Viena.

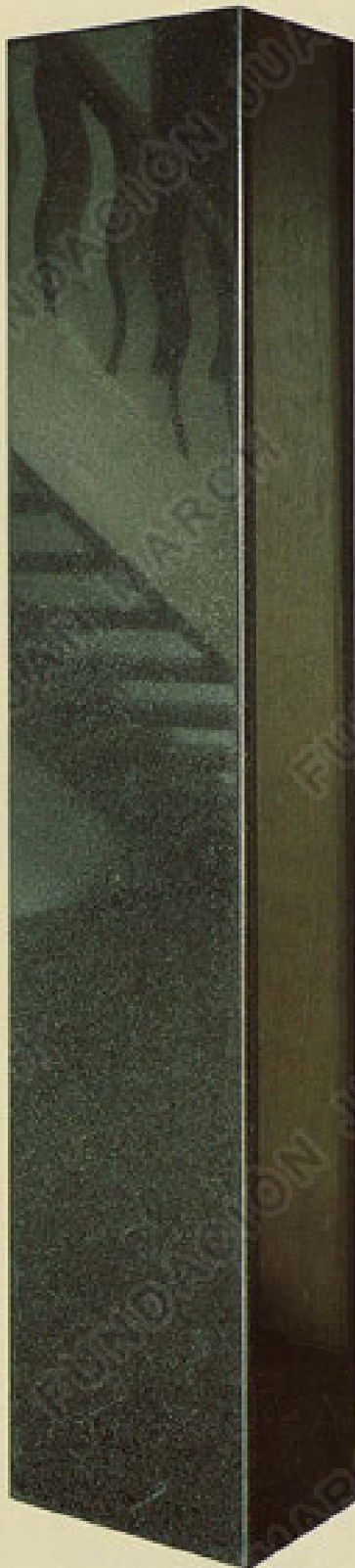
Muchas de sus exposiciones importantes en países europeos, en Norteamérica y en el Japón las presentó el artista junto con su esposa, Uta Peyrer-Prantl, o con algún artista amigo. Aunque Karl Prantl está hoy representado en muchos prestigiosos museos extranjeros, parece que se resiste a presentarse en muestras de carácter personal y no colectivo; así, por ejemplo, en la Bienal de Venecia de 1986 exhibió su contribución, como representante de Austria, en compañía del dibujante Max Peintner.

Su trabajo a partir de la piedra de grandes dimensiones es siempre un ritual, una armonía, una invitación al logro de una totalidad abierta.

PRANTL, Karl

33. *Piedra para la meditación*, 1984/86.
Stein zur Meditation.
Granito negro de Suecia.
190 × 38 × 25,5 cm.

PRANTL, Karl



RAINER, Arnulf

Baden (Austria), 1929.

Con sus sobrepintados en negro, Arnulf Rainer ha alcanzado notable renombre mucho más allá de las fronteras de Austria y, en calidad de *pintor vanguardista*, ha conquistado, con su técnica tan característica, un lugar de excepción y de naturaleza radical en el arte de la escuela de Viena, lugar que va muy ligado a la persona y al peculiar modo de trabajo del autor. Su obra gira en torno al punto cero de la total extinción y del permanente perfeccionamiento; el color negro oculta el principio y el fin de un estado de Jano bifronte. Su trabajo artístico es una especie de soliloquio que, al abrigo de la oscuridad, se sumerge en todas las profundas regiones de lo inconscientemente experimentable, de modo que las obras de arte dan testimonio de un diálogo y, ya por esa razón, necesitan ser continuamente elaboradas. Esto es así porque su afán de perfeccionamiento y de *equivalencia* cumple una función inspiradora y porque la fe de vida entre la experiencia subjetiva y el reflejo objetivo constituye una prueba interminable.

Arnulf Rainer nació en 1929 en Baden, cerca de Viena, y ya de niño comenzó a dibujar, negándose a asistir a la escuela para dedicarse en soledad a sus pensamientos, y rechazando más tarde el ingreso en la Academia de Artes, con la intención de trabajar como artista siguiendo caminos propios. En el año 1951 expuso en Viena, con el *Hundsgruppe (Grupo canino)*, trabajos de cierta magnitud y llama poderosamente la atención con sus *insultos al público*, a título de discurso inaugural. Viéndose escaso de materiales de pintura, practica en 1952 sus primeros sobrepintados (sin autorización, por cierto) de obras ajenas. Este acto, diez años después y con amplio eco en la prensa, lo presenta Rainer públicamente como *acción de arte* en una exposición celebrada en Wolfsburg; el sobrepintado lo hace en una obra gráfica que había recibido un premio. Desde comienzos de los años cincuenta el método del sobrepintado es su forma de trabajo habitual, método que documenta fehacientemente la concepción artística del autor. Ya en 1952 comenzó Rainer a dedicarse al estudio de la mística cristiana y de las doctrinas de la meditación del Lejano Oriente; sus sobrepintados vienen a convertirse en apropiaciones de experiencias psíquicas de carácter colectivo.

En tal situación límite es de decisiva importancia su encuentro con el predicador de la catedral de Viena monseñor Otto Mauer. El compromiso abiertamente universal de monseñor Mauer, un compromiso fundado en la historia de las ideas, convertiría la ciudad de Viena en avanzada de la nueva pintura. Otto Mauer abrió en 1954

His black overpaintings have made Arnulf Rainer known far outside the borders of his Austrian homeland. Conceiving of himself as *the last painter*, he has deleted, obscured, and literally buried his own work, with a radicality that gives him a special place within the Vienna School. His imagery hovers at zero, the point of total dissolution and the point of permanent perfection; the colour black contains both beginning and end of a Janus-faced position. Rainer's artistic activity might seem a monologue held under cover of darkness, delving into the deepest regions of subconscious experience; yet the resulting images attest to a dialogue, and endless process of revision and reworking inspired by a striving for perfection and consistent quality, and by the knowledge that the proof of existence has an infinite number of terms that oscillate between subjective experience and objective image.

Born in 1929 at Baden, near Vienna, Rainer began drawing as a boy, refused to go to school because he preferred lone reflection, and later left art school and its discipline to go his own way. In 1951 he exhibited large-format works with the *Hundsgruppe (Dog Group)* in Vienna and caused a scandal when he opened the show by railing at the audience. Lacking painting materials he made his first, quite unauthorized overpaintings of other artists' work in 1952, an act he performed publicly and with great effect ten years later at an exhibition in Wolfsburg, Germany, painting over a prize-winning print. Since the early 1950s overpainting has been Rainer's principal method, its changing forms documenting the development of his artistic approach. As early as 1952 he became involved in Christian mysticism and Far Eastern meditation practices, and his overpaintings reflected his insight into collective psychic phenomena — painting as an asceticism of means.

His meeting at this point with Monsignore Otto Mauer, pastor at Vienna Cathedral, proved decisive. If Vienna became a forum for the New Painting, it was largely thanks to the commitment of this broad-minded and learned man, who in 1954 opened the *Nächst St. Stephan* gallery for such young artists as Rainer, Mikl, and Prachensky. Rainer exhibited his *Crucifixions* there in 1957, and in 1960 had a programmatic exhibition of *Overpaintings* with a catalogue text by Monsignore Mauer that brought him international recognition. The publication *Cross and Night* subsequently appeared, from Carl Laszlo in Basle. That same year Rainer participated in the *Monochrome Painting* exhibition at Leverkusen, and was included in an exhibition and documentation of ZERO 3 as one of the major artists of a specifically Viennese tradition. Sam Francis, Mathieu, Vedova, Vasarely and others made works of theirs available to Rainer to paint over. Shows in Venice, Vienna, Frankfurt, Düsseldorf, and Berlin established his reputation in Europe, and in 1962 he exhibited in Tokyo, with Pierre Restany contributing an essay to the catalogue. Rainer's manifestos and texts became programmatic documents of contemporary art.

After establishing a second studio in West Berlin in 1963 he began producing intensely coloured overpaintings

RAINER, Arnulf

based on hallucinatory experiences, frequently working under controlled alcohol, LSD, or phencyclidine intoxication. Recurring to earlier figurative tendencies, Rainer then made his first body-painting in 1968 (a black vertical line on a blonde, nude girl), a Munich action followed by his first public demonstration, in Vienna, of self-painting, in which he *deleted* his own face with black paint. The year 1968 also saw Rainer's first large retrospective, at the Museum of the 20th Century in Vienna. During the 1970s he had a comprehensive showing at the Kunstverein, Hamburg, and a catalogue raisonné of his graphic art was edited in Vienna by Otto Breicha. Ten years later an exhaustive catalogue was published to accompany Rainer's great retrospective at the Nationalgalerie, Berlin.

Rainer now lives in Vienna and Cologne, and has remained true to his method of overpainting and re-overpainting to this day. From his abstract expressionist beginnings to his body-art, he has exerted a lasting influence on art in Austria, and his great success has made his approach a factor to reckon with internationally.

la galería de arte joven *Nächst St. Stephan (junto a San Esteban)*, con pintores como Rainer que expuso allí, en 1957, sus *Crucifixiones*, y en 1960, con motivo de su exposición programática de los *sobrepintados*, realizada en la misma galería con un catálogo con texto de monseñor Mauer, alcanzó reconocimiento internacional. Aparece la publicación *Kreuz and Nacht (Cruz y Noche)*, que edita Carl Laszlo en Basilea. Rainer participa ese año en la exposición *Pintura monocroma*, en Leverkusen, está presente en muestras y documentaciones de *Zero 3* y cuenta entre los pintores importantes de una tradición específicamente vienesa. Sam Francis, Mathieu, Vedova, Vasarely y otros ponen trabajos suyos a disposición de Rainer para que éste los sobrepinte. Exposiciones en Venecia, Viena, Frankfurt, Düsseldorf y Berlín cimentan la fama de este artista en Europa, y en 1962 presenta su obras en Tokio con un catálogo que lleva texto de Pierre Restany. Sus manifiestos y textos personales llegan a ser programáticos para el actual acontecer artístico. Desde 1963, Rainer cuenta con un segundo estudio en Berlín; surgen sobrepintados de fuerte colorido, con la aparición de un modo de trabajo de estilo alucinatorio, resultado, en parte, del uso controlado del alcohol, LSD y psilocibina. El artista recurre a tendencias figurativas de sus comienzos; en 1968 realiza en Munich el primer *pintado* de un cuerpo humano (línea vertical negra sobre el cuerpo desnudo de una muchacha rubia), y en Viena el primer *pintado*, públicamente exhibido, de sí mismo (pintura negra sobre el rostro). Ese mismo año de 1968 tiene lugar, también en Viena, la primera exposición retrospectiva de Rainer en Austria, que se presenta en el Museo del Siglo XX. A lo largo de los años setenta siguen grandes *exposiciones* en la Asociación de Arte de Hamburgo y aparece un catálogo de su obra gráfica, editado en Viena por Otto Breicha. Diez años después se publica el amplio catálogo de la gran retrospectiva celebrada en la Galería Nacional de Berlín.

