



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

LUIS GORDILLO
DÚPLEX

2004

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




Casa Colgadas, Valencia
www.maa.es



Sant Miquel, 11, Palma
www.maac.es



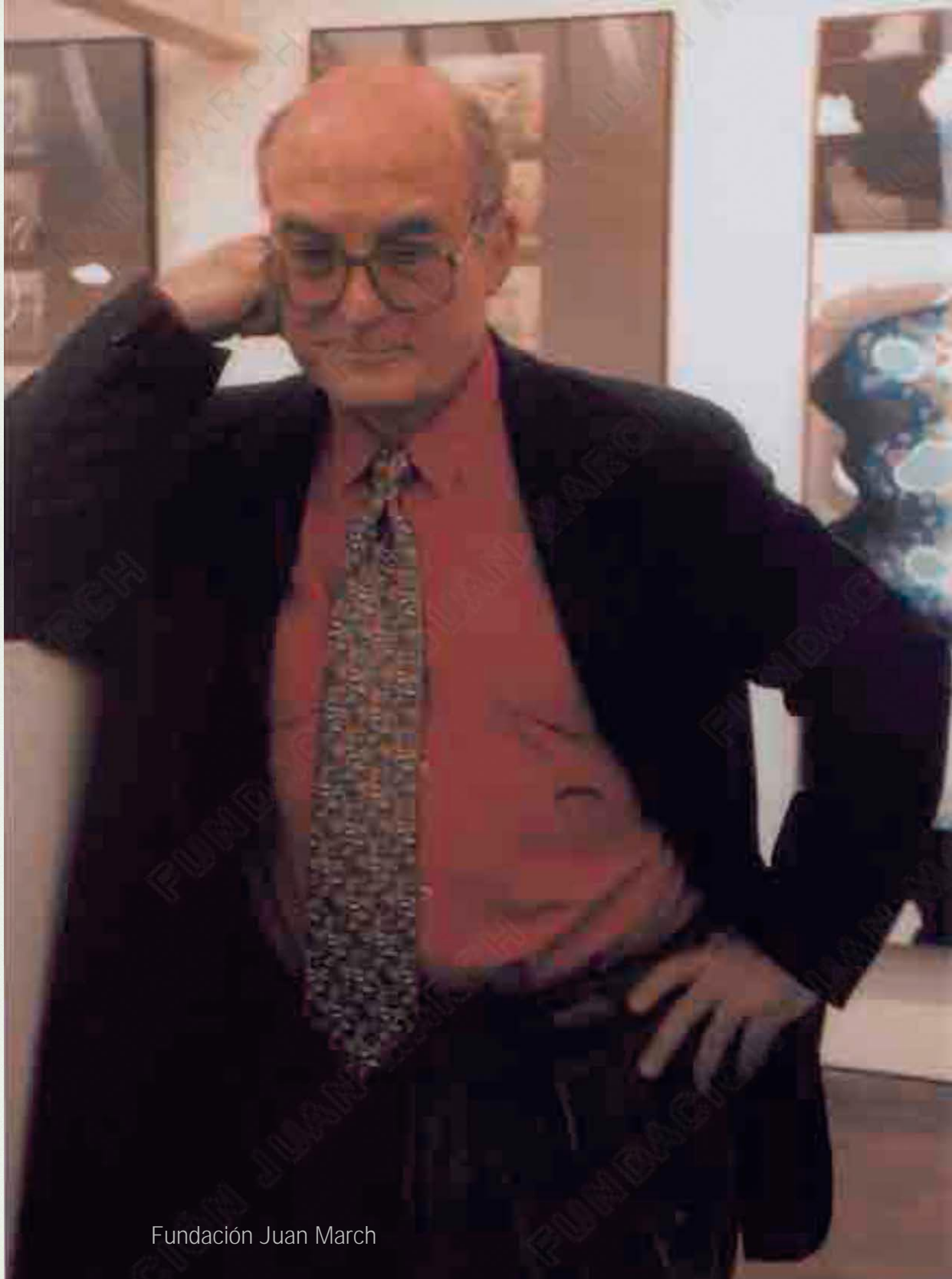
8 425845 011030



GORRIDI
LLO
duplex

LUIS GORDILLO

LUIS



GORDILLO

DÚPLEX

24 septiembre – 12 diciembre 2004

museo de Arte abstracto español, Cuenca

20 diciembre 2004 – 26 marzo 2005

museu d'Art espanyol contemporani, Palma

Fundación Juan March

ÍNDICE

7

Presentación

9

Gordillo al cuadrado

Miguel Cereceda

27

Obras

95

Biografía

J. González de Aledo

101

Catálogo

107

Foreword

108

***Gordillo*²**

Miguel Cereceda

119

Biography

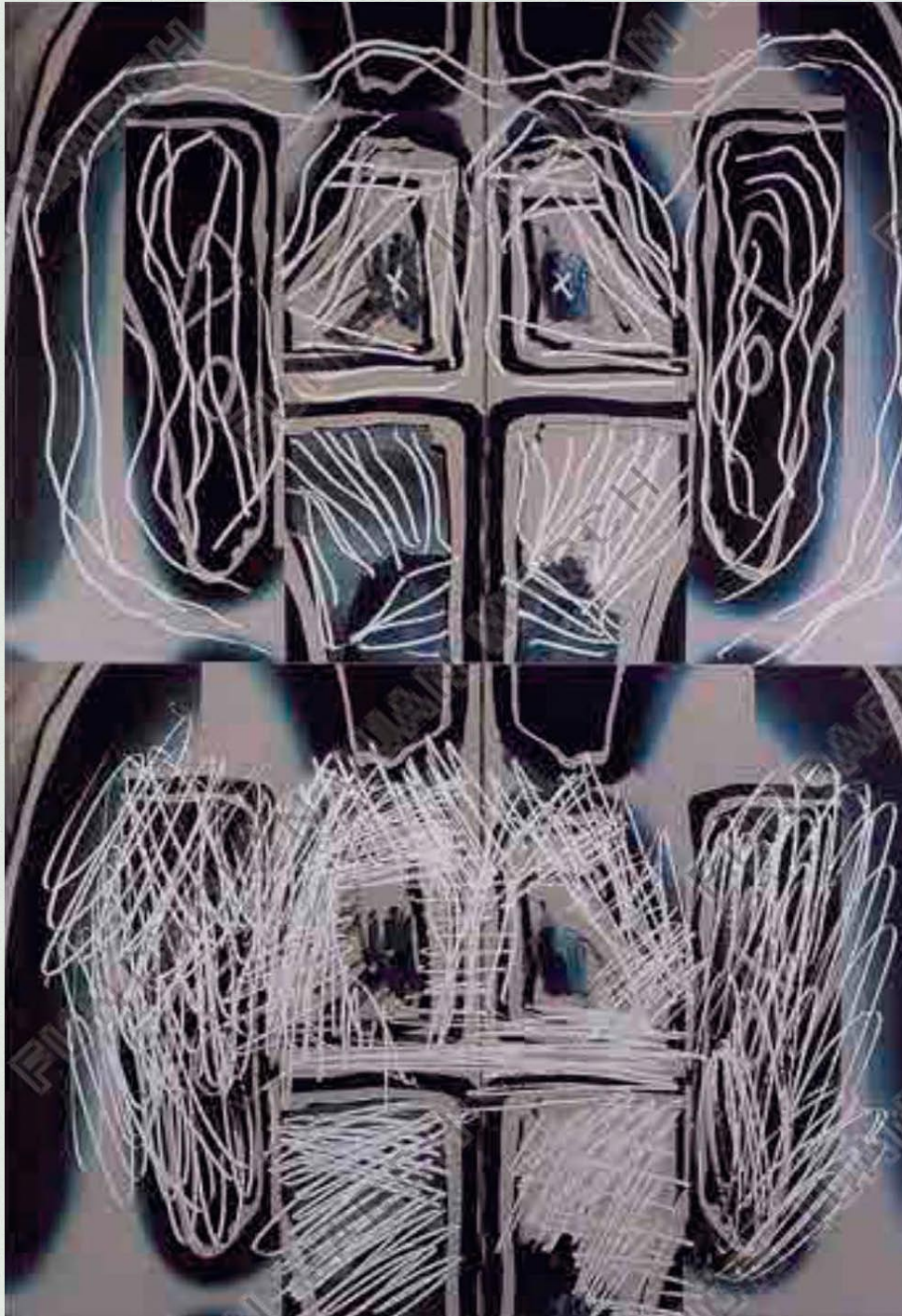
J. González de Aledo

Bajo el título *Gordillo dúplex*, la Fundación Juan March presenta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y posteriormente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma una selección de obras en torno al tema de la duplicidad, realizadas entre 1964 y 2003 por uno de los creadores más emblemáticos de la plástica española contemporánea.

Luis Gordillo (Sevilla, 1934) es coetáneo de los informalistas españoles de la década de los años cincuenta, pionero de una de las tendencias más relevantes de los años setenta, la figuración madrileña, y referente artístico para varias generaciones de artistas españoles. Tras viajar a París, a finales de los años cincuenta, donde conoce directamente la obra de Michaux, Wols, Dubuffet, Fautrier y Tobey, entre otros, construye progresivamente un estilo muy personal basado en un lenguaje propio, fruto de la síntesis entre el informalismo europeo y la figuración pop americana, que fue capaz de abrir nuevas vías y encontrar seguidores.

La exposición muestra su método de trabajo en series, que desarrolla a lo largo de toda su trayectoria, y donde el dibujo, la pintura y la fotografía se integran en la utilización recurrente de determinados elementos iconográficos: cabezas, contenedores o bombos, automovilistas, peatones, animales. Su particular estilo, reflejo de una realidad que se presenta múltiple y cambiante, se caracteriza frecuentemente por la repetición y la multiplicidad de imágenes; la utilización del díptico o "dúplex", la duplicación o la dualidad son recursos que van más allá de la simple herramienta visual o formal. En un intento por racionalizar el elemento emocional en su obra, pero también como incorporación de la técnica a la producción, Gordillo recurre a la duplicación de imágenes mediante procedimientos técnicos de reproducción mecánica como la fotocopia, la serigrafía, el collage fotográfico y la imagen digital, y los lleva al terreno pictórico, que nunca ha abandonado. Con una actitud de experimentación continua genera espacios insospechados, donde la intuición y el uso continuado del automatismo se funden con el análisis y la detenida reflexión, la imaginación, la angustia y la ironía. Sus obras contribuyen a la ruptura de los límites entre la figuración y la abstracción y establecen un diálogo complementario entre el orden y el caos, generador de tensiones y equilibrios.

La Fundación Juan March agradece a Luis Gordillo y Pilar Linares su colaboración en la organización y selección del contenido de esta exposición y su generosidad en el préstamo de obras de su colección; a Miguel Cereceda su participación con un texto para el catálogo; a la Fundación Santander Central Hispano, al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, a la Galería Leandro Navarro de Madrid, a Artium de Álava y a todos los coleccionistas particulares su contribución con el préstamo de sus obras, que nos han permitido presentar esta muestra de uno de los renovadores más destacados de la pintura española contemporánea.



56. *Dúplex 4*, 2002

Fundación Juan March

GORDILLO AL CUADRADO

Para Luis Gordillo, con motivo de su septuagésimo aniversario

Miguel Cereceda

Una valoración general de la obra de Luis Gordillo, en el contexto de la historia del arte español contemporáneo, no es tarea en absoluto sencilla. Una historia escrita con trazo grueso, que situase en la primera mitad del s. XX los nombres de Picasso, Miró y Dalí, sin duda tendría que contener, junto con los de Tàpies, Saura y Chillida, el nombre de Luis Gordillo. Su importancia y su influencia en el contexto general de la pintura española ya es incuestionable. No se trata sólo de que así haya sido ya reconocido por historiadores y críticos, sino, sobre todo a partir de su primera gran retrospectiva en Sevilla, en 1974, por un buen número de artistas españoles que lo acogieron y proclamaron espontáneamente como su maestro.

A pesar de lo discutible que, como acontecimiento histórico, pueda ser el fenómeno del "gordillismo", ningún otro artista español del s. XX, ni siquiera Picasso, ha dado lugar con su propio nombre a un determinado movimiento artístico. En historia del arte por lo general esto sucede raramente (uno de los casos contados es el de Caravaggio), pues lo habitual es que los artistas designen el nuevo movimiento que se abre con ellos, con un nombre que le sea adecuado a su nueva práctica artística, un nombre del estilo cubismo, suprematismo, futurismo, etc.; mientras que son los fundadores de religiones o los grandes filósofos los que, por lo general, dan nombre a un determinado movimiento a partir de su nombre propio. Así uno puede ser cristiano, budista o mahometano, del mismo modo que puede ser marxista, hegeliano u orteguiano. Pero no suele ser muy habitual que alguien se proclame a sí mismo velazquista, leonardesco o picassiano.

Es posible por tanto que, en torno al fenómeno del gordillismo, haya en realidad oculta más una filosofía o una profesión de fe, que una mera influencia artística o un nuevo hallazgo técnico o estilístico. Desentrañar de alguna manera las principales líneas de articulación de esta filosofía es el esfuerzo que aquí nos proponemos. Lo que de algún modo equivale también al intento de tratar de establecer la verdadera posición de Luis Gordillo en la historia del arte español contemporáneo.

I. Discrepancias iniciales

"Una evaluación de la obra de Gordillo de la última década –decía Dan Cameron en 1987– tiende a centrarse menos en las preocupaciones subjetivas del artista y más en el papel que de él se espera. Mientras que esta circunstancia ha llevado al público de Gordillo a esperar cada vez más de él, también ha conducido a una situación en que todas las variaciones posibles de su obra son examinadas más por sus posibles repercusiones que por su significado específico". El peligro desde luego es evidente, sin embargo por desgracia es el que nos da la verdadera medida de la grandeza y la importancia de un artista. No sólo la influencia y la repercusión que ejerce sobre otros artistas determinados, que se constituyen en sus espontáneos seguidores, sino también la recepción de su obra por parte del público: el modo en que una comunidad se identifica y se reconoce en la obra de un artista, a la vez que el modo en que un trabajo artístico asume los sueños, las expectativas, los temores o los ideales de una determinada comunidad, dándoles cuerpo y carne, y apariencia visible. En eso por desgracia es en lo que verdaderamente consiste valorar e interpretar el trabajo de un artista y no en desentrañar sus intenciones subjetivas a la hora de enfrentarse a un cuadro.

Por eso la mayor parte de las valoraciones generales que se han hecho de la obra de Luis Gordillo no es que sean erróneas o equivocadas, sino más bien parciales o sesgadas. Particularmente éste es el caso de una de las interpretaciones más "autorizadas" de la obra de Luis Gordillo: la propuesta, a lo largo de distintos años y de distintos libros por Francisco Calvo Serraller, pero fundamentalmente en el grueso volumen de 1986, titulado *Luis Gordillo*². A pesar de, como digo, ser una de las interpretaciones más autorizadas y más pegadas a los propios textos autobiográficos del propio artista, no deja de ser una interpretación preferentemente psicológica que –a través de un psicologismo hermenéutico vagamente freudiano y vagamente deleuziano– termina considerando al artista como "netamente expresionista"³, sumido en preocupaciones hondamente existenciales.

Pero la obligación del crítico y la del historiador no es tanto la de entender los motivos subjetivos en el impulso de la creación artística, cuanto la de proporcionar una explicación de la pertinencia y de la importancia de su trabajo en un momento cultural dado y en una sociedad determinada. El problema fundamental no es por tanto qué tipo de motivos subjetivos han llevado a un determinado artista a pintar tales cuadros, sino más bien por qué determinadas obras de arte son asumidas y aceptadas por una sociedad dada, como emblemas o iconos en los que dicha sociedad se reconoce. Es más, por qué una comunidad determinada reconoce en determinadas obras de arte algo fundamental para ella misma.

Este modo de abordar las cosas explica además mucho mejor una cuestión, que tiene que ver con la aceptación o la recepción general de la obra del artista, que no se justifica en absoluto psicológicamente. Así, cuando Calvo Serraller afirma que "esta impregnación psicológica que caracteriza su trabajo ha sido la responsable de su tardía asimilación por parte del público, que suele reaccionar, por lo general, en un primer momento negativamente ante las manifestaciones demasiado comprometidas con la expresión dolorosa de la intimidad"⁴, no sólo está

sugiriendo también una explicación psicologista de la reacción del público, de difícil justificación, sino que además está sugiriendo una interpretación muy equivocada de la obra del artista. Pues, en primer lugar, por atormentada que sea la gestación originaria de su obra, su resultado final, la obra misma, no lo es en absoluto y, en segundo lugar, la pintura que suscita la general aceptación de la obra de Luis Gordillo, lejos de ser precisamente aquella que sugiere sentimientos tortuosos, lejos de ser la obra de un existencialista angustiado —cosa que tal vez haya podido ser él personalmente— es más bien una pintura irónica, fresca y llena de sentido del humor.

Por eso, y ya para terminar con estas discrepancias iniciales con el mejor estudioso y el intérprete más autorizado de la obra de Luis Gordillo, tampoco puedo coincidir con la opinión de que, en su trabajo, "el humorismo es algo anecdótico, aunque tenga su importancia"⁵. Ese juicio me parece descaminado, pues precisamente el humorismo es uno de los elementos fundamentales para entender no sólo la importancia de su obra, sino también el modo en que cala específicamente en la cultura española. Lejos de tener un carácter marginal en su trabajo, el humorismo es una cuestión fundamental, que lo emparenta directamente con otros artistas de su generación, como Eduardo Arroyo y el Equipo Crónica, cuyo reconocimiento no sólo tuvo que ver con la sátira política, sino también y desde luego con su excelente sentido del humor.

2. Llegar tarde

En cualquier caso también es cierto que el propio Luis Gordillo siempre ha entendido su trabajo como la escenificación de un drama. Este drama se representa por un lado como una obsesión y por otro como angustia. La obsesión ha sido siempre la de encontrarse en la vanguardia del arte, en la punta de lanza de los nuevos lenguajes artísticos y, en particular, de la pintura. La angustia por su parte procede del temor de haberse convertido en un artista vanguardista en el momento en que la propia idea de vanguardia parece haber perdido todo su sentido y, lo que es peor, del temor de haber orientado toda su práctica artística hacia la pintura, en el momento mismo en el que se decretaba su muerte. De las irónicas contradicciones de este doble drama podríamos decir que surge todo el sentido general de su obra.

Hace ya muchos años que Luis Gordillo se caracterizó a sí mismo como un artista que llega tarde y que incluso va como unos "quince años por detrás de la vida real"⁶. Este llegar tarde puede ser incluso cómico en la historia de su relación con el arte, si pensamos en la alucinada búsqueda de un joven sevillano de veinticuatro años, licenciado en Derecho, que se va a París en 1958 en busca de la vanguardia, en el momento mismo en que la vanguardia parece haberse desplazado de París a Nueva York, y que se decide abiertamente por la pintura, precisamente en la época en que ya algunos críticos habían decretado "la muerte de la pintura de caballete"⁷. En el mismo año 58 en el que Luis Gordillo llega a París a *la recherche* de una vanguardia pictórica (idealizada en las figuras de Picasso, de Miró y de Dalí, como paradigma del triunfo de una vanguardia artística española en París), Yves Klein exponía de algún modo la autodisolución

de la pintura –sino la muerte del arte mismo– vaciando por completo la galería Iris Clert de París, para exponer el vacío, impregnándola de lo que él denominaba "zonas de sensibilidad pictórica inmaterial".

Llegar tarde a la pintura, llegar tarde a la vanguardia, llegar tarde al arte mismo, hacen de la relación de Luis Gordillo con la pintura una especie de vanguardista perplejo, de vanguardista obnubilado por la autodisolución de la vanguardia y por la muerte misma de la pintura.

La mayor parte de los críticos que han hecho valoraciones generales de la obra de Gordillo han insistido en esta obsesión del artista por mantenerse siempre en la punta de lanza de la renovación de los lenguajes de la pintura. El propio Calvo Serraller ha subrayado esta convicción en reiteradas ocasiones. Ya en el primer libro que publicó sobre el artista, señalaba en Gordillo una "ética de la vanguardia"⁸ y, diez años más tarde, en un texto escrito para presentar su obra en Alemania, en la galería Hasenclever de Múnich, volvía a reiterar: "Dejando naturalmente al margen a Picasso, no hay ningún otro caso parecido de compulsión vanguardista en el arte español contemporáneo, como el de Luis Gordillo"⁹. Y en este extremo el diagnóstico es certero.

¿Pero, qué quería decir para él "ser un artista de vanguardia" y en qué se traducía esto?

En un texto fechado en julio de 1973 escribía: "Siempre he pensado que la vanguardia producía un espacio a la libertad. Pero llega un momento en que este movimiento en sí interminable se limita también en el creador individual a causa de la edad"¹⁰. Veintitrés años más tarde, en una entrevista concedida a Manuel Fontán del Junco, insistía sobre este mismo tema, como si la relación con la vanguardia fuese más bien una cosa biológica o fisiológica, a la vez que una actitud ideológica o política:

Yo creí tener de joven la experiencia de que los viejos se hacían primero conservadores y más tarde reaccionarios, y he estado esperando siempre el momento en el que me convertiría en un conservador. Y, hombre, si ahora me comparo con las expresiones más vanguardistas, lo soy¹¹.

Si es posible y correcto, como el propio artista quiere, interpretar su obra como una "pintura de la crisis", no se debe interpretar sin embargo ésta tanto como una crisis personal del propio artista, cuanto como una crisis de la pintura misma. Esta interpretación, sugerida por Rolf Hengestach¹², me parece más correcta y permite entender mucho mejor la perpetua disposición de Luis Gordillo con respecto a la vanguardia, así como su angustiado diálogo desde la pintura con el tema de la muerte de la pintura. En este doble paradigma, un vanguardista en la era de la crisis de las vanguardias y un pintor en la época de la muerte de la pintura, situaría yo el intento de comprensión de la pertinencia y de la importancia de la obra general de Luis Gordillo y no en una explicación psicologista que, si acierta a justificar los motivos personales del artista, no alcanza nunca a comprender aquella pertinencia y aquella importancia para una comunidad determinada.

Ello no significa tampoco desde luego aceptar sin más el enfoque sociologista, como una determinada crítica marxista puso de moda en su momento. El propio Valeriano Bozal, uno de los principales críticos de esta tendencia durante los años setenta, ha señalado con justicia, en su imponente reconstrucción de la historia del arte español contemporáneo, que, aunque el referente urbano de la sociedad industrial en desarrollo de los años sesenta y setenta "es la referencia histórica más pertinente, sobre la que en su momento no se llamó mucho la atención", no considera por ello sin embargo "que deba entenderse su pintura en el marco de la crítica histórica, política o ideológica"¹³.

El motivo fundamental de esto es que, cuando la crítica aplica este rasero a los grandes artistas –aquellos que, en vez de seguir las exigencias ideológicas de su momento, se abren a las exigencias mismas del arte–, desenfoca y desatina con mucho en su valoración. Así, mientras Lukács condenaba a toda la primera vanguardia como irracionalismo prefascista, tanto Adorno como Peter Bürger desdeñaban las prácticas de la segunda como neodadaísmo o como la fetichización de un estilo. Con lo cual se condenaba absolutamente toda la historia del arte del s. XX, salvo seguramente sus momentos más casposos. Del mismo modo, tampoco podríamos valorar correctamente la posición de Luis Gordillo como artista si lo juzgamos con categorías que le son absolutamente heterogéneas y si no tratamos de entender su compleja relación con el vanguardismo y su diálogo con la idea de la muerte de la pintura.

Por eso no sólo el artista se confunde a la hora de interpretar su propia relación con el vanguardismo en términos biológicos o incluso autobiográficos, sino incluso nosotros mismos, como críticos o historiadores del arte, nos vemos sumidos también en la necesaria confusión de interpretar sus propias inquietudes personales como tendencias sociales. De algún modo el gran artista a este respecto se comporta como una especie de sismógrafo hiperestésico que recoge en su obra, y a veces en su vida personal, las tensiones y contradicciones de las fallas y fracturas sociales y desde luego también de los grandes cataclismos. Así resulta para nuestra sorpresa que el propio modo en que el artista aborda su angustia y su complejo de culpa, por no ser lo suficientemente vanguardista, aloja en realidad en su interior la clara percepción de la propia crisis del concepto mismo de vanguardia. Del mismo modo se podría interpretar su angustia con respecto a la pintura, como una clara percepción de la crisis de la pintura misma. A este respecto, la larga entrevista que, en el año 96, mantuvo el artista con Manuel Fontán del Junco, me parece paradigmática. En ella se afirma lo siguiente:

L. Gordillo: Yo he dicho que hoy es muy difícil pintar un cuadro. Y lo es porque la pintura es una práctica muy antigua, con muchos siglos, y se la ha recorrido en todos los sentidos. En el cuadro se han hecho ya todas las diabluras que se pueden hacer. Por eso no me parece tan loca la pretensión de ciertos teóricos, que afirman que la pintura ha muerto. Yo me levanto todos los días con esa idea rondándome la cabeza.

M. Fontán: Eso no es una idea. Eso es la Espada de Damocles.

L. Gordillo: Yo es que siempre, durante toda mi carrera, he vivido junto al otro término de una pareja de contrarios. En un momento fue el realismo social, después el geometrismo. Mi opuesto siempre ha vivido

conmigo, lo cual es una práctica muy sana para un pintor. Y ahora una de mis parejas favoritas es esa idea de que la pintura ha muerto. Así piensan, creo yo, la mayoría de los teóricos actuales y la mayoría de los artistas. Yo soy muy consciente de que la pintura está agotada y por eso es tan difícil hoy día pintar un cuadro que no haya sido pintado¹⁴.

En esta conversación se perciben claramente varias cosas que me gustaría subrayar: en primer lugar, la angustiada percepción del artista de la extraordinaria dificultad de la pintura. Pintar un cuadro no es difícil. Lo difícil es encontrar un lenguaje nuevo, explorar un nuevo territorio, que no haya sido ya explorado en la historia de la pintura. Sin duda esto genera una angustia. Pero es evidente que sólo se la genera a aquellos artistas que no se resignan a ser meros epígonos o continuadores de un lenguaje y unas técnicas desarrollados por otros, sólo se la genera a aquellos que están obsesionados por producir una obra verdaderamente original. Se la genera solamente al artista vanguardista. Es decir, a aquel artista que no quiere limitarse a ser mero continuador de un lenguaje dado. Es la angustia por tanto inherente al propio vanguardismo.

En segundo lugar me gustaría llamar la atención sobre el modo en que, en la obra del artista, se produce este progreso vanguardista. Él habla de "parejas de contrarios", dando a entender con ello un ejercicio tortuoso en el que su obra convive íntimamente con aquello que la niega. Fijémonos por un momento en el nombre y el significado de algunos de estos *partenaires*. El uno se llama "realismo social", el otro "geometrismo". ¿Qué nombres más extraños para hablar de la obra de Luis Gordillo? Que yo sepa nadie los ha tenido nunca en cuenta para referirse a su trabajo. Por el contrario, se ha hablado de informalismo, se ha hablado de figuración pop, se ha hablado de abstracción pospictórica, pero nadie ha tomado estos nombres en consideración, como los nombres de un diálogo. O, incluso aún más, como los nombres de un combate.

Lo que estos nombres, realismo social y geometrismo, tienen en común, a pesar de su aparente diversidad formal, es que son las apuestas racionalistas del arte comprometido con la lucha política vanguardista de los años sesenta de la España franquista. Lo que estos nombres entonces delatan no es sólo un diálogo con un contrincante, al que se le puedan objetar importantes argumentos. Delatan más bien la idea de un deber ser, de una especie de súper Ego, al que el artista se enfrentara con mala conciencia. Aún más, con complejo de culpa. La culpa de no hacer precisamente lo que se debe hacer.

Biográfica y psicológicamente este enfrentamiento puede interpretarse como un nuevo episodio del enfrentamiento con el padre. La traumática decisión de ser pintor, en abierta discrepancia con las exigencias familiares, no la toma el artista sino después de haber cursado y terminado la carrera de Derecho. Es decir, una carrera de provecho que satisfacía, al menos formalmente, aquellas exigencias. En todos los grandes enfrentamientos de Luis Gordillo con la gran tradición de la pintura, de algún modo se percibe este mismo esquema: la mala conciencia de quien insensatamente está desafiando la voz autorizada de la racionalidad, de lo

conveniente, de lo que debe ser. Solamente esto explica en realidad su constante y permanente complejo de culpa. Culpa de ser pintor. Culpa de no ser marxista y socialmente comprometido. Culpa de no desarrollar una obra racionalista. Culpa de seguir siendo pintor después de la proclamada muerte de la pintura...

La culpa solamente tiene explicación frente a una exigencia moral o un deber ser que se reconoce, pero se trasgrede. El modelo general de esta culpabilidad es obviamente el del enfrentamiento con el padre. Sin embargo, de esta culpa psicológica, que se enfrenta a un superego dominante de la pintura, el de la moralidad y el de la racionalidad, el artista extrae y elabora su obra que se convierte así, no en una especie de chivo expiatorio que asume sobre sí simbólicamente la culpa social, sino sorpresivamente en el modelo social de trasgresión, de modo tal que su obra se convierte así en modelo social de libertad.

Desafiar la culpa con respecto a la sexualidad en el colegio de los Escolapios. Desafiar la culpa de ser pintor, en vez de tener un trabajo "respetable". Desafiar la culpa con respecto a la racionalidad y a la moralidad ortodoxa de la pintura marxista. Desafiar la culpa con respecto a la seriedad calderoniana de los informalistas españoles. La obra de Gordillo asume sobre sí todas estas culpas pero, lejos de –como el chivo expiatorio– procurarnos redención, lo que muestra es más bien, a través de su trasgresión, la endeblez arbitraria y la trivialidad de todos aquellos severos valores con los que se nos juzgaba y se nos condenaba.

3. Risa floja

Por eso el sentido del humor, lejos de ser algo marginal, es central en su trabajo. El sentido del humor de Luis Gordillo tiene mucho que ver con esta trasgresión liberadora y gozosa. Tiene también algo de esa fina ironía sevillana y católica contra una concepción sórdida y oscurantista del pecado. Sin embargo es también un sentido del humor culpable. En el contexto general de la pintura española de los años sesenta, articulado bajo el triple paradigma del informalismo, el normativismo y la figuración de tipo social, las condiciones políticas generales de falta de libertades y de represión no permitían precisamente ni el alegrarse infantilmente con colores ni el libre delirio de la risa. Sólo la sátira política justificaba levemente el sentido del humor. Y en esto tal vez los precursores fueron Eduardo Arroyo y el Equipo Crónica. Tras ellos y junto a ellos, a principios de los setenta, el sentido del humor de Luis Gordillo se desencadenó como una tromba.

