



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

RIVERA REFLEJOS

2002

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

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
Fundación Juan March



RIVERA

MANUEL RIVERA



RIVERA reflejos

10 mayo - 1 septiembre 2002

Museo de Arte Abstracto Español
Cuenca

Fundación Juan March

ÍNDICE

5 PRESENTACIÓN

7 MANUEL RIVERA EN SU GALERÍA DE ESPEJOS
por Jaime Brihuega

17 OBRAS

59 BIOGRAFÍA
por Marisa Rivera

62 CATÁLOGO

Con la colaboración de: **IBERIA** 

Foto pág. 2: Manuel Rivera trabajando en su estudio de Madrid, 1958

Bajo el título *Manuel Rivera. Reflejos*, la Fundación Juan March presenta en su Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca una exposición de 40 obras realizadas entre 1952 y 1991 por uno de los artistas más destacados del informalismo español.

La exposición nos aproxima, con una selección de obras de algunos de sus más destacados ciclos (*Composiciones, Metamorfosis, Espejos, Tiritañas y Oráculos*), a los elementos esenciales y característicos de su producción plástica: la materia (la tela metálica), la luz y el espacio, que, junto al lirismo y al dramatismo contenido que definen su obra, contribuyen a la evolución de su propio lenguaje.

De su infancia en Granada le viene la obsesión por su propio reflejo en los espejos isabelinos del salón de la casa paterna en el Albaicín. Los juegos lumínicos de los estanques de la Alhambra o las fuentes del Generalife despiertan en él la nostalgia del agua como espejo, evocadora de transparencias, matices, iridiscencias, reflejos de luz, pero también contrastes de sombras espectrales y misteriosas. A lo largo de toda su trayectoria, y especialmente en los *Espejos*, que son fruto de la plena culminación de su producción artística, Rivera recupera y revive los ecos arábigo-andaluces y la memoria de su ciudad natal.

Sus obras invitan a la meditación y reflejan el compromiso social, político y cultural de su trayectoria vital, como lo demuestra su activa participación en el grupo El Paso, en Madrid, del que es miembro fundador. Con esta actitud siempre comprometida e inconformista, Rivera construye con un material industrial, la malla metálica, composiciones de líneas unas veces más geométricas y otras más orgánicas e informales. En sus obras, la materia deja de ser un soporte y una herramienta y se transforma en energía y espíritu, un medio con el que busca nuevos cambios. El valor otorgado por Rivera a la materia le lleva a una abstracción expresiva, dramática y desgarrada en sus primeras composiciones de malla metálica natural y sin teñir. A lo largo de su producción artística va otorgando un flujo poético y onírico al espacio, la luz y el movimiento, e implica activamente al espectador en el desplazamiento espacial que supone la contemplación de su obra. Los efectos de ese movimiento y los reflejos que de él se producen se ven acentuados por la vibración óptica a la que contribuye el uso del color; al principio fruto de las oxidaciones naturales de la malla metálica, y después con una progresiva pigmentación de la misma que contribuye a crear los efectos de *moiré* tan característicos de su obra, sin duda una de las más intensas y singulares del panorama español de la segunda mitad del siglo XX.

La Fundación Juan March agradece a la familia de Manuel Rivera su inestimable colaboración, especialmente a Mary, su viuda, y a sus hijas, Marisa y Elena; a Helga de Alvear y a los hijos de Manuel H. Mompó, su generosidad en el préstamo de obras, y a Jaime Brihuega su contribución como autor del texto del catálogo. Con la colaboración de todos ellos, la Fundación Juan March muestra ahora en Cuenca una selección de obras de este artista granadino que hizo de su producción plástica un arte universal.

Cuenca, mayo de 2002



19. *Homenaje a Piero della Francesca*, 1972

Manuel Rivera en su galería de espejos

Jaime Brihuega

Contra la fatalidad

“Imagínate un antro subterráneo que tenga en toda su longitud una abertura que dé paso a la luz, y en esta caverna hombres encadenados desde su infancia... ¿Crees que puedan ver otra cosa de sí mismos y de los que están a su lado que las sombras que van a producirse enfrente de ellos en el fondo de la caverna?”

PLATÓN: *“La República”*

“El reflejo del tranvía eléctrico ponía franjas de luz en el techo de la habitación y la parte superior de los muebles; pero abajo, donde estaba Gregorio, reinaba la oscuridad. Lenta y todavía torpemente, tanteando con sus tentáculos, cuyo valor entonces comprendió, deslizose hasta la puerta para ver lo que había ocurrido”.

F. KAFKA: *“La Metamorfosis”*

Existen ciertas formas de vulnerar la fatalidad, al menos de simularla. Diría, incluso, que la sustancia más indeleble de la poesía consiste precisamente en aquello que la convierte en instrumento para modificar el destino. Las apariencias del destino, ya que en nuestro caso éste siempre consiste en un punto final. Por eso mismo, la poesía suele retorcer la línea del horizonte con formas y palabras, haciéndola adoptar la doble curva del signo de infinito. Irónica pero digna paráfrasis de la frustración de todo lo que depositamos allá donde no alcanza la vista, el pensamiento o la imaginación convincente. Aun cuando la literatura y el arte juegan a fingir su propia extinción o se disfrazan de puras palpitaciones del azar, su naturaleza proteica los convierte en las únicas herramientas decorosas para suplantar lo inexorable.

Esta vulneración virtual de la fatalidad adopta naturalezas muy diversas. Por ejemplo, puede transustanciarse en posesión comprimida del mundo, como ocurre con ese pequeño y mágico punto luminoso sobre el que converge el argumento en *El Aleph* de Borges. Cifrarse en el espejo convexo o la esférica panza de la minúscula botella de aceite que anudan el espacio como cósmicos ombligos en las tablas de *San Juan Bautista* y *Santa Bárbara*, que cuelgan en el Museo del Prado y que tal vez pintara

el enigmático Maestro de Flémalle. Condensarse en ese círculo de crípticos signos que contempla ensimismado un sabio cabalista en el grabado de Rembrandt conocido como *Doctor Fausto*...

Pero esa transgresión de lo predestinado también se expresa a través de una experiencia iniciática del lado oculto de las cosas, de ese “otro lado” con el que comunicaba el espejo de Alicia en el cuento de Carroll. En eso mismo consistía el tránsito de la *falsa puerta*, que en la arquitectura funeraria egipcia permitía a los vivos soñar que las almas de los muertos recuperaban definitivamente el curso fluvial de la existencia. Eso era la residencia en la membrana acuática que mantiene situada entre ambos mundos a la *Ofelia* de Millais. Es lo que señala esa oscura puerta que da acceso a la nada, a una lúcida conciencia de la nada, en el monumento sepulcral que Canova labró para la Archiduquesa Maria Cristina. Incluso las cuchilladas y agujeros que atraviesan en ambas direcciones las superficies de Lucio Fontana no son sino eso mismo: algo que nos exhorta a deslizarnos continuamente entre la realidad y el deseo, entre lo posible y lo maravilloso, entre la certidumbre y la pulsión, entre el ser y el no ser.

Pero quizá la cualidad más taumatúrgica de la poesía y, en concreto, del arte, estribe en su capacidad de duplicar la imagen del mundo; la experiencia del mundo. Se materializa así una ambigüedad fecunda pero también terrible, como la que Jean Baudrillard llegó a exhibir en las páginas de *Las estrategias fatales* bajo la forma de una incertidumbre vital obscena y deleitable:

“Lo real no se borra en favor de lo imaginario, se borra en favor de lo más real que real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación.”

Cámaras oscuras, espejos, superficies de agua, ventanas, reflejos, transparencias, sublimes sombras palpitantes... Como en la caverna de Platón, como en el techo de la habitación en la que estaba confinado Gregorio Samsa en *La Metamorfosis* de Kafka, como en el desasosegante cuartucho del hombre solitario que atisba la pasión ajena en *La sombra del cuerpo del cochero*, de Peter Weiss... Como en los reflejos que proyectan sobre muros y techos las albercas y fuentes de la perpetua Alhambra, de la recordada Madinat al-Zahra... Como en la crepitación de las llamas y en la versátil transparencia de las ascuas... Como en el *hada*, el *yakiba*, el *utsuri*, sinuosas evoluciones lineales y nieblas del brillo que evidencian la inspiración del forjador en el acero de las espadas japonesas.