Arnulf Rainer vive en Viena y Colonia, y hasta la fecha no ha dejado de practicar el sobrepintado y el *re-sobrepintado*. Desde los comienzos de su carrera de artista, la época informal, hasta llegar al *body-art*, ha influido relevantemente en el arte austríaco, logrando internacionalizar su actitud artística y traspasando con gran éxito las fronteras de su país.

RAINER, Arnulf

34. *Sobrepintado azul oscuro, 1959/60.*
Übermalung dunkelblau.
Oleo sobre lienzo.
197 × 130 cm.

RAINER, Arnulf



SCHOONHOVEN, Jan J.

Delft (Holanda), 1914.

Jan J. Schoonhoven se dio a conocer con sus relieves monocromos blancos. Pertenece a una generación de artistas holandeses que, en la evolución de la superficie pictórica al relieve, puede remitirse todavía a la pintura de la primera mitad del siglo, como, por ejemplo, en la delimitación respecto de los relieves blancos de Ben Nicholson. Schoonhoven, en su obra, permanece ligado a una forma icónica fija, con un marco que limita la composición. Su estructura de marco, perteneciente al relieve, es el principio organizativo de la estructura serial interna, y a la inversa, y genera un estado de relación entre la vinculación material orgánica y aspectos extraestéticos. En las manifestaciones teórico-artísticas de Schoonhoven, el concepto de *aislamiento* cobra importancia central, ya que su concepción de la creatividad está derivada de la realidad social, principio predominante en todos los artistas de *Zero* y *Nul*. Hace uso de formas, o modos de ver, enfrentados en la realidad, sin que desempeñe papel alguno el que se trate de materiales o de puras ideas, y por medio del aislamiento hace aumentar en la obra una experiencia intensificada de la realidad. Trata de presentar con la máxima nitidez la naturaleza de los materiales, y expone al mismo tiempo el aislamiento estético en cuanto valor autónomo del relieve enmarcado. Para Schoonhoven, sus relieves son unos *concentrados* en los que la realidad se muestra depurada en su propia naturaleza. Este aspecto reflexivo de su trabajo es recuperado para la comprensión de la experiencia de su obra, merced a la articulación de la luz y el material orgánico, en un proceso de *all-over*.

Jan J. Schoonhoven nació en 1914 en Delft (Holanda) y estudió de 1932 a 1936 en la Real Academia de Artes Plásticas de La Haya. Luego comenzó a ejercer su actividad artística. Después de la guerra trabajó como empleado de correos, y realizó principalmente dibujos y acuarelas de carácter informal.

Con posterioridad a este período informal surgen, a partir de 1957, los primeros relieves en cartón ondulado y en papel, basados en estructuras orgánicas. A esto siguen relieves seriados que consisten en puentes de forma regular que delimitan superficies y están modelados en pasta de papel — sobre una plancha de base —, capa por capa, a lo largo de un lento proceso de elaboración. Las huellas de este trabajo manual son especialmente perceptibles en las obras tempranas, pero persisten también en realizaciones posteriores más concretas, lo que confiere a las estructuras una superior viveza en lo que atañe al material. Después de una fase de

Schoonhoven, who established his reputation with monochrome white reliefs, belongs to a generation of Dutch artists whose development from planar image to relief resulted from a critical involvement with the painting of the first half of the 20th century — with the white reliefs of Ben Nicholson, for example. In his own work, Schoonhoven retains the defined image bounded by a frame, while opening it to accept new content. His frames are an integral part of the relief, based on the organizational principle of internal serial structure; at the same time, they create an interrelation between a dependence on organic material and aspects beyond the aesthetic. In Schoonhoven's theoretical statements the term isolation holds a key place, since his definition of creativity is derived from social reality, a fundamental principle of all the ZERO or NUL artists. Employing forms and perceptions from reality, regardless whether these are materials or pure ideas, he heightens them, by means of isolation, to produce an intensified experience of reality in the image. Schoonhoven attempts to reveal the essence of materials as clearly as possible, and at the same time posits the aesthetic isolation on the framed relief as an autonomous value. The artist himself calls his reliefs concentrates in which reality is distilled to its essence. This meditative aspect of his work is emphasized by rhythmic articulation of light, while the organic quality of his materials, employed in an all-over process, gives rise to a highly sensuous visual impression.

Schoonhoven was born in Delft (Netherlands) in 1914, and studied from 1932-36 at the Royal Academy of Visual Art in The Hague. He worked as a freelance artist, and after the war earned his living as a post office employee. After an early period of informal or abstract expressionist drawings and watercolours, he made first reliefs with organic structures of corrugated cardboard and paper in 1957. Serial reliefs followed, with regularly spaced, raised divisions bordering planes, which he modelled in papier maché on a board base, building them up layer by layer. The traces of manual work particularly evident in these early pieces, continued over into the later *concrete* works, which considerably increased the textural interest of their surface.

After his informal phase, Schoonhoven began to produce monochrome reliefs in series, and in 1960-65 was a founding member of the Dutch NUL group, which included Armando, Hendrikse, and Peeters. Contacts with German ZERO arose as an indirect result of the exhibition *Monochrome Painting* in Leverkusen, which Peeters planned to repeat in Amsterdam in October 1961, paying special attention to recent tendencies in the Netherlands. In spring 1961 the ZERO artists met with Yves Klein and the Dutch artists at Uecker's studio in Düsseldorf. They agreed on the exhibition title *exposition nul* — from which point in time at the latest on can speak of a Dutch NUL group, whose principal representative remained J. J. Schoonhoven. From then on, Schoonhoven began presenting important one-man exhibitions, and participated in major international shows of the European vanguard.

SCHOONHOVEN, Jan J.

During the 1970s he continued to develop his monochrome white reliefs to an ever greater concentration of means; today they represent a unique Dutch contribution to an art form intermediate between Op and Minimal, a symbiosis of extreme reduction and abundance that comprehends the European contribution to the art of this period in its entirety.

trabajos de carácter informal, Schoonhoven inicia su tarea en los relieves monocromos seriados, y entre 1960 y 1965 funda, con Armando, Hendrikse y Peeters, el grupo *Nul* holandés. Los contactos con el grupo alemán *Zero* resultaron, de modo indirecto, de la exposición *Pintura monocroma* celebrada en Leverkusen, exposición que Peeters tenía intención de repetir en Amsterdam en octubre de 1961 teniendo en cuenta las nuevas tendencias artísticas neerlandesas. En la primavera de dicho año se reunieron en el estudio de Uecker, en Düsseldorf, los artistas de *Zero* con Yves Klein y los holandeses. Se pusieron de acuerdo en dar a la muestra el título de *exposition nul*, y desde ese momento, por lo menos, puede hablarse ya de un grupo *Nul* holandés, cuyo máximo representante sigue siendo J. J. Schoonhoven. A partir de entonces celebra este autor importantes exposiciones individuales y participa en muestras relevantes de la vanguardia europea. En los años setenta prosiguió, con consecuente asiduidad, el desarrollo de sus relieves *monocromos blancos*, que hoy constituyen una aportación holandesa propia, comprendida entre el *optical art* y el *minimal art*, y que, en la simbiosis de vacío y plenitud, se integran en la contribución europea al arte de esta época.

SCHOONHOVEN, Jan J.

35. *Relieve 62 - 1*, 1962.

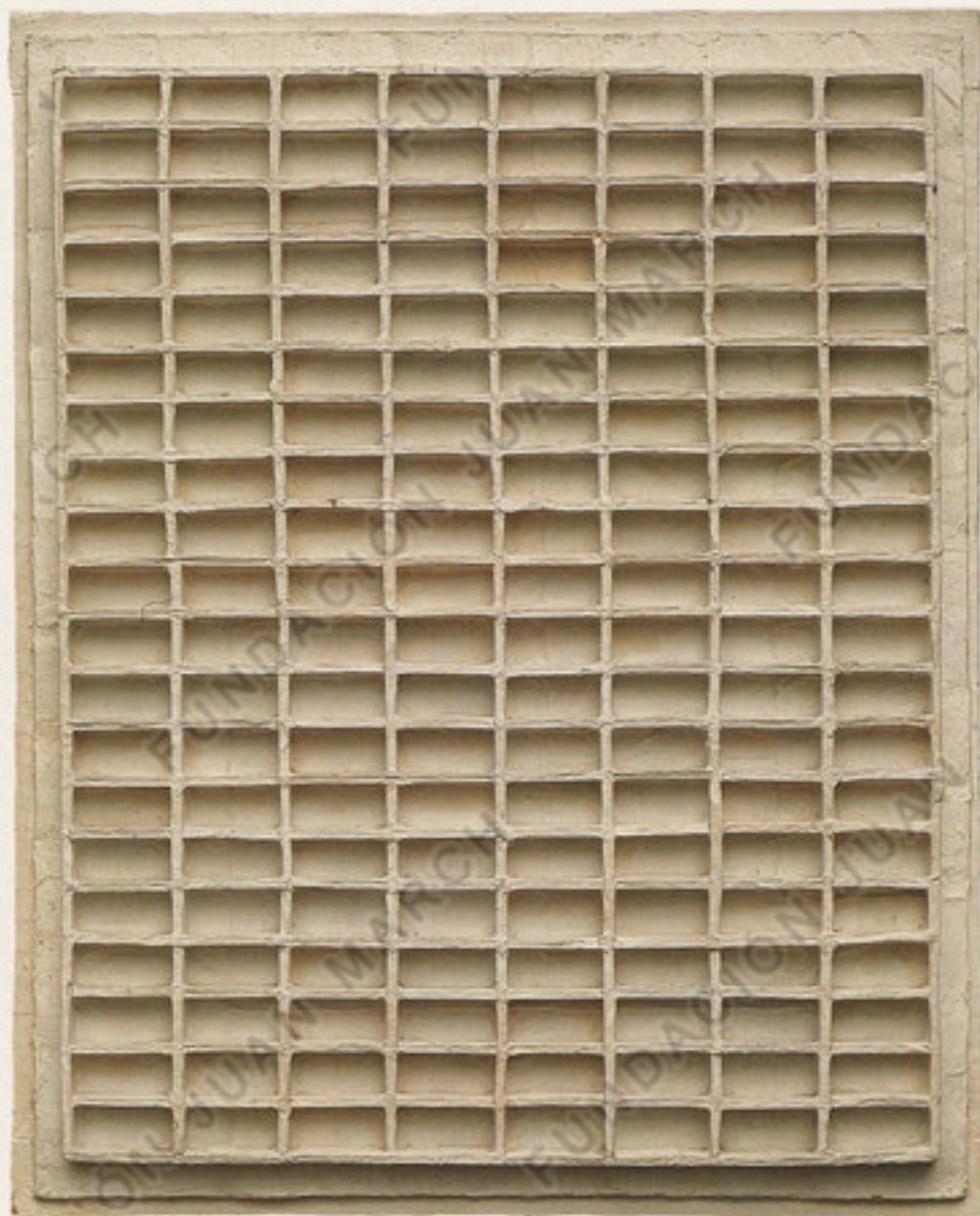
Relief 62 - 1.