Sin embargo el humor de Gordillo ya no tenía la coartada de legitimación de la sátira política. Era una risa floja, un delirio, un puro desparrame, que se advertía claramente en los temas, en el desbordado cromatismo y sobre todo en los títulos. Esta socarronería andaluza que se mofaba indirectamente de la infinita seriedad de la protesta política, encarnada en pintura en el realismo social o en el "racionalismo científico" del formalismo normativista, que se burlaba directamente de la triste grisura intelectual española y de la política oficial, así como de la sórdida y mezquina seriedad de la religión católica oficial, no dejaba tampoco por ello de ser culpable. Por ello no encontraba

el reconocimiento social que lo legitimase, hasta que no encontró una verdadera base social que se identificó con los nuevos valores que su pintura prefiguraba. Esta nueva clase social era la nueva generación nacida en los años cincuenta, que no había asistido a los enfrentamientos desgarradores de la guerra civil, que no había conocido tampoco las penurias económicas y las hambrunas de los años treinta y cuarenta, y que, por el contrario, empezaba a disfrutar de una cierta estabilidad económica y de un cierto desarrollo industrial y comercial, con comodidades como los utilitarios, el televisor o los apartamentos dúplex, que también por aquel entonces comenzaron a aparecer en la obra de Luis Gordillo. Esta nueva generación percibió claramente la obra de Gordillo como una liberación de su propia mala conciencia, como una respuesta desinhibida ante la grisura hostil del panorama dominante.

Y otro tanto podría decirse acerca del panorama artístico. No había más que leerse el primer manifiesto del grupo El Paso para darse cuenta, con su llamamiento a un arte serio y recio. "Es fácil comprender —escribía Juan Antonio Aguirre en 1969— por qué el rigor constructivo y la anarquía informalista son dos modos de puritanismo"¹⁵. Frente a estos modos de puritanismo la pintura de Gordillo fue finalmente percibida como una reacción liberadora. Pero no de inmediato. Hubo en realidad que esperar hasta finales de los setenta, hasta que concluyeron las graves y violentas tensiones que sacudieron la historia de la transición española hacia la democracia, para que la pintura desinhibida y divertida de Gordillo alcanzase un verdadero reconocimiento público y popular. Pues hasta entonces en general tampoco la mera diversión estaba muy bien vista.

Para entenderlo mejor me gustaría hacer la comparación del reconocimiento social de su pintura con el panorama musical de la época. A finales de los setenta, tras la muerte del dictador y con la progresiva aunque conflictiva consolidación de la democracia, se fue instalando entre la juventud urbana española por una parte un creciente desencanto con la excesiva politización que la transición trajo consigo y, por otra, una actitud irreverente y burlona con los viejos valores tradicionales, que disfrutaba de modo desinhibido de la nueva libertad alcanzada. De algún modo todos aquellos sentimientos y valores ya estaban presentes en la primera mitad de los años setenta, con la consolidación de aquella nueva burguesía que se había generado con el desarrollismo económico de los años sesenta, pero hasta entonces no había tenido una verdadera libertad para expresarse. Con la muerte del dictador, en el año 1975, todo cambió de repente. La nueva libertad no sólo posibilitó la libre asociación y la crítica política, sino también la inocencia de la risa y de la diversión desprejuiciada. Esto fue particularmente evidente en el nuevo panorama de la música popular. La aparición de grupos juveniles absolutamente gamberros y desprejuiciados, como Mamá, Kaka de Luxe o posteriormente Alaska y los Pegamoides, fue recibida por la juventud española como un soplo de aire fresco. Frente al sórdido ambiente musical oficial de los años sesenta y primeros setenta, de los raphaeles y los julioiglesias, y frente a la moralizante y políticamente concienciada canción protesta de los cantautores de izquierda, como Raimón, Paco Ibáñez o Lluís Llach, la aparición de una música gamberra y divertida, ideológicamente desprejuiciada, fue recibida con verdadero entusiasmo, como una especie de liberación. Salvando obviamente las distancias, la pintura de Luis Gordillo fue en aquel momento recibida con un entusiasmo semejante pues, de modo análogo, también ella se enfrentaba de modo desprejuiciado con un panorama pictórico agobiante, excesivamente ideologizado y cargado de prejuicios.

Esta comparación explicaría además el extraño fenómeno de la escasa recepción de la obra de Luis Gordillo en el extranjero, a pesar de ser reconocidamente uno de los grandes maestros de la pintura española. Al adecuarse tan perfectamente a un determinado momento cultural e ideológico de la cultura española, que no tenía parangón en ninguno de los países de nuestro entorno, salvo si acaso en Portugal, era necesariamente tan difícil que por ejemplo un comisario alemán, un crítico francés o un marchante norteamericano percibiesen la potencia corrosiva de su obra, como que entendiesen las cualidades musicales de Alaska y los Pegamoides que, sin embargo, fascinaron a toda una generación de jóvenes españoles. El gordillismo tuvo sin duda en esta época claramente su fecha de nacimiento¹⁶. Lo que no quiere decir en absoluto que la pertinencia de la obra de Gordillo se haya limitado a este período. Por el contrario, al iniciar un movimiento desinhibido de liberación, su poder corrosivo sigue todavía ejerciendo su influencia. El propio Gordillo fue desde el principio el más consciente de esta fuerza liberadora del humorismo de su pintura, a la vez que de la ambigüedad de sus contradicciones. En un texto titulado "Texto referente a las últimas obras de tipo humorístico y crítico", escrito en 1972 afirmaba:

Un brillante, hiriente, cálido, agresivo, confortable, dulzón, lujoso, decadente, sentido del absurdo.

Un metálico, repetitivo, cómodo, relajado, técnico, geométrico, sensual, perverso, sentido del absurdo.

Un agresivo, ridículo, vergonzoso, torpe, infantil, programado, mierdoso, cachondo, sentido del humor¹⁷.

Que el sentido del humor sea ridículo parece que *va de soi*, pero que sea infantil y vergonzoso a la vez que torpe delata el componente acomplejado del mismo, lo que no le quita en absoluto su carácter agresivo.

4. No hay color

Y, de modo análogo al humorismo, el excesivo cromatismo de sus cuadros asumía igualmente la equívocidad de sus contradicciones. La propia semiología marxista del momento no dejó de señalarlo como un peligro. "El recurso cromático —escribía Simón Marchán en 1972— cuando se debilita el aspecto figural es problemático, puede ocasionar trastornos comunicativos, un "ruido", un entorpecimiento del canal. Por ese motivo, a pesar de la deliberada voluntad de facilitar códigos perceptivos y de reconocimiento, fáciles de asimilar a través del esquema gráfico subyacente, a través del dibujo, en algunas de estas obras los resultados traicionan las intenciones. El uso del color, e incluso a veces su festejo, impone sus propias leyes"¹⁸.

No deja de ser curioso que este análisis semiológico de la obra de Gordillo se desconcierte precisamente en la presencia de los mejores cuadros. Justamente en aquellos en los que el artista alcanza un lenguaje propio y en los que afirma por primera vez claramente su condición de maestro de una nueva generación. Pero no aquella de la que

había hablado Juan Antonio Aguirre, con la que Luis Gordillo tenía bien poco que ver, sino una nueva generación que a su vez le reconoce explícitamente a él como maestro. Es curioso que precisamente en estos cuadros de un colorido desbordado sea donde el semiólogo marxista muestra su prevención y, de algún modo, su condena moralizante. La crítica del cromatismo excesivo no sólo denota la incapacidad del crítico para admitir aquello para lo que no está ideológicamente preparado, sino también la propia incapacidad sociocultural (ceteramente diagnosticada por el crítico) de entender aquel arte que ya se estaba anticipando socialmente. Mucho antes que los críticos fueron los propios pintores quienes detectaron claramente esta importancia. Si Juan Antonio Aguirre supo verlo a tiempo, al proclamar a Luis Gordillo el paradigma de la nueva generación, ello no se debió en absoluto a su endeble aparato crítico, sino más bien al hecho de que él mismo era uno de aquellos pintores –junto con Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafa Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Chema Cobo y Javier Utray– poderosamente fascinado por la resurrección de la pintura propiciada por Luis Gordillo.

No deja de ser por otra parte interesante el que, a posteriori, en una adenda redactada en 1973, Simón Marchán se retractase de sus prevenciones, así como el hecho de que, frente al criterio del crítico, el propio artista consciente de su verdadera fuerza se reafirmase aún más, a pesar de las reconvenciones moralizantes, en el uso exacerbado del color, como en sus cuadros *Adán y Eva* o la *Chinata sobre palmeras* de 1973.

5. Un lenguaje propio

Una vez caracterizada así la compulsión vanguardista de Gordillo, no como el producto de una crisis personal, sino como la experiencia misma de la crisis de las vanguardias y de la propia crisis de la pintura, nos encontramos en disposición de enfrentarnos a la peculiaridad de su estilo, entendido éste como el producto reposado de las distintas formas de su evolución. Esta evolución ha venido dictada siempre por esa pulsión vanguardista de un modo que el propio artista reconoce:

Yo he sido vanguardista: en su momento fui informalista que era una vanguardia; después tuve mis experiencias Pop, y el Pop también era una vanguardia; después mis escarceos con el geometrismo, y hoy día estoy dentro de lo que se llama “nuevas abstracciones” o “abstracción redefinida”. Ahí está el problema: ¿es eso una nueva vanguardia? Eso es lo que no me atrevo a calificar¹⁹.

De algún modo el querer estar en la vanguardia es lo que le ha ido impulsando en cada caso a cambiar de estilo y de forma de expresión, hasta que el artista se encuentra desarrollando un lenguaje personal, del que ya sin embargo no sabe si es o no vanguardista, porque posiblemente el concepto mismo de vanguardia se haya vuelto equívoco y confuso. En cualquier caso, todas estas experiencias vanguardísticas van sedimentando sobre su obra, configurando un estilo peculiar en el que, de algún modo, siguen presentes los distintos estratos de las etapas anteriores. Así, a pesar de que el informalismo parece un estilo absolutamente irreconciliable con la figuración

pop, lo cierto es que la obra de Luis Gordillo supone una síntesis sorprendente de ambas tendencias. Lo que constituye no sólo una superación de ambas, sino además una nueva búsqueda de un territorio diferente, de un territorio inexplorado y propio, en el que la obra del artista no sólo se expresa con voz propia, sino que una vez más abre caminos y marca tendencias.

Esta idea de sedimentación de una tradición no sólo es pertinente para explicar el peculiar estilo de Gordillo, sino también particularmente adecuada para acercarnos al estudio y la contemplación de esta exposición, centrada en el tema de la duplicidad. Porque en efecto, si entendemos el estilo de Gordillo como el producto de la acumulación de sus distintas etapas, nos será necesario mostrar cómo éstas se conservan y se mantienen presentes en las distintas obras posteriores. Y sin embargo, a pesar de que esta exposición tiene aparentemente la estructura de una gran retrospectiva, con una selección de más de cincuenta piezas, que van desde 1964 hasta 2003, de ella están excluidas las obras que corresponden precisamente al primer período pictórico de Luis Gordillo, marcado por el informalismo²⁰. La razón parece evidente. El informalismo, dice el propio artista, excluye la duplicidad. Siendo un método pictórico eminentemente basado en el automatismo psíquico y en la libre pulsión del gesto, la repetición que da lugar a la duplicidad no tiene dentro del mismo ningún sentido. Al ser ésta una exposición centrada explícitamente en el tema de la duplicidad, lo lógico es que aquellas primeras obras de carácter informalista no aparezcan.

Sin embargo el informalismo se mantiene presente en la obra inmediatamente posterior del artista al menos de dos maneras: primero en la conciliación de racionalismo y gestualismo propia de su serie de las cabezas de los años sesenta. Él mismo insistió en esta lectura, al subrayar que “estas cabezas eran casi magmas, casi informas”²¹, sirviéndose de ese lenguaje de alquimista que le era tan querido a Juan Eduardo Cirlot. En segundo lugar, el informalismo se mantiene en su obra a través de la permanencia del principio surrealista del automatismo psíquico, principio que el informalismo quiso llevar hasta sus últimas consecuencias. Gordillo se mantendrá siempre fiel a este principio pulsional del automatismo psíquico, al otorgarle por un lado la primacía en la composición del cuadro a aquellos dibujos automáticos que, no siendo puramente informalistas, son sin embargo plenamente inconscientes –los dibujos que pinta sin prestar atención, mientras está por ejemplo hablando por teléfono, y a los que terminaría denominando humorísticamente DDT’s (Dibujos De Teléfono)–, y al insistir en la importancia de los momentos creativamente calientes y emocionales, frente a los momentos fríos de reelaboración, en lo que, también humorísticamente, denominó su “estilo nevera”²².

Esta insistencia en el automatismo psíquico ha llevado al artista al convencimiento de que incluso este elemento formal de la reduplicación, característico de la estética pop, tiene en su caso que ver con el psicoanálisis. En distintas conversaciones particulares para preparar el texto de este catálogo, el artista defendió esta opinión: “La dualidad –me dice– empieza en 1964. El informalismo no se presta a la dualidad. Yo la veo relacionada con el psicoanálisis. De algún modo con el analista uno se pone frente a un espejo a hablar con otro. Yo empiezo con el psicoanálisis en el año 63”.

La sugerencia es interesante. Explica por qué no se recoge en esta exposición, a pesar de su carácter retrospectivo, obra anterior a esa fecha y permite abundar en un tema que parece le es muy querido al propio artista: el del carácter especular –especulativo– del propio análisis y su reflejo sobre la obra. Explica además la presencia en esta exposición de un magnífico cuadro de tema psicoanalítico que, a pesar de no desarrollar explícitamente el recurso formal de la duplicidad, sí lo recogería en este sentido implícitamente: *Ella, él y su Ello* (1973). Peca sin embargo de ese psicologismo del que nos gustaría distanciarnos en esta ocasión, para intentar mostrar el modo en que esa duplicidad es no sólo el resultado de esa acumulación de tendencias, sino también un procedimiento específico de renovación de las formas en el arte contemporáneo.

Es evidente que el informalismo no admitía la reduplicación de la imagen. La distancia que el propio artista estableció al respecto con este movimiento procedía en realidad de su gestualismo visceral, que no sólo no permite la corrección del gesto, sino tampoco la maduración y la objetivación racional de lo expresado²³. El mero automatismo psíquico no sólo no satisface las exigencias personales del artista, sino que termina produciendo una especie de colapso o de hundimiento del propio informalismo, del que sus principales valedores también se quejaron. De este modo aparece una nueva necesidad expresiva, no sólo en el artista, sino también históricamente, capaz de consolidar y de racionalizar los hallazgos estéticos del informalismo. Y sin embargo ninguno de los movimientos que aparecieron históricamente después supusieron su cumplimiento, sino más bien explícitamente su negación. Si la abstracción geométrica que había de desembocar posteriormente en el minimalismo suponía de algún modo su rechazo, el Pop-art, con su descaro publicitario y comercial, simplemente lo ignoró.

El propio artista vivió esta insuficiencia del informalismo como una exigencia de su arte, que necesitaba conciliar íntimamente sus dos componentes expresivos fundamentales: por un lado el elemento visceral y por otro el puramente racional. “Siempre me encuentro dividido entre dos elementos –escribía el artista el 9 de septiembre de 1969–: lo racional y lo sentimental. Si me inclino abiertamente por lo primero, especialmente en arte, tengo la angustiosa sensación de que además de aceptar un mundo tecnificado en que todo se ha sacrificado a la ciencia, mi ser más auténtico no se expresa debidamente (...). Si me inclino por lo sentimental, al momento me siento terriblemente culpable del sumo pecado de irracionalismo, en un mundo en el que todo debe sacrificarse al realismo de la producción”²⁴.

Aunque es cierto que como procedimiento técnico fue el Pop-art el primero en hacer una utilización sistemática de la reproducción mecánica de la imagen, a través de las series serigráficas y fotográficas, y de la utilización de recursos expresivos propios del cómic, del cine y de la publicidad, tal como es evidente por ejemplo en Andy Warhol, formalmente el tema de la reduplicación de la imagen aparece en la obra de Gordillo por un lado como esfuerzo de racionalización y de crítica de todo el elemento emocional presente en el informalismo –aparece en primer lugar como efecto del normativismo, cuya crítica racionalista el artista asume parcialmente–, pero aparece también en segundo lugar como efecto de la incorporación de la técnica a la producción de la obra. La incorporación de métodos de reproducción mecánicos, característicos del Pop-art

(la publicidad, la fotografía, el cómic y la serigrafía) no es en su caso un mero seguidismo de una nueva técnica expresiva, sino más bien una exigencia evolutiva de su propio trabajo. Pues para él la exigencia de racionalidad en el tratamiento de la obra es tanto como un acercamiento técnico y científico a la misma. De ahí procede su fascinación inicial por la fotografía y por los recursos mecánicos de reproducción de la imagen, característicos de los nuevos medios de comunicación de masas y con ellos también del Pop-art.

Que en el esfuerzo de racionalización del normativismo había de algún modo implícito un elemento de reduplicación de la imagen es algo que el propio artista reconocía en una reciente conversación con Horacio Fernández: “Ese era un aspecto esencial de todo el normativismo de aquella época, la obra abierta, la obra en serie”²⁵. Que la fotografía contenía implícito aquel mismo principio era un tema ya clásico en la historia de la pintura, desde la época de Manet y de Degas. Es cierto que a Gordillo esta posibilidad de la fotografía le interesó durante una temporada como modo de objetivación y, por tanto, de distancia crítica y de análisis racional de la imagen, pero pronto se desentendió de este recurso clásico y se prometió a sí mismo no volver a utilizarlo más. Buena parte de sus cabezas de los años 63 y 64 –de las que en esta exposición podemos ver algunas muestras– están pintadas siguiendo este método pictórico. Pero el procedimiento era realmente insatisfactorio para un artista que concebía su relación con la vanguardia como una especie de imperativo categórico kantiano, como una especie superior de deber ser moral. Por eso, en una consideración retrospectiva sobre su obra de los años sesenta, escribía acerca de esta utilización de la foto:

Sobre el 65 y 66, ya en algunas cabezas totalmente inventadas y, sobre todo, en individuos mecanizados que empecé a pintar por esa época, sin correlación fotográfica con la realidad, abandoné la foto como modelo directo “del natural”, sino también como evocador o modelo lejano. Ya nunca más me serviría de la foto con esos objetivos. Había creado unos seres, casi “máquinas psicológicas”, que podían marchar por sí solos, sin el apoyo fotográfico. Es el momento en que mi diseño se hace realmente personal²⁶.

Vale la pena subrayar esta idea, expresada por el artista, de que su emancipación de la dependencia de la utilización de la imagen objetivada de la foto como modelo coincide con el momento en que su “diseño se hace realmente personal”. No podría estar más de acuerdo con él. En la segunda mitad de los sesenta es cuando el artista comienza a configurar un lenguaje realmente propio. Este lenguaje está parcialmente caracterizado por una iconografía popular, como los peatones de sus *Tricuatropatas* (1967) o los distintos *Automovilistas* de 1968, pero sobre todo por el recurso formal de la reduplicación de la imagen. Esta iconografía no se corresponde en absoluto a la estética pop, en el sentido de estar sacada de los medios de comunicación de masas, como por ejemplo el *Doble Elvis* (1964) de Andy Warhol. Es cierto que en ella hay una clara referencia al desarrollismo urbano, característico de la España de los años sesenta, pues incluso el propio término “dúplex”, que por estas fechas comienza a utilizar humorísticamente Luis Gordillo, procede de la terminología de los constructores de pisos y apartamentos, característica del boom urbanístico y demográfico de los años sesenta. Sin embargo la suya es ya una estética personal que, con su peculiar sentido del humor, su colorido y su recurso técnico a la

reduplicación de la imagen, empieza a configurar un lenguaje absolutamente inconfundible y propio, por el que terminará erigiéndose en el “paradigma de la nueva generación”²⁷.

Sin embargo su abandono de la fotografía como modelo no supone en absoluto su abandono de la fotografía como método técnico de reproducción mecánica, sino más bien todo lo contrario, el descubrimiento de sus infinitas posibilidades al servicio de la reproducción, la repetición y la recreación de la propia obra. Tal como la reciente exposición de estas obras fotográficas de los años setenta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha venido a confirmar suficientemente²⁸. La fotocopia, la descomposición fotomecánica del color, la serigrafía y el collage fotográfico serán procedimientos técnicos que, a partir de ese momento, el artista irá utilizando cada vez más. Como podemos verlos en algunas de las obras de esta exposición, como el fotomontaje *Espejo-gemelos* (1975-76) o en el collage *Sedimentación, estructuración* (1975-76). El motivo era una vez más una crítica inherente a la propia tradición de la pintura, más que un mero seguidismo de recursos técnicos o expresivos de otras tradiciones artísticas como el pop. En un trabajo publicado en 1982 en la revista *Nueva lente* explicaba el artista los motivos de esta fascinación por los métodos de reproducción fotomecánica de la imagen y sus múltiples posibilidades de descomposición cromática y de repetición serial, como un hallazgo fundamental para su crítica de la tradición de la pintura:

Deseos de apartarme de las gamas tradicionales de la pintura moderna que repiten esencialmente los hallazgos obtenidos por los impresionistas: contraposición de tonos calientes y fríos, vibración luminística, etc. El trabajo con medios mecánicos introduce ampliamente la mediación de la casualidad, el hallazgo de gamas de acordes de colores más allá de lo lógicamente imaginable. Se trataba de crear una neutralidad colorística, de subvertir la atmósfera-color de la modernidad, de dar la vuelta al calcetín de la profundidad, creando un espacio ¿laico?²⁹.

6. ¿Una filosofía?

“Crear un espacio laico para la representación.” El artista tímidamente le impone unos signos de interrogación a la enormidad de su afirmación. No se trata por supuesto, como quería Artaud, de acabar con el juicio de Dios, tampoco se trata en absoluto de enfrentarse a la tradición cristiana de la pintura. Se trata sin duda de crear un espacio nuevo y de abrirle nuevas posibilidades de representación a la pintura. Pero de algún modo, a través de esta tímida afirmación, alcanzamos a intuir algo de aquella filosofía de la que dijimos que nos íbamos a ocupar en este texto y que dimos en llamar “gordillismo”.

Ésta es una filosofía que, como toda gran filosofía, contiene en su interior una ética y una metafísica. La ética la formuló para sí mismo el artista hace ya muchos años, bajo la forma de un imperativo vanguardista, de un rigorismo kantiano sorprendente: “Durante mucho tiempo me he planteado el problema del “maximum” posible

existencial, de realizar lo que “debía hacer” o al menos investigar por ese camino. Intentar encontrar un deber ser pictórico: ¿qué es lo que un artista debe hacer en mi tiempo?”³⁰

Esta ética de la vanguardia, que amenaza, persigue, orienta y culpabiliza al artista, como una especie de Superego, tenía a su base una sorprendente metafísica, una visión de la realidad, entendida como multiplicidad, que acaso sea el verdadero fundamento de esta fascinación del artista con la idea de la multiplicidad.

Gordillo llamó en su momento la atención sobre una idea que le ha sido desde siempre muy querida y que se ha sistematizado finalmente en su obsesión por tomar imágenes de todas y cada una de las fases de composición de una obra: la convicción de que, en el proceso de creación de una obra de arte, se encuentran implícitas una gran multitud de obras posibles. La idea de que toda obra única es múltiple a la vez. De algún modo quiso dejar constancia gráfica de todo este proceso con la publicación en 1997 de algunos de los cuadros posibles presentes en la composición de su *Blancanieves y el Pollock feroz* (1996)³¹. También en esta exposición hay un buen número de obras que recogen esta problemática. Las distintas combinaciones, a partir de fotocopias, del *Melchor voyeur* (1973) son un buen ejemplo. La exploración de las posibilidades de la composición fotomecánica y de la descomposición cromática del *Trío gris y vinagre* (1976) son otro.

En rigor, el tema de la multiplicidad de la obra debe ser entendido no sólo como un nuevo esfuerzo de racionalización y superación de una determinada tradición pictórica, sino también como reflejo de la propia multiplicidad de la realidad e incluso de la diversa multiplicidad de la identidad del propio artista. Una conversación mantenida con Wolfgang Schäfer en 1990 abundaba en esta dirección:

Yo pienso que la realidad como tal no es nada más que un concepto, incluso se podría decir que la realidad no existe como algo definido, concreto y terminado. La realidad sólo existe en cuanto interpretación. Por lo tanto la actuación de los medios [de comunicación] es totalmente necesaria, porque evidentemente se constituye toda una estructura de máscaras que representa la realidad. Esas máscaras o esas imágenes que se ven en la tele o en los periódicos indiscutiblemente son también la realidad. Y aún más, diría también que la destrucción de las máscaras es una nueva máscara. Pienso que lo que oculta es tan real como lo ocultado³².

Ante una realidad múltiple, la diversidad y multiplicidad de la obra no haría así más que recoger y desvelar esa realidad cambiante de máscaras y ocultaciones. Es más, el propio trabajo de la creación artística se concebiría a sí mismo como una especie de duplicidad: como destrucción por una parte de imágenes, a la vez que nueva creación de imágenes. Esto es lo que afirma con toda claridad el artista:

Yo diría que el trabajo artístico es doble: es destrucción de imágenes y construcción de imágenes. Porque todo ello es inevitable. Destrucción de imágenes que ya vemos que son falsas, que hemos llegado a verlas como falsas, e inevitablemente nueva construcción de imágenes, porque sin interpretación no hay ni realidad ni vida³³.

En otro momento me habría deleitado en subrayar las complejas relaciones que estas tesis artísticas mantienen con la gran tradición filosófica europea, con la filosofía de Kant, con la de Nietzsche, la de Heidegger y, por supuesto, con la de Deleuze. Por ahora me basta sin embargo con sugerir cómo posiblemente sobre esta filosofía, con su ética del vanguardismo y su metafísica de la máscara, se funda no sólo la peculiar renovación estética de la obra de Gordillo, sino también seguramente el secreto de su magisterio.

1 Dan Cameron, "Inscripciones de energía en la obra de Gordillo" en el catálogo *Luis Gordillo. Obra reciente*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, febrero-marzo, 1987, sin número de página.

2 Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*, De León Editores, Madrid, 1986.

3 loc. cit. p. 9.

4 loc. cit. pp. 10-11.

5 Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*, Theo Ediciones, Madrid, 1981, p. 61.

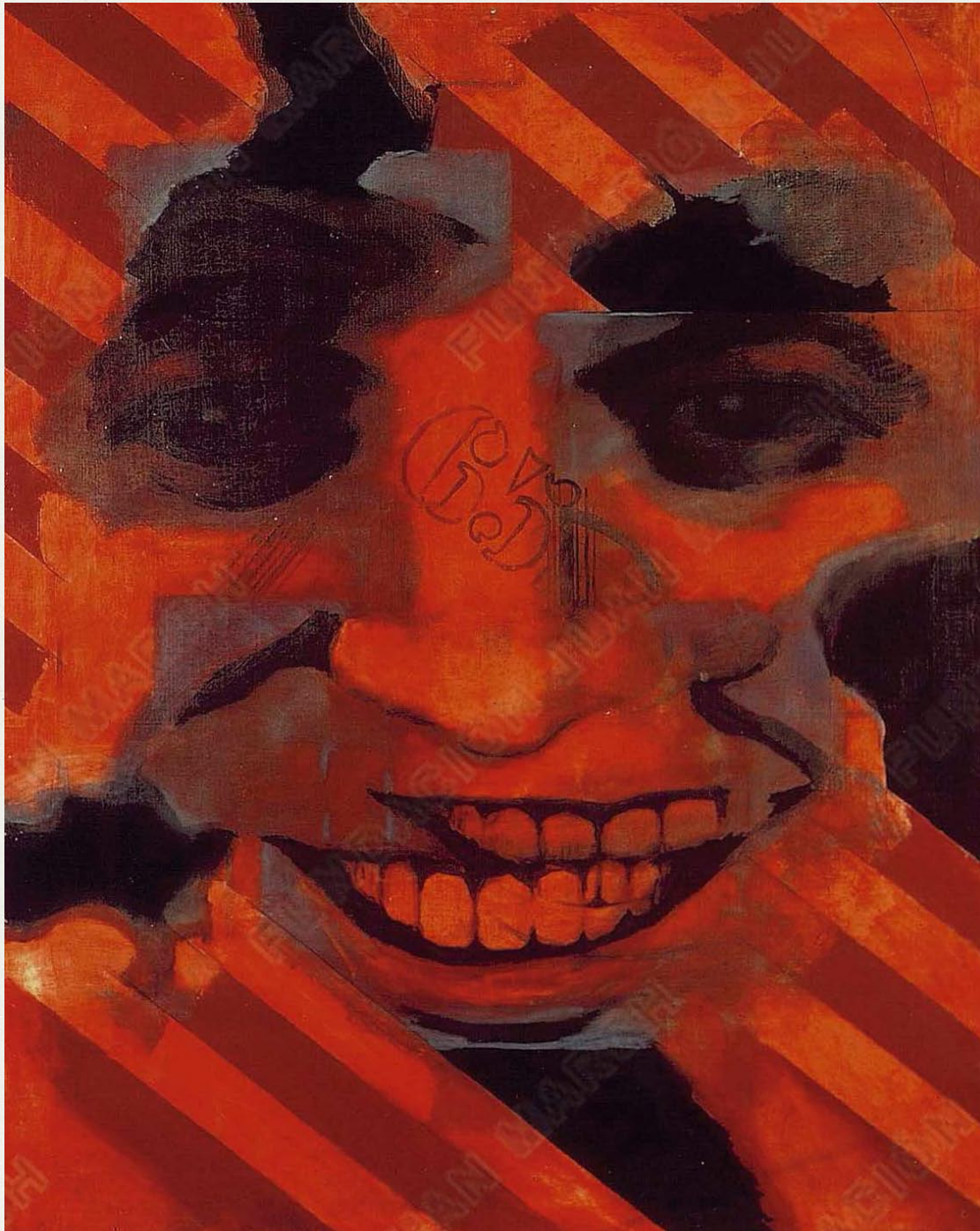
6 Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*, De León Editores, Madrid, 1986, p. 11.