Ojos de cerradura desde los que aventurarse hacia una mutación alquímica del mundo o desde los que ese mundo puede mirar hacia el interior de lo que va mutando en cada uno de nosotros...; como en ese terrible cuadro con que Wilde centra el relato en *El retrato de Dorian Gray*, o como en la sobrecogedora alegoría de Poe que hizo René Magritte en *La vie secrète IV*.

Bolas de cristal, linternas mágicas, cajas chinas, tabernáculos, relicarios para el conocimiento y emoción...

Se dice que en la primitiva instalación de los tres cuadros de Paolo Uccello que representan la *Batalla de San Romano*, la contemplación no era directa, sino a través de una superficie azogada que

multiplicaba la potencia ilusionista de las composiciones. Eso fue lo que persiguió Velázquez en *Las Meninas*, cuando para aseverar la dignidad de la pintura ensalzó exponencialmente a los monarcas reflejando su realidad palmaria en un espejo que, a su vez, sólo existía en el interior del otro espejo que, por sí mismo, constituye la superficie del lienzo. De esta forma, los personajes del cuadro miraban a unos reyes de carne y hueso desde el “otro lado” del lienzo, mientras los reyes se miraban a sí mismos en un espejo situado dos niveles por debajo de lo real.

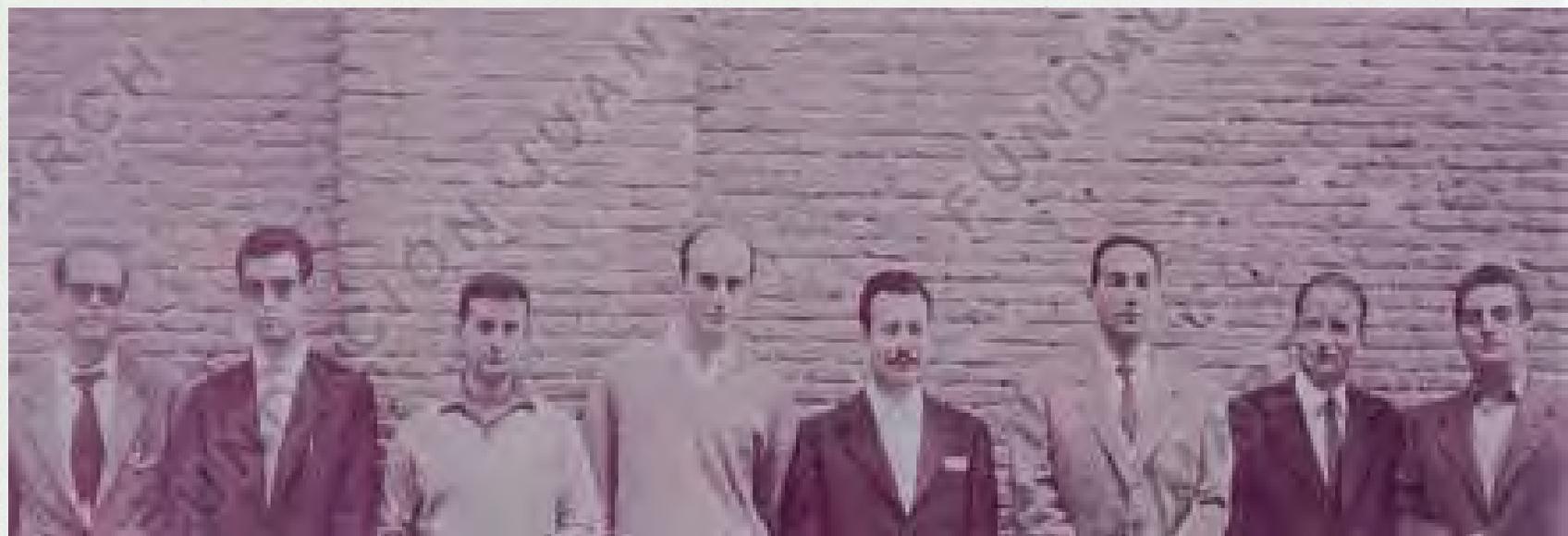
Tal circunloquio obedece a que estas líneas se sitúan en el umbral de una exposición antológica de Manuel Rivera, cuyas obras encarnan vulneraciones de lo fatal y lo inexorable asociadas a la poética del reflejo, la transparencia, el mundo proteicamente comprimido y la ventana hacia el otro lado de las cosas. Representan la entrada de un laberinto al que hemos de aventurarnos guiados casi siempre por un hilo de alambre: el que se teje, desteje, retuerce y desgarrar en sus telas metálicas.

Así pues, Ariadna, Teseo, Ulises, Penélope, Aracne, Minerva, el Minotauro, Faetón, Dédalo..., todos los que giran en torno al mito del laberinto, van a cobrar presencia. Recorramos con ellos las obras de Rivera como si atravesáramos la *Galería de Espejos* que el gran Hardouin-Mansart construyera en Versalles. A un lado se suceden las ventanas que miran hacia el paisaje de lo tangible, hacia el mundo que nos circunda. En este caso, la mágica ciudad de Cuenca. Al otro, se alinean las obras del artista, como espejos destilados sobre el discurso del tiempo y dispuestos a transformar lo real en esa ascesis hacia lo maravilloso que puede y debe encarnar la poesía.

Reflejos en el espacio y el tiempo

La dos obras que abren cronológicamente este recorrido por la galería de espejos de Manuel Rivera, *Albaicín 2* y *Sin título, composición* (cat. 1 y 2), señalan el momento en que el artista desemboca en la abstracción. Ha pasado un largo período formativo durante el que ha recorrido algunas de las formas de expresión figurativa desarrolladas en la pintura española de los años cuarenta. Después de participar en el Curso Internacional de Arte Abstracto de Santander (1953) y de haber realizado su primer viaje a la capital francesa (1956), Rivera decidió integrarse en el frente de la renovación formal, participando en la esforzada recuperación del pulso de una modernización artística interrumpida por el desenlace de la guerra civil. Su abstracción, que ha empezado mostrándose atenta al poder constructivo de la geometría, comienza a sentirse atraída por la sugestión de las desestructuras, en las que colores y texturas pueden llegar a capitalizar la médula del discurso visual, permitiendo inmediatez expresiva asociada a lo emocional.

Después de realizar obras como éstas, Rivera intentaría depurar sus medios de expresión pictóricos hasta acercarlos al límite, recalando en el exiguo lenguaje de la bicromía en blanco-negro. Según cuentan quienes entonces estuvieron junto a él, llegó a romper físicamente el lienzo, buscando que aquellos mensajes abstractos en blanco y negro se iluminaran desde la profundidad de un espacio tangible. Fue entonces cuando Rivera, según él mismo cuenta, volvió los ojos hacia aquella tela metálica que guardaba enrollada en su estudio, un objeto inquietante que le acompañaba desde hacía unos días



Madrid 1957, Grupo El Paso: Chirino, Canogar, Feito, Saura, Rivera, Ayllón, Millares y Viola

y que acabó siendo como Argos, la nave en que Jasón se embarcó para, por fin, encontrar el áureo Vello: el Vellocino:

“Compré un rollo de tela metálica, lo llevé al estudio, lo contemplé durante días y casi a ciegas comencé a trabajar sobre él. En ese momento comenzó mi aventura.”

Hasta qué punto podía llegar la capacidad expresiva del tejido metálico lo demuestran esos dos pequeños esbozos sin título (cat. 3 y 4) en los que arrugas, desgarros y heridas lineales de la tijera acaparan la potencia expresiva de gestos que emergen desde lo más hondo del artista; desde su propio “otro lado”.

El grupo El Paso fue fundado en Madrid en febrero de 1957, y a lo largo de ese mismo año reunió a los que habrían de ser figuras claves para el arte español de la segunda mitad del siglo XX: Manuel Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar, Luis Feito, Antonio Suárez, Juana Francés, Pablo Serrano, Manuel Conde, José Ayllón, A. Fernández Alba, M. Marín y Manuel Rivera. Sin duda el año 1957 fue absolutamente crucial dentro del proceso de configuración de las vanguardias españolas de la segunda mitad del siglo XX. Ya desde diciembre del año anterior venía actuando en Valencia el Grupo Parpalló (Aguilera Cerni, Aguirre, Gabino, Manuel Gil, Genovés y muchos otros). En febrero había tenido lugar en Barcelona la importantísima exposición “Otro Arte” (con la participación de Feito, Canogar, Tharrats, Millares, Saura y Tàpies, entre los españoles, y de Karel Appel, Pollock, Fautrier, Mathieu, Riopelle, Burri, Wols, De Kooning, Tobey, entre los extranjeros). También fue significativa la presencia española que González Robles seleccionó ese año para las bienales de São Paulo (Millares, Feito, Tàpies, Cuixart, Oteiza... y Manuel Rivera) y Alejandría (Hernández Pijuán, Jardiel, Canogar, Saura, Tharrats, Eudaldo Serra... y nuevamente Manuel Rivera). Fue también el año de constitución del Equipo 57, que nació en París, en mayo, por iniciativa de Ángel y José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola. Estos artistas se trasladarían a Córdoba en noviembre, uniéndoseles a continuación Basterrechea, Aguilera Amate, Luis Aguilera y Jorge Oteiza, entre otros. Su actividad plástica y teórica significó la primera experiencia coherente en una dirección de abstracción geométrica y normativa.

