

S e m p e r e

Líneas paralelas

Soledad Sevilla

Septiembre - noviembre 2019

Fernández-Braso
G A L E R I A D E A R T E

Salto de línea

Eusebio Sempere / Soledad Sevilla

Rocío de la Villa

“que las cosas, las personas, están compuestas de líneas muy diversas, y que no siempre saben sobre qué línea de sí mismos están, ni por dónde hacer pasar la línea que están trazando; en una palabra, que en las personas hay toda una geografía, con líneas duras, flexibles y de fuga”. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, 1977.

Cuando hablamos de arte, de la trayectoria y de obras concretas de artistas, una de las cuestiones más insidiosas es elegir términos, palabras, nociones y calificativos precisos que no sean intercambiables y evidencien la peculiaridad de cada pieza, de esa autoría, de la unicidad que presenta, a semejanza del instante y del gesto congelados de la vida de cada ser humano. La teoría, la historia y la crítica del arte, aunque puedan tomar como ejemplar una obra, sin embargo, suelen proyectar sobre ella conceptos generalizadores y vocablos propios, desarrollados ante la necesidad de bregar con tendencias, movimientos y periodos, y a menudo recusados al ser considerados tecnicismos, que eclipsan esa unicidad en la que, al cabo, consiste toda y cada obra de arte.

Y ¿cómo hablar de las obras de dos artistas próximos, que coinciden durante un breve periodo, pero a quienes siendo rigurosos ni siquiera podríamos encuadrar en una tendencia, sin poder establecer una genealogía común, ni influencia determinada de uno sobre otro, con resultados tan distintos, pese a la visión última compartida de qué hacer y para qué? ¿No es cierto que a las obras de ambos les definen con exactitud su compromiso radical con la geometría y la luz, la voluntad constructiva y el sentimiento poético, el equilibrio entre la estructura y el lirismo y, sobre

todo, la elección de la línea, el ritmo vibrante y la serenidad evocadora de eternidad e infinitud, en una suerte de afinidad que, cuando se habla de arte, puede ligar imágenes distantes por siglos y desde alejadas culturas?

Incluso, durante la década que nos ocupa, entre finales de los sesenta y comienzo de los años ochenta, las obras de Eusebio Sempere (Onil, Alicante 1923 - 1985) y Soledad Sevilla (Valencia, 1944) están más próximas. Entre 1969 y 1971, ambos coinciden en los Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1968-1971), junto a José Luis Gómez Perales, Eduardo Sanz, Manuel Barbadillo, Luis Lugán, Abel Martín, José Miguel de Prada Poole, Elena Asins, Ana Buenaventura, Enrique Salamanca, Tomás García Asensio, José María Yturralde, José Luis Alexanco, Gerardo Delgado y Manuel Quejido, entre otros. Solo recordar sus nombres nos evoca a las distintas generaciones y disparidad de intereses. Diferencias que, sin embargo, según recuerda Soledad Sevilla, desaparecían en las reuniones semanales organizadas, con el fin de formalizar en lo posible la descripción de la obra, por los matemáticos Ernesto García Camarero y su director, Florentino Briones, ideador de este seminario donde se defendía el uso del ordenador, como una *gran herramienta*, decían, “para aumentar

la capacidad creadora liberándola de la servidumbre condicionada por lo reiterativo y mecánico". Efectivamente, el ordenador IBM era enorme, ocupaba todo el sótano del innovador edificio diseñado por el arquitecto Miguel Fisac, y su único dispositivo de entrada eran tarjetas perforadas cuyos resultados el procesador, que carecía de memoria, emitía en papel continuo. Los artistas –a excepción de Alexanco, que sí sabía programar– tenían que esperar a que los matemáticos introdujeran la información. Pero, sin un presupuesto concreto asignado, los plazos se iban dilatando. Soledad recuerda que a Sempere "le sacaron unas curvas maravillosas"; por su parte, decidió que tardaba menos en producir manualmente las variaciones que pedía. Pero, obviamente, el análisis de las formas –y esto es lo fundamental–, ya estaba hecho. También recuerda las cenas en casas de unos y otros, donde se reunían los integrantes del seminario, lo que demuestra la prolongación de una experiencia compartida y valorada por todos, en un clima de camaradería sin diferencias de edad, inusual en otros ámbitos profesionales, pero muy característico en reuniones de artistas.

Entonces, la distancia vital, de experiencia creativa, influencias y expectativas entre Eusebio Sempere y Soledad Sevilla era enorme. Sempere se encontraba ya en la plenitud de su trayectoria. Residente en París más de una década, de 1949 a 1960, desde inicios de 1950 forma parte del grupo de artistas seleccionados en iniciativas gubernamentales, como la Primera y Segunda Bienal Hispanoamericana de arte en Madrid y en La Habana, 1951-1953. Una década más tarde, en 1960 participaría en la Bienal de Venecia y al año siguiente, en la 6ª Bienal de Sao Paulo, coincidiendo con la modernización tecnocrática del franquismo. Todavía durante esa época sirve de puente con los teóricos y artistas del arte cinético: Michel Seuphor, Vasarely, Jesús Rafael Soto ..., a quienes había conocido en el Salón des Réalités Nouvelles y en la galería Denise René, y sería identificado como cinético en la importante colectiva *The Responsive Eye*, celebrada en el MOMA neoyorquino en 1965, tras su estancia en Estados Unidos. Además, en esos años sesenta, expondría en

Tokio, Bruselas, Lisboa, Manila, Puerto Rico, Grenoble, Róterdam, Munich, Copenhague, Nuremberg, Spoleto. Mientras en España, Sempere formaría parte del *Grupo Parpalló* (1956-1961), promovido en Valencia por Vicente Aguilera Cerni, y después del grupo *Antes del arte*, formado en 1967 también por Aguilera Cerni, con Sempere, junto a Tomás Marco, Michavila, Sanz, Teixidor e Yturralde en torno a experiencias ópticas perceptivas, y ya interesado en los nexos entre ciencia y arte.

Es este grupo *Antes del arte* con el que contacta la joven Soledad Sevilla, veinte años más joven que Sempere, pero con el que ya participa en la segunda exposición del grupo en Madrid, celebrada en 1969. Sevilla, que hacía poco había terminado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona, y con cuya adscripción al Seminario rechazaría tanto el expresionismo y el informalismo imperantes en nuestro país, así como el pop art que entonces comenzaría a adaptarse en España. Iniciando una exitosa trayectoria, exponiendo en las sucesivas y numerosas exposiciones del grupo del Centro de Cálculo durante la década de los años setenta, además de individuales en y fuera de España, hasta su marcha a Boston en 1980. Allí, todavía reverbera su peculiar progresión en el dominio de las combinatorias de la cuadrícula, bien fundado en el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas. Un proceso que ella podía ver entonces desde la respuesta serial y reduccionista del minimal al expresionismo abstracto y que se convertirá después en una suerte de equilibrio equidistante entre la voluntad sustractiva y una poética impregnada de lirismo, que seguirá latiendo en sus futuras instalaciones y pinturas.

Sempere y Sevilla están entre los artistas (Alexanco, Amador, Asins, Barbadillo, Equipo 57, Tomás García, Lily Greenham, Lugán, Quejido, Abel Martín, Mondrian, Eduardo Sanz, Javier Seguí, Vasarely e Yturralde) que integran la muestra *Formas Computables*, realizada al finalizar el curso de 1969 en los sótanos del Centro de Cálculo. Las únicas obras en las que el ordenador había participado era en las de Sempere, Barbadillo e

Yturralde. Entonces la exposición se adscribió al arte concreto. Y volvemos a encontrar a ambos en la exposición del segundo curso, titulada *Generación Automática de Formas Plásticas*, con un marcado carácter internacional. A estas, siguieron otras en 1971, en el Ateneo de Madrid con el nombre de *Formas computadas* y en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid, *The Computer Assisted Art*, con ocasión de un simposio de IBM. Pero entonces comenzaban ya las críticas de artistas que, como Sempere, se manifestaban decepcionados ante la lentitud del cálculo y la imposibilidad de representación de colores.

Hoy en día, en cambio, esta etapa es considerada una de las más destacadas en las trayectorias de ambos artistas, como pudo apreciarse en la importante retrospectiva de Sempere el pasado año en el Museo Reina Sofía, que como el IVAM ha adquirido varias obras de este periodo inicial de Soledad Sevilla.

Ante las piezas presentadas en la presente exposición a dúo, es interesante considerar cómo esta experiencia incidió en ambos creadores, pese a su pertenencia a distintas generaciones y embarcados en diferentes diálogos ante las tendencias en el panorama internacional y en nuestro país. Y sin embargo, al cabo, hermanados por su sumisión a la luz y a la línea, persuadidos de la función del arte doblegada a un placer sensual que deriva de la plasmación serena, abstracta y geométrica ante la inquietud por la infinitud, y por lo perecedero ante la eternidad.

A menudo, cuando hablamos de Sempere asociamos sus imágenes a sus hábitos nocturnos de creación. La luz como símbolo espiritual parece proyectarse sobre la oscuridad matérica. En su pintura, el plano de representación está completamente lleno, fondo y figura comparten la materialidad cromática, aún cuando el combate por la espiritualidad, expresado en la iluminación de formas, figuras incandescentes, irisaciones y vibraciones, le definan como un maestro de la luz.