Pintura y pasta de papel sobre madera.

100 × 80 cm.

Exposiciones: *Castellani, Manzoni, Schoonhoven*,
Rotterdamse Kunstring, Galerie Delta, 1962; *J.J.*
Schoonhoven, Galerie m, Bochum, 1969;
Schoonhoven, Museum Mönchengladback, 1972;
Westfälischer Kunstverein, Münster, 1972; Museum
van Bommel-van Dam, Venlo, 1972; *EEB*,
Salzburgo, 1985.

SCHOONHOVEN, Jan J.



SOTO, Jesús Raphael

Ciudad Bolívar (Venezuela), 1923.

El arte no es expresión, el arte es conocimiento, dice Soto, y con ello apunta a la energía psíquica de las relaciones entre elementos materiales. Más importantes que los elementos mismos son las relaciones, dado que éstas actúan más allá de posiciones dualistas y no reparan en barreras que una anticuada imagen del universo pretende levantar entre una y otra parte del mundo. Portadora de la forma de energía de estas relaciones es, para Soto, no la obra de arte en cuanto material, sino la *vibración* en cuanto forma de percibir la conversión de la masa en energía pura. A diferencia de sus amigos Bury o Tinguely, Soto se propone incorporar directamente el movimiento a la obra de arte, pero no con un impulso exterior o mediante una máquina. Considera al artista como elemento receptor que —comparable al científico— está en situación de captar leyes universales no como sensaciones y sentimientos de lo cotidiano, sino como hechos objetivos de todos los días.

Al igual que en la música de Bach a finales del siglo XVII, o como en el arte pictórico de William Turner a comienzos del XIX, para Soto está asentada, en el arte cinético, una libertad lógica que hace de la obra de arte un medio de estructuras universales. Similar a lo que sucede con los logros cromáticos de la música dodecafónica o la música serial, aquel a quien en cada caso va dirigido el mensaje tiene que realizar una actividad propia con el fin de aprehender por sí mismo, su estricta y objetiva codificación. Cuando se ha llegado a reconocer el *código* o su concepción, ello puede repetirse en todo momento y —si resultara factible— generarlo por sí mismo.

La sensorialidad de las leyes ópticas de la naturaleza genera en —o ante— las obras de Soto una danza vibratoria.

Soto nació en 1923 en Ciudad Bolívar (Venezuela). En 1950 llegó a París, y al principio se ganó la vida tocando la guitarra. La música, la danza y el movimiento han seguido siendo factores determinantes de su obra, a pesar de la calidad, cada vez más precisa y calculada, de las desviaciones ópticas de la estructura, que, partiendo de los cuadros y esculturas tempranos realizado en el París de los años cincuenta, han evolucionado hasta las amplias *instalaciones espaciales*, realizadas en Europa e Hispanoamérica en dimensiones monumentales.

Al cabo de un año de su llegada a París, Soto participa ya en las *Réalités nouvelles* y pertenece al grupo de arte cinético fundado

Art is not expression, art is insight, says Soto, meaning insight into the forces that create relations between material substances and elements. These relations are more important than the substances themselves, for their effect transcends dualistic positions and ignores the barriers which an outmoded view of the world would erect between one half of the world and the other. The vehicle of these relations, explains Soto, is not the actual, material work of art but its *vibrations*, one of the modes in which we perceive the transformation of mass into pure energy. Unlike his friends Bury and Tinguely, Soto would have motion be an intrinsic part of the work, not imposed upon it from outside, mechanically or otherwise. He conceives of the artist as a receptive being who, like the scientist, is capable of seizing upon universal laws, not as feelings or sensations of an everyday kind but as objective, lastingly valid facts.

Like the music of Bach at the end of the 17th century, or the art of William Turner at the beginning of the 19th century, contemporary kinetic art possesses for Soto a logical freedom that makes the work of art a medium for universal structures. And like the chromatic compositions of twelve-tone or serial music, kinetic art demands active reception or movement on the part of the audience if it is to grasp the stringent, objective codification on which it is based. Once the *code* or concept is understood, we can repeat the process —and ideally even generate it— at will. In Soto's works, the natural laws of optics have been rendered so sensuous as to perform a vibrating dance before our eyes.

Soto is a Latin American, from Ciudad Bolívar, Venezuela, where he has born in 1923. After arriving in Paris in 1950 he initially made a living by playing the guitar. Music, dance, and movement have remained determining factors in his art, despite the increasingly precise and calculated quality of the optical and structural displacements he began experimenting with in his early paintings and sculptures of the 1950s. His projects have since expanded to monumentally scaled installation, on view in many locations in Europe and South America.

Soto had been in Paris for hardly a year when he took part in the *Réalités nouvelles*. He was among the group of kinetic artists that formed around the Denise René gallery, where in 1955 he participated in the *Le mouvement* exhibition and in 1956 had his first one-man show in Paris. In 1958 he was represented at the Venice Biennale, and made two large walls and a sculpture for the Brussels Universal Exposition.

During the early 1960s Soto belonged to the *Nouvelle Tendence* and *ZERO* groups and participated in most of the European exhibitions of kinetic art, including *Vision in Motion - Motion in Vision*, Hessehuis, Antwerp, 1959; *Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung*, Helmhaus, Zürich, 1960; *Bewogen Beweging*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961; and all the exhibitions of *ZERO*, *Nouvelle Tendence*, and kinetic art. In 1966 he was represented at the Venice Biennale, and had retrospectives at the Denise René gallery, Paris, in 1967, and at the

SOTO, Jesús Raphael

Kestner-Gesellschaft, Hannover, the Kunstverein, Düsseldorf, and the Stedelijk Museum, Amsterdam, in 1968. Further retrospectives followed in 1971 at the Museum of Contemporary Art, Chicago, and in 1979 at Centre Georges Pompidou in Paris. Soto attracted international attention during the 1970s with works for business and industry, superbly integrated in the architectural context.

Soto now lives in Paris and Caracas. To document his artistic development, in 1973 the Jesus R. Soto Foundation inaugurated a museum of modern art in his home town of Ciudad Bolívar which not only presents his own oeuvre but an impressive collection of contemporary art.

en torno a la galería Denise René, donde en el año 1953 está presente en la exposición *Le mouvement*. En 1956 tiene lugar en París su primera exposición individual. En 1958 participa en la Bienal de Venecia y realiza dos grandes murales cinéticos y una escultura para la Exposición Mundial de Bruselas.

A comienzos de los años sesenta figura entre los artistas de la *Nouvelle Tendance* y los del círculo de *Zero*, y está representado en la mayor parte de las exposiciones de arte cinético en Europa, entre otras en *Vision in Motion - Motion in Vision*, Hesselhuis, Amberes, 1959; *Arte concreto - 50 años de evolución*, Helmhaus, Zurich, 1960; *Bewogen Beweging*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961, y en todas las exposiciones de *Zero* y de *Nouvelle Tendance*. En 1966 su obra está presente de nuevo en la Bienal de Venecia. En 1967 hay exposiciones retrospectivas suyas en la galería Denise René, París; en 1968, en la Sociedad Kestner, Hannover, en la Asociación de Arte de Düsseldorf y en el Stedelijk Museum de Amsterdam; en 1971, en el Museum of Contemporary Art de Chicago, y en 1979 en el Centro Georges Pompidou de París. Durante los años setenta la obra de Soto es conocida en todo el mundo por las grandes *integraciones arquitectónicas* realizadas para la industria y la economía en general.

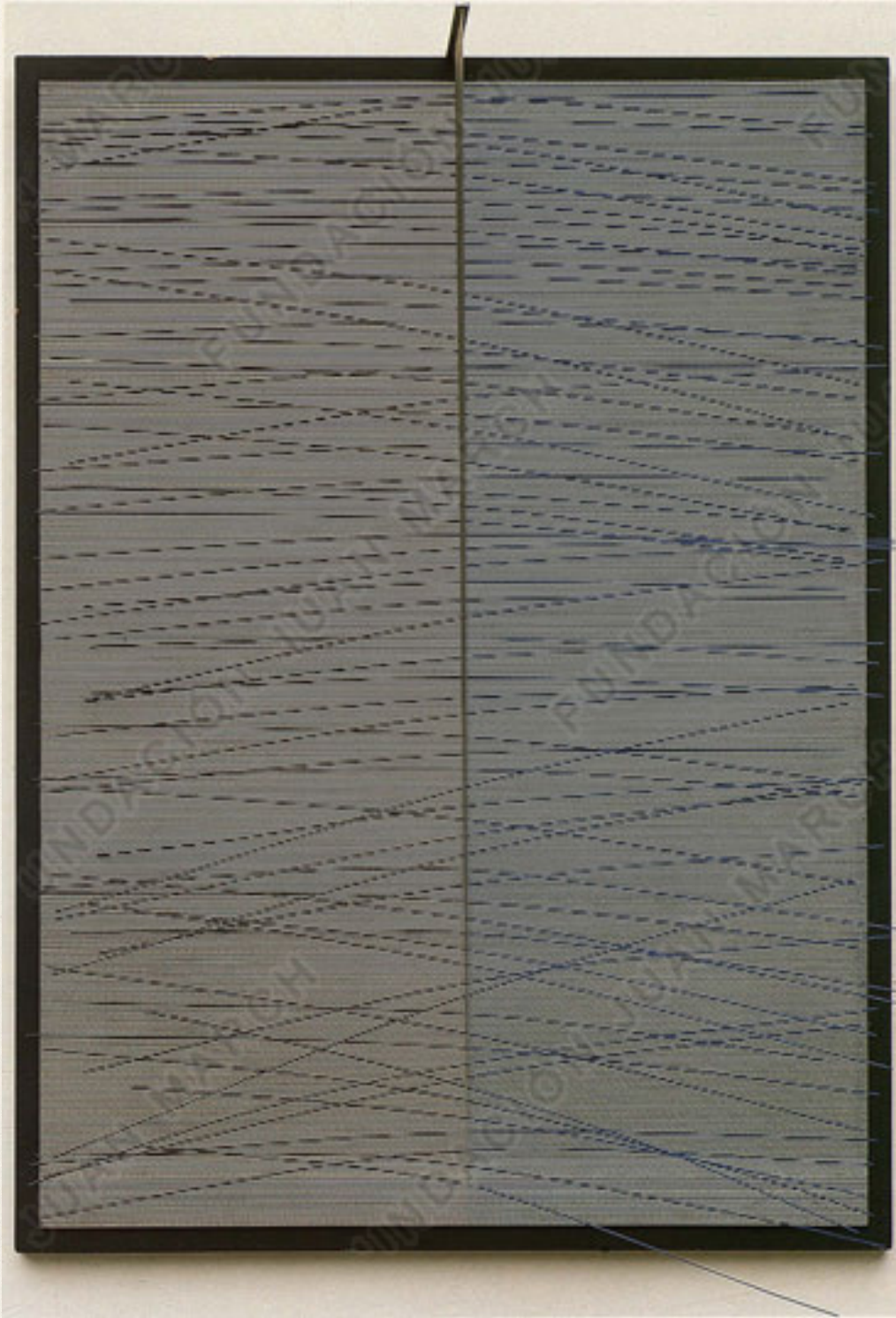
El artista reside actualmente en París y Caracas. Como documento permanente de su evolución artística, la Fundación Jesús R. Soto fundó en 1973 un Museo de Arte Moderno en Ciudad Bolívar, en el cual, además de presentarse trabajos suyos, se ofrece también una notable colección de arte contemporáneo.