En la obra de los artistas de El Paso, dialécticamente complementaria del lirismo abstracto desarrollado por el informalismo catalán, se aleaban elementos de procedencias diversas que incluso podían inducir a lecturas contradictorias y hasta paradójicas. Por un lado, se hacía evidente la capacidad del arte español para entroncar o establecer sintonías con diversas opciones plásticas vigentes en el panorama artístico europeo y norteamericano (por ejemplo, las encarnadas por Pollock, Kline, Rothko, De Kooning, Hartung, Wols, Michaux, Burri, Mathieu y tantos otros). Por otro, con el lenguaje visual de El Paso se revivía, en clave estrictamente contemporánea, el mito eficiente de una plástica entroncada en raíces culturales propias. Se trataba sobre todo de la reencarnación de la famosa “veta brava” del arte español; una especie de condición dramática, incluso trágica, acuñada como si de una quintaesencia antropológica se tratara. Era algo que había arraigado en la autoconciencia mitómana de la cultura española en plena crisis de 1898. Luego, asumiendo como herencia una lectura expresionista de El Greco, Valdés Leal y Goya, había cristalizado definitivamente durante el primer tercio del siglo XX, sobre todo a través de las obras de Zuloaga, Romero de Torres y Solana. Alrededor de esta cuestión de la

condición dramática del arte español se entrecruzaban obstinadamente realidad y mistificación, poética y hermenéutica. Por otra parte, sobre el asunto incidían también, además de los estéticos, aspectos ideológicos e incluso políticos de signos contrarios y siempre polémicos. Es algo acerca de lo que se han volcado verdaderos ríos de tinta, tanto en su momento como en las sucesivas visiones retrospectivas.

En cualquier caso y fuera como fuese, lo cierto es que las propuestas de cada uno de los artistas de El Paso abrían un verdadero abanico de referentes poético-visuales capaces de ramificar y entretejerse a través del vasto universo del informalismo español e internacional. Puede afirmarse, sin temor a errar, que después de la existencia de este grupo, el arte español vería modificado sensiblemente su rumbo.

Rivera se integró en El Paso desde el momento mismo de su constitución. Por ello, y aunque el artista ya había mostrado su obra en alguna importante colectiva (e incluso realizado una exposición individual), es precisamente 1957 el año que señala su irrupción irreversible en el panorama nacional e internacional del arte español de vanguardia. Se agrupan en esta exposición seis obras de las realizadas entre 1957 y 1962, que entroncan histórica y poéticamente con la estética de El Paso: *Composición*, *Composición sobre elementos ascendentes*, dos *Metamorfosis*, *Metamorfosis, mutación* y *Metamorfosis (cosa)* (cat. 5, 6, 7, 8, 9 y 10). Son piezas construidas a partir de una dramática austeridad de medios expresivos: tan sólo telas metálicas sobre bastidores de hierro o aluminio. Las tensiones, huecos, desgarros, torsiones, atirantamientos y costurones que entrañan la condición material de estas obras tejen en el aire un intenso poema sobre la condición humana. Condición entendida como fractura recurrente del oficio de existir, pero también como actitud que se resiste ante el aniquilamiento y renace bajo una insaciable sed de metamorfosis. Posiblemente sea en este grupo de obras, realizadas en la bisagra de ambas décadas, donde cobra su forma más evidente y desnuda esa noción de heroica “vulneración de la fatalidad” con que iniciábamos estas páginas.

Como en un acto de fidelidad a su propio título, *Espejo de doble amanecer* (cat. 11) es la pieza de esta “*galerie de glaces*” que señala un nuevo punto de inflexión en la trayectoria del artista. Las anteriores telas metálicas se desplegaban casi siempre sobre el aire, asumiendo con solemnidad dolorosa y enérgica su condición de ventanas sobre los estertores de la nada. Ahora, sobre las cenizas sonoras del vacío y desde la indefinición del fondo (que sin embargo ya es tangible), empieza a levantarse un acuático ritmo de reflejos que emergen de una nueva realidad conquistada. Simultáneamente, la oxidación del hierro, como una invasión de líquenes primigenios brotando sobre el mallazo metálico, comienza a recuperar el apetito por esa musicalidad cromática que tanto obsesionara a buena parte de las vanguardias históricas.

Así, mediando la década de los sesenta, el mundo previamente desbaratado y reducido a desgarrados escombros empieza a recomponerse en líquidas superficies de cambiantes reflejos donde la tonalización pictórica comienza a hibridarse gozosamente con el tejido metálico. Como las tensas membranas de los uterinos habitáculos que pintara El Bosco en *El jardín de las delicias*, estas superficies de tránsito se disponen a albergar el retablo de nuestros sueños, de nuestros deseos, de un nuevo amanecer de las cosas. Formas redondeadas, ángulos, jirones de un repertorio biomórfico o mineral se

muestran a través de una demiúrgica resurrección que va sedimentando los rasgos fundacionales del paraíso reencontrado. Lo percibimos claramente en *Espejo, Espejo pequeño, Pequeño espejo oscuro* (cat. 12, 13, 14). La llamada de Kandinsky a la musicalidad de las formas cobra así vida palpitante, reencarnando a quien fuera su inmediato ancestro, el último Monet, que también condensó la totalidad de lo existente y lo posible sobre el tembloroso y metamórfico espejo del estanque de Giverny.

Pero no sólo reaparecen los materiales primigenios que conforman la arquitectura natural del mundo. En sus máquinas de reflejar, Rivera también integrará una vivencia acumulada de la historia, sus protagonistas o los innumerables objetos que ésta ha ido sedimentando en nuestra memoria. Es lo que ocurre en *Espejo velazqueño roto, Sin título y Homenaje a Piero della Francesca* (cat. 15, 16 y 19).

Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, Rivera asumió también los valores constructivos y preocupaciones estéticas de la abstracción geométrica, trasladándolos al interior de sus espejos. *Contrapunto, Espejo caja del tiempo nº2 y Tiritaña VI* (cat. 17, 18 y 20) evidencian esta dimensión poética, sensiblemente escorada hacia las regiones más desnudas de lo explícitamente conceptual.

Así pues, los años setenta comienzan para Rivera con una vocación tan profunda como extensa que le permite aventurarse a través de derroteros poéticos muy diversos. Y ello, tanto si se trata de recuperar la sobriedad dramática de tiempos de El Paso, que es lo que ocurre en *Tiritaña XIX* (cat. 22), como si se aborda la búsqueda frontal de concordancias sinestésicas de *Espejo para un son de campanas II* (cat. 21).

Las tres piezas de la serie *Espejo para una novia* (cat. 23, 24 y 25) concentran la faceta más ardientemente sensual de esta galería de espejos. Su erotismo sin restricciones despliega tras la membrana del espejo, ahora verdadera membrana himenal, una virginal blancura que vela vaporosamente el palpitante espectáculo de los sexos. También dispone una dinámica de tensores que desplazan nuestra proyección emocional hacia un paisaje que amalgama cuerdas de instrumentos musicales, tendones, lencería, y una tirantez orgásmica sobre la red del lecho sólo contrapesada por la intuición del crujido, simultáneamente doloroso y placentero, de la desfloración.

Exvoto nº 2, de 1979 (cat. 26), incorpora el *assemblage* sobre una superficie de irisados y mutantes reflejos que, por estas fechas, ya ha adquirido el carácter de verdadero estilema de identidad en la obra del artista. La torneada silueta metálica de un freno de caballo añade una carga simbólica que disemina su significado a través de metáforas de poder y dolor, de energía y tortura, de deseo y mortificación.