Ocurre en las imágenes de simples formas geométricas como cuadrados y círculos sobre un plano oscuro, todavía de mediados de los años cincuenta, donde pequeñas variaciones en colores, tamaños y giros en su orientación establecen el juego rítmico, ligero y aéreo. A finales de aquella década el juego se hace serio, insuflado de espiritualidad, con figuras filiformes incoloras (blancas, o negras), casi huellas de tramas espectrales, sobre rayados fondos monocromos, que pronto darán paso a formas incandescentes, conos de finísimos y alargados vértices, esferas ígneas o bien figuras ovoides, con títulos significativos, como "Sacrilégio". Luz alquímica que iluminará a fogonazos y en breves resplandores paisajes interiores. Y que será convertida en luz metálica, cuando a mediados de los años sesenta, en plena investigación cinética y perceptiva, Sempere comienza a trasladar sus guaches a *pinturas tridimensionales* - como prefería denominarlas él que se consideraba *antiescultur*- descomponiendo y superponiendo los planos de fondo y figura, como en el *Móvil* de 1968, recubierto de pan de oro.

Ya en la década de los setenta, su experiencia en el Centro de Cálculo irá ligada, por una parte, a nuevas preocupaciones vinculadas a su creación de esculturas móviles, que en el plano bidimensional de representación se traducen en la precisa construcción geométrica superponiendo planos de intersección, concentrada en las vibraciones ópticas de unas líneas que ahora son rotundas y cuyo cambio de sentido y alternancia cromática, a menudo con colores complementarios, vuelven a afirmar el pleno juego de percepción visual y sus experiencias gestálticas. Sin embargo, en su estricta producción gráfica, quizás sean más significativas las series monocromas que simulan láminas metálicas, como las que tenemos aquí, ya avanzados los años setenta, con áureas doradas brillando sobre los reflejos iridiscentes en las ondulaciones de las formas curvas, en las que Sempere parece encontrar nuevas combinatorias en su fidelidad a las reglas de la simetría, logrando imágenes plenas de ligereza aérea que expresan una dimensión espiritual pura.

Al pensar en las diversas variaciones obtenidas sobre las leyes inmutables de la geometría por los artistas que investigaron en el Centro de Cálculo, no puedo quitarme de la cabeza una frase que Soledad Sevilla escribió para el catálogo de la exposición colectiva *Forma y medida en el arte español actual*, ya en 1977. Tras describir los procesos combinatorios llevados a cabo, añade a modo de conclusión: "Se podría decir, según mi opinión, que es un fondo para el pensamiento, y el arte pasa por encima como una especie de reflejo".

En la incipiente trayectoria de Sevilla, la asistencia al Seminario tuvo una consecuencia inmediata y radical. Como bien puede apreciarse en las obras seleccionadas para esta exposición, su interés pasó del módulo a la línea. Y desde ahí, se sucedieron otras elecciones que seguirán determinando su trabajo posterior, incluidas sus poéticas instalaciones, como la equivalencia entre fondo y figura, entendida también como un doble plano de alternancia entre luz y oscuridad en un espacio ficticio, virtualmente infinito.

No es, por tanto, una exageración afirmar que Soledad Sevilla, inspirada en las cuestiones que se plantean en el Centro de Cálculo, desarrolla su propio programa de construcción de imágenes. Todo comenzó a partir de una firme voluntad sustractiva: quedarse con lo mínimo indispensable. A partir de la simple retícula y el dibujo de formas elementales, por el sencillo método de la sustitución por sus diagonales, giros o desplazamientos, crea variaciones alternativas de nuevas tramas, que después puede enfatizar rítmicamente bien subrayando la dirección de algunas líneas, bien rellenando las formas en blanco y negro o en color.

Es obvio que el contexto de este trabajo es el lenguaje de las estructuras, tan en boga entonces en la teoría lingüística y desde ahí, en las ciencias humanas y en el pensamiento estético, donde destaca la poética minimal de las estructuras primarias sin renunciar a la intensidad emocional de

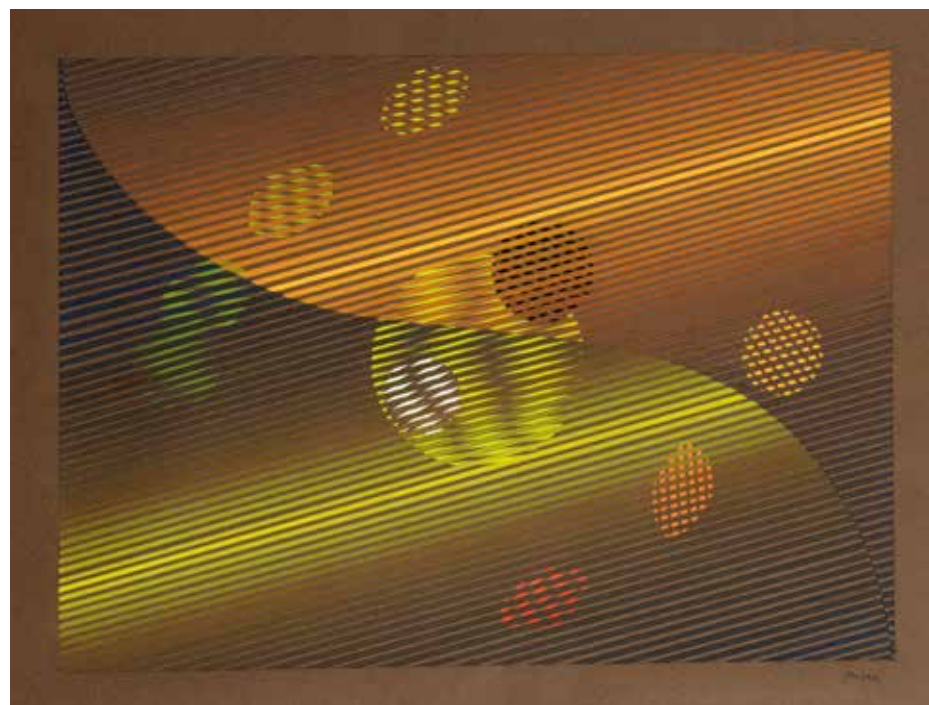
la respuesta estética, como propugna Barnett Newman en su ensayo "Lo sublime está aquí". Porque precisamente es ese sentimiento sublime el que intencionalmente Sevilla pretende provocar en quienes contemplan estas imágenes desestabilizantes gracias a su reiterada elección de diagonales y líneas oblicuas. Hay ya ahí presente entre esos triángulos y rombos una invitación a un curso temporal y su implacable caducidad, que no me parece tan arriesgado vincular, casi veinte años más tarde, con la ambivalente instalación de mariposas *El tiempo vuela*, 1998.

Por tanto, redes y diseño de tramas que fácilmente podemos asociar a patrones textuales/tejidos, y también a celosías y otros elementos decorativos pertenecientes a una tradición árabe que, tras su paso por Estados Unidos y en Harvard, bajo la impacto de la enseñanza de Oleg Grabar, prefiguran ya su interés ulterior por la Alhambra y otros espacios arquitectónicos que transformará en sus instalaciones bajo su programa figura/fondo, luz/oscuridad, desplegando la alternancia rítmica en el tiempo.

En Sempere, todo el énfasis en la luz recae siempre sobre la vibrante materia cromática que cubre por completo la superficie de representación. En Sevilla, la luz se halla en su propio medio aéreo, las formas flotan, incluso en la serie *Belmont* realizada ya en Boston, donde el color segmentado en zonas ocupa toda la superficie, pero transparente sobre la fina retícula. Al menos durante esta etapa, su conquista material en pintura es posterior.



Sempere
Sin título, 1954
Gouache sobre papel
65 x 50 cm



Sempere
Sin título, circa 1958-59
Gouache sobre papel
47 x 62 cm



Sempere
Sin título, 1959
Gouache sobre papel
65 x 50 cm



Sempere
Sin título, circa 1959-60
Gouache sobre papel
61 x 40 cm



Sempere
Sin título, 1960
Gouache sobre papel
65 x 50 cm



Sempere
Sacilegio, 1960
Gouache sobre papel
65 x 50 cm

Cuando pienso en Sempere

Arturo Sagastibelza Ruiz

Me desvelo, y pienso en Sempere. ¿O me desvelo porque pienso en Sempere?

Decliné, en un principio, esta amable invitación a escribir un texto sobre Sempere pensando que nada podía yo aportar a todo lo ya dicho sobre su obra, pero veo ahora que esa inesperada e inmerecida propuesta ha tenido al fin la facultad de incitarme a la escritura -aunque siga, no obstante, pensando exactamente lo mismo- ya que ha acabado por enfrentarme de nuevo a la cuestión de qué es lo que me cautiva de su obra, una obra a la que me siento tan unido, por la que siento tanta admiración. O sea, de *desvelarme* una vez más pensando en Sempere.

No tuve la fortuna de poder tratar a Eusebio Sempere. Lo conocí personalmente cuando estaba ya en el proceso final de su enfermedad, justo el triste día que abandonaba su casa de El Plantío para ir a su Onil natal, donde falleció pocos días después. No conocí a Sempere, por tanto. Desde luego no con la profundidad que hubiera deseado. Apenas pude estar con él unos minutos. He leído, en cambio, todos los textos que sobre su obra y su persona han caído en mis manos, o han perseguido mis manos. He tenido también la suerte de poder conocer a personas muy cercanas a él. He dedicado muchas horas a contemplar y bucear en el misterio de sus obras, y en su misteriosa perfección. Y, sobre todo, he buscado el privilegio y he disfrutado el placer de convivir con ellas. Puedo asegurar

que es enriquecedor e inagotable. Por ello, no es desde la perspectiva del historiador del arte desde la que hablo en este momento. Me he sentido siempre incomparablemente más atraído por la vivencia directa y cotidiana del arte, del objeto artístico, que por su historia.

