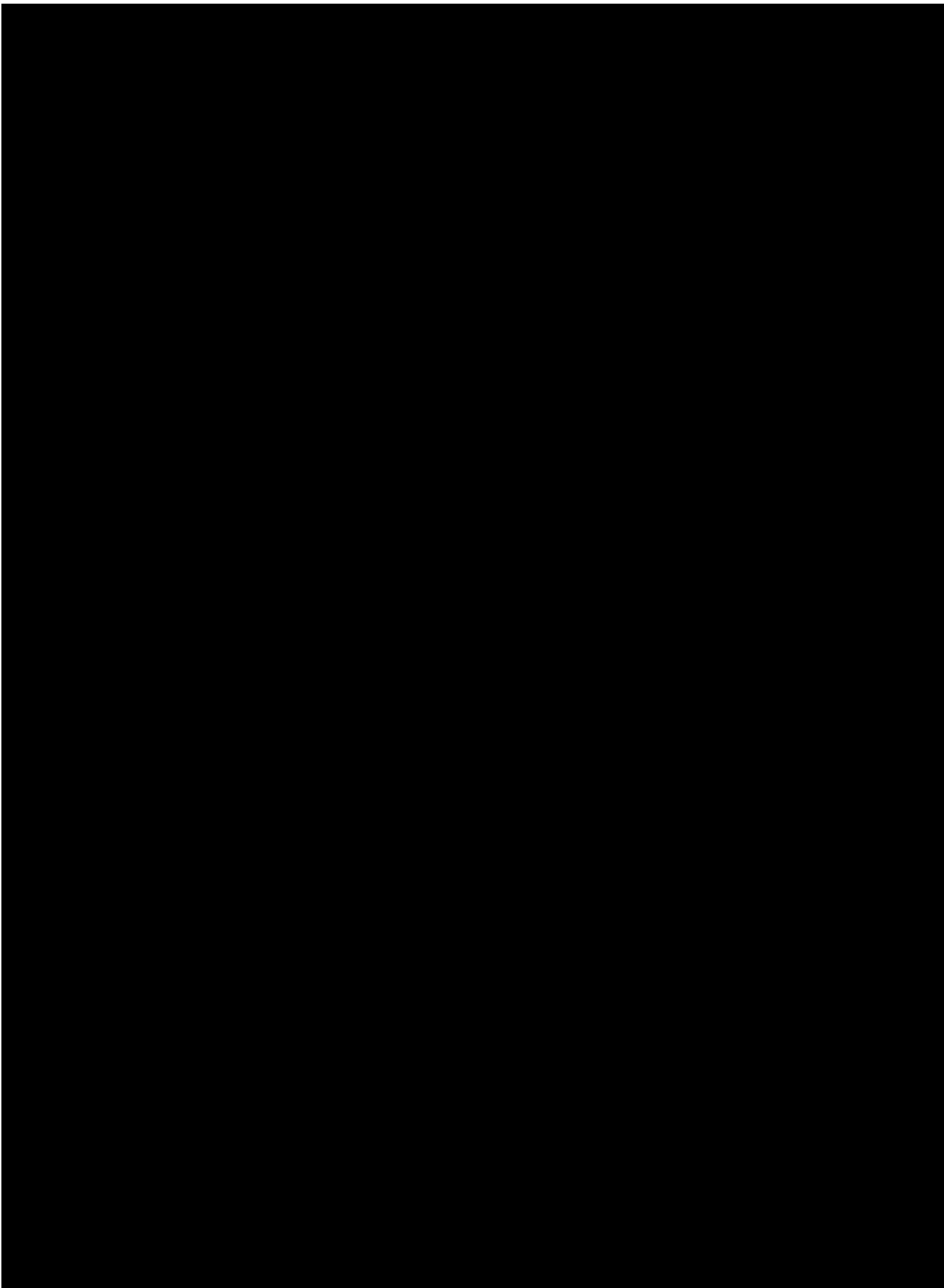


Á Duarte-



ÁNGEL DUARTE

El más matemático de los escultores

Javier Cano Ramos

ÁNGEL DUARTE

El más matemático de los escultores

Portada:
Detalle de *E.26 A. I. (Extremadura)*,
Aldeanueva del Camino.

CONSEJERA DE CULTURA E IGUALDAD

Leire Iglesias Santiago

DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECAS, MUSEOS Y PATRIMONIO CULTURAL

Francisco Pérez Urbán

TEXTO

Javier Cano Ramos

FOTOGRAFÍAS

Pablo Fontela

Photostudio Heinz Preisig

Archivo del Ángel Duarte

Antonio Sánchez Miranda

Asunción Pescador

Vicente Novillo

Dirección General de Bibliotecas,
Museos y Patrimonio Cultural

DISEÑO

Maximiliano Rojas

IMPRESIÓN

Artes Gráficas Rejas

EDITA

Dirección General de Bibliotecas,
Museos y Patrimonio Cultural

ISBN: 978-84-9852-541-0

DEPÓSITO LEGAL: BA-000216-2018

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura e Igualdad

A Asunción Pescador por mantener vivo el espíritu de Ángel Duarte.

AGRADECIMIENTOS

María del Mar Lozano Bartolozzi
Nuria María Franco Polo
Teresa Mora García
Luis Canelo Gutiérrez

A LA LÍNEA

*A ti, contorno de la gracia humana,
recta, curva, bailable geometría,
delirante en la luz, caligrafía
que diluye la niebla más liviana.*

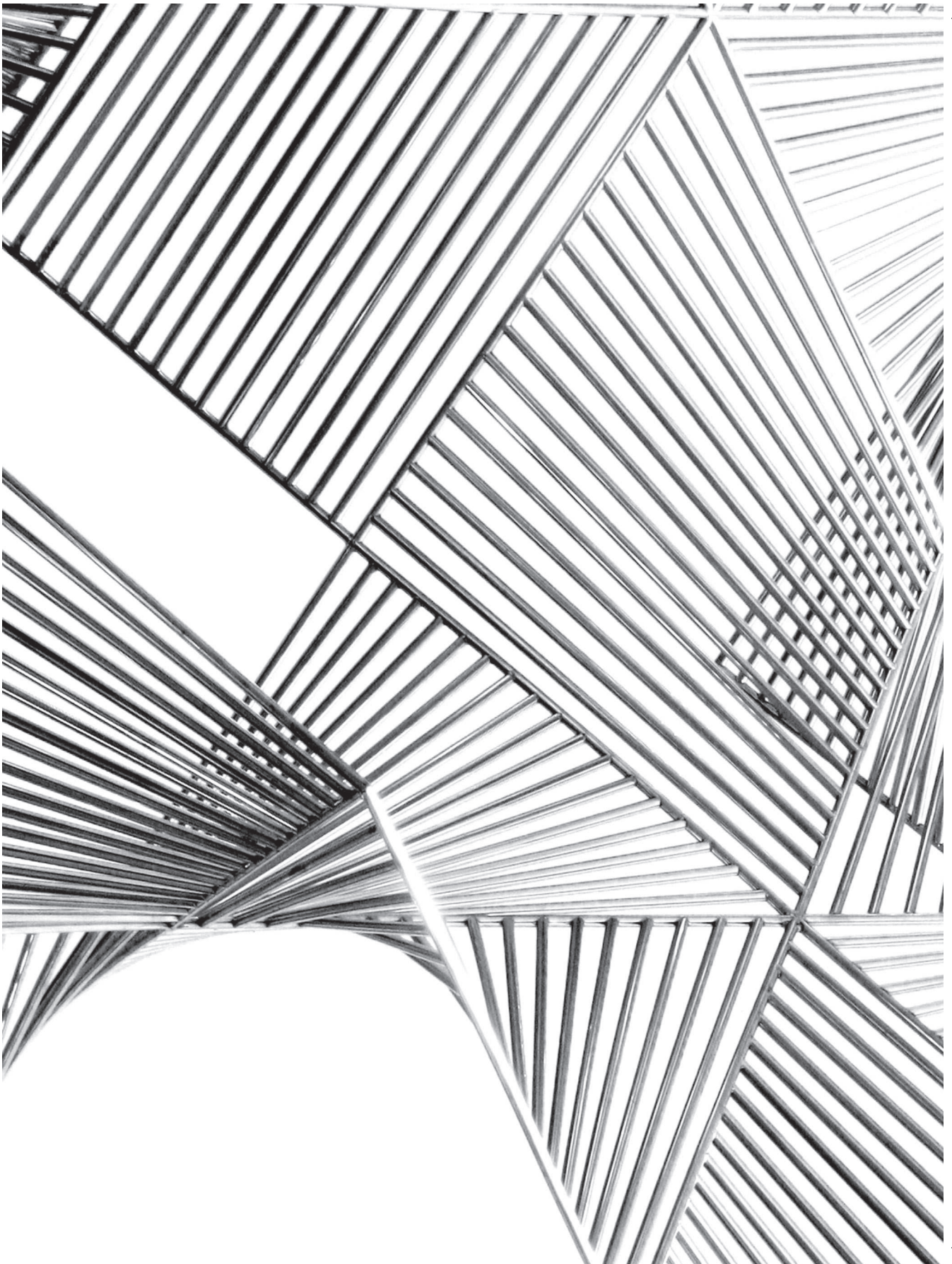
*A ti, sumisa cuanto más tirana
misteriosa de flor y astronomía
imprescindible al sueño y la poesía
urgente al curso que tu ley dimana.*

*A ti, bella expresión de lo distinto
complejidad, araña, laberinto
donde se mueve presa la figura.*

*El infinito azul es tu palacio.
Te canta el punto ardiendo en el espacio.
A ti, andamio y sostén de la pintura.*

RAFAEL ALBERTI
A la pintura, 1945-1948







ÍNDICE

1. Introducción:
Ángel Duarte, un artista plenamente experimental P. 9
2. El contexto:
el pensamiento renovador español P. 17
3. Los inicios:
de Madrid a París (1945-1956) P. 35
4. El Equipo 57:
París y la proyección internacional de Ángel Duarte (1954-1966) P. 51
5. Ángel Duarte y La Nouvelle Tendance (1967-1979) P. 89
6. El Grupo Y:
el final de la vía colectiva (1967-1972) P. 125
7. El más matemático de los escultores:
la década de los años setenta P. 147
8. El Equipo 57 después del Equipo 57:
la recuperación de un artista (1980-2007) P. 177

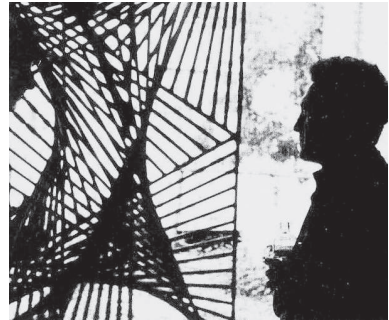


1. INTRODUCCIÓN: ÁNGEL DUARTE, UN ARTISTA PLENAMENTE EXPERIMENTAL

A la hora de realizar un estudio amplio sobre la obra y la trayectoria del pintor y escultor Ángel Duarte, hemos de fijar unas coordenadas temporales, establecer una serie de relaciones que nos aproximen a la gestación de uno de los trabajos más interesantes de nuestro panorama artístico con una proyección internacional indiscutible, cuya labor se ha valorado poco en España. Ángel Duarte representa a determinados artistas conocidos ampliamente fuera de nuestras fronteras, aunque, paradójicamente, aquí el nombre sólo se asocia a los círculos próximos al movimiento normativo y siempre dentro del Equipo 57. Ello se debe, en primer lugar, al compromiso ético adquirido al iniciarse la década de los años cincuenta, mantenido a ultranza a lo largo de toda su vida, para defender la autoría colectiva en una época en la que la «genialidad individual» se fue imponiendo¹. Y, en segundo lugar, este desconocimiento ha de achacarse a la vinculación que tuvo con la vanguardia parisina de la década de los sesenta y de los setenta. Pero tampoco hemos de olvidar, al margen de algunas lagunas existentes que se tienen sobre su vida, que han sido muy escasas las exposiciones de sus esculturas y pinturas en España después de la muerte del general Francisco Franco, cuando se inicia su incorporación a la escena nacional.

Efectivamente, su vida no es más que la memoria de uno de los últimos movimientos vanguardistas. Su talante creativo se rigió, durante más de cinco décadas, por la continuidad y la racionalidad, debiéndose admitir que es uno de los pocos artistas cuyo esfuerzo siempre ha apuntado en una dirección puramente experimental desde su estancia en París en 1954, desde que inició aquella serie dedicada a la capital francesa pintada sobre cartón, o desde los primeros pasos en la investigación del espacio hasta esos *caprichos*, ejecutados como meros ejercicios y titulados *Essais*, de finales de los años noventa o, yendo más allá, hasta esa obsesión por la estructuración que se trasluce en sus últimos trabajos presentados en la galería Denise René, durante la primavera del año 2000, y que Marcel Joray había calificado, ya en 1981, de «alta precisión»² por tratar de buscar la totalidad absoluta.

Ángel Duarte ha mantenido, durante medio siglo en sus planteamientos, la fusión del mundo externo que modela el pensamiento y la creación que surge de ese funcionamiento interno e independiente de la acción del mundo exterior. Esto es, se esforzó por demostrar que existe una estrecha conexión entre la lógica y la Naturaleza. A través de sus distintas etapas fue articulando un lenguaje explícito con el fin de descubrir y analizar esos dos campos tan parejos. Y durante esos años añadió a sus creaciones un valor

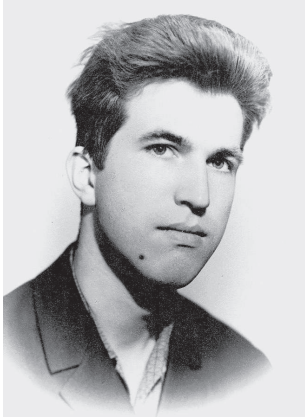


Ángel Duarte es un artista que militó en el movimiento normativo dentro del Equipo 57, aunque su trayectoria internacional se desarrolló en las filas de la *Nouvelle Tendance*. Ángel Duarte en 1983.

Denise René, gran valedora del arte geométrico y cinético.

1 MADERUELO, J., «Experimentación colectiva», en *El País*, 7-IV-2001.
2 JORAY, M., «Le plus mathématicien des sculpteurs, le plus poète des mathématiciens», en *Ángel Duarte*, Denise René, París, 2000, p. 3. Este texto se escribió en 1981 en Zurich.

Página izquierda:
Como artista dejó su legado en grandes esculturas tanto en Suiza como en España.



Yuri Matiyasevich, retrato, 1969.

estético incuestionable muy alejado de cualquier cuestión pintoresca. Supo que tanto en la plástica (de origen analítico) como en las matemáticas (sin ser matemático), siguiendo a Stanisław Marcin Ulam, «no se puede pintar sólo con brocha gorda; en algún momento hay que incluir todos los detalles» o, como afirmó en su día Henri Poincaré, «no se pueden expresar pensamientos imprecisos o nebulosos»³. En este sentido, toda su obra se ha basado en buscar formas a través de las funciones analíticas, sencillas en apariencia, para conectar el cálculo con las propiedades de los objetos geométricos. De aquí ha surgido un universo diferente que nosotros lo percibimos desde un punto de vista formal mediante las matemáticas, a través de las leyes y sus hechos, responsables, en definitiva, de esa toma de conciencia que nos ha querido transmitir a la hora de encararnos a cuanto nos rodea. Unas funciones analíticas que han definido series infinitas sobre la superficie de otra realidad, la de la pintura o la escultura, ligadas a propiedades físicas y a un espacio fundamentalmente abstracto con una gran repercusión psicológica.

Por estos motivos, Ángel Duarte trazó su trayectoria basándose en la matemática y su aplicación, en la abstracción, en los estudios topológicos que impulsó la *Mathematics of the National Ukrainian Academy of Sciences* de la antigua ciudad polaca de Lviv (hoy Ucrania), en el análisis funcional dentro de la geometría, en la búsqueda de las estructuras y el uso de las computadoras, en los procedimientos asimismo geométricos (recogidos también en los hallazgos de Paul Cohen, Peter Novikoff, Hao Wang y Yuri Matiyasevich), en el comportamiento de la masa y el vacío, en su interrelación, y en la concepción del mundo objetivo mediante aproximaciones. Un universo que está enraizado en algunos principios universales que trajo la Ilustración con toda su carga argumental basada en lo racional y contrario al falso cientifismo, al individualismo, la desacralización radical, la pérdida de sentido y el relativismo generalizado de todos aquello que se ha erigido en sus detractores⁴. En definitiva, Ángel Duarte fue un artista que se comprometió con una «construcción social del conocimiento» en contra de esa idea que se ha incrustado en el pensamiento occidental de «validez-igual» que, en cierto sentido, ha desterrado la objetividad y la racionalidad al dar cabida, como piensa Paul Boghossian, a otras pretensiones similares del conocimiento donde la ciencia es una más⁵.

Esta vertiente netamente investigadora que analiza de manera pormenorizada el lenguaje plástico, le llevó más allá de las superficies de sus cuadros o de los paraboloides hiperbólicos de sus estructuras de acero inoxidable o revestidos de hormigón blanco. Y a través de sus estudios supo conjugarla de una manera magistral con la concepción social del arte y su proyección en la propia la sociedad. El valor no-referencial, tomado como soporte y como estímulo de su misma existencia, ha hecho posible que en sus trabajos confluyeran el término de abstracción y el de realidad para que las formas y su geometría discurren paralelas al *esencialismo* del orden impuesto por la Naturaleza. Una *huida* incesante, iniciada en Madrid al mediar el siglo XX, de los esquematismos

3 ULMAM, S. M., *Aventuras de un matemático*, Nivola, Madrid, 2002, pp. 261-262.

4 TODOROV, T., *El espíritu de la Ilustración*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, pp. 131-132.

5 Véase BOGHOSSIAN, P., *El miedo al conocimiento. Contra el relativismo y el constructivismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 17 y ss. Según la tesis *validez-igual* existen formas distintas e igualmente válidas de conocer el mundo.

simplificados que han regido el arte, y a los que muchos artistas han recurrido y aún recurren. Ángel Duarte siempre tuvo presente que debe repararse en algo tan básico, como es la necesidad de encajar la propia experiencia y su vertiente moral con el rigor que impone el orden, con la investigación y con los problemas que lleva aparejado la idea de representación, como, por ejemplo, el de las escalas o el de la correspondencia entre el espacio real y el mental o el alejamiento del abuso de los recursos fáciles que se asocian esa *neutralidad* pretendida⁶ al relato, como ocurre con ciertos minimalismos de los que permanentemente huyó.

No obstante, al enfrentarse a un estudio de la obra duartiana, conviene señalar, como punto de partida, la adscripción de este artista a la corriente que ha abanderado la renovación del pensamiento español y los planteamientos ligados a la modernidad artística a largo del siglo XX, a la idea defendida por muchos intelectuales dentro y fuera de España, en los entresijos del régimen franquista y en el exilio; una idea que siempre estuvo impregnada de principios liberales y democráticos. Este breve reflexión, sin la que Ángel Duarte quedaría hoy como un creador aislado de nuestro contexto, posibilita fijar con claridad una serie de juicios de valor que, en definitiva, le sirvieron para desarrollar las ideas fundamentales de su trabajo en el plano teórico y en la práctica: desde su interés por lo elemental, primero en Madrid y posteriormente con las influencias staëliana y parisina, pasando por su compromiso personal y colectivo con un arte alejado del sentido trágico de la existencia y ajustado a cuestiones menos temperamentales con el Equipo 57, hasta etapas más reflexivas (en las que sopesa el alcance de sus investigaciones) que se conjugan con desarrollos parciales de su proyecto plástico ya en Suiza y dentro de la *Nouvelle Tendance*. Puede verse en este recorrido cómo las corrientes de intelectuales españoles y franceses cautivaron al artista aldeanovense hasta que desembocó en la abstracción de corte zuriquesa, influido por Max Bill. Aunque previamente todo lo concerniente a la investigación y a la vía colectiva lo aprehendió de su militancia en el normativismo.

Al revisar su paso por el Equipo 57 se ha incidido mucho en la vertiente investigadora y social; dos cuestiones que marcaron sus etapas posteriores. Hemos creído conveniente no entrar en un estudio histórico del grupo español por ser un terreno en el que han indagado varios historiadores del arte. Pero sí establecer una serie de puntos concretos en los que Ángel Duarte fue introduciendo una serie de herramientas tecnológicas que tienen una base manifiestamente científica. El Equipo 57 fue el inicio de una convergencia entre arte y ciencia que determinó en los mismos años sesenta una obra con gran fuerza visual e intelectual. Unos pasos que abrieron el gran periodo en el que se adscribió a la *Nouvelle Tendance* y cuando se produjo la complejidad de los sistemas empleados, incluido el uso del ordenador, para que el intervenir se convirtiera en una participación interactiva entre las obras y los espectadores. Fue, en este sentido, uno de los grandes pioneros del arte electrónico al considerar la obra y su recepción como algo lleno de significado estético, sociopolítico y cultural, dentro de ese espíritu que

6 ZABALBEASCOA, A. y RODRÍGUEZ MARCOS, J., *Minimalismos, un signo de los tiempos*, MNCARS, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2001, pp. 20-24.

Bocetos del Equipo 57 para la exposición celebrada en la galería Club Urbis, Madrid, 1959.



impregnó a las primeras vanguardias. Al ser este un tema crucial se le ha dedicado parte de este libro a estudiar los nexos que nuestro artista tuvo con la *Nouvelle Tendance*, cómo ésta le sirvió de plataforma para iniciar una vía personal y conjugarla con otra colectiva al fundar el Grupo Y en el Valais suizo, siguiendo las pautas apuntadas por la profesora Inmaculada Julián en su libro *El arte cinético en España* editado en 1986.

Un periodo que, además, culminó con exposiciones internacionales de primer orden y supuso poner en pie la vieja idea de abandonar la noción del objeto de arte original y único, así como entrar en campos virtuales al trabajar sobre la ambigüedad de las formas en el espacio, sobre su preexistencia y desdoblamiento al crear figuras imposibles, como lo hizo Georges Legrady al iniciarse los años setenta. El ejemplo más evidente lo tenemos en un estudio concienzudo sobre el cubo que no lo concluyó hasta la década de los años noventa. La *Nouvelle Tendance*, al igual que el arte en acción, fue testigo de una actitud crítica y desafiante frente a la sociedad de esos años. Y Ángel Duarte desplegó en todo su esplendor la noción de interactividad predicada por el Equipo 57 sumándose al uso del ordenador, tomado como una herramienta para acceder a un mundo multisensorial donde las dimensiones temporales y espaciales juegan un papel muy importante.

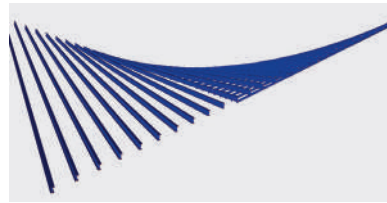
En estos años, entre 1967 y 1972, Ángel Duarte se lanzó a proyectar sus maquetas en el espacio real dando a sus producciones un aspecto ingenieril en el que deja notar su interés, quizá obsesión, por la sociedad industrial moderna. Entramos en una década febril, dedicado a los grandes proyectos, en la que los encargos se suceden en Suiza. La escultura pública adquirió formas y ocupó el espacio a través de los paraboloides hiperbólicos y su desarrollo modular. Es un periodo donde si cabe tomó aún mayor conciencia sobre la idea de territorio e hizo de esta labor un verdadero campo de investigación para hacer de la escultura un lugar «habitabile» y «practicable». Para desentrañar todo este complejo entramado hemos recurrido a los cinco autores que han dedicado parte de sus indagaciones a esta parcela, las profesoras Inmaculada Julián y María del Mar Lozano Bartolozzi, Francisco Carrillo, los historiadores suizos Gaëtan Cassina y Sandrine Jolissaint y mis indagaciones sobre su figura durante casi treinta años.

En diversos escritos, la mayoría de ellos teóricos, Ángel Duarte siempre puso de manifiesto que, ante todo, su actitud se rigió por una norma de comportamiento basada en la experiencia, en la objetividad y en su ligazón con la ciencia. Así tanto la forma y el contenido de sus primeras obras, a los que se fueron sumando su interés por la materia, la mecánica, las múltiples relaciones entre el espacio y el volumen, como el afán por desentrañar la estructura del mundo (y el orden que exige y determina), su concienciación

sobre el trabajo, la ética por encima de cualquier artificio y su planteamiento cosmopolita, que algo tiene de francés, permanecen vigentes hoy y sirven para muchos artistas. Unos principios que mantienen su esencia y están presentes a pesar de la fragmentación del pensamiento, la caída de las concepciones ilustradas y la construcción de un *diktat* en un ideario único⁷ y a pesar, incluso, de los problemas que la globalización⁸ han generado en la cultura occidental. Ello no desdibuja en absoluto el principio que condujo su labor diaria: el pensar que el arte es abierto y pluralista, que está inmerso en los problemas que se desarrollan a diario en nuestra sociedad. De ahí es de donde surgen los estímulos y de ahí es de donde su experiencia y la realidad circundante se asemejan a un sistema informático⁹, como declaraba a principios de este siglo al periodista Carlos Lügstenmann en un programa de la televisión suiza.

Su introducción en el campo abstracto, a partir de 1955, supuso el primer contacto con las ideas constructivas, ayudado por la proximidad existente de sus planteamientos con el cubismo y por las observaciones precisas que apuntó sobre los trabajos de Nicolas de Staël¹⁰, aunque tomando como punto de referencia el entorno para hacerlo cada vez más geométrico. A esta admiración fue agregando la que sintió por Joaquín Torres García y por Tomás Maldonado, el interés por la reducción y estructuración de Piet Mondrian, por los avances significativos que consiguió Serge Poliakoff en el plano, por la aplicación matemática exhaustiva de Georges Vantongerloo y por el racionalismo de Bart van der Leek¹¹. Su postura fue madurando en los primeros años del siguiente decenio hasta *radicalizarse* en sus últimas propuestas escultóricas, cuando planteó abiertamente, al margen de la importancia que da a la incidencia de la luz, la dualidad de un espacio; un espacio que desde su óptica es, a la par, argumento y solución, y se encuentra estrechamente vinculado con la noción de estructura. En este mismo sentido y dentro de un plano estrictamente pictórico, los elementos de sus creaciones se fueron reactivando unos con otros de manera lógica para reflejar, a la postre, una realidad fundamentada en la geometría y la razón¹². Una verdad que se materializó en una tradición escultórica enraizada en ese respeto casi sagrado a la noción de «lugar» y en ese cuidado extremo por los detalles característicos de la sensibilidad suiza.