SOTO, Jesús Raphael

36. *Planos virtuales en azul y negro*, 1966.
Plans virtuels bleu et noir.
Pintura, alambre, nilón y metal sobre madera.
145 × 105 × 35 cm.

Exposiciones: *Vom Konkretivismus zur Kinetik*,
Galerie Denise René-Hans Mayer, Krefeld, 1967;
Galerie Lichte, Francfort, 1969; *EEB*,
Salzburgo, 1985.

SOTO, Jesús Raphael



TÀPIES, Antoni

Barcelona (España), 1923.

Antoni Tàpies, nacido en Barcelona en 1923, realiza sus primeros estudios en la Escuela Alemana y posteriormente, tras algunos problemas de inadaptación, en el colegio Balmes de las Escuelas Pías. Demuestra una gran inclinación por la pintura y el dibujo desde la infancia y goza de un buen ambiente cultural en su casa dado que su padre posee una extensa biblioteca y discoteca. Sus primeros contactos con el arte contemporáneo los realiza a través de algunas revistas catalanas, y sobre todo gracias al número extraordinario de *D'ací i d'allà*, dirigido por J. Prats y J. L. Sert, que fue una de las primeras antologías del arte moderno internacional. Vive la guerra civil en Barcelona y durante este período terrible, que dejó una profunda huella en sus recuerdos, continúa practicando el dibujo y la pintura de forma autodidacta. Durante algunos meses está empleado en el despacho de su padre en la Generalitat de Catalunya. En 1940 sufre un accidente que le provoca un ataque al corazón y le pone en peligro de muerte. Padece una larga enfermedad durante los años siguientes y vive entonces una profunda crisis espiritual. Durante su convalecencia hace copias al óleo de cuadros de Van Gogh y Picasso y realiza algunas obras de interés expresivo. Amplía la afición a la música que le inculcaron sus padres, especialmente al romanticismo y a las obras contemporáneas. Se interesa también por la literatura: Nietzsche, Dostoiewski, Ibsen, Unamuno... En 1943, influido por su padre, empieza estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona, pero abandona la carrera en 1946 para consagrarse del todo a la pintura. Alquila entonces el primer estudio en la calle Jaime I.

En 1948, a la edad de veinticinco años, contribuye a fundar una revista, *Dau al Set*, que agrupa un reducido número de artistas y escritores, todo ellos de filiación surrealista, con un evidente afán de misterio y trascendencia. En aquella época, Tàpies está bajo la influencia directa del artista suizo Paul Klee, a quien conoce por reproducciones y escritos (no habiéndose expuesto obra suya en España hasta mucho después), por lo que no le sigue en su búsqueda de nuevas calidades, sino en lo funambulesco de su diseño: los «tàpies» de la época, sobre fondos muy lisos y oscuros, extrañas arquitecturas alámbricas, estallidos repentinos de un tono fuerte y luminoso, entre los que emerge, como un *leitmotiv*, el entrecejo meditabundo del autor. Son obras que muestran ya un enorme talento, pero en las que el artista está muy lejos de lo que va a ser su gran medio de expresión: la materia. En 1950 va a París y entra en contacto con lo que suele llamarse *Otro arte*, tendencia iniciada en Francia por Fautrier y Dubuffet, que sitúa

Antoni Tàpies was born in Barcelona in 1923. He began his early schooling at the Escuela Alemana (German School), but was not happy there, and was sent to complete his studies at the Balmes School, one belonging to a Spanish religious order.

He showed great interest in painting and drawing from an early age. His home provided the essentials for stimulating his cultural interests, his father having a large library and collection of music recordings.

He first came into contact with contemporary art through a number of Catalan journals, in particular an extraordinary publication, *D'ací i d'allà (Here and There)*, which under the editorship of J. Prats and J. L. Sert, was one of the first anthologies of international modern art.

Tàpies spent the Civil War years in Barcelona, a period that marked him profoundly, practicing drawing and painting on his own. During the period, he was employed several months in his father's office at the Generalitat de Catalunya.

Then, in 1940, he had an accident which led to a heart attack that nearly caused his death. He suffered a long period of illhealth after that, together with a deep emotional crisis.

During his convalescence, Tàpies painted several copies in oils of works by van Gogh and Picasso, and some works of his own which were notable for their expressiveness. He also developed the interest in music his parents had instilled in him, especially in romantic and contemporary forms. He also acquired an interest in literature, Nietzsche, Dostoevsky, Ibsen and Unamuno being among the authors he liked.

In 1943, instigated by his father, Tàpies began studies in law at the University of Barcelona, which he finally abandoned in 1946 to devote himself entirely to painting, and rented his first studio.

In 1948, when he was 25, Tàpies helped establish a journal called *Dau al Set (Die Showing 7)*, whose contributors were a small group of artists and writers, nearly all surrealists having a strong interest in mystical and transcendentalist affairs.

By then, Tàpies had come under the influence of the great Swiss artist Paul Klee, whom he had discovered through articles and reproductions of his work. (It was to be a long time before Klee's works would be shown in Spain.) It was not Klee's form of expression that drew Tàpies as much as the boldness of his conceptions.

Tàpies' painting at that time was of nocturnal visions against extremely smooth and dark backgrounds, suggestions of bottomless perspectives, strange and contorted structures, sudden brilliant flashes. While these works reflected tremendous talent, they were still far from what he would achieve using the medium he employed best to express himself: textured materials.

TÀPIES, Antoni

In 1950, Tàpies went to Paris and came into contact with and offshoot of the Expressionist movement begun in France by Fautrier and Dubuffet which placed the emphasis in pictorial art on the very elements involved in the composition. He was soon no longer content with reproducing objects or features. What he tried to do, and achieved with unqualified skill, was to introduce rich and expressive materials into the very texture of his paintings.

The reasoning behind this was as follows. A particular shade of green might suit things as different as, for example, a leaf, a fruit, a rough or polished stone, a piece of plain or glazed pottery, velvet or coarse fabric, a bottle, a tank, etc., all objects which nobody would identify immediately by the colour common to them all. Looked at another way, nobody would confuse a fig leaf with a jug, even though they were of the same colour. Things are identified, aside from their form, by their texture and by the qualities making them what they are. And what Tàpies tried to do was to approach that reality through the medium of material textures, through an experimental technique of which he continues to be an unrivalled master.

In 1952, Tàpies was chosen by Lafuente Ferrari to exhibit his works at the Vienna biennial, and from then on Tàpies was launched into an unbroken schedule of trips and exhibitions of his works abroad. In 1953 he won an award at the Sao Paulo biennial. In 1958 he exhibited in a special room at the Venice biennial, and won both the Unesco and David Bright Foundation awards. He exhibited a retrospective at the Guggenheim Museum in 1962, and four years later won the Grand Prize at the Menton biennial. In 1973 published a book entitled *Cartes per a la Teresa (Letters for Teresa)* and *L'Art contra l'Estètica (Art versus Aesthetics)*.

Exhibits followed at the Maeght Foundation, the Seibu Museum Tokyo, and at various museums and galleries in the United States, Canada, Switzerland, Germany, and in Madrid and Barcelona.

Tàpies published his autobiography in 1978, *Memoria Personal (Personal Recollections)*, and a year later was elected as a member of the Academy of Fine Arts of Barcelona. In 1980 he exhibited a retrospective at the Museum of Contemporary Art in Madrid, and at the Stedelijk Museum Amsterdam. He has been awarded the Golden Medal for Fine Arts by the Royal College of Art London, where he was also made an Honorary Doctor, and has been named *Officier des Arts et des Lettres* by the French Minister of Culture.

Lo esencial de la obra pictórica en la materia de que está compuesta. Tàpies ya no busca perfiles que reproduzcan los objetos o las facciones. Lo que trata de lograr — y lo consigue rápidamente con insuperable maestría — es que la textura del cuadro sea de una materia rica y expresiva. Pensemos, por ejemplo, que un «verde» determinado puede convenir, como tonalidad, a cosas de calidades tan distintas como una hoja, una fruta, una piedra (tallada o en bruto), una cerámica (barnizada o mate), un tejido (aterciopeado o de trama perceptible), una botella, un estanque, etc., objetos que jamás identificaríamos en la realidad por ese denominador común. Nadie confundirá una hoja de higuera con un cántaro, aunque tengan un color semejante: las distingue, aparte la forma, esa contextura, esa calidad. Tàpies busca el acercamiento a lo real a través de esa textura, conseguida por una vía experimental en la que es insuperable maestro.

A partir de 1952, año en que es seleccionado por Lafuente Ferrari para exponer en la Bienal de Venecia, comienzan a sucederse de forma casi continua los viajes y las exposiciones en el extranjero. En 1953 es premiado en la Bienal de São Paulo, en el 58 retorna a la Bienal de Venecia en una sala especial y obtiene los premios de la Unesco y de la Fundación David Bright. Realiza una retrospectiva en el Museo Guggenheim en 1962, y cuatro años más tarde recibe el Gran Premio de la Bienal Menton. En 1974 realiza el libro titulado *Cartes per a la Teresa* y publica *L'Art contra l'Estètica*. Un año antes había expuesto en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Con posterioridad se suceden las muestras en la Fundación Maeght, en el Seibu Museum de Tokio, en diversos museos y galerías de Estados Unidos, Canadá, Suiza, Alemania, Madrid, Barcelona...

Publicó en 1978 su autobiografía, titulada *Memoria personal*, y un año más tarde fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. En 1980 realizó sendas retrospectivas en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Está en posesión de la Medalla de Oro de las Bellas Artes y es Doctor *Honoris Causa* por el Royal College of Arts de Londres y *Officier des Arts et des Lettres*, nombramiento otorgado por el Ministerio de Cultura francés.

TÀPIES, Antoni

37. *Negro con madera*, 1972.
Negre amb fusta.
Técnica mixta sobre madera.
170 × 195 cm.