En sus propios textos, en los testimonios de otras personas que lo conocieron bien y en las entrevistas que concedió, Sempere se nos muestra como una personalidad extremadamente sensible, pero también fuerte y decidida ante la adversidad. Realmente, a poco que nos adentremos en ella, la vida de Sempere se nos aparece como un cúmulo de desdichas e infortunios: la ceguera de uno de sus ojos, la guerra y su desastrosa repercusión en la economía familiar, el desolador ambiente académico de sus años de formación, el fracaso de su primera exposición, la penuria de su larga estancia parisina -¿qué habría sido de Sempere sin la ayuda moral de Vasarely, Ard o Nina Kandinsky, sin la compañía de Abel Martín?-, la vuelta a España sin haber conseguido el éxito que tanto deseaba..., y por último, cuando la vida después de tanto esfuerzo por fin le sonreía, aparece la enfermedad degenerativa que primero le impidió pintar y luego acabó prematuramente con su vida.

Lo insólito, más aún, lo admirable, es que ante ninguna de esas amargas circunstancias, y en ninguno de esos momentos adversos, la obra de Sempere deje traslucir un solo lamento, una queja. No se aparta un ápice del

camino de euritmia insoslayable que se había trazado. Sempere es de esa clase de artistas capaz de soportar una muy dura realidad sin arrojárnosla a la cara. Puso tanto empeño en no revelarnos sus desvelos que, cuando lo pensamos, tanto desvelo suyo nos abruma y nos desvela.

Como dijo Eliot, *la especie humana no puede soportar mucha realidad*. Todo arte viene a *salvarnos* de nuestra realidad, o al menos a enriquecerla, porque se nos ofrece como una nueva presencia que nos brinda *otra* verdad, *otra* realidad. La obra de Sempere satisface, hasta límites realmente insospechados, nuestro ineludible anhelo de *otra* realidad, de la posibilidad de otra vida más armoniosa, elevada y plena.

En verdad, no sabría cómo definir esa nueva realidad que nos regala Sempere. Sólo puedo apuntar que en el arte de Sempere no hay nada desasosegante, abrumador, nada que nos recuerde lo doloroso de nuestra humana condición. Todo es leve, sutil, etéreo, ingrávito. Todo parece ligero. Todo asciende y se eleva sin esfuerzo y con la más alta aspiración. Todo se mueve, todo palpita, gira y oscila, pero siempre equilibrado, sereno, apacible y grato. No entiendo de música, pero en mi ignorancia me parece sentir que toda la obra de Sempere está muy cercana a ella. El temblor de las líneas -siempre tan inquietante y sugerente-, esa vibración visual de sus obras -el efecto moaré de que tanto se ha hablado, por ejemplo- quizá no sea otra cosa que la plasmación de una vibración sonora. Las formas geométricas puras se atraen, se tocan sutilmente -¡incluso por sus punzantes vértices!- y, lejos de herirse, en todo caso se unen, se imbrican, se transforman, se funden y confunden grácil y afectuosamente, se segmentan y recomponen de forma plácida, sin el menor dramatismo, o danzan -con apaciguado gozo- en el espacio indefinido e ilimitado de muchas de sus obras. Los triángulos, los cuadrados, los óvalos, los círculos -me acuerdo ahora de la pitagórica música de las esferas-, se mueven en una *fuga* de variaciones perfectas e interminables: la música callada de su admirado San Juan de la Cruz.

Pero no nos confundamos. Una creación aparentemente tan racional -por su base geométrica- como la de Sempere, es, en cambio, ajena -y yo diría que hasta opuesta- a la ortodoxia matemática de los artistas -así llamados- constructivos o geométricos, si es que realmente tal producto exclusivamente racional, pero a la vez con categoría artística, puede existir.

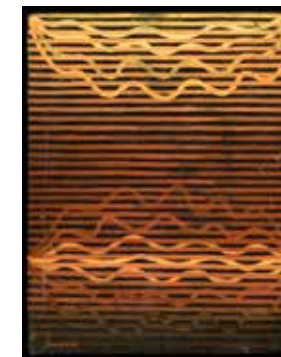
Yo creo que Sempere vislumbró, con Octavio Paz, que la geometría, la estricta geometría, es *la antesala del horror*. Sin intuición, sin poesía, no hay arte. Sempere, lo que quería conseguir, y consiguió como nadie, es plasmar el latido humano de una geometría sensual -¡y no hemos dicho nada del color!-, poética, profundamente espiritual y, en suma, *enamorada*.

Sempere, Eusebio Sempere, veo toda tu obra como un hálito, una exhalación mística. Sublime sublimidad, si es que este pleonasma resulta más expresivo.

Mas, ¿puede un universo plástico ser tan equilibrado, tan coherente, tan autosuficiente, pero a la vez tan variado a pesar de la sencillez y limitación de sus elementos, y, sobre todo, tan sugerente, tan intenso y tan bello? ¿Sin fisuras? ¿Es posible de alcanzar? -Esta pregunta era, en el fondo, sin percatarme entonces claramente, la causa última de mi desvelo-. Ahora sé que sí. Por fortuna, el arte de Sempere nos demuestra que sí. Y él, con esa fe, dedicó y entregó su vida a ello.



Sempere
Pintura n° 98, 1960
Gouache sobre cartulina
pegada a tabla
18,5 x 14 cm



Sempere
Pintura n° 101, 1960
Gouache sobre cartulina
pegada a tabla
18,5 x 14 cm



Sempere
Sin título, 1961
Gouache y lápiz sobre papel
62 x 38,5 cm



Sempere
Sin título, 1962
Gouache sobre papel
65 x 50 cm



Sempere
El agua del estanque a las 7 de la tarde, 1963
Gouache sobre papel
62 x 47 cm



Sempere
Descomposición del cuadrado, 1966
Gouache sobre tabla
20,2 x 19,8 cm

Llegué a Madrid en el año 1966 y poco después conocí a Eusebio Sempere en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Muy pronto surgió una profunda y entrañable amistad. Nos veíamos todas las semanas. Eusebio fue quien me presentó a María de Corral durante una inauguración del Grupo 15, él no podía saber que, con el tiempo, el interés y el respeto han sido mutuos y hemos colaborado estrechamente en varias ocasiones.

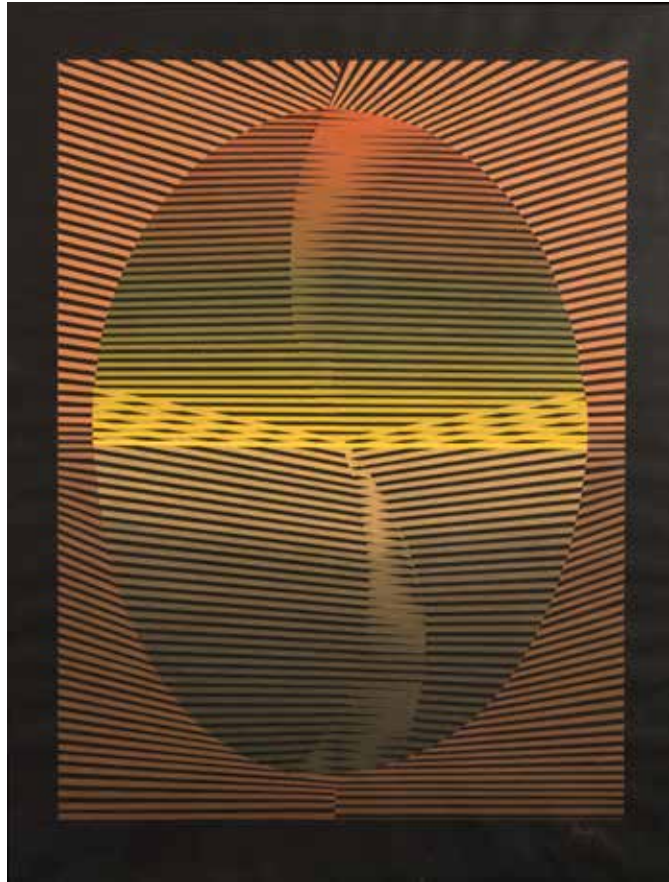
Nuestras visitas y charlas se hicieron cada vez más frecuentes. En aquellos años del Centro de Cálculo, nuestra obra era catalogada como muy fría. Siempre me pareció paradójico que, siendo este el sentir común, yo viese en Sempere pura sensibilidad, emoción y belleza. Él era un fiel reflejo de sus cuadros, y no tanto a la inversa, alguien exquisito, pero modesto y humilde, lo que lo hacía aún más grande. Entrañable, educado, cariñoso... ha dejado en mí el recuerdo de la persona sensible que fue, y siento que sus cuadros hacen de espejo de ese recuerdo mío y pueden hablar de todo ello a quien no lo conoció.

No había en el ambiente de la época en España un pensamiento, un corpus intelectual, como pudo haberlo habido antes, o incluso después, que propiciara el diálogo en torno al proceso creativo. Todo giraba en relación a lo formal y sin una voz que nos abanderase o nos proporcionara un marco teórico. No fue hasta más tarde que se prestó atención al arte español más allá de sus formas y apariencias. Contra lo que se podría pensar, por los años que eran, últimos sesenta y primeros setenta, el concepto parecía no existir frente a lo formal, que en otras partes del mundo había quedado atrás por sí solo hacía tiempo.

Más que una posición artística, acercarse al Centro de Cálculo fue para nosotros una reacción a la Academia, en donde nos habíamos formado. Pero sería un viaje de ida y vuelta, de recomienzo en otro lugar que no era ni aquellos orígenes ni esa tecnología, al menos para mí. Con el tiempo pensé que la máquina, aquel IBM que ocupaba una habitación entera, no era una promesa de nada. Era lento, no era más que un instrumento más con muchas limitaciones como herramienta artística. Se desmitificó, y su radical modernidad la siento hoy como fruto de su tiempo, pero precisamente por eso, muy constreñida al mismo.