- 7 Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Milán, 1960.
- 8 Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*, Theo Ediciones, Madrid, 1981, p. 8.
- 9 Francisco Calvo Serraller, "Regreso al origen", en Luis Gordillo, *Le désir au frigidaire*, Michael Hasenclever, Múnich, 1990, p. 59.
- 10 Luis Gordillo, "Julio 1973", en el catálogo *Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M-II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 11 Manuel Fontán del Junco, "Como un pintor extranjero en la fiesta de las vanguardias. Entrevista a Luis Gordillo", *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, nº 46, Madrid, agosto-septiembre de 1996, p. 12.
- 12 Rolf Hengesbach, "Luis Gordillo", en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo*, Räume für neue Kunst, Wuppertal, octubre de 1997, enero de 1998, TF Editores, Madrid, 1998.
- 13 Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del s. XX*, vol. II, 1939-1990, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXXVII, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 526.
- 14 Manuel Fontán del Junco, "Como un pintor extranjero..." Entrevista a Luis Gordillo cit. p. 14.
- 15 Juan Antonio Aguirre, *La nueva generación en la escena española*, Madrid, 1969, p. 7.
- 16 Santiago Amón, "¿Es posible el gordillismo?", *El País*, Madrid, 23 de octubre 1976, p. 21.
- 17 Luis Gordillo, "Texto referente a las últimas obras de tipo humorístico y crítico, 7-X-1972", en el catálogo *Gordillo 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de pág.
- 18 Simón Marchán Fiz, "La apropiación pictórica de Luis Gordillo", en *Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, p. 11.
- 19 Manuel Fontán del Junco, "Como un extranjero...", Entrevista a Luis Gordillo, cit. pp. 12-13.
- 20 Obras de las que, en 2003, presentó una interesante selección en la Galería Guillermo de Osma de Madrid. *Luis Gordillo, 1960*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 2003.
- 21 Luis Gordillo, texto sin título, en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 22 Luis Gordillo, "Narración, 8-6-73", en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 23 "Yo achacaba al informalismo un defecto principal: la imposibilidad de madurar un mismo cuadro en sucesivas sesiones, pues me debía a un primer momento o a la solidificación de una primera materia. *El deseo era no depender totalmente de la inspiración*, del momento feliz. Por eso, cuando dos años después me puse de nuevo al trabajo, me dije que actuaría de una manera más distanciada y lenta". Luis Gordillo, texto sin título, en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 24 Luis Gordillo, "9 sep. 1969", en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 25 Luis Gordillo, "Conversación con Horacio Fernández y Oliva María Rubio", en el catálogo *Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70*, La Fábrica, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2004, p. 7.
- 26 Luis Gordillo, "Relación entre la foto y mi pintura", en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 27 La expresión es obviamente de Juan Antonio Aguirre, en el catálogo de la exposición itinerante *Nueva Generación, 1968*.
- 28 Luis Gordillo, *Retrovisor*, Círculo de Bellas Artes, La Fábrica, Madrid, junio de 2004.
- 29 Luis Gordillo, "Fotos. Procesos y transformaciones", *Nueva Lente*, Madrid, octubre de 1982.
- 30 Luis Gordillo, "22-4-1970", en el catálogo de la exposición *Luis Gordillo, 1958-1974*, Centro de Arte M II, Casa de Velázquez, Sevilla, 1974, sin número de página.
- 31 En el catálogo de la exposición *Luis Gordillo*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1997.
- 32 Wolfgang Schäfer, "La melancolía del deseo". Conversación con Luis Gordillo en *Le désir au frigidaire*, Michael Hasenclever Galerie, Múnich, 1990, p. 21.
- 33 *Ibid.* pp. 22-23.

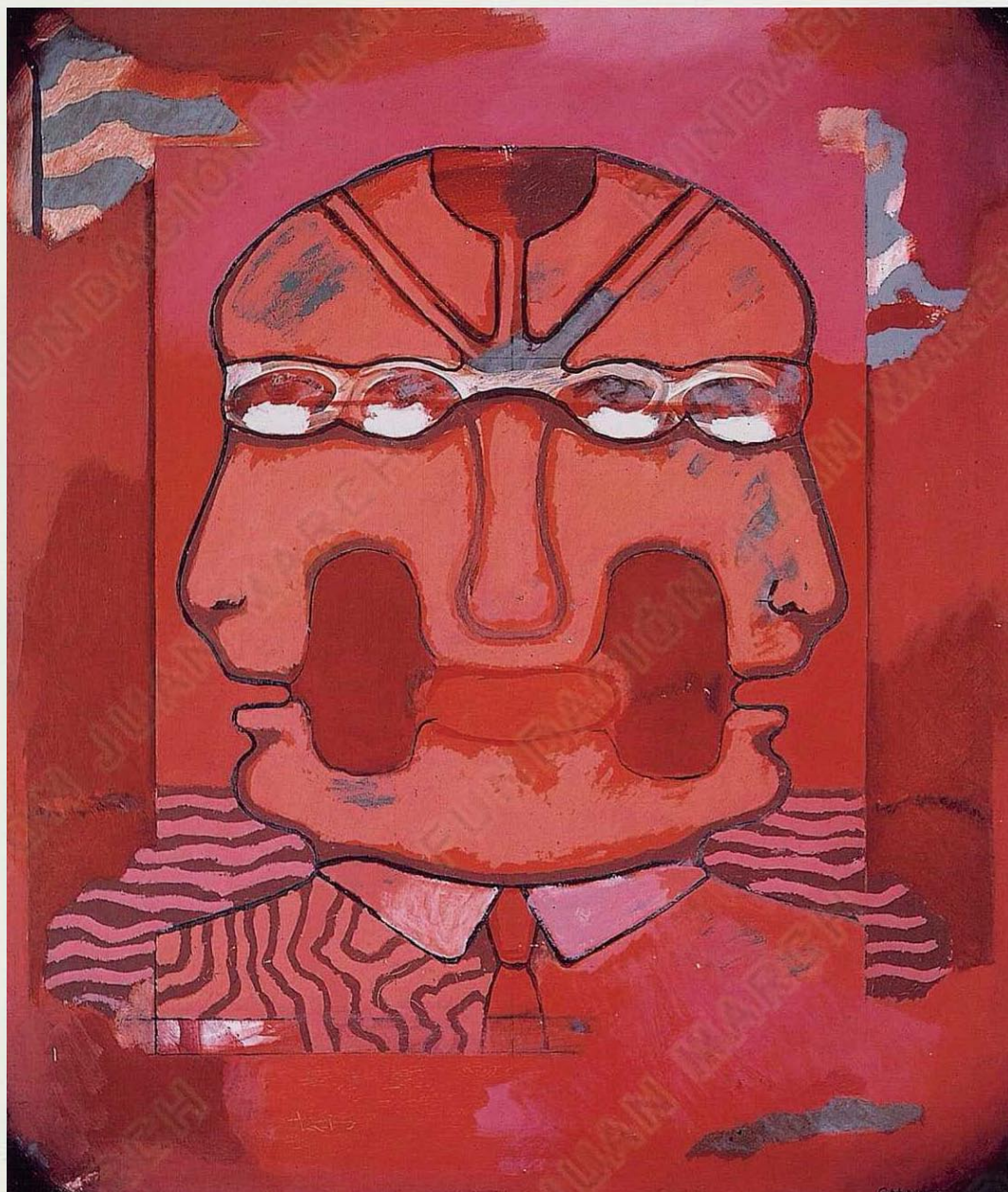
OBRAS



I. *Dos perfiles*, 1964



2. Cabeza con letras C, 1964
Fundación Juan March



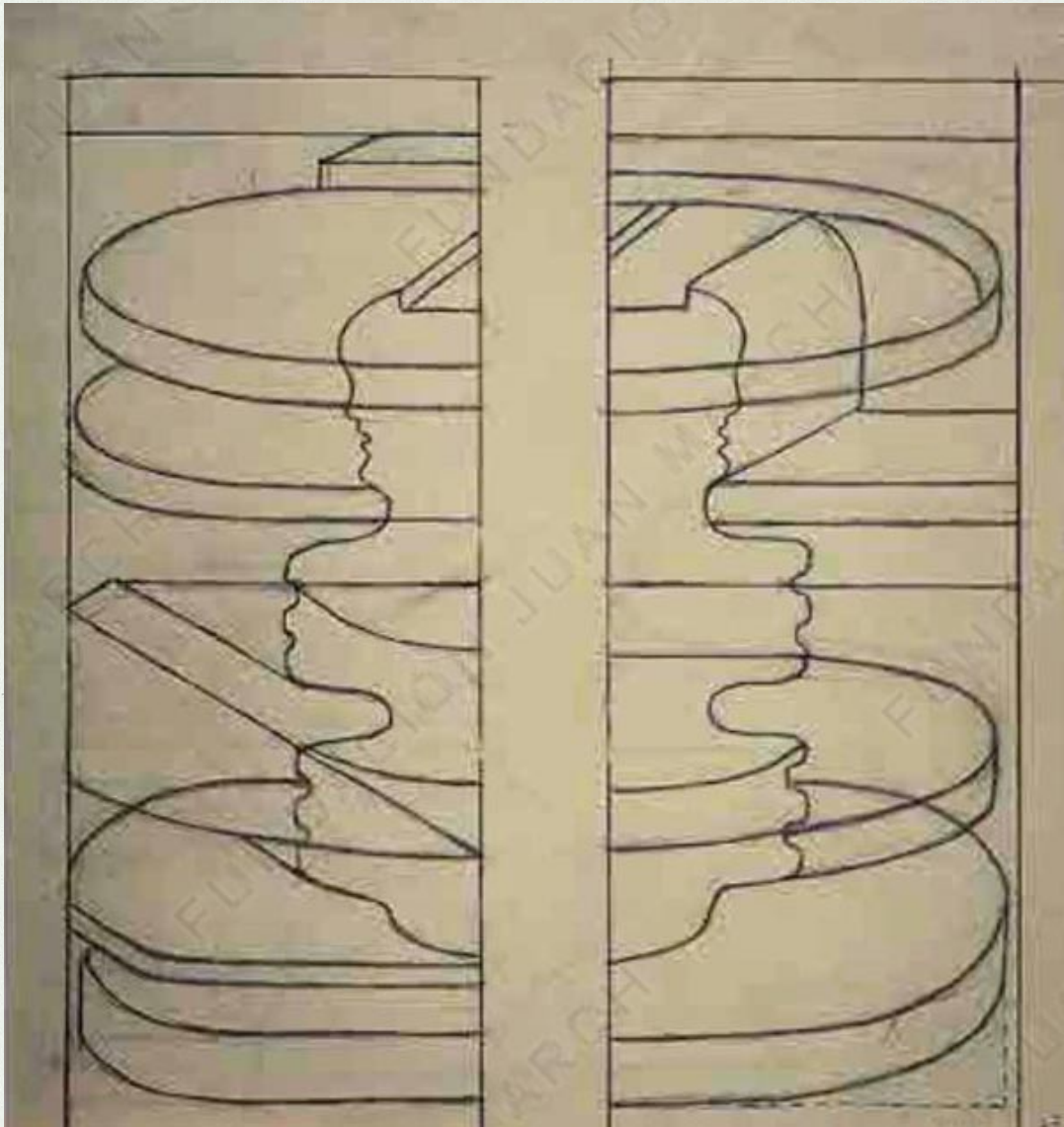
3. *Cuatro ojos*, 1965



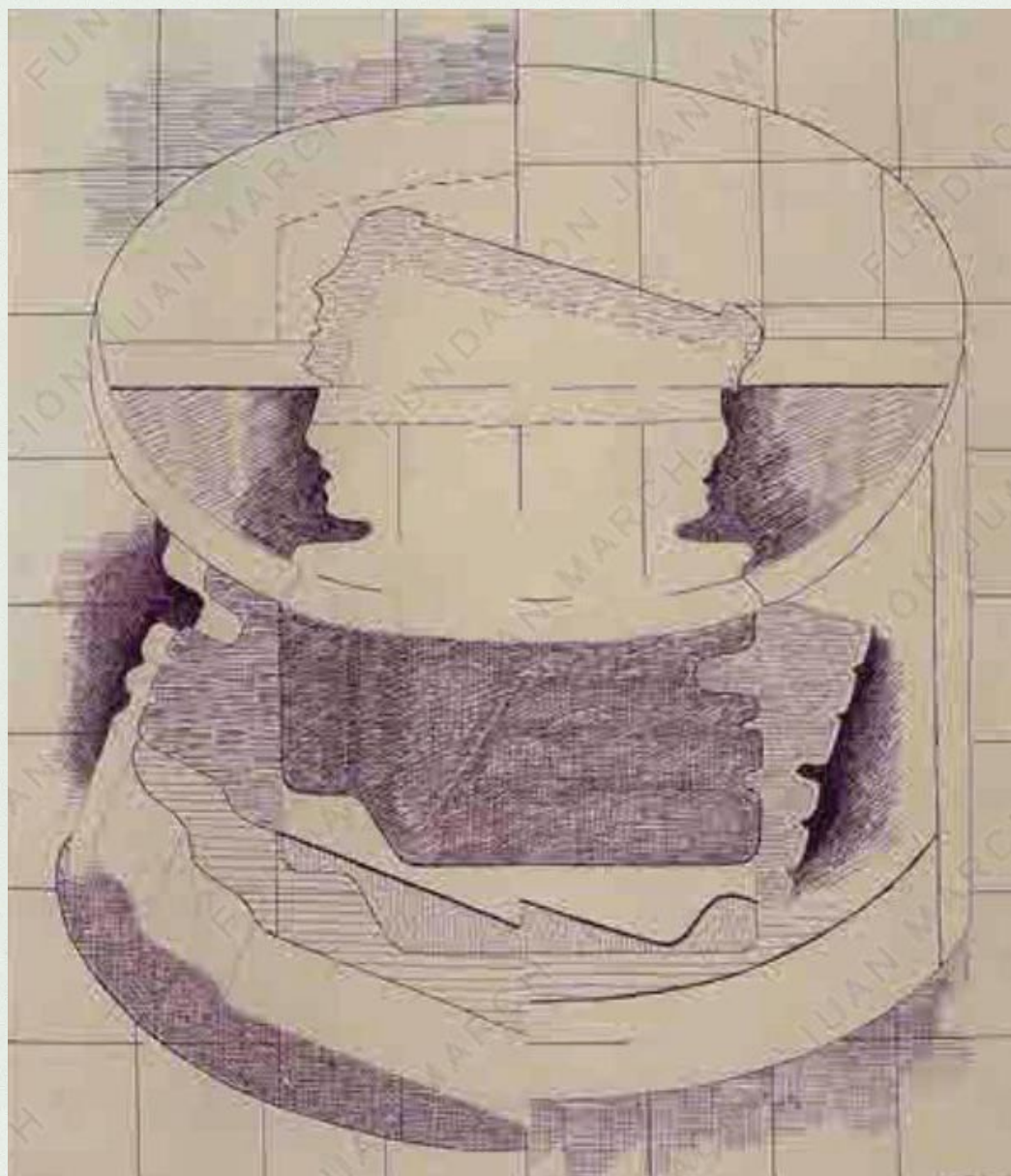
4. *Tricutropatas A*, 1967



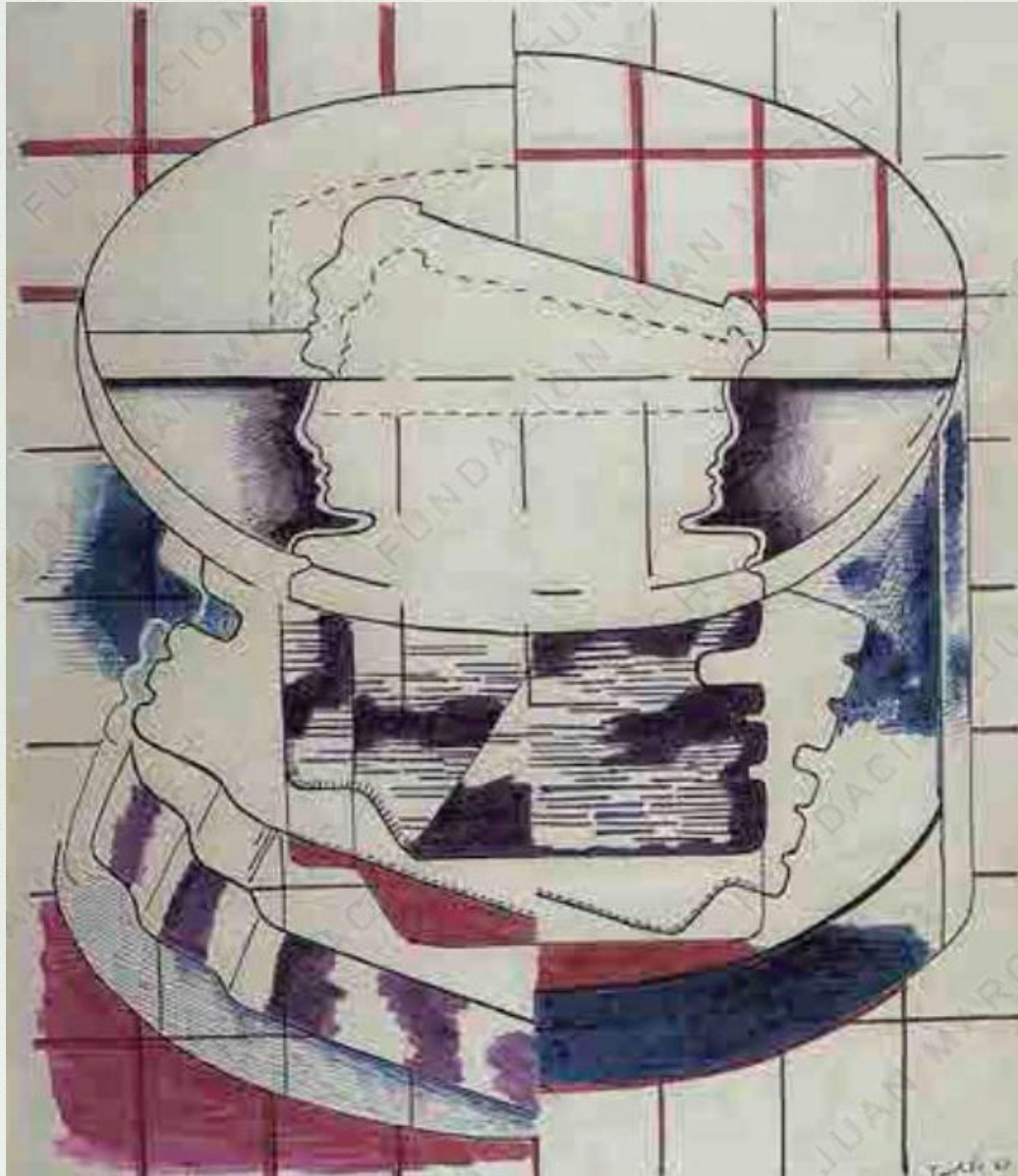
5. *Contenedores*, 1966



6. Contenedores, 1967



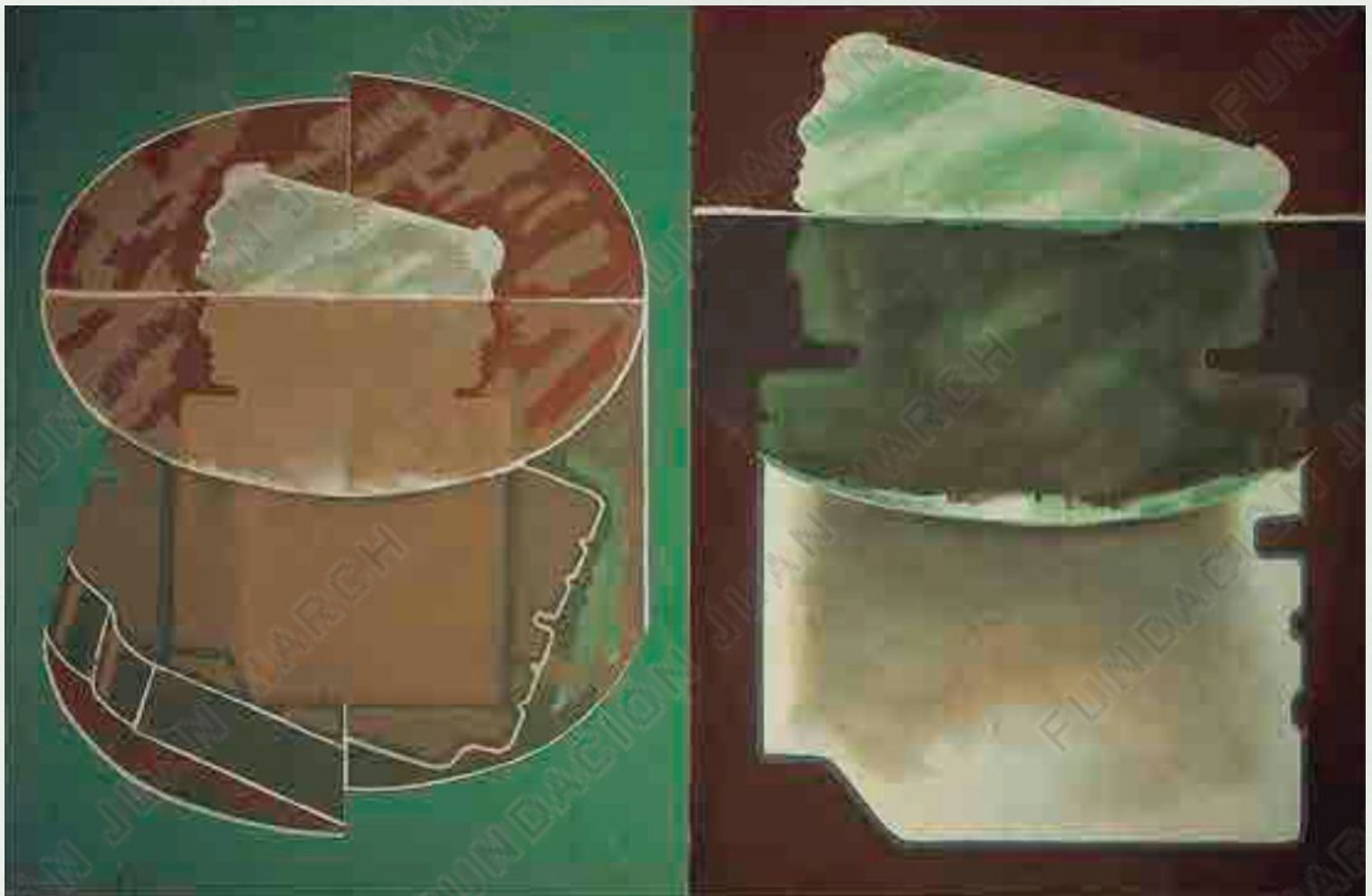
7. Bombo A (dibujo), 1967



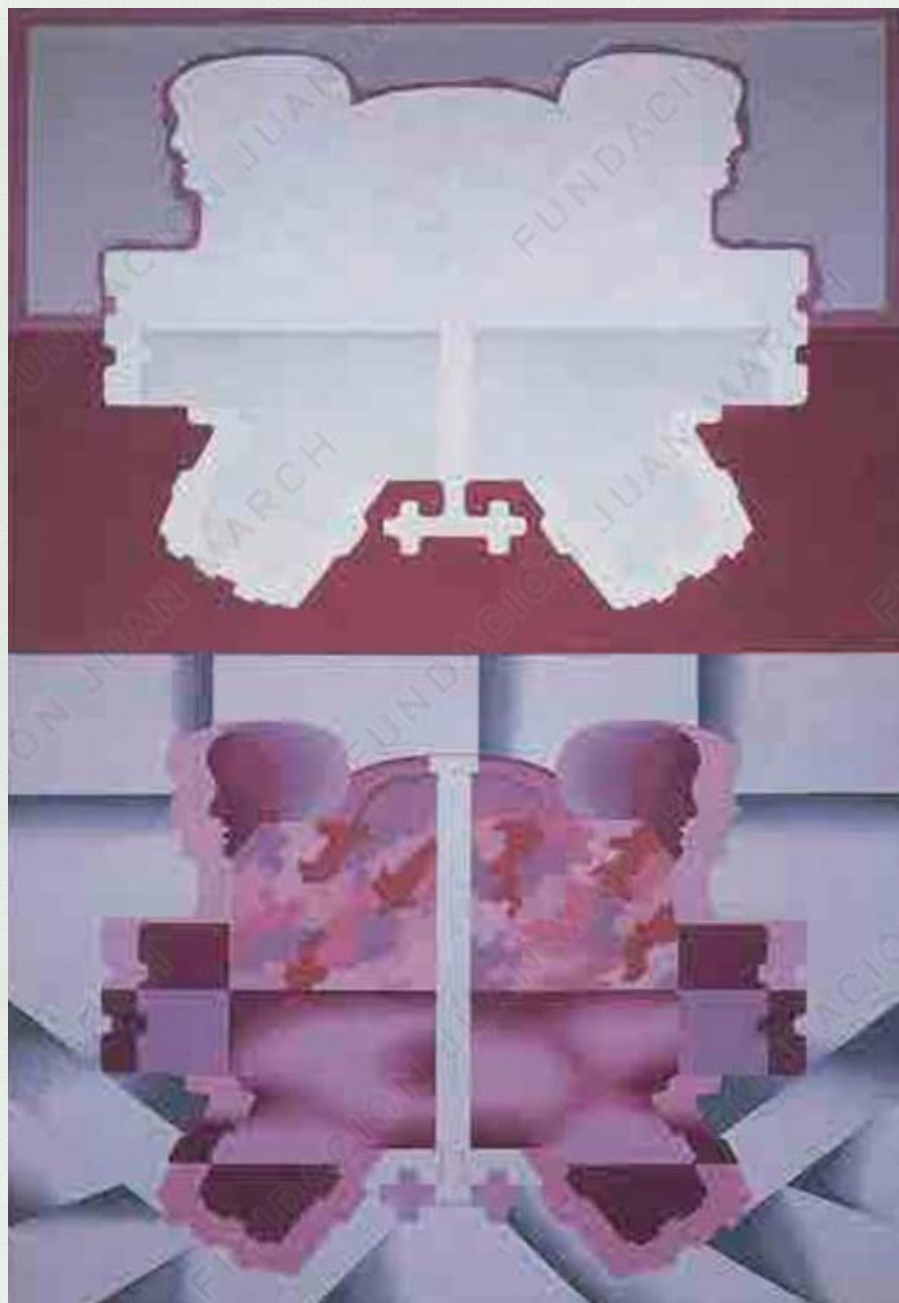
8. Bombo B (dibujo), 1967



9. *Bombo pequeño dúplex (67-B diptico)*, 1967



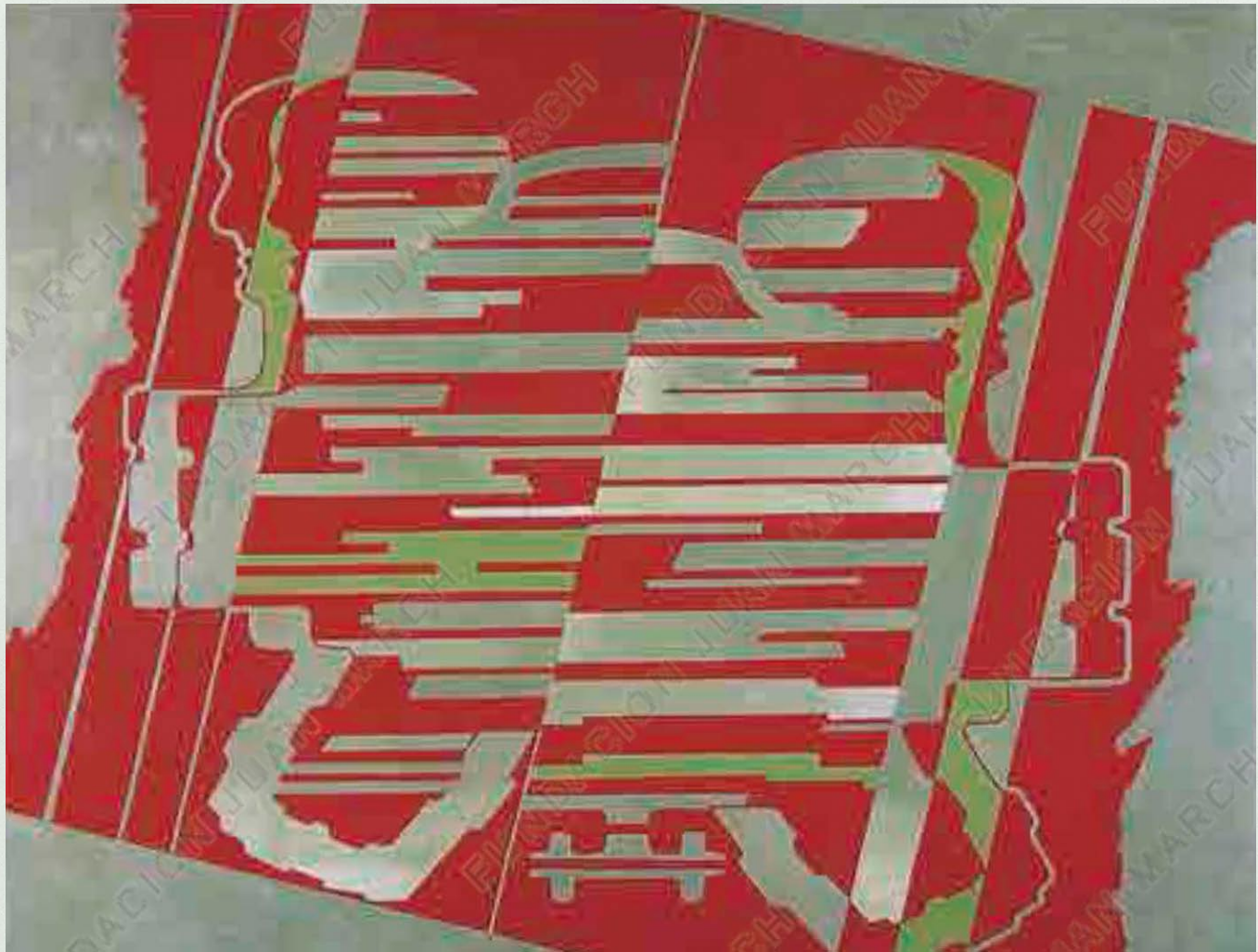
10. *Gran bombo dúplex*, 1967



11. *Automovilista malva-gris, dúplex*, 1968



12. *Automovilista en paisaje*, 1968



13. *Descendiendo rojo-gris*, 1968



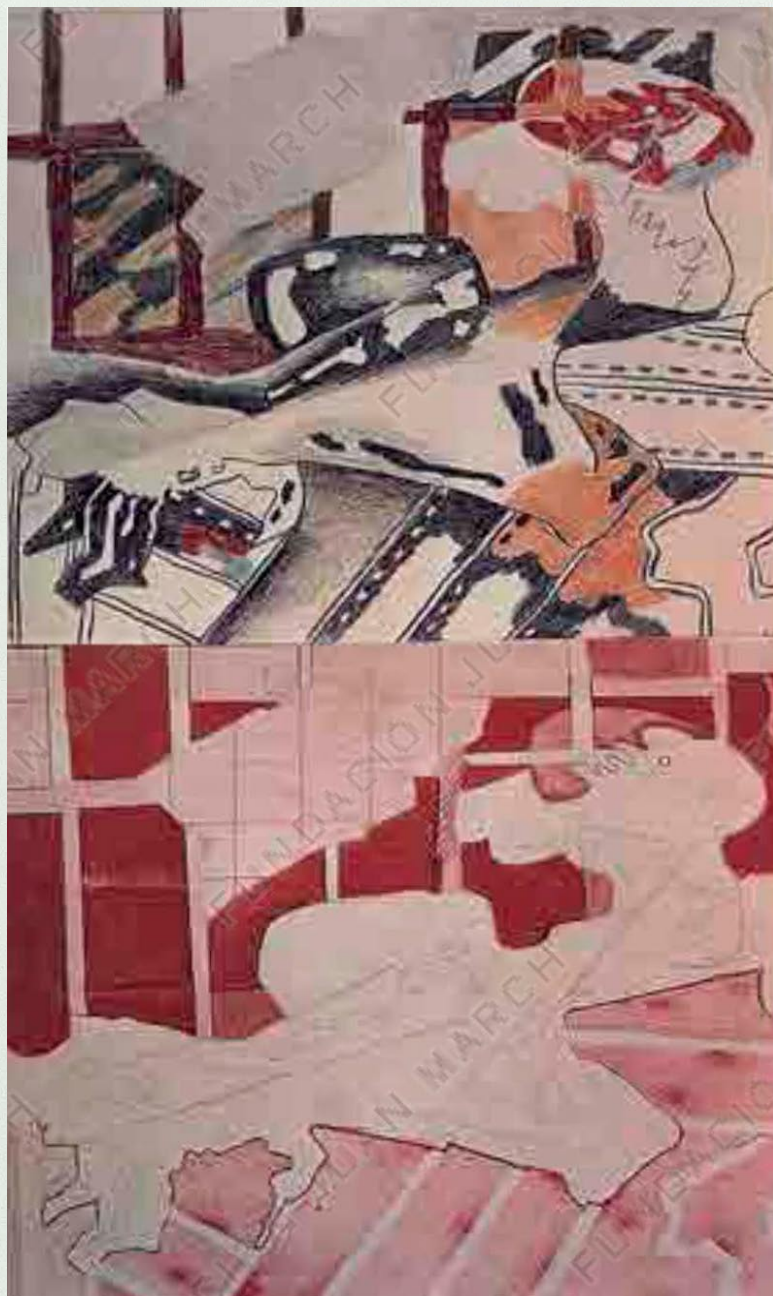
14. *Descendiendo rojo-gris (bocetos)*, 1968