Exposiciones: Galería Maeght, París; Galería Theo,
1986; *Salón de los 16*, Museo de Arte
Contemporáneo, 1987.

TÀPIES, Antoni



TINGUELY, Jean

Friburgo (Suiza), 1925.

El escultor suizo Jean Tinguely se dio a conocer con sus relieves cinéticos, sus *máquinas de pintar* y sus construcciones de gigantes monstruos mecánicos que se deshacen por sí mismos. Su escultura autodestructiva, de ocho metros de altura, *Homage to New York*, la erigió en el curso de tres semanas en el Jardín de Esculturas del Museum of Modern Art, y se deshizo en sólo una hora, un 17 de marzo, en medio de una situación tan poética como confusa, con mucho hedor, mucho estrépito e inesperados incidentes. Para Tinguely, esto no es una expresión de nihilismo, sino la señal, el signo de la vida de nuestro tiempo, caracterizada por su permanente cambio y alteración; en esta época la máquina se libera por un momento de la controlada obligación funcional y se convierte en parte creativa de la mutación cíclica entre construcción y destrucción o descomposición. Si Marcel Duchamp sometió a *test*, en la feria, sus primeros cuadros rotatorios todavía no contemplados, aquél halla en Tinguely un continuador que, en los años cincuenta, ensaya en el principio de la rotación la génesis histórica de un arte cinético redivivo. Las ideas de Tinguely acerca de un *meta-movimiento*, así como su vital actitud, mezclada con mucha alegría y mucho deseo de aventura, traen también mucho empuje y brío a las discusiones en arte.

Tinguely nació en Friburgo (Suiza) en 1925. Muy pronto descubre el arte de Kurt Schwitters y de Paul Klee y se entusiasma con la *Bauhaus*. Trata de imprimir grandes velocidades, por medio de motores eléctricos, a objetos colgantes; procura así intensificar el volumen virtual hasta llegar a la desmaterialización. En 1953 marcha a París, y allí desarrolla sus *matemáticas*. Separa del fondo elementos de la obra plástica y los coloca sobre ejes que, detrás de ella, están enlazados a un *meta-mecanismo*. Así obtiene Tinguely las primeras obras *interminables*, o *infinitas*, en cuanto a sus posibilidades de variación. Expone sus *matemáticas* en París, Milán y Estocolmo, y desde 1957 participa en exposiciones colectivas de arte cinético en Suiza, Italia, Bélgica, Estados Unidos, Japón y Brasil. Su vida en París transcurrió próxima al círculo de artistas agrupados en torno a Iris Clert, como Yves Klein, Fontana, Soto, Agam, y después simpatizó con los artistas de *Zero*. Su contacto con Alemania fue el resultado, también en esa época, de su amistad con Yves Klein, con quien, de 1957 a 1959, participó, dentro de un grupo de artistas y arquitectos de distintos países, en la nueva edificación del Teatro de Gelsenkirchen. En París expone, juntamente con Yves Klein, en la galería de Iris Clert; es el propio Klein quien pronuncia el célebre discurso inaugural en la exposición de Tinguely

Kinetic reliefs, machines that paint pictures, and huge mechanical monsters that destroy themselves – these are the inimitable trademarks of the Swiss sculptor Jean Tinguely. In early 1960, he spent three weeks in the Sculpture Garden of the Museum of Modern Art building an eight-metre-high sculpture titled *Homage to New York*. Then, in the course of an hour on March 17, he let the piece bring about its own demise, in a poetic and highly confused situation with plenty of noise, smells, and unintended incidents. This was no expression of nihilism on the part of the artist but a symbol of incessant change in modern life, in which for a short moment in time the machine was liberated from its compulsive, controlled functioning to become a creative part of the life-cycle of growth and decay. While Marcel Duchamp could still test his first rotation pieces at an obscure county fair, his successor Tinguely applied the principle of rotation on a grand scale, contributing much to the revival of kinetic art during the 1950s. Tinguely's notion of *meta-movement* and his vital attitude, combined with a playful and adventurous spirit, put a good deal of momentum into the artistic discussion of those years.

Born in Freiburg (Switzerland) in 1925, Tinguely discovered the art of Kurt Schwitters and Paul Klee at an early age, and became fascinated by the Bauhaus. His first kinetic sculptures were suspended objects driven by electric motors which revolved at high speed, creating virtual volumes to the point of dematerialization. He went to Paris in 1953, where he developed his *Mathematics* – visual elements separated from the picture plane and mounted on axes driven by a mechanism behind the surface, prototypes for a theoretically unlimited series of pictorial possibilities. After exhibiting his *Mathematics* in Paris, Milan, and Stockholm, in 1957 Tinguely began contributing to group shows of kinetic art in Switzerland, the United States, Japan and Brazil. In Paris he worked in close conjunction with the artists of the Iris Clert gallery, including Yves Klein, Fontana, Soto, Agam, and later, the ZERO artists. Contacts with Germany developed out of his friendship with Klein, who joined him in an international group of artists and architects collaborating in 1957-59 on the construction of a new theatre in Gelsenkirchen. He had a two-man show with Yves Klein at the Iris Clert gallery, and at Tinguely's vernissage at Schmela in Düsseldorf, Klein held a now-famous speech which was followed by a three-day party at Günther Uecker's studio, painted blue for the occasion. Düsseldorf was showered from the air with 150,000 leaflets* containing an abbreviated version of Tinguely's manifesto, *For Statics*.

Together with Bury and Hoeydonk, he organized the legendary exhibition in the Hessianhuis, Antwerp. In 1960, Tinguely went to New York, visiting Marcel Duchamp, making contact with Jasper Johns and Robert Rauschenberg, and meeting Niki de Saint-Phalle. After presenting his *Homage to New York*, he launched into the series of *Baloubas*. That same year, Tinguely had his first museum retrospective, at Haus Lange, Krefeld.

TINGUELY, Jean

With Niki de Saint-Phalle and Daniel Spoerri, Tinguely belonged to the influential Swiss contingent of those European artists who, gathering around Pierre Restany in Paris, formed the Nouveaux Réalistes. From his first painting machines, patented in Paris on the basis of precise construction drawings, to his large outdoor sculptures in Lausanne and Zürich, or his sensational happening in Milan, Tinguely has developed continually and logically, producing an art that may be evocative of growth and decay, but is always suffused with naivety and humour.

en la galería Schmela, y Uecker organiza una fiesta de tres días de duración en su estudio, pintado de azul. Tinguely arroja sobre Düsseldorf 150.000 hojas volantes que reproducen, extractado, su manifiesto *Für Statik (Por la estática)*. Junto con Bury y Hoydonk, monta la legendaria exposición de la *Hessenhuis*, en Amberes. En 1960 viaja a Nueva York y visita allí a Marcel Duchamp; establece contacto con Jasper Johns y Rauschenberg y conoce a Niki de Saint-Phalle. Presenta su *Homage to New York* y realiza la serie de los *Baloubas*. Ese mismo año se celebra su primera retrospectiva en el museo de la Haus Lange, de Krefeld. En París, Tinguely, con Niki de Saint-Phalle y Spoerri, forma parte del grupo creado en torno a Pierre Restany, los *Nouveaux Réalistes*, de influjo europeo marcadamente suizo. Desde sus primeras *máquinas de pintar*, que hace patentar en París con exactos dibujos descriptivos para la construcción de ese ingenio, hasta sus grandes esculturas de Lausana y Zurich, o hasta su gran *acción* de Milán, que tanto interés despertó, Tinguely ha seguido, de modo consecuente, el camino de un arte que entraña el devenir y el fenecimiento..., pero también, y siempre, la ingenuidad y el humor.

TINGUELY, Jean

38. *Número 10. Fijación oval, 1958.*

Serie: huevo de pelícano.

Número 10. Fixation Ovale.

Serie: Relief Oeuf d'Onocrotale.

Tabla negra con siete elementos metálicos de diversas formas, todos ellos pintados de blanco.

Dorso: rueda de madera, correas de goma, varillas metálicas, motor eléctrico.

90,5 × 120 cm.

Exposiciones: *Sculptures and Meta-matic drawing machines by Jean Tinguely of Paris*, Staempfli Gallery, Nueva York, 1960; *EEB*, Salzburgo, 1985.

TINGUELY, Jean



UECKER, Günther

Wendorf, Mecklemburgo (Alemania), 1930.

Günther Uecker forma parte, desde principios de los años sesenta, del núcleo del grupo alemán *Zero*, de Düsseldorf, que se convirtió en el arranque filosófico-artístico del muy discutido foro acerca del cambio de convicciones experimentado por el arte post-informal en Alemania. En consonancia con la situación política, precisamente en Alemania tuvo que ser muy grande la capacidad de simplificación; los artistas hubieron de partir casi desde la nada, y fue la conciencia de este hecho la que constituyó el enorme potencial de la época para crear un proyecto dinámico de la realidad. Después de las profundas y perdurables señales que dejó la experiencia de la segunda guerra mundial, importaba crear un espacio libre, despejado, hacer sitio a una aspiración vital de autoconservación; así, el arte adquiriría un nuevo significado. Esto se pone especialmente de manifiesto en la obra de Uecker.

Günther Uecker, nacido en 1930, pertenece a la generación que, con vigor optimista y con esperanza, orientó su desvinculación espiritual e histórica hacia la perspectiva de un futuro abierto. El artista procedía de la región de Mecklemburgo, y algunos decisivos impulsos de su trabajo creador se explican por su amor al paisaje y su inclinación al ideal de una vida campesina sencilla. Pero, ya tempranamente, el arte fue para él un medio de liberación ante las imposiciones del propio origen y de presión de las diversas ideologías políticas. Comienza su obra con la ambivalencia de una corporeidad plástica firmemente adherida al material, y una voluntad de abstracción que propende a lo intemporal, a lo carente de dimensiones. Primero con la significación del clavo — formulada de manera cada vez más precisa —, y luego con la estructura del clavo, Uecker se concentra en un principio independiente en el cual todas las partes o elementos poseen el mismo valor y en el que se unifican el material, el método y la intuición. Para Uecker, esta estructura autónoma significa un *ser real* (*Strzeminski*) que crea un espacio libre para su propio desarrollo espiritual. En este sentido, su concepción del arte se aproxima a artistas como Fontana o Yves Klein. Propone un concepto de estructura único y autónomo, a partir del cual la estructura del clavo puede desligarse también del cuadro y transferirse a otros objetos, como sillas, pianos, telas, etc. Esta estructura puede, además, transformarse en instrumento de agresión. En esto se distingue Uecker esencialmente de los procesos de liberación de sus amigos de igual tendencia integrados en el círculo de *Zero*. Por cuanto la estructura del clavo conserva su centro en sí misma, puede empezar a bailar, ponerse a lanzar rayos o, también, convertirse en un bosque blanco;

Since the early 1960s Günther Uecker has belonged to the core of the German ZERO group in Düsseldorf, whose philosophy made it a much-discussed initiator of the rethinking that has taken place in post-informal German art. Everywhere in Europe after World War II, but particularly in Germany, artists were forced to go back to the basics, for in a sense they had to start all over again from the beginning. This awareness represented an enormous potential for a dynamic redefinition of reality. The shattering experience of war made it incumbent on them to explore unknown territory, and to justify their survival by staking out new significances, a new meaning, for art. This search is particularly evident in the oeuvre of Günther Uecker.