Para afrontar el estudio de la trayectoria de Ángel Duarte, hay que establecer una serie de etapas que marcan de manera significativa los trabajos que el artista fue desarrollando a lo largo de los años. Por esta razón, y desde un punto de vista metodológico, es conveniente dividir esta monografía en ocho apartados, donde se plasma su trayectoria dentro de los estrechos cauces que el período autárquico dejó a los artistas. En París se abrió un nuevo período

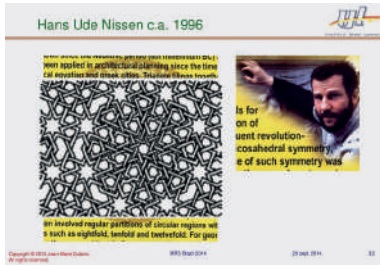


El paraboloides hiperbólico es una superficie doblemente reglada por lo que se puede construir a partir de rectas.

Nicolas de Staël, *Place au Hâvre*, 1952.

Ángel Duarte dedicó una serie de cartones a la ciudad de París en 1955.

7 ESTEFANÍA, J., *Contra el pensamiento único*, Suma de Letras, S.L., Barcelona, 2000, pp. 45 y ss.
 8 GIDDENS, A., *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Taurus, Madrid, 2000, pp. 19-48.
 9 Declaraciones realizadas en una entrevista hecha en mayo-junio de 2001 en Cáceres por Carlos Lügstenmann para la Televisone Svizzera.
 10 Ver el prólogo de JEAN-LOUIS PRAT en el catálogo de Nicolas de Staël. *Retrospectiva*, MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 11-15.
 11 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte», en *Qazris*, núm. 17, ASCUEX, Cáceres, 2001, p. 33.
 12 CANO, J. (Coord.), *Ángel Duarte*, Fundación Caja de Badajoz, Zaragoza, 2001, p. 108.



Ángel Duarte mantuvo una importante correspondencia con el profesor de Cristalografía de la Universidad de Zurich, Hans-Ude Nissen.

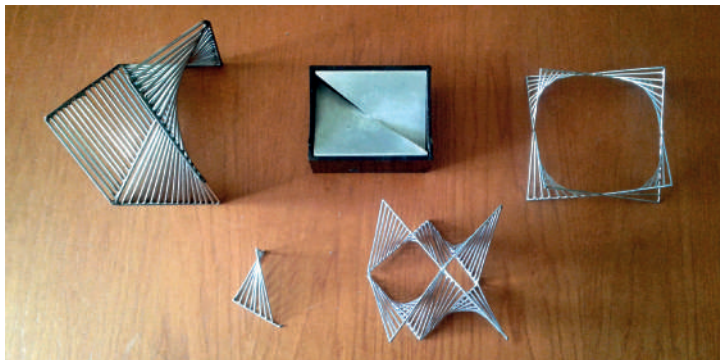
La *Fondation Pierre Gianadda* tiene su sede en Martigny, en el cantón de Valais, y está dedicada a la difusión del arte.

La *Ferme Asile*, Sion, Suiza.

que se desarrolló, junto al resto de los miembros del Equipo 57, entre la investigación y el compromiso social. En 1966, una vez disuelto el grupo oficialmente, Ángel hizo frente a los nuevos retos en solitario, aunque a finales de esa década fundara el Grupo Y. El año de 1970, con la publicación de su *Manifiesto*¹³, se integró, finalmente, en la *Nouvelle Tendence*¹³, colaborando con los distintos colectivos que aparecieron en Francia, Italia, Alemania o la entonces Unión Soviética, exponiendo sus obras en toda Europa y América y consolidándose su reconocimiento internacional. Pasada la década de los años setenta, aunque todavía formaba parte de esta tendencia, Ángel Duarte fijó sus objetivos, exclusivamente, en una plástica tridimensional con el fin de investigar, con su firma, sobre los conceptos de superficies mínimas, la unidad de movimiento en los módulos, la cuantificación espacial, la importancia del color y la importancia de número y de los programas informáticos¹⁴, pero sin abandonar sus inquietudes y preocupaciones sociales. Una militancia que al final de su carreras podemos ver en la defensa de la identidad cultural europea frente a un mundo cada vez más globalizado o en aquel significado que tuvo para él la noción de ciencia, una idea que lleva implícito el experimento, la observación, la hipótesis y la teoría, pero que no adquieren valor alguno si no se conjugan con otros elementos de cariz social¹⁵, económico, político e, incluso, pasional¹⁶ por muy paradójico que nos parezca. En esta última etapa también hubo derivas hacia el informalismo como si se fuese un escape a tanta reglamentación, predominando su faceta pictórica. Pero, La suma de todo ello se recoge esta investigación que sólo pretende poner de relieve cómo «par le processus d'abstraction, l'artiste affirme seulement que la sculpture appartient autan modèle qu'à sa représentation, constituant un invariant qui n'est rien de plus que l'essence de l'objet lui-même»¹⁷.

Para llevar a cabo esta trama compleja y hacer una lectura cronológica que dé sentido a su labor, hemos recurrido a diversas fuentes. La investigación la hemos desdoblado en tres planos bien diferenciados. El primero se corresponde con la información obtenida directamente de aquellas personas que han sido cruciales, de una forma u otra en los periodos por los que ha ido atravesando Ángel Duarte: conversaciones con el propio artista, con su compañero en Madrid Julio Álvarez, con algún miembro del Grupo Y, con Castilla del Pino, con Denise René, con Manuel Calvo o Pablo Palazuelo, con Getulio Alviani, Marcel Joray, Frank Popper, Max Bill, Margrit Staber, Valentina Anker, Hans-Ude Nissen, Pierre Cagna, Asunción Pescador, Inès Duarte, Pacal Ruedin... entre otros. Una serie de entrevistas concertadas en Madrid, París,

13 Firmado en la ciudad suiza de Sion el día 5 de junio de 1972 y publicado en catálogo *Ángel Duarte*, Srädtische Galerie zum Strauhof, Zurich, 1981, pp. 4-6.
 14 CANO RAMOS, J., «Hommage à Francisco de Zurbarán», en *Ángel Duarte. Hommage à Zurbarán*, Galería Denise René, París, 2000, p. 10.
 15 Es importante ver las declaraciones que Juan Genovés, amigo y compañero de Ángel Duarte, realizó a este respecto en los cursos de verano que la Universidad Complutense tiene en El Escorial, dentro del seminario *Arte y política en España (1939-2001)*, GÓMEZ, J. J., «Genovés lamenta la insolidaridad de los artistas», en *El País*, 24-VIII-2001.
 16 GÚZMAN OZÁMIZ, M., *La experiencia de descubrir en geometría*, Nivola, Madrid, 2002. p. 12.
 17 CANO, J., *Ángel Duarte. Hommage à Zurbarán*, Musées cantonaux du Valais, Sion, 2004, s. p.

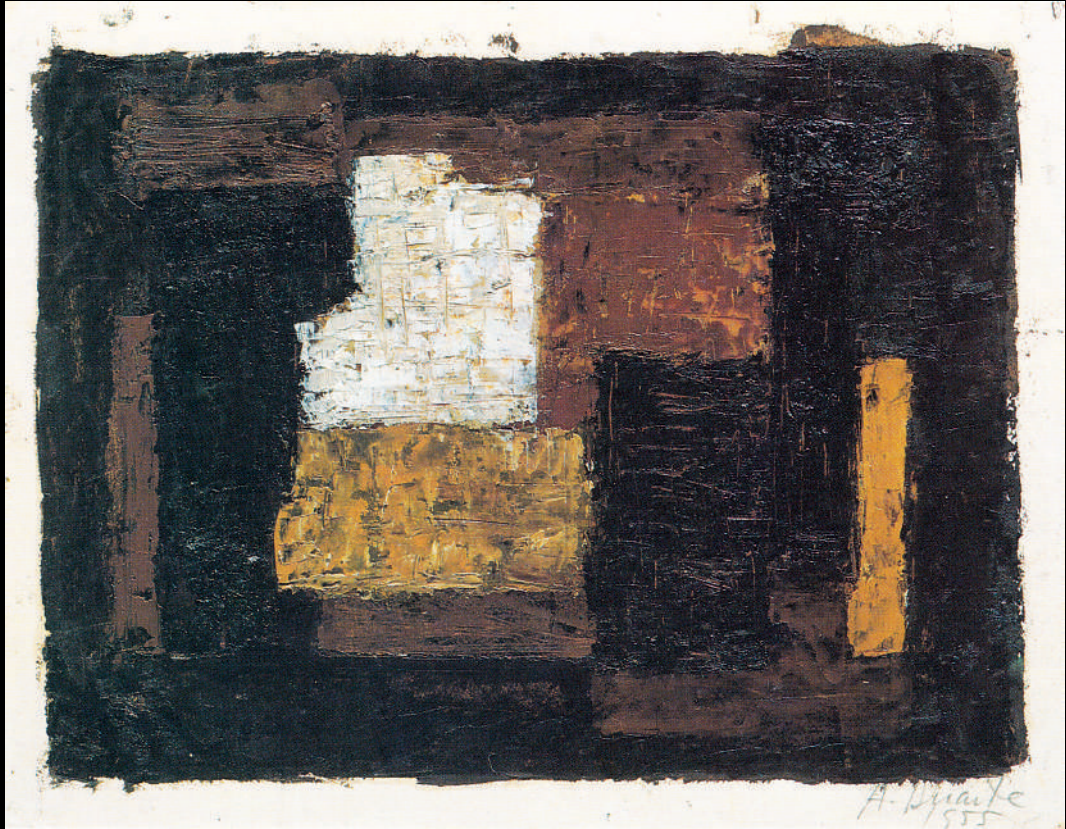


Maquetas realizadas por Ángel Duarte para su realización a gran escala.

Milán, Sion o Ginebra que han arrojado luz a determinados puntos oscuros sobre el desarrollo del arte reglado en el viejo continente.

En segundo lugar, la labor investigadora se ha centrado en rastrear distintos archivos con el fin de establecer un hilo argumental a través de una serie de contactos establecidos por Ángel Duarte tanto en Valencia como en París, Zagreb y Sion; archivos que abarcan desde el privado de Ángel Duarte o el de Grupo Y en Sion hasta los del Museo Cantonal del Valais, el Centro Museológico de Documentación de Zagreb, el Archivo del Centro Georges Pompidou, los archivos Central de la Generalitat y el Histórico Municipal de Valencia, el Archivo General de la Administración (AGA), en la sección de Cultura, el de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, el de ASUAG, el de la Fábrica de Tabaco de Neuchâtel, el de la SPSAS, el del *Fonds National Suisse de Recherche Scientifique*, el de la Escuela Politécnica Nacional de Zurich y la Universidad de Lausana, el de la Union de Banques Suisses, el de las Fundaciones Lachat, Pro Helvetia y Pierre Gianadda en Suiza, el del Museo de Bellas Artes de La Chaux-de-Fonds, el de las galerías Denise René, Suzanne Bollag, Hans Mayer, Zodiique, el Kunsthaus de Zurich Créchem, Suvremene Umjetnosti, lypedjian, Des Verges...

Gran parte de la documentación que ha servido para el estudio se hallaba en los archivos de Ángel Duarte; archivos que se dividen en dos amplias secciones que nos han servido para ir canalizando la investigación. Una general dividido entre la Rue du Parc de Sion y el taller del artista en la Ferme Asile también en Sion; y otra donde se guarda toda la correspondencia y la labor investigadora en el Dêpot de Sierre, donde se he estudiado su trayectoria artística en etapas a través de las exposiciones. En la actualidad toda esta documentación está en el Museo Cantonal del Valais. Asimismo, esta tarea la ha completado con hacer el inventario completo de toda la obra, desde sus inicios en Madrid hasta sus últimos proyectos inacabados. También, hemos consultado la biblioteca personal de Ángel Duarte, ubicada hasta hace poco en la Ferme Asile, para fijar comparaciones y entresacar sus fuentes a la hora de enfrentarse a la forma y el color, fijándome en aquellos libros que han marcado su currículum artístico. Finalmente, hemos echado mano no sólo de estudios monográficos, actas y ensayos relacionados con el contexto, la trayectoria y la investigación de Ángel Duarte, sino de los catálogos de exposiciones, de la hemerografía relacionada con las publicaciones periódicas y la prensa nacional e internacional.



Ángel Duarte, *Paris 55*, 1955.

2. EL CONTEXTO: EL PENSAMIENTO RENOVADOR ESPAÑOL

A lo largo del siglo XX, la cultura española ha ido entretejiendo una red compleja donde caben avances y retrocesos, un entramado que ha terminado por definir con cierta exactitud el concepto que se tiene de vanguardia. Dentro de esta espesa malla, la escultura, campo en el que Ángel Duarte ha brillado por sí solo como creador e investigador y al que ha dedicado gran parte de su vida desde la década de los cincuenta, constituye uno de los caballos de batalla que ha determinado que el discurso de la modernidad en España sea una realidad, estando a la misma altura que la pintura, la literatura o la teoría plástica y vinculado a los avatares históricos que se han sucedido en ese siglo. De ahí que sea necesario hacer un recorrido, aunque sea sólo un esbozo que sirva de marco general a la figura de Ángel Duarte a través de diversos ámbitos. Las revistas, las agrupaciones, los intelectuales, los compromisos, las galerías, el relevo de las generaciones, la internacionalización del arte español o la ida europeísta conforman la base sobre la que se ha ido construyendo la noción de modernidad y el pensamiento renovador en la España contemporánea. Hechos e ideas a las que Ángel Duarte no fue ajeno en absoluto. Su semblanza, pues, hemos de inscribirla en la idea de renovación que se ha dado a lo largo de la historia del siglo XX español; un propósito que está definido por un gran número de artistas e intelectuales involucrados en el interesante proyecto de modernización de nuestra cultura, y materializado en un sinfín de ensayos y aventuras. Una reacción sociológicamente regeneracionista para «reconstruir la vida nacional sobre cimientos firmes y la necesidad de levantar a toda costa el concepto moral»¹ o «para aplicar medidas quirúrgicas»².

La guerra cortó todos los intentos de modernización calificándolos de decadentes. El arte pasó a ser oficial, y estuvo bajo la vigilancia estricta de las instituciones sindicalistas y las organizaciones políticas. La urgencia histórica así lo impuso: el cartel, a caballo entre el expresionismo, el realismo, el futurismo y la poesía experimental, fue la materialización más evidente de este periodo, y funcionó como propaganda y como testimonio, como información y como denuncia³. El Pabellón de la Exposición Internacional de París de 1937, como señala Jaime Brihuega, albergó ya una estética y un pensamiento de exilio, puesto que el soporte físico y mental que lo motivó había desaparecido⁴. Y a esto Sarah Wilson ha añadido:

Le pavillon est le symbole que ce qui s'était enfanté en trente ans depuis «Les Demoiselle d'Avignon» pouvait répondre à une crise dont les enjeux n'étaient pas seulement vécus à Madrid et Barcelone, mais déjà à Paris en attendant que ce soit à Prague, Varsovie, Londres, avant d'embraser

1 SILVELA, F., «Sin pulso», en *El Tiempo*, 16-VIII-1898.

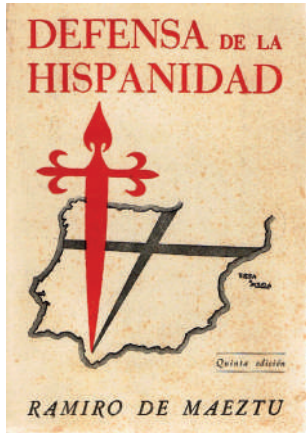
2 «Manifiesto de Polavieja», en *El Imparcial*, I-X-1898.

3 JULIÁN, I., *EL cartel republicano en la guerra civil*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, p. 85.

4 *Ibidem*, p. 39.



Revista *Vértice*, número 1, abril de 1937.



Este libro de 1934 representa una evolución en el pensamiento de Ramiro de Maeztu hacia posiciones mucho más imperiales que aquellas de su juventud.

Leandre Cristòfol, *Del aire al aire*, 1933.

tout la planète. «Guernica» est né du longue nouveau mis au point du temps du surréalisme⁵.

Pero a pesar de que la sublevación militar impidió cualquier consolidación del proyecto republicano, los intelectuales pusieron todo su empeño, aunque les costease el exilio o fuesen encarcelados. Se multiplicaron las actividades, las publicaciones y los espacios dedicados a ella dentro de lo que se llamó *cultura de guerra*. Un proceso revolucionario que presentó signos de decaimiento a partir de la segunda mitad del año 1937. Y frente a ello, una educación nacional-católica en la que política y religión se unieron como una expresión adecuada a los intereses del llamado *Nuevo Estado* y como un medio depurativo del sistema pedagógico republicano: La Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica, presidida por José María Pemán, dictó la forma de entender la cultura, dentro de los estrechos márgenes académicos. En la Bienal de Venecia, en ausencia de la República, Eugenio d'Ors presentó a Ignacio Zuloaga, a Gustavo de Maeztu y a Fernando Álvarez de Sotomayor, quienes, junto a las revistas *Vértice* y *Jerarquía*, pergeñaron la primera representación del franquismo.

Se produjo una ruptura sistemática de todo lo anterior. *Vértice*, creada en San Sebastián, *Jerarquía* y *Arriba España*, nacidas en Pamplona, se ocuparon de propagar algunas ideas culturales y artísticas de los sublevados. Y bajo esta mirada sólo hubo realismo, retórica, alegoría y decoro. Y, al otro lado, el exilio español y el desarraigo, tomado inicialmente como algo transitorio que se volvió definitivo y sin posibilidad de regreso: París, Moscú, Méjico, Cuba y Buenos Aires fueron los destinos de los intelectuales españoles: «Españoles sin España, ánimas del purgatorio al borde de la Historia»⁶. Una situación límite que advirtió antes de la guerra la A. I. A. P. E., la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, quienes experimentaron en sus carnes la *ajenidad* a la que se vio sometida la cultura.

En 1939, el proyecto de renovación balbuciente emprendido a lo largo de los años veinte y treinta y calificado por algunos historiadores como el de la *España ambicionada* se vio truncado por razones de restricción ideológica. Se dio paso a un arte épico y académico, al margen de cualquier evolución y lejos de los principios generales que rigieron el arte europeo. Fue un reajuste dentro de una nueva situación marcada por otro patrón cultural. A los pocos meses de finalizar la contienda la autarquía cultural se extendió por todo el país, primando los dictados y las exigencias académicas a través de un único canal de expresión, el las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁷. Ello supuso, consecuentemente, un retraso en esa *adecuación* del nuevo régimen a la innovación, aplazándose la apertura que permitió enfrentar la oficialidad al cosmopolitismo del arte español, como se desprende de uno de los escritos de Vicente Aguilera Cerni:

5 WILSON, S., «Problèmes de la peinture du marge de l'Exposition internationale», en *Paris-Paris, 1937-1957*, Centro Pompidou, París, 1981, p. 79.

6 ZAMBRANO, M., «Carta sobre el exilio», en *Cuadernos*, París, junio, 1961.

7 PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Gráficas Nebrija, Madrid, 1980.

Dopo i fatti di sangue vennero giorni e anni di ansia... L'arte arrivò a un massimo di «non esportabile», fu el trionfo dell'immobilismo culturale. Fu, senza dubbio, nel 1941 che si aprì la prima breccia grazie all'iniziativa «cosmopolita» di un gruppo sostanzialmente reazionario e diretto da un reazionario quele Eugenio d'Ors⁸.

Entre los dos exilios, el exterior y el interior, se estableció un conducto, extremadamente fino a veces, para saber qué ideas se gestaban al otro lado de nuestras fronteras. De ahí que la evolución de cultura española que se dio durante estos años deba examinarse siempre dentro del contexto europeo y americano. En torno a París giró cualquier expresión o cualquier dinámica que se pusiese en pie y Méjico o Buenos Aires canalizaron parte del pensamiento español. Fue una época en la que comenzaron a consolidarse en el ámbito artístico nombres apenas conocidos hasta ese instante. Nombres como los de Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Manolo Millares, Albert Ràfols-Casamada, o aquellos que no tuvieron fortuna en el periodo republicano, como son los casos de Jorge Oteiza o José Caballero, y de los que alcanzaron su plena madurez, como Ángel Ferrant, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Francisco Bores... Artistas que chocaron frontalmente con Fernando Álvarez de Sotomayor, Eduardo Chicharro, Eugenio Hermoso... dedicados a la labor de propaganda y a la configuración del nuevo orden.

Existió, pues, una resistencia clara entre los intelectuales de dentro que evitó ensanchar el abismo creado. Fueron vías abiertas que se alejaron del tópico páramo cultural y enfilaron hacia la renovación; una renovación que puso su meta en el ansiado viaje a París. La estrechez de miras del gobierno español provocó al finalizar los años cuarenta una segunda oleada de exilios, pero esta vez voluntarios y sin que se desechase el bagaje español de los intelectuales. Así, los artistas se encontraron entre 1940 y 1957 un panorama que cuestionaba los principios de la propia Escuela de París e, incluso, del surrealismo: Serge Poliakoff, Nicolás de Staël o Roger Bissières se movieron dentro de las pautas marcadas por la obra que Geroges Braque ejecutó después de 1918; el grupo CoBrA cuestionó el arte abstracto ortodoxo, Jean Dubuffet y Pierre Soulanges arremetieron duramente contra el arte parisino mediante el *art brut* y los tratamientos matéricos y Alberto Giacometti, en esta misma línea, con sus distorsiones.

En esta mezcla de lenguajes, los artistas españoles encontraron las posibilidades de alejarse del academicismo ramplón imperante en los estamentos oficiales del Estado; posibilidades a las que Ángel Duarte no fue ajeno desde 1948 y precipitó su deseo de salir de Madrid para comprobar de cerca estos movimientos y las noticias que llegaban de ellos a España, vagas en muchas ocasiones, procedentes fundamentalmente de Francia y de Estados Unidos: Francisco Bores, Honorio García Condoy, Óscar Domínguez o Luis Fernández se aproximaron a la Escuela de París; Fermín Aguayo o Santiago Lagunas a Nicolas



Fotografía de Jorge Oteiza tomada junto a la escultura *Expansión espiral vacía*, 1957, en la IV Bienal de São Paulo.

Manolo Millares, *Pictografía Canaria*, c. 1950-55.

8 AGUILERA CERNI, V., «Un panorama della pittura spagnola», en *Civiltà delle Macchine*, núm. 6, noviembre-diciembre, Roma, 1964.



Los lienzos abstractos de Serge Poliakoff exploraron la relación entre espacio y composición.

Pablo Palazuelo, *Derriere le Miroir*, 1952.

de Staël, Serge Poliakoff y Bram van Velde para analizar el sentido de la grafía y de la construcción, los ritmos compositivos y el valor cromático, aunque el color fuese denso debido a esa preocupación española por la materia, la textura y la oscuridad; Pablo Palazuelo se interesó, al margen de la evidente influencia de Serge Poliakoff, Richard Mortensen o Robert Jacobsen, por las variaciones de gamas (sobrias siempre) y contrastes de plano al estudiar los problemas del espacio y la luz planteados ya por Víctor Vasarely; y desde Estados Unidos Esteban Vicente y José Guerrero se adentraron en los problemas del espacio pictórico. Todos ellos sirvieron como referencia inicial a las indagaciones que Ángel Duarte se planteó hacia 1952, cuando comenzó a dejar de lado la traza académica en sus obras y se aproximó primero al expresionismo y después a la abstracción.

Y en esta misma línea investigadora estuvieron Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. Chillida, en los años parisinos vivió una época de búsqueda y de estancamiento al mismo tiempo. Pero en 1951 descubrió el trabajo en hierro «aproximándose en rápida sucesión y escultura a escultura, a su idea del espacio»⁹. Oteiza, que había trabajado en los años republicanos sin obtener un resultado positivo, gestó en la década de los años cincuenta una obra geométrica de gran trascendencia para el arte español, basada en las investigaciones sobre el cuadrado, donde «va rebujar l'adhesió dels futuristes al moviment dinàmic com a força determinant que fondria l'objecte amb el contínu espacial. El cub o quadrat, como la unit modular essencial,

esdevindrà el tema més constant durant la maduresa d'Oteiza»¹⁰. A esto sumó su obsesión por la objetividad, la estructura de la obra y la introducción de la metafísica en las esculturas. Otros de los referentes en la capital francesa para Ángel Duarte y parte de su generación, a su llegada ya en 1954, fue Albert Ràfols-Casamada, quien estuvo por primera vez a finales de 1951 y, posteriormente, permaneció en París desde 1952 a 1954. Fue un referente por la gran influencia staëliniana que tuvo su obra en esa etapa:

L'abstracció de Ràfols, així, procedeix d'un procés de síntesi, tot partint sempre de la realitat, un poc a la manera del primer Mondrian, i sens dubte reconeixent-se en l'obra de De Staël. Ràfols acceptaria gustós la frase del malaurat pintor: «el que dóna la dimensió és el pes de les formes, la seua situació, el contrast»; també compartiria amb ell l'ús de l'espátula com a tècnica constructiva de les superfícies pictòriques»¹¹.

Y, finalmente para que la nómina no sea interminable, dentro de este grupo parisino, aunque más tardío, ya a partir de 1954, también estuvieron Eusebio Sempere y el propio Ángel Duarte. Eusebio Sempere declaró en 1955 parte sus bases programáticas en un *Manifiesto* sobre el arte no figurativo,

9 BUSCH, J., «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura», en *Chillida 1948-1998*, MNCARS., Madrid, 1998, p. 65.

10 ROWEL, M., «Una modernitat intemporal», en *Oteiza. Propòsit Experimental*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1988, p. 21.

11 COMBALÍA, V., «Ràfols-Casamada», en *Albert Ràfols-Casamada*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 22.

el espacio, la luz y el dinamismo¹². Y Ángel Duarte, tras sus inicios en Madrid y los intentos de seguir la senda de la renovación, dentro de un clima asfixiante, en ese año se marchó a París, iniciando su trayectoria artística internacional. A estos pueden sumarse más nombres, como Francisco Sobrino, Martín Chirino, Pablo Serrano, Néstor Basterrechea... Otros, por el contrario, prefirieron seguir en España el camino de la renovación emprendido hacia 1947. Fue el caso de Julio Álvarez, Julio Ramis, Andreu Alfaro, Amadeo Gabino o José Caballero. Este último pude resumir de forma meridiana la situación en palabras de José Manuel Caballero Bonal: «En la inmediata posguerra, en la década de los 40, es como si el pintor se hubiese impuesto en parte –sólo en parte– una sigilosa renuncia estética, como si eludiese cualquier compromiso recordatorio personal»¹³. París se convirtió de este modo en mito y nostalgia para los intelectuales españoles, en contraposición a la cotidianeidad roma del ambiente enrarecido que se gestó en la posguerra¹⁴. El arte, como apuntó José María Moreno Galván, que se defendió en este periodo fue:

*Un art sans contradictions: non pas un art de synthèse, mais un art mutilé de tous les éléments possibles d'une antithèse. C'est ainsi que sont nées une peinture et une sculpture qui se montraient élégiaques, monumentales, grandiloquentes et tournées vers le passé. Elles étaient extérieurement pleines d'allusions à cette vie [la de la Academia], mais d'allusions allégoriques, sans aucun contenu. Pour que naisse un art d'avant-garde, conscient de lui-même, tel qu'il est apparu en plein force vers 1946...*¹⁵

A pesar de todo ello sí hubo una recuperación, aunque sea parcial, del pensamiento español dentro de esa pérdida de la dinámica cultural lograda y rota por los exilios. A lo largo de la década de los cuarenta, la revista *Escorial*, de inspiración falangista liderada por Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales entre otros, o la edición, nada más terminar el conflicto, de *Ariel* encarnaron de algún modo la esperanza de romper con esa inercia. Pero, a la par, el triunfo del provincianismo y, por consiguiente, la ausencia de un carácter cosmopolita de la cultura dio paso a lo castizo y a lo costumbrista, completándose, por un lado, con la *reespañolización y repolitización*¹⁶ hasta principios de los años cincuenta y, por otro lado, con el rechazo frontal a cualquier iniciativa modernizadora que esgrimió la Iglesia¹⁷ al utilizar su particular retórica barroca.