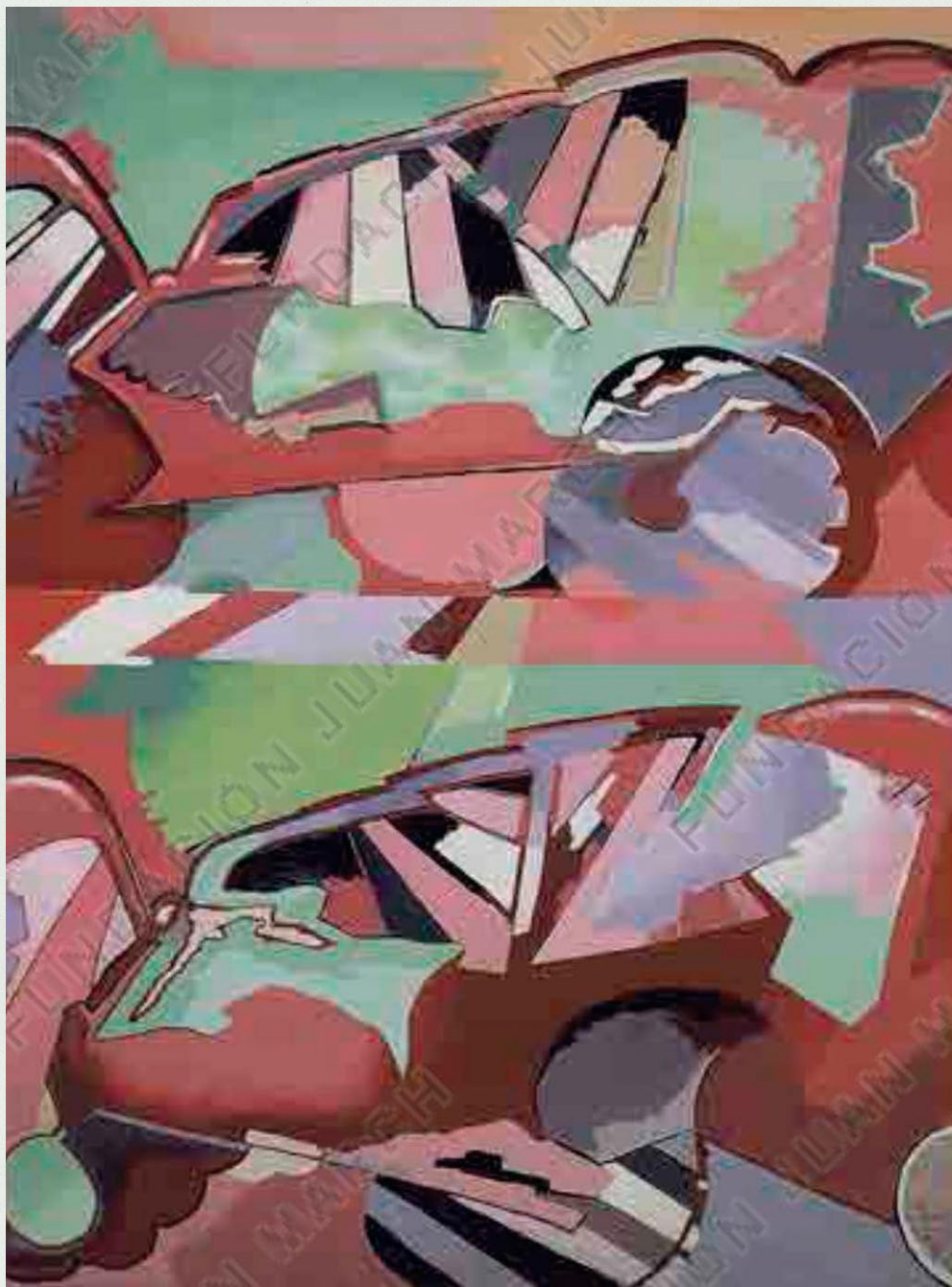
15. Choque, 1968



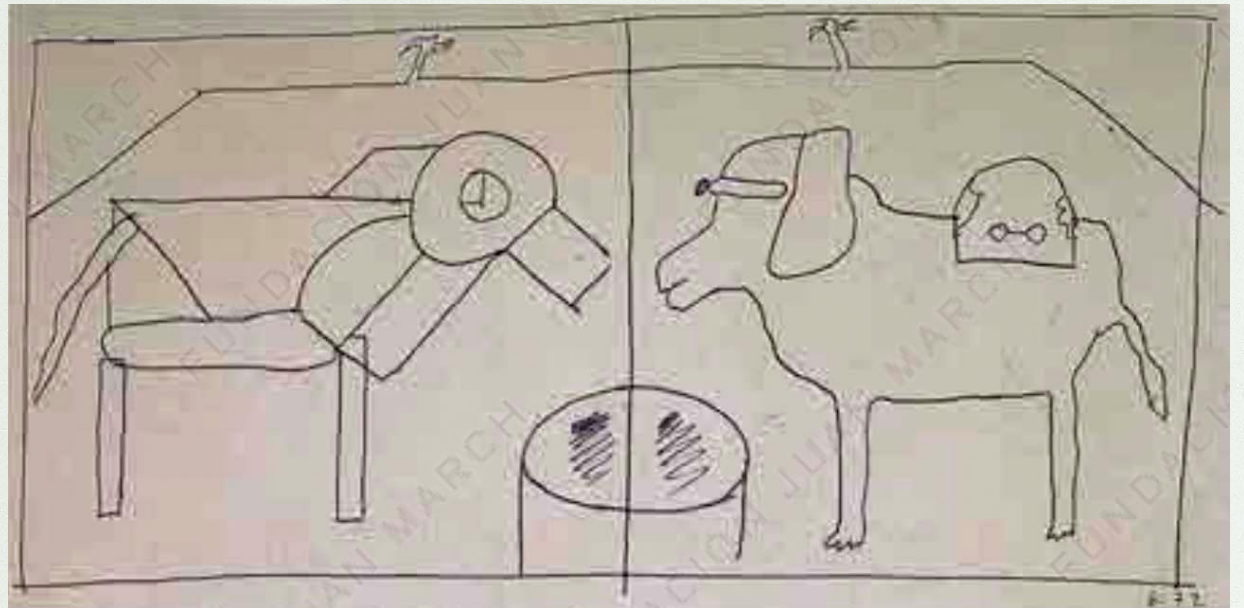
16. *Desnudo reflejado*, 1969



17. *Dos desnudos*, 1969



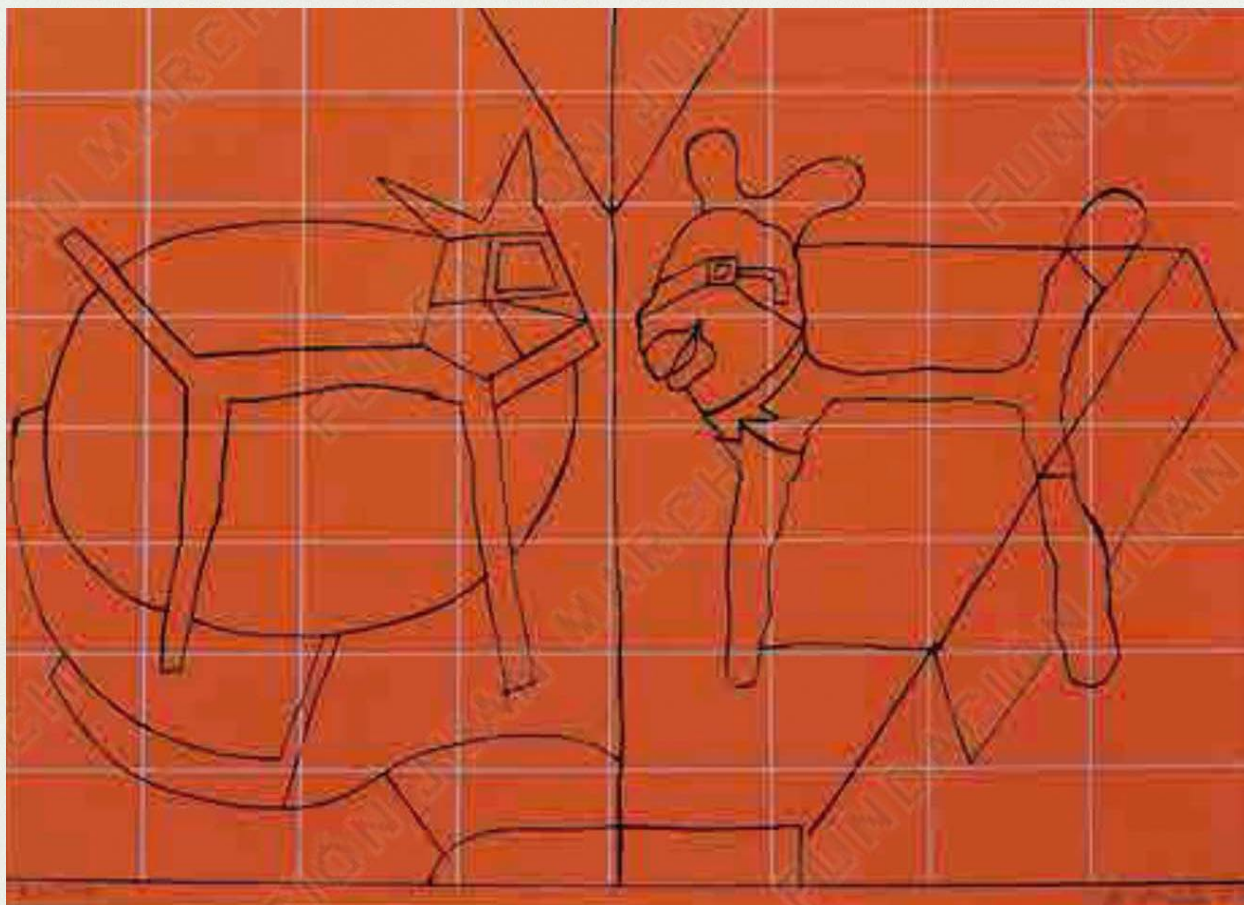
18. *Dúplex, coche en paisaje*, 1970



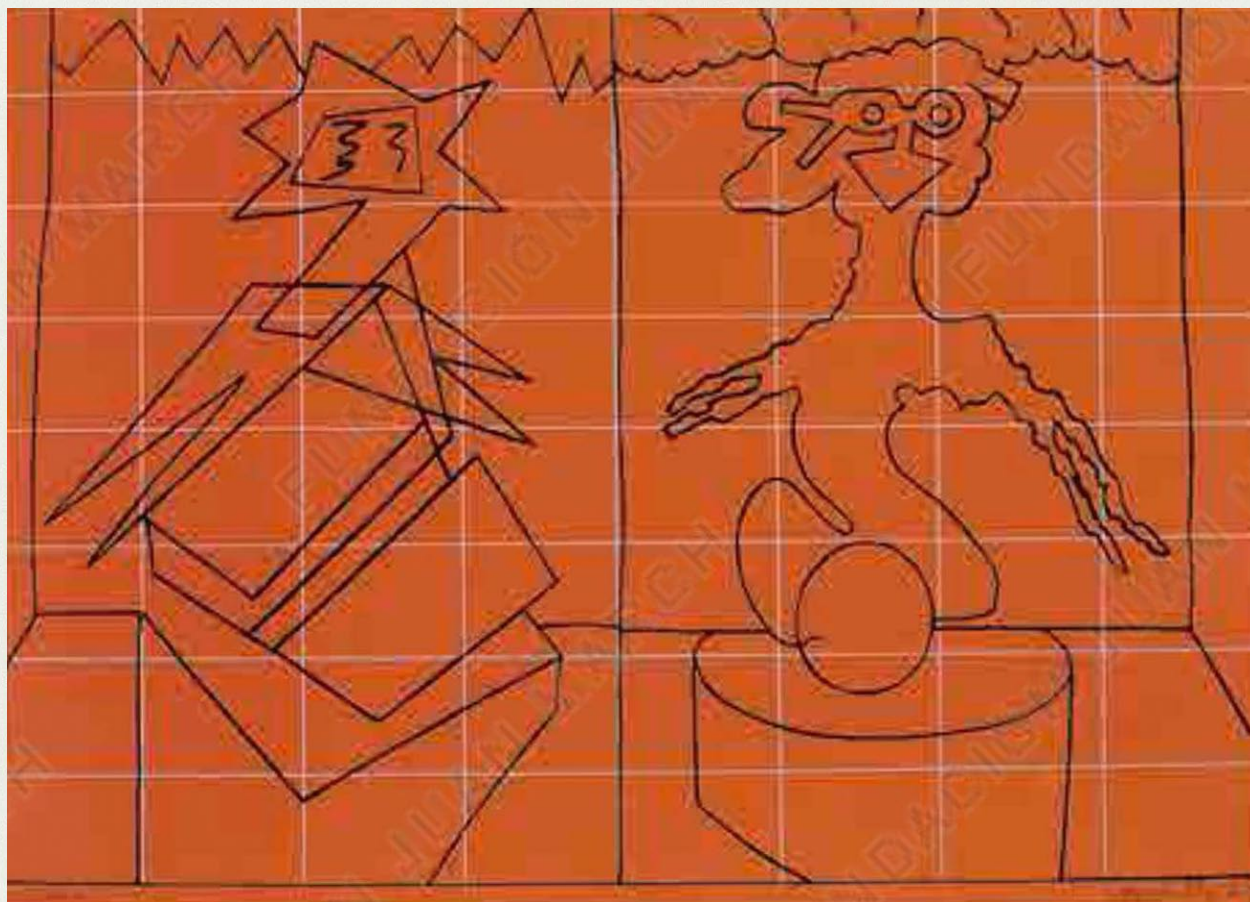
19. Adoración, 1972



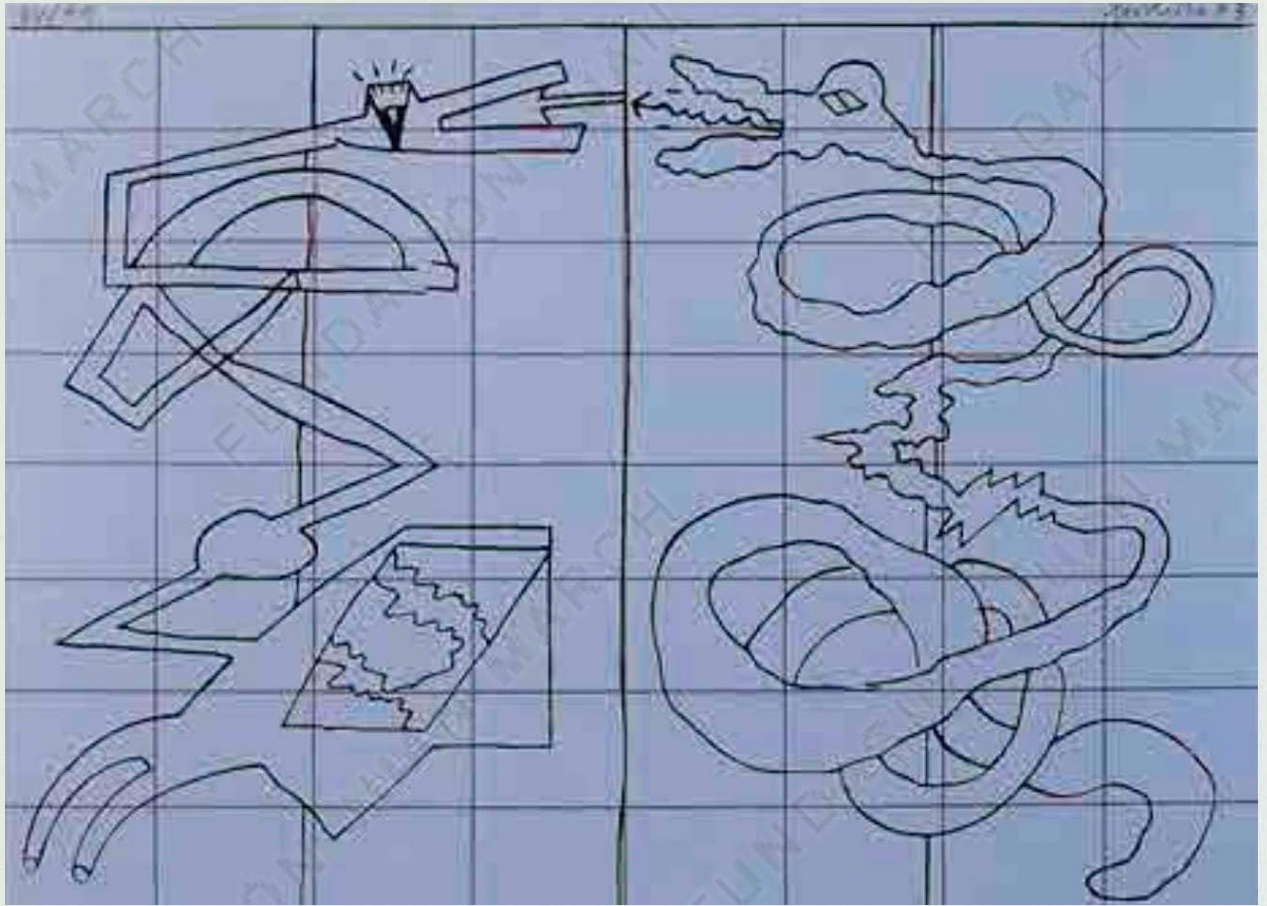
20. Adoración, 1973



21. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973



22. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973



23. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973



24. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973



25. *Ella, él y su ello*, 1973



26. *Gran veloz iscarote dúplex*, 1973-74



27. *Sombra de agua*, 1973



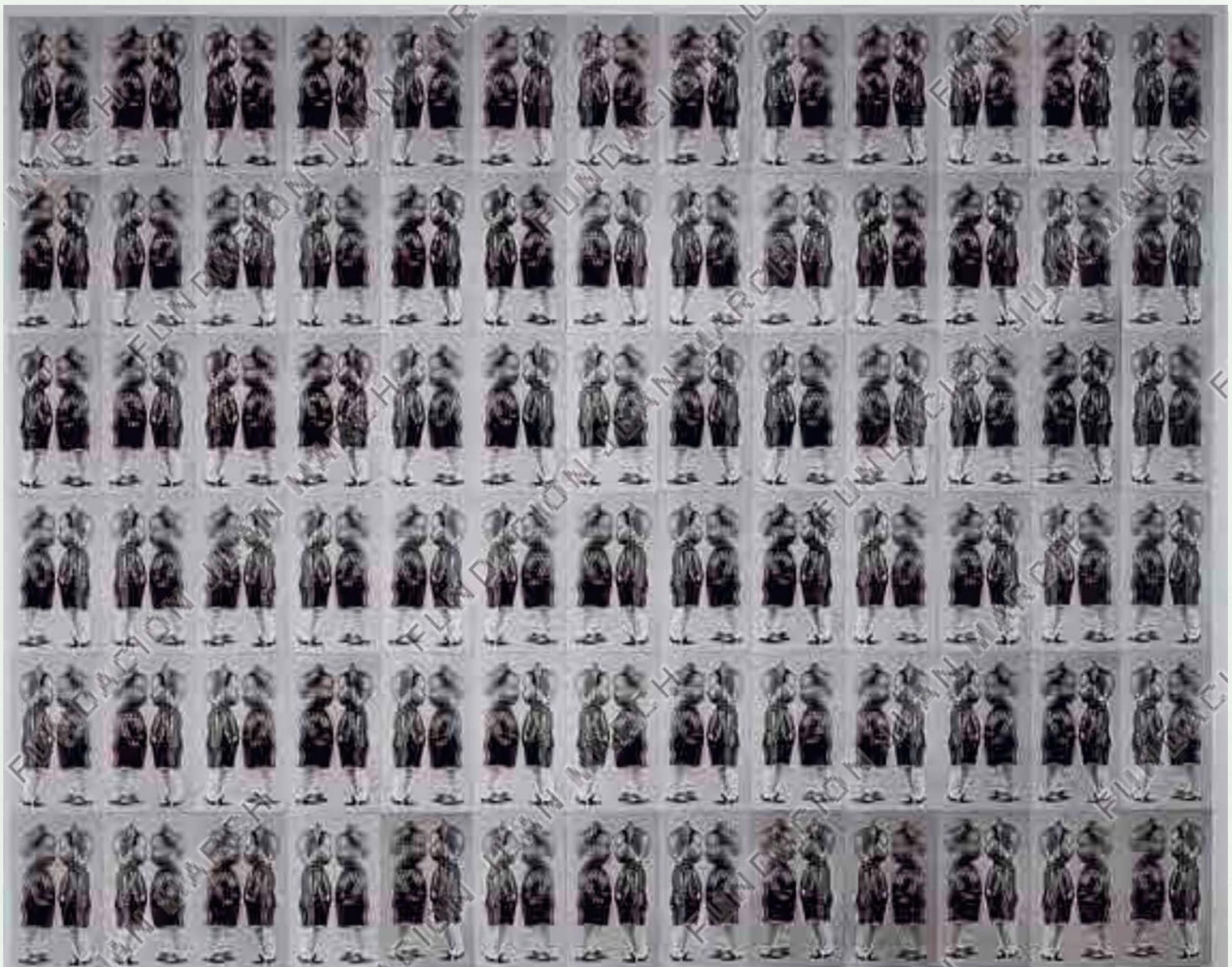
28. *Melchor voyeur*, 1973







29-32. Fotocopias sobre *Melchor voyeur duplex*, 1974



33. *Espejo-gemelos*, 1975-76



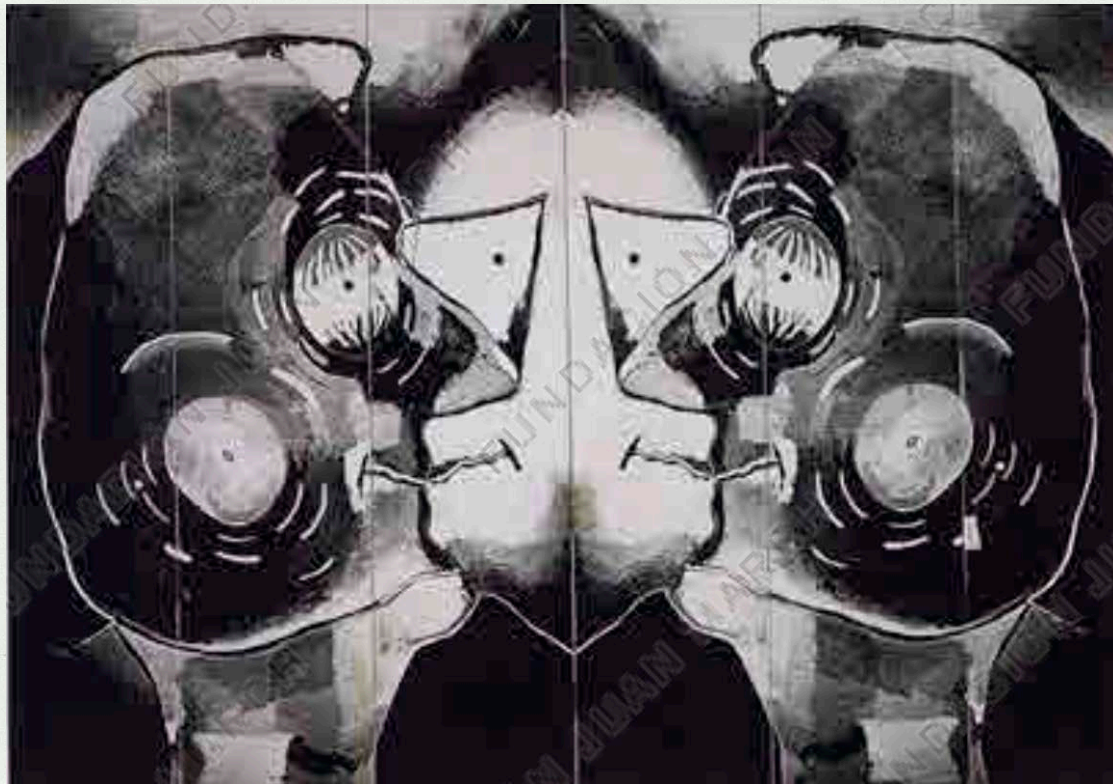
34. Sedimentación, estructuración, 1975-76