El advenimiento de los años ochenta nunca llegaría a deslizar a Rivera hacia la complacida y conscientemente errática condición postmoderna que poco a poco se iría haciendo dominante en la cultura española bajo el inducido y paradójico espejismo de una nueva circunstancia de modernización. Encadenado a la trayectoria de su propia identidad, el artista acomete la serie que lleva por título común *Espejo roto* (cat. 30, 32, 33, 35), tan versátil y cargada de acentos cinematográficos. O la que denomina *Oráculo* (cat. 36, 38, 39 y 40), donde busca la sintonía con lo misterioso y lo imprevisto, intentando esta



34. *Cuenca 1987, 1987*

Fundación Juan March

vez transformar el destino en una caja de sorpresas que se reparten entre el anhelo de una condición exultante y el mal presagio.

Aleph II y *Reloj de luz 1* (cat. 31 y 37) insisten en diversas adjetivaciones de esta misma veta poética cuyo campo de sugestión no dejó de ampliarse desde los años sesenta. Siempre la magia del espejo, la mutación de la cambiante superficie líquida que se apropia del tiempo transformándolo en sustancia plástica, el reflejo en la cámara oscura que asocia el movimiento a todos y cada uno de nuestros íntimos deseos, obsesiones y esperanzas frustradas.

En *Pequeño espejo* y *Relicario* (cat. 28 y 29), realizados a principios de los ochenta, a los rasgos enumerados se añade una clave de exotismo que evidencia el apetito de Rivera hacia el sugestivo universo del arte oriental. Una sensibilidad frente a la que la nuestra experimenta sentimientos contradictorios: atracción frente a la opacidad misteriosa y convicción del reencuentro de una lengua extraviada y familiar. *Homenaje a Juan Gris* (cat. 27) reafirma la capacidad evocadora que en esta misma exposición demuestran el homenaje velazqueño y el dedicado a Piero della Francesca.

Finalmente, *Cuenca 1987* (cat. 34) es la obra que mejor se enmarca en esa alegoría de la galería de espejos de Versalles con que hemos acometido la presente exposición. Cuenca es el mundo real y tangible que rodea el habitáculo que cobija la muestra de la que esta pieza forma parte. Cuenca es, por sí misma, un espejo mágico y mutante donde lo gravitatorio se vuelve etéreo, lo geológico fantasía inverosímil, y el aparente azar de las formas populares experiencia estética de sofisticada vanguardia. Ver la ciudad “de carne y hueso” (y las ciudades tienen esqueleto y músculos) es, en cierto modo, ese “pasar al otro lado” que siempre nos propone el artista. Por ello mismo, paradójicamente, atravesar la superficie del explosivo espejo de la *Cuenca* de Rivera es volver a “este lado” mediante una simetría reversible que cobra la dimensión de un movimiento infinito. Con ello alcanza su colofón definitivo el mito velazqueño del viaje ilusionístico, también el que Baudrillard expresaba en el fragmento que hemos citado, y los de Platón, Poe, Carrol, Wilde, Kafka, Borges, Weiss, Flémalle, Bosco, Ucello, Rembrandt, Canova, Millais, Magritte, Fontana..., y así sucesivamente.

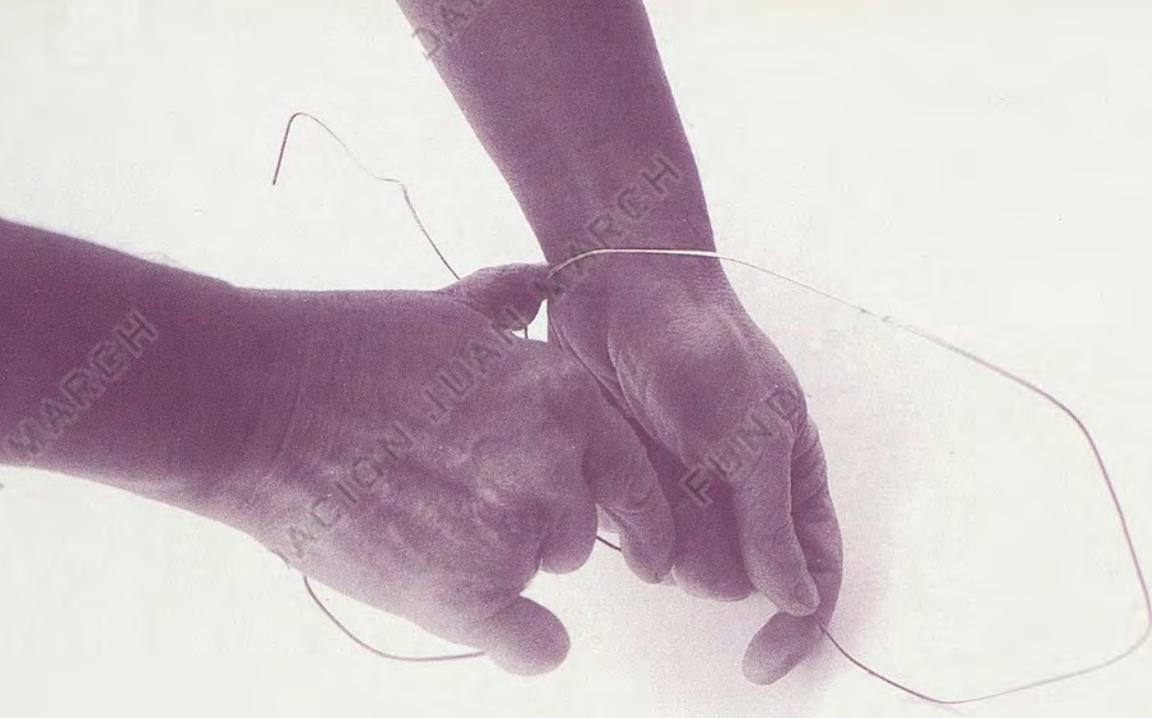
Cargada de presente eficaz que por renovable es potencial futuro. Preñada de retrospectivos homenajes a una ciudad que ha servido de cuna a una parte sustancial del arte español de la segunda mitad del siglo XX, la obra *Cuenca 1987* representa el paradigma de esos REFLEJOS que tan bien definen a Manuel Rivera y expresan la clave argumental a la presente muestra.

Marrakech-Madrid, abril de 2002

Pintor de espejos azules
sonando siempre en Granada
en los jardines tranquilos
sobre el agua.
Va el agua diciendo un nombres
Manuel Rivera se llama.