Hoy vuelvo a reunirme con Sempere y reescribe mi memoria. Eusebio siempre sorprendente, siempre vigente, siempre en continua aspiración de lo intemporal.

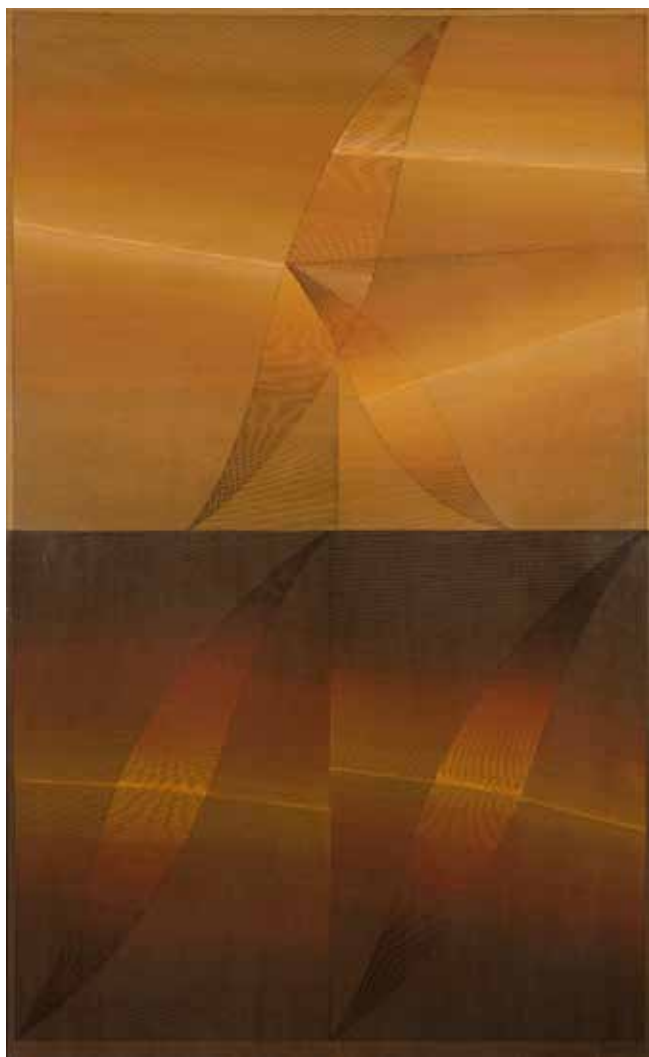
Soledad Sevilla, 2019



Sempere
Sin título, circa 1970-72
Gouache sobre papel
65 x 50 cm



Sempere
Planos curvos y quebrados, 1976
Gouache sobre tabla
60 x 64 cm



Sempere
Díptico ocre y siena, 1977
Gouache sobre tabla
62 x 47 cm



Sempere
Al aire de tu vuelo, 1979
Gouache sobre tabla
52 x 50 cm

¿Qué es para todos nosotros la pintura?

Su misión, su destino. La manera peculiar de ver y conocer el mundo (tan oscuro).

¿Cómo aprenderemos a saber ver? Tenemos delante la lección de Soledad Sevilla. Soledad es vocación y tesón, más libertad para el aire y en su soledad, traza entramados de líneas sobre lienzo, para responder al reto de la vida.

Sin música el alma no existe, sin color la ceguera se nos hace evidente y Soledad Sevilla es el resumen de la armonía y de los sonidos y del asombro ante el arco iris.

Ella misma, rostro que se asemeja a la cera, nos sonrío con tristeza; pero sus ojos, claridad abismal, nos absorben hacia un mundo desconocido como el mar. Mar de sus cuadros, geometría que amamos. Quiero decir, que nos hace amar.

Todo es relativo al comparar; los cubitos de hielo y el fuego, lo blanco y los demonios, la sangre y la paz. Pero Soledad es tan pura en sus sentimientos que nos obliga a gritar hacia adentro que su aventura es apasionante ¡y aún más! Soledad Sevilla es ejemplar.

¿Para qué hablar de pintura si ustedes la están viendo? La pintura no es para charlar. ¡Pero hay que mirar!

Eusebio Sempere, 1978

Cortesía Archivo Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

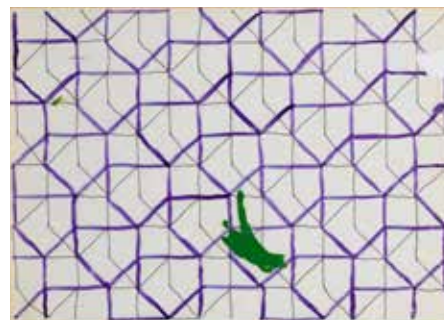
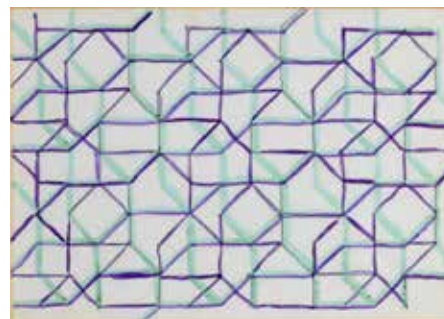
Soledad Sevilla

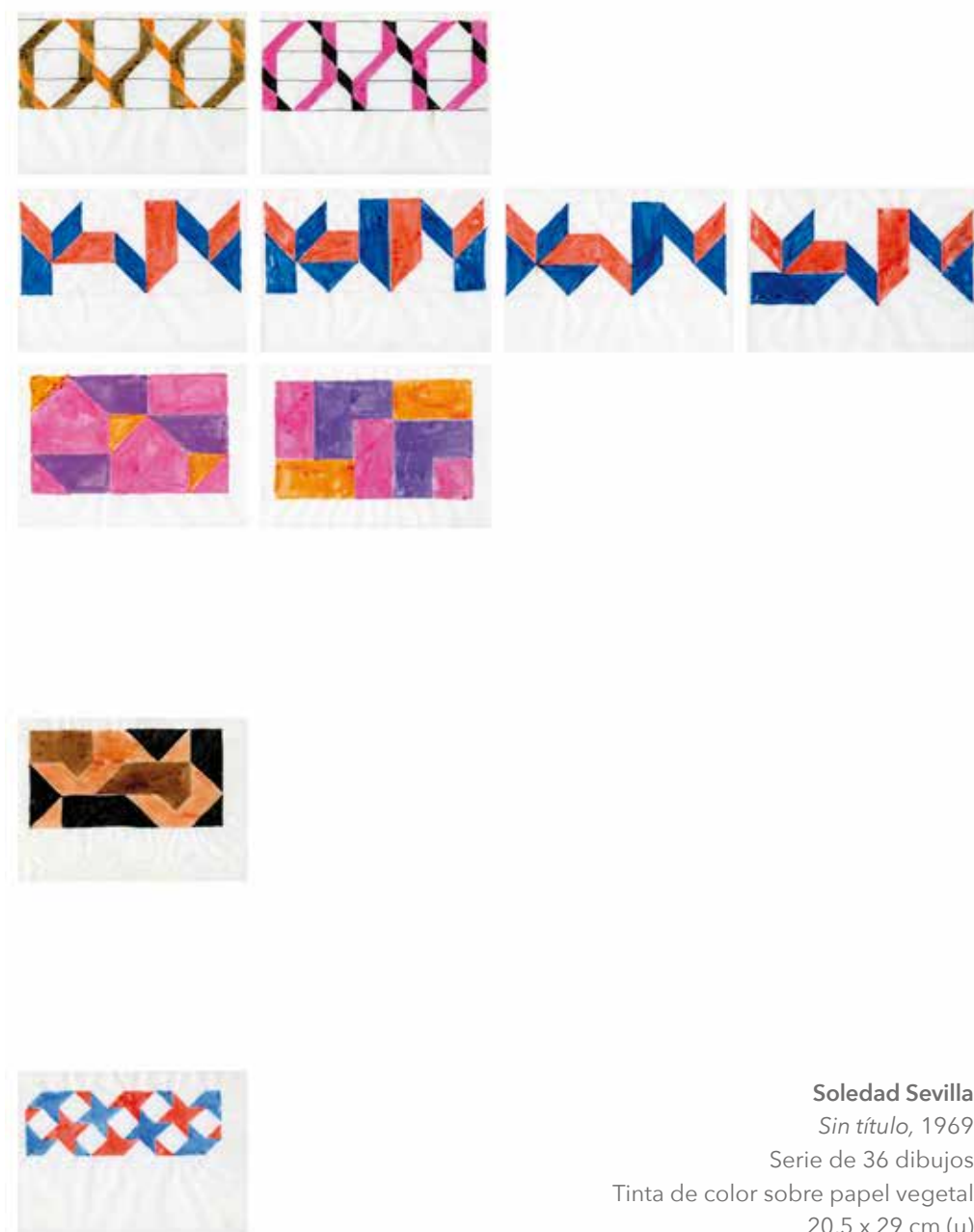
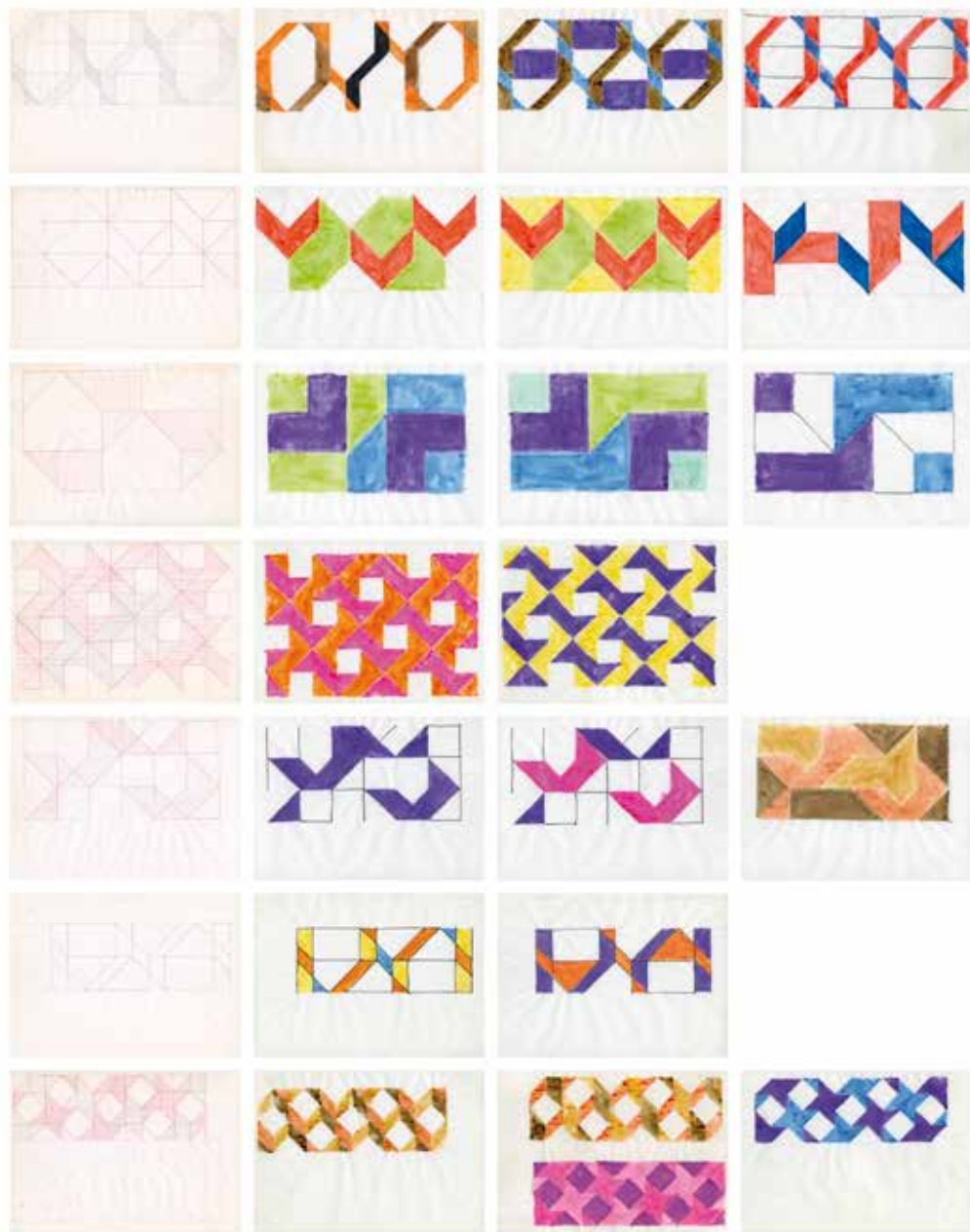
Sin título, 1969