Ante esta situación, la cultura y la estética que se destilaron desde el poder tuvieron, esencialmente, tintes políticos y de glorificación; una posición que trató de borrar cualquier resquicio de racionalismo, usando como



Dionisio Ridruejo fue uno de esos hombres con una trayectoria sugerente, pasando de falangista convencido a estar enfrentado al general Franco.

Cabecera de la revista *Ínsula*.

12 SEMPERE, E., *Manifiesto* (1955), Sala Mateu, Valencia, 1961.

13 CABALLERO BONAL, J.M., «José Caballero. Variaciones sobre la unidad», en *José Caballero*, Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1993, p. 31.

14 GUILLÉN, M., *Artistas españoles de la escuela de París*, Taurus, Madrid, 1960, pp. 14 y ss.

15 MORENO GALVÁN, J. M., *Art español d'aujourd'hui*, Musée Rath, Ginebra, 1969, s. p.

16 CÁMARA VILLAR, G., *Nacionalcatolicismo y Escuela. La socialización política del franquismo 1936-1951*, Hesperia, Jaén, 1984, pp. 117 y ss.

17 Esto acentuó la superstición y la beatería contra la que Feijoo y la Ilustración combatieron duramente en el siglo XVIII.



Visita de Eva Perón a España, junio de 1947.

Inauguración del Instituto Nacional de Investigaciones Agrícolas por Francisco Franco en 1954.

Portada del ABC, mayo de 1956.

instrumentos el inmovilismo, la preservación de un orden natural¹⁸, el subsidio intelectual, la propaganda y la exaltación. Un universo contrario a las ideas que se fraguaron con Eugenio d'Ors, con el resurgimiento del paisajismo a través de Godofredo Ortega Muñoz, con el informalismo, con Dau al Set y su vocación cosmopolita, con Pórtico, la Escuela de Altamira o la figura de Ángel Ferrant que impuso una ley interna en la deformación de la figura¹⁹. Previamente, La Escuela de Altamira, casi único punto de referencia de la vanguardia española, quiso avanzar en aquella *España ambicionada* puesto que «la Academia Breve, no defendía un movimiento plástico específico, sino que se quería constituir en plataforma de renovación y debate»²⁰.

Desde 1951, como consecuencia de la reactivación económica, el país se integró de forma progresiva en el ámbito internacional, dentro del contexto de la Guerra Fría que invadió la vida internacional. La nueva generación de intelectuales, aprovechado el nombramiento de Joaquín Ruiz-Giménez al frente del Ministerio de Educación Nacional, limó las bases del sistema defendiendo su apego a las ideas de continuidad e identidad con la época republicana, modificando la «calidad de la cultura», mediocre a todas luces, provocando la ruptura con las imposiciones. La imagen del régimen, consolidada a tenor de purgar las influencias extranjeras²¹ y del aislamiento, se vio obligada a cambiar de estrategias, trastocando algunos de sus principios. Una vez atenuada la *crispación ideológica* del período prebélico a lo largo de la autarquía, y con un espíritu y una vocación decididamente vanguardista, la actitud abierta y renovadora de los intelectuales españoles desembocó en una respuesta tajante y comprometida²². Por ello no ha de olvidarse lo que Concepción Lomba apunta: «La fecha de 1951, convencionalmente elegida por la historiografía artística como punto y aparte en el proceso de afianzamiento de la nueva vanguardia española, constituye un refrendo de lo sucedido dos o tres años atrás»²³, al surgimiento de una *moral colectiva* en Madrid, Aragón y Cataluña. A tenor de esta serie de acontecimientos fue posible una evolución estética²⁴ que, por un lado, traspasó la escasa profesionalidad e integró a aquellas posiciones aisladas de artistas calificados de vanguardistas²⁵. Y tampoco debemos pasar por alto la *depuración* rigurosa en el seno del pensamiento cultural, que culminó, en el caso de la escultura y de la pintura, con la apertura en la I Bienal Hispanoamericana de 1951 (gestada en 1950 dentro de la estrategia política emprendida en el marco de las relaciones internacionales), y con un interesante proceso de abstracción de signo contrario al insinuado en los años anteriores.

- 18 CIRICI PELLICER, A., *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- 19 BERNÁRDEZ, C., «Viajar al otro lado de la línea», en Ángel Ferrant, MNCARS, Madrid, 1999, p. 65.
- 20 CALVO SERRALLER, F., «La Escuela de Altamira a medio siglo de distancia», en *La Escuela de Altamira*, Gobierno de Cantabria, Santander, 1998, p. 17.
- 21 RICHARD, M., *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco. 1936-1945*, Crítica, Barcelona, 1998, p. 28.
- 22 CAÑADA BRAVO, M., «El ideal del Siglo de Oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950», en *V Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1991, pp. 441-449.
- 23 LOMBA SERRANO, C., «1948. En el umbral de la modernización plástica. Pórtico y Dau al Set», en *Grupo Pórtico*, Electa, Madrid, 199, p. 144.
- 24 BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Península, Madrid, 1967, pp. 182-189.
- 25 BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España (Pintura y escultura 1900-1939)*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 360.

En un principio, todo este esfuerzo realizado por los intelectuales debe tomarse como un intento, aunque en vano como la luz de la Historia nos ha hecho ver, de crear *morales colectivas*; morales que no tardaron en surgir y fueron contrarias a aquella individualidad defendida por Miguel de Unamuno hacia 1920, aunque de acuerdo con su postura moralizadora²⁶. Así, aprovechando el momento de *cierta apertura política* al mediar los años cincuenta algunos intelectuales y artistas se lanzaron a la aventura preconizada por los grupos catalanes y aragoneses en el cambio de la década anterior que reflejaron de algún modo los movimientos que se estaban dando en todo el continente.

Los tiempos fueron ya otros, y las bienales, las exposiciones organizadas por los Ayuntamientos, los medios de información, la inauguración de nuevos espacios... contribuyeron a cambiar actitudes con respecto a la cultura y al arte, como se comprobó cuando se disolvieron los emblemáticos Salones de Octubre barceloneses²⁷. Los ecos de Sebastián Gasch, Ricardo Gullón, Rafael Santos Torroella y Eduardo Westerdahl, los de José Luis Fernández del Amo, que apostó en 1949 por el «porvenir del arte» en un artículo sobre «Cuatro jóvenes pintores»²⁸, o los de José Luis López Aranguren, Julián Marías, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco en las *Conversaciones Católicas de Gredos*, en mayo de 1951, los de aquellos que utilizaron códigos para «desnaturalizar al academicismo rampón», ya en 1947, o los arquitectos del Grupo R, que plantearon sus edificios como un arte colectivo, con responsabilidades sociales y urgencias *racionalizadoras*, junto a los nuevos creadores (Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Romaní, Alfonso Milá, Oriol Bohigas... que se dieron a conocer en las Trienales de Milán o en los Certámenes de Viena, en el Premio Reynolds o la Exposición de Bruselas, hicieron posible la ruptura con los lazos franquistas a partir de 1956:

*La deconstrucción de los lenguajes formalizados fue un hecho que se hizo patente en el uso de la razón y en el de la sinrazón de los informalismos, poseyendo nombres propios, como Parpalló, El Paso o el Equipo 57, y en la década de los sesenta, el realismo con texturas sensiblemente distintas*²⁹.

Los colectivos se sucedieron y el papel moral que imprimieron en sus creaciones fue muy significativo. Dau al Set, el Grupo Índalo, Pórtico, los poetas adscritos a *Proel*, los arquitectos del Grupo R o LADAC... iniciaron la senda, algunos de ellos desde posturas *surrealizantes*, hacia el concepto de abstracción con todas sus variaciones y postulados, teniendo una continuidad y un desarrollo importante en los años cincuenta³⁰. Al iniciarse esta década,



Grupo Pórtico, *Niñas*, 1951.

Díaz Caneja con Redondela, Planes y Valdivieso, Madrid, 1953.

El Grupo R dedicado a la arquitectura, al arte y al diseño fue un verdadero motor de nuestra modernidad.

26 LAÍN ENTRALGO, P., *La Generación del 98*, Espasa Calpe, Madrid, 1947, pp. 145 y ss.
 27 FORNELLS. PLA, F., LÓPEZ OBRERO, A., JORDI y SUCRE, J.M., «Comunicado», en *Revista*, 2-X-1957.
 28 Véase *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 10, julio-agosto, Madrid, 1949.
 29 IVARS, J.F., «Arte», en *Cultura bajo el franquismo*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1977, pp. 210-214.
 30 AGUILERA CERNI, V., «La postguerra. Documentos y testimonios», en *Artistas Españoles Contemporáneos*, núm. 100, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, pp. 77 y ss.

la información del exterior fue más fluida, aumentando el interés por las noticias, por la recuperación del legado intelectual y por los principios de la vanguardia española. En un primer momento este intento de continuidad se dio de manera dialéctica³¹ y fue bastante heterogéneo al convivir con una «oficialidad selectiva»³² en franco retroceso. Los planteamientos vanguardistas se incluyeron en los programas del régimen hasta lograr eco en el panorama internacional. Los grupos El Paso o el Equipo 57, cuyos integrantes se adelantaron –por participar de las ideas que se estaban gestando en París– a las posturas que se defendieron una década después en el Mayo francés del sesenta y ocho, pueden servir como muestra de esta *sintonización* y del reconocimiento más allá de nuestras fronteras, junto a nombres como Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies o Rafael Canogar³³. Tan sólo cabe señalar dentro de esta escenificación la crisis que provocó el cese del Ministro Joaquín Ruiz-Giménez en 1956, coincidiendo con los últimos meses de la autarquía económica y las primeras revueltas sociales que cambiaron el rumbo hacia el *desarrollismo*.

El año 1957, con la apertura cultural y económica que se dio a raíz del cambio de rumbo producido en 1956 con la aparición de una oposición interna compuesta por jóvenes universitarios y de clase acomodada que pretendieron acabar con el monopolio del S.E.U. comenzaron a aparecer en el gobierno los primeros tecnócratas que acabaron formando el grupo de los *desarrollistas* con Laureano López Rodó al frente (bajo el control del almirante Carrero Blanco). Ante esta situación, los intelectuales actuaron en un doble contexto: el enmarcado en las corrientes internacionales y aquel que respondió a cuestiones estrictamente morales, críticas y con una voluntad claramente transformadora; una voluntad que en el terreno artístico se bifurcó hacia lo indeterminado e irracional y hacia la norma y la investigación, hacia el subjetivismo y hacia el trabajo colectivo, hacia la realidad más inmediata (y existencial) y hacia las ideas constructivas. Y en este cambio de marcha estuvieron presentes, con gran protagonismo y con actuaciones encaminadas a dar otra visión de la plástica española, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo al frente de Fernández del Amo y su programación, las galerías, la Asociación de Artistas Actuales de Barcelona, los Salones de Mayo...

Fue una etapa de inercias y cambio, ambigua esencialmente por la estabilización del poder (al superarse los prejuicios internacionales dentro de un ambiente contagiado ya por la Guerra Fría) y por el aumento significativo de disidencias que marcaron los años sesenta. Fue la época de las militancias y de la participación activa, de los tecnócratas, de la burocratización del sistema y de la primera transición de gran calado que se dio después de la guerra. El ministro Joaquín Ruiz-Giménez inició el cambio del discurso con sectores católicos y falangistas, como Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo, Alejandro Rodríguez Valcárcel e, incluso, Raimundo Fernández Cuesta. Contó

31 SANTOS TORROELLA, R., «Breve historia de la Escuela de Altamira», en la *Exposición de la Escuela de Altamira*, Santillana del Mar, 1981.

32 Para ver esta cuestión es interesante consultar a GONZÁLEZ, A. y CALVO SERRALLER, F., «La pintura empieza mañana», en *Crónica de la pintura española de postguerra 1940-1969*, Galería Multitud, Madrid., 1976.

33 Sobre los artistas españoles en París, es importante señalar el libro de XURRIGUERA, G., *Pintores españoles de la Escuela de París*, IEE, Madrid, 1974.

asimismo con una fuerte oposición, encabezada por los sectores reaccionarios y apegados a la tradición más anti-intelectual. Estas confluencias con hechos y referencias concretos, y no tomados ya como hipótesis entre los intelectuales, dieron paso en el ámbito artístico al compromiso entendido desde la perspectiva que Guillermo de Torre dio en la conferencia *Arte social, arte puro, arte comprometido*³⁴, cuyo título es revelador por sí mismo. Una propuesta que supuso un acercamiento a la realidad española y europea que precisó de reformas internas no sólo en el terreno artístico, sino en otros ámbitos.

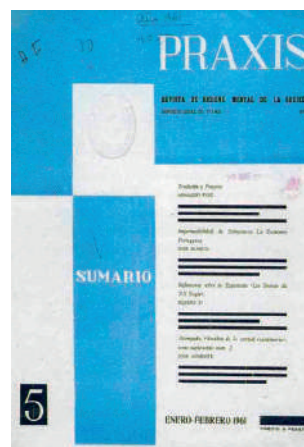
A finales de los años cincuenta el añejo discurso moral y político del régimen se vio arrollado por la apertura de nuevos horizontes. El cambio de gobierno de 1957 y los Planes de Estabilización de 1959, más aquellos que se sucedieron en ese periodo, remozaron de alguna manera la imagen del régimen. Se rompió definitivamente la inercia pasiva y localista de las políticas culturales: nuevas editoriales (Seix Barral, Taurus, Tecnos, Guadarrama, Ariel), becas para estudios en el extranjero (Antoni Tàpies, Antonio Saura, Carmelo Bernaola, Alfonso Sastre...), aportaciones significativas en los escritos de José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván, Julián Marías, el desencanto destilado en ciertas revistas, como *Acento Cultural*, *Revista*, *Ocnos*, *El Bardo*, *Papeles de Son Armadans*, *El Ciervo*, *Triunfo* y *Destino* (que abrieron paso a *Humo*, *Guadalimar*, *Artefacto* y *Trama* ya en la década de los setenta), las tertulias en el Hotel Suecia, en Gambrinus, en el café Pelayo, en Turia y en colegios mayores, y los críticos de nuevo cuño (Cesáreo Rodríguez Aguilera, Joan Josep Tharrats, Juan Eduardo Cirlot, Vicente Aguilera Cerni, Alexandre Cirici Pellicer, Jordi Teixidor, José María Moreno Galván... entre otros) configuraron otro mapa muy distinto al de la autarquía.

Los años sesenta significaron un cambio sustancial en la vida cotidiana de los españoles. El paso de una España rural a una vida urbana, al mismo tiempo que el propio sistema se perpetuó con el cambio de rumbo, se hizo una realidad y fue consolidándose poco a poco. Sin embargo, cabe decir que este ambiente solamente se movió en círculos muy concretos, dentro de una élite que abrió una brecha entre los intelectuales frente a una sociedad adaptada a las circunstancias que el régimen dictaba.

Quizá, puedan resumirse estos avances y el resurgimiento de esa división entre la sociedad e intelectuales españoles en tres artículos que aparecieron en la revista cordobesa *Praxis* en el verano de 1960. El primero de ellos firmado por Carlos Castilla del Pino, en el que se analizó la significación del grupo en la sociedad, destacándose lo que él llamó la *adhesión advenediza al grupo*, esto es, la suma de virtudes personales, de su laboriosidad y capacidad de trabajo para reconocer que el *mundo es así* frente al concepto de «notoriedad» y de una «posible alteración del grupo y la norma estricta»³⁵. Por otro lado, Juan Montilla Muñoz expuso la diferencia existente entre «vivir con la realidad y vivir en la realidad», y el esfuerzo que se requiere para que el conocimiento y la objetividad estén presentes en nuestra conciencia colectiva. Para que esta concienciación fuese efectiva

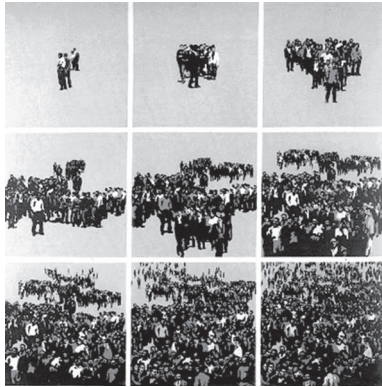
34 VV. AA., *Segunda Semana de arte en Santillana del Mar. Del 20 al 26 de septiembre*, Escuela de Altamira-Gráficas Bedia, Santander, 1951, p. 224.

35 CASTILLA DEL PINO, C., «Ética equivocada. Ensayo para una sociología de la ética», en *Praxis*, núm. 2, julio-agosto, 1960.



Revista *Papeles de Son Armadans*, 1956.

La revista *Praxis*, nacida a comienzos de los años sesenta, escogió los primeros contactos entre intelectuales del pensamiento marxista con el cristiano y supuso un fuerte impacto en los medios universitarios.



Cartel para la campaña de los XXV Años de Paz, 1964.

Equipo Crónica, *Concentración*, 1966.

había que evitar las minorías intelectuales, desconocedoras de los problemas de la mayoría, de las falsas utopías y empeñarse en una *acción de emergencia*. Así llevado este problema al terreno del arte que se gestó esos años, entre el informalismo y la exaltación de la individualidad y la subjetividad existe, según Juan Montilla Muñoz, un arte constructivo en el que encontramos «enfoques encaminados a llevar sus resultados al orden de la vida práctica de la sociedad», y, sobre todo, existe el llamado arte social que se ha «propuesto dar testimonio y consciencia al obrero... un arte comprometido con su finalidad de actuar sobre la sociedad para transformar»³⁶. Finalmente, en el editorial de la misma revista se planteó el papel de los intelectuales en la sociedad: «...al intelectual le incumbe la misión de ir procurando que la evolución de su pueblo sea más homogénea, más coherente y más eficiente en todos los aspectos. Es decir, “formarse” con su pueblo y para su pueblo, dirigiendo a éste, y estrechamente unida en sus posibles realizaciones. Ello significaría la creación de una dialéctica intelectual-pueblo, en la que se elaborase -histórica y políticamente- la verdadera élite de los intelectuales. Porque sería misión de estos últimos, sacar al pueblo de “su filosofía” y dirigirlo hacia una superior concepción del mundo...»³⁷.

Entre 1966 y 1967 la cultura se renovó abriendo paso al tardofranquismo e incorporándose desde el exilio ideas que dieron un vuelco con sus postulados neovanguardistas al mundo de las letras, del cine con el experimentalismo, del periodismo con la

investigación, del arte con la diversificación de lenguajes, como las argumentaciones pop que convivieron con los *collages*, el conceptualismo, la figuración (al frente de la cual estaban Equipo Crónica, Ferrán García Sevilla, Juan Genovés, Eduardo Arroyo, Miguel Ángel Campano, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Guillermo Pérez Villalta), las galerías y la expansión de sus mercados (aunque muchas veces con poco criterio). Fueron, pues, los años en los que los intelectuales buscaron una posición personal que les identificase haciendo mella en la burguesía que se aficionó al coleccionismo (a veces indiscriminado), provocando, eso sí, una *inflación* de informalismo, que compitió con las tendencias realistas y figurativas (Juan Genovés, Juan Barjola...), con los *geómetros* (*Nueva Generación*, *Antes del Arte*, *Generación Automática de Formas Plásticas*), los conceptuales, la poesía experimental y, sobre todo, con el pop. No existió una estética común pero sí un clima propicio para que se multiplicaran los grupos (llegando a existir más de cien)³⁸ alentados por una nueva hornada de críticos y artistas que dieron paso a un relevo generacional muy importante.

Un relevo que hemos de buscarlo entre los años 1963 y 1964, cuando se dieron dos acontecimientos relevantes, la *XXXI Bienal de Venecia* y

36 MONTILLA MUÑOZ, J., «EL arte en España como fenómeno social», en *Praxis*, núm.2, julio-agosto, 1960.

37 EDITORIAL, «Nuestros intelectuales y la 'Praxis'», en *Praxis*, *opus cit.*

38 Por ejemplo, la Escuela de Zaragoza, Grupo Hondo, Grupo Síntesis, Equipo Crónica, Castilla 63, Estampa Popular, Ciclo de arte Hoy, Nueva Generación, Equipo Diseño...CASTRO ARINES, J., «El arte en Madrid: los años críticos», en *Madrid, el arte de los 60*, Comunidad de Madrid, 1990, p. 57.



Ángel Duarte y Eusebio Sempere en la Galería René Metrás, Barcelona, 1968.

Arte de América en España, que revolucionaron el panorama. En este sentido pueden señalarse algunos hechos que determinaron el cambio de rumbo. Así, por ejemplo, los nuevos críticos Miguel Logroño, Julián Castedo, Isabel Cajide defendieron las diferentes ramificaciones estéticas en nuevas revistas como *Nueva Forma*, *Aulas*, *Suma* y *Sigue* o el suplemento de *Informaciones* que puso sobre el papel los nuevos espacios: Juana Mordó, Skyra, Edurne, Kreisler... Se creó el Museo Abstracto Español de Cuenca como un referente sin parangón para la época. En 1969, en el filo del cambio de década pero sin salirse de ella, en el centro de Cálculo de la Universidad de Madrid se realizaron unos seminarios, cuyos antecedentes hay que buscarlos el *I Curso de Arte en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo* de 1953³⁹ con los replanteamien-

39 Este curso es especialmente importante por debatir el concepto de abstracción: una necesidad histórica, según Cirilo Popovici, una urgencia para alejarse del jeroglífico, según Manuel Sánchez Camargo, una destrucción de las leyes de la apariencia, según Luis Figuerola Ferreti, o un punto de partida, según Alejandro Cirici Pellicer.



Miguel Logroño creó el *Salón de los 16* y toda una generación de artistas pueden dar fe de su generosidad, de su intuición y de su profundo conocimiento del arte (Juby Bustamante, *El País*, 23-IV-2009).

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca abrió sus puertas el 1 de julio de 1966, fruto de la iniciativa de Fernando Zóbel.

Juan Antonio Aguirre (en el centro) posando en la Sala Amadís, 1965.

tos que hubo en torno a la objetividad, que generaron una exposición sobre la función de las nuevas tecnología dentro del arte, donde participaron José Luis Alexanco, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Javier Seguí de la Riva, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere, incluso el desaparecido Equipo 57, para analizar la imagen como expresión. En ese cambio de década también surgieron iniciativas tan reveladoras como *Los Encuentros de Pamplona*, que dieron un giro de ciento ochenta grados al mundo artístico propiciando de manera especial la internacionalización española al estar presente en foros tan significativos como los de Venecia, São Paulo, Milán, Basilea... La escultura, por otra parte, conoció un gran momento al introducir el uso del metal en la creación de las formas, adelantándose casi a las posiciones minimales de los años setenta, dando nombres como los de Martín Chirino, Gustavo Torner, Josep María Subirachs, Moisés Villèlia, César Montaña o Xavier Corberó.

Y en la temporada 1966-1967 se consolidó la tendencia racionalista, ya señalada y donde debe inscribirse la obra de Ángel Duarte, en el *Primer y Segundo Salón de Corrientes Constructivas*, en la galería Bique y en *Arte objetivo* en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes. Ciertamente puede verse a través de estas dos manifestaciones cómo fue un movimiento menos intenso que el de la década anterior, y su eclecticismo fue manifiesto al confluir toda una serie de posturas que abarcaron desde el estudio de la geometría pura de Elena Asins o de Lola Bosshard hasta los montajes de Gustavo Torner, Gerardo Rueda, Jordi Teixidor, el cinetismo de Lúgan, las obras tridimensionales de Francisco Sobrino, Eusebio Sempere, José María Yturralde, el collage de Felipe Vallejo, las texturas de José María Iglesias y Pedro García-Ramos, y la dinámica de Joaquín Michavila. Y hubo, asimismo, ausencias clamorosas e injustificadas, personificadas en Manolo Calvo, Juan Gil y el propio Equipo 57:

*La gran novedad, pues, es: que actualmente, cuando nuestro arte empieza a plantearse correctamente sus cuestiones fundamentales, los impulsos hacia la objetividad parecen iniciarse por doquier. Buena prueba de ello es este elenco de artistas de tan diversas procedencias, tan acusadas características individuales (por razones de generación y de formación) y tan variadas tendencias. Dos son las que más claramente se perfilan en esta muestra: la que podríamos denominar concreta, es decir, de tendencia plásticamente centrípeta... y la que no tenemos inconveniente en llamar simbolista (no olvidemos que el simbolismo, y hasta el hermetismo pitagórico aceptaba la ley de los números...)*⁴⁰.

Esta manifestación racionalista, no obstante, contó con una firme oposición encarnada en la nueva figuración, en un ansia por recuperar la realidad exterior, con la oposición de la Sala Amadís y de la *Nueva Generación*, de Luis Gordillo, Francisco Cruz de Castro, Ángel Orcajo, del *espacialismo* de Alfonso Fraile, Julio Martín Caro y José Vento y del emergente arte conceptual que hizo entrar en crisis a la categoría de realismo de cuño marxista⁴¹ en Bañolas, con el *Grup de Treball*, dentro del ciclo de *Nuevos Comportamientos*

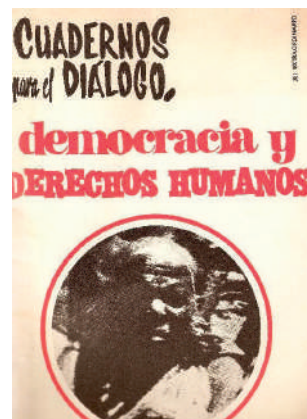
40 CRESPO, A., «Arte objetivo», en *Arte objetivo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1967, s. p.

41 Véanse las entrevistas aparecidas bajo el título «Procesos de creación y problemas actuales de la pintura», en *Tropos*, Madrid, núms. 3-4 y 7-8, Madrid, 1972-1973.

Artísticos y de los *Nuevos Comportamientos* que se dilucidaron en Zaragoza y Barcelona (ya en un contexto internacional), así como con la oposición de su propia evolución, encauzada hacia un nuevo neoconstructivismo, hacia el arte cibernético, hacia el denominado *pluriestilismo* y hacia el minimal.