Rafael Alberti

Noviembre - 1990



OBRAS



1. *Albaicín 2*, 1952-53



2. *Sin título, composición*, 1956

Fundación Juan March



3. Sin título, s.f.

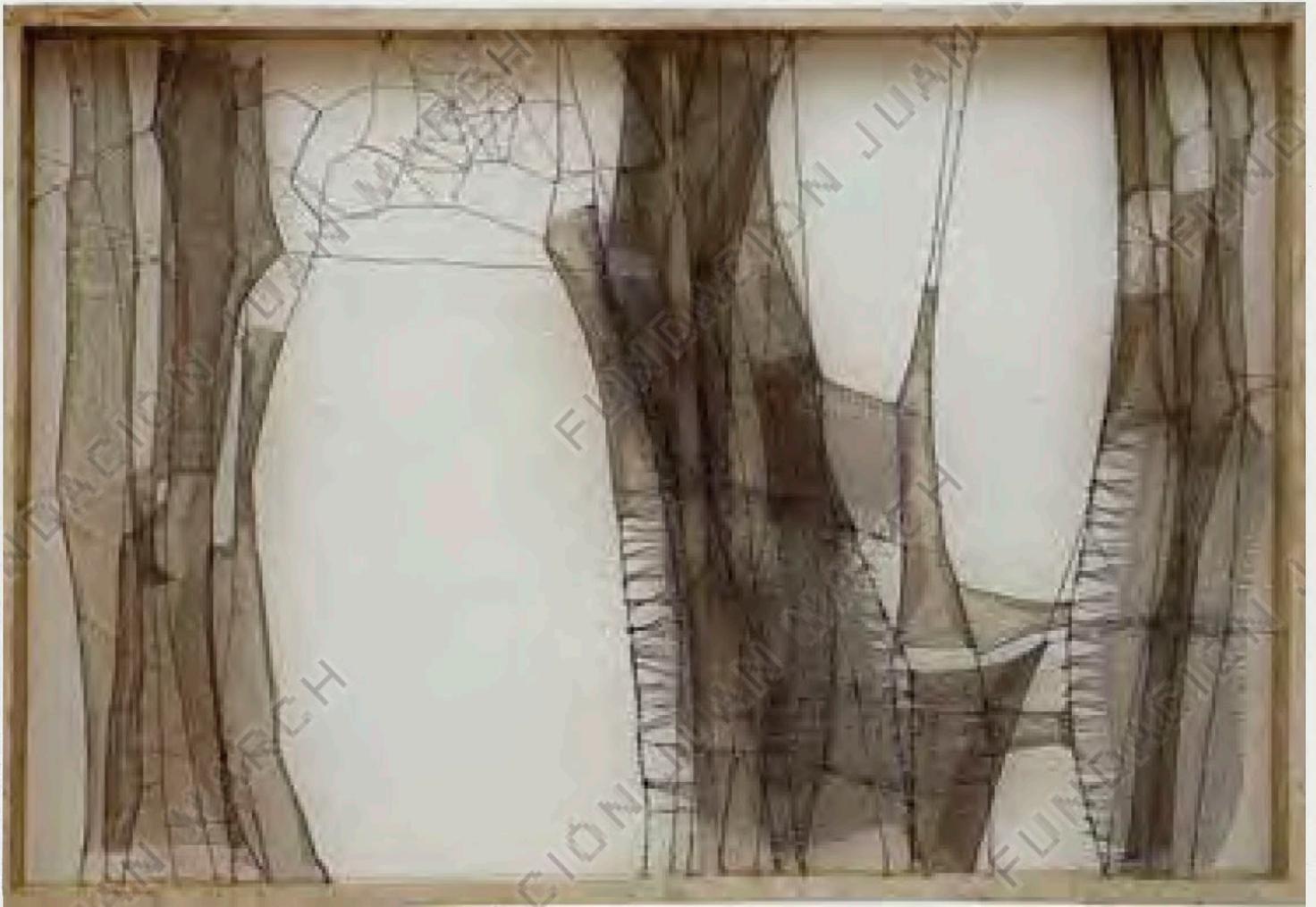


4. Sin título, s.f.



5. *Composición*, 1957

Fundación Juan March



6. *Composición sobre elementos ascendentes*, 1958

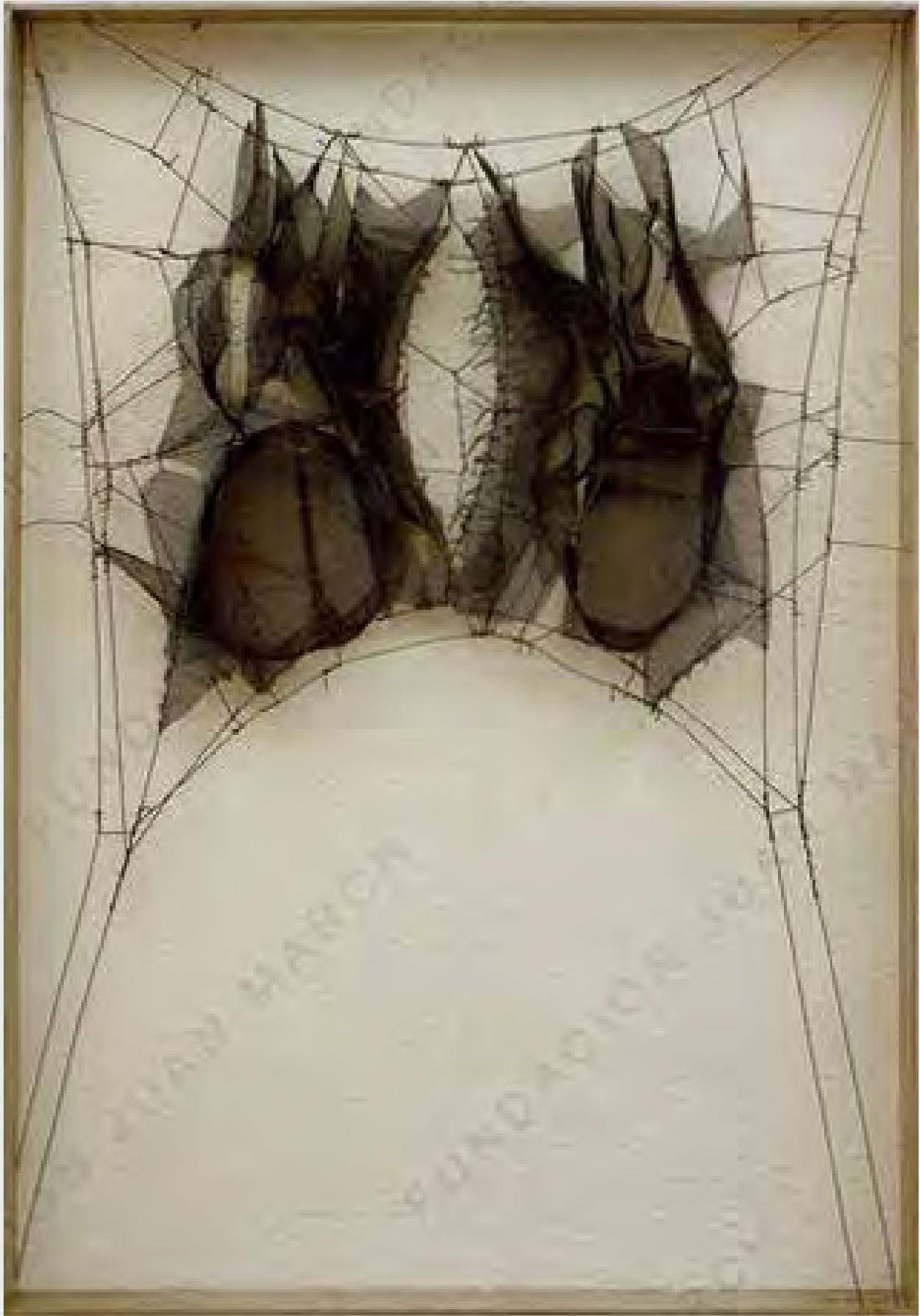


7. *Metamorfosis*, 1959

Fundación Juan March

8. *Metamorfosis*, 1960





9. *Metamorfosis, mutación*, 1961

Fundación Juan March



10. *Metamorfosis (cosa)*, 1962

Fundación Juan March

A mi padre

Elena Rivera Navarro

El recuerdo de mi padre es infinito porque no consigo ponerle límites ni de tiempo ni de espacio.

Absolutamente todo lo llena con un mínimo esfuerzo por mi parte. Y aun así, o por eso, me es difícil describirlo.

Inunda mi vida, mis actos y mi condición. Traspasa el afecto y el cariño y se multiplica en mi intento de explicarlo.

Su entusiasmo me contagia en lo que emprendo. Su regocijo ante el logro más chico aún me llena la boca de agua.

Me enseñó la alegría de dar alegría y que la pena hay que disfrazarla para reírse de ella.

La gracia le acompañaba siempre. Tenía esa gracia que sólo la buena gente tiene, y también las manías de un buen gitano. El pudor de los más sabios y la sabiduría de los centenarios.

Tenía las manos de padre y las entrañas de artista. Con el mismo corazón tensaba los alambres y me cantaba nanas que aún me arrullan cuando me acurruco en los brazos de su memoria.



11. *Espejo de doble amanecer*, 1964



12. *Espejo*, 1965

Fundación Juan March



16. *Sin título*, s.f.



14. *Pequeño espejo oscuro*, 1966



15. *Espejo velazqueño roto*, 1966

Fundación Juan March



17. *Contrapunto*, 1966

Fundación Juan March



13. *Espejo pequeño*, 1965

Fundación Juan March



18. *Espejo caja del tiempo nº 2, 1968*

Fundación Juan March



20. *Tiritaña VI*, 1973

Fundación Juan March

El mundo pictórico de Manolo Rivera es anterior al Paraíso

Espejo para un son de campanas

Como el agua al nacer va entretejiendo
sus olas, su materia desnuda,
tú pintas el origen de la vida
que en cada movimiento está naciendo.

Aún no existe la luz de la mañana;
la vida es un espejo sin memoria,
una forma cambiante y transitoria
que es anterior al hombre y es humana.

El agua está de parto. Los espejos
se doblan con su nieve agonizante,
y el cuadro es un espejo caminante:
entras en él y sigue estando lejos.

En esta adentración, sientes el frío
de empezar a vivir y antes que nada
¿no hay un derrumbamiento en la mirada
como un grito en el aire hace el vacío?