Born in 1930 in Wendorf, now East-Germany, he is one of the generation who overcame their spiritual and historical homelessness by placing all their hope in an open future. His origin in the farming region of Mecklenburg, goes far to explain many aspects of his work, which reflects a love of the countryside and a devotion to the ideal of humble rural life. Yet very early on, art became for him a means of liberation from the narrowness of this life, and from the pressure of conflicting ideologies he experienced in the border province where he was raised. Uecker's pieces reveal this ambivalence, possessing both solid physical presence and an abstraction that aspires to the timeless and dimensionless.

It was not until he began to concentrate on a single element and combinations of that element — the nail — that Uecker discovered an independent working principle that lent material, technique, and intuition equal significance, indeed unified them into an inseparable whole. This autonomous structure, as Strzeminski points out, represented to Uecker a «real being» that gave him freedom for spiritual development. In this regard, his approach converged with that of artists like Fontana or Yves Klein. His autonomous configurations of nails liberated themselves from the aesthetic image to colonize such everyday objects as tables, pianos, pieces of cloth. Or conversely, they metamorphosed into an instrument of aggression. This ambivalence essentially distinguished Uecker's approach from those of his friends in the ZERO group, whose liberation remained basically intrinsic to art. Precisely because his nail-structures were so self-sufficient, they could take on any number of meanings—they might begin to dance, shoot off sparks, or transform themselves into a white forest. Into every object he made, every act he performed, Uecker infused a heightened or transformed experience, the nature of which depended on the larger context of meaning from which it derived vitality.

Uecker publicly exhibited his nail-objects for the first time in 1959, at the Hessenhuis show in Antwerp, and subsequently participated in all the large ZERO demonstrations and in the major exhibitions of the Light and Art Movement. In 1964 he went to New York, showing at the Howard Wise gallery. The group of three German ZERO artists, basically a temporary coalition, dispersed after Uecker's last joint exhibition with Mack and Piene,

UECKER, Günther

which took place in Bonn in 1966. From then on, their shared experiences, commitment and responsibility found expression in their individual oeuvres. For Uecker, this separation meant a challenge to personal integrity, which he took up with great individual power.

Uecker made the nail his emblem, the work of art his realm of action, his body a vehicle of meaning. In this way, he directly and convincingly reduced his art to a familiar human scale. His employment of a single, simple element to evoke continually new and significant relations between art and reality, enables us to identify with the compelling process of a release of creative energy. Uecker made art this side of the borderline and beyond.

Uecker, en cada objeto de arte, en cada acción, traspone una experiencia intensificada o transformada, según sea el significado con el que el artista dé vitalidad a su trabajo.

Sus *objetos-clavos* los presentó en público, por primera vez, en el año 1959. Fue en la *Hessenhuis* de Amberes; posteriormente, el artista tomó parte en todas las grandes manifestaciones de *Zero* y en las importantes exposiciones que presentó el movimiento *Arte-Luz*. En 1964 viajó a Nueva York y expuso allí en la galería *Howard Wise*. El grupo de los tres artistas alemanes de *Zero* consistió en una coalición temporal; la última exposición en común con Mack y Piene se celebró en el año 1966, en Bonn. La también común experiencia, la coincidencia de estos artistas en la perplejidad, lo mismo que en la responsabilidad, se expresa ulteriormente en la obra total de cada uno de ellos.

Günther Uecker hizo del clavo su sello distintivo, de la obra de arte hizo su campo de elaboración, y de su cuerpo el vehículo de la acción. Sencillo y convincente, reduce su arte a una medida familiar y humana. El modo y manera en que el artista, partiendo de esa ligazón a un medio de trabajo, circunda una y otra vez la significativa relación entre realidad y arte, hace posible su identificación con un proceso, sumamente pródigo en tensiones, de liberación de energías creativas. Uecker crea arte sin duda alguna.

UECKER, Günther

39. *Formación circular*, 1959.
Kreisformation.
Clavos, pintura y yeso, sobre arpillera aplicada sobre tabla.
105 cm ϕ .
- Exposiciones: Willoughby Sharp, *Günther Uecker*, Kineticism Press, Nueva York, 1966; *EEB*, Salzburgo, 1985.
40. *Mesa claveteada*, 1963.
Übernagelter Tish.
Clavos y pintura sobre tabla.
65 x 75 cm.
- Exposiciones: *BSP*, Francfort, 1974/75; *EEB*, Salzburgo, 1985.
41. *Espirales de Osaka: mañana, mediodía, tarde, noche*, 1969.
Osakaspiralen: Morgen, Mittag, Nachmittag, Nacht.
Clavos y pintura, sobre lienzo aplicado sobre tabla.
300 x 300 x 10 cm.
- Exposiciones: *Contemporary Trends and International Arts*, Expo-Museum, Osaka, 1970; *Uecker-Zeitung, Bildobjekt*, 1957/70; Moderna Museet, Estocolmo, 1971; *Günther Uecker*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1972; Eugen Gomringer *wie weiss ist wissen die weisen*, Belser, Stuttgart, Verlag für moderne Kunst, Zirndorf, 1975; *BSL*, Francfort; *De l'ombre à la lumière*, Palais des Nations, Ginebra, 1976; *Zero Internationaal Antwerpen*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1979/80; *EEB*, Salzburgo, 1985.
42. *Plantación en cuadrado*, 1970.
Quadrat-Plantage.
Clavos y arena, sobre lienzo y tabla.
150 x 150 x 10 cm.
- Exposiciones: *Uecker*, XXXV Biennale di Venezia, 1970; *Uecker. Modell für die Vergangenheit*, Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf, 1970; Deutscher Biennale-Beitrag in Venedig, 1970; Museum Folkwang, Essen, 1971; Deutscher Biennale-Beitrag Venedig, 1970 in der Sachêta, Warschau, 1971; *EEB*, Salzburgo, 1985.
43. *Alienación*, 1972.
Reihung.
Clavos sobre lienzo y madera.
160 x 160 x 12 cm.
- Exposiciones: *Günther Uecker*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1972; *Kunst nach*, 1945, Nationalgalerie, Berlín, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985.
44. *Interferencias*, 1980. ▶
Interferenzen.
Clavos sobre lienzo fijado sobre tabla, con fondo de pintura en blanco y gris.
200 x 200 x 10 cm.
- Exposiciones: *Uecker*, Moderne Galerie, Museum Quadrat, Bottrop, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985; *Positionen-Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland*, Zentrum für Kunstausstellungen, RDA, Berlín, Neue Berliner Galerie im Alten Museum, 1986; Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, 1986/87; Hannover, Sprengel Museum, 1987.
45. *Picota para el arte, «Acuarela»*, 1984.
Kunstpranger «Aquarell».
Tronco de árbol, pintura, ceniza.
130 x 66 x 99 cm.
- Exposiciones: *Uecker*, Ganserhaus, Wasserburg/Inn, 1984; *Uecker*, Galerie Strelow, Düsseldorf, 1985; *EEB*, Salzburgo, 1985.
46. *Hombre de ceniza*, 1986.
Aschemensch.
Piedra y ceniza, sobre lienzo.
200 x 200 cm.
- Exposiciones: *unalphabetische Handlungen*, Galerie Edith Wahlandt, Stuttgart, 1986.

UECKER, Günther



VASARELY, Victor

Pecs (Hungría), 1908.

Entre la pintura, la geometrización y la configuración óptica en el campo de las actividades aplicadas, Victor Vasarely propaga un arte cinético basado en lo irracional de la percepción. Junto a Josef Albers, a Vasarely se le adjudica la paternidad del llamado *Op-art*, el cual, al lado de las investigaciones sobre teoría de la percepción, apunta ante todo a las reacciones fisiológicas propias de los fenómenos visuales.

Partiendo de los impresionistas Monet y Seurat, que fueron los primeros en tener presentes las teorías de la óptica fisiológica, el entorno de las virulentas teorías de Vasarely lo constituye el arte constructivo y concreto de comienzos de los años veinte; el suprematismo, *De Stijl* y la *Bauhaus* dieron forma, decisivamente, a su estilo.

Vasarely nació el año 1908 en Pecs (Hungría). En 1927 comenzó en Budapest los estudios de pintura, y desde 1928 fue discípulo de A. Bortnyk en la denominada *Bauhaus de Budapest*. Durante algún tiempo tuvo también por maestro a Laszlo Moholy-Nagy, fundador de la cinética clásica y del arte de la luz. En 1930 viaja a París, despliega allí una amplia creación de arte gráfico y conoce en 1940 a Denise René. En 1944 es cofundador de la galería Denise René, donde a partir del mismo año presenta regularmente sus exposiciones individuales.

André Breton ensalza en París, como nuevo surrealista, al artista húngaro, cuyas obras recorren las diversas fases, paralelas y complementarias entre sí, del campo de la configuración comprendido entre las asociaciones naturales y la abstracción geométrica. En 1947 Vasarely se inclina definitivamente por un arte constructivo-geométrico; la fotografía y la proyección se convierten en medios icónicos decisivos, y el artista trabaja con soportes transparentes y con plantillas, a efectos de superposición.

Con motivo de la exposición *Le mouvement* en la galería Denise René, París, 1955, publica su *Manifiesto Amarillo*, que propugna una concepción cinética en el arte, con la posibilidad de su carácter repetible, o *recreation*, la reproducción serial, *multiplication*, y la difusión técnica, *expansion*.

Vasarely, en cuanto artista europeo oriental, está marcado, de una parte, por la ideología de la Revolución rusa y por la *Bauhaus*, y, en una época de vertiginosos cambios tecnológicos, representa

Combining painting, geometry, and applied visual design, Victor Vasarely propagates a brand of kinetic art whose effect relies on perceptual irritation. Along with Josef Albers he is considered the inventor of Op Art, a style based on a theoretical investigation of perception and, apart from its aesthetic significances, amounting to an empirical test of the physiological reactions of the eye and mind. Past models from the Impressionism of Monet or Seurat, the first painters to take theories of physiological optics into account, to the constructivist and concrete art of the early 1920s —Suprematism, de Stijl, the Bauhaus— have had a considerable influence on Vasarely's forceful new interpretation of optical phenomena in art.