En la segunda mitad de los años setenta, una vez desaparecidas las restricciones, la historia del franquismo se dejó prácticamente cerrada con su imposición, configuración política, su modelación de la sociedad, su crisis y su disolución⁴². La crisis del régimen fue en esencia política, aunque la crisis económica de 1973 sólo hizo que agravarla. Desde finales de los años 60, algunos intelectuales y artistas fueron desligándose de los acontecimientos que se dieron en España para comprometerse con los problemas que se sucedieron en Europa, aunque sin perder de vista los cambios sociales y generacionales que contribuyeron a la renovación cultural, sobre todo a la mejora en el terreno educativo. La información procedente de Francia y Centroeuropa, aparte de que fue extraordinaria, marcó una ruptura cuyos frentes fueron múltiples. Todo ello desembocó en la secularización definitiva de la vida cotidiana, en las sucesivas crisis de los gobiernos de Carlos Arias Navarro, las protagonizadas por las dimisiones de Pío Cabanillas y Licinio de la Fuente, que posibilitaron el aperturismo y la represión a la vez, en la cristalización de la unidad antifranquista, concretada en la Junta Democrática de España y la Plataforma de Convergencia Democrática y en la tentativa involucionista del *búnker militar*. Estas presiones, sumadas a la crisis del Sahara, cerrada en falso con el Acuerdo de Madrid a mediados de noviembre de 1975, y la muerte del general Franco, instauraron un nuevo Estado democrático que tuvo que pasar por una dura transición al frente de Adolfo Suárez. La Ley para la Reforma Política, los Pactos de la Moncloa, la elaboración de una Constitución fueron las claves para consolidar un nuevo modelo de Estado descentralizado.

Paralelo a estos hechos, cuya repercusión entre los intelectuales fue notable, tanto el marxismo como la escuela orteguiana, filosofías que el franquismo detestó, se convirtieron en la *subcultura* que copó el pensamiento de la oposición, incluso a pesar de que las humanidades se vieron desplazadas por la sociología y la economía a lo largo de los años sesenta. Se produjo una liberalización que permitió la recuperación de la *Revista de Occidente*, la difusión de *Cuadernos para el diálogo*, editoriales de calidad, el semanario *Triunfo*, el estudio de aquellos intelectuales y artistas que desarrollaron su labor en el exilio y la revisión de la historiografía española. Las ideas franquistas perdieron fuerza y se diluyeron poco a poco en medio de una sociedad cautivada por una cultura de masas al lado de una cultura de minoría⁴³. La diversificación y la apertura a ideas y tendencias concluyeron en una revisión general de la intelectualidad española⁴⁴, que se tradujo en movimientos artísticos heterogéneos, como los que van desde el hiperrealis-



Periódicos dando la noticia de la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975.

Revista *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario dedicado a la democracia y los derechos humanos, 1963.

42 VIÑAS, A., «Por una historiografía del franquismo desde dentro», en *Estudios sobre Historia de España (Homenaje a Tuñón de Lara)*, 2, UIMP, Madrid, 1981, pp. 336 y ss.

43 SEVILLANO CALERO, F., *Ecos de papel. La opinión de los españoles en la época de Franco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pp. 206 y ss.

44 AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 115 y ss.



París en mayo de 1968.

La Luna de Madrid con la portada de una fotografía de Ouka Leele, diciembre de 1983.

mo hasta el arte póvera, en el esteticismo y experimentalismo de la novela, en la poesía *contracultural* y en la gran libertad y en el compromiso, establecidos sin ningún reparo entre los jóvenes que se dedicaron a la narrativa.

La modernidad, ayudada por la prensa, volvió a tomar las riendas para imponer el rigor científico y conceptual en las obras y escritos y evidenciar el gran vacío ideológico que comportó la etapa franquista. Esta cultura democrática tuvo un gran respaldo durante la transición, apoyándose desde los poderes: tras la desaparición del Ministerio de Información y la creación del de Cultura entre 1976 y 1977, el régimen de libertades, la difusión social, la finalización del silencio y el exilio, la internacionalización del arte, el teatro, el cine o la música, la *movida* (con todas sus contradicciones y sus idealizaciones) y la pluralidad en toda su dimensión fueron palpables. Un torrente que terminó en el reconocimiento de la noción de fragmentación, del eclecticismo, de la individualidad, de la ética -laica- y la experimentación, y definió la vida intelectual del país⁴⁵, aunque, en algunas ocasiones, fue frívola, *acrítica* y sin jerarquización alguna. Gracias a los medios de comunicación, al mal gusto que fue imponiéndose en todos los estamentos sociales y a las subvenciones a favor de un mecenazgo no siempre limpio, los intelectuales afrontaron un segundo desencanto que, quizá, llega hasta hoy.

Para analizar el último tramo del siglo XX, los acontecimientos internacionales tuvieron un mayor peso en el pensamiento duartiano que aquellos cambios que se dieron en España, aunque su incorporación a la actualidad nacional, hacia 1982, también influyó en la forma de entender el arte. Así dentro del contexto histórico occidental, la situación mundial se quebró con los asesinatos de John F. Kennedy en 1963 y de Martin Luther King en 1968, con la intervención masiva de Estados Unidos en Vietnam y los prolegómenos del Mayo francés con su radicalismo político contra los valores y los usos de las sociedades del bienestar. Fue el momento de esplendor de la antipsiquiatría, del triunfo de la Escuela de Frankfurt al frente de Herbert Marcuse y su crítica del *hombre unidimensional*, de la sociedad de consumo, el feminismo, el ecologismo, el *hippismo*, lo *underground*, el *escapismo* y la crisis ideológica en torno a la noción de progreso. Por ejemplo, la guerra de Argelia dividió a la sociedad francesa y a la izquierda. Después vino Cuba, Vietnam y Al Fatah. Y con ello apareció el término *tercermundismo* y las bases políticas de la nueva izquierda europea, cuyos intereses se dirigieron, en muchas ocasiones, hacia la paz y hacia el *unilateralismo*, chocando con los acuerdos entre Estados Unidos y la Unión Soviética sobre la *coexistencia pacífica* en 1964.

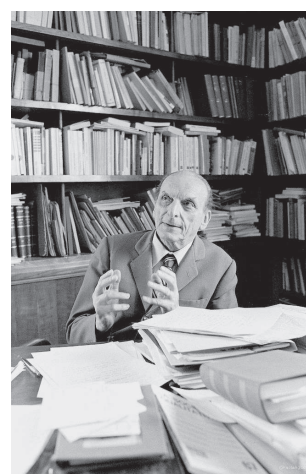
Con la llegada de Mijaíl Gorbachov, los proyectos reformistas chocaron con los sectores más inmovilistas, pero en seis años, tras la caída del muro de Berlín, la monolítica Unión Soviética se fragmentó y desapareció, escenificándose el fin de la Guerra Fría con la descomposición del Pacto de Varsovia y la crisis del marxismo iniciada en 1989. El triunfo de

45 En este punto debe señalarse que los años del desencanto desalentaron a parte de los intelectuales, que condujo a una cultura de la apariencia y a una sociedad metida de lleno en la informática con sus problemas y consecuencias.

Estados Unidos supuso la imposición de sus modelos económico, social, político y cultural en casi todo el planeta: la economía de mercado y la sociedad liberal unificaron progresivamente el planeta a tenor de sacrificar aquel Tercer Mundo de los años setenta. Sin embargo, tras la descolonización de muchos países, las jóvenes generaciones rechazaron los dos modelos occidentales, el liberal y socialista (como demostraron Irán y Argelia), expresándose tal descontento con el nacimiento de los llamados fundamentalismos y con los *choques de civilización*.

Estos cambios trajeron aparejado el nacimiento de la sociedad postindustrial con nuevos sectores productivos vinculados a las nuevas tecnologías que han favorecido, durante la década de los años noventa, la globalización de la economía, las empresas multimedia, el consumo mediático y la uniformidad de las costumbres. Estas nuevas bases han permitido que la ciencia se plantee retos que no sólo comportan dudas, sino que quiebran, en muchos casos, la ética y los sistemas de valores vigentes hasta hace poco, abriéndose un amplio debate sobre la responsabilidad de los individuos (basándose en las reflexiones weberianas). Los intelectuales han desechado aquel *principio de causalidad estricto* que presidía el pensamiento para abrir el concepto de *complejidad*, en el que cualquier proceso puede ser reversible o irreversible y donde cabe el *azar* y la *necesidad*. Esta ruptura paulatina con el determinismo, desde finales de los años sesenta, se concretó en una serie de opciones, vividas directamente por Ángel Duarte y en las que en ocasiones participó, que cambiaron el comportamiento cultural europeo. Así, desde el existencialismo de Jean-Paul Sartre (donde el expresionismo abstracto fue una de sus voces y una respuesta a la Guerra Fría) y el *izquierdismo* posterior al *sesentay ocho francés* al frente de Michel Foucault, o desde las iniciativas de la derecha, cargadas de cierto etnocentrismo, con un alto componente liberal de la mano de Aron, hasta la dura crítica de Bernard Henri Levy contra los intelectuales pro comunistas o la deriva de aquellos norteamericanos que estuvieron ligados al Partido Demócrata (como Irving Kristol, Nathan Glazer o Norman Podheretz) que se volvieron ardientes defensores de los valores tradicionales de la democracia estadounidense, los intelectuales se han dividido en una multitud de ramificaciones, difícil de sintetizar. El mundo del pensamiento arrojó una luz crítica sobre la idea de progreso humano, pero la respuesta a esta experiencia (Guerra Fría y dictaduras), inicialmente, no fue la del abandono del proyecto de modernidad: la mayoría de los hombres dedicados a la cultura defendieron que debían hacerse ciertos reajustes a este proceso de modernidad, con enfoques críticos sobre el entorno social, con una actitud positivista hacia el conocimiento y con esperanzas en el progreso científico. La imagen objetiva del mundo se cambió por el reconocimiento de la diferencia subjetiva, la idea de progreso se cuestionó al analizar el precio que las sociedades occidentales debían pagar por los avances tecnológicos y la implantación de una *sociedad abierta* y el triunfo de las democracias liberales hicieron que Ángel Duarte coincidiera, en cierto sentido, con Franz Fanon, defensor de la modernidad y de los valores intrínsecamente europeos.

Pero el fin de las ideologías y la posmodernidad dieron lugar a un nuevo período que no tuvo en cuenta aquella crítica de la realidad en busca de una utopía, fijándose sólo en agrandar sin buscar *algo mejor*: la cultura acrítica



Pacto de Varsovia, mayo de 1955.

Los ocho años de Ronald Reagan en la Casa Blanca y los once de Margaret Thatcher en Downing Street dejaron una profunda marca en el consciente de millares de norteamericanos y europeos.

Norberto Bobbio fue un ensayista, profesor y teórico del pensamiento político.



La mayor retrospectiva de Ad Reinhardt pudo verse en el MoMA durante el verano de 1991.

Max Bill fotografiado por Gilbert Vogt en 1970.

y el pastiche fueron buenos ejemplos. Estos hechos que, aparentemente, atañeron al mundo artístico han conformado la expresión más directa de los cambios que se han sucedido en las estrategias y en las posiciones intelectuales a los dos lados del Atlántico. Europa, que se ha visto como un bastión americano, ante su división ideológica y la pérdida de peso específico en el concierto mundial, tras el largo proceso de la descolonización, ha reaccionado con la lucha contra el subdesarrollado y con vislumbrar una tercera vía que nos identifique como continente. Y ante esto, los intelectuales y los artistas han fijado sus objetivos en la construcción europea, en la reflexión sobre las cuestiones sociales, en el sentimiento de crisis cultural generalizada, ligada al consumo mediático, en el pensamiento único, en la democracia como garante de los derechos (otrora burgueses), en el fracaso político de la Unión Europea, patente, entre muchos ejemplos, en el conflicto yugoslavo, y en la búsqueda de razones que movilicen a una sociedad aletargada.

Dentro de este cruce de intereses, Ángel Duarte se vinculó a las corrientes de pensamiento que se generaron en Europa desde los inicios de los años sesenta hasta la década de los ochenta. Indudablemente, con su marcha a París en 1954, vivió otra realidad muy diferente a la atmósfera asfixiante del Madrid de posguerra, marcada por factores sociopolíticos, como el del *espíritu de la resistencia* y el de la Guerra Fría, que permitieron una rápida reconstrucción, un amplio y sostenido consenso social y un acelerado desarrollo de la sociedad del bienestar. Las décadas de los años cincuenta y de los sesenta estuvieron marcadas para Ángel Duarte por una serie de acontecimientos artísticos que dibujaron una trayectoria muy definida a pesar de unos inicios eclécticos en su origen. Cuando comenzó su escapada a Francia, la Escuela de París se movía en el límite de la abstracción. Pero fueron Ad Reinhardt, en su exposición neoyorquina del MOMA en 1953, el libro de Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, y la *Exposición de Arte Abstracto Internacional*⁴⁶, en Santander, los causantes que perfilaron los primeros pasos para adentrar a Ángel Duarte en los problemas del color y la superficie, para llevar la pintura hasta sus mismas fronteras.

La llegada a París, en 1954, supuso avanzar en esa dirección: «Cuando llegué a esta ciudad, sin conocer el idioma y matricularme en la Escuela de Bellas Artes, de lo primero que oí hablar fue de una conferencia, dada en la Sorbona ese mismo verano por un tal Nicolas Schöffer, sobre el “espacio dinamismo”, y de la idea sobre la unidad del cuadro, sobre la obra de arte analizada como “un campo”. Después vino Vasarely en 1955, con el *Manifiesto Amarillo*, el cambio de nuestra condición y los cambios de ética y estética, propugnados por Pontus Hulten en aquella especie de hoja-catálogo que cogimos en la exposición *Le Mouvement*»⁴⁷. En 1957, se fundó El Equipo 57. Ángel Duarte, con todo este bagaje, buscó nuevas posibilidades en la creación, como la aplicación de la cuarta dimensión en sus creaciones, contrastando para ello los conceptos de Yaacov Agam y los presupuestos de Piet Mondrian y Max Bill: «La prise en compte de la temporalité nous a

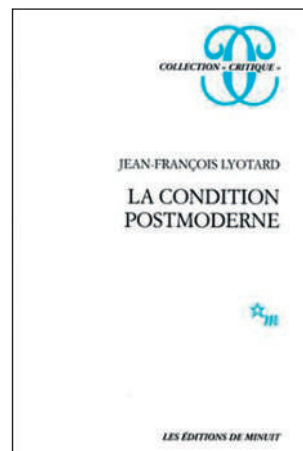
46 Manuel Sánchez Camargo en la presentación de la muestra dijo: «la abstracción es un fenómeno trascendental de perfecta evolución del arte, lo que ayuda a la transformación de la vida y los nuevos medios del hombre».

47 Declaraciones de Ángel Duarte en las entrevistas mantenidas durante los meses de junio y julio de 2000 en el Hotel d'Aubusson de París.

poussés à modifier nos attitudes envers l'art et la réalité ainsi que la manière dont nous en faisons l'expérience»⁴⁸. Siguió exponiendo las obras bajo una autoría colectiva. *The Responsive Eye*, en Museum of Modern Art de Nueva York, en 1965, fue el mejor ejemplo. El Equipo 57 estuvo junto a creadores de distintos países, junto a la inglesa Bridget Riley, el francés Morellet o los norteamericanos Kelly, Noland o Stella. Fue la época en la que Ángel Duarte firmó su *Manifiesto sionés* e hizo balance de su situación:

*Después de París, de Nueva York, después de entrar en contacto con los grupos italianos, del cinetismo y del op art, quise que mi obra, principalmente las esculturas públicas, representase el valor espacio-temporal de mis investigaciones y, por otra parte, que los conceptos de Albers, Vasarely o Agam e, incluso, aquellos de la Bauhaus tuviesen vigencia. La Nouvelle Tendance me sirvió de canal. Y me hizo ser consciente de mi pertenencia a una segunda generación, la que vino inmediatamente después de la exposición «Le Mouvement» de 1955*⁴⁹.

Ángel Duarte no fue nunca ajeno a la amalgama de ideas gestadas en Europa ni se mantuvo al margen de la situación europea. Pero desde 1980 se fijó en la construcción del discurso participativo en la cultura española⁵⁰ (como fuente fundamental del pensamiento formado en el exilio) al formar parte de ese sentimiento de frustración que desencadenó la transición española, conocido como el *desencanto*⁵¹, implicándose al ser invitado en certámenes de la talla del Premio de Cáceres de Escultura, o con esa *obsesión* por recuperar el lugar del Equipo 57 dentro del panorama artístico español que culminó, entre 1993 y 1994, en la exposición del Museo Centro de Arte Reina Sofía, con su participación en la Exposición Universal de Sevilla, con la primera exposición antológica de su trayectoria en Cáceres –también durante ese mismo año– y con la serie de cuadros que pintó, a partir de la segunda mitad de los años noventa y expuso en París en 2000, para rendir homenaje al pintor Francisco de Zurbarán.



En *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, el término posmodernidad nació dentro del ámbito artístico en 1983.

Presentación del *Crucificado de Llerena*, obra de Francisco de Zurbarán, de la mano de Odile Delenda, París, julio del año 2000.

48 POPPER, F., *Orchestration visuelle*, Galería Denise René, París, 2003.

49 Conversación con Ángel Duarte, Sion-Sierre, febrero de 2002.

50 TORCAL, L., «Análisis dimensional y estudio de valores: el cambio cultural en España», en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núms. 7-8, Madrid, 1988, pp. 5-23.

51 JUSTEL, M., «Edad y cultura política», en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 58, Madrid, 1992, pp. 57-96.



Copia realizada por Ángel Duarte en el Museo del Prado en 1947. Representa al *Cristo yacente* de Juan Antonio de Frías y Escalante, fechado en 1663.

3. LOS INICIOS: DE MADRID A PARÍS (1945-1956)

En esta maraña de acontecimientos que se fueron sucediendo en la España de los años cuarenta surgió la figura de Ángel Duarte Jiménez. Un artista nacido en Aldeanueva del Camino el 22 de septiembre de 1930 donde permaneció hasta 1934, año en el que su padre decidió marcharse a Madrid por la presión política tras los disturbios de ese año en el pueblo para trabajar en Telégrafos. En la capital de España le cogió el estallido de la guerra. Su padre fue movilizado al frente de Guadalajara, permaneciendo su madre y sus dos hermanos en Madrid. Allí el 13 de febrero de 1939 un obús mató a su hermana pequeña y a su madre. Su padre, tras la entrada del bando nacional en la capital, fue desterrado a Ayora y Ángel Duarte y su hermano pasaron a vivir con sus familiares otra vez a Aldeanueva del Camino hasta 1944, cuando su padre es readmitido como funcionario en Telégrafos y pudieron volver a Madrid.

Con catorce años, Ángel Duarte empezó a trabajar como aprendiz de cincelado en el taller de platería de su tío Francisco López, oficial pulidor. Al mismo tiempo, dadas las habilidades que tenía para el dibujo, empezó a acudir a las clases nocturnas para aprender no sólo dibujo sino también modelado. De esta forma inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios de la madrileña calle de la Palma con el ánimo de proseguir en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí cursó sus estudios preliminares durante tres temporadas, trabajando al mismo tiempo con su tío y llegando a alcanzar el grado de oficial. Pero abandonó estas enseñanzas hacia 1948 por considerar excesivamente reglamentada sus clases y, en consecuencia, aparcó la idea de terminar en la Academia de San Fernando, pero se planteó seriamente el oficio de pintor. No obstante, aquellas lecciones de dibujo y modelado que recibió de su primer maestro Antonio Solís Ávila, natural de Madroñera (Cáceres), con quien entabló una relación cordial y amistosa, le aportaron en un primer momento conocimientos, prudencia a la hora de enfrentarse con un modelo y respeto por los límites que impone la propia obra. Pero sobre todo, el profesor extremeño le hizo albergar el anhelo (que vio cumplido seis años después) de ver otras maneras de entender el arte más allá de los límites impuestos por el academicismo reinante y más allá de los Pirineos, a pesar de pertenecer su maestro al ámbito costumbrista de posguerra¹. En ese mismo año de 1948 intentó su primera fuga al país vecino.

El contacto con la Escuela, pues, le aportó, al margen de unos conocimientos básicos para emprender una trayectoria dentro de los últimos postulados vanguardistas europeos en el panorama internacional del arte geométrico-matemático, unos contactos con el mundo artístico español de



Ángel Duarte con su hermano Domingo y su madre, 1937.



Ángel Duarte con Julio Álvarez y los hermanos López Hernández, entre otros, en la Escuela de Artes y Oficios, Madrid, 1947.

1 Antonio Solís Ávila nació en Madroñera en 1894. Fue un reconocido pintor en la posguerra y trabajó como dibujante para ABC. Véase COSTA DÍAZ, M. I., *Solís Ávila, el color de esta tierra*, Mileto Ediciones, Madrid, 2003; LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (Coord.), *Plástica Extremeña*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 2008, pp. 584-585.



Antonio Solís Ávila, maestro de Ángel Duarte en sus primeros años de aprendizaje, c. 1948.

Francisco Caramés y Ángel Duarte delante del *Caballo Fugitivo*, Fuenterravía, diciembre de 1949.

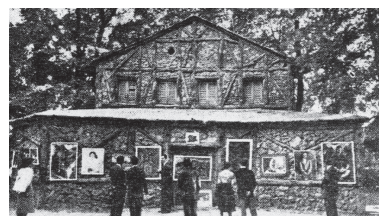
finales de los años cuarenta que deben verse como básicos en su formación. Fue una etapa formativa que se vio cumplida con pintar al aire libre en la Casa de Campo, con las frecuentes visitas al Museo del Prado² como copista, la asistencia a sesiones nocturnas que se impartieron en el Círculo de Bellas Artes (aprendiendo fundamentalmente a encajar desnudos que se exponían al finalizar el año y debatir temas plásticos y analizar el panorama cultural), donde conoció a Agustín Ibarrola y oyó hablar de la obra de Daniel Vázquez Díaz, que tanta importancia tuvo en esos años decisivos, e hizo amistades con Julio Álvarez y Francisco Caramés que duraron toda la vida.

A la par acudió con frecuencia a las tertulias del Café Gijón y a la del Levante, donde también debatió con pintores consagrados y jóvenes artistas la situación por la que atravesaba el arte español de posguerra, forjándose una idea que poco después le llevó a París. En el ambiente estaba, desde 1945, el fracaso de la cultura oficial del franquismo dentro de los círculos disidentes, el consecuente vacío producido después de la contienda civil y el resurgimiento paulatino de la tradición liberal española³ que aportó continuidad intelectual al no despojarse de sus contenidos en los primeros momentos de la dura y larga etapa autárquica. En el fondo, lo que subyacía en la conciencia de Ángel Duarte no fue más que la recuperación de aquella *España ambicionada* que latió en el pensamiento de los intelectuales republicanos y se vio casi truncada por la represión ideológica, el ajuste a un patrón provinciano que a lo largo de los años cincuenta fue adecuando sus límites a cierto aire de apertura. No cabe duda, sin embargo, que la denominada *generación interna*, a la que pertenece Ángel Duarte, tuvo que acoplarse a las difíciles condiciones políticas imperantes, marcadas por la destrucción del mundo académico, la escasez de medios, la censura y el encarcelamiento. Ello condujo a muchos artistas a intentar crear *morales colectivas*, eje importante en la trayectoria vital de Ángel Duarte, para asumir compromisos (cuya raíz debemos entenderla hoy como sociológica) conectados con referencias concretas de la vanguardia europea. Ángel Duarte fue un miembro activo en el desarrollo temprano de concebir la creación artística como una referencia cargada de matices sociales. Su postura en los años del cambio de década lo demuestra, no sólo con su afán de actuar a través de colectivos, sino con sus planteamientos teóricos que expresó desde 1954.

Con esta formación básica participó en los salones oficiales que se celebraron en Madrid dentro del Palacio de Cristal a principios de la década de los cincuenta. Una de las primeras noticias que se tiene de su trayectoria, estuvo en su presencia en 1952 en la Exposición Nacional de Bellas Artes (en la que también participó José Duarte, a quien conoció años más tarde en París). Con su óleo titulado *Composición*⁴ formó parte de aquellos aires academicistas que centraron su atención en el naturalismo y la figuración. Predominaron los temas costumbristas, los retratos, el paisaje y los bodegones. Pero hubo algunas obras, entre ellas la de Ángel Duarte, que fijaron su atención en la soltura de la paleta, no apegada a

2 FRANCO, A., «La recuperación de un escultor», en *Ángel Duarte*, Ediciones L., Madrid, 1992, p. 14.
 3 FUSI AIZPURÚA, J.P., *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid, 1999, pp. 116-117.
 4 Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952, Palacio del Retiro, Madrid, 1952, núm. 302, sala decimoséptima, p. 45.

lo estrictamente dibujístico, y en los problemas lumínicos. Ángel Duarte fue un testigo de primera al observar cómo Antonio Gallego Burín, Director General de Bellas Artes, se planteó el problema del arte renovador y de la necesidad de que los jóvenes participaran en las Exposiciones Nacionales⁵; un escollo que intentó resolverse con la reforma del reglamento por Decreto, modificándose la composición del jurado, que pasó a componerse de académicos, artistas, críticos y arquitectos⁶. Este cambio supuso un aumento de obras presentadas, que ascendió a mil treinta⁷ y, dentro del recelo que todavía existió, la pluralidad y calidad subió lógicamente⁸. E, incluso, siguiendo el esquema de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, se montó, fuera de concurso, una exposición monográfica sobre el escultor bejarano Mateo Hernández, fallecido en las cercanías de París en 1949. No obstante, estas transformaciones no se dejaron notar en realidad hasta el año 1954, contando con la oposición de Bernardino Pantorba que la calificó de monstruosa, repleta de fealdad y de deformidades⁹ y el beneplácito de Ramón Faraldo al afirmar que la Exposición Nacional de 1954, con el precedente de la de 1952, «dejaba de parecerse a sí misma»¹⁰. En ese mismo año de 1952, Ángel Duarte también participó, al igual que sus compañeros que asistían a los *Estudios Libres de Pintura y Dibujo*, en el *X Salón de Arte del Círculo de Bellas Artes* con un desnudo. Fue esta la época en la que trabó amistad con Julio Álvarez y Juan Genovés (novio de Adela Parrondo en aquella época), alquilando un piso en la Calle Tetuán y montando en él su primer estudio que duró hasta que Adela se trasladó a ese estudio y Ángel Duarte tuvo que trasladarse con Julio Álvarez a otro situado detrás del edificio de Telefónica. Los tres amigos gestaron en ese primer estudio las famosas Exposiciones de Primavera al Aire Libre en el Parque del Retiro, en la Casita del Pobre y del Rico, que tardó seis meses en ver la luz. Según Julio Álvarez lo que les impulsó a llevar a cabo esta experiencia fue «el exagerado coste de las salas y la consideración de que el arte hoy era un artículo de consumo elegante que sólo lo disfrutaba una clase determinada..., el que las galerías de arte eran incapaces de llevar una labor cultural orientada a la mayoría... había que incorporar urgentemente el arte a la vida»¹¹.