Crea el cuadro de atrás hacia delante
la pintura va haciéndose espacial
y ves brillar las olas con la sal
que es la forma del agua principiante.

Es la vida auroral pálida y plena,
el despliegue de un mundo en formación,
con una innumerable vibración
el mar se pone en pie sobre la arena.

Tú estás viendo el origen todavía
cuando la tierra viva está brotando
dentro del agua genital y cuando
la luz se hace profunda y forma el día.

Lo interno se hace luz para crecer;
el agua que se mueve está clavada
en su espejo nupcial, y atirantada
igual que un ojo que comienza a ver.

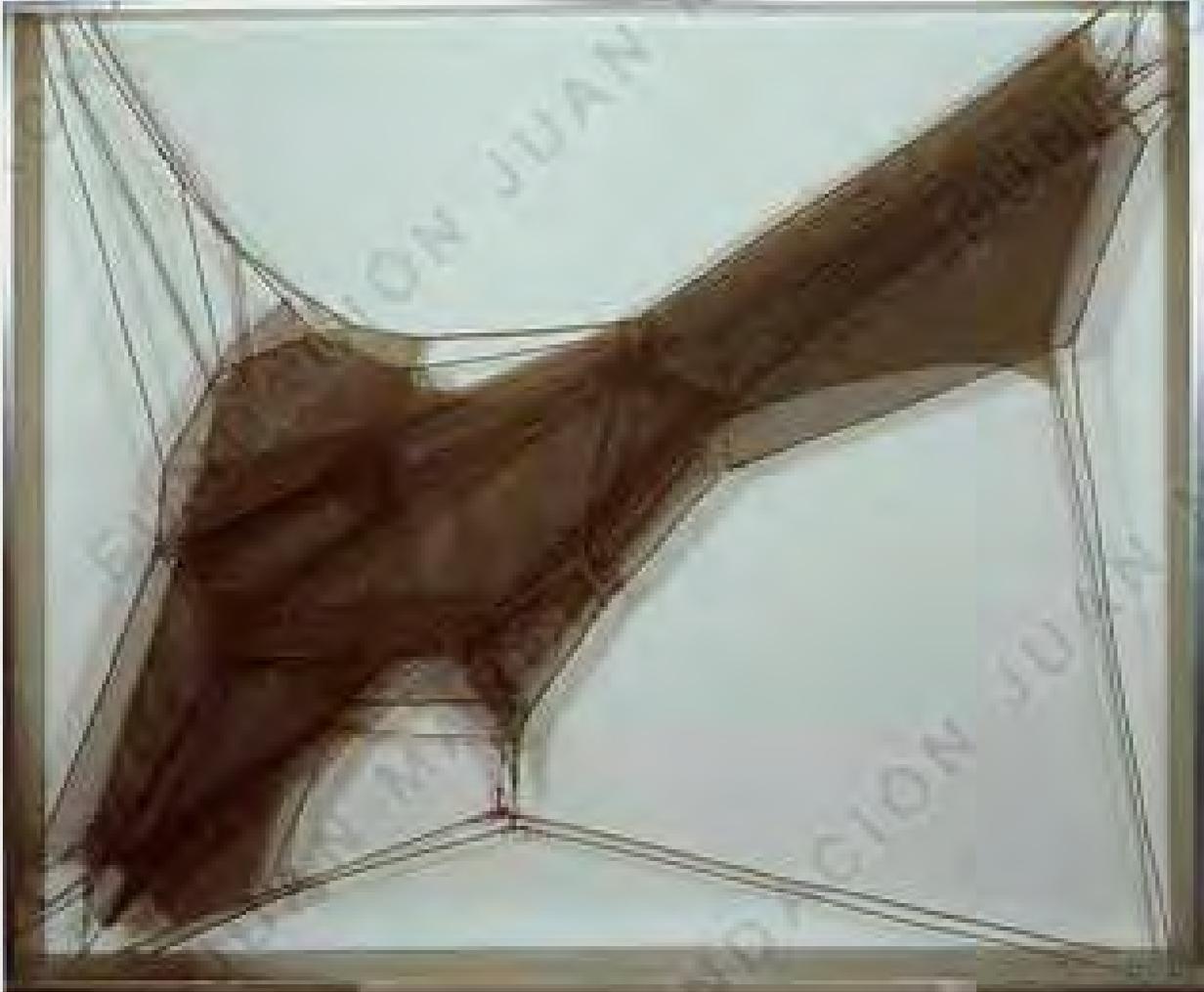
Tú pintas la Creación viendo asombrado
que este son de campanas no ha existido,
que nadie ha muerto aún y todo ha sido
anterior al bautismo y al pecado.

Luis Rosales



21. *Espejo para un son de campanas II*, 1974

Fundación Juan March



22. *Tiritaña XIX*, 1975

Fundación Juan March



23. *Espejo para una novia II*, 1976

Fundación Juan March



24. *Espejo para una novia III*, 1976

Fundación Juan March



25. *Espejo para una novia IV*, 1976



26. *Exvoto nº 2, 1979*



27. *Homenaje a Juan Gris, 1980*



28. *Pequeño espejo*, 1980

Fundación Juan March



29. *Relicario*, 1981

Fundación Juan March



30. *Espejo roto VIII*, 1986

Fundación Juan March



31. *Aleph II*, 1987



32. *Espejo rojo roto*, 1987

Fundación Juan March



33. *Espejo roto XI*, 1987

Fundación Juan March



35. *Espejo roto XXVI*, 1988

Fundación Juan March



36. *Oráculo 5*, 1988

Fundación Juan March



37. *Reloj de luz 1*, 1989

Fundación Juan March



38. *Oráculo 10*, 1990



39. *Oráculo 15*, 1991



40. *Oráculo 17*, 1991

Fundación Juan March



BIOGRAFÍA

Manuel Rivera nació el 23 de Abril de 1927. Granada le dio la luz, un resplandor con el que luego viajó por todo el mundo. “Mi primer recuerdo con un año –dejó escrito–, una jarra con cinamomos (lilas) en una mesa; todo está lleno de luz”¹. Terminada la guerra, con once años, descubrió “un mundo espectacular y estético en torno mío, y todas mis aficiones y juegos son a base de estos elementos. Creo que es el año en que empiezo a sentir el arte”². Su padre, consciente de sus aficiones, le llevó al taller del imaginero Martín Simón. Después tomó clases con Joaquín Capulino y con Gabriel Morcillo (el primero le enseñó a dibujar y el segundo a pintar). Finalmente estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, donde obtuvo el título de profesor. Durante su época de estudiante se sentía contrario al academicismo y encorsetamiento de las normas, situándose siempre en el camino de la experimentación y la búsqueda de nuevas formas. A los veinte años presentó la primera muestra individual en su ciudad natal, patrocinada por el Ayuntamiento y la Asociación de la Prensa. En 1951 fue seleccionado para participar en la I Bienal Hispano-Americana de Madrid, y comenzó sus primeros ensayos abstractos con la serie “Los Albaycines”. Ese mismo año se casó con Mary Navarro y marcharon de viaje de novios a Madrid, donde se instalaron definitivamente un año más tarde.

En el verano de 1953, invitado al Curso Internacional de Arte Abstracto que se organizó en Santander, dirigido por José Luis Fernández del Amo, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, tomó contacto con una serie de artistas que posteriormente se unirían para formar el grupo El Paso. Empezó en aquel momento una serie de experiencias pictóricas de vanguardia, atravesando una etapa de crisis y búsqueda. En 1956 encontró su medio de expresión en la tela metálica. Fue un encuentro fortuito, ante el escaparate de una ferretería, observando una serie de instrumentos

que pendían de un rollo de tela metálica tan fina y poco perceptible que parecía que dichos objetos estaban suspendidos en el aire. Compró un rollo y, casi a ciegas, comenzó a trabajar sobre el mismo en su estudio. En 1957, junto con otros artistas, fundó El Paso, que supuso la plena introducción del informalismo en nuestro país y marcó un antes y un después en el arte español del siglo XX.

Viajó a París por primera vez en 1956, conociendo así el ambiente artístico del momento. Al año siguiente el matrimonio volvió, alojándose durante una temporada en la casa de Ionesco. Consideraron la posibilidad de establecer su vida allí, pero finalmente desecharon la idea. “Me doy cuenta de que mi obligación moral es la de vivir en España, pese al ahogo del clima cultural madrileño”³. En aquellos años participó en importantes muestras, como la Bienal de São Paulo y la de Venecia, ambas con salas dedicadas a su obra, que ya comenzaba a gozar de difusión internacional.