Born in 1908 in Pecs, Hungary, Vasarely studied painting in Budapest in 1927, was a pupil of A. Bortnyik at the so-called Budapest Bauhaus the following year, and for a time took instruction from Laszlo Moholy-Nagy, the founder of classical kinetic and light-art. After his arrival in Paris in 1930, he rapidly established himself as an extremely productive graphic artist. In 1940 Vasarely met Denise René, together with whom, in 1944, he founded the gallery of that name, where he had his first one-man show that year and has regularly exhibited ever since.

André Breton, seeing Vasarely's paintings with their various parallel and complementary phases of natural association and geometric abstraction, celebrated him as a new Surrealist. But in 1947 Vasarely decided to concentrate entirely on a constructivist, geometric approach, using photography and projection as auxiliary means, and working with transparent supports and stencils to create superimposed patterns.

On the occasion of *Le mouvement*, a 1955 exhibition at the Denise René gallery (see Bury and Soto), Vasarely published his *Yellow Manifesto* advocating a kinetic approach based on the three factors of repetition (*recreation*), serial production (*multiplication*), and wide distribution (*expansion*).

Being an Eastern European artist, Vasarely has quite naturally felt the influence of the Russian cultural revolution and the Bauhaus. This has led him to advocate, in this age of rapid technological advance, an industrially reproducible art for the masses, for which purpose he developed a visual language based on the laws of chance. Yet he also believes that the high technological standard of the Western world contains the promise of an unprecedented new culture, and envisages a popular art of planetary scope for which the artist need only provide the ideas.

On March 2, 1959, Vasarely patented his invention of the plastic alphabet (*unités plastiques*), and soon his stencil paintings had become his inimitable trademark.

Since 1961 Vasarely has lived in Annet-sur-Marne in southern France, and has exhibited widely in both Europe and America. Among the numerous group shows of kinetic and Op Art in which he participated during this

VASARELY, Victor

period were *Konkrete Kunst*, Helmhaus, Zürich, in 1960, and *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1965. Since the mid 1960s Vasarely has been involved in large-scale, architecturally integrated works in various materials, and his prints have found worldwide distribution. He has received many honours and prizes, including the International Guggenheim Award in 1964, and was represented at Documenta III in Kassel and at the Tokyo Biennale in 1967, where he won a first prize. In 1969, the Fondation Vasarely was inaugurated in Gordes, South France, where his work continues to attract great public interest.

un arte de masas, un arte industrialmente multiplicable, y crea un lenguaje plástico montado sobre el azar y ajustado a las posibilidades de reproducción. Por otra parte, Vasarely ve en la altamente tecnificada civilización occidental el comienzo de una cultura elevada enteramente nueva; su propósito consiste en crear un arte popular planetario, para el cual el artista no es más que un proveedor de ideas.

El 2 de marzo de 1959 patenta como invento su alfabeto plástico *unités plastiques*: sus cuadros-plantilla se convierten en signos distintivos del autor.

A partir de 1961 reside en Annet-sur-Marne, en el Mediodía francés, y realiza gran número de exposiciones en Europa y Norteamérica. Desde esa época toma parte en muchas exposiciones importantes de carácter monográfico dedicadas al arte cinético y al *op-art*, como fueron, por ejemplo, *Arte concreto*, celebrada en la Helmhaus de Zurich, 1960, y *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1965, entre otras. Desde mediados de la década de los sesenta se ocupa en grandes trabajos de integración arquitectónica realizados en diversos materiales, y difunde por el mundo entero su obra gráfica de estampación. Junto a otras muchas distinciones y honores, recibió en 1964 el Premio Internacional Guggenheim, estuvo representado en la *Documenta III*, de Kassel, y en 1967 se le otorgó el Premio de la Bienal de Tokio. En 1969 se crearía la Fundación Vasarely en Gordes, sur de Francia, donde su obra resulta accesible a la contemplación de gran número de visitantes.

VASARELY, Victor

47. *Pirámide de fondo*, 1957.

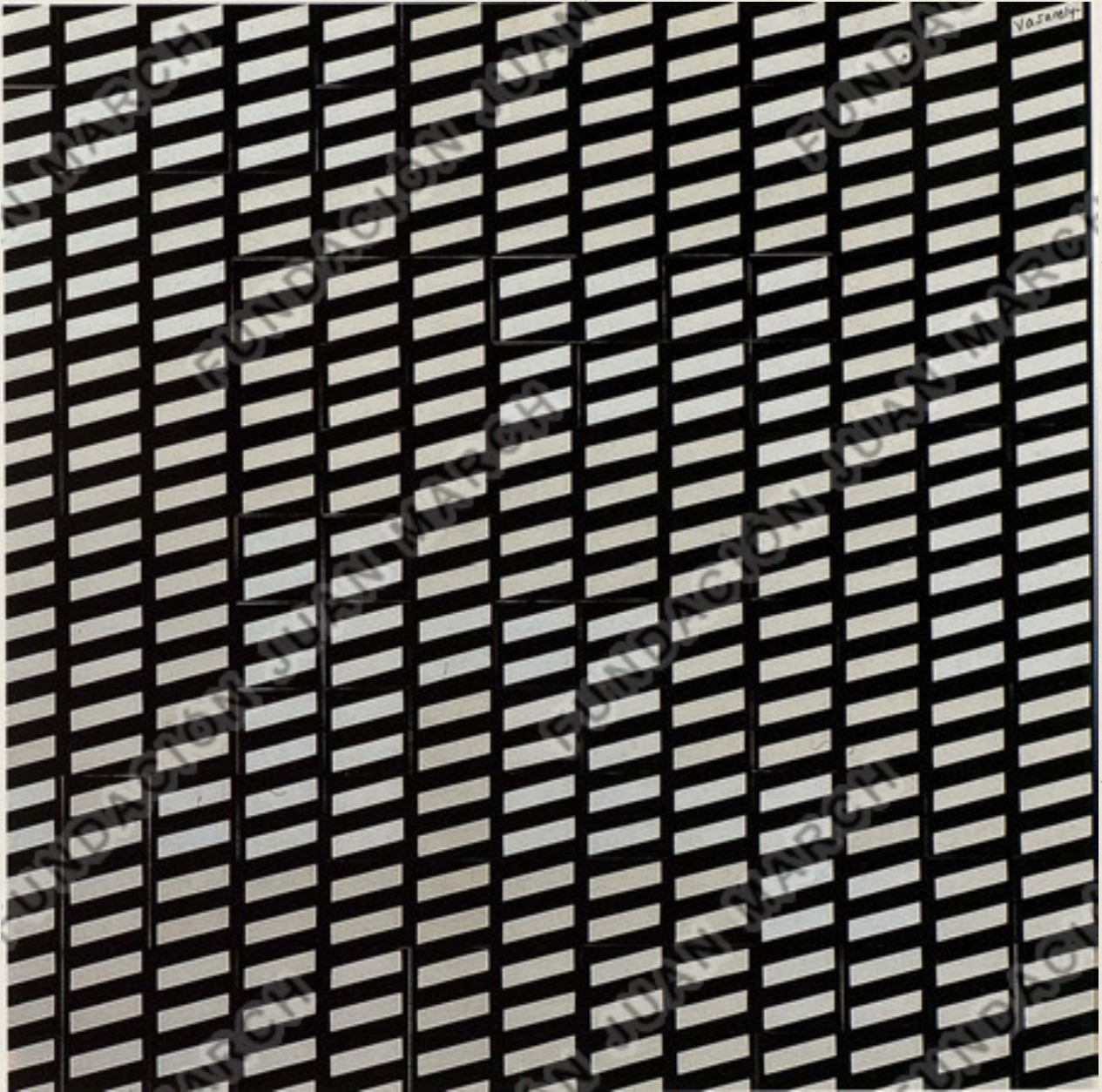
Fond piramide.

Plantillas de papel sobre madera.

135 x 135 cm.

Exposición: *EEB*, Salzburgo, 1985.

VASARELY, Victor



VERHEYEN, Jef

Itegem (Bélgica), 1932-1984.

En cuanto pintor belga del siglo XX, Jef Verheyen está dentro de la tradición de la pintura flamenca de paisaje; sus cuadros transfieren los valores luminosos y cromáticos de un Vermeer o un Ruysdael del siglo XVIII tardío a una atmósfera que flota más allá del horizonte de la pintura concreta. En la obra de Jef Verheyen el color se convierte en dimensión única de una pintura que toma su carácter definitorio a partir del esencial fondo primario de omnipresentes ritmos y vibraciones cromáticas de la luz. El propio pintor llama a esto *esencialismo*. En su arte llegó a realizar la anulación de la fuerza de gravedad, sus cuadros son más palpables que visibles y se hallan en estrecha relación con la tradición del trabajo artístico no objetivo de nuestra centuria, donde el arte deja de ser arte en el sentido habitual, donde, por el contrario, no pasa de circunscribir esa frontera en la cual comienza una senda de peregrinación que conduce a otra realidad del ser.

Jef Verheyen, *le peintre flamant*, nació en Itegem (Bélgica), y con la tradición artesana de su padre y su abuelo asumió el sentido profundo de las raíces de una impronta cultural que recogía el misticismo de lo flamenco. De 1948 a 1952 estudió en la Academia de Bellas Artes de Amberes, y luego en el Instituto de Arte de la misma ciudad. Influido por estudios de filosofía naturalista y por filósofos existencialistas de la época, como Kierkegaard, Heidegger y Merleau-Ponty, inició nuevos caminos en el fenomenalismo pictórico. Sus meditaciones sobre las teorías de Paul Klee, en especial sobre sus anotaciones acerca de la representación del color negro, le llevaron a crear las bases del manifiesto publicado por él en 1958 en torno al *esencialismo*. Partiendo de la teoría inspirada por Klee – poner en relación, sometida a leyes, la luz y la oscuridad –, Jef Verheyen elaboró una teoría de los colores propia que trataba de integrar en síntesis el pensamiento de la crítica del conocimiento de los filósofos científico-naturalistas de Occidente, desde Hume y Kant hasta Wittgenstein, con el saber esotérico de su tiempo.

Jef Verheyen formuló en trabajos escritos y notas su punto de vista personal, cuya plasmación pictórica dio lugar, a partir de 1958, a un cambio radical en el grupo artístico de Amberes *G 58* y condujo a la fundación de la *Nueva Escuela Flamenca*. Esta se consolidaría en 1960 con la adhesión de Paul von Hoeydonck, Jan Dries, Vic Gentils, Bert de Leew, Guy Vandenbranden y otros. El grupo no reconocía ya la etiqueta oficial de *pintura belga* y se revolvió contra el expresionismo existencialista del grupo *Cobra*. Verheyen

Jef Verheyen is a 20th-century Belgian painter who recurs to the Flemish landscape tradition of the late 17th century, by transposing the light and colour values of a Vermeer or a Ruysdael into an atmosphere beyond the horizon of objective painting. Pure colour becomes the vehicles of an imagery that derives its meaning from the fundamental, omnipresent rhythms and colour frequencies of light. Verheyen himself calls his approach *essentialism*. Confronted by his work the spectator feels as if the force of gravity had been overcome, as if these paintings were sensed rather than seen—an effect very much in the tradition of modern non-objective art, in which art ceases to be art in the accepted sense and hovers at the borderline to a reality beyond that of everyday existence.