Ángel Duarte, *Paisaje*, 1950.

Exposición *Al Aire Libre* en la Casa del Pobre y el Rico, Madrid, 1953.

Ángel Duarte con Juan Cruz, Adela Parrondo, Julio Álvarez y José Pi i Rovira, entre otros, Casa del Pobre y del Rico, Madrid, 1953.

- 5 ANÓNIMO, «El director general de Bellas Artes anuncia que las próximas Exposiciones Nacionales se dará cabida a la joven pintura», en *ABC*, Madrid, 27-XI-1951.
- 6 ANÓNIMO, «Se aprueba el Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas artes. Composición de los Jurados y distribución de los premios», en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 21-II-1952.
- 7 ANÓNIMO, «Saturación», en *Destino*, Barcelona, 17-V-1952.
- 8 GAYA NUÑO, J.A., «Explicación de la presente Nacional de Bellas Artes con sus virtudes y sus pecados», en *Ínsula*, Madrid, 15-IV-1952.
- 9 PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Gráficas Nebrija, Madrid, 1980, p. 341.
- 10 FARALDO, R., «La Exposición Nacional y una nueva norma de arte», en *Goya*, núm. 1, Madrid, julio-agosto, 1954.
- 11 GALINDO, F., «Historia de las Exposiciones de Primavera al Aire Libre», en *Dígame*, 18-V-1971. Estos mismos datos, así como los cambios posteriores nos lo dio Julio Álvarez en una entrevista hecha en Madrid, en un hotel de la Gran Vía en febrero de 1997; entrevista en la que Ángel Duarte estuvo presente para contrastar las opiniones.



Dibujo realizado por Ángel Duarte a Nina en 1951.

El corto período de aprendizaje y sus primeras experiencias expositivas le sirvieron no sólo para tomar contacto con un pequeño grupo de pintores y escritores que no se inscribieron en la *oficialidad* del régimen franquista, sino para materializar la idea gestada en la calle Tetuán: el mostrar sus creaciones con regularidad en la Exposiciones de Primavera al Aire Libre desde 1953; un año en el que se pudieron ver algunas obras más de Ángel Duarte y contar para ello con el apoyo de Manuel Sánchez Camargo o Gloria Fuertes, con el patrocinio de la Embajada de Cuba en su segunda edición e, incluso, con el permiso, a pesar de las grandes dificultades a la hora de conseguir determinados permisos, del propio Ayuntamiento madrileño¹², gracias a la intervención y gestiones de Pedro Górgolas y Ángel Novillo, que les concedió el espacio y el sitio para guardar las obras durante la noche (primero en un escenario de marionetas, luego en un cuarto de herramientas y, por último, en el *Pavillon*, un departamento de una sala de fiestas del Parque, que inicialmente el *temible* Don Cecilio les habilitó tras conseguir permiso del propio Alcalde de Madrid, D. José María Finat y Escrivá de Romaní, Conde de Malladle, de Finat y de Villafior¹³).

Esta iniciativa nació para replicar a los salones que se hacían en otoño y a las Exposiciones Nacionales (a pesar de las reformas emprendidas) y sólo pretendió popularizar el arte, intentándose ya desde la primera exposición (compuesta por 47 piezas entre pinturas y esculturas de Fernando Olmos, José Rovira y Rafael Pi, a los que cabe añadir las obras de los cuatro fundadores) que la creación plástica que se realizaba fuera de los circuitos establecidos, saliera al encuentro de aquellos espectadores que no acudían con regularidad a las salas de exposiciones, imitando, en cierto sentido a los artistas franceses de la ribera del Sena o a los norteamericanos en Washington Square de Nueva York¹⁴:

- 12 Véanse los folletos editados en mayo de 1953 y mayo de 1954 con motivo de la Primera y Segunda Exposición de Primavera al Aire Libre. NARVIÓN, P., «La juventud sale al encuentro», en *Pueblo*, 20-V-1953.
- 13 José María Finat y Escrivá de Romaní (1904-1995), conde de Mayalde, de Finat y de Villafior, fue un político español, ocupó el cargo de embajador de España en Alemania entre 1940 y 1942. Fue designado Director General de Seguridad a su regreso de Alemania, y luego gobernador civil y alcalde de Madrid hasta 1965. Recibió numerosas condecoraciones tanto durante la dictadura como después de su muerte.
- 14 ANONIMO, «Exposición de arte al aire libre», en *ABC*, Madrid, 26-V-1953.

Somos jóvenes. Primavera para nosotros es un símbolo. La primavera se manifiesta en la naturaleza, por eso exponemos nuestras obras al aire libre. Esta es la primera de un ciclo de exposiciones que con el mismo carácter daremos a conocer al público anualmente. Tratamos de interesar no solamente al asiduo visitante de las galerías de arte sino al público en general¹⁵.

Según Ángel Duarte, no conformaron ningún clan, ni ningún grupo minoritario, ni se adscribieron a una tendencia concreta¹⁶. Tampoco «buscamos la cosa efectista, si es que el exponer al aire libre es una cosa efectista, sino hacer que entre nuestras obras y la naturaleza circundante hubiera una armonía... a diferencia de Sorolla y todos los demás impresionistas, los cuales exhibían sus obras en locales cerrados lo que pintaban al aire libre, exhibimos al aire libre lo que se pinta o se esculpe cerrado... Además nos impulsó a organizar esta exhibición de nuestras obras el elevado coste de las salas de exposiciones... la carencia de medios... y por esa razón los locales de nuestra exposición no tienen puertas, y por ello es inútil decir que están abiertas a todo el mundo...»¹⁷. La crítica de Salvador Jiménez, en su artículo titulado *De sol a sol; exposición al aire libre*, lo resume así:

Ya es buena cosa que, para muchos hombres, para el público extenso y vario que va al parque, para el pueblo que no acude a las salas, sea quizá esta vuestra Exposición la primera orilla por la que se acercan a ver los cuadros... Está bien que no sea ésta una exposición donde todo es fielmente retratista, figurativo, hecho y pulido. Podéis estar contentos de un servicio que quizá alcance más valor del que podáis imaginar...»¹⁸

La repercusión en la prensa fue, pues, notoria, y lo fue hasta tal punto que R. Toledo llegó a afirmar que:

Un reducido núcleo de jóvenes artistas, lleno de ambición y de inquietudes, vino al colgar audazmente sus cuadros de las paredes de la rústica casa y los arriates que la circundan, a pleno aire libre, como simpático grito de rebeldía contra la asfixia protocolaria del salón cerrado. Pero, con ser esto bastante, por lo que representa de independencia ante el formulismo establecido... Resulta interesante en cuanto a lo que significa de valentía para enfrentarse con la crítica del gran público... para interpretar las modernas manifestaciones artísticas... Nombres nuevos, en los que alienta la preocupación por la nueva plástica, ofrecen lo más noble de sus inquietudes¹⁹.

Ángel Duarte en esta ocasión presentó unos «lienzos misteriosos y oscuros como una noche misteriosa y oscura»²⁰, muy distintos al resto de los

- 15 Declaración de principios, en la hoja informativa de la *I Exposición de Primavera*, Jardines del Retiro, Madrid, 1953. El texto es anónimo, pero fue escrito por Julio Alvarez.
- 16 COBOS, A., «Jóvenes artistas exponen sus obras al aire libre», en *Ya*, 18-V-1953.
- 17 GALINDO, F., «Aire al aire libre», en *Dígame*, 20-V-1953.
- 18 JIMÉNEZ, S., «De sol a sol; exposición al aire libre», en *Arriba*, 20-V-1953.
- 19 TOLEDO, R., «Al aire libre», en *Informaciones*, 18-V-1953.
- 20 ANÓNIMO, «Primer exposición de Primavera al Aire Libre», en *Diario de Levante*, 23-V-1953.

Jóvenes artistas exponen sus obras al aire libre

Muchos son estudiantes y autodidactos

Quiere popularizar el gusto por el arte en el parque el grupo de jóvenes artistas que se reúnen en el Retiro de Madrid, y en la suave oleada madrileña.

—Antonio COBOS

PREMIOS PERIODÍSTICOS DE LA EXPOSICIÓN PINTORES DE AFÍCA

A propósito del jurado calificador de los trabajos periodísticos presentados al concurso abierto con motivo de la exposición y Exposición de Pintores de África, la Comisión Organizadora de la Exposición de Primavera, en premio oportuno auspiciada por el Ayuntamiento de Madrid, ha otorgado los siguientes premios: A don Mariano Tomás, don Manuel Sánchez Campayo, don Antonio Cobos Bolo y don Antonio Martínez Compañy, premios de 1.000 pesetas, por sus artículos que publicaron, respectivamente, en «Madrid», «Pueblo», «YA» y «Radio Nacional de España». A don Gerardo López Arce, por sus artículos que publicó en «Pueblo», «Madrid» y «Español» de Tánger.

EXPOSICIÓN DE ESCULTURAS DE MONJO EN PARÍS

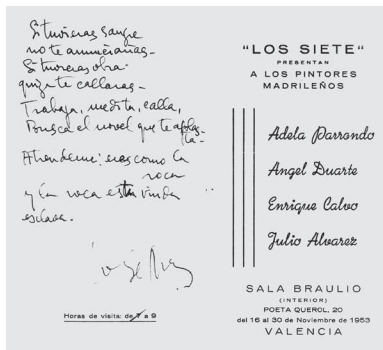
En el Cercos Voltaire de París, ha sido inaugurada una exposición de obras del escultor español don Enrique Monjo, considerada como una de las más importantes del año en París.

El escultor español es autor de diversos trabajos del Abate de Terraza, de los imágenes de la Asunción, en la catedral de Bar-



Los artistas exponen sus obras en los muros de la Casa del Rico y el Pobre, en el parque del Retiro. (Foto: Santos Yubero.)

Crónica de la exposición *Al Aire Libre* en el Retiro de Madrid, *Diario Ya*, mayo de 1953.



Díptico de la exposición en la Sala Braulio de Valencia a finales de 1953 con un poema manuscrito de Gloria Fuertes.

de sus compañeros, haciendo ver el eclecticismo reinante en esta muestra de carácter abierto:

Estos pintores no forman un grupo estético de ninguna clase. La mayoría ha aprendido a pintar «per se»... Señalemos cómo los expositores más maduros a Ángel Duarte y Juan Genovés, en primer término. Son los dos más seguros y definidos. Aquél con unos paisajes y figuras llenos de volúmenes hirientes y perfectamente serio; éste, constructivo y mediterráneo, muy italianizante, lleno de misterio...²¹

En el mes de noviembre de ese mismo año de 1953, Julio Álvarez viajó a Valencia para presentar cuadros suyos, de Ángel Duarte, Enrique Calvo y Adela Parrondo al grupo de *Los Siete*, en el que estaba integrado Juan Genovés. El resultado fue la exposición que celebraron en la Sala Braulio durante la segunda quincena de ese mismo mes. Fueron presentados como pintores que se «engloban en la vanguardia actual de Madrid... valores auténticamente jóvenes, que pertenecen a una generación más reciente que la llamada Escuela de Madrid... su pintura se desenvuelve dentro de preocupaciones expresivas...»²². Las veintitrés obras mostradas a juicio de la crítica fueron impactantes por el expresionismo, la utilización del color, la calidad de las manchas y el desarrollo de posibilidades que encierra cada lienzo: «Paisajes, figuras aparecen como indicadores de una expresión que no nace exclusivamente de la condición de cielos, o casas, o montañas, sino de su valor en cuanto motivos para emplear coloraciones y “maneras” de pinceladas...»²³.

Su postura fue clara al defender en 1954 en la *II Exposición de Primavera de Pintura y Escultura al Aire Libre*, que contó con la ayuda explícita del Antonio Jairoz, embajador de Cuba en España por participar en las actividades el actor Herberto Dumé²⁴, que el arte debe surgir de la suma de aquello que es subjetivo y de aquello que hemos de entender como objetivo a la hora de enfrentarnos a la Naturaleza:

Pienso que debe conocerse toda la Pintura y el Arte en general que se hizo hasta hoy, pero no repetirlo, ya que la obra de arte surge de la vibración personal del hombre ante la Naturaleza... Nunca se ha exigido tanto al artista como ahora ya que se le han limitado los objetos a representar en lo objetivo, siendo esto la causa de la busca de nuevos horizontes en la Metafísica. Para los artistas actuales en España, el contacto con el público es una lucha suicida... la gente se quedó en el Museo del Prado... que debe ser lección, pero nunca tope. Esto ocurre por la falta de un Museo de Arte Moderno que sitúe al público en su hora actual...²⁵

21 VELLOSO, J. M., «Pintura primaveral», en *El Alcázar*, 20-V-1953.

22 LOS SIETE, *Los Siete presentan a los pintores madrileños*, en *Hoja informativa*, Valencia, 13-XI-1953.

23 CHÁVARRI, E. L., «Los Siete presentan a los pintores madrileños en la Sala Braulio», en *Informaciones*, Valencia, 19-XI-1953.

24 Herberto Dumé escribió un breve texto en el que defendió la renovación artística: «acorde con las tendencias del actual teatro, sólo considero aquel actor que, sacrificando su unidad individual, crea con un mínimo de recursos externos un conjunto de existencias emocionales sin filiaciones formales estereotipadas, sino en perfecto acuerdo con la necesidad estética...», en *Segunda Exposición de Primavera al Aire Libre*, Madrid, 1954.

25 DUARTE, A., «Manifiesto», en *II Exposición de Primavera al Aire Libre*, Ayuntamiento de Madrid y

De esta manera, aquello que Manuel Sánchez Camargo explicó en 1953 como «un acto de fe y de esperanza», se vio cumplido: algo «que tiene mucho más interés que las exposiciones que actualmente se guardan bajo la luz, cuidadosamente medida... Falta hacía esta presencia en nuestra vida artística, en duro constante batallar... la validez de una pintura fragante y buena... Si tuviésemos que hacer una lista de los pintores que exponen, habría tres nombres que consideramos de interés... son estas firmas las de Duarte, Julio Álvarez y Genovés...»²⁶.

Como puede rastrearse a través de la crítica, la formación de estos jóvenes artistas fue dispar. Así unos procedían del grupo que se formó en el Círculo de Bellas Artes, otros de la Escuelas de Bellas Artes (como ocurre con Juan Genovés, quien finalizó sus estudios en 1951), en la Escuela Artes y Oficios (como Ángel Duarte que abandonó en 1948), otros eran autodidactas (como Julio Álvarez, más interesado en la escultura que en la pintura, no cursó estudios en Bellas Artes, no creyendo que eso fuera mejor²⁷) y otros estudiantes (como José María Martínez Pardo y Adela Parrondo, matriculada en 1954 en el último año en la Escuela de San Fernando, habiendo expuesto ya en Segovia y Valencia). Las críticas de Manuel Sánchez Camargo, Pilar Narvión, José Miguel Velloso o Salvador Jiménez coincidieron en calificar las diez obras de Ángel Duarte como seguras y definidas, con buen manejo de espátula y rayado y un colorido oscuro en sus composiciones florales, bodegones y alegorías; conceptos contrapuestos a la armonía y esquemas constructivos que, por ejemplo, su amigo Juan Genovés imprimió a sus paisajes urbanos otro carácter al acudir al tema de los murales y huir del impresionismo valenciano perpetrado tras la figura de Joaquín Sorolla, centrando sus esfuerzos en desvelar la importancia de la técnica y la textura en sus composiciones.

Los títulos de los lienzos hablan por sí mismo: *Bodegón, Coro Románico, Flores, Tierras, El alfar, Los pintores, Virgen, Vacas, Maternidad, Eras de Castilla, Cabeza, Arado*... Pero si se rastrea en estas obras, la mayoría en paradero desconocido, vemos la confluencia de varios maestros. En el pensamiento estético de Ángel Duarte se entrelazaron, como muy bien apuntó en su *primer manifiesto de 1954*, aunque sin ponerle nombre, la pasión por el paisaje de Benjamín Palencia, el dramatismo crudo de José Gutiérrez Solana y la adaptación de la pintura a una libertad expresiva de Daniel Vázquez Díaz. Quizá deba añadirse, por un lado, la influencia de Pancho Cossío en el empleo de formas que se desdibujan y de las gruesas salpicaduras de la paleta y, por otro lado, la de Álvaro Delgado a la hora de estructurar los óleos.

La segunda exposición en el Retiro, que contó con la presencia de Gloria Fuertes, reafirmó aquel espíritu con el que nació esa aventura, tal como el propio Ángel Duarte lo expresó:

Embajada de Cuba en España, Madrid, 1954. Ángel Duarte escribió un pequeño manifiesto en el tríptico que se imprimió en 1954 para presentar la *II Exposición de Primavera al Aire Libre*, entre el 5 de mayo y el 5 de junio, en él, además de defender la objetividad ante la Naturaleza, reclamó un espacio para el arte contemporáneo y abogó por una participación en el hecho cultural español contemporáneo con el objetivo de que el arte no terminara en los cuadros exhibidos en las salas del Museo del Prado.

26 SÁNCHEZ CAMARGO, M., «Exposición de primavera en el Retiro», en *Pueblo*, 10-V-1954.

27 Como lo declaró en la hoja informativa de la exposición, único documento existente.

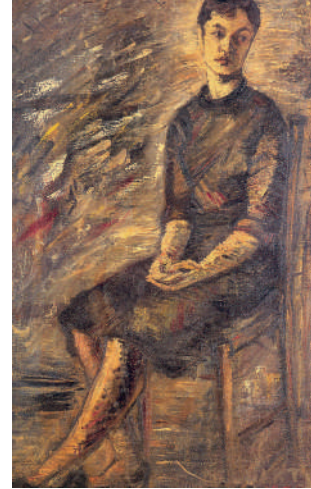


Ángel Duarte, *Florero*, 1954.

Ángel Duarte, alma de esta organización, nos afirmaba que la finalidad esencial de ésta es popularizar el arte, haciendo que la pintura salga materialmente al paso de las muchas gentes que deambulan por el Retiro y que nunca se decidirían a penetrar en el local cerrado de una exposición», añadiendo el comentarista, con el lenguaje de la época que «la mayor parte de las obras son francamente modernas»²⁸.

Indudablemente, las obras que Ángel Duarte realizó por aquel entonces fueron de corte netamente académico, reduciéndose sus investigaciones a un campo cuyos límites se establecieron en la profundización, por un lado, del conocimiento paisajístico y, por otro lado, en el de la figura humana y el retrato, como demuestran los óleos sobre Nina, el retrato de Antoñita Jiménez o los ensayos sobre figuras de ángeles, los autorretratos o los cuadros que reflejaron el entorno de Aldeanueva del Camino o del Valle

28 COBOS, A., «jóvenes artistas exponen sus obras al aire libre», en *Ya*, 9-V-1954.



del Ambroz, fechados todos ellos entre 1949 y 1952. Fue una etapa en la que los clásicos españoles le conmovieron el espíritu estético, sobre todo la concepción espacial y cromática de Francisco de Zurbarán (que mantuvo viva hasta su muerte), los contrastes de luz de la pintura barroca española y la sutil pincelada que apuntó desde estos momentos a una mirada con reparo hacia la Historia y la tradición, acercándose a las obras más renovadoras de Benjamín Palencia, como se ha apuntado, de Godofredo Ortega Muñoz o Rafael Zabaleta (a mayor distancia), artistas que integraron desde 1945 la Escuela de Madrid, aunque en la exposición realizada en el verano de 1954 en la sala de Foto-Club de Vigo, junto a José Luis Muñoz Lorente, dio un giro hacia un expresionismo bronco, dentro de la llamada *beta brava española*, (con una paleta, quizá, más oscura) que había barajado a principios del decenio de los años cincuenta.

De los doce cuadros presentados en la ciudad gallega, se vendieron tres, haciéndose eco de la exposición la prensa local²⁹ en la que Ángel Duarte fue tachado de cubista y *geometrizable*, «de pintor que trabaja con la espátula y luego raya la pintura», de ser un pintor alejado del academicismo que juega con las *desproporciones*, de un pintor controvertido que puede o no permanecer³⁰. En otras ocasiones, la crítica fue peor por no entender la nueva figuración que se estaba extendiendo desde la Escuela de Madrid, como fue el caso de José Ramón en la entrevista que les hizo a los dos artistas:

¿Qué es su pintura? La expresión del mundo esencial de las cosas a través de mi temperamento... ¿Cuál es su opinión sobre la pintura realista? Que no existe, ya que realismo significaría tanto como captar e interpretar a la vez la forma y la esencia de las cosas. Se llama realista al que no hace más que imitar lo convencional... ¿Le gusta Dalí? ¿Quién es ese señor? ¿Qué opina de su exposición en Vigo? Que no es apta

29 ANÓNIMO, «Exposición conjunta Duarte-Muñoz Lorente», en *Hoja de Lunes*, 9-VIII-1954.

30 FUENTE, M., de la, «Exposición pictórica Duarte-Muñoz en Foto Club», en *Faro de Vigo*, Vigo, 7-VIII-1954.

Ángel Duarte, *Retrato de Antonia Jiménez a los 12 años*, 1950.

Retrato de Domingo Duarte, 1952.

Ángel Duarte, *Nina*, 1952.



Robert Delaunay, *Formes circulaires*, 1930.

Premio extraordinario otorgado a Ángel Duarte en el curso 1948-1949.

Folleto informativo del XII Salón del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1954.

para personas que ignoran que viven en 1954... Duarte y Muñoz, con Muñoz y Duarte, nos resultaron tan difíciles de entender como el arte que traen como bagaje a nuestra ciudad³¹.

Sin embargo, su alejamiento del academicismo y del expresionismo (una etapa muy breve en su recorrido) se produjo con cierta rapidez debido a la influencia de la Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo de Santillana del Mar, celebrada en 1949, siendo palpable cuando su actitud se fue ligando cada vez más a las ideas vanguardistas y, sobre todo, a la abstracción que se estaba desarrollando en París a manos de algunos jóvenes pintores norteamericanos llegados al continente después del período bélico de la Segunda Guerra Mundial. Aprovechó uno de esos filtros que se dieron en pos de la modernidad dentro del discurso oficial³². En este sentido, la Escuela de Altamira, Dau al Set y, sobre todo, la aparición en el panorama español del Grupo Pórtico o los principios expuestos por Eduardo Chillida antes de 1951 y los de Jorge Oteiza después de 1948 (cuando regresó a España y marcó una línea de trabajo netamente estructuralista) aceleraron en nuestro panorama la recuperación de las corrientes surrealista, expresionista e informalista, influidos, sin que quepa duda, por Henry Moore o por Robert y Sonia Delaunay, por el cubismo de Albert Gleizes o el Grupo Puteaux. Estos hechos fueron determinantes para que la situación interna española se convirtiera en una obsesión para Ángel Duarte y se planteara su exilio voluntario³³ en tierras francesas. Se sintió especialmente atraído por la interacción de la luz, el color y el espacio de Robert Delaunay, por cómo trataba el pintor francés el problema espacial, inseparable del movimiento, por cómo este movimiento no era más que la viveza del propio color, de los *contrastes simultáneos*. Puntos claves que desarrolló con posterioridad, aunque ya dentro del Equipo 57.

De esta forma, en julio de 1949, haciendo realidad su deseo expresado un año antes, intentó salir clandestinamente del país, aprovechando una visita a los Pirineos, con un dinero que consiguió de un premio para realizar un viaje a Mallorca. Este premio, calificado de extraordinario, se le otorgó en el curso 1948-1949 en la asignatura de Metalistería Artística por «ser acreedor, por su aplicación y por la conducta que se ha observado»³⁴ y lo expidió la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Junto a su amigo Francisco Caramés intentó sortear la frontera a través de las montañas. Fueron cogidos en Jaca por la Guardia Civil y detenidos en Huesca hasta que los trasladaron a ambos a la Dirección General de Seguridad, en Madrid, donde pasaron tres meses de cárcel. Entre octubre y diciembre de ese mismo año repitieron por la frontera de Irún el episodio, sumándose su colega el escritor Rafael Melero, siendo asimismo detenidos. Tras otro acto fallido, Ángel Duarte volvió desde San Sebastián a Madrid para hacer el Servicio Militar y

31 RAMÓN, J., «Arte surrealista y abstracto o la intencionada expresión de Duarte y Muñoz, dos jóvenes artistas», en *Pueblo Gallego*, 10-VIII-1954.

32 CABAÑAS BRAVO, M., «La apropiación de la modernidad artística», en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, MNCARS, Madrid, 2016, p. 299.

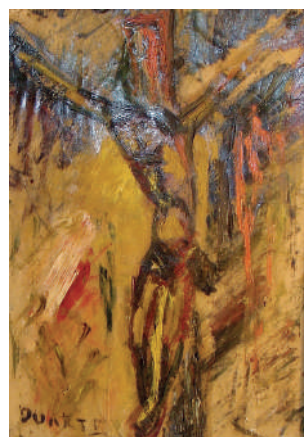
33 JOLISSAINT, S., *Ángel Duarte, l'imaginaire mathématique*, Memoria de licenciatura, inédita, Universidad de Lausana, 2001.

34 En el diploma que se le entregó, está escrito a mano «Excursión a Mallorca» y expedido el día 3 de junio de 1949; excursión que cambió por los Pirineos, ya que prefirió que se lo dieran en dinero.

conseguir el pasaporte. No fue hasta 1954, después de estar en el Cuartel de Automoción los años 1952 y 1953, cuando abandonó definitivamente España y se instaló en París. Fue el momento en el que inició un cambio sustancial desde el punto de vista estético, profundizando en su trabajo al estructurar los cuadros mediante planos y estudiando la composición y el color de dos grandes maestros españoles, Francisco de Zurbarán y Daniel Vázquez Díaz. La estrechez mental del régimen dejó ver con el caso que nos ocupa, así como el de muchos intelectuales, que existían otras opciones bien diferentes que no hicieron más que desacreditar en cierto modo a la propia dictadura³⁵.

Al llegar a París, sin conocimiento del idioma, fue prioritario conseguir un permiso de estancia, matriculándose en la Ecole de Beaux-Arts para tener el carnet de estudiante. Hasta finales de 1955 estuvo solo recogiendo papeles en las zonas burguesas de la ciudad, viviendo cerca del Panteón y después en Chambres de Bonne, y uniéndose después Agustín Ibarrola, amigo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, quien le presentó a los cordobeses Juan Serrano y José Duarte. Pero este año de 1954 fue especialmente intenso por otros motivos, teniéndose que desplazar a Madrid. En mayo participó en el *XII Salón del Círculo de Bellas Artes* y, sobre todo, se ocupó de la II Exposición de Primavera al Aire Libre; fue seleccionado en el *III Concurso de Primavera de la Sala Turner* y, en verano, junto a Julio Álvarez y Juan Genovés (con Waldo Aguiar, José Lapayese y Cristino Vera) en la *I Exposición de los estudios del Círculo de Bellas Artes*. En octubre se marchó de nuevo a París con Domingo Escudero, donde el arte racional predominaba el panorama parisino y al que se sumó, definitivamente, Ángel Duarte estableciendo relaciones con los españoles allí residentes.