Cuando empezó a trabajar con telas metálicas, lo hizo en un solo plano, suspendiéndolas de un bastidor de madera (luego de aluminio). Pronto descubrió que el juego de rejilla de sus cuadros se enriquecía infinitamente al superponer dos redes, empezando así a trabajar con dos planos. Iniciaba en 1958 la serie de las “Metamorfosis”, y en 1959 expuso estas obras por primera vez en el Ateneo de Madrid. Expuso también en el Museo de Artes Decorativas de París, donde Jaime Sabartes manifestó interés por su obra, comentándole a Picasso. Por aquel entonces se le concedió el Premio Lissone de Milán, en el que se planteó la cuestión de considerar su obra como pintura o escultura. Comenzó a utilizar un tablero de fondo sobre el que tensaba las telas metálicas mediante pivotes de hierro. Así lograba crear una tensión y unas vibraciones particulares.

Conoció a Pierre Matisse y entró a formar parte de su galería en Nueva York, con la exclusiva para Estados Unidos (mientras la Galería Daniel Cordier de París tenía la exclusiva para Europa). A la primera exposición personal con Pierre Matisse en 1960 siguieron otras en los museos Guggenheim y de Arte Moderno de Nueva York, que por iniciativa de sus directores adquirieron obras suyas, al igual que la Tate Gallery de Londres.

Progresivamente se apreciaba en su obra una mayor incorporación del color a los materiales empleados, de un color matizado, pues no se puede hablar de colores desbocados en sus cuadros. Siempre le atrajeron más los colores “indefinidos, un tanto misteriosos, vaporosos: ese azul que a la vez es gris, pero que no, pero que parece que es verde, pero que se hace violeta”⁴. En 1961 pasó a formar parte de la Galería Biosca, dirigida entonces por Juana Mordó. Durante ese año y los siguientes realizó diversas exposiciones personales (en Roma, Londres, Viena, París, Buenos Aires, Toronto...). El Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en Madrid, adquirió obra suya.

En 1964 participó en la exposición inaugural de la galería Juana Mordó, en cuyo equipo estaría durante muchos años. Viajó entonces a Estados Unidos, donde contactó con destacados personajes del mundo del arte y grandes coleccionistas, llevando una intensa actividad social en un ambiente de cordialidad y reconocimiento a su obra. Obtuvo el Premio Pittsburgh Internacional del Carnegie Institute y el Premio de Honor de la

Bienal Internacional de Arte de Tokio. “Por primera vez en mi vida me siento muy estabilizado en todos los sentidos y trabajo con gran ilusión”⁵.

Las telas metálicas iban adquiriendo un mayor misterio, un nuevo sentido constructivo; se establecía un predominio definitivo del color. En 1966 comenzó la serie de los “Espejos”. El mundo de los espejos, “donde empieza y acaba, inhabitable, un imposible espacio de reflejos” (como a Borges), le fascinó siempre. Ya en su infancia ejercía esa particular atracción una prohibida sala, llena de espejos isabelinos, en la casa familiar del Albaycín.

En 1967 terminó *Me duele España*, un cuadro emblemático por ser un compendio de lo realizado hasta entonces, en su concepción aformalista, y de los últimos hallazgos, en los que dominaba un sentido constructivista y una mayor serenidad. Descubrió asimismo nuevas soluciones pictóricas sobre el papel e inició la serie de los papeles japoneses, sobre los que hacía llover el color.

Durante los últimos años 60 y los primeros 70 continuó su actividad expositiva: llevó a cabo muestras personales en las galerías Lauter de Manheim, Pauli de Lausanne, Müller de Winterthur, Juana Mordó de Madrid... Varios museos (Ginebra, Lausanne, Göteborg, Zurich) adquirieron cuadros suyos. Fue invitado para representar a España en el IV Festival Internacional de pintura de Cagnes-Sur-Mer, donde se le concedió la Paleta de Oro. “Cuando volví de Cagnes-Sur-Mer, estando en el aeropuerto de Niza, veo acercarse a una persona. Cuando está frente a mí me pregunta si soy Rivera, y al responderle afirmativamente me da un gran abrazo. Es Jacqueline Picasso. La entrevista es emocionante. Hace poco que Pablo ha muerto”⁶. En París conoció a Roberta González, que le ofreció su amistad y le descubrió el universo de su padre, Julio González. Organizó, junto al músico Cristóbal Halfter y los pintores Lucio Muñoz y Eusebio Sempere, un seminario en Pamplona sobre el arte contemporáneo. El pintor Rufino Tamayo adquirió dos de sus obras para su Museo en México. En 1973 se celebró su primera exposición antológica en Granada.

En el verano de 1974 realizó la serie de cartones “Las Estelas segalianas” en homenaje al poeta Víctor Segalen. En 1975, con la serie de los “Mandalas”, llegó a la meditación a través de imágenes y formas concéntricas. Se producía una tendencia orientalizante hacia el hermetismo. De este período son también las transparentes “Tiritañas”, así como el montaje escénico de la obra *El Adefesio* de Rafael Alberti, con quien mantuvo una estrecha amistad; algunos años después el escritor recordaría el montaje como “un extraño y mágico decorado”. No cesaban las exposiciones, destacando en 1976 la gran muestra retrospectiva que se celebró en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, con gran entusiasmo de su director. En 1976 realizó tres telas completamente blancas a las que tituló “Espejo para una novia”. Un año más tarde concluyó el “Retablo para las víctimas de la violencia”, con el que rompía bruscamente con el período lírico anterior y volvía al dramatismo y a los negros de otros momentos. La obra de Rivera es dramática y poética, apasionada y serena, lírica y austera, sensual y mística, por turnos, como la de Rothko, cuya pintura –quizá también “espejos”– admiraba.

La edición de serigrafías para el *Diálogo de Manuel Rivera con los tres Adefesios* de Rafael Alberti, se presen-

tó en 1979, año en el que realizó un gran mural para el Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana. El Ayuntamiento de Madrid le concedió la Medalla de la Ciudad. Entre 1979 y 1980 comenzó la serie de las "Albercas", líricas geometrías cuyo elemento protagonista era el agua, que siempre le obsesionó. Andrés Segovia, de quien era un gran amigo, decía de su pintura que era música líquida. El pintor declaraba: "Me obsesiona el agua, su misterio y su geometría... Por mis telas metálicas voy encontrando estanques y albercas, acequias y aljibes y otras aguas que no tienen nombre".

En 1981 tuvo lugar, en las antiguas salas de la Biblioteca Nacional de Madrid, una gran retrospectiva que mostraba su obra desde 1956 hasta entonces. Fue nombrado vicepresidente del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo. Viajó a Bulgaria y Estambul y participó en el Congreso Internacional de Cultura Hispano-Árabe. Obtuvo la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo, consiguió la Gran Cruz de Isabel la Católica y el rey le concedió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

En 1984 fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde, desde su sillón, representó a una generación comprometida con su tiempo. En sus palabras: "La Academia anquilosada e insensible del siglo XVIII ha desaparecido para hacerse cada vez más viva, y todos pondremos nuestro empeño para que sea la que más haga por el progreso de las Bellas Artes." El gobierno francés le concedió la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia.

Realizó un gran mural para el Aeropuerto de Barajas. A mediados de los ochenta su producción, cuyas formas traspasaban los límites del soporte del tablero, se hizo más escultórica. Durante su trayectoria realizó dos bocetos escultóricos para ser posteriormente llevados a mayor tamaño: "Mutación", en 1982, y "Viento", diez años después.

En 1985 llevó a cabo "El Testamento Andaluz", actualmente propiedad del Parlamento Andaluz, que constaba de ocho cuadros dedicados a cada una de las provincias andaluzas, y veinticuatro dibujos con poemas de Antonio Gala y música de Manolo Sanlúcar. Presentó en Arco '86 los originales y el libro realizado con Alberti *Golfo de sombras*. En 1987 la Asociación de Escritores y Artistas Españoles le concedió la Medalla de Honor de las Artes. Fue nombrado miembro del Patronato de la Alhambra y el Generalife, cargo que conservó hasta el final de su vida. En 1986-1987 realizó los "Espejos rotos" y los "Espejos heridos". "He vuelto a mis negros –decía–, con los que me encuentro muy seguro".