35. *Fumando dúplex, más espacio abierto*, 1975-76

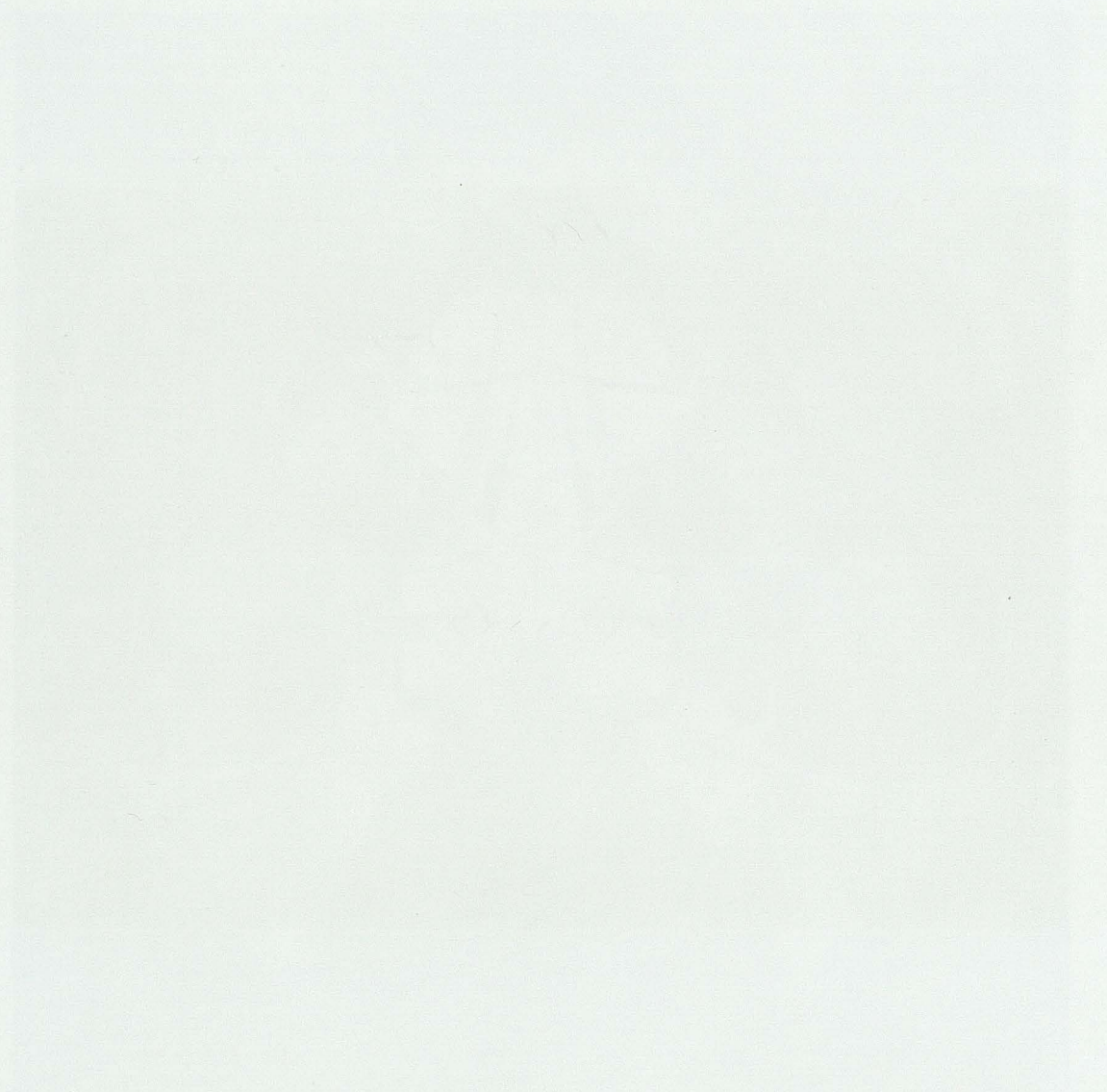




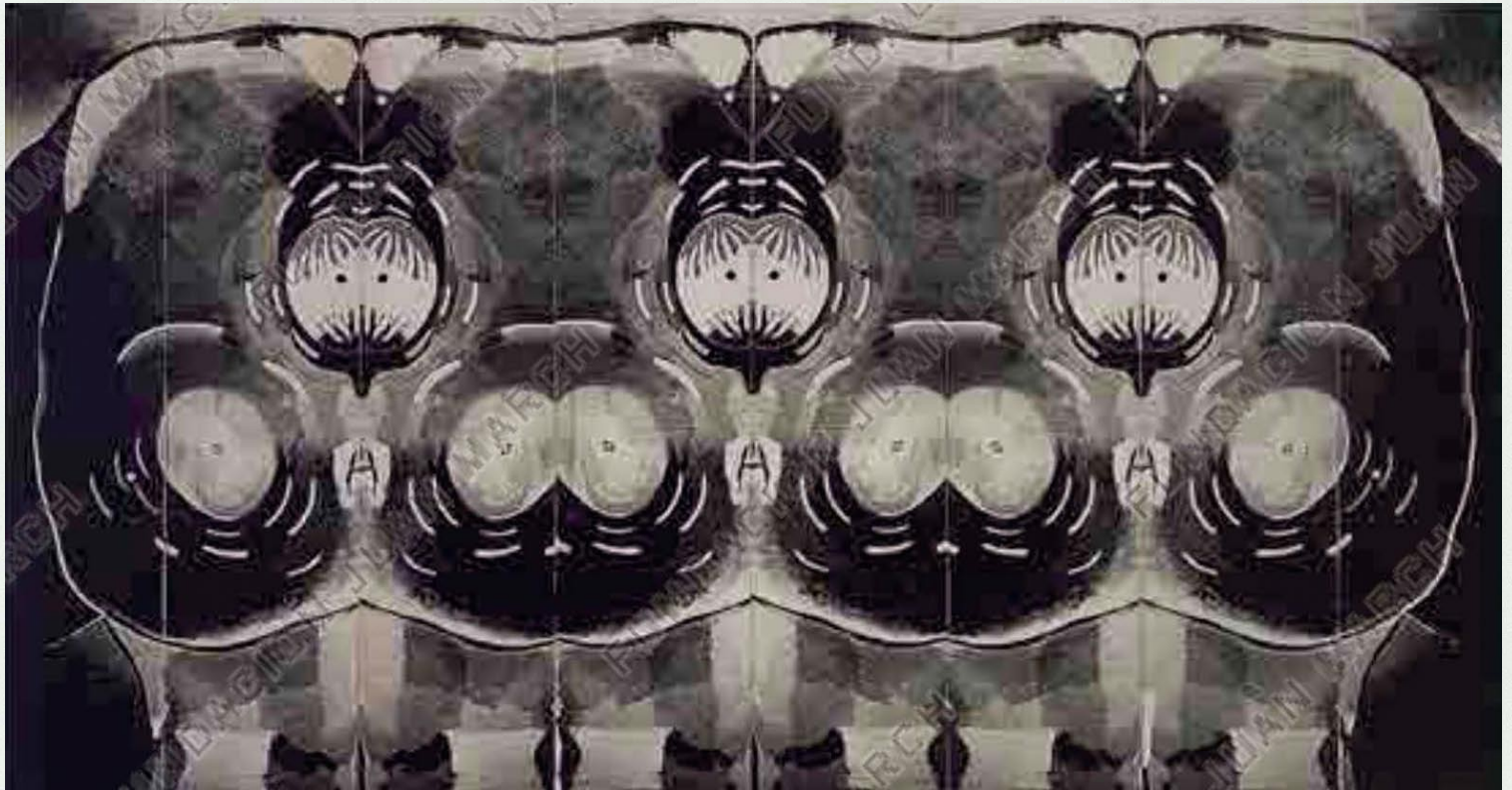
36. *Derivación del trío gris y vinagre*, 1976

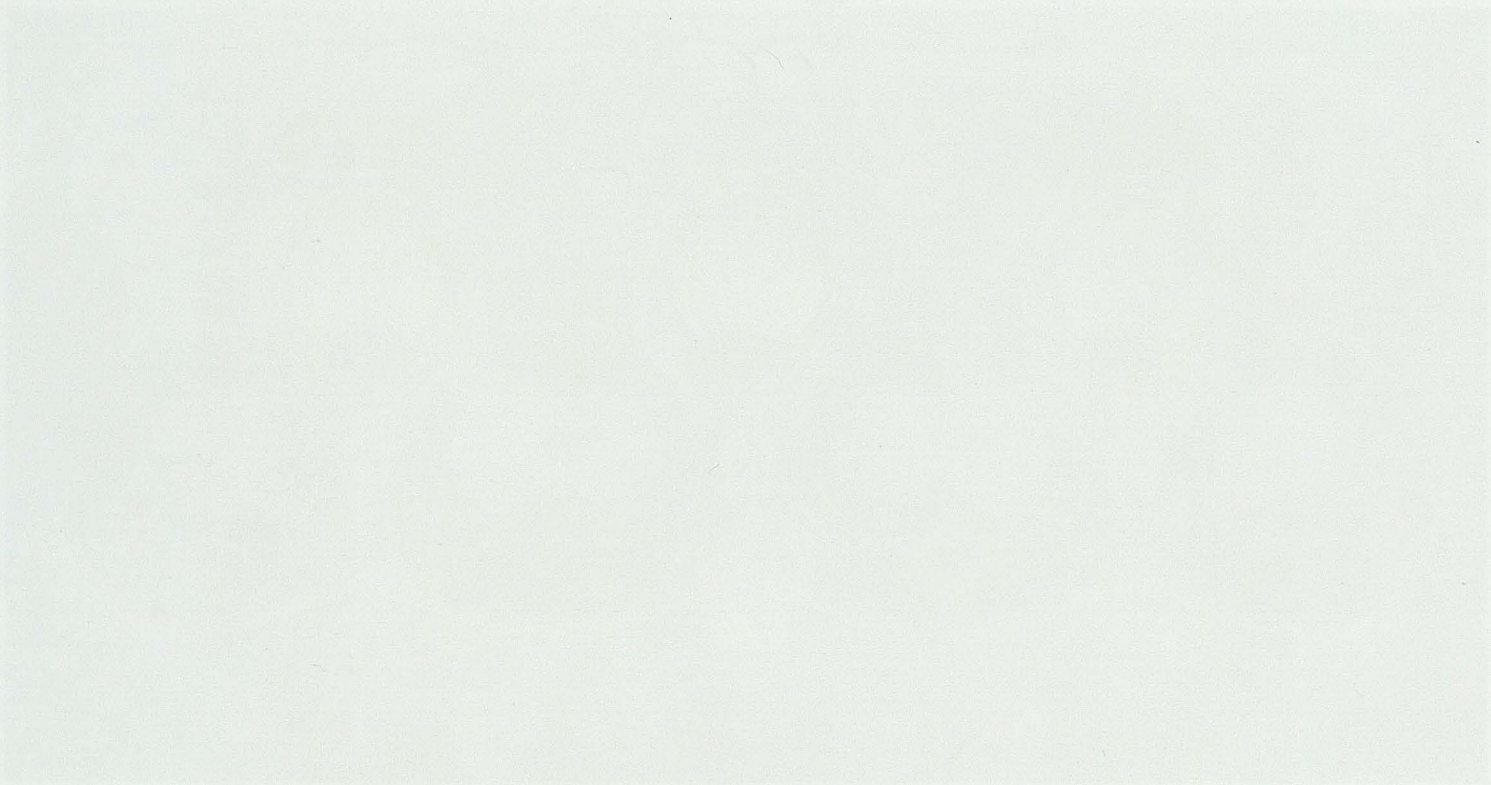


37. *Derivación del trío gris y vinagre*, 1976

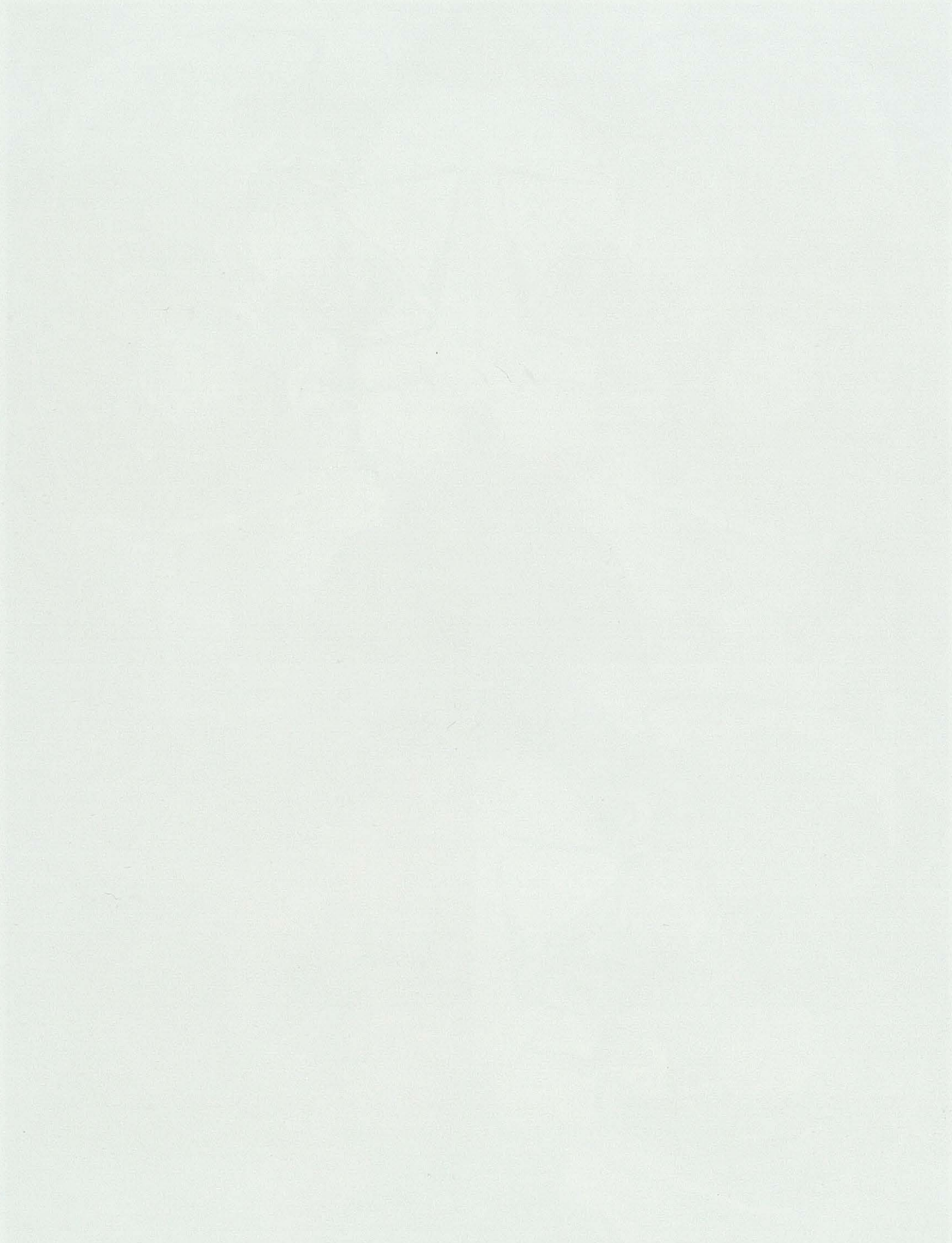


38. *Derivación del trío gris y vinagre, 1976*

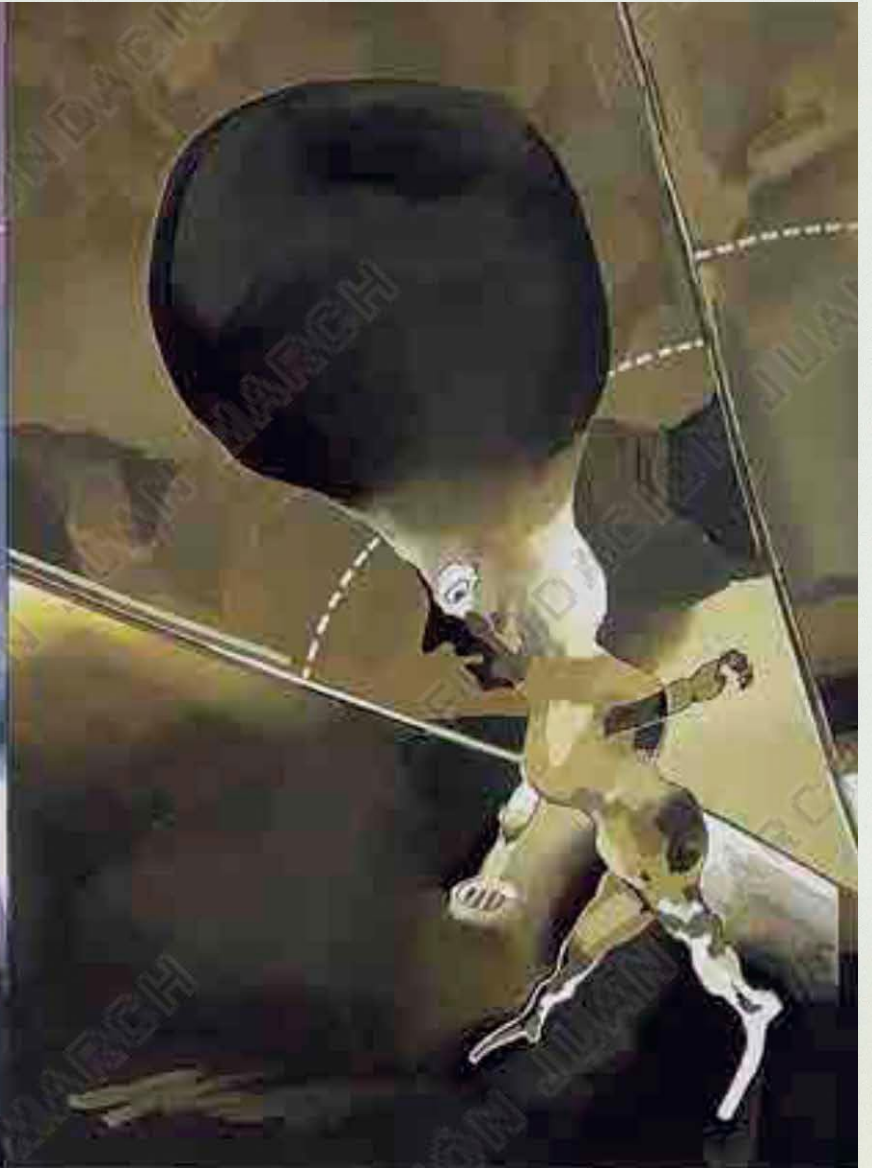






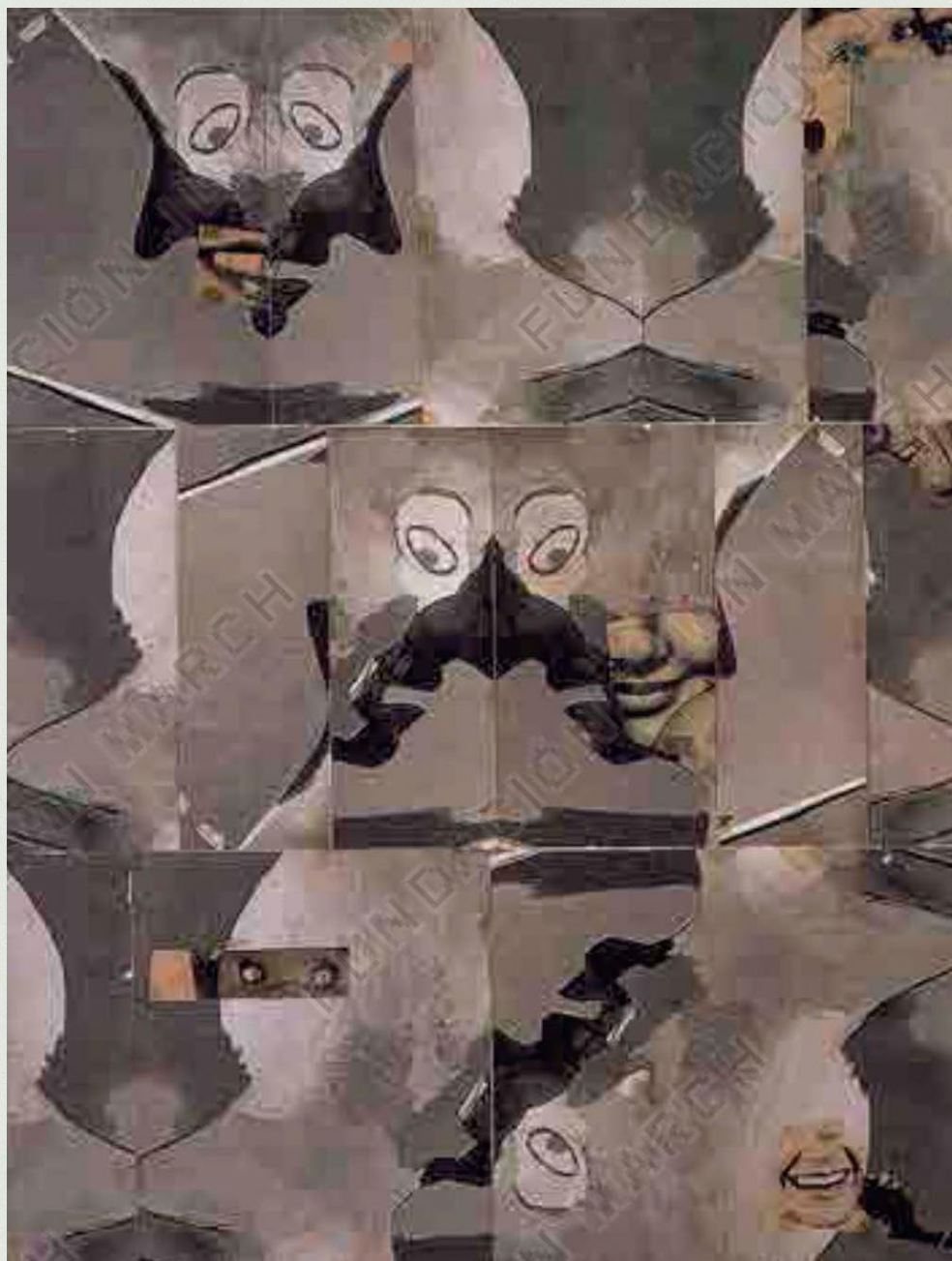


40. *Andarín cabezón dúplex*, 1975-76

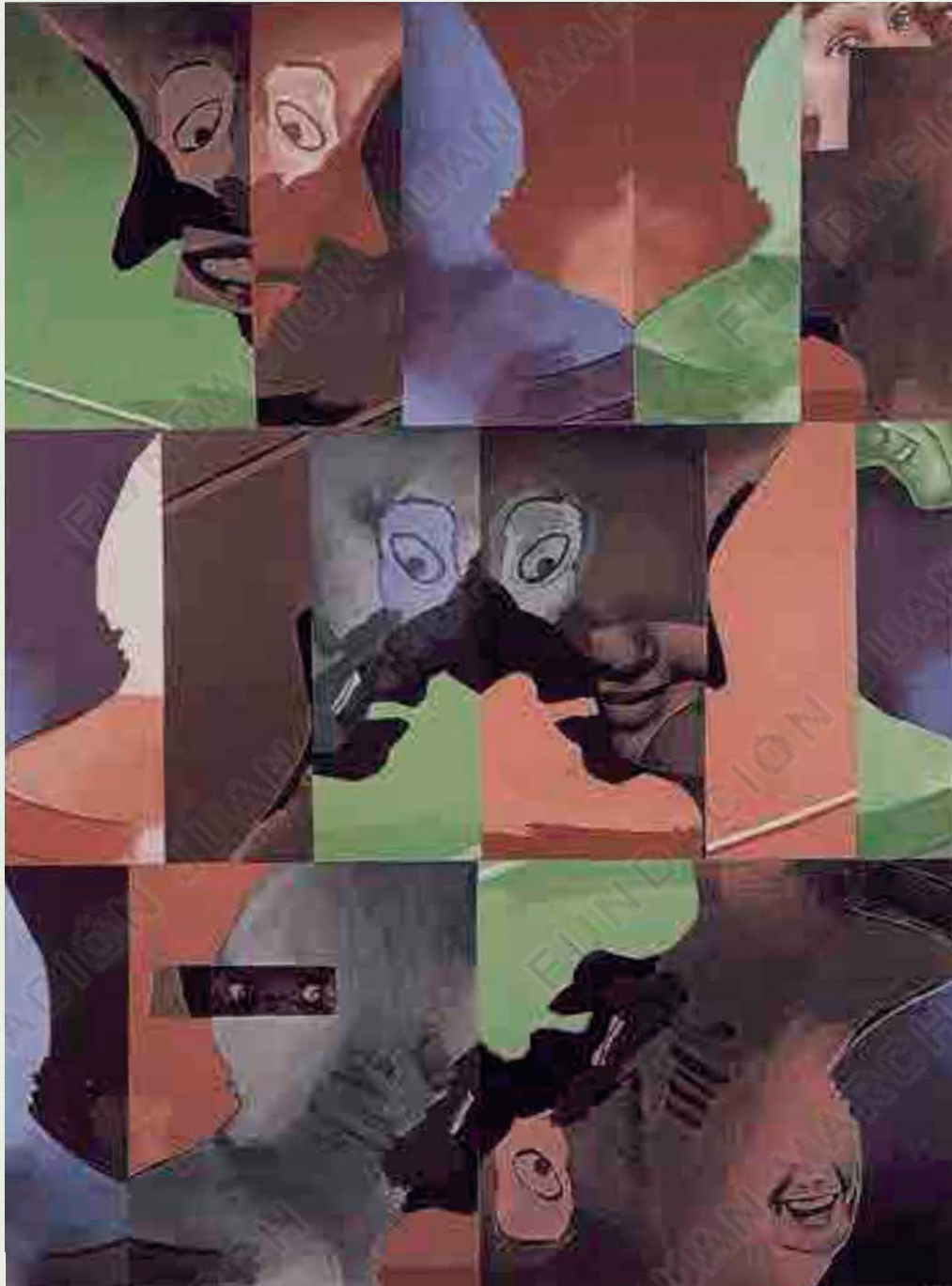




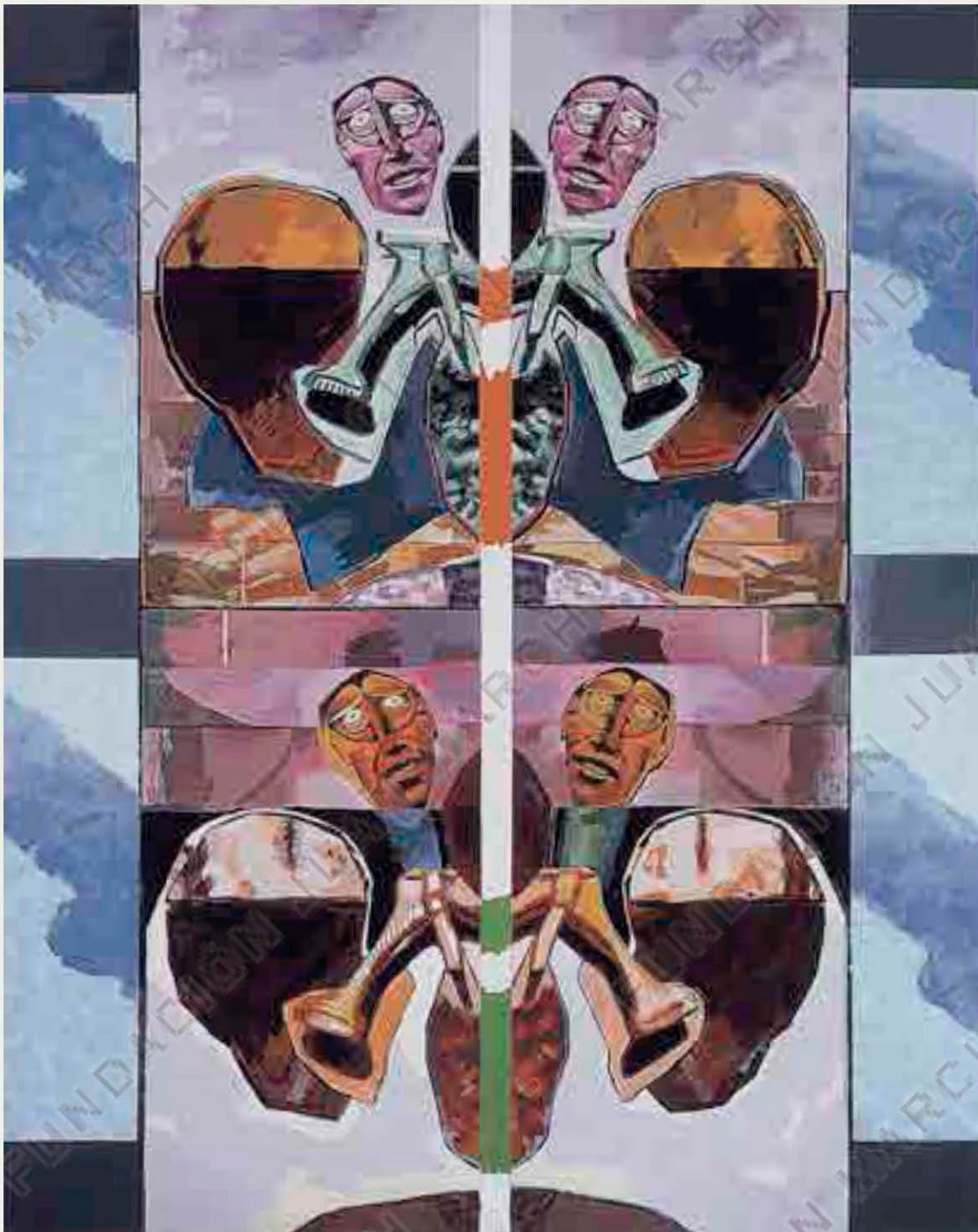
41. *Elaboraciones fotográficas de la cabeza del andarín cabezón dúplex, 1979*