Jef Verheyen, *le peintre flamant*, was born in 1932 in Itegem, Belgium. His father and grandfather were artisans, and passed on to him the ancient, mystically tinged tradition of Flemish culture. Verheyen studied from 1948-52 at the Academie des Beaux-Arts in Antwerp, and later at the Institut d'Art. Influenced by his readings in natural philosophy and such existential philosophies of the period as those of Kierkegaard, Heidegger, and Merleau-Ponty, he developed his own, highly personal approach to a phenomenology of painting. Meditations on Paul Klee's theories, particularly Klee's notes on the representation of the colour black, led Verheyen to formulate the principles of his *Manifesto of Essentialism* in 1958. Based on a theory inspired by Klee, on the laws governing the relationships between light and dark, he worked out his own colour theory, a synthesis of the critical phenomenology of Western thinkers from Hume and Kant to Wittgenstein in which he attempted to integrate the esoteric insights of the period.

The conceptions that Verheyen developed in his essays and notes precipitated in 1958 in imagery that caused a revolution in the Antwerp group *G 58* and led to the founding of the New Flemish School. Bolstered by the support of such artists as Paul von Hoeydonck, Jan Dries, Vic Gentils, Bert de Leew, and Guy Vandenbranden, who joined in 1960, this group refused to accept the official label of *Belgian painting* and distanced itself from the existential expressionism of *Cobra*.

Verheyen participated in the *Monochrome Painting* exhibition in Leverkusen, and deepened his friendship with Fontana, whom he had met in 1957 in Milan. In 1961, the Leverkusen Museum mounted a show of his monochrome black paintings in a joint exhibition with Ad Reinhard and Lo Savio. In May of that year, the New Flemish School appeared in *Forum 61*, an exhibition arranged by the National Centre of Modern Art, and in *Forum 62* the group was amalgamated with the international ZERO movement. Verheyen's artistic development was documented in annual one-man shows at galleries all over Europe, as well as in major group exhibitions. During the 1970s his work continued to influence contemporary developments, if more covertly than overtly.

VERHEYEN, Jef

After endless and sometimes tumultuous debates in which he distanced himself ever further from the Antwerp art scene, Verheyen moved with his family to southern France in 1974-75. Close friendships with such artists and Günther Uecker, with whom he had a joint exhibition of *Flemish Landscapes* in 1967, and with the collector Gerhard Lenz, encouraged Verheyen not to forsake his chosen path. In 1979 he was honoured by a retrospective with comprehensive catalogue at the Palais voor schone kunsten, Brussels. From then on, Verheyen reduced his imagery to essentials, crystallizations of illuminated colour-form. His last picture, done just before his unexpected death in spring 1984, attest to an artistic goal achieved.

había participado en la exposición *Pintura monocroma* de Leverkusen, y consolidó su amistad con Fontana, a quien conoció en 1957 en Milán. En 1961 expuso, en el mismo museo que Ad Reinhardt y Lo Savio, cuadros monocromos negros. En mayo de 1961 se presentó la *Nueva Escuela Flamenca* en el *Forum 61*, instituido por el Centro Nacional de Arte Moderno, y en el *Forum 62* se produjo la anexión al movimiento internacional *Zero*. Jef Verheyen documentó su trayectoria como pintor en exposiciones individuales que fue presentando anualmente en galerías europeas, y tomó parte en importantes muestras colectivas. En los años setenta su obra actuó, más bien como fermento oculto, sobre la evolución artística. En su delimitación respecto al arte actual, del cual se fue alejando cada vez más su concepción artística, Verheyen pasó a residir con su familia en el Mediodía francés (1974-1975). Su amistad íntima con artistas como Günther Uecker, en cuya compañía había realizado en 1967 una exposición, *Paisaje flamenco*, y el coleccionista Gerhard Lenz, le confirmaron en cuanto a la línea consecuente de su pintura. En 1979 se organizó en Bruselas, en el Palacio de Bellas Artes, una retrospectiva suya a la que acompañó un amplio catálogo. Desde ese momento sus cuadros cobran mayor densidad y cristalizan en una forma cromática inundada de luz y reducida a lo esencial. Los últimos cuadros, antes de su inesperada muerte en la primavera de 1984, señalan la perfección de la carrera pictórica del artista.

VERHEYEN, Jef

48. *El aire*, 1960.

L'air.

Pintura de resina sintética pigmentada de oro,
sobre lienzo.

98 × 131 cm.

Exposiciones: Galerie Bernard, Solothurn, 1968;
EEB, Salzburgo, 1985.

49. *El aire*, 1961.

Die Luft.

Pintura de resina sintética pigmentada de oro,
sobre lienzo.

100 × 133 cm.

Exposiciones: *Verheyen*, Galerie Bernard/Grenchen,
1961; *Forum 63*, Nationaal centrum voor moderne
Kunst, Gante 1963; *Verheyen 40*, Multipress
International, Amberes, 1972.

50. *TIV III (corriente de luz)*, 1969.

TIV III (Lichtkolk - Lichtstrom).

Pintura de resina sintética (polivinilo) sobre lienzo.

180 × 180 cm.

Exposiciones: *Jef Verheyen*, XXXV Biennale di
Venezia-Belgio, 1970; *Jef Verheyen - Panchromies*,
Galeries Iris Clert, París, 1970.

51. *Remolino de luz*, 1969. ▶

Lichtkolk - Lichtstrudel.

Pintura de resina sintética, sobre lienzo.

180 × 180 cm.

Exposiciones: *Konstruktivisten*, Kunsthalle,
Nuremberg, 1969; *Biennale d'Arte di Venezia*,
Belgischer Pavillon, 1970.

52. *Luz - Corriente*, 1969/70.

Licht - Strom.

Pintura de resina sintética sobre lienzo.

180 × 180 cm.

Exposiciones: *Jef Verheyen*, XXXV Biennale di
Venecia, 1970.

VERHEYEN, Jef



Arte Español Contemporáneo, 1973-74
(*Agotado*).

Oskar Kokoschka, 1975,
con textos del Dr. Heinz Spielmann (*Agotado*).

**Exposición Antológica
de la Calcografía Nacional, 1975,**
con textos de Antonio Gallego (*Agotado*).

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975-76** (*Agotado*).

Jean Dubuffet, 1976,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Alberto Giacometti, 1976,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin
(*Agotado*).

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976-77** (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977,
Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).

Arte USA, 1977,
con textos de Harold Rosenberg (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.

Marc Chagall, 1977,
con textos de André Malraux y Louis Aragon
(*Agotado*).

Pablo Picasso, 1977,
con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,
José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y
Guillermo de Torre (*Agotado*).

**Ars Médica, grabados de los
siglos XV al XX, 1977,**
con textos de Carl Ziegler.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977-1978** (*Agotado*).

Francis Bacon, 1978,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*)

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*)

Bauhaus, 1978,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, 1978,
con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon
(*Agotado*).

De Kooning, 1978,
con textos de Diane Waldman.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978-79** (*Agotado*).

**Maestros del siglo XX.
Naturaleza muerta, 1979,**
con textos de Reinhold Hohl.

**Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,
Disparates y Tauromaquia), 1979,**
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.

Braque, 1979,
con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert,
Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel.

Arte Español Contemporáneo, 1979,
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979-80** (*Agotado*).

Julio González, 1980,
con textos de Germain Viatte.

Robert Motherwell, 1980,
con textos de Barbaralee Diamondstein.

Henri Matisse, 1980,
con textos del propio artista.

Arte Español Contemporáneo,
en la Colección de la Fundación Juan March.
Años 1980-1981.

**VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980-81** (*Agotado*).

Minimal Art, 1981,
con textos de Phyllis Tuchman (*Agotado*).

Paul Klee, 1981,
con textos del propio artista (*Agotado*).

**Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960, 1981,**
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,
con textos de Jean-Louis Prat (*Agotado*).

Piet Mondrian, 1982,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Robert y Sonia Delaunay, 1982,
con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques
Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de
la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de
Torre.

Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,
con textos de Rafael Santos Torroella (*Agotado*).

Kurt Schwitters, 1982,
con textos del propio artista, de Ernst Schwitters
y de Werner Schmalenbach.

**VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982-83** (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, 1983,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart.

Cartier Bresson, 1983,
con textos de Yves Bonnefoy (*Agotado*).

Fernand Léger, 1983,
con textos de Antonio Bonet Correa.

Arte Abstracto Español, 1983,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego.

Pierre Bonnard, 1983,
con textos de Angel González García (*Agotado*).

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(*Agotado*).

**El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984,**
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.

Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller.

Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.

Julia Margaret Cameron, 1984,
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (*Agotado*).

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway.

Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss.

Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo,
en la colección de la Fundación Juan March,
1985.

Estructuras repetitivas, 1985-86.
con textos de Simón Marchán Fiz.

Max Ernst, 1986,
con textos de Werner Spies.

Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,
Catálogo de Goethe-Institut.

Arte Español en Nueva York, 1986,
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet.

**Obras maestras del Museo de Wuppertal,
De Marées a Picasso, 1986-87,**
con textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Watchmann (*Agotado*).

Ben Nicholson, 1987,
con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.

Irving Penn, 1987.
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Mark Rothko, 1987,
con textos de Michael Compton.

El Paso después de El Paso, 1988
con textos de Juan Manuel Bonet.

ARMAN

Hermann BARTELS

Bernard AUBERTIN

Enrico CASTELLANI

Gianni COLOMBO

Lucio FONTANA

Raimund GIRKE

Gerhard VON GRAEVENITZ

Gotthard GRAUBNER

Yves KLEIN

Stanislav KOLIBAL

Almir MAVIGNIER DA SILVA

Heinz MACK

François MORELLET

Arnulf RAINER

Erich REUSCH

Roman OPALKA

Jesús Raphael SOTO

Antoni TÀPIES

Günther UECKER

Victor VASARELY

Jef VERHEYEN

Vaclav BOSTIK

Pol BURY

Agostino BONALUMI

Dusan DZAMONJA

Piero DORAZIO

Hermann GOEPFERT

Kuno GONSCHIOR

Jochen HILTMANN

Paul VAN HOEYDONCK

Adolf LUTHER

Oskar HOLWECK

Walter LEBLANC

Piero MANZONI

Christian MEGERT

Karl PRANTL

Otto PIENE

Turi SIMETI

Jan J. SCHOONHOVEN

Paul TALMAN

Jean TINGUELY

Herman DE VRIES



ZERO, un Movimiento Europeo. Fundación Juan March, 1968