Serie de 5 dibujos

Lápiz y tinta de color sobre papel

20,5 x 29 cm (u)

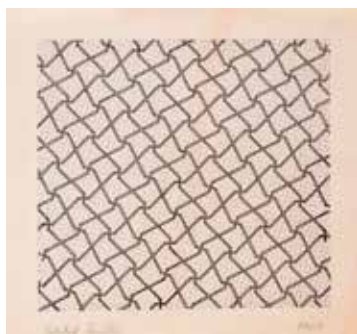




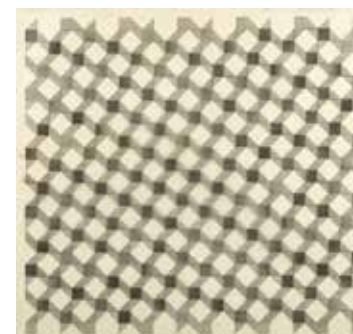
Soledad Sevilla
Sin título, 1969
 Serie de 36 dibujos
 Tinta de color sobre papel vegetal
 20,5 x 29 cm (u)



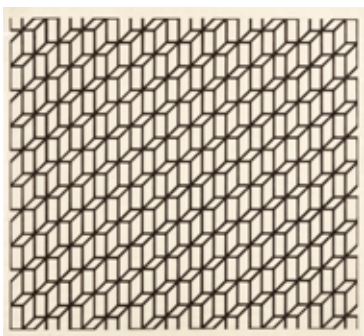
Soledad Sevilla
Sin título, 1969
Reprografía sobre papel
(negativo)
27 x 29 cm



Soledad Sevilla
Sin título, 1969
Reprografía sobre papel
(positivo)
30 x 32 cm



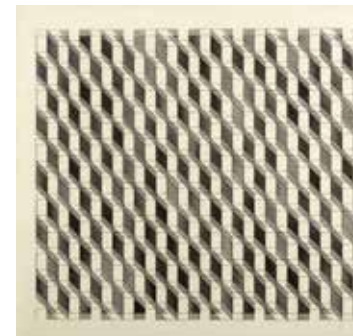
Soledad Sevilla
Espacio geométrico 1, 1974
Tinta y trama sobre papel vegetal
57 x 61 cm



Soledad Sevilla
Sin título, 1969
Tinta china sobre papel vegetal
57 x 61 cm



Soledad Sevilla
Sin título, 1977
Tinta y trama sobre papel vegetal
57 x 61 cm



Soledad Sevilla
Espacio geométrico 2, 1974
Tinta y trama sobre papel vegetal
62 x 67 cm

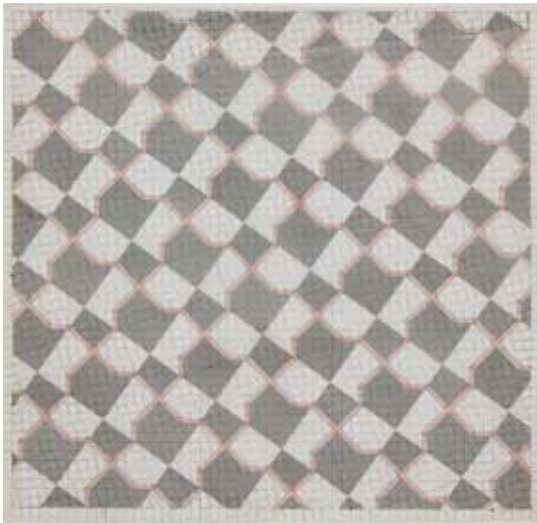


Soledad Sevilla

Sin título, 1978

Tinta y trama sobre papel vegetal

54 x 65 cm

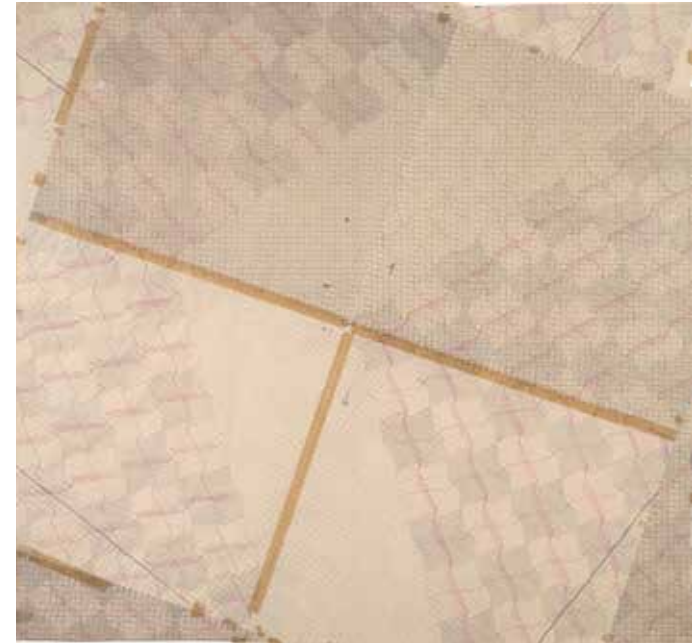


Soledad Sevilla

Sin título, 1978

Tinta y trama sobre papel vegetal

55 x 57 cm

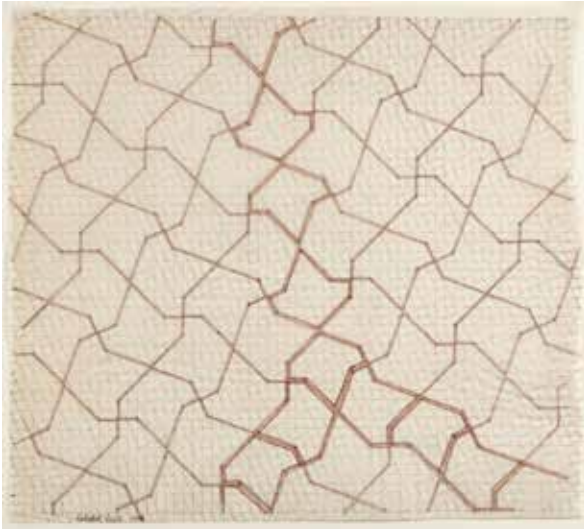


Soledad Sevilla

Sin título, 1977

Lápiz sobre papel con cuadrícula reprográfica

110 x 106 cm



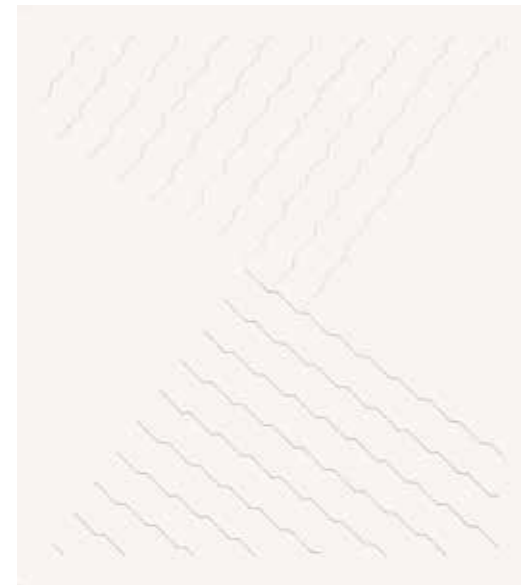
Soledad Sevilla
Sin título, 1978
Tinta sobre papel vegetal
54 x 60 cm