42. *Elaboraciones fotográficas sobre el Andarín cabezón dúplex*, 1979



43. 3 pisos A, 1980



44. *Ácido simétrico*, 1980



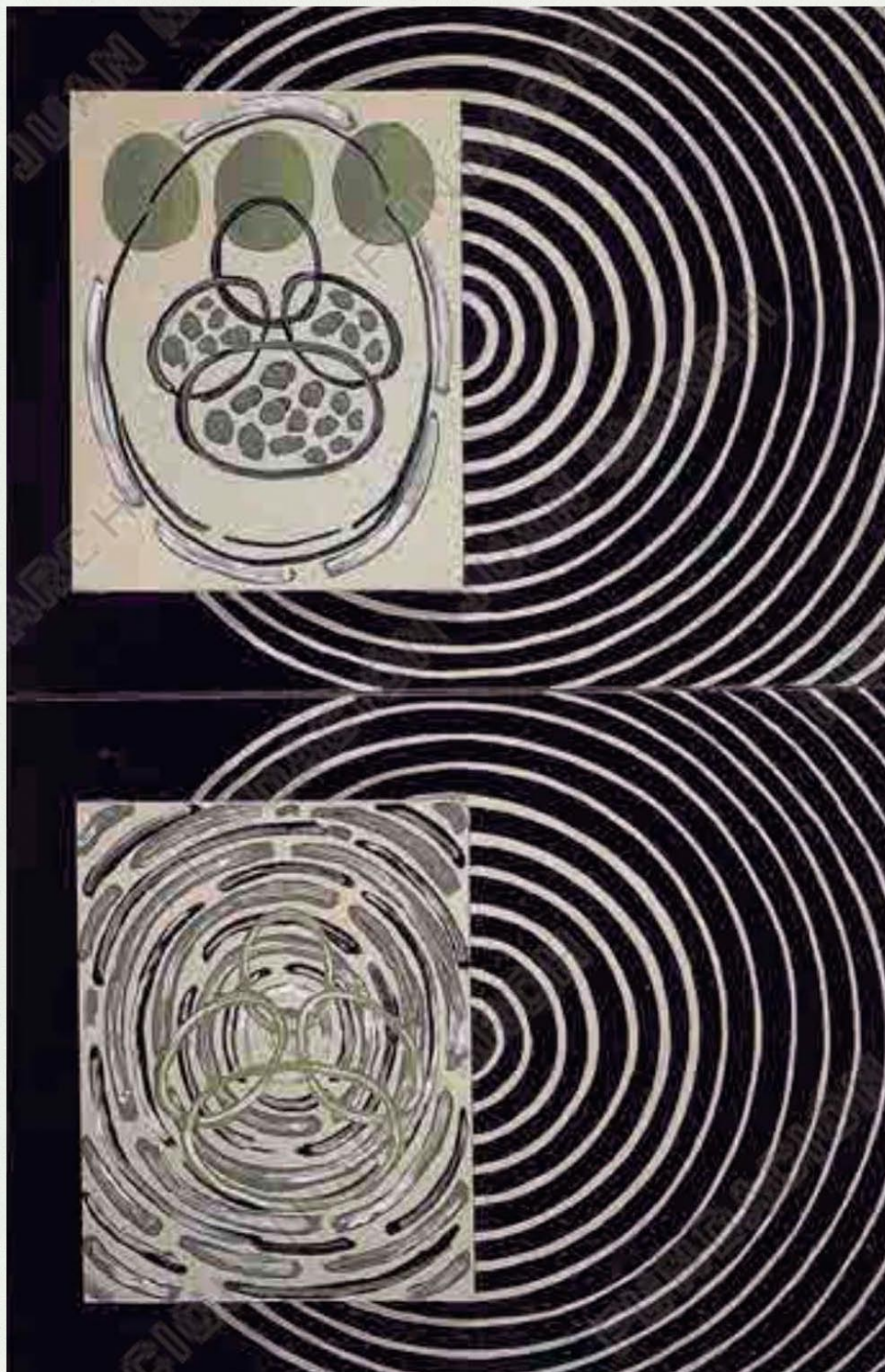
45. *Mono*, 1980



47. *Esquimal tropical*, 1984

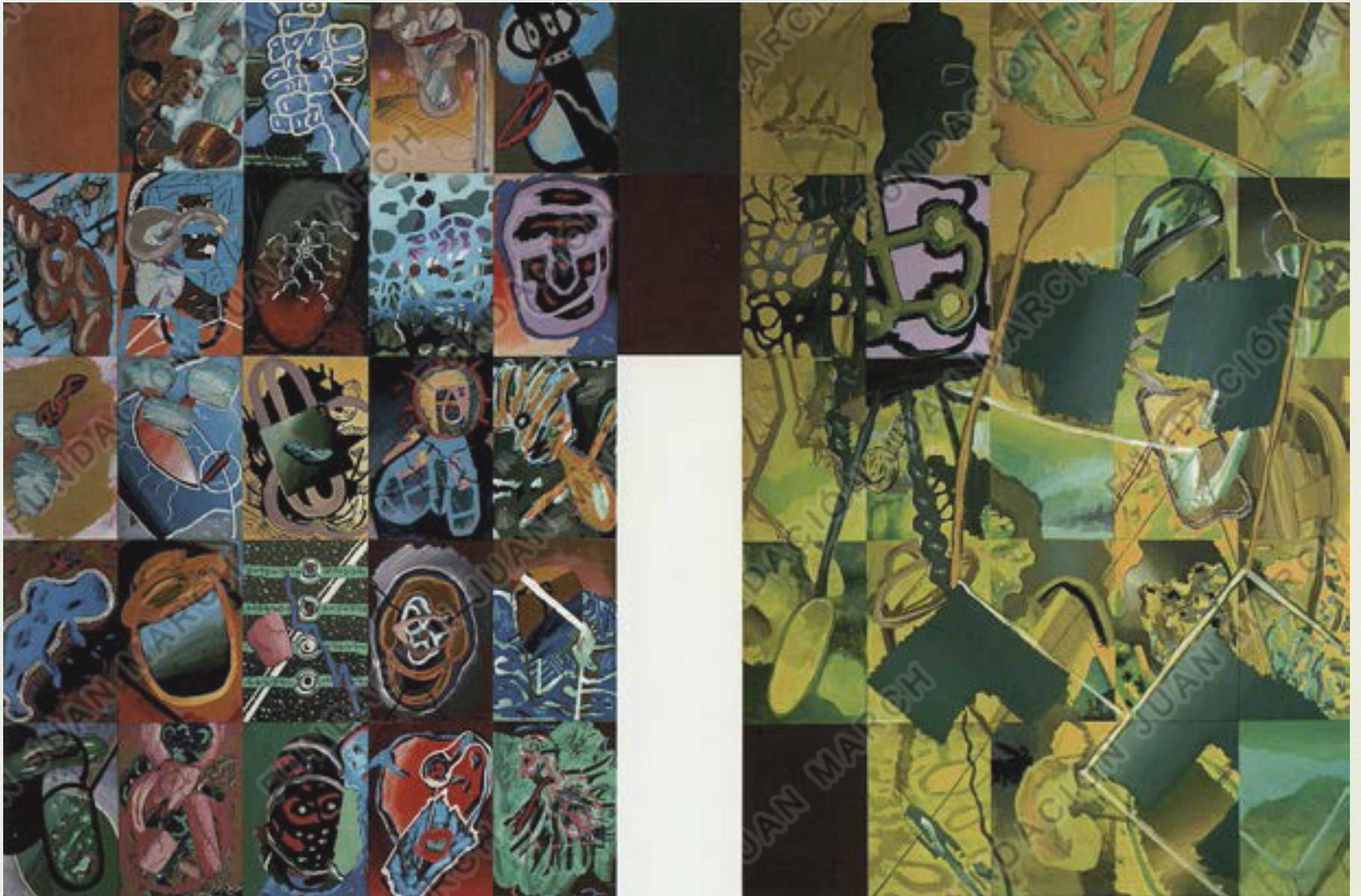
48. *No eres gato 2*, 1986







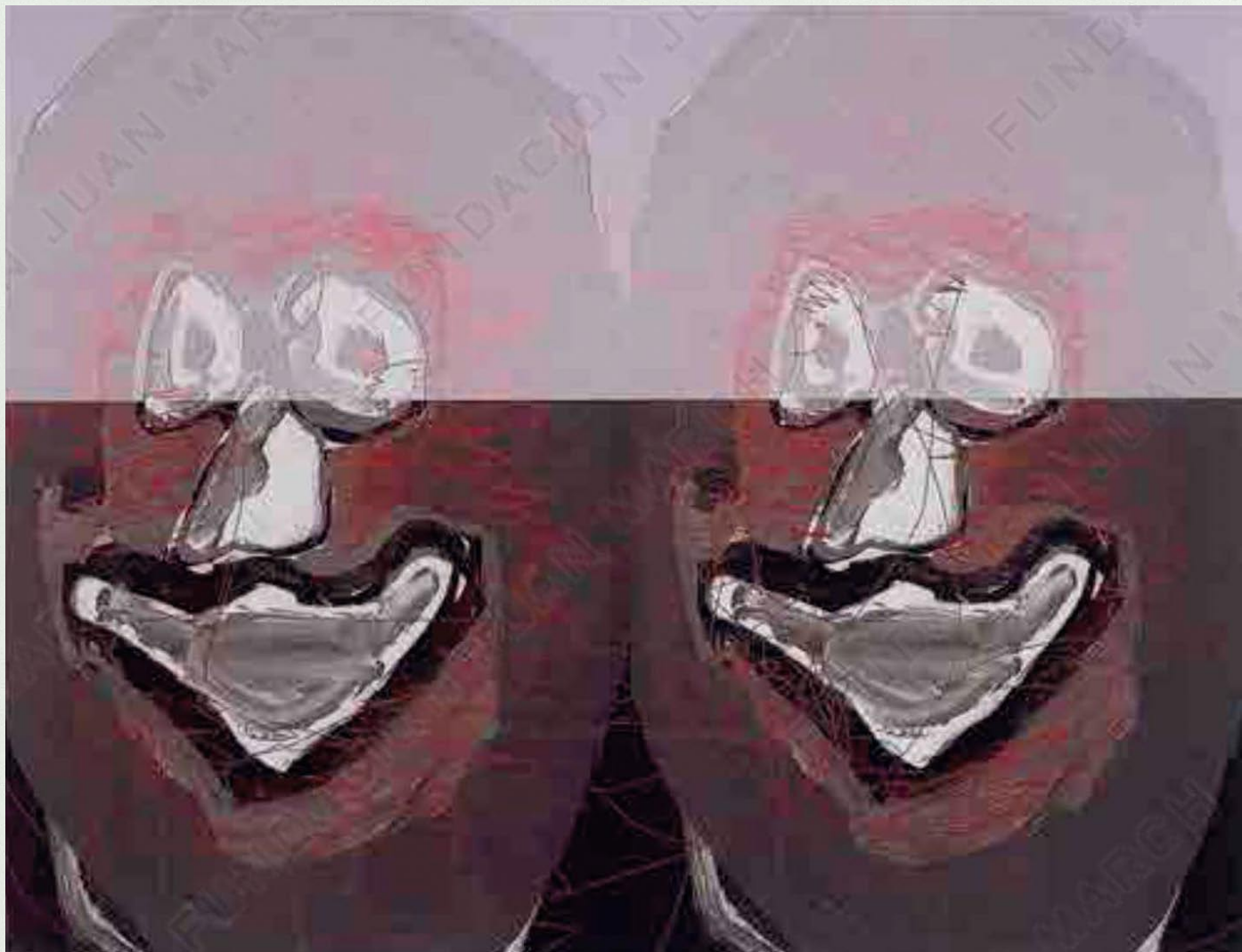
46. (5 x 5 - 1) + (5 x 5 amarillo), 1981





51. *Superyo congelado*, 1999





52. *Obra de la carpeta "Exabrupta", 2003*



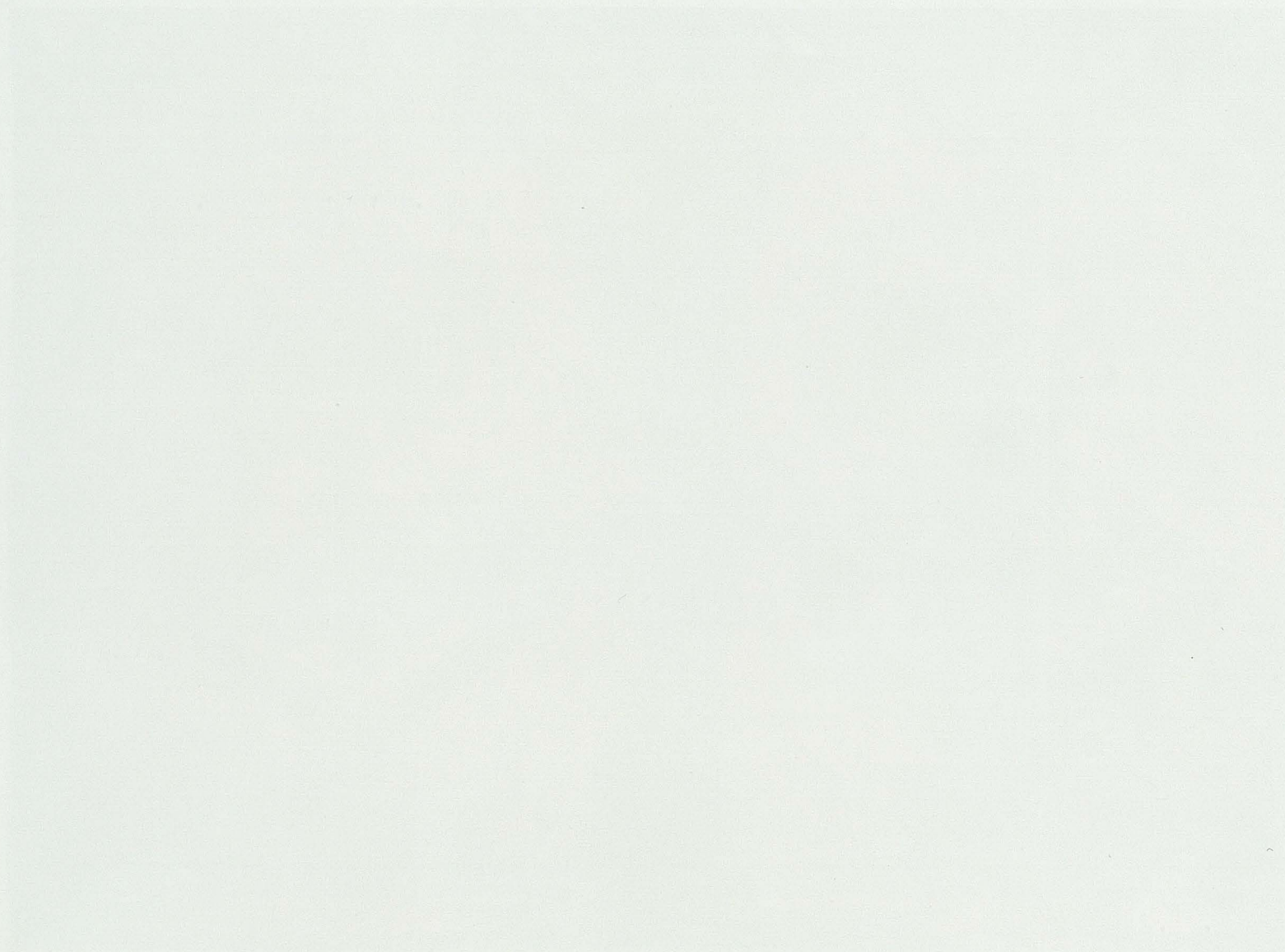
53. *Obra de la carpeta "Exabrupta", 2003*

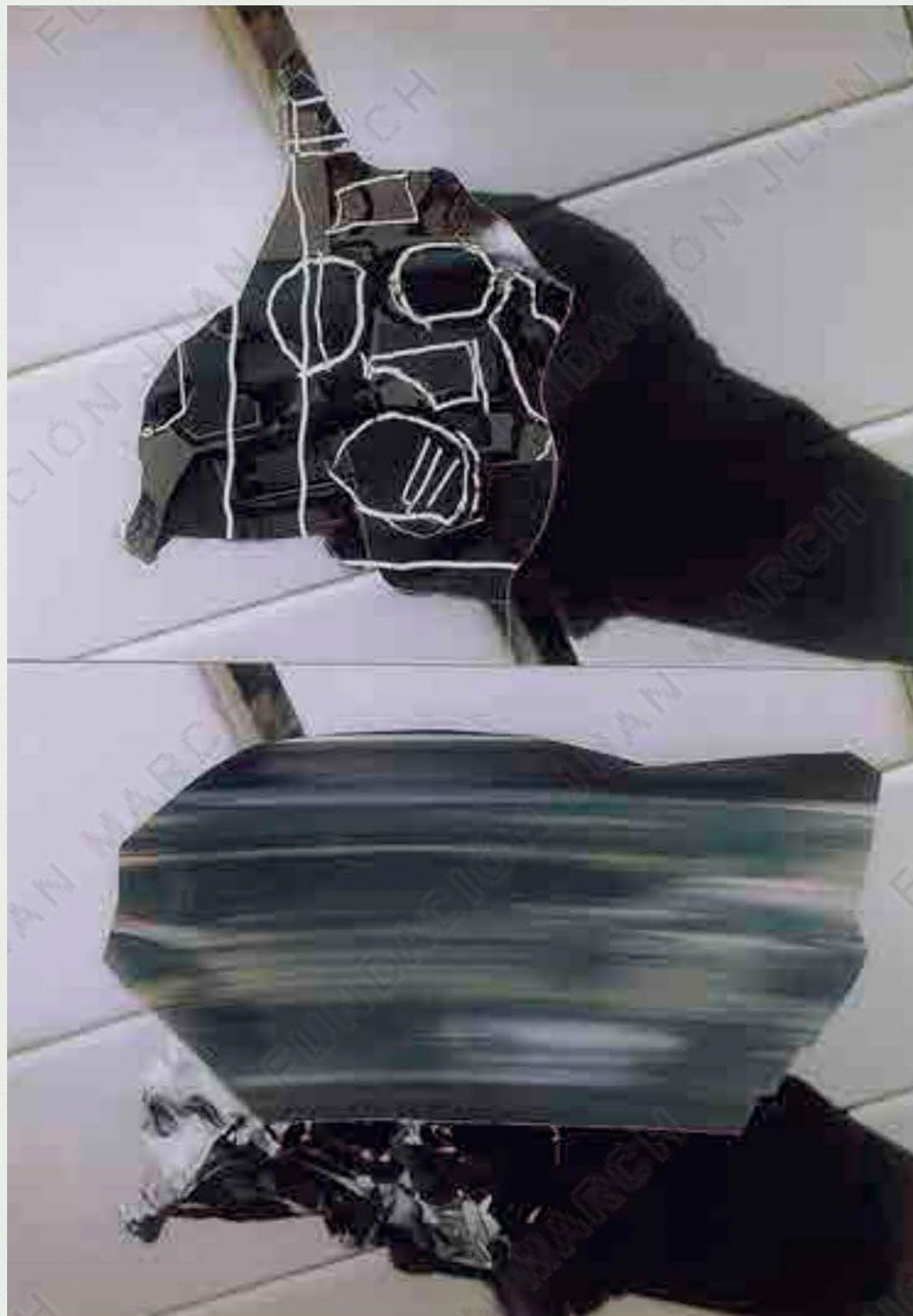


54. Sin título, 2003



55. *Sin título*, 2003





Fundación Juan March



BIOGRAFÍA

LUIS RODRÍGUEZ GORDILLO (Sevilla, 1934)

J. GONZÁLEZ DE ALEDO

Segundo hijo de una familia de ocho hermanos. Su padre, médico, procedía de Valladolid, su madre de Sevilla. Su primer contacto con el arte, siendo todavía niño, fue a través de la música, afición que siguió cultivando a lo largo del bachillerato y durante sus estudios de Derecho en la Facultad de Sevilla (1951-1956). Su acercamiento a la pintura fue más bien tardío, al final de sus estudios universitarios, de mano del entonces joven pintor recién llegado de Roma Santiago del Campo.

Una vez obtenida la licenciatura, sin interés especial por el derecho, decidió dedicarse a la pintura, en contra de la opinión de su padre, y comenzó a asistir durante dos cursos (1956-1958) a la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla, especialmente a las clases de Dibujo del Natural que impartía Miguel Pérez Aguilera. En el verano de 1958 viajó a París donde permaneció varios meses frecuentando museos y galerías, allí descubrió el informalismo, que era el movimiento en auge en esos años, y realizó sus primeras pinturas abstractas, dirección en la que trabajó hasta 1963. Su regreso a Sevilla resultó particularmente duro, debido a la imposibilidad de compatibilizar lo experimentado en París con las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes, que resolvió abandonar a pesar de haber aprobado (1958) el difícil examen de ingreso.

Empezó así para él una época llena de dudas y altibajos; a pesar de ello hizo su primera exposición individual en Sevilla (1959). Aquel verano regresó a París, esta vez permaneció casi dos años; estudió francés en la Sorbona y en la Alianza Francesa y para ganarse la vida trabajó de vigilante nocturno en un hotel. Aunque en estos años apenas pintara, Gordillo ha reconocido esta etapa como de una importancia decisiva.

A su vuelta a España realizó su segunda exposición en Sevilla (1962) y, después de un viaje a Londres de varios meses, fijó su residencia en Madrid. Obtuvo el diploma de la Escuela Central de Idiomas y comenzó a impartir clases de francés, de las que vivirá durante nueve años. Al abandonar París era ya consciente de la crisis del informalismo y cuando, a finales de 1962, volvió a dibujar, comenzaron a aparecer elementos figurativos que se fueron intensificando en series posteriores hasta acercarse al Arte Pop.

En esas fechas fue crucial el inicio (1963) de un psicoanálisis de grupo con Ramón Portillo, uno de los introductores del psicoanálisis en España, aunque pronto pasó a analizarse individualmente con María Teresa Ruiz. El análisis duró ocho años y el primer y más concreto efecto del tratamiento fue una dedicación regular a la pintura. Además Gordillo ha insistido repetidas veces en la importancia de este método en la construcción estética de su obra.

La influencia del Pop fue personalizándose hasta concretarse en la serie de *Las Cabezas* (1963-1965), que mostró a Margarita y Antonio Navascués de la galería Edurne de Madrid, donde acabó realizando varias

exposiciones (1964, 1966 y 1968) en las que mostró su evolución desde una figuración pop hasta la figuración geométrica de *Los automovilistas* (1968). La segunda de estas exposiciones empezó a interesar a algunos críticos como Venancio Sánchez Marín o Juan Antonio Aguirre, éste último le incluyó en el grupo que había creado (1967), llamado Nueva Generación, que proponía una síntesis entre lenguajes de instancias orgánicas y racionales que eran los elementos que Gordillo estaba empleando. El grupo, que expuso en repetidas ocasiones entre 1967 y 1969, estaba también formado por Alexanco, Jordi Galí, Barbadillo, Elena Asíns, Iturralde, Julián Gil y Anzo, entre otros.

En 1969 se casó con Elena Luxán, con la que vivió durante trece años y de la que tuvo una hija, nacida en 1982. Es invitado (1970) por Luis González Robles a participar en la Bienal de Venecia. No obstante el final de los sesenta fue de nuevo una etapa de profunda crisis; con el ascenso del Arte Conceptual Gordillo se sintió desbancado de la vanguardia y otra vez abandonó la pintura centrándose en la realización de dibujos muy anárquicos estilísticamente expuestos en parte en la galería Daniel de Madrid (1971). Estos dibujos fueron la base para su recuperación de la pintura, ya con un nuevo sentido del color y un trasfondo irónico que desarrolló a lo largo de la década, como demuestran *La pecera* (1970) o *Caballero cubista aux larmes* (1973).

Cuando Gloria Kirby y Fernando Vijande le propusieron un contrato en exclusiva con la galería Vandrés de Madrid (1971), se produjo un cambio decisivo para Gordillo ya que pudo abandonar las clases de francés y dedicarse plenamente a la pintura. Ese mismo año expuso con ellos la serie completa de *Las cabezas* y al año siguiente los cuadros que cerraban la crisis de 1968. Tanto esta exposición como la anterior de la galería Daniel interesaron sobremanera a toda una generación, unos quince años menor que Gordillo, de pintores como Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, etc. y de críticos como Fernando Huici, Quico Rivas o Juan Manuel Bonet. A instancias de estos dos últimos realizó su primera exposición antológica en el Centro de Arte M-II de Sevilla (1974), con un catálogo diseñado por Alberto Corazón y con un importante texto de Simón Marchán.

Se trasladó a vivir al campo (1975), cerca de Tordesillas, a orillas del río Duero y poco más de un año después a La Navata, en los aldeaños de la sierra de Madrid. Fue una época de intenso trabajo experimental del que darán fe sus siguientes exposiciones, comenzando por la triple de Madrid en las galerías Eburne, Vandrés y Buades (1975) en las que junto a cuadros coloristas expuso también otros monocromos y montajes con fotos y dibujos. Estas exposiciones supusieron un reconocimiento de su obra a nivel nacional, junto con la de la galería Maeght de Barcelona (1976), donde presentó una extensa serie de trabajos en los que partía de transformaciones mecánicas de la imagen como en *Andarín cabezón duplex* (1975-1976). En esta línea de reconocimiento generalizado de su obra, tuvo especial importancia su participación en la Bienal de Venecia de 1976 y, sobre todo, la antológica en las Salas de la Biblioteca Nacional (1977) que organizaron Juan Antonio Aguirre e Isabel Cajide, así como su participación en la Bienal de Menton (1978), invitado por Ceferino Moreno. También el Museo de Bellas Artes de Bilbao hizo una importante exposición de su obra (1981) con texto en el

catálogo de Francisco Calvo Serraller, que también escribió el importante catálogo que se publicó con motivo de la triple exposición en Madrid en las galerías Theo, Fernando Vijande y Celini (1981), en las que presentó, junto a la culminación de sus trabajos con procedimientos mecánicos como *Payseyes* (1979), el comienzo de otra serie llamada *5 x 5* (1981-1982), basada en la acumulación de unidades pintadas muy libremente, que supuso una novedad en su evolución.

En 1982 le fue concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas, se construyó una casa-estudio en Villafranca del Castillo, una urbanización en las cercanías de Madrid, e inició su relación con Pilar Linares, con la que tuvo otra hija en 1991. En ese año también emprendió un nuevo psicoanálisis, esta vez de tendencia lacaniana, que se prolongó durante más de veinte años.

Continuó participando en importantes exposiciones colectivas internacionales, como *Caleidoscopio español* (1983) itinerante por Alemania, *Spannsk Egen-Art* (1984) por Noruega y Suecia o *Pintura moderna española* (1989) que viajó a diversas ciudades europeas. También fue invitado (1985) por la crítica Aurora García a encabezar la participación española en la Bial de São Paulo y por Manuel Borja-Villel a exponer en la galería Di Laurenti de Nueva York bajo el título *After Picasso and Miró* (1987) con Guerrero y Tápies. En 1985 inauguró una extensa exposición en Madrid en la galería Fernando Vijande -donde presenta, entre otras, la serie *Gruyere* (1983)- que editó un importante catálogo con texto de Francisco Calvo Serraller. Este mismo crítico fue también el autor del primer libro que recogía toda la obra de Gordillo (1986).

A continuación expuso en la galería Soledad Lorenzo de Madrid (1987) y en la Joan Prats de Barcelona (1988), con textos de Dan Cameron y Kevin Power respectivamente; en ambas presentó *Situaciones meándricas* (1986) que constituyó un cambio en su obra, acentuado en su exposición en la galería Antonio Machón de Madrid (1990) con *Cilindración de fluidos* (1990), en la que, además, aparecía por primera vez, junto a cada cuadro, una serie fotográfica en la que quedaba reflejado el proceso de ejecución. Al siguiente año se publicó el libro *Luis Gordillo. Los años ochenta*, con texto de Dan Cameron y diseño de Carlos Serrano. Para la exposición en la galería Michael Hasenclever de Múnich (1991), se editó otro libro, *Le désir au frigidaire*, con textos de W. Schaffner, F. Calvo Serraller y el propio Gordillo. Ese mismo año recibió el Premio Andalucía de Artes Plásticas y el Premio de la Comunidad de Madrid a la Creación Plástica.

En 1992 firmó un contrato en exclusiva con la galería Marlborough y expuso en su sede de Nueva York y en la de Madrid al año siguiente. El IVAM de Valencia organizó una importante retrospectiva de su obra de los años ochenta (1993), con la que Gordillo trató de desplazar, como en el libro antes citado, la atención crítica de los años sesenta y setenta hacia su obra posterior; la exposición viajó posteriormente al Pabellón Mudéjar de Sevilla y al Meadows Museum de Dallas. Ese mismo año el Museo de Bellas Artes de Bilbao hizo una exhaustiva exposición de toda su obra gráfica y editó un extenso catálogo con texto de Juan Manuel Bonet. Al año siguiente presentó *Malestar óptico, malestar épico* (1994), otro hito en su trabajo, en la galería Luis Adelantado de

Valencia, con un texto en el catálogo de Enrique Juncosa. El mismo crítico organizó una importante exposición colectiva titulada *Nuevas abstracciones* en el Palacio de Velázquez de Madrid (1996) que continuó en la Kunsthale de Bielefeld y en el MACBA de Barcelona. En estos años recibió nuevas distinciones, como el Premio de la CEOE a las Artes Plásticas (1994) y la Medalla de Oro a las Bellas Artes (1996).

De nuevo (1997) realizó varias exposiciones simultáneas en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes y en las galerías Salvador Díaz, Antonio Machón y Estampa, donde mostró obras tan importantes como *Blancanieves y el Pollock feroz* (1996). También expuso (1997) en Räume für neue Kunst/Rolf Hengesbach de Wuppertal que editó un catálogo con textos del propio artista, participó en *Spanish art, the end of the Century* (1999) en el Museo Wurt, comisariada por Kosme de Barañano. Ese mismo año el MACBA de Barcelona le hizo una nueva antológica, organizada por Manuel Borja-Villel y el propio Gordillo, que se trasladó después al museo Folkwang de Essen (2000), y expuso obra sobre papel de los últimos años en la Casa de la Moneda de Madrid coincidiendo con la concesión del Premio Tomás Francisco Prieto. Importantes también fueron las exposiciones en la galería Michael Hasenclever de Múnich (2000 y 2001) y en la galería Joan Prats de Barcelona (2001), donde se pudo ver la obra *Las brújulas inapetentes* (2000). En 2002 expuso de nuevo en la galería Marlborough de Madrid, en la que se encontraba *Laguna de verbigracias* (2002), y al año siguiente otra exposición múltiple en las galerías madrileñas Antonio Machón, Estiarte, Marlborough y Guillermo de Osma. En 2004 recibió el Premio Francisco de Goya de la Comunidad de Aragón.

BIBLIOGRAFÍA:

J. A. AGUIRRE, *Arte último*, Madrid, Julio Cerezo Estévez editor, 1969; S. MARCHÁN FIZ, *Gordillo 1958-1974*, Sevilla, Centro de Arte M-I I, 1974; J. M. BONET, P. PALAZUELO, *Luis Gordillo*, Barcelona, galería Maeght, 1976; J. A. AGUIRRE, *Luis Gordillo*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1977; F. CALVO SERRALLER, *Luis Gordillo. Pinturas 1982-1984*, Madrid, Fernando Vijande editor S.A., 1985; F. CALVO SERRALLER, *Luis Gordillo*, Madrid, De León editores, 1986; D. CAMERON, *Luis Gordillo*, Madrid, galería Soledad Lorenzo, 1987; F. CALVO SERRALLER, W. SCHÄFNER, L. GORDILLO, *Le désir au frigidaire*, Múnich, Michael Hasenclever Galerie, 1990; D. CAMERON, *Luis Gordillo. Los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991; D. CAMERON, *Luis Gordillo*, Madrid-Nueva York, galería Marlborough, 1992; VV.AA., *Luis Gordillo*, Valencia, IVAM, 1993; J. M. BONET, *Luis Gordillo. Antológica de obra gráfica*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994; E. JUNCOSA, *Luis Gordillo*, Valencia, galería Luis Adelantado, 1995; F. CASTRO FLÓREZ, J. JIMÉNEZ, F. CALVO SERRALLER, *Luis Gordillo*, Madrid, galería Salvador Díaz-Círculo de Bellas Artes-Comunidad de Madrid, 1997; A. GARCÍA, *Luis Gordillo. Obra sobre papel. 1997-1999*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 1999; VV.AA., *Luis Gordillo. Superyo congelado*, Barcelona, MACBA, 1999; D. G. VERBIS, *Luis Gordillo*, Madrid, galería Marlborough, 2002.