Su labor se encaminó hacia la abstracción³⁶ cuando el informalismo inició su andadura, conocido como expresionismo abstracto, y en el que se incluían desde los *tachistas* hasta los *líricos*, y el realismo todavía guardaba su espacio. Dio paso a una etapa que duró hasta mediados de los años sesenta, y en la que Ángel Duarte pintó aquellos primeros cuadros que configuraron una amplia serie, *París 55*, titulada así con toda su intención puesto que repintó paisajes urbanos de la ciudad encima de estampas grabadas de aquellos lugares más significativos de Francia. Un ciclo compuesto por óleos sobre cartón (recogido de los contenedores parisinos por no poderse costear la compra de lienzos y bastidores) en los que se puede seguir las huellas de los jóvenes pintores y escultores latinoamericanos³⁷, sobre todo la obra de Joaquín Torres García que conoció en la Academia Breve de la Crítica de Arte y en la galería Clan de Madrid justo cuando cambiaba el decenio de los cuarenta³⁸. A ello se sumaron las ideas de Tomás Maldonado que recogió del *Manifiesto de Marzo de 1946*, una vez establecido en París, y la atracción que sintió por Nicolas de Staël y su estilo no realista cuya fuente de inspiración ha de indagarse en las llamadas *apariencias naturales*, por Serge Poliakoff y los



Ángel Duarte, *La angustia*, 1954.

Ángel Duarte, *Crucifixión*, c. 1954.

35 Hubo dos opciones dentro del franquismo, la que siguió en esa España sin compromisos ni hipotecas históricas y la que se lanzó con decisión a buscar otros horizontes y estrechar lazos culturales. Ejemplos de la primera los tenemos en Florentino Pérez Embid o Godofredo Ortega Muñoz, y de la segunda en Rafael Santos Torroella o Joaquín Pérez Villanueva. Véase AMAT, J., *Las voces del diálogo*, Península, Barcelona, 2006.

36 «...Espagne...», carta abierta de Ángel Duarte, fechada y firmada en Sion, en Duarte, Städtische Galerie zum Strauhof, Zurich, 1981, s. p.

37 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte», en *Ap Arte*, núm. 3, 1997.

38 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte, Premio Pablo Ruiz Picasso», en *Ventana Abierta*, otoño, 1999.



Ángel Duarte, *Ensayo I*, 1954-1955.

Serge Poliakov en 1953.

avances en el plano pictórico mediante el estudio de las texturas y los matices y por el descubrimiento de Georges Vantongerloo, del que le cautivaron la aplicación de un método matemático exhaustivo y su compleja relación con el arte a través de la armonización del color, el espacio, el ritmo y el cálculo de las proporciones³⁹. Sea como fuere, la serie recogió los ecos de los neoplasticismos y se adscribió, en esa mezcla inicial que conlleva todo tanteo, al expresionismo, dejando una huella indeleble la imbricación en el cartón de las formas hasta casi borrarse, que nos recuerda a Nicolas de Staël; sobre todo cuando la pintura se queda en el límite del vacío, de la abstracción. Como tampoco le pasaron desapercibidas las nuevas posibilidades del color de los Delaunay o la *redefinición* del concepto abstracto que barajó en ese momento Serge Poliakov, entre capacidad, enigma y visibilidad.

El resultado no se hizo esperar. En marzo de 1956 Ángel Duarte y Juan Genovés expusieron en la galería Alfil. Los cuadros del artista extremeño cambiaron sustancialmente desde su partida a París: la geometría, el rigor, la relación de las partes que configuran la composición y la búsqueda de la abstracción –siguiendo las nociones de Piet Mondrian– acercaron sus ideas a los postulados normativos (o reglados) que se estaban gestando en París en torno al color y al plano: «...hace años fuimos con curiosidad a visitar una exposición instalada en el Retiro... Fue entonces cuando nuestra mirada se fijó por primera vez en estos artistas a los que vemos ahora por buen camino, seguros y con la pintura “metida” en la cabeza y en el corazón...»⁴⁰. El crítico Ramón Faraldo fue más allá todavía: «En Duarte la imagen real desaparece. El cuadro es un mosaico de colores ardientes. El problema se centra en el color por sí mismo y en la simple fuerza de su sugerencia. Sin representar nada concreto, estos planos de color equivalen a estados de ánimo. En ellos se siente fluir el pensamiento... Lo que sí parecen es que no responden a gestos caprichoso, sino a una convicción, a una necesidad expresiva...»⁴¹.

Pero su pintura todavía era bidimensional, sin apenas perspectiva y casi plana, aunque cuidó los principios perceptivos y las contraposiciones (recordando su pasado expresionista). Y todo ello hay que verlo dentro de ese contexto que no debemos olvidar, el de la capital francesa, donde estuvo Eduardo Chillida entre 1948 y 1949 y residieron, entre otros españoles, Pablo Palazuelo, Santiago Laguna y Eusebio Sempere, quienes recogieron las enseñanzas de Paul Klee y se introdujeron en la órbita de la abstracción geométrica de Auguste Herbin, en primer lugar, y de Víctor Vasarely con posterioridad⁴². Indudablemente, estas resonancias fueron efectivas en la década de los años cincuenta hasta que los perfiles de la Escuela de París se diluyeron con la presencia masiva del informalismo y el expresionismo abstracto norteamericano se hizo con la hegemonía del panorama plástico. Pero Ángel Duarte, en efecto, fijó principalmente su mirada en la teoría de Víctor Vasarely, quien en 1955 publicó su *Manifiesto amarillo* en la exposición *Le Mouvement* que Denise René hizo con Yaacov Agam, Alexander Calder, Jesús Rafael Soto y Pol Bury. En esta proclama del pintor de origen húngaro,

39 VANTONGERLOO, G., «L'art plastique L2=S Néoplasticisme», en *Votoir*, núm. 22, 1926.

40 SÁNCHEZ-CAMARGO, M., «Genovés y Duarte», en *Diario Pueblo*, 17-III-1956.

41 FARALDO, R. D., «Duarte y Genovés», en *Ya*, 11-II-1956.

42 BOZAL, V., «El arte en España en la Postguerra. Notas para una revisión», en *Grupo Pórtico 1947-1952*, Electa, Madrid, 1993, p. 17.

Ángel Duarte vio de nuevo el problema de la interrelación latente en los cuadros, la existencia de *unidades plásticas* y el desarrollo de sus posibilidades: «espace, composition, unité, dimensions, positive-negative, forme et couleur ne font qu'un, expansion...» fueron las nociones que trató de asimilar⁴³. Ángel Duarte recogió las palabras de Roger Bordier: «...l'oeuvre d'art, mettant en cause ses principes les plus absolus et ouvrant la voie à une conception sur laquelle, aujourd'hui, nous allons devoir, les uns et les autres, réfléchir...»⁴⁴. Y siguió, en cierto modo, por otro lado, las composiciones extremadamente simples, con una gran carga de espontaneidad y una síntesis de color⁴⁵ que marcó la pintura de Richard Mortensen a principios de ese decenio y dentro de la órbita de la galería Denise René. Después vino el interés por instituir una nueva distribución de los elementos en el espacio a través de principios matemáticos, como Georges Vantorgerloo, y por el ritmo de raíz maxbilliana.

Mientras estas nociones fueron tomando carta de naturaleza en su obra, en 1955, Ángel Duarte participó en el *VI^{ème} Salon de la Jeune Peintre*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de París, y fue, junto a Domingo Escudero, admitido en la galería Bruno Bassano, en París también, afirmándose de su pintura que es «firme y sólida, más fría también, se adapta rápidamente y estiliza –rayando casi en el no-figurativismo– todo el vigor y el misticismo de un pintor castellano»⁴⁶. Ángel Duarte inició aquí la labor de trabajar con métodos que dieran solidez a la pintura: el color es un instrumento que participó de la construcción armónica y se moduló en función de las necesidades para dotar a las obras de la intensidad expresiva pertinente. Los planos, fundamentales en su carrera, se regularon y se modularon, en estos inicios, con la espátula y utilizó la transparencia, ingenuamente, como una tercera dimensión en la que se organizan las puntuaciones rítmicas de luz y sombra⁴⁷. Aunque el trabajo en París fue duro para poder sobrevivir, Ángel Duarte, a raíz de los cartones, pintó sin descanso, colgando sus cuadros en el mes de febrero en Madrid, en la *II Exposición de artistas de los Estudios del Círculo de Bellas Artes*, y en junio en París, en la galería Vidal (junto a Eusebio Sempere, Emilio Grau Sala o Antoni Clavé)⁴⁸. Si seguimos el criterio de José Castro Arines al comentar la muestra en la galería Alfíl dos meses antes, hemos de reseñar el ánimo que invadió su pintura:

*En Duarte la geometría se exhibe ordenando la cobertura de sus invenciones no figurativas. Su ley es la del orden, la del equilibrio de las partes, tal como dictó en el mundo de los abstractos y por primera vez Mondrian. El acierto de su pintura está, sobre todo en sus armonías cromáticas bien realizadas...*⁴⁹

43 VASARELY, V., «Notes pour un manifeste», dado en París, en la Galería Denise René en el mes de abril de 1955.

44 BORDIER, R., «L'oeuvre transformable», en *Le Mouvement*, Galería Denise René, París 1955, s. p.

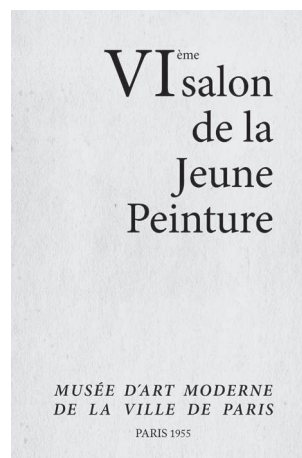
45 HULTEN, K. G., «Passage de la ligne: Richard Mortensen», en *Arte d'aujourd'hui*, núm. 2, 1953.

46 GARCÍA TELLA, J., nota periodística sobre la exposición; también habla de la dureza de sus figuras en un artículo del mismo García Tella, titulado «Les jeunes peintres», en *Ecrits sur l'Art*, de ROCHE, H-P., éditions André Dimanche, París, 1998. Y «La temporada termina» (en París) hace alusión a «una expresión potente y robusta que dará juego», en *Information artistique*, núm. 38, 1956.

47 Conversación con Ángel Duarte y Denise René en julio de 2000, en París.

48 RAMÍREZ DE LUCAS, J., «Desde París. Artistas junto al Sena. El pintor de domingo y la abstracción más pura de lo figurativo», en *Estafeta Literaria*, núm. 54, 28-VI-1956.

49 CASTRO ARINES, J., «Genovés, Duarte», en *Informaciones*, Madrid, 10-III-1956.



Catálogo de Ángel Duarte en la Galería Alfíl, Madrid, 1956.

Catálogo del VI^{ème} Salon de la Jeune Peinture, París, 1955.



Ángel Duarte, *Sin título*, 1956-1957.

Obra mostrada en el Café Rond-Point de Montparnasse como réplica a las que se exhibieron en el cercano Café du Dôme.

Con estos precedentes dejó a un lado no sólo los criterios de corte académico, acoplados a la ideología nacionalista imperante, sino cualquier soplo expresionista o emocional (que todavía se veía en los cartones) para unirse a los movimientos renovadores que subsistieron de forma latente en España a través de instituciones como el Salón de los Once o la Academia Breve de Crítica de Arte, de actividades como el hito puesto en entredicho por algunos historiadores de la Bienal de 1951, de grupos de artistas y exposiciones relevantes ya mencionadas. Se acercó indirectamente a las nociones propuestas por el Grupo Espacio (donde debe incluirse la presencia de Jorge Oteiza al colaborar en Córdoba con sus componentes) a través de sus contactos iniciales con José Duarte y Juan Serrano, a los que debe sumarse el de Agustín Ibarrola, quien se hallaba en París y compartía su gusto por el racionalismo lineal de Bart van der Leck. De la confluencia de cada una de las partes señaladas, en el año 1956, Ángel Duarte sintió la necesidad de trabajar en grupo (sin incluir en su trabajo a Jorge Oteiza por discrepancias teóricas e ideológicas que se materializaron al promocionarle el régimen franquista en la IV Bienal de São Paulo) y se lanzó a la aventura junto a sus compañeros de fundar el Equipo 57 dentro del panorama internacional. Su manifiesto se hizo público en mayo del cincuenta y siete con motivo de la exposición que se realizó en el Café Rond-Point de Montparnasse como una réplica contra las glorias pasadas que se mostraron durante las mismas fechas en el cercano Café du Dôme, aunque con firmas individuales en las obras:

*L'Equipo 57 stabilì dal primo instante lo schema completo dei rapporti tra metodologia e ideologia... espresse chiaramente nella sua prima dichiarazione programmatica che è necessaria la comunicazione efficace tra gli uomini attraverso la conoscenza dei loro metodi di lavoro... L'arte si presenta con i suoi obiettivi, como mezzo di ricerca ed esige di essere attuata non per mezzo di schemi individuali in collaborazione, ma con l'integrazione delle conoscenze individuali attraverso una metodologia...*⁵⁰

Antes de finalizar este apartado, hemos de apuntar que la producción de Ángel Duarte durante estos primeros años en Madrid no fue realmente tan escasa como se ha pensado, a pesar de que no existan apenas obras. Su explicación ha de buscarse en las ventas de los cuadros, la mayoría de ellos ocultos en colecciones privadas, a la pérdida de las obras, fruto de su traslado a París y de sus idas y venidas, y como resultado de abrirse en sus planteamientos un período de silencio y de una particular reflexión voluntaria sobre el arte y su función, y como consecuencia inmediata de su alejamiento paulatino de los estrechos márgenes de las convenciones académicas asimiladas:

50 AGUILERA CERNI, V., «Panorama della pittura spagnola», en *Civiltà delle Macchine*, núm. 6, 1964.

Ángel Duarte, bien qu'ayant renoncé provisoirement à la peinture, visita les galeries et musées parisiens. Il fréquenta essentiellement les artistes espagnols dont le vécu était si similaire au sien. Ces artistes, compatriotes et contemporains constituaient un cordeau... Les relations avec les artistes d'autres nationalités n'étaient que très peu développées...⁵¹

Convicciones que, por otra parte, una vez instalado en París, abandonó definitivamente con el Equipo 57:

Debemos hacer constar que su llegada a París fue en unos años que pudiéramos considerar difíciles. Años en los que coexistía la corriente abstracto-geometrizable con la informalista. Ellos llegaron a París buscando un horizonte distinto... todo el esfuerzo debe considerarse muy condicionado por el medio con el que se encontraron y que en el fondo no dejaba de defraudarles... En el cubismo... empiezan a localizar una base seria, base que, en definitiva, era la otra cara de la moneda de lo que se presentaba en esos momentos en Francia...⁵²

Francisco Galindo resumió los logros de esta etapa transitoria de manera excepcional: «No hay en la pintura de este artista ningún nexo con la realidad que los ojos ven. Sus composiciones son explosiones de color en el que éste parece querer reflejar las emociones del pintor de una manera enseñadora... En Duarte el color constituye la razón de ser de su pintura»⁵³. Ángel Duarte se colocó a un paso de establecer una metodología rigurosa en su trabajo creativo; un paso que sólo dio con el Equipo 57 y desde el Equipo 57.



Ángel Duarte, *Mérida*, 1956.

51 JOLISSAINT, S., *Ángel Duarte, l'imaginaire mathématique*, opus cit.

52 JULIÁN, I., «El Equipo 57», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII, Zaragoza, 1982, p. 43.

53 GALINDO, F., «Pintura lírica, sugerente e impresionista», en *Dígame*, 13-III-1956.



4. EL EQUIPO 57: PARÍS Y LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE ÁNGEL DUARTE (1954-1966)

Al finalizar la década de los años cincuenta existió cierto cansancio del ideario informalista, rescatándose los principios analíticos y matemáticos en España al adscribirse al movimiento normativo determinados grupos y algunos artistas. Este cambio de rumbo se debió fundamentalmente a la necesidad de sistematizar de algún modo lo informal, recuperando con ello las fórmulas constructivistas y geometrizarantes en el arte. Entre 1959 y 1961 se desarrolló esta tendencia artística dentro de un escenario cuyo fondo no era otro que aquel que entrelazó lo político, lo social y lo económico sin perder de vista la interesante literatura artística que se gestó en esta época. Pero esta estrategia no tiene sentido si no se ve dentro de un contexto más amplio.

Las posiciones heterodoxas de Jaroslaw Serpan, Asger Jorn o Karl Otto Götz incubaron ciertos movimientos antiinformales, como la *pintura contemplativa* americana, donde el color y la superficie fueron los protagonistas, el *espacialismo* europeo, unido a la obra de Lucio Fontana y al *Manifiesto Blanco* italiano de 1946, que introdujo la tercera dimensión a través de los agujeros y cortes con efectos luminosos, la pintura monócroma de Yves Klein o Enrico Castellani con vibraciones y gradaciones para formar un *continuo* de color puro o el *neoconstructivismo* del grupo MAC, de Max Bill, Richard Mortensen o Richard Paul Lohse. Posiciones que se materializaron en dos grandes muestras, una en Nueva York, *Construction and Geometry Painting*, con los pioneros del movimiento, y otra en Europa, *Konkret Kunst*, organizada por artistas de la segunda generación, con Max Bense y el propio Max Bill al frente, y en la que se instauraron modelos de orden regular que adoptaron formas complejas a través del juego de las proporciones, los valores ópticos, las propiedades físicas y la aplicación de la lógica-matemática¹.

No obstante, hay que anotar que la corriente puesta en marcha a tenor del rechazo absoluto del expresionismo abstracto, la supremacía del color, la valoración del orden y de la claridad tuvo su origen en Ad Reinhardt, en la defensa de la repetición de estructuras mínimas y de los conceptos de *pureza* y de *sistema* (frente al de armadura). Como consecuencia de esta defensa de la objetividad, en España en el mes de noviembre de 1960 Vicente Aguilera Cerni publicó un artículo titulado «Arte Normativo Español». En él que se materializaron los postulados defendidos dentro de la llamada «investigación formal»² y se recogieron los precedentes anteriores defendidos por algunos artistas (entre ellos los miembros del Equipo 57) y de críticos como Antonio Giménez Pericás o José María Moreno Galván, así como las conclusiones de algunos coloquios sobre el tema³.

- 1 MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1974*, Akal, Madrid, 1986, pp. 81 y ss.
- 2 AGULIERA CERNI, V., «Arte Normativo Español», en *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, núm. 4, SEU, Madrid, 1960. A este respecto SÁNCHEZ GIJÓN, A., «Entrevista con Vicente Aguilera Cerni», en *Levante*, 12-III-1960.
- 3 Cabe señalar el ciclo inaugurado en la Sala Darro de Madrid bajo el título de «Primera decena



Estética de Max Bense, edición alemana de 1982.

José María Moreno Galván en el Club Urbis, Madrid, 1959.

Página izquierda:
Gouache realizado por el Equipo 57 en 1958.



Cartel de la exposición *Arte Normativo Español*, Valencia, marzo de 1960.

Pero, centrándonos en el Equipo 57, este capítulo no pretende analizar cronológicamente los hechos en los que participaron sus miembros ni tan siquiera trazar su senda dentro de la Historia del Arte. No es el objetivo. Existe una amplia bibliografía y estudios actualizados, sobre todo desde 1993 con Simón Marchán Fiz, en 2003 de la mano de Ángel Llorente y sobre todo después de las revisiones conmemorativas de los cincuenta años de existencia del grupo en 2007, que han analizado los postulados teóricos y prácticos con gran minuciosidad⁴. O, más recientemente en la exposición *Equipo 57 en Córdoba* de la mano de Ángel L. Pérez Villén para conmemorar el 60 aniversario en 2017. Más bien, desde un planteamiento diacrónico, se tiene como objetivo desvelar aquellos puntos relevantes que impulsaron y sirvieron como base a las etapas que se sucedieron en la trayectoria artística de Ángel Duarte. Indudablemente, deben tomarse fechas, acontecimientos y exposiciones para poder hilvanar las ideas que condujeron al pintor y escultor aldeanovense a ser uno de los grandes protagonistas de la *Nouvelle Tendance*, del arte óptico y cinético.

Sesenta años nos separan de aquella exposición que organizó el Equipo 57 en Momparrnasse y de la atenta mirada de Denise René en unos cuadros pintados por unos españoles totalmente desconocidos. Sin embargo, desde el punto de vista historiográfico, el análisis que se ha hecho del grupo siempre ha estado limitado a unas fechas concretas que han acotado todo un proyecto plástico con miras mucho más allá de la existencia del propio grupo. Se ha repetido escrito tras escrito casi la misma idea sin tener presente que el grupo tuvo unos orígenes también parisinos, además de los cordobeses, continuando por ello en la escena artística francesa tras su disolución. Aquí reside la permanencia o la frescura que aún hoy tienen sus proyectos e investigaciones; aquí es desde donde ha de enjuiciarse parte de su gran labor, que va más allá de esa *fecundidad* de la que hablaba Francisco Calvo Serraller en un artículo periodístico⁵.

1. EL EQUIPO 57: UN CRUCE DE CAMINOS DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

El origen del Equipo 57, testimonio fundamental del desarrollo del normativismo, se remonta a 1954, año en el que llegó a Córdoba Jorge Oteiza para participar en la estatuaría que se proyectaba para el inmueble de la Cámara de Comercio. Este colaboró con José Duarte, Juan Serrano, Francisco Aguilera Amate y Luis Aguilera Bernier, animándoles a continuar la línea emprendida en

de problemas estéticos actuales», donde participaron Jorge Oteiza o José María Moreno Galván para defender una estética analítica.

4 AA. VV., *Equipo 57*, MNCARS, Madrid, 1993; LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Equipo 57*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2003; AA. VV., *Equipo 57*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-Turner, Madrid, 2007; CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte y el Equipo 57: 50 años de investigación», en *Qaris*, núm. 24, 2008; CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte, más allá del Equipo 57*, Fondo Editorial, Badajoz, 2008.

5 CALVO SERRALLER, F., «Equipo 57: la sorprendente fecundidad de un fracaso», en *El País*, 13-IX-1993.

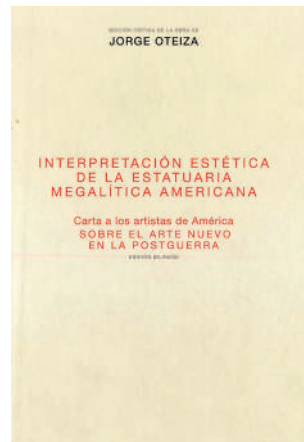
sus trabajos inscritos en las artes aplicadas, y enmarcada dentro de los principios de la *construcción*⁶. De estos contactos nació el Grupo Espacio, que dio paso, tres años más tarde en París, al primer Equipo con un desarrollo propio dentro de los preceptos vanguardistas europeos, con «una plástica próxima a la de Malevich y una abstracción geométrica con rigor metodológico, comparable a la de Mondrian o Vantongerloo»⁷. Sin embargo, como bien señaló Ángel Duarte, el grupo como tal inició su andadura cuando se encontraron Agustín Ibarrola (con el que coincidió varios años en las clases impartidas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid), José Duarte, Juan Serrano y él mismo, matriculado en la École de Beaux-Arts, especialidad de grabado, aunque apenas asistió a las clases por falta de tiempo (una excusa para poder residir en Francia), por deber recoger papeles y periódicos al comenzar el año 1956 en las calles parisinas. Después, tras varios incidentes con la policía y con las mafias del ramo, desistieron y montaron una pequeña empresa para pintar fachadas de edificios⁸. Así lo declaraba el propio Ángel Duarte en una entrevista realizada a finales del 1999: «Je vivais dans un quartier d'étudiants, et je me suis trouvé des petits boulots pour survivre. Je remassais des journaux, plus tard, j'ai été peintre en bâtiment»⁹.

El Equipo fue el resultado que salió de multitud de discusiones entre ellos, en las que se entrecruzaron cuestiones políticas y artísticas, concluyendo sus debates con la organización de una exposición en el Café Rond-Point de Montparnasse, como réplica a la que se celebró en el cercano Café du Dôme en torno a la Escuela de París y en contra de las *glorias pasadas*. Allí redactaron un *Manifiesto*, al que se adhirió posteriormente Juan Cuenca, que provocó la primera disensión seria entre Jorge Oteiza y el resto del grupo al introducir algunos párrafos de su pensamiento plasmado en *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Un escrito que vio la luz en 1952 y sirvió para tomar posiciones dentro de las tendencias del momento. Jorge Oteiza, como aclaró Agustín Ibarrola en 1978:

*... tenía entonces una tesis sobre la pintura que consistía fundamentalmente en buscar la relación entre las formas a través de una estructura espacial, próxima a Malevich. Pero ...nosotros le decíamos que no era esa la conclusión a la que habíamos llegado, que nosotros entendíamos que no había formas sueltas en ningún espacio y que no había tal relación entre forma y distancia espacial, que cada forma era un espacio cuya mecánica abarcaba la totalidad del espacio...*¹⁰

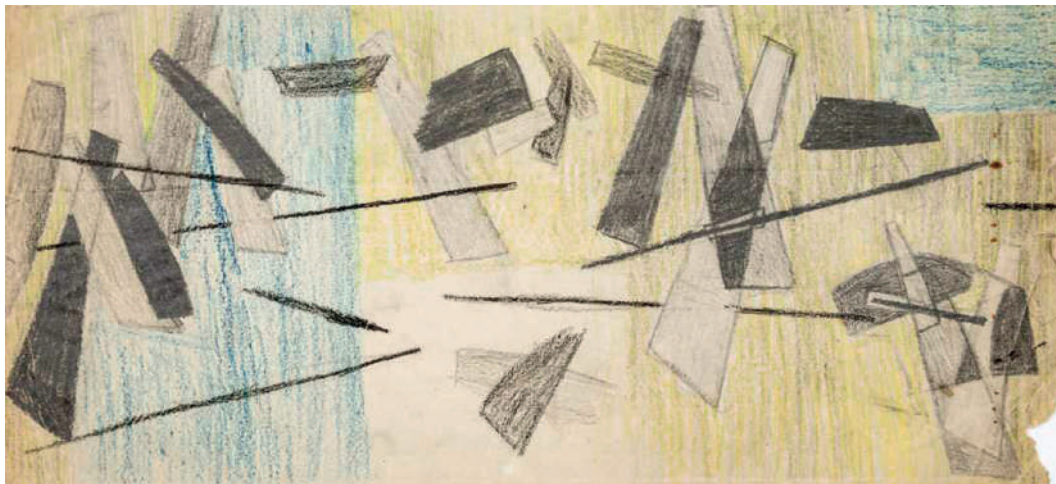
Pero al utilizarse el nombre de Oteiza sin el consentimiento expreso del artista vasco, se abrió una brecha que, según Ángel Duarte, tuvo su raíz

- 6 Jorge Oteiza fue quien estimuló al grupo en su etapa formativa, indicando a sus componentes que el racionalismo, una metodología de trabajo y la investigación colectiva eran elementos básicos para transitar por la senda vanguardista. JULIÁN, I., «El Equipo 57», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII (42-43), Zaragoza, 1982, p. 43.
- 7 AREAN, C., *Treinta años de arte español*, Guadarrama, Madrid, 1972, p. 32.
- 8 Conversación con Ángel Duarte, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 10-VI-2003.
- 9 DARIOLI, I., «Dialogue avec Ángel Duarte», en *Les ateliers de la Ferme-Asile s'exposent*, Ferme-Asile, Sion, 1999, s. p.
- 10 ANGULO BARTUREN, J., «Ibarrola, ¿un pintor maldito?», en *Arte vasco de postguerra*, Haramburu, San Sebastián, 1978, p. 86.