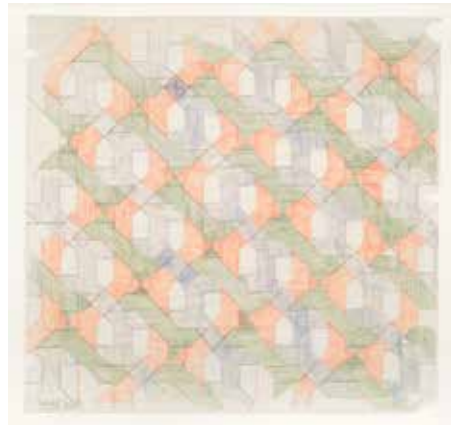
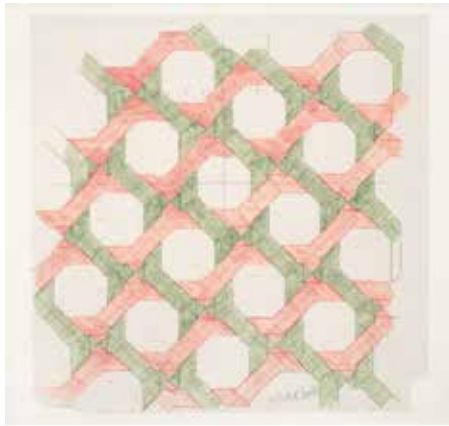
Soledad Sevilla
Sin título, 1978
Tinta sobre papel vegetal
60 x 68 cm



Soledad Sevilla
Sin título, 1978
Tinta sobre papel vegetal
60 x 54 cm



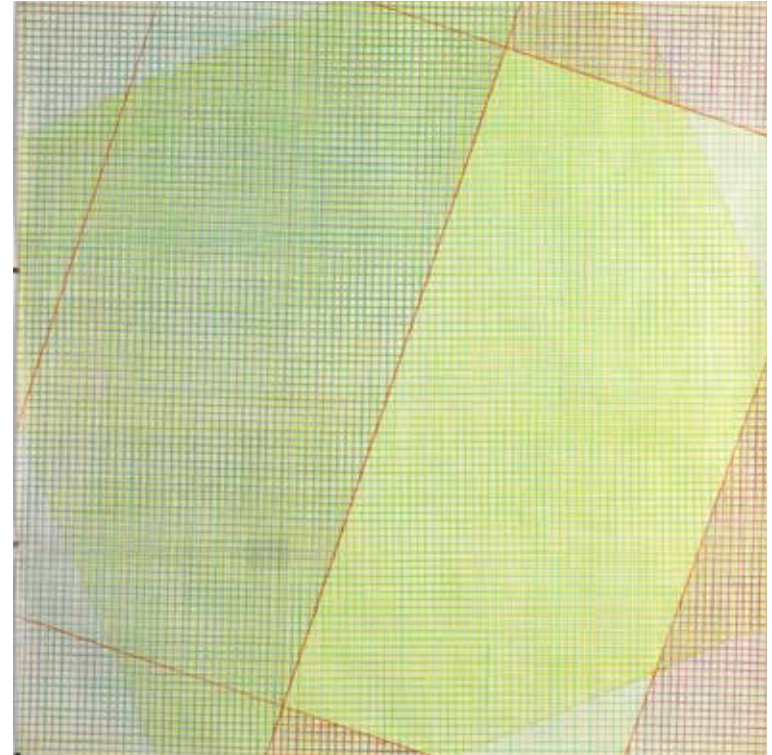
Soledad Sevilla
Sin título, 1978
Tinta sobre papel vegetal
68 x 60 cm



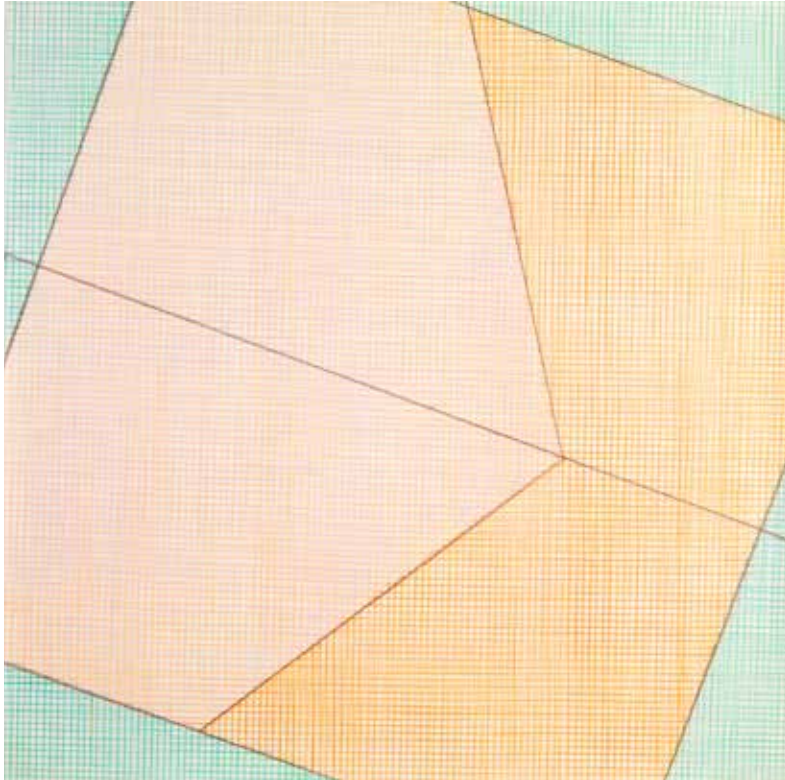
Soledad Sevilla
Sin título, 1978
Serie compuesta por 10 obras
de medidas variables
Lápiz de color sobre papel vegetal
46-55 x 55-59,5 cm



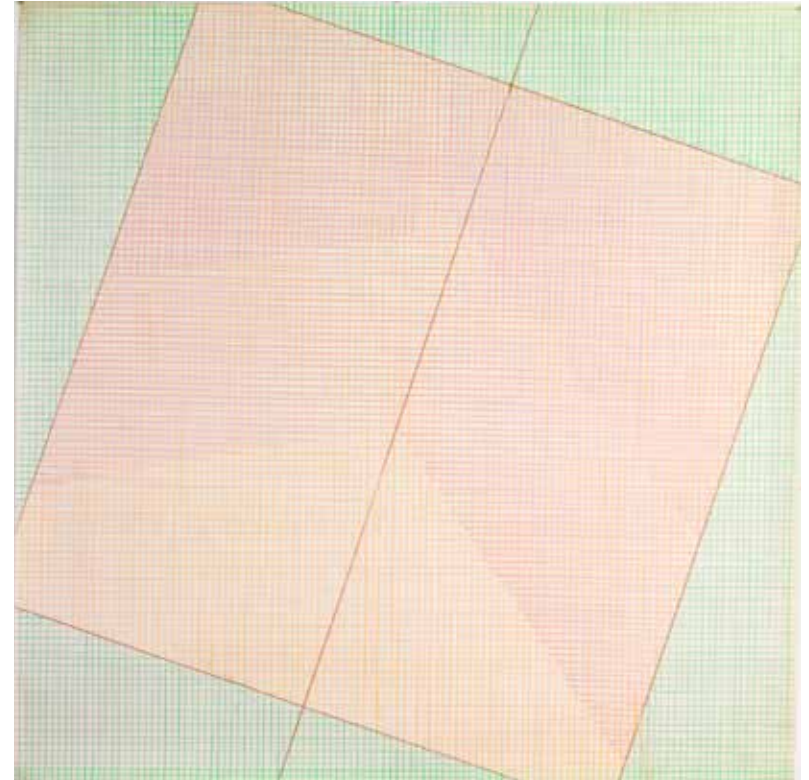
Soledad Sevilla
Serie Belmont, 1982
Cera sobre papel
121 x 121 cm