CATÁLOGO

1. *Dos perfiles*, 1964
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm.
Colección particular, Madrid
2. *Cabeza con letras C*, 1964
Óleo sobre lienzo sobre tablero
92 x 73 cm.
Colección particular, Sevilla
3. *Cuatro ojos*, 1965
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.
Colección particular
4. *Tricuatropatas A*, 1967
Óleo sobre lienzo
140 x 112,5 cm.
Colección del artista
5. *Contenedores*, 1966
Lápiz sobre papel
31,5 x 21,5 cm.
Colección del artista
6. *Contenedores*, 1967
Lápiz sobre papel
32,5 x 31 cm.
Colección del artista
7. *Bombo A (dibujo)*, 1967
Técnica mixta sobre papel
38 x 32 cm.
Colección particular
8. *Bombo B (dibujo)*, 1967
Técnica mixta sobre papel
38 x 32 cm.
Colección del artista
9. *Bombo pequeño dúplex (67-B díptico)*, 1967
Óleo sobre lienzo
61,5 x 100 cm.
Fundación Juan March
10. *Gran bombo dúplex*, 1967
Óleo sobre lienzo
116 x 162 cm.
Colección Grupo Santander
11. *Automovilista malva-gris, dúplex*, 1968
Óleo sobre lienzo
160 x 111 cm.
Colección particular
12. *Automovilista en paisaje*, 1968
Óleo sobre lienzo
97 x 130 cm.
Colección del artista
13. *Descendiendo rojo-gris*, 1968
Óleo sobre lienzo
97 x 130 cm.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
14. *Descendiendo rojo-gris (bocetos)*, 1968
Técnica mixta sobre papel
16,5 x 21,7 cm.
Colección del artista
15. *Choque*, 1968
Óleo sobre lienzo
160 x 111 cm.
Colección Grupo Santander
16. *Desnudo reflejado*, 1969
Técnica mixta sobre papel
34 x 29,5 cm.
Colección del artista
17. *Dos desnudos*, 1969
Técnica mixta sobre papel
43 x 36,5 cm.
Colección del artista
18. *Dúplex, coche en paisaje*, 1970
Acrílico sobre lienzo
130 x 97 cm.
Colección del artista

19. *Adoración*, 1972
Bolígrafo sobre papel
10 x 20,5 cm.
Colección del artista
20. *Adoración*, 1973
Lápices de colores sobre cartón
10 x 20,5 cm.
Colección del artista
21. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973
Serigrafía 84/99
22 x 31 cm.
Colección del artista
22. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973
Serigrafía 84/99
22 x 31 cm.
Colección del artista
23. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973
Serigrafía 84/99
22 x 31 cm.
Colección del artista
24. *Animales salvajes, Animales domésticos*, 1973
Serigrafía 84/99
22 x 31 cm.
Colección del artista
25. *Ella, él y su ello*, 1973
Acrílico sobre lienzo
113,5 x 160 cm.
Colección LL-A
26. *Gran veloz iscarote dúplex*, 1973- 74
Acrílico sobre lienzo
160 x 212 cm.
Colección particular
27. *Sombra de agua*, 1973
Acrílico sobre lienzo
150 x 200 cm.
Colección del artista
28. *Melchor voyeur*, 1973
Acrílico sobre lienzo
116 x 85 cm.
Cortesía Galería Leandro Navarro
29. *Fotocopias sobre Melchor voyeur dúplex*, 1974
Collage
30 x 21 cm.
Colección del artista
30. *Fotocopias sobre Melchor voyeur dúplex*, 1974
Collage
30 x 21 cm.
Colección del artista
31. *Fotocopias sobre Melchor voyeur dúplex*, 1974
Collage
30 x 21 cm.
Colección del artista
32. *Fotocopias sobre Melchor voyeur dúplex*, 1974
Collage
30,5 x 27 cm.
Colección del artista
33. *Espejo-gemelos*, 1975-76
Fotomontaje sobre madera
140 x 191 cm.
Colección del artista
34. *Sedimentación, estructuración*, 1975-76
Collage y acrílico sobre madera y cartulina
170 x 115,5 cm.
Colección del artista
35. *Fumando dúplex, más espacio abierto*, 1975-76
Acrílico sobre lienzo
250 x 170 cm.
ARTIUM de Álava. Vitoria - Gasteiz
36. *Derivación del trío gris y vinagre*, 1976
Fotocollage
46 x 48 cm.
Colección del artista

37. *Derivación del trío gris y vinagre*, 1976
Fotocollage
25,4 x 35,8 cm.
Colección del artista
38. *Derivación del trío gris y vinagre*, 1976
Fotocollage
25,4 x 47,8 cm.
Colección del artista
39. *Transformaciones fotográficas del trío gris y vinagre*, 1977
Fotocollage
46 x 48 cm.
Colección del artista
40. *Andarín cabezón dúplex*, 1975-76
Acrílico sobre lienzo
160 x 235 cm.
Colección Marcos y Elena
41. *Elaboraciones fotográficas de la cabeza del andarín cabezón dúplex*, 1979
Técnica mixta
50 x 40 cm.
Colección del artista
42. *Elaboraciones fotográficas sobre el Andarín cabezón dúplex*, 1979
Fotocollage sobre cartón
50,5 x 38,4 cm.
Colección del artista
43. *3 pisos A*, 1980
Acrílico sobre lienzo
154 x 114 cm.
Colección Antonio Arias
44. *Ácido simétrico*, 1980
Acrílico sobre lienzo
200 x 161 cm.
Colección particular
45. *Mono*, 1980
Collage y dibujo sobre papel
24,2 x 32,2 cm.
Colección del artista
46. *(5 x 5 - 1) + (5 x 5 amarillo)*, 1981
Técnica mixta sobre tabla
156,6 x 236,5 cm.
Colección particular
47. *Esquimal tropical*, 1984
Acrílico sobre lienzo
108 x 154 cm.
Colección particular
48. *No eres gato 2*, 1986
Acrílico sobre papel sobre lienzo
144 x 157 cm.
Colección particular
49. *Eco de manzanas*, 1990
Acrílico sobre lienzo
106,2 x 71 cm.
Colección del artista
50. *Estigmativas*, 1998
Acrílico sobre lienzo
170 x 235 cm.
Colección particular
51. *Superyo congelado*, 1999
Acrílico sobre lienzo
232 x 214 cm.
Colección del artista
52. *Obra de la carpeta "Exabrupta"*, 2003
Estampación digital 16/55
43,5 x 56,5 cm.
Colección del artista
53. *Obra de la carpeta "Exabrupta"*, 2003
Estampación digital 16/55
43,5 x 56,5 cm.
Colección del artista

54. *Sin título*, 2003
Estampación digital I/I
73,5 x 105 cm.
Colección del artista

55. *Sin título*, 2003
Estampación digital I/I
78 x 105 cm.
Colección del artista

56. *Dúplex 4*, 2002
Ilfochrome classic
150 x 104 cm.
Colección del artista

57. *Dúplex 10*, 2002
Ilfochrome
150 x 104 cm.
Colección del artista

FOREWORD

The Fundación Juan March presents the exhibition *Gordillo Duplex* at the Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, and, subsequently, at the Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma. The exhibition consists of a selection of works dealing with the theme of duplicity executed between 1964 and 2003 by one of the more emblematic artists of the contemporary Spanish scene.

Luis Gordillo (Seville, 1934) is coetaneous with the Spanish informalists of the Fifties; he was also a pioneer of one of the most relevant artistic trends of the Sixties, Madrilenian figurative painting, and served as a point of reference for several generations of Spanish artists. During a sojourn in Paris at the end of the Fifties where he became acquainted with the work of Michaux, Wols, Dubuffet, Fautrier, and Tobey, among others, he progressively constructed a personal style based on a language all his own. This language is a synthesis of European Informalism and American Pop figuration with which he was able to forge new paths and find new followers.

The exhibition reveals his method of working in series, utilized throughout his trajectory, wherein drawing, painting, and photography are integrated in the recurrent use of specific iconographic elements: heads, containers, motorists, pedestrians, and animals. His particular style reflects a reality that is manifold and ever changing, it is frequently characterized by the repetition and multiplicity of images as well as the use of a diptych or

“duplex.” Duplication and duality are for him recourses that are more than just simple visual or formal tools. In an attempt to rationalize the emotional aspect of his work and to introduce a mechanical process into his production, Gordillo duplicates images through such means of mechanical reproduction as photocopy, serigraphy, photographic collage, and the digital image, bringing them to a pictorial territory that he never abandons. He creates, with a consistently experimental attitude, unexpected spaces where intuition and the repeated use of automatism are intermingled with self-analysis and careful reflection, along with imagination, angst, and irony. His work contributes to the rupture of limits between figuration and abstraction establishing an additional dialogue between order and chaos – a generator of tensions and balances.

The Fundación Juan March is grateful to Luis Gordillo and Pilar Linares for their collaboration in the organization and selection of the works shown in this exhibition as well as for the generous loans from their collection; to Miguel Cereceda for his essay which is an integral part of this catalogue; to the Fundación Santander Central Hispano; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville; Galería Leandro Navarro, Madrid; Atrium, Alava; and to the private collectors. Their contributions of works lent have allowed us to present the oeuvre of one of the most outstanding innovators of contemporary Spanish painting.

GORDILLO²

For Luis Gordillo, on his 70th Birthday

Miguel Cereceda

A general appraisal of Luis Gordillo's oeuvre, in the context of the history of Spanish contemporary art, is not at all a simple task. A history written in bold, that would place in the first half of the twentieth century the names of Picasso, Miró, and Dalí, would, without a doubt, have to include along with the names of Tàpies, Saura, and Chillida, that of Luis Gordillo. His importance and influence in the general context of Spanish painting is unquestionable. It is not only that he already has been recognized as such by historians and critics, but—especially after his first large retrospective in Seville in 1974—that he was spontaneously considered and proclaimed by a good number of Spanish artists as their master.

Even though the phenomenon "*gordillismo*" may be debatable as a historic event, no other Spanish artist of the twentieth century, not even Picasso, has given his own name to a particular artistic movement. In art history in general it occurs rarely (Caravaggio being one of the few cases); rather, it is common for artists to designate the new movement that they start with a name that would be appropriate to their new artistic practice, such as cubism, suprematism, futurism, etc. In other cases, it is the founders of religions or great philosophers who, in general, give their name to a particular movement. In this regard one could be Christian, Buddhist, or Mohammedan, in the same manner as Marxist, Hegelian, or Orteguian. It is not common for someone to proclaim themselves Velazqueñan, Leornardesque, or Picassoesque.

It is possible, therefore, that with regard to the phenomenon "*gordillismo*," there may be more of a hidden philosophy or adherence to certain doctrines than just an artistic influence or a new technical or stylistic discovery. It is our intended effort here to delve into the principal points to which this philosophy conforms. In a way, it is also another attempt to try and establish the true position of Luis Gordillo in the history of Spanish contemporary art.

I. Initial Discrepancies

"An evaluation of Gordillo's work from the last decade"—stated Dan Cameron in 1987— "tends to center less on the artist's subjective preoccupations and more on the role that is expected of him. While this circumstance has led his public to expect more of him each time, it has also brought about a situation wherein all the possible variations of his work are examined more for their possible repercussions than for specific meanings."¹ The danger is certainly evident; unfortunately, it is the one that gives us the true measure of an artist's greatness and importance. It is not only the influence and repercussion exerted over certain other artists who constitute his spontaneous followers, but also in the public response to his work: the manner in which a community identifies and recognizes itself in the work of an artist, and, at the same time, the way in which an artistic work assumes the dreams, expectations, and fears or ideals of a particular community, giving them body and form and a visible appearance. Unfortunately, when confronting a picture, it is in this that the value and interpretation of an artist's work truly exists and not in its subjective intention.

For this reason, most of the general appraisals made of Luis Gordillo's work are not erroneous but simply partial and slanted. This is particularly the case with one of the more "authorized" interpretations of his work: the premise presented over time and in the various publications by Francisco Calvo Serraller, especially his 1986 volume *Luis Gordillo*.² Even though, as I say, it may be the more authorized interpretation and closer to the artist's autobiographical texts, it does not cease to be a more psychological interpretation that—through a hermeneutical psychology vaguely Freudian and Deleuzian—ends up considering the artist as "purely expressionist,"³ plunged into deeply existentialist concerns.

The duty of the critic and historian is not so much to understand the subjective motives in the impulse of artistic creation, but to give forth an explanation of the pertinence and importance of his work in a given cultural moment and particular society. The fundamental problem is not, therefore, what type of subjective motives have caused a particular artist to paint this or that work, but rather why certain works of art are adopted and accepted by

a given society as emblems or icons in which it recognizes itself. Furthermore, why does a given community perceive in certain works of art something fundamental for themselves?

This kind of approach better explains one question regarding the acceptance or general reception of the artist's work that does not justify itself at all in psychological terms. Therefore, when Calvo Serraller affirms that, "This psychological permeation that characterizes his work has been responsible for his belated assimilation on the public's behalf. Early on, the public in general tends to react negatively before manifestations too compromised with painful expressions of intimacy,"⁴ not only is he suggesting a psychological explanation of the public's reaction—a difficult justification at that—but he is suggesting as well a much-mistaken interpretation of the artist's oeuvre. Firstly, as tormented as the original development of his work may be, the final result, the work itself, is not at all. Secondly, the type of painting that results in general acceptance of Luis Gordillo's work, far from being precisely that which suggests tortured sentiments, far from being the work of an angst-ridden existentialist (which he could perhaps have been), is instead an ironic, fresh, and humor-filled kind of painting.

For these reasons, and to finish with these initial discrepancies of the best and most authorized expert and interpreter of Luis Gordillo's work, neither can I agree with the opinion that in his work "the humor is something anecdotal, even if it were to have its importance."⁵ It seems to me that this judgment is misleading, since it is precisely the humor that is one of the fundamental elements to understanding not only the importance of his work, but also the manner in which it specifically fits into Spanish culture. Far from having a marginal character in his work, humor is a fundamental issue, one that directly links him with other artists of his generation, such as Eduardo Arroyo and Equipo Crónica, whose appreciation was not only related to political satire, but to their rich sense of humor as well.

2. Late Arrival

In any case, it is also true that Luis Gordillo himself has always understood his work as the staging of a drama. This drama is

represented on one side as an obsession and on the other as anxiety. His obsession has always been to find himself amidst the avant-garde, at the head of the pack in terms of new artistic languages and, in particular, of painting. His angst comes from the fear that he became an avant-garde artist precisely when the very idea of the vanguard had lost its meaning and, what is worse, the fear that he had directed all of his artistic practice towards painting at the very moment when the death of painting was decreed. We could say that the general feeling of his work springs from the complex ironic contradictions of this compound drama.

Many years ago, Luis Gordillo characterized himself as an artist who arrives late, as much as "fifteen years behind real life."⁶ This late arrival might even be comical as seen in the history of his relation with art, if we think of the hallucinogenic search of a twenty-four-year-old young man from Seville, with a degree in law, who leaves for Paris in 1958 in search of the avant-garde, at the very moment that the vanguard appears to have moved from Paris to New York, and openly decides to opt for painting, precisely at the time that some critics had decreed "the death of easel painting."⁷ In the same year of 1958 that Luis Gordillo arrives in Paris *à la recherche* of a pictorial avant-garde (idealized in the figures of Picasso, Miró, and Dalí, as a paradigm of the triumph of the Spanish artistic vanguard in Paris), Yves Klein somewhat exhibited the self-dissolution of painting—or the very death of art itself—emptying the whole of the Iris Clert Gallery in Paris, in order to exhibit the void, impregnating it with what he called "zones of immaterial pictorial sensibility."

His late arrival to painting, to the avant-garde, to art itself, makes Luis Gordillo's relation with painting a kind of vanguard perplexity, a vanguardist obnubilated by the self-dissolution of the vanguard and by the very death of painting.

The majority of critics who have made general appraisals of Gordillo's work have insisted on his obsession for always keeping himself at the forefront of the renovation of pictorial languages. Calvo Serraller himself has underscored this conviction on repeated occasions. Already in his first book published on the artist, he pointed out that he saw in Gordillo an "ethic of the vanguard"⁸ and, ten years later, in a text written to showcase his work in Germany at Munich's Hasenclever Gallery, he once again

reiterated: “Naturally leaving Picasso aside, there is not any similar case of avant-garde compulsion in contemporary Spanish art such as that of Luis Gordillo.”⁹ And even as extreme as this diagnosis may seem, it is true.

But, what did it mean to him “to be an avant-garde artist” and what did it translate into?

In a text dated July 1973, Gordillo wrote: “I have always thought that the avant-garde opened a space towards freedom. But there comes a moment in this movement, interminable in itself, when age also limits the individual creator.”¹⁰ Twenty-three years later, in an interview by Manuel Fontán del Junco, Gordillo would insist on this same theme, as if the relation with the vanguard were a biological or physiological thing rather than an ideological or political attitude:

I believed when young that old folk became first conservatives and later reactionaries, and I have always been waiting for the moment when I would become conservative. And, man, if I now compare myself to the most avant-garde expression, I certainly am.¹¹

If it is possible and correct for us to interpret his work—as the artist himself would like—as “painting in crisis,” it should not be interpreted as a personal crisis, however, but as a crisis of painting itself. This interpretation, suggested by Rolf Hengestach,¹² also seems to me more correct since it allows one to better understand Luis Gordillo’s perpetual disposition towards the vanguard, as well as his angst-ridden dialogue from within painting on the theme of the death of painting itself. Within this double paradigm, an avant-garde artist in the crisis era of the vanguard, and a painter in the period of the death of painting, I would place the crux of understanding the pertinence and importance of Luis Gordillo’s work. I would not place it within a psychological context as, even if one guesses correctly in justifying the personal motives of the artist, one never reaches an understanding of its pertinence and importance for a particular community.

Nor does this mean that the sociological approach should be accepted, as a particular Marxist critic would have liked when she made it fashionable in its day. Valeriano Bozal, one of the principal critics of this tendency during the Seventies, pointed out with good reason in his imposing reconstruction of the history of contemporary Spanish art that even though the urban reference

to the industrial society in development during the decades of the Sixties and Seventies “is the more pertinent historic reference, even if in its time it was not much regarded,” he does not consider “that painting from this period should be understood within the framework of historical, political, and ideological criticism.”¹³

The fundamental motive for this is that when the critics apply this leveling stick to great artists—those who instead of following the ideological dictates of the moment open themselves to the dictates of art itself—their evaluation is confused and blundered. Therefore, while Georg Lukács condemned the whole of the first avant-garde as a pre-fascistic irrationality, Theodor Adorno as well as Peter Bürger disdained the practices of the second avant-garde as neo-dadaism or as the fixation on a style. In this way, absolutely all of twentieth-century art history was condemned, except for those more conservative moments. Likewise, we could not evaluate the position of Luis Gordillo as an artist if we judge him with criteria that are absolutely heterogeneous, and if we do not try to understand his complex relation with the vanguard and his dialogue with the idea of painting’s death.

For this reason, not only is the artist confused when interpreting his own relation to the avant-garde in biological or autobiographical terms, but even we, critics and art historians, see ourselves immersed in the necessary confusion when interpreting the artist’s own personal concerns with social tendencies. With respect to this, in a certain manner the great artist behaves as a kind of hyper-aesthetic seismograph, represented by his output and sometimes his personal life, as well as the tensions and contradictions of the concurrent social faults and fractures, and most certainly, the great cataclysms. To our surprise, it transcends the artist’s own manner in which he approaches his angst and his guilt complex—because it is not sufficiently avant-garde—and, in reality, holds inside a clear perception of the crisis of the very concept of the vanguard. In the same way, his anxiety with respect to painting could be interpreted as a clear perception of painting’s crisis. In this regard, the lengthy 1996 interview that the artist conducted with Manuel Fontán del Junco strikes me as paradigmatic. He affirms the following:

L. Gordillo: I have said that today it is very difficult to paint a picture. And that is because painting is an ancient practice, with

many centuries, and it has gone through it in all respects. All the mischief that can be done to a painting has already been done. That is why it does not seem to me so insane the assertion of certain theorists that painting is dead. I wake up everyday with that idea roaming around my head.

M. Fontán: That is not an idea. That is Damocles' sword.

L. Gordillo: I have always lived, throughout my whole career, close to the idea of a pair of opposites. At one point, it was social realism, at another, geometric abstraction. My opposite has always lived with me; a very healthy practice for a painter. And now, one of my favorite partners is the idea that painting is dead. I am very much aware that painting is spent and that is why it is so difficult today to paint a picture that has not been painted before.¹⁴

There are various elements clearly perceived in this conversation that I would like to underline: in the first place, the artist's angst-ridden perception of the extraordinary difficulty of painting. To paint a picture is not difficult. What is difficult is to find a new language, explore a new territory that has not already been explored in the history of painting. Without a doubt, this generates anxiety. But it is evident that such angst is only generated in those artists that do not resign themselves to be mere epigones or followers of a language and techniques developed by others, it is only generated in those who are obsessed with producing a truly original work. This happens only to avant-garde artists, or rather, to that artist who does not limit himself to be a mere perpetrator of a given language. Therefore, angst is inherent to the vanguard itself.

Secondly, I would like to call attention to the manner in which, in the artist's work, the vanguard process is produced. Gordillo speaks of "pairs of opposites," given to mean that it is a tortuous exercise to have his work intimately cohabit with that which it is negating. Let us pay attention for a moment to the names and the meanings of some of these *partenaires*. One is termed "social realism," the other "geometric abstraction." Isn't it odd to use these terms with regard to Luis Gordillo's work? As far as I know, no one has ever considered using them to refer to his work. On the contrary, there has been talk of figural Pop, there has been talk of post-pictorial abstraction, but no one has considered these appellations as part of a dialogue much less as terms in a dispute.

What these terms—social realism and geometric abstraction—have in common, regardless of their formal diversity, is that they

are the rationalist proponents with which contemporary art engaged in the avant-garde political struggle in Franco's Spain in the Sixties. What they reveal then is not only a dialogue with an opponent to whom one can propose important arguments. They reveal the idea of what must be a kind of superego that the artist would confront with a bad conscience, even more, with a guilt complex—the guilt of not doing precisely what must be done.

Biographically and psychologically speaking of Gordillo, this confrontation can be interpreted as a new episode in the conflict with the father. The traumatic decision to become a painter, in open discrepancy with family demands, is not taken by the artist until after having finished his law studies; in other words, a useful career that satisfied, at least formally, those demands. In all of Luis Gordillo's confrontations with the grand tradition of painting, the same scheme is somewhat perceived: the bad conscience of someone who is senselessly defying the authorized voice of rationality, of convenience, of what must be. Only this can explain the reality of his constant and permanent guilt complex. Guilt for being a painter. Guilt for not being Marxist and socially compromised. Guilt for not developing a rationalist oeuvre. Guilt for continuing to be a painter after the death of painting has been proclaimed.

This guilt can only be explained in the face of a moral demand or a duty that recognizes itself, but is transgressed. The general model for this culpability is obviously that of the confrontation with the father. Nevertheless, from this psychological guilt that confronts a dominant superego in painting—of morality and rationality—the artist extracts and creates his work, not as a kind of scapegoat that assumes for itself a symbolic social guilt, but rather and surprisingly as a social model of transgression, in that his work thus becomes a social model of liberty.

To defy the guilt when facing sexuality in the school of the *escolapios*. To defy the guilt to be a painter, in lieu of having a "respectable" job. To defy the guilt felt in the face of the rationality and the orthodox morality of Marxist painting. To defy the guilt in the face of the Calderonian seriousness of the Spanish informalists. Gordillo's work assumes all these guilts, but, far from giving us redemption as the scapegoat, what it reveals, through its transgression, is the arbitrary feebleness and triviality of all those severe values with which we were judged and condemned.

3. Easy Laughter

For this reason, a sense of humor, far from being something marginal, is central to his work. The sense of humor in Luis Gordillo has much to do with that liberating and joyful transgression. It also has something of that fine Sevillian and Catholic irony against a sordid and murky conception of sin. Nevertheless, it is also a sense of humor ridden with guilt. In the general context of Spanish painting of the Sixties, formed under the triple paradigm of informalism, normativism, and social figuration, the general political conditions characterized by lack of liberty and overall repression did not exactly allow a childish merriment towards colors or the liberating joy of laughter. Only political satire justified, slightly, the use of a sense of humor, and perhaps the precursors in this regard were Eduardo Arroyo and Equipo Crónica. In their context, Luis Gordillo's sense of humor unfurled as a tornado during the Seventies.

Nonetheless, Gordillo's humor did not have the alibi of the legitimization of political satire. It was an easy laughter, a delirium, a pure disordering that could be clearly noticed in the themes, in the overflowing chromatics, and above all in the titles of his works. This Andalusian mockery indirectly derided the infinite seriousness of the political protest itself embodied in painting, in social realism or in the "scientific rationalism" of normativist formalism. It directly mocked the sad and dismal life of Spanish intellectual and official politics, as well as the sordid and miserly Catholic Church—for these reasons it did not cease to be guilty. As a result it did not find the social recognition that would legitimize it, not until it found a social base that identified with the new values that his painting prefigured. This new social class was a new generation born in the Fifties, that had not lived through the heartrending confrontation of the Civil War, that knew neither the penury nor the famine of the Thirties and Forties, and, on the contrary, was beginning to enjoy a certain economic stability and industrial and commercial development with such conveniences as compact cars, television, and duplex apartments, all of which, at about this time, started appearing in Luis Gordillo's work. This new generation clearly perceived Gordillo's output as liberation from their bad conscience, as an

uninhibited response in the face of the dominant, dismal, and hostile panorama.

The same may be said of the artistic landscape. One had only to read the first manifesto by El Paso to become aware of its call for a serious and rigorous art. Juan Antonio Aguirre wrote in 1969 that "it is easy to understand why constructive rigor and informalist anarchy are two forms of puritanism."¹⁵ Facing this form of puritanism, Gordillo's painting was perceived as a liberating reaction; but it did not occur immediately. One had to wait until the end of the Seventies, when the grave and serious tensions that shook the history of the Spanish transition to democracy subsided, for the uninhibited and fun-filled painting of Gordillo to reach true public and popular recognition. It was not until then that mere diversion was well regarded.

To better understand this I would like to compare the social recognition of his painting with the period's musical scene. At the end of the Seventies, after the dictator's death, and the progressive, if conflicted, democratic consolidation, there existed among Spanish urban youth an emergence of disenchantment with the excessive politicization that the Transition brought, on one hand, and an irreverent and mocking attitude toward the old and traditional values on the other. They enthusiastically embraced the new freedom attained. In a certain way, all these feelings and values were present in the first half of the Seventies, after the consolidation that the new bourgeoisie brought about with the economic development of the Sixties, but which it did not then have true freedom to express. With the death of the dictator in 1975, everything suddenly changed. The new liberty not only enabled freedom of assembly and political criticism, but also the innocence of laughter and unbiased merriment. This was particularly evident in the new panorama of popular music. The appearance of youthful groups, pure hooligans and unbiased, such as Mamá, Kaka de Luxe, or later Alaska and Pegamoides, was received by Spanish youth as a breath of fresh air. Confronting the sordid official musical environment of the Sixties and early Seventies, the Raphaels and Julio Iglesiases, and the morally and politically conscientious protest songs of leftist singers such as Raimón, Paco Ibáñez, or Lluís Llach, the appearance of a new rowdy, fun, and non-ideological music was received with true enthusiasm, as a kind of liberation. Disregarding the obvious differences, the painting of Luis

Gordillo was in that moment received with a similar enthusiasm since, in analogous terms, it also faced unbiased an exhausted pictorial panorama excessively idealized and laden with prejudices.

This comparison would explain the strange phenomenon of the scant acceptance of Luis Gordillo's work abroad, even though he is recognized as one of the great masters of Spanish painting. His work corresponded perfectly to a determined cultural and ideological moment in Spanish culture that did not have a parallel in any of the countries around us, perhaps with the exception of Portugal. It was understandably difficult for a German curator, a French critic, or an American dealer to perceive the corrosive strength of his work, just as they would not have understood the musical qualities of Alaska or the Pegamoides that so fascinated a whole generation of Spanish youth. *Gordillismo* had without a doubt its birth during this period,¹⁶ which does not mean in the least that his work was only pertinent then. On the contrary, he initiated a movement that was uninhibited in its sense of freedom; its corrosive power still continues to maintain its influence today. Gordillo himself was from the beginning very much conscious of the liberating power of his painting's humor, just as he was of the ambiguity of its contradictions. In 1972 he affirmed in an essay titled "Text in reference to the latest humoristic and critical works:"

A brilliant, hurtful, warm, aggressive, comfortable, sweet, luxurious, decadent, sense of the absurd.

A metallic, repetitive, comfortable, relaxed, technical, geometric, sensual, perverse sense of the absurd.

An aggressive, ridiculous, shameful, awkward, infantile, programmatic, shitty, racy sense of humor.¹⁷

That a sense of humor may be ridiculous appears as *va de soi*, but that it may be infantile and shameful at the same time as well as awkward reveals a component of having a mental complex in itself, which does not take away in the least from its aggressive character.

4. There Is No Color

In a manner analogous with humor, the excessive chromatics of his pictures equally assumed the error of his contradictions. The Marxist semiology of the period did not avoid pointing out this danger. "The chromatic recourse"—wrote Simón Marchán

in 1972—"is problematic when the figural aspect is weakened, it could cause communicative disturbances, a 'noise,' a conduit's obstruction. For that reason, the results betray their intentions in some of these works, even though the deliberate resolve to facilitate perceptive and identifying codes through drawing can be easy to assimilate through the underlying graphic scheme. The use of color, or even at times its vaunted self, imposes its own laws."¹⁸

It is curious that this semiological analysis of Gordillo's work is disconcerting precisely in the presence of his best pictures; particularly the ones in which the artist achieves a language of his own and the ones in which for the first time he clearly asserts his status as master of a new generation. Not the generation written about by Juan Antonio Aguirre, which had little to do with Luis Gordillo, but rather with a new generation that explicitly recognized him as their master. It is curious that it is in precisely these pictures of an overflowing colorfulness that the Marxist semiologist asserts his admonition and in a way his moralizing condemnation. The criticism of excessive chromatics not only denotes the incapability of the critic to admit that for which he is not ideologically prepared, but also his own socio-cultural incapacity (rightly diagnosed by the critic) to understand that art which is already socially anticipating its time. The very artists were the ones that clearly detected this importance well before the critics. If Juan Antonio Aguirre was able to see this at the time he proclaimed Luis Gordillo the paradigm of the new generation, it was not at all owed to his weakened critical discourse, but rather to the fact that he himself was one of those painters—along with Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafa Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villata, Manolo Quejido and Javier Utray—who were deeply fascinated with painting's resurrection as propitiated by Luis Gordillo.

On the other hand, it is interesting to note that subsequently Simón Marchán, in an addendum written in 1973, recanted his admonitions. The fact that the artist would reaffirm himself even more so when facing the critic's positions, in spite of the moralizing censure, reveals that he was conscious of his true strength in the aggressive use of color as seen in his *Adam and Eve (Adán y Eva)* or *The Pebble over Palms (La chinata sobre palmeras)* from 1973.