Para Jorge Oteiza el cromlech fue esencial y lo describe como un hueco vacío.

Agustín Ibarrola y Ángel Duarte en Córdoba, 1957.



El *Equipo Córdoba* nació en esa ciudad aunque su primera aparición pública fue en Madrid en noviembre de 1957 en la Sala Negra.

en un exceso de celo profesional al pretender con ello marcar una frontera clara de aquello que podría definirse como experiencia y aprendizaje.

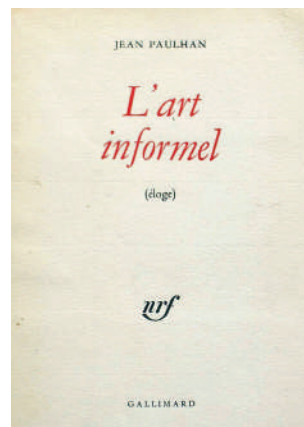
Jorge Oteiza recriminó la actuación del grupo y puso en evidencia las distancias ideológicas y plásticas que les separaban, siendo excesivamente duro con ellos, como se desprende de sus palabras, recogidas por Pelay Orozco: «... luego en París debilitados los contactos, todos se engañaron en los Encuentros de Pamplona por no entender mi propuesta, pero en Agustín [Ibarrola] fue una traición, aunque de la misma naturaleza política de esta última...»¹¹. La conexión entre el artista vasco y el grupo se enturbió aún más cuando se propuso una exposición en Francia para introducir a Jorge Oteiza en el panorama internacional europeo y denunciar, a la par, el arte oficial del régimen franquista dentro de España. Sin embargo, la ruptura no se hizo definitiva hasta que no se produjo un encuentro, durante el verano de 1957 en España, entre Agustín Ibarrola, José Duarte (quienes se quedaron en Bilbao para realizar unos apuntes sobre la maquinaria y los desechos industriales y en torno al plano, a la expresión y al subjetivismo) y el mismo Jorge Oteiza, quien aclaró cómo esas discrepancias conceptuales y estéticas eran mayores de lo que en apariencia se pensaba. Claramente, como les confirmó verbalmente al Equipo 57, se negó a participar por haber sido premiado en la IV Bienal de São Paulo en ese mismo año y, en consecuencia, quiso promocionarse de algún modo desde ciertas instancias del franquismo. Para no dañar el prestigio del que gozaba en esos momentos, vio que un manifiesto contestatario *contra todo* no le convino dentro de la oficialidad del régimen llegando, incluso, a pensar que se actuó de mala fe contra él. No le interesó aclarar, en ningún momento, tal situación a pesar de los esfuerzos que Ángel Duarte hizo en la Sala Negra con motivo de la inauguración de la exposición del Equipo 57 en Madrid, y a pesar de intentar disfrazar este encontronazo con ciertas polémicas ajenas a tal hecho: «una serie de discrepancias justamente en la relación con las bases metafísicas que él defendía y que provocan la

11 PELAY ORIOZCO, J., «Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra», en *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1978, p. 510.

separación del mismo»¹². Jorge Oteiza se defendió de esta actuación alegando que rechazó la condecoración de *Alfonso X el Sabio* que el Ministerio de Relaciones Exteriores le propuso, renegó de todos los críticos, a excepción de Vicente Aguilera Cerni y José María Moreno Galván e, incluso, rechazó la propuesta que la misma Denise René le hizo para exponer en París. Pero la relación fue insalvable¹³.

En el otro extremo del planteamiento de Jorge Oteiza se hallaron los miembros del grupo que, inicialmente, concretaron sus intereses en un rechazo frontal a cualquier forma de contemplar y descifrar la realidad y a ese *semi-mundo oscuro*, según escribía en 1962 Jean Paulhan¹⁴, del informalismo que se desentendía no sólo de la razón, sino de la observación directa: «un art où l'acte de peindre et l'acte de voir ne se règlent plus sur des images des choses. Informel est alors l'antonyme de figuratif, et forme le synonyme de figure»¹⁵. De esta forma, la inclinación del Equipo 57 basculó hacia los constructivismos y hacia aquellos artistas noveles que se hallaban en París con enormes dificultades para introducirse en el mundo artístico que se estaba gestando en la segunda mitad de la década de los años cincuenta. Esta clara divergencia hizo separarse a Jorge Oteiza de unos presupuestos, para él *extremos*, que sólo le reportarían más perjuicios que beneficios. Añadió a esto la discrepancia sobre las bases metafísicas que el escultor vasco defendió¹⁶ junto a sus *espacios interiores receptivos*, transformando todo aquel componente metafísico en físico y planteándose la investigación espacial desde otra perspectiva estructural bien diferente. Con esto se alejaron de esa misión artística que conducía «las fuerzas del espacio para operar con ellas en relación espiritual de las necesidades supremas del hombre, de la sociedad...». El Equipo 57 se separó de esa idea que señalaba cómo «la solución de una cosa está fuera de sí [y de] esa concepción del universo que se nos muestra en expansión, [y al que] corresponde una estatua en constante dilatación estética»¹⁷.

Los componentes del Equipo 57, no obstante, aprendieron del artista de Orio una serie de conceptos sobre los que más tarde trabajaron, como el de la *compacidad volumétrica* y el proceso experimental aplicado a las superficies cóncavas, a la simultaneidad y a la hipérbola; conceptos que provenían del estudio de Alberto Sánchez, Pablo Picasso y Henry Moore¹⁸. Naturaleza espacial, corporeidad y lenguaje racionalista (de cuño concreto) orientaron los primeros pasos del Equipo 57, basados claramente en las huellas que van de Kazimir



L'Art informel. Éloge, Gallimard, editado el 27 de junio de 1962.

- 12 JULIÁN, I., «El Equipo 57 y el Constructivismo en España», *opus cit.*, p. 25. Esta misma versión se ha confirmado en una conversación con Ángel Duarte en la ciudad de Cáceres a principios de junio de 2000, añadiéndose a ello que para el Equipo 57 «la metafísica nunca fue la base para determinar una teoría estética».
- 13 Véase el capítulo dedicado al Equipo 57, CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte, más allá del Equipo 57*, Fondo Editorial, Badajoz, 2008.
- 14 Este término apareció acuñado por el teórico del lenguaje en PALHAM, J., *L'art informel*, Gallimard, París, 1962.
- 15 MALDINEY, H., «L'esthétique des rythmes», en *Regard, Parole, Espace, L'âge d'homme*, Lausana, 1973, p. 154.
- 16 JULIÁN, I., «El Equipo 57 y el Constructivismo en España», en *Ángel Duarte, opus cit.*, p. 25.
- 17 OTEIZA, J., «Mito de Dédalo y solución existencial en la escultura», conferencia dada en el Nuevo Ateneo de Bilbao el 26 de noviembre de 1951, en *Oteiza, espacialato*, Ibercaja, Zaragoza, 2001, pp. 124-125.
- 18 MORENO GALVÁN, J. M., *La última vanguardia de la pintura española*, Magius, Madrid, 1969, p. 128.



Denise René a finales de los años cuarenta.

Malevich y Piet Mondrian a Max Bill, aunque sin duda alguna confluyeron todos en Jorge Oteiza (a pesar de haberse escrito y dicho, por parte de algunos historiadores, que no influyó excesivamente en el grupo):

Oteiza parte de un concepto de compacidad volumétrica, a través de planteamientos sucesivos de la escultura como masa... para abordar en una segunda fase la apertura de la masa y desmaterialización de la escultura en un proceso experimental... hasta el hallazgo del hiperboloide... que denota el conocimiento de la obra de Alberto Sánchez¹⁹.

El Equipo 57 añadió a este planteamiento otro más: «l'interactivité est basé sur une conception unitaire de l'espace et soutient que n'est qu'un espace defferencié qualitatif»²⁰.

A pesar de ello, la exposición que se realizó en París sirvió a los artistas del grupo para estudiar los principios de Víctor Vasarely y de Richard Mortensen y, sobre todo, para contactar con la galerista Denise René, donde se hallaba «la défensive de rassemblement pour l'abstraction géométrique»²¹; una mujer que apoyó decididamente las corrientes constructivistas y les prestó ayuda a la hora de editar el *Manifiesto* con los textos de Jorge Oteiza, pero sin su firma (consciente incluso de que su propuesta era arriesgada por ir en contra de los marchantes y de las galerías de arte²²). A partir de este instante se estableció una buena relación con Denise René, iniciándose con una primera exposición que presentó a los integrantes del Equipo 57 al mundo de la vanguardia parisina y materializó una de las grandes aspiraciones de los miembros: contactar con Víctor Vasarely para poner en pie los primeros balbuceos sobre la articulación y el análisis del cubismo y de Kazimir Malevich así como el estudio exhaustivo de la investigación espacial de Richard Mortensen: «...attachement aux pincipes établis pour l'art construit y est trop profond, l'influence de Vasarely et de Mortensen y est trop fort et surtout le clivage des sensibilités trop net pour autoriser une telle évolution»²³. Sobre todo si se tiene en cuenta que «parmi les propriétaires de galerie à défenfre avec une volonté et une persévérance exceptionnelle, dès années 40 et 50, les artistes de l'abtration géométrique et du cinetisme... on connaît Denise René, l'une des femmes les plus dynamique du milieu artistique»²⁴. Se inició con ello el cambio definitivo hacia las nociones racionales y estructuradas, siguiendo el principio de las leyes de la lógica²⁵; un principio que defendió, también, cómo las llamadas *leyes del pensamiento* fueron ante todo objetivas y, en consecuencia, las verdades abstractas no eran más que relaciones que

19 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «Oteiza y Chillida: La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado», en *TRIEV*, v. 42-1, San Sebastián, 1997, pp. 13-26.

20 GE, «Equipo 57: une expérience de travail et d'investigation», en *Nouvelliste du Rhone*, 25-III-1960.

21 DESCARGUES, P., «Le nouveau Salon de mai», en *Lettres françaises*, París, 1957.

22 Conversación con Denise René en Basilea, noviembre de 2002.

23 AMELINE, J-P., «Denise René. Histoire d'une galerie. Première partie 1944-1960», en *Denise René, l'intrepide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, Centro Pompidou, París, 2001, pp. 35-37.

24 POPPER, F., *Réflexions sur l'exil, l'art et l'Europe*, Klincksieck, París, 1998, p. 88.

25 ANGULO BARTUREN, J., «Ibarrola, ¿un pintor maldito?», en *Arte vasco de postguerra 1950-1970: de Aranzazu a la Bienal de Venecia*, L. Aramburu, San Sebastián, 1970, pp. 79 y ss.

subsisten entre los conceptos²⁶. A estos hechos cabe añadir un cúmulo de circunstancias personales determinadas por la situación social, política y económica que se vivía en toda Europa, especialmente en España, que hicieron posible la fundación del grupo (con sus incorporaciones y abandonos).

Así, a la hora de adentrarnos en los entresijos del Equipo 57, a sus miembros no se les puede desvincular de todos los acontecimientos que se vivieron no sólo en España sino también en Francia a lo largo de la década de los años cincuenta: desde la Guerra Fría o la descolonización a los prolegómenos del desarrollismo y la apertura española. De este modo, los años cincuenta fueron una época, según Catherine Millet, de debates, de indagaciones, de apertura a las grandes ideas²⁷. Y en este ambiente, en este cruce de caminos y pensamientos que los historiadores españoles hemos pasado por alto, Denise René desempeñó con valentía un papel muy significativo a la hora de fundarse el Equipo 57. La defensa del arte abstracto geométrico que hizo desde su posición, hoy hemos de entenderla como la plataforma desde donde se hizo frente a la idea de crear, como pretendió Charles Estienne, que esta tendencia no era sino una cuestión académica. Basta señalar *Tendance de l'art abstrait*, donde reunió, en una fecha temprana como el año 1948, en la rancia posguerra, a una veintena de nombres como los de Piet Mondrian, Jean Arp, Auguste Herbin, Max Bill...²⁸

Puede afirmarse que el Equipo 57, de esta forma, se gestó en dos ámbitos bien distintos²⁹. Por un lado, en París, donde «l'épris de liberté et de connaissance, les artistes choisirent de fuir l'académisme étouffant de leur pays, comme l'avaient fait leurs aînes, pour épanouir dans un Paris une pleine effervescence créatrice»³⁰. E inmerso en este espíritu se halló Agustín Ibarrola, quien desde 1956 era secretario de la Asociación de Artistas Españoles Residentes en París, con una actitud muy crítica que le llevó a acogerse a corrientes estéticas, sociológicas y experimentales que le hicieron tomar conciencia sobre el análisis de las formas, fijando sus esfuerzos en el deseo de transformación social, compaginando la figuración y el racionalismo lineal de Bart A. van der Leek: «En París descubrimos, en nuestra resistencia a aceptar las corrientes imperantes tal y como se promocionaban, una actitud racionalista muy crítica y cientifista»³¹. Defendió, al igual que el pintor holandés, que la simplificación del estilo, a través de la introducción de colores primarios sobre el plano, y el valor de la percepción del espacio en la pintura, sin abandonar las apariencias naturales y sin entrar en el diseño ni en la decoración, eran dos pilares básicos para criticar al propio arte, pero no con una finalidad subversiva, sino más bien con el objetivo de incorporarlos a su pensamiento estético³².

26 La mente, según Bertrand Russell en su ensayo *El realismo analítico*, puede reconocer esos nexos, pero no crearlos. RUSSELL, B., *Análisis filosófico*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 69.

27 MILLET, C., *Mes années 50*, Galería Denise René, París, 1988, p. 5.

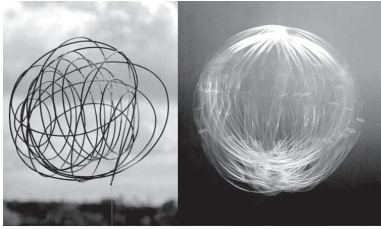
28 RENÉ, D., HULTEN, P. y FAUCHEREAU, S., «Mortensen à Paris», en *Mortensen*, Galería Denise René, París, 1988, s. p.

29 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte», en *Qazris*, núm. 17, 2001.

30 XURIGUERA, G., «Les espagnols de Paris», en *Cimaise*, núm. 167, París, 1983, p. 12.

31 «Entrevista a Ibarrola», en *Nueva Bandera*, núms. 88-89, 1977.

32 Se trató en definitiva de una depuración estilística, en el sentido que se entiende en el ensayo de GREENBERG, C., *Avant Garde attitudes*, The Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, Sydney, 1969; THIERRY, D., *Clément Greenberg entre lignes*, Dis Voir, París, 1996.



Nicolas de Staël, *Sicilia*, 1954.

Georges Vantongerloo conjugó la luz, el tiempo y el espacio para proyectar superficies y establecer límites que permitieran percibirse.

En París también estaba Ángel Duarte, quien se sintió atraído por los pintores Nicolás de Staël y su estilo no-realista (que pudo ver con posterioridad en la retrospectiva que se realizó en el Museo Nacional de Arte Moderno de París en 1956, un año después de su suicidio), Serge Poliakoff, quien había madurado su concepto de pintura abstracta desde 1937³³ o Georges Vantongerloo, que centró sus esfuerzos en adecuar el arte a las necesidades del mundo moderno mediante la aplicación de un método basado en las matemáticas, en las proyecciones tridimensionales, en las funciones de curvas o espirales y en la utilización de aquellos materiales industriales que pusieran de manifiesto las cualidades inconmensurables del espacio³⁴.

Tras la crisis de identidad, explicada con detalle en la conversación mantenida en el Monasterio de Yuste el siete de julio de 2006, que le hizo abandonar los postulados y la influencia del expresionismo alemán y del realismo madrileño, Ángel Duarte reflexionó sobre la pintura considerando la posibilidad de abandonarla:

*J'ai pensé que tout avait été dit, que tout avait été fait et j'ai décidé de ne plus peindre. Pourtant, quelques mois plus tard, j'ai trouvé de vieilles cartes représentant des châteaux de France gravés sur un très beau papier... j'ai repris mes pinceaux en recouvrant le papier de surface géométrique colorées. Je voulais de découvrir les travaux de Poliakoff, Nicolas de Staël et Vantongerloo*³⁵.

Ángel Duarte dejó, con estas premisas, al margen cualquier soplo expresionista (aprendido en Madrid), plasmándolo en la serie *París 55* y en unos cuadros que, posteriormente, conformaron la primera exposición del Equipo 57 en la capital francesa, como el titulado simbólicamente *Mérida*. Y se adhirió a las enseñanzas de aquellos pintores y escultores latinoamericanos, sobre todo los postulados de Torres García, que recalaron en España al finalizar la década de los años cuarenta; años en los que «la sala Clan, dirigida por Tomás Seral, sería precisamente el foco de la poco articulada vanguardia madrileña»³⁶. A ello hay que añadir que ya en 1949, fecha aún temprana para el artista aldeanovense puesto que lo conoció unos años más tarde, Max Bill expresó sus reflexiones sobre «el pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo [tratando de] sustituir la imaginación del artista por la concepción analítica»³⁷.

33 Serge Poliakoff elaboró un espacio específico para la pintura en el que se fundían la forma, la materia y el color con el único objetivo de reflexionar sobre lo que él denominó «l'enigme de la visibilité». DUROZOL, G., *Serge Poliakoff*, Expression contemporaine éd., Angers, 2001, pp. 23 y ss.

34 Max Bill en 1962 organizó una exposición retrospectiva sobre Georges Vantongerloo.

35 DARIOLI, I., «Dialogue avec Ángel Duarte», en *Les ateliers de la Ferme-Asile s'exposent*, Ferme-Asile., Sion, 1999, s. p.

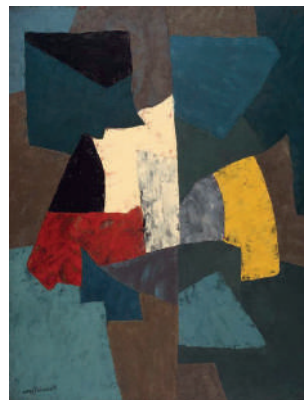
36 BONET, J. M., «De una vanguardia bajo el franquismo», en *Arte del franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 216.

37 BILL, M., «Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit», en *Werk*, núm. 3, Winterthur, 1949. También se encuentra en MALDONADO, T., *Max Bill*, Nueva Vision, Buenos Aires, 1955 y en ANKER, V., *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'âge d'homme, Lausanne, 1979, pp. 149-150.

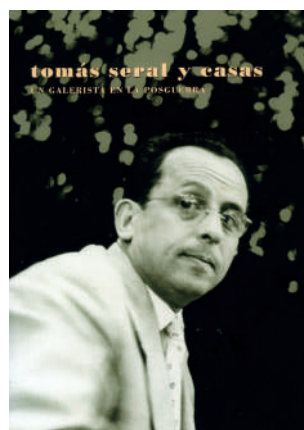
Por otro lado, en Córdoba trabajaba José Duarte, quien creó en 1952 la Escuela Experimental de esta ciudad que permitió la aparición del Grupo Espacio y al que se unió, inicialmente, Juan Serrano y se vinculó circunstancialmente, como se ha apuntado, Jorge Oteiza que influyó estética e ideológicamente en el grupo, aunque a la hora de concebir el espacio, para el Equipo 57 éste nunca llegó a ser un lugar *espiritual*³⁸. José Duarte ejerció como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba y su enfoque profesional se dirigió a la divulgación y a la concienciación ciudadana de los problemas que se entrecruzaron en los planteamientos estéticos del arte contemporáneo. Este hecho le hizo abandonar pronto la Escuela por los recelos que se despertaron entre el profesorado al seguir José Duarte las clases en su propia casa e intentar crear un *aula abierta*, pero siguió las enseñanzas del arquitecto que introdujo la modernidad y el racionalismo en Córdoba, Rafael de la Hoz³⁹, como pudo verse en los puntos programáticos del Grupo Espacio. Este grupo estuvo indagando durante este tiempo «sobre la relación entre las formas a través de una estructura espacial de raíz malevichiana, formas sueltas que abarcaron la totalidad del espacio»⁴⁰, siendo éste uno de los principios que alumbraron la formación del Equipo 57, basados en los trabajos sobre lámina de cinc y plástico, en la preocupación por el color y por los problemas de «la angulosidad curva en las zonas de encuentros cromáticos»⁴¹; problemas que detallaron en la exposición de gráficos, maquetas, planos y dibujos que se vieron en Córdoba en el mes de noviembre de 1955.

Los dos polos confluyeron en la capital francesa en 1956, sumándose un año más tarde el estudiante de arquitectura en Madrid, Juan Cuenca, a los intereses comunes sobre la investigación plástica como medio de conocer la realidad. La confluencia de estos dos ámbitos y de los intereses individuales de cada uno de los artistas concluyeron en la decisión de realizar una exposición y preparar un manifiesto que diera a conocer públicamente las ideas sobre el arte contemporáneo, el concepto del Equipo 57 con respecto a la *vuelta al orden*, la relación entre vida y arte y el problema de lo colectivo, haciendo frente a la Escuela de París, a la abstracción lírica y al arte de evasión y azar, para oponerse a la «negación científica y social... intérprete de la ideología dominante»⁴². Esta defensa fue similar a otras experiencias que se dieron en Europa, pero significó un revulsivo importante en el panorama español.

Para entender el papel que el Equipo 57 ha desarrollado en la Historia del Arte, una vez visto el desdoblamiento de su origen, es necesario acercarnos a los postulados defendidos desde una militancia teórica y práctica dentro de la vanguardia europea, y cómo este ejemplo se trasvasó a



Serge Poliakoff, *Composición abstracta*, 1954.



Tomás Seral fue uno de los galeristas en un tiempo difícil como la posguerra española.

38 Entendiéndose ese lugar como interiores receptivos. El grupo cordobés inició su investigación dentro de la idea metafísica, influido evidentemente por Jorge Oteiza; después, algunos miembros optaron por una indagación puramente física del espacio.

39 MORENO ROMERA, M., «Arquitectura desde 1950 hasta nuestros días», en *Medio siglo de vanguardia, Historia del Arte en Andalucía*, Editorial Gerver, Sevilla, 1994, pp. 87-88.

40 BAEZ, J. M., «Aventuras espaciales: Equipo 57 desde Córdoba», en *Equipo 57. Esculturas*, Sala de Exposiciones VIMCORS, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 2002, s. p.

41 MORENO GALVÁN, J. M., *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1960, p. 185.

42 MARCHÁN FIZ, S., «Los años sesenta, entre los nuevos medios y la recuperación pictórica», en *España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 170.



El general Francisco Franco inaugurando la III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, 1955.

otros órdenes haciendo realidad aquello que estuvo teñido de cierta utopía. El pensamiento y las circunstancias históricas desembocaron en la toma de una posición determinada que se reflejó en un primer manifiesto y, después, en una literatura artística de gran calado en el arte español y europeo de los años cincuenta.

El alejamiento previo (y progresivo) de los dictados artísticos de posguerra y de los postulados estéticos de la época, por parte de los miembros del Equipo 57, no pueden desvincularse de todo el proceso histórico que vivió Francia en la década de los años cincuenta. Todos los componentes del grupo se hallaron unidos a un contexto determinado. La Guerra Fría, las repercusiones del conflicto de Corea y su continuación en Indochina, los constantes disturbios, las tensiones que estaba provocando la descolonización de Argel, la inquietud manifiesta en los países africanos, los conflictos en el este de Europa... activaron las ideas existencialistas y abrieron paso a Francis Ponge, Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard... motivando un segundo despegue de la nueva filosofía de las ciencias, haciendo evolucionar el sistema lógico deductivo de Duhem⁴³ y el razonamiento hacia fórmulas más avanzadas⁴⁴ y aplicándolas al terreno plástico. Pero también el nuevo realismo socialista volvió a la escena, y en 1951 *un art autre* fue avalado por Michel Tapié. Cuestiones todas ellas que habían tomado relevancia efectiva a lo largo de los años cuarenta, como el racionalismo aplicado, el materialismo técnico, la idea del espacio y su relación con las conexiones físico-matemáticas, la verdad como fruto de la discusión y el valor de la ciencia contemporánea⁴⁵. Ello atañó no sólo a las ideas, sino que indujo al pensamiento hacia el terreno de la *lógica*⁴⁶.

Por otra parte, los años cincuenta, desde sus inicios, remozaron la fachada del panorama artístico español a tenor de las influencias llegadas de Europa y de algunas actuaciones en defensa del arte abstracto en Madrid (a través de la Dirección General de Relaciones Culturales y el asentimiento del Ministerio de Educación Nacional), en el Museo de Bilbao y en el Instituto de Cultura Hispánica, la creación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo y su apoyo a la estética *maldita*, la I Bienal Hispanoamericana en un momento clave, la convocatoria del Congreso Internacional de Arte Abstracto en 1953, la Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto del Santander, las exposiciones marginales, no menos importantes aunque dentro de circunstancias diferentes y con muchas trabas administrativas, las muestras al Aire Libre en el Retiro madrileño o la Exposición de Arte Fantástico de Madrid en 1954. Todos estos frentes propiciaron no pocas polémicas regionalistas, arduos de-

43 Pierre Duhem, al estudiar la deducción matemática, tuvo presente varias cuestiones que el Equipo 57 supo incorporar a sus teorías: la relación entre la observación y el lenguaje numérico, la diferencia entre un *hecho teórico* y un *hecho práctico* y la importancia de la experiencia a la hora de traducir esos hechos teóricos, desarrollarlos y representarlos. DUHEM, P., *La teoría física. Su objeto y su estructura*, Herder, Barcelona, 2003, pp. 173-188. También puede verse en la versión francesa, en DUHEM, P., *La théorie physique, son objet, sa structure*, (1906), en <http://abu.cnam.fr>. pp. 159 y ss.

44 Son fundamentales las ideas sobre la percepción del espacio y el tiempo, sobre la objetividad, el continuo espacial o sobre la necesidad de «depurar la intuición»: MEYERSON, E., *La déduction relativiste*, Payot, París, 1925.