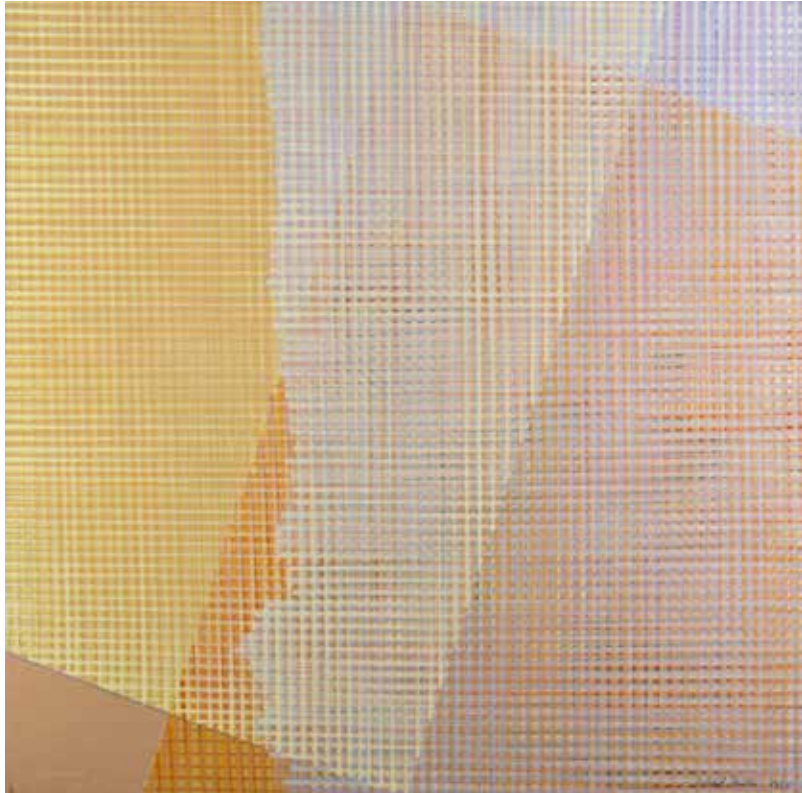
Soledad Sevilla
Serie Belmont, 1982
Cera sobre papel
121 x 121 cm



Soledad Sevilla
Serie Belmont, 1982
Cera sobre papel
150 x 150 cm



Soledad Sevilla
Serie Belmont, 1982
Cera sobre papel
150 x 150 cm

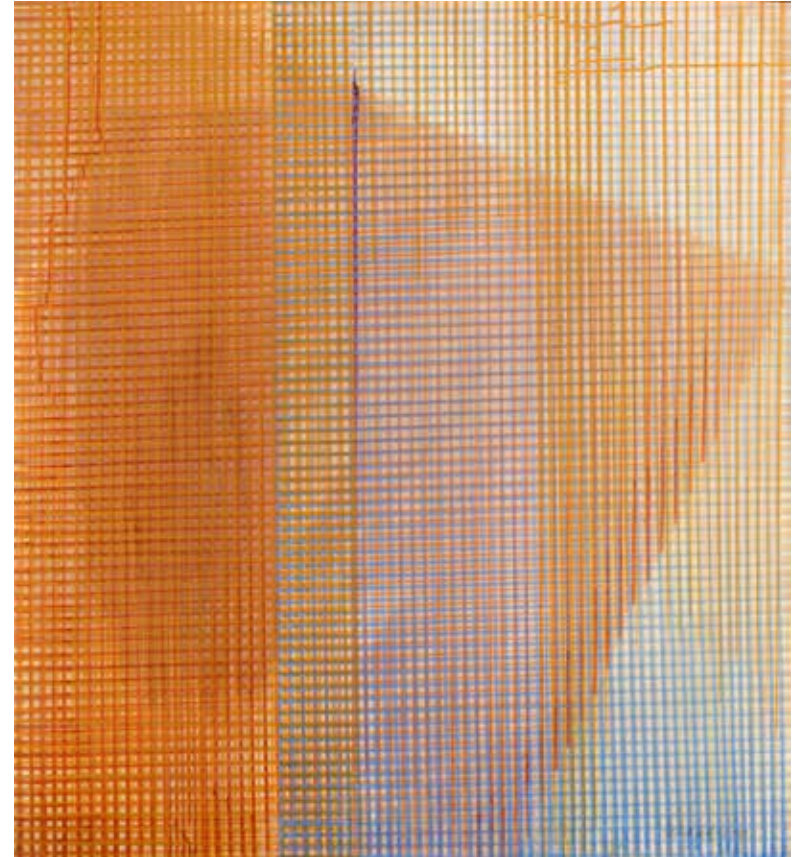


Soledad Sevilla

Serie Belmont, 1982

Cera sobre papel sobre tabla

108 x 109,3 cm

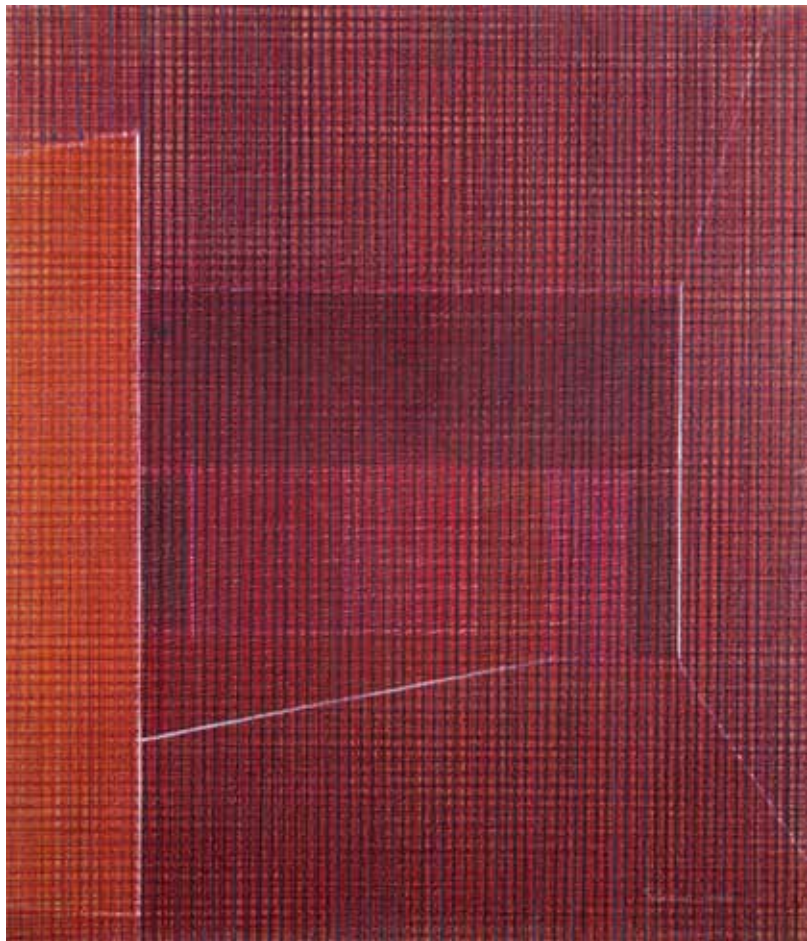


Soledad Sevilla

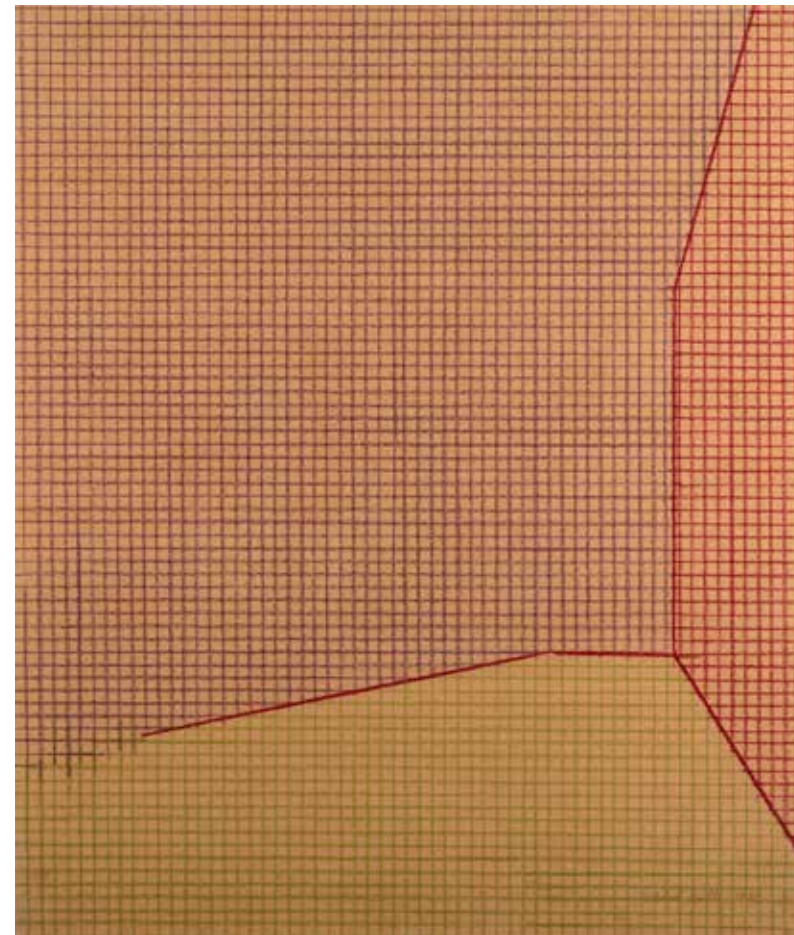
Serie Belmont, 1984

Cera sobre papel sobre tabla

120 x 109 cm



Soledad Sevilla
Serie Meninas, 1982
Cera sobre papel sobre tabla
77,5 x 71,5 cm



Soledad Sevilla
Serie Meninas, 1982
Cera sobre papel sobre tabla
77,5 x 71,5 cm

Eusebio Sempere

Onil, Alicante, 1923-1985

Sempere es el artista alicantino más internacionalmente conocido y uno de los artistas españoles más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Su obra siempre en torno a la abstracción geométrica algunas veces cinética y otras más lírica y paisajista, muestra una trayectoria artística de una coherencia impecable. Sus obras son fruto de un trabajo riguroso y continuado sobre la forma geométrica, la ilusión óptica y la sensación de movimiento, aunque poseen un lirismo muy singular y una gran belleza formal.