En 1988 y 1989 fue nombrado miembro del jurado para el Premio Príncipe de Asturias. Le fue concedido el título de Hijo Predilecto de Andalucía y se le nominó andaluz del año. Fue elegido miembro del jurado de los Premios Andalucía de las Artes Plásticas. Ilustró el libro de Alberti *El ceñidor de Venus desceñido*.



Invitado por la Fundación de Amigos del Museo del Prado, pronunció en 1990 la conferencia "Ganas y desganadas", acerca de su percepción de los grandes maestros del Prado: con su favorito, Tiziano, compartía la preocupación por la luz; con los venecianos, el juego de veladuras (al fin y al cabo él trabajaba con veladuras en las mallas metálicas) y claroscuros; con Velázquez, que tanto le atraía y tanto le exasperaba, la luz y la realidad de los espacios; con Piero della Francesca y Fray Angélico, los azules; con Goya, los negros y las transparencias.

A principios de los 90 realizó las "Mutaciones" (en la línea de las "Metamorfosis" primeras) y las "Voces de la luz", que –declaraba en su momento– "constituyen una de mis últimas experiencias con el color, donde éste se descompone en todas sus facetas". A principios de 1991 emprendió la serie de las "Puertas del agua", mágicas, irradiando azules; "La voz quebrada", un tríptico desgarrado hecho en el verano de 1991, y las "Saetas", de gran dramatismo.

En 1993 entró a formar parte del equipo de la Galería Thessa Herold en París. Fue elegido miembro titular de la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Europa. Ese mismo año comenzó un trabajo de carácter experimental, los "Estorzuelos", de los que hizo una larga serie. Durante el verano trabajó en unas pinturas –collage sobre cartón– de color sorprendente y dos cuadros transparentes.

En 1994 realizó las que serían sus últimas obras: dos óleos, una azul *Alberca soñada*, *La voz dolorida*, un *Espejo-Tantra*, *La voz de lo oscuro*, *Esto puede suceder*, tres *Saetas* y la última, inacabada, *Mutación*. Durante aquel año había participado en varias colectivas y presentado dos muestras personales; una exposición en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y un importante conjunto de sus primeras obras, en museos de Alemania.

El 2 de enero de 1995 Manuel Rivera falleció en Madrid, legando una obra diferente y auténtica, sin continuación posible, cuyos colores de la luz y los sonidos de la creación son instantes anteriores a la aparición de la palabra, porque –como afirmaba su amigo el poeta Luis Rosales– "el mundo pictórico de Rivera es anterior al Paraíso".

Los "Espejos" son en realidad un reflejo de la luz que los ilumina.

Marisa Rivera Navarro

¹ Rivera, Manuel: *Memorias* (Pendiente de publicación).

² *Ibid.*

³ Logroño, Miguel: "Los dos lados del espejo". Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1981. (Catálogo de la exposición Manuel Rivera 1956-1981).

⁴ Jover, José Luis: *Manuel Rivera*. Cuadernos Rayuela 19, Ediciones Rayuela, Madrid, 1975.

⁵ Rivera, Manuel, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*



CATÁLOGO

1. *Albaicín 2*, 1952-53
Óleo sobre lienzo
77 x 104 cm
Familia Rivera
2. *Sin título, composición*, 1956
Óleo sobre lienzo
72,5 x 99,5 cm
Familia Rivera
3. *Sin título*, s.f.
Tela metálica sobre cartulina
20 x 30,79 cm
Familia Rivera
4. *Sin título*, s.f.
Tela metálica sobre cartulina
20 x 30,79 cm
Familia Rivera
5. *Composición*, 1957
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de hierro
75,5 x 100,5 cm
Familia Rivera
6. *Composición sobre elementos
ascendentes*, 1958
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de madera
88 x 129,5 cm
Colección Helga de Alvear, Madrid
7. *Metamorfosis*, 1959
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de aluminio
70 x 47 cm
Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid
8. *Metamorfosis*, 1960
Tela metálica sobre bastidor de aluminio
81 x 60 x 6 cm
Fundación Juan March, Madrid
9. *Metamorfosis, mutación*, 1961
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de aluminio
116 x 81 cm
Colección Helga de Alvear, Madrid
10. *Metamorfosis (cosa)*, 1962
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de aluminio
100 x 73 cm
Familia Rivera
11. *Espejo de doble amanecer*, 1964
Tela metálica y alambre sobre madera
89 x 130 cm
Fundación Juan March, Madrid
12. *Espejo*, 1965
Tela metálica sobre madera
51,5 x 40,5 cm
Familia Rivera
13. *Espejo pequeño*, 1965
Tela metálica y óleo sobre madera
61,29 x 46 cm
Fundación Juan March, Madrid
14. *Pequeño espejo oscuro*, 1966
Tela metálica y óleo sobre madera
40,5 x 37,5 cm
Familia Rivera

15. *Espejo velazqueño roto*, 1966
Tela metálica sobre madera
70,5 x 60 cm
Hijos de Manuel Hernández Mompó
16. *Sin título*, s.f.
Tela metálica sobre madera
63,5 x 43,5 cm
Familia Rivera
17. *Contrapunto*, 1966
Tela metálica y óleo sobre madera
129 x 49,5 cm
Familia Rivera
18. *Espejo caja del tiempo nº 2*, 1968
Tela metálica y óleo sobre madera
100 x 81 cm
Familia Rivera
19. *Homenaje a Piero della Francesca*, 1972
Tela metálica y óleo sobre madera
162 x 114 cm
Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid
20. *Tiritaña VI*, 1973
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de aluminio
60 x 73 cm
Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid
21. *Espejo para un son de campanas II*, 1974
Tela metálica y óleo sobre madera
89 x 130 cm
Familia Rivera
22. *Tiritaña XIX*, 1975
Tela metálica y alambre sobre
bastidor de aluminio
50 x 65 cm
Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid
23. *Espejo para una novia II*, 1976
Tela metálica y óleo sobre madera
100 x 81 cm
Familia Rivera
24. *Espejo para una novia III*, 1976
Tela metálica y óleo sobre madera
100 x 81 cm
Familia Rivera
25. *Espejo para una novia IV*, 1976
Tela metálica y óleo sobre madera
100 x 81 cm
Familia Rivera
26. *Exvoto nº 2*, 1979
Tela metálica y óleo sobre madera
100 x 81 cm
Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid
27. *Homenaje a Juan Gris*, 1980
Tela metálica y óleo sobre madera
100 x 81 cm
Colección Helga de Alvear, Madrid
28. *Pequeño espejo*, 1980
Tela metálica sobre madera
42 x 34 cm
Familia Rivera
29. *Relicario*, 1981
Tela metálica sobre madera
41 x 33 cm
Familia Rivera
30. *Espejo roto VIII*, 1986
Tela metálica y óleo sobre madera
60 x 50 cm
Familia Rivera
31. *Aleph II*, 1987
Tela metálica y óleo sobre madera
72 x 60 cm
Familia Rivera
32. *Espejo rojo roto*, 1987
Tela metálica y óleo sobre madera
60 x 50 cm
Familia Rivera
33. *Espejo roto XI*, 1987
Tela metálica y óleo sobre madera
73 x 60 cm
Familia Rivera
34. *Cuenca 1987*, 1987
Tela metálica y alambre sobre madera
81 x 100 cm
Familia Rivera
35. *Espejo roto XXVI*, 1988
Tela metálica y óleo sobre madera
73 x 60 cm
Familia Rivera
36. *Oráculo 5*, 1988
Tela metálica y óleo sobre madera
73 x 60 cm
Familia Rivera
37. *Reloj de luz 1*, 1989
Tela metálica y óleo sobre madera
74 x 66 cm
Familia Rivera
38. *Oráculo 10*, 1990
Tela metálica y óleo sobre madera
73 x 60 cm
Familia Rivera
39. *Oráculo 15*, 1991
Tela metálica y óleo sobre madera
72,5 x 60 cm
Familia Rivera
40. *Oráculo 17*, 1991
Tela metálica y óleo sobre madera
72 x 63,5 cm
Familia Rivera

CRÉDITOS

© Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2002
© Vegap. Madrid, 2002

Textos: Jaime Brihuega
Marisa Rivera
Elena Rivera
Rafael Alberti
Luis Rosales

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:
© Antonio Zafra, Madrid
© Archivo fotográfico Galería Helga de Alvear, Madrid
© Ramón Bilbao

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.
ISBN: 84-7075-498-X Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-25-4 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M. 19.235-2002