5. Its Own Language

Once we have characterized Luis Gordillo's avant-garde compulsion, not as a product of a personal crisis, but as the very experience of the crisis of the vanguard and the crisis of painting itself, we find ourselves willing to face the peculiarities of his style, assuming this is the decided product of the various means of his evolution. This evolution has always been dictated by the vanguard's rhythm in a way that the artist himself recognizes:

I have been an avant-gardist: in its time I was an informalist, and this was a vanguard; later I had my Pop experiences, and Pop was also the avant-garde; later, my digressions with geometric abstraction, and today I am inside of what is called "new abstractions" or "redefined abstractions." And there is the problem: Is that a new vanguard? That I do not dare to judge.¹⁹

In any case, his desire to be in the avant-garde is what propels him in each of his changes of style and forms of expression, until the artist finds himself developing a personal language that he no longer knows whether or not is avant-garde. This is possibly because the concept of the vanguard may have become equivocal or confused. In any event, all these avant-garde experiences fall like sediment over his work, configuring a peculiar style that, in some way, continues to be present in the various strata of the previous periods. Even though informalism appears to be a style totally irreconcilable with Pop's figuration, the truth is that Luis Gordillo's work is a surprising synthesis of both tendencies. This constitutes not only the new search for a different territory but, at the same time, the overcoming of both previous styles. It is an unexplored territory of his own where the work of the artist not only expresses itself with its own voice, but once again opens new paths and creates new tendencies.

This idea of the sedimentation of a tradition not only is relevant to the explanation of Luis Gordillo's peculiar style, but also is a particularly appropriate way to approach the study and contemplation of this exhibition which is centered on the theme of duplicity. Because, in fact, if we understand Gordillo's style as the product of the accumulation of his different periods, it would be necessary to show how these are preserved and made pertinent in the various subsequent works. Even though this exhibition has the appearance of a great retrospective, with a selection of more

than fifty pieces from 1964 till 2003, those works marked by informalism from his first period are excluded from the selection.²⁰ The reason seems evident. The artist himself notes that informalism excludes duplicity. It is a pictorial method based on psychic automatism and on free gestural movement, the repetition that gives way to duplicity is not related to the same meaning dealt with here. It is, therefore, logical that those first works in an informalist style do not appear in an exhibition centered explicitly on the theme of duplicity.

Nevertheless, informalism is still present in the work immediately following his first period in at least two ways: first, in the series of heads from the Sixties where rationalism and gesturalism reconcile themselves. The artist himself insisted on this reading—using the alchemist language so dear to Juan Eduardo Cirlot—when underscoring that "these heads are almost molten, almost formless."²¹ Second, informalism remains in his work through the permanence of the surrealistic principle of psychic automatism, a principle that informalism wanted to carry out to its ultimate consequences. Gordillo would always remain true to this principle by giving, on one side, the primacy of a picture's composition to those automatic drawings—that are not purely informalist, but are nevertheless fully unconscious. We refer to those drawings he creates without paying attention, as when he speaks on the phone, that he would end up naming humorously DDT's (*Dibujos De Teléfono* or Telephone Drawings). He insists on the importance of moments of hot creativity and emotionality in contrast with cold moments of recreation which he also named with equal humor his "refrigerator style" (*estilo nevera*).²²

This insistence on psychic automatism convinced the artist that even this formal element of reduplication, characteristic of Pop's aesthetic, has in his case to do with psychoanalysis. In various conversations held in preparation of this catalogue's text, the artist defended this opinion: "Duality"—he told me—"begins in 1964. Informalism does not lend itself to duality. I see it related to psychoanalysis. In a certain way, with the analyst, one places oneself facing a mirror to speak to someone else. I started psychoanalysis in 1963."

The suggestion is interesting. It explains why the work prior to this date is not included in this exhibition even though it is a

retrospective and delves into a theme that appears to be very dear to the artist: the speculative character of its own analysis and of its reflection on the work. It also explains the presence in the exhibition of a magnificent picture with a psychoanalytic theme that, although it does not explicitly develop the formal recourse of duplicity, does capture it implicitly: *She, He, and Their That (Ella, el y su ello)* from 1973. Nevertheless, it errs from that psychology from which we would like to distance ourselves on this occasion. The painting tries to show the way in which duplicity is not only the result of that summation of tendencies, but also the specific process of renovation of forms in contemporary art.

It is evident that informalism did not admit the reproduction of the image. The distance the artist himself established in this respect came from the reality that its gesture is visceral, it did not only allow the correction of the gesture, but neither did it allow its maturity nor the rational objectivity of what is expressed.²³ Mere psychic automatism did not only satisfy the personal demands of the artist, but it ended up producing the collapse or ruin of informalism—a problem that its own defenders complained about. In this manner, there appears a new expressive necessity, not only in the artist, but also in history, capable of consolidating and rationalizing the aesthetic finds of informalism. Nevertheless, none of the movements that historically appeared later assumed their fulfillment; rather they explicitly supposed their negation. If geometric abstraction, which would later flow into minimalism, was somewhat informalism's rejection, Pop Art simply ignored it with its publicity and commercial shamelessness.

The artist himself lived informalism's insufficiency as a demand from his art that needed to intimately mend its two fundamentally expressive components: on one side, the visceral element, and on the other the purely rational. "I always find myself split between two elements"—the artist wrote on September 9, 1969—"the rational and the sentimental. If I lean towards the first, especially in art, I have the anxious sensation that I am accepting a technified world where everything is being sacrificed to science and my inner self does not express itself duly [...]. If I lean towards the sentimental, in a moment I feel terribly guilty for the grave sin which is the lack of rationalism in a world where everything must be sacrificed to the reality of production."²⁴

It is true that Pop Art, as a technical procedure, is the first to systematically use the mechanical reproduction of the image through serigraphy and photography series and expressive recourses particular to comic strips, cinema, and advertisement, as is the case in Andy Warhol's work. Formally, the subject of the image's reproduction appears in Gordillo's work as a rationalizing and critical effort towards all the emotional elements present in informalism—it appears first as an effect of normativism whose rationalist critique the artist only partially assumes—but, secondly, it also appears as a result of the incorporation of technique in the production of his work. The incorporation of methods of mechanical reproduction particular to Pop Art (advertisements, photography, comic strips, and serigraphy) does not mean Gordillo is a mere follower of new expressive techniques, but is more the result of the evolutionary demands of his own work. For him, the demand for rationality in the treatment of the work is very much like a technical and scientific rapprochement to the work. It is from here that springs his initial fascination with photography and the mechanical recourses for the reproduction of the image, characteristics of the new mass media and Pop Art.

Somewhat implicit in the effort to rationalize normativism was the element of the image's reproduction. This is something that the artist himself recognized in a recent conversation with Horacio Fernández: "That was an essential aspect of all of that period's normativism, the open work, the work in series."²⁵ It is already a classic theme in the history of painting, dating from the time of Manet and Degas, that photography implicitly contained that same principle. It is true that Gordillo, for a time, was interested in this possibility of photography as a mode of objective and critical distance, as well as the rational analysis of the image. Soon after, he distanced himself from this classical recourse and promised himself not to use it again. A good many of his heads from 1963 and 1964—several of which are seen in this exhibition—were painted following this pictorial method. However, the process was unsatisfactory for an artist who conceived his relation to the avant-garde as a kind of emphatic Kantian imperative, as a superior species that must be moral. For this reason, he wrote on his use of photography when looking back at his Sixties' work:

Around '65 and '66, I started painting some totally invented heads and above all mechanized individuals, without a photographic connection to reality. I abandoned photography as a direct model "from nature," but also as an evocative or distant model. I would never again be served by photography when working on those objectives. I had created some beings, almost "psychological machines" that could march by themselves, without photographic support. It is at that moment that my design becomes really personal.²⁶

It is worthwhile to underline this idea expressed by the artist, that his emancipation from the dependency on photography's objectified image as a model coincides with the moment that his "design becomes really personal." I could not agree with him more. The artist starts to configure a truly personal language in the second half of the Sixties. This language is partially characterized by a popular iconography, as seen in the pedestrians of *Trifourlegs (Tricuatropatas)* from 1967 or the various *Motorists (Automovilistas)* from 1968, but above all it is characterized by the reduplication of the image. This iconography does not correspond in the least to Pop's aesthetic, in the sense that it is taken from mass media, as is the case with Andy Warhol's *Double Elvis* from 1964. It is true that in this iconography there is a clear reference to the urban development characteristic of Sixties' Spain. Even the term "duplex" that Luis Gordillo starts to use humoristically about then, comes from the terminology of real estate developers, representative of the urban and demographic boom of the Sixties. Nevertheless, his is already a personal aesthetic which, in its peculiar sense of humor, its colorfulness, and its technical recourse to image reduplication, starts to configure an absolutely unmistakable and personal language. As a result, he would end up rising as the "paradigm of the new generation."²⁷

His abandonment of photography as a model does not suppose he abandons photography as a technical method of mechanical reproduction. On the contrary, as the recent exhibition of photographs from the Seventies at the Círculo de Bellas Artes, Madrid,²⁸ has sufficiently confirmed, the discovery of the infinite possibilities of reproduction, repetition, and the recreation of the work itself held an interest for the artist. The photocopy, the mechanical decomposition of color, serigraphy, and photographic collage were technical processes that, from that moment on, the

artist would use increasingly, as seen in some of the works in this exhibition such as the photomontage *Mirror-Twins (Espejo-gemelos)* and the collage *Sedimentation, Structuralization (Sedimentación, estructuración)*, both 1975-76. Once again, its continued use was an inherent criticism of the very tradition of painting more than a pursuit of the technical and expressive recourses of other traditions such as Pop. In a work published in 1982 in the journal *Nueva lente (New Lens)*, the artist explained the motives for his fascination with the mechanical reproduction methods of the image and its multiple possibilities for chromatic decomposition and serial repetition; this was a fundamental discovery for his criticism of the tradition of painting:

A desire to remove myself from the traditional gamut in modern painting which essentially repeats the discoveries obtained by the Impressionists: the contrast of warm and cold tonalities, luminous vibration, etc. The work with mechanical means widely introduces the mediation of casualty, the discovery of a range of like colors logically unimaginable. The object is to create a color neutrality, to subvert modernity's atmosphere and color; to turn it inside out, to create a space that is...secular?²⁹

6.A Philosophy?

"To create a secular space for representation." The artist timidly places a question mark on the enormity of his affirmation. It does not have to do, as Artaud would like, with the end of God's judgment, nor does it have to do with the confrontation with the Christian tradition in painting. Without a doubt it has to do with the creation of a new space and the opening of new possibilities in painting's representation. Still, in a certain way, through this timid affirmation we can foresee something of that philosophy which we mentioned we would discuss in this text; a philosophy we called "*gordillismo*."

This is a philosophy that, like all great philosophies, contains at its core ethics and metaphysics. Several years ago, the artist formulated for himself the ethics, under the form of an avant-gardist imperative, of a surprising Kantian rigor: "For a long time I have pondered the problem of the possible existential 'maximum,' to fulfill what 'I ought to do,' or at least, investigate that road. To

try to find a duty to be pictorial: What should an artist do in my time?"³⁰

This vanguard ethic that threatens, follows guides, and blames the artist, as a kind of a superego, had as a base a surprising metaphysics, a vision of reality understood as multiplicity which might be the true basis of the artist's fascination with the idea of multiplicity.

At the time, Gordillo called attention to an idea that has always been dear to him. It finally became systemized in his obsession with taking images of each and every one of the compositional phases of his work: he has the conviction that a great number of possible pieces are found implicitly in the creative process of a work of art. The idea is that a unique work is a multiple one at the same time. In a way, he wanted to leave graphic record of this process when he published in 1997 some of the possible pictures present within the composition of his *Snow White and Ferocious Pollock (Blancanieves y Pollock feroz)* from 1996.³¹

There are a number of works in this exhibition that also pick up on this problem. Good examples are the different combinations based on photocopies of *Voyeuristic Melchior (Melchor voyeur)* from 1973, and the exploration of the possibilities of color separation and chromatic decomposition in *Gray Trio and Vinegar (Trio gris y vinagre)* from 1976.

The theme of a work's multiplicity ought to be understood as a new effort towards the rationalization and improvement of a given pictorial tradition. It also ought to be understood as a reflection of multiplicity's own reality and even as the diverse multiplicity in the identity of the very artist. A conversation with Wolfgang Schäfer in 1990 headed in this direction:

"I think that reality as such is nothing more than a concept, it can even be said that reality does not exist as something defined, concrete, and finished. Reality only exists in its interpretation. For this reason the media's actuation is totally necessary, since it is evidently constituted as a whole structure of masks that represent reality. Those masks or images seen on TV or newspapers are without a doubt also reality. I would even go so far as to say that the destruction of the masks is a new mask in itself. I think what hides is as real as that which is hidden."³²

Before a multiple reality, the diversity and multiplicity of the work does not only compile and show that changing reality of masks and concealments. The very process of artistic creation

would itself be conceived as a kind of duplicity: as a destruction, in part, of images, while at the same time a new creation of images.

This is what the artist clearly affirms:

I would say that the artistic work is dual: it is the image's destruction and the image's construction. Because it is all inevitable. The destruction of images that we already see as false, that we have already seen as false, and the inevitably new construction of images, because without interpretation there is neither reality nor life.³³

At another time, I would have enjoyed underscoring the complex relations that these artistic theses maintain with the great European philosophical tradition of Kant, Nietzsche, Heidegger, and certainly Deleuze. For now, I would be satisfied in suggesting how in this philosophy, with its ethic of the vanguard and its metaphysics of the mask, possibly lies the foundation of the peculiar aesthetic renovation of Gordillo's work, and surely the secret of his mastery.

-
- 1 Dan Cameron, "Inscripciones de energía en la obra de Gordillo," in *Luis Gordillo. Obra reciente*. Exh. Cat. (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987), n. p.
 - 2 Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo* (Madrid: De León Editores, 1986).
 - 3 Calvo Serraller, 1986, p. 9.
 - 4 Calvo Serraller, 1986, pp. 10-11.
 - 5 Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo* (Madrid: Theo Ediciones, 1981), p. 61.
 - 6 Calvo Serraller, 1986, p. 11.
 - 7 Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes* (Milan: 1960).
 - 8 Calvo Serraller, 1981, p. 8.
 - 9 Francisco Calvo Serraller, "Regreso al origen," in *Luis Gordillo, Le désir au frigidaire*. Exh. Cat. (Munich: Michael Hasenclever Gallery, 1990), p. 59.
 - 10 Luis Gordillo, "Julio 1973," in *Luis Gordillo, 1958-1974*. Exh. Cat. (Seville: Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974), n. p.

- 11 Manuel Fontán del Junco, "Como un pintor extranjero en la fiesta de las vanguardias. Entrevista a Luis Gordillo," *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, (August-September 1996), p. 12.
- 12 Rolf Hengesbach, "Luis Gordillo," in *Luis Gordillo*. Exh. Cat. (Madrid: TF Editores, 1998).
- 13 Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del s. XX*, Summa Artis, Historia General del Arte, No. 2, Vol. 37 (Madrid: Espasa Calpe, 1999), p. 526.
- 14 Fontán del Junco, 1996, p. 14.
- 15 Juan Antonio Aguirre, *La nueva generación en la escena española* (Madrid: 1969), p. 7.
- 16 Santiago Amón, "¿Es posible el gordillismo?" *El País*, (23 October 1976), p. 21.
- 17 Luis Gordillo, "Texto referente a las últimas obras de tipo humorístico y crítico, 7-X-1972," in *Luis Gordillo 1958-1974*, n. p.
- 18 Simón Marchán Fiz, "La apropiación pictórica de Luis Gordillo," in *Luis Gordillo, 1958-1974*. p. 11.
- 19 Fontán del Junco, 1996, pp. 12-13.
- 20 Works from an interesting selection shown at Guillermo de Osma Galería in 2003. Guillermo de Osma Galería, *Luis Gordillo, 1960*. Exh. Cat. (Madrid: 2003).
- 21 Luis Gordillo, [Untitled text], in *Luis Gordillo, 1958-1974*, n. p.
- 22 Luis Gordillo, "Narración, 8-6-73," in *Luis Gordillo, 1958-1974*, n. p.
- 23 "I imputed informalism with a principal defect: the impossibility of allowing the maturation of a picture in successive sessions, since I owed myself to a first moment or to the solidification of the first matter. *The desire was not to depend totally on inspiration* of the happy moment. For this reason, when two years later I got back to work, I told myself that I would behave in a more distant and slower manner." *Luis Gordillo, 1958-1974*, n. p.
- 24 Luis Gordillo, "9 sep. 1969," in *Luis Gordillo, 1958-1974*. n. p.
- 25 Luis Gordillo, "Conversación con Horacio Fernández y Oliva María Rubio," in *Luis Gordillo. Retrovisor. Procesos fotográficos en los 70*. Exh. Cat. (Madrid: La Fábrica and Círculo de Bellas Artes, 2004), p. 7.
- 26 Luis Gordillo, "Relación entre la foto y mi pintura," in *Luis Gordillo, 1958-1974*, n. p.
- 27 The expression is obviously by Juan Antonio Aguirre. Juan Antonio Aguirre, in *Nueva Generación*. Exh. Cat. (1968).
- 28 Luis Gordillo, 2004.
- 29 Luis Gordillo, "Fotos. Procesos y transformaciones," *Nueva Lente*, (October: 1982).
- 30 Luis Gordillo, "22-4-1970," in *Luis Gordillo, 1958-1974*, n. p.
- 31 Galería Salvador Díaz, *Luis Gordillo*. Exh. Cat. (Madrid: 1997).
- 32 Wolfgang Schäfner, "La melancolía del deseo," in *Le désir au frigidaire*, p. 21.
- 33 Schäfner, 1990, pp. 22-23.

LUIS RODRÍGUEZ GORDILLO (Seville, 1934)

J. González de Aledo

Gordillo is the second son of eight children. His father, a doctor, was born in Valladolid, his mother, in Seville. He was still a child when he had his first contact with music, an interest he cultivated throughout his years at Seville's School of Law (Derecho en la Facultad de Sevilla), which he attended from 1951-56. His initiation into painting was somewhat belated. At the end of his university studies, he was introduced to the medium by the young painter Santiago del Campo who had just arrived from Rome.

Upon receiving his degree, and without much interest in law, he decided to dedicate himself to painting against the wishes of his father. During 1956-58 he took two courses at Seville's St. Elizabeth of Hungary School of Fine Arts (Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría). He was particularly drawn to the life drawing classes given by Miguel Pérez Aguilera. In the summer of 1958, Gordillo left for Paris where, for several months, he visited museums and galleries. There he discovered informalism, a movement much in vogue at the time. He then began his first abstract painting, continuing to paint in this style until 1963. His return to Seville was particularly problematic as he found it difficult to combine what he had experimented with in Paris with what was being taught at the School of Fine Arts. He then decided to abandon the school even though he had passed the very difficult admissions exam in 1958.

Gordillo thus began a period filled with doubts and ups and downs; nonetheless he had his first solo show in Seville in 1959. That summer he returned to Paris where he remained for two years. He studied French at the Sorbonne and the Alliance Française and at night worked in a hotel. Even though he barely painted during this period he has recognized it as a time of decisive importance.

In 1962, he returned to Spain where he had his second exhibition in Seville. After a trip to London, where he remained for several months, he established himself in Madrid. He received a degree from the Central School of Languages (Escuela Central de Idiomas) and started teaching French, which is how he earned a living for the next nine years. He was already conscious of informalism's crisis when, at the end of 1962, he started drawing again. Figurative elements began to appear in his work; they would become more of a presence in his approach towards Pop Art.

His initiation into psychoanalysis in 1963 was crucial. He started group therapy with Ramón Portillo, one of the precursors of psychoanalysis in Spain. Soon after, he began individual analysis with María Teresa Ruiz for a period of eight years. The soundest effect it had in his life was his regular dedication to painting. Gordillo has repeatedly insisted upon the importance of this process in the aesthetic construction of his work.

Pop's influence proceeded to become more personal in Gordillo's work and was made concrete in the series *The Heads (Las cabezas)*, 1963-65, which he showed to Margarita and Antonio Navascués of the Galería Edurne, Madrid. He had various exhibitions there in 1964, 1966, and 1968, that revealed his stylistic evolution from Pop to geometric figuration as seen in *Automobiles (Automóviles)*, 1968. The second exhibition awoke the interest of various critics such as Venancio Sánchez Marín and Juan Antonio Aguirre. The latter included him in a group he had formed in 1967 called New Generation that proposed a synthesis between the organic and rational languages that Gordillo was using at the time. The group, which exhibited repeatedly between 1967 and 1969, was formed by José Luis Alexanco, Jordi Gali, Manuel Barbadillo, Elena Asíns, José María Yturralde, and Julián Gil y Anzo, among others.

In 1969, Gordillo married Elena Luxán with whom he lived for thirteen years and with whom he had a daughter in 1982. In 1970, Luis González Robles invited him to participate in the Venice Biennale. At the end of the Seventies, the ascendancy of Conceptual Art submerged him in a profound crisis because he felt supplanted by the vanguard. Once again he abandoned painting and began focusing on the creation of stylistically anarchic drawings that would be exhibited at the Galería Daniel, Madrid, in 1971. These drawings were the basis for his recuperation of painting. He went about this process employing a new sense of color and an underlying irony developed during the course of the decade; two examples of such works are *Fish Bowl (La pecera)*, 1970, and *Cubist Gentleman aux larmes (Caballero cubista aux larmes)*, 1973.

A decisive change took place in 1971 when Gloria Kirby and Fernando Vijande offered him a contract to work exclusively with the Galería Vandres, Madrid. He was able to give up teaching French and dedicate himself entirely to painting. That same year he exhibited

there the complete series *The Heads (Las cabezas)* and, the following year, the pictures that closed the crisis of 1968. This exhibition, as well as the previous one in the Galería Daniel, elicited the great interest of a whole generation fifteen years his junior, including painters such as Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Minguez, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, etc., and critics such as Fernando Huici, Quico Rivas, and Juan Manuel Bonet. It was at the request of the latter two that he had his first retrospective exhibition in the Centro de Arte M-I I, Seville, in 1974, with a catalogue designed by Alberto Corazón and an important essay by Simón Marchán.

In 1975, Gordillo moved to the countryside, close to Tordesillas, on the bank of the river Duero. More than a year later he moved to La Navata, close to Madrid's mountain range. It was a period of intense experimentation which became evident in his subsequent exhibitions. In 1975, he exhibited in Madrid at the Galería Edurne, Galería Vandrés, and Galería Buades. Along with pictures impregnated with color, he showed others that were monochromatic or mounted on photographs and drawings. These exhibitions, together with another at the Galería Maeght, Barcelona, in 1976, brought him national recognition. In Barcelona, he showed an extensive series of works based on the mechanical transformations of the image, such as *Bigheaded Trotter Duplex (Andarín cabezón dúplex)* from 1975-76. Adding to the general recognition he received were several particularly important exhibitions: the 1976 Venice Biennale; the 1977 retrospective at the Biblioteca Nacional, Madrid, organized by Juan Antonio Aguirre and Isabel Cajide; and the 1978 Menton Biennial, in which he participated at the invitation of Ceferino Moreno. The Museo de Bellas Artes de Bilbao held an important show of his work in 1981, publishing a catalogue with an essay by Francisco Calvo Serraller who also wrote the important catalogue for the artist's triple exhibitions in Madrid at the Galería Theo, Galería Fernando Vijande, and Galería Celini that same year. At these venues he presented the culmination of his work using mechanical procedures as seen in *Landscapes (Payseyes)*, from 1979, and the beginning of another series called *5 x 5* from 1981-82, based on the accumulation of freely painted units that represented a novelty in his evolution.

In 1982, he received the National Arts Award (Premio Nacional de Artes Plásticas). He built himself a house-studio in Villafranca del Castillo, outside Madrid, and began a relationship with Pilar Linares

with whom he had a daughter in 1991. He started psychoanalysis anew, under Lacanian influence, which he would continue for the next twenty years.

He continued to participate in important international group exhibitions such as "Spanish Kaleidoscope," that traveled throughout Germany in 1983; "Spannsk Egen-Art," in Norway and Sweden in 1984; and "Modern Spanish Painting" which traveled throughout Europe in 1989. He was invited by the critic Aurora García to head the Spanish contingent of the 1985 Sao Paulo Biennial and, two years later, by Manuel Borja-Villel to show, along with Guerrero and Tàpies, in "After Picasso and Miró," at the Di Laurenti Gallery, New York. In 1985, he inaugurated an extensive exhibition at Galería Fernando Vijande, where he presented, among other works, the series *Gruyere* from 1983; a significant catalogue was published with essays by Francisco Calvo Serraller. This critic would also write, in 1986, the first monograph on the artist.

In 1987, Gordillo exhibited at Galería Soledad Lorenzo, Madrid, and the following year at the Galería Joan Pratts, Barcelona; a catalogue was published for the occasion with essays by Dan Cameron and Kevin Power. At both venues he showed *Meandering Situations (Situaciones meándricas)*, 1986, which represented a change in his work. This change would be more evident at the Galería Antonio Machón, Madrid, in 1990, where he exhibited *Rolling of Fluids (Cilindración de fluidos)* from that same year, with the novelty that next to each picture a photographic series was shown in which each piece's creative process was presented. The following year, the book *Luis Gordillo. Los años ochenta* was published with an essay by Dan Cameron and a design by Carlos Serrano. Another publication, *Le désir au frigidaire*, accompanied the exhibition at the Michael Hasenclever Gallery, Munich, in 1991, with essays by Gordillo, W. Schaffner, and F. Calvo Serraller. That same year, he received the Andalusian Award for the Arts (Premio Andalucía de Artes Plásticas) and the Community of Madrid Award for Artistic Creation (Premio de la Comunidad de Madrid a la Creación Plástica).

In 1992, he signed an exclusive contract with Marlborough Gallery, showing at their spaces in New York and, the following year, Madrid. In 1993, the Instituto Valenciano de Arte Moderno organized an important exhibition of his Eighties' works that later traveled to the Pabellón Mudejar, Seville, and the Meadows

Museum of Art, Dallas. With this exhibition and the aforementioned publication, he tried to shift the critics' focus on his work from that of the Sixties and Seventies to his later work. Also in 1993, the Museo de Bellas Artes de Bilbao exhaustively exhibited all of his graphic work, publishing an extensive catalogue with an essay by Juan Manuel Bonet. The following year he exhibited one of the landmark works of his career, *Optical Discomfort, Epic Discomfort (Malestar óptico, malestar épico)*, 1994, at the Galería Luis Adelantado, Valencia. A catalogue of the exhibition was published at that time with an essay by Enrique Juncosa who would also curate an important group show titled "New Abstractions" held at the Palacio de Velázquez, Madrid, and the Museu d'Art Contemporani de Barcelona. In 1994, he received the CEOE Arts Award (Premio de la Confederación Española de Organizaciones Empresariales a las Artes Plásticas) and, in 1996, the Gold Medal of Fine Arts (Medalla de Oro a las Bellas Artes).

During 1997, Gordillo exhibited simultaneously at Madrid's Círculo de Bellas Artes, Galería Salvador Díaz, Galería Antonio Machón, and Galería Estampa, where *Snow White and Ferocious Pollock (Blancanieves y Pollock feroz)*, 1996, was shown. That same year he had an exhibition at Räume für neue Kunst/Rolf Hengesbach, Wuppertal, for which he also wrote the catalogue essays. In 1999, he participated in the group show curated by Kosme de Barañano at the Museum Wurth, Kunzelsau. Contemporaneously, Manuel Borja-Villel and Gordillo curated a new retrospective at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona which traveled the following year to the Museum Folkwang, Essen. His latest works on paper were shown at the Casa de la Moneda, Madrid, and, also during this period, he received the Tomás Francisco Prieto Award. Also important were his exhibitions at the Michael Hasenclever Gallery, Munich (2000-1), and the Galería Joan Pratts, Barcelona (2001), where he showed *Independent Compass (Brújula independiente)* from 2000. In 2002, he once again exhibited at the Galería Marlborough, Madrid, where *Verbi Gratia Pond (Laguna verbigracias)*, of that same year, was among the works shown. The following year he exhibited at multiple venues in Madrid: Galería Antonio Machón, Galería Estiarte, Galería Marlborough, and Guillermo de Osma Galería. In 2004, Gordillo received the Francisco de Goya Award from Aragón (Premio Francisco de Goya de la Comunidad de Aragón).

BIBLIOGRAPHY:

Aguirre, Juan Antonio, *Arte último* (Madrid: Julio Cerezo Estévez editor, 1969).

Aguirre, Juan Antonio, *Luis Gordillo* (Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977).

Bonet, Juan Manuel, and Pablo Palazuelo, *Luis Gordillo* (Barcelona: Galería Maeght, 1976).

Bonet, Juan Manuel, *Luis Gordillo. Antológica de obra gráfica* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994).

Borja Villel, Manuel, et al. *Luis Gordillo. Superyo congelado* (Barcelona: MACBA, 1999).

Calvo Serraller, Francisco, *Luis Gordillo. Pinturas 1982-1984* (Madrid: Fernando Vijande editor S.A., 1985).

Calvo Serraller, Francisco, *Luis Gordillo* (Madrid: De León editores, 1986).

Calvo Serraller, Francisco, W. Schäfner, and Luis Gordillo, *Le désir au frigidaire* (Munich: Michael Hasenclever Galerie, 1990).

Cameron, Dan, *Luis Gordillo* (Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987).

Cameron, Dan, *Luis Gordillo. Los años ochenta* (Madrid: Tabapress, 1991).

Cameron, Dan, *Luis Gordillo* (Madrid-Nueva York: Marlborough Gallery, 1992).

Castro Flórez, Fernando, J. Jiménez, and Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo* (Madrid: Galería Salvador Díaz, Círculo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, 1997).

García, Aurora, *Luis Gordillo. Obra sobre papel. 1997-1999* (Madrid: Museo Casa de la Moneda, 1999).

Juncosa, Enrique, *Luis Gordillo* (Valencia: Galería Luis Adelantado, 1995).

Instituto Valenciano de Arte Moderno, *Luis Gordillo* (Valencia: IVAM, 1993).

Marchán Fiz, Simón, *Gordillo 1958-1974* (Sevilla: Centro de Arte M-11, 1974).

Verbis, D. G., *Luis Gordillo* (Madrid: Galería Marlborough, 2002).

CRÉDITOS

Textos:

- © Miguel Cereceda Sánchez
- © Jaime González de Aledo

Diseño:

Jordi Teixidor

Fotografías:

- © Antonio Zafra
- © Pert Loor in't Holt (pág. 63). Artium de Álava.Vitoria-Gasteiz
- © Manuel Artero (pág. 83)
- © Pilar Linares (pág. 4)

Fotomecánica e Impresión:

Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN:84-7075-523-4 Fundación Juan March
ISBN:84-89935-50-5 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M-36111-2004

Fundación Juan March

IBERIA 