Nació en Onil, una pequeña ciudad industrial de la provincia de Alicante en 1923 en una humilde familia de artesanos pero estudió en Valencia, en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos donde las enseñanzas del arte moderno estaban proscritas. Marchó entonces a París donde se instaló durante doce años alejándose del clima asfixiante de la cultura española. Allí conoció personalmente a algunos supervivientes de las vanguardias como Braque o Arp, se instruyó en los fundamentos del arte moderno con las obras de Kandinsky, Mondrian o Klee aunque se relacionó, por afinidad creativa, con los artistas más constructivistas, ópticos y cinéticos de la galería Denise René. En la capital francesa desarrollaría su propio lenguaje abstracto geométrico abandonando para siempre la figuración plasmada en sus espléndidas series de gouaches sobre cartulina y relieves luminosos.

Años después, en 1960 regresó a España instalándose en Madrid con Abel Martín, su fiel y leal compañero a quien había conocido en París y del que no se separaría hasta el final de sus días. Sin abandonar la abstracción geométrica su obra discurre por el paisaje castellano, absorbiendo formas, texturas y colores del grupo de amigos informalistas con el que se relaciona en torno al Museo de Arte Abstracto de Cuenca o en la galería Juana Mordó de Madrid. Cosecha éxito y reconocimiento, está presente en bienales y exposiciones nacionales e internacionales. Y además, se involucra en alguna de las aventuras más hermosas del arte español siendo uno de los pioneros convencidos constructores de modernidad: la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, el arte cibernético del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, el diseño y génesis del Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana o su propio Museo de la Asegurada gracias a la donación en beneficio público de su colección de obras de arte contemporáneo a la ciudad de Alicante, hoy Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

Años después es nombrado Hijo Predilecto de la Provincia, Hijo adoptivo de la ciudad de Alicante, Doctor Honoris Causa por esta Universidad y Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Muere en Onil en 1985, víctima de una grave enfermedad degenerativa.

Biografía facilitada por el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA)



Sempere, liberando la forma o prisionero de ella?; Fotografía de Alberto Schommer realizada en la Galería Rayuela (antigua Galería Fernández-Braso), Madrid, 1977

Soledad Sevilla

Valencia, 1944

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona entre 1960 y 1965.

Participa entre 1969 y 1971 en el Seminario de generación automática de formas plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. En los años 70 su obra pictórica utilizará la geometría como una base normativa.

En 1979 recibe la Beca de la Fundación Juan March para España y en 1980 la Beca Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de las Nuevas Formas Expresivas.

Entre 1980 y 1982 reside en Boston, tras recibir la Beca del Comité Conjunto Hispano Norteamericano para Asuntos Culturales.

En la Universidad de Harvard disfrutará de otra Beca específica para realizar estudios: *Technical Examination of Works of Arts*, Fine Arts Department. Es allí donde empieza a trabajar la serie *Las meninas*, aplicando una estructura básica en forma de retícula para reinterpretar los espacios y las atmósferas del cuadro de Velázquez.

A su vuelta a España desde Estados Unidos, realiza diversas instalaciones ambientales, todas ellas con un marcado, pero sutil carácter pictórico, que plantean una profunda renovación plástica, como en *Leche y sangre*, donde las paredes de la galería, cubiertas de claveles rojos aparecen blancas una vez que se marchitan las flores.

La siguiente serie titulada *La Alhambra* constituye un trabajo de reinterpretación del palacio nazarí. En este caso el uso del color es más medido aunque la retícula es también una base de referencia. Como cierre de este proyecto realiza la instalación *Fons et Origo* que tiende a recrear el ambiente nocturno de los reflejos sobre el estanque de uno de los patios de *La Alhambra*.

En 1998 realiza su primera exposición en la Galería Soledad Lorenzo, con la que trabajará como artista de la galería hasta su cierre en 2012.

En sus sucesivas instalaciones y series pictóricas la luz se convierte en el elemento central. En 1992 realiza en el Castillo de Vélez Blanco (Almería) una proyección sobre los muros desnudos del patio que permite visualizar nuevamente el pórtico renacentista que actualmente está en el Metropolitan Museum de Nueva York. En otras instalaciones utiliza hilo de cobre y de algodón que mediante una apropiada iluminación recrea el efecto de haces de luz. En una pieza posterior por los hilos de cobre, descendían lentamente gotas de agua.

En 1993 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Sus instalaciones mantienen una estrecha relación con sus series pictóricas. Hacia finales de los años 90 la retícula desaparece, pero permanece una cierta idea geométrica, de muro y de espacio, a través de lo vegetal, de las formas de las hojas, que evoca sutilmente a Granada, una ciudad con la que Soledad Sevilla ha estado muy vinculada desde los años 80 hasta la actualidad y a través de sus clases en la Universidad.

La Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y el premio *José González de la Peña*, Barón de Forna, premio que le otorga La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le conceden en el año 2007.

En el 2007 imparte una conferencia en el Museo del Prado dentro del programa *Enfoques* sobre sus series *Las meninas*, *Los apóstoles* de Rubens y *Atalanta e Hipómenes*.

Sus trabajos más recientes han abordado la forma de la ventana como espacio pictórico y también las texturas de superficies de madera y de metal. La serie sobre *Los apóstoles* de Rubens y *Retablo*, son dos trabajos de grandes dimensiones en las que se muestra ese tratamiento de las texturas de madera.

Participa en la Bienal de Pontevedra de 2010.

Realiza una instalación en El Palacio de Cristal del Retiro Madrileño que reproduce interiormente la arquitectura del palacio además de recrear la bóveda celeste. El título *Escrito en los cuerpos celestes*, alude a los signos de puntuación impresos en la membrana que forma la pieza, obra realizada en 2011/2012.

En el 2013 inaugura la temporada de la Galería MAS R elaborando tres trabajos diferentes que se adaptaban a las características espaciales de cada uno de ellos. Con materiales efímeros como papel o neopreno ensaya las piezas en tres dimensiones que después se repiten en metal. El video como complemento del lenguaje pictórico, así como la fotografía están presentes en estas últimas obras. Se podría decir de su pintura actual, que recrea una "geometría blanda" manteniendo una constante en su trabajo, que repite una unidad y por acumulación ésta desaparece para crear planos más extensos.

En 2014 recibe el premio Arte y Mecenazgo. El premio reconoce la excelencia de su obra, los logros en su trayectoria y la implicación en la construcción de su carrera. Su obra representa una significativa contribución al desarrollo del arte contemporáneo y la sitúa como referente en el sector.

En 2015, realiza en el Centro José Guerrero la exposición *Variaciones de una línea* que revisa su obra de los años 60 a los 80 y la instalación *Casa de oro* que transforma el patio de una casa morisca del Albaicín, además participa en la exposición *Nada temas, dice ella* en el Museo Nacional de Escultura Barroca de Valladolid con la *site specific piece* Sería la de la noche. Exposición individual en la galería Fernández-Braso de Madrid, *Nuevas lejanías*.

En 2017 participa en la exposición colectiva *Ayer y hoy el laberinto del tiempo* en la galería Marlborough de Madrid, y expone en la galería Passevite de Lisboa el proyecto sobre Pessoa *Las rutas del desasosiego* trabajo desarrollado a partir del *Libro del desasosiego*. Génesis es el título de la exposición en la galería Marlborough de Barcelona, una revisión de su obra desde los años 60 hasta 2017.

En 2018 realiza en el Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada (CEART) la exposición *Espacios de la mirada* una amplia retrospectiva de su trabajo donde se pueden apreciar sus series más importantes desde los años 70 hasta la actualidad, así como alguna de sus instalaciones. En esta muestra se percibe cómo su creación ha estado siempre dedicada a la exploración de la luz y el espacio.

En 2018 la asociación de Galerías de Cataluña GAC, le otorga el premio a la mejor exposición de artista consolidada en la temporada de 2017 por *Génesis* exposición realizada en la galería Marlborough de Barcelona.

En Enero de 2019 se inaugura *El Patriarca*, imagen creada para la fachada del IVAM dentro del ciclo IVAM PRODUCE.

En el mes de febrero de 2019 realiza la exposición *El Sentimiento del Color* en la Fundación Bancaja de Valencia, retrospectiva que revisa la obra desde los años 70 hasta la actualidad, donde también se exhibe la pieza *Te llamaré hoja*.

En el Recinto Histórico del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC de Sevilla, espacios denominados Capilla de Colon, Iglesia, Capilla de Profundis y Sacristía, se evocan tres grandes instalaciones, que se realizaron entre los años 80/90 en Andalucía: *La Algaba*, *Vélez Blanco* y *El Rompido*, instalaciones en su día efímeras, reunidas ahora en ese gran espacio monumental.

El Mapa de las Estrellas es un tetraedro que reproduce en todas sus caras una personal geometría del universo de misteriosa religiosidad, creado para la Capilla del rectorado de la Universidad de Murcia. Edificio Convalecencia.



Soledad Sevilla, Luis Lugán, Elena Asins (de izquierda a derecha), Galería Daniel, Madrid, 1970

Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

Exposición

Galería Fernández-Braso, Madrid

Catálogo

Textos: Rocío de la Villa, Arturo Sagastibelza, Sempere,
Soleda Sevilla

Edición y diseño: Galería Fernández-Braso

Impresión: Gráficas IMTRO

Créditos fotográficos

© Pablo Linés

© Alberto Shommer, VEGAP, Madrid, 2019

Agradecimientos

Galería Benlliure, Valencia; Rosa M^a Castells (MACA),
Alicante; Jorge Juan Galería de Arte, Madrid; Natalia
Lainez, Galería Marlborough, Madrid; Samuel Mestre
García y Familia Pastor, Alicante

Calle Villanueva, 30 - 28001 Madrid

91 575 04 27 - 91 575 98 17

www.galeriafernandez-braso.com