45 Véase AA. VV., *Face à l'Histoire, 1933-1996*, Centro Georges Pompidou, París, 1996.

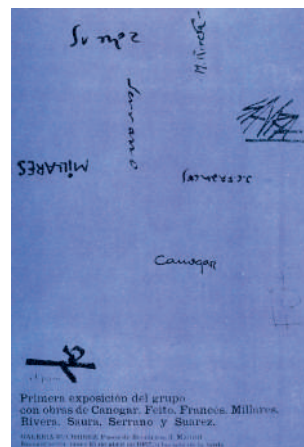
46 DUHEM, P., *La théorie physique, son objet, sa structure, opus cit.*, p. 7.

bates en Madrid y Barcelona entre los defensores del historicismo barroco, de la neofiguración y de la abstracción y las propias negativas gubernamentales de los sectores más conservadores.

Esta apertura en el régimen franquista y el desarrollo del pensamiento europeo llevó a algunos colectivos a plantearse la vía del trabajo no individualizado como un objetivo y como un compromiso con ese tiempo. En este sentido, existe un avance que puede tomarse como primera referencia del Equipo 57 en las *Notas para un Manifiesto*, publicado con motivo de la *Exposición de Pintura Abstracta* en marzo de 1957 por José Duarte y Juan Serrano en Bilbao, y como un alegato a favor del cambio de rumbo de la plástica europea, aunque su aportación hoy no pueda considerarse como novedosa y definitiva. Se abogó por un alejamiento de las leyes rígidas newtonianas de compensación, sólo válidas para velocidades pequeñas y para un universo estático. Para los firmantes, Albert Einstein estableció las bases de nuevos conceptos filosóficos que han desembocado, desde una perspectiva estética, en una oposición entre la geometría mental y la física. Esta línea de trabajo desarrolló la defensa del racionalismo científico que difirió del arte localista al uso y se encaminó al estudio sistemático del movimiento (liberación de las formas en el espacio) y la energía (masa y color) para traducir el «sentimiento plástico de un mundo móvil..., [puesto que] ...la geometría euclidiana -regla áurea, etc.- va a ser sustituida por el nuevo mecanismo, ya que pensamos sin ninguna contradicción en el poder energético de la masa y el color libre en el espacio. Lo estético corresponde a un mundo macroscópico de simple percepción, pero la ley interesa al artista más que la propia naturaleza... En el nuevo concepto se piensa que la verdadera medida del espacio es la velocidad»⁴⁷.

Con ello, el método se impuso a la misma naturaleza y dentro de la faceta pedagógica del Equipo 57 se apuntó la necesidad de crear museos que recogieran la nueva estética desde sus orígenes y de impulsar escuelas experimentales que formaran a los nuevos artistas, pensando que «la historia del arte no se termina en el Museo del Prado; ésta exige una continuidad lógica...» e insistiendo en la creación de centros en los que se impartan materias que den del arte «un concepto más limpio y actual»⁴⁸.

Los miembros del Equipo 57, dentro de este clima esperanzador, aspiraron a realizar un trabajo serio mejor que un trabajo estilístico. Prefirieron «estar en medio del fuego más que ser mariscales, véanse sus precios y su desdén hacia las firmas personales»⁴⁹. El grupo formó parte de la denominada vanguardia desplazada, de un grupo minoritario de artistas que se enfrentó a «la legión de pintores informalistas»⁵⁰, fue la antítesis de la idea falsa de la tolerancia; una voluntad, si puede decirse así, que se hizo más creíble con la primera apertura de Manuel Fraga Iribarne a mediados de los años



Primera exposición del grupo El Paso, abril, 1957.

47 En *Notas para un Manifiesto*, publicado con motivo de la *Exposición de Pintura Abstracta*, celebrada en la Asociación Artística Vizcaína, del 1 al 10 de marzo de 1957. Firmado por José Duarte y Juan Serrano.

48 *Ibidem*.

49 A. A. D., Texto anónimo, fechado en el siglo XX., tal como aparece en la firma.

50 NIETO ALCAIDE, V., «Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: Entre la modernidad y la vanguardia», en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, p. 81.



Catálogo recopilatorio de los trabajos de
La Bauhaus, 1928.

Boris Arvatov, *Arte y clases*, publicado en
Moscú en 1923.

sesenta. La racionalidad, la objetividad o el método experimental fueron los conceptos que sirvieron para afrontar la hegemonía informal y el entorno sociopolítico⁵¹. Sus textos hablan de ello, de la pasión ética y la exigencia estética que se impusieron durante los años que el Equipo 57 funcionó. Esta actitud fue la gran aportación del grupo a la nueva mentalidad que, en la década de los años sesenta, se encargó de realizar la transición del franquismo a la democracia, siendo determinante su contacto continuo con las corrientes culturales y con el panorama intelectual y científico europeo⁵². El Equipo, pues, ha de analizarse a partir de esos años, los comprendidos entre 1951 y 1954. Cronológicamente, aquí es donde arranca su historia. Madrid y Córdoba son los centros donde nació la idea de la vía colectiva, aunque su vertebración cuajó en París.

2. CUESTIONES DEBATIDAS EN EL EQUIPO 57

Por todos estos argumentos es necesario apuntar una serie de cuestiones básicas que han sido las vías por las que ha discurrido el Equipo 57 a lo largo de los años de su existencia. Desde la función social del arte hasta el estudio concienzudo de las estructuras, o desde la influencia del arte concreto hasta la concepción de un arte abierto, Ángel Duarte ha sido testigo de primer orden de todo cuanto en Francia, Dinamarca y España se fue sucediendo.

Así, primero un arte social. En la encrucijada europea y española y desde una perspectiva estrictamente histórica, el Equipo 57 supo mantener vivo el debate que se planteó en los períodos prebélicos sobre la relación entre el arte y la sociedad. Las ideas que defendieron en el corto, pero apretado tiempo, de su existencia, son consecuencia de las prácticas emprendidas por De Stijl y la Bauhaus: la socialización de los medios de producción impulsó, en la medida de lo posible, que la obra dejara de ser privada y no tuviera destinatario, ni comprador, ni espectador, pasando a depositarse en la colectividad. En Bilbao, durante la presentación de la exposición del Equipo 57 en 1994, Ángel Duarte confesó a este respecto que «nunca hemos buscado la sensación de pasar en televisión cosas así, porque no nos interesaba. Nos interesaban las raíces, los contenidos, sociales y artísticos. Nuestros textos, ahí están»⁵³.

Segundo, la desmitificación. Este afán por olvidarse del arte como mero testimonio conllevó el que los constructivistas y, por ende, las argumentaciones esenciales del Equipo 57, se decantaran por la concienciación del ciudadano para conseguir la desmitificación de lo existente. Para conseguir tal objetivo se basaron en la contundencia de los hechos como un acuerdo de principios, entrando en el terreno de las utopías y oponiéndose con ello

51 AGUILARA CERNI, V., *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1976, pp. 41-42.

52 FERRAY, A., «La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo del franquismo», en *Historia contemporánea de España. Siglo XX*, Ariel, Barcelona, 2004, pp. 883-884.

53 Conferencia de prensa dada por Ángel Duarte el 15 de marzo de 1994 en la Sala Rekalde de Bilbao. La transcripción es de Asunción Pescador.

frontalmente a toda una concepción burguesa de la cultura⁵⁴. El Equipo 57 «fue el último eslabón de una utopía que pretendía un arte social... Con ello desaparecía el artista como ente individual, y su obra se transmutaba en una expresión social». El Equipo trató, pues, de enlazar una cultura no renovada y partida desde la guerra civil con las nuevas corrientes ultra pirenaicas⁵⁵.

Tercero, el arte concreto. La conexión que pudo establecerse entre los suprematistas, Kasimir Malevich y la Bauhaus también supuso un paso más dentro del terreno especulativo en el que se desarrolló Ángel Duarte y sus compañeros. La liberación de cualquier reducto *materialista* condujo a las formas plásticas (color, línea y masa que suscitan una *emoción*), al denominado arte concreto para contener de alguna manera la posible vuelta a la representación decimonónica. Así, es importante constatar cómo debajo de las apariencias se halla, según Naum Gabo, la esencia o cómo el protagonismo del espacio no está determinado por el entorno, sino por la existencia del vacío, por la combinación de planos, por las orientaciones de lo cóncavo y lo convexo, por la luz, por la interdependencia de los elementos estructurales. Se nos da a entender, como lo han hecho Georges Vantongerloo, Max Bill o Jorge Oteiza en sus investigaciones y creaciones, que esas formas no son símbolos sino concreciones que pueden estudiarse en cualquier momento y pasar de los planos angulosos a las curvas para crear texturas tamizadas mediante un ritmo continuo.

Cuarto, la idea de estructura. Una cuestión fundamental en los planteamientos teóricos de todo el Equipo 57 que, siguiendo a Stéphane Lupasco, se hizo patente en el grupo; una idea que se utilizó y fue preciso «modificarla, engendrarla, fabricarla, conocer su lógica de antagonismo, dominar, calcular sus energías de ligazón y homogeneización y las rupturas -bajos sus múltiples aspectos- sus grados respectivos de potencialización y de actualización... Y por ello... la observación, la experimentación fueron del orden de los concreto»⁵⁶, puesto que si todo ello se mantenía al margen estaban en el terreno de la metafísica. Hay que convenir a este respecto cómo la influencia de Alexander Rodchenko fue decisiva a la hora de aplicar los sistemas de seriación mediante un método que recogió no sólo la selección, sino la simplificación y la creación de un sistema múltiple.

Quinto, el color, el espacio y el ritmo. Paralelamente, con el cálculo matemático de la composición el Equipo 57 elaboró el sistema de armonización del color con el espacio y el ritmo que la propia Bauhaus había abanderado (que tanto le sirvió al grupo y recogía ideas de Piet Mondrian y de Theo van Doesburg) buscando un arte de síntesis:

Mondrian forgìò le sue idee di un ordine compositivo sereno e razionale in una progressione storica e logica che partiva dalle scoperte del cubismo e dell'impressionismo. La pertinacia con cui ridusse gli elementi

54 «El arte debe acompañarnos allí donde la vida fluye y actúa; en la mesa del artesano, en el escritorio, en el trabajo, en el descanso, en el ocio; los días laborables y los días festivos; en casa y en el camino; para que la llama de la vida no se apague en el hombre». Estas palabras de Naum Gabo y Antoine Pevsner aparecen en CONIO, G., *Le constructivisme russe*, L'Âge d'homme, Lausana, 1987, p. 317.

55 PORTOCARRERO, E., «Mirada atrás», en *El Correo*, 15-III-1994.

56 LUPASCO, S., *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 101-115.



Naum Gabo, *Linear construction No. 2. Variation 1*, 1950.

para un manifiesto, escrito firmado por José Duarte y Juan Serrano, se reseñó, al hilo del cambio que se debía imprimir en las concepciones artísticas, que «al edificio de una geometría de carácter mental se opone un geometría física que enlaza directamente al hombre con la ley viva del cosmos... el nuevo método estético estará basado en este concepto físico de un universo en desequilibrio donde cada elemento, por su propio movimiento, podrá crear energías capaces de traducir directamente el sentimiento plástico de un mundo móvil... toda la idea de movilidad vendrá expresada por la capacidad energética de la masa y del color»⁶¹.

Un manifiesto que sirvió para pulir en la ciudad de Córdoba durante el otoño de 1957⁶², junto a Thorkil Hassen, otro manifiesto específico que se presentó en la exposición de la Sala Negra, en Madrid, contando con la colaboración de la misma Denise René y Richard Mortensen. En él se explicó cómo funcionaba la interactividad, como se partía de una idea dinámica del espacio plástico, no real y alejado de cualquier fundamento óptico y metafísico.

Finalmente, dentro de este apartado, el Equipo 57 también tuvo como referente claro los postulados de los miembros de De Stijl a la hora de armar su teoría sobre la interactividad. Al margen del alejamiento del individualismo (y del subjetivismo), del liberalismo y del positivismo decimonónicos y de la reivindicación de lo colectivo, lo universal y lo objetivo que trataron de «donner une application pratique au nouveau langage de l'abstraction géométrique, créer un nouveau style, correspondant aux exigences de la société industrielle... le cube et le parallélépipède sont les formes essentielles de l'espace infini»⁶³, las inquietudes del grupo español fueron centrándose en esa especie de *teosofía* holandesa que interpretaba la realidad de manera dualista. Un realidad que se nos presenta como una tensión incansante entre lo vertical y lo horizontal, el vacío y el lleno, lo cóncavo y lo convexo, asumiendo el principio hegeliano de que la realidad está formada por una trama densa de relaciones y es difícil separar el arte y la vida, puesto que nuestro entorno se construye de acuerdo con las leyes creativas⁶⁴.

Séptimo, el anonimato. Este rechazo, por una lado, del individualismo y del subjetivismo y, por otro lado, del puro artificio, condujo a los miembros del grupo español a enfrentarse a los *sentimientos informalistas* o expresionista mediante unas medidas plásticas exactas y objetivas y una *despersonalización* del propio arte⁶⁵. En este sentido, la búsqueda de lo universal⁶⁶ implicó la eliminación del artista como tal abriendo paso a la creación de grupos con una impronta moral importante (que no debe pasarse por alto), sumándose a ese esfuerzo de sugerir nuevas posibilidades, a la teoría plástica y filosófica de la que hablaba Antonio Saura⁶⁷ y enlazando con la reivindi-



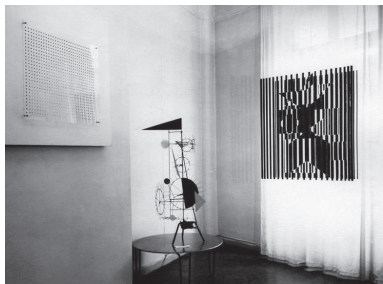
Fotogramas de la película **INTERACTIVIDAD CINE I** video monocal, sin sonido betacam (formato original 35 mm)



Fotograma de la película *Interactividad Cine I.*, gouaches, 1957.

La idea de la interactividad del espacio plástico reflejada en el *Diario Ya* en diciembre de 1957.

61 Publicado con motivo de la *Exposición de Pintura Abstracta*, celebrada en la Asociación Artística Vizcaína, Bilbao, del 1 al 10 de marzo de 1957. Firmado por José Duarte y Juan Serrano Muñoz.
 62 También participaron de forma indirecta Francisco Amate, Néstor Basterrechea, Luis Aguilera Bernier y Mario di Teana.
 63 OUD, J. J. P., «Kunst en machine», en *De Stijl*, I, 3, 1918, p. 25.
 64 DOESBURG, T., EESTEREN, C. Van y RIETUELD, G.T., «Vers une construction collective», en *De Stijl*, VI, 6-7, 1924, p. 89.
 65 *Ibidem*, p. 25.
 66 KRENS, T., «L'ideale moderno», *opus cit.*, ver introducción.
 67 FRÉMON, J., *La maladie du livre*, Galería Lelong, París 2002, pp. 10-12; DAMISCH, H., «Le lieu de l'œuvre, l'œuvre sans lieu», en *Dubuffet. 1901-1985*, Centro Pompidou, París, 2001, p. 58.



Exposición *Le Mouvement*, Galería Denise René, 1955.

Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Fernand Hazan, Paris, 1957, edición alemana de 1958.

cación del sentido social que Parpalló lanzó en la *Segunda Entrega*, en julio de 1957: «contribuir a la entereza del individuo disperso por las contradicciones de su entorno». El Equipo 57 fue un ejemplo al plantearse, casi a la par que el Grupo El Paso, las relaciones entre metodología, autoría e ideología en sus manifiestos⁶⁸.

Octavo, la obra abierta. El movimiento que aspiró a establecer pautas en torno a lo concreto frente a lo informal, lanzó la propuesta de la *geometrización* del espacio para hacer de la obra un concepto abierto. En 1940, cuando se publicó la apología histórica del arte abstracto, *Toward a Newer Laocoön*, de Clement Greenberg, el único camino que resultaba cierto del todo se encontraba en el movimiento

abstracto. La labor del grupo giró en torno a los difusos principios programáticos de lo *concreto*; un horizonte que, por una parte, defendió la aproximación certera del arte a la realidad (propugnada por Theo Van Doesburg al iniciarse la década de los años treinta) y la significación conjunta de la línea, el color y el plano⁶⁹. Y, por otra parte, asimiló, en primer lugar, su propia representación⁷⁰ y los fenómenos de percepción e interacción de los colores que Josef Albers presentó en 1955 en la exposición *Le Mouvement* en la galería Denise René⁷¹ (donde publicó Víctor Vassarely su importante *Manifiesto jaune* sobre el movimiento en la plástica⁷²); y, en segundo lugar, la exploración teórica de Jean Arp o Georges Vantongerloo acerca de las posibilidades que tienen los artistas para alejarse de la mera réplica o interpretación de la naturaleza⁷³.

Noveno, a la búsqueda de *otro arte*. Esta yuxtaposición de ideas, radical en sí misma, supuso una formulación ideológica basada en la investigación y en la experimentación y una racionalización de todo el proceso artístico para dotarle de un sentido social comprometido, que puede resumirse en los *campos de interacción* que dieron paso a un conjunto de procesos sociales abiertos, como ya se ha apuntado, en los que el arte no es un hecho aislado⁷⁴. Una propuesta científica, similar a la que el grupo Parpalló planteó en 1956⁷⁵, que hizo frente al informalismo (a la subjetividad y al descontrol del gesto), al mercado artístico, a la separación de arte y vida, al individualismo manifiesto...⁷⁶ y enlazó, ahí residió su significación, con la noción casi olvidada de *humanismo*. En este sentido, puede decirse que el Equipo 57 no fue ajeno, paradójicamente, a esa búsqueda de lo absoluto. Así, más allá de lo estrictamente tangible, buscó algo absoluto que se relacionara de manera directa con el rigor, la geometría y la depuración de formas⁷⁷ para alejarse de las superficies confusas y empastadas y, por ende, de los valores netamente existencialistas.

68 AGUILERA CERNI, V., «Una perspectiva de la pintura española», en *Civiltà della Macchine*, núm. 6, 1964, p. 46.

69 Aparecido en la revista *Art Concret*, núm. 1, París, 1930.

70 BILL, M., «Konkrete Kunst», en *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Zurich, 1936.

71 Un tema desarrollado en su libro sobre la interacción del color.

72 Publicado con motivo de la exposición *Le Mouvement* en la Galería Denise René, en abril de 1955.

73 Se trata de la teoría desarrollada por Valentín Voloshinov y Pierre Bordieu.

74 Una idea que vino avalada por la Asociación *Abstraction-Création*, formada en febrero de 1931.

75 GIMÉNEZ PERICÁS, A., «Parpalló, grupo de formas reales», en *El Grupo Parpalló*, Sala Gaspar, Barcelona, 1959.

76 En el Manifiesto del Café le Rond-Point, París 1957.

77 WILSON, S., *Paris postwar: Art and Existentialism. 1945-1955*, Tate Gallery, Londres, 1993.

El *Manifiesto*, dentro de este contexto, no fue más que una apuesta clara que aportó una solución colectiva (heredada de los neoplasticismos) que, vista a la luz de la Historia y calificada de revolucionaria por los propios historiadores, pretendió servir de motor para transformar las circunstancias que les tocó vivir, alejarse de la salvación del individuo que defendió El Paso y mantenerse a una distancia fehaciente de esa *otra* estética imperante. Esta declaración básica sobre la teoría, el arte y la sociedad, en el fondo, no fue más que una referencia claramente racional para mejorar el mundo, y sumarse a los presupuestos de las vanguardias históricas al sobreponerse a las puras emociones. De ahí que muchos críticos, desde Vicente Aguilera Cerni en 1966 hasta Javier Hernando o Tomás Llorens a mediados de los años ochenta⁷⁸, hayan hablado del fracaso militante del Equipo 57; un fracaso tildado, con relativa fortuna, de fecundo por Francisco Calvo Serraller⁷⁹ ya que trascendió los propios objetivos del arte normativo, se opuso a la figuración, al realismo socialista, estuvo por encima de las disputas entre estructuralistas y marxistas y discutió sus argumentos matemáticos con los cinéticos.

Décimo, la obra de arte como producto colectivo. En los cinco años que estuvo activo el Equipo 57 se celebraron ocho exposiciones, muestras importantes a las que acompañaron de un *corpus* teórico de primer orden. Dentro de la escasa literatura artística de la época, el grupo español, sin olvidar esa faceta científica ni el sentido social que el arte debía, escribió una serie de textos, la mayoría de ellos publicados en *Acento Cultural*, en los que se tuvieron presentes la existencia de recelos en la plástica y cómo la sociedad estuvo imbuida en esa *exaltación* de la individualidad, en la singularidad de los creadores (tachismo, expresionismo, automatismo...) y en la primacía del nexo que se estableció entre los individuos. Así, el Equipo 57 concretó a lo largo de este tiempo el sentido autónomo de la obra como objeto que ocupa su lugar en nuestro entorno. Los cinco artistas diluyeron su subjetividad dentro del universo de las matemáticas y el trabajo en común de cada uno de los géneros (sin distinguir entre arquitectura, escultura, pintura o diseño)⁸⁰, un camino que ellos creyeron apropiado para conocer o reconocer la realidad. Y fue en Dinamarca, durante los primeros meses de 1958 y los preparativos a finales de 1957, cuando el grupo abordó no sólo las investigaciones sobre la interactividad en la pintura, o la andadura en el terreno escultórico, o desarrolló la labor plástica en fases, sino que definitivamente diluyó las individualidades en una firma colectiva:

*Llegamos a la conclusión de que no debíamos firmar individualmente las obras, que debíamos firmar todos detrás... que fuese una especie de firma colectiva*⁸¹.

78 Tomás Llorens lo hizo en el V Congreso del CEHA, en 1984.

79 CALVO SERRALLER, F., «Equipo 57: la sorprendente fecundidad de un fracaso», en *El País*, 13-IX-1993.

80 JULIÁN, I., «El Equipo 57 y el constructivismo en España», *opus cit.*, p. 35.

81 ANGULO BARTUREN, J., «Ibarrola ¿un pintor maldito?», *opus cit.*, p. 105.



Relieves de escayola para representar la interactividad en el espacio realizados por el Equipo 57 hacia 1958.

Equipo 57, *Manifiesto de Copenhague*, marzo, 1958.

Incluso, puede añadirse que el grupo se hizo eco del manifiesto de Jean-Paul Sartre, en el que se «apremiaba a los artistas a hacer un trabajo de agitación y concienciación política a través de los instrumentos profesionales... Pedía un arte de urgencia... el arte es ya una herramienta política y lo que había que hacer era dotarla de contenido profundo»⁸². Pero más explícito fue el escrito que enviaron Agustín Ibarrola y Ángel Duarte desde París y que nunca llegó a publicarse:

*A nosotros nos une el propósito de profundizar más allá de los simples aspectos de la lucha puramente formal a que nos han acostumbrado los «revolucionarios» del arte por el arte y la competición tendenciosa de unas galerías contra otras, con sus respectivos críticos y propagandistas*⁸³.

Undécimo, la investigación científica y analítica y el espacio como campo de trabajo. A los planteamientos radicales del *cuabismo sintético*⁸⁴, más próximos a la emoción, que se vieron en la galería Denis René y de las influencias de Richard Mortensen, reflejadas en la Sala Negra, al utilizar esquemas para planificar las formas que generasen la interactividad al coincidir dos espacios contiguos, el Equipo 57 añadió en las muestras del Museo danés de Thorvaldens y del Club Urbis la composición dinámica propugnada por Jorge Oteiza. Ello vino a dar autonomía a las superficies, idea recogida de los neoplasticistas y de Kasimir Malevich, y, en consecuencia, al plano. Sin salirse del trabajo científico y analítico y a tenor de superficies y planos, infundido en gran medida por Thorkild Hansen (aunque a veces no se tiene en cuenta o no se reconoce) en Copenhague, las obras del grupo fueron generando un proceso *genealógico* en el que la realidad no se trataba más que de una matriz que se transforma en otra y ésta, a su vez, vuelve a ser matriz para engendrar otra forma⁸⁵. Con la autonomía del plano y el desarrollo de matrices, el Equipo 57 concluyó con la aportación de los paraboloides hiperbólicos o superficies de doble curva, avanzando con firmeza en la investigación de la continuidad del espacio⁸⁶. Una cuestión que Ángel Duarte, disuelto el grupo, tomó como referencia para explicar ciertos principios cosmogónicos, ajenos a su trayectoria investigadora pero tocados tangencialmente, de la relación existente entre las leyes y la naturaleza⁸⁷ intentando descubrir todas las probabilidades⁸⁸. Hay que reseñar en este sentido, como dato importante también, cómo los experimentos, intuiciones, ensayos y comprobaciones de Antoni Gaudí formaron parte de la vertiente científica y técnica del Equipo 57⁸⁹.

82 *Ibidem*, p. 100.

83 DUARTE, Á. e IBARROLA, I., «El artista y la sociedad», correspondencia del Equipo 57, enero-febrero de 1960. Este fragmento pertenece a un texto enviado desde París para publicarlo en España. Dicha publicación nunca llegó a ver la luz.

84 MARCHÁN FIZ, S., «El Equipo 57, una senda perdida en nuestra vanguardia», en *Equipo 57*, MNCARS, Madrid, 1993, p. 35.

85 CANO RAMOS, J., «Palazuelo, pintor de la transfísica», en *Alminar*, núm. 27, 1981.

86 Es necesario consultar el libro de CONTI, F. y GIUSTI, E., *Au delà du compas, la géometrie des courbes*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1998.

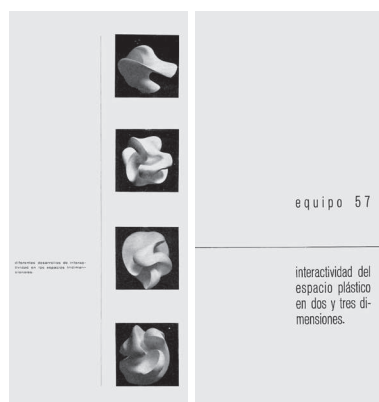
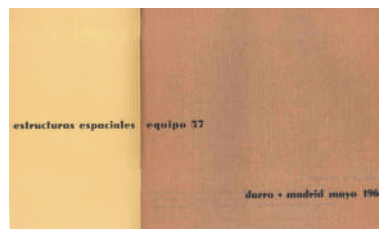
87 STEWART, I., «Möebius et Rome, le plan projectif et ses diverses modèles», en *Pour la Science*, núm. 140.

88 CECIL DAMPIER, W., *Historia de la ciencia*, Tecnos, Madrid, 1972, p. 501.

89 GIRALT-MIRACLE, D., «Gaudí. La búsqueda de la forma», en *Gaudí. La búsqueda de la forma*.

La geometría de las superficies no regladas y el análisis gaudiniano condujo a los miembros del grupo y, con posterioridad a Ángel Duarte, a adentrarse en un universo de exploración en tres dimensiones, a usar el mundo de las maquetas y las fotografías para visualizar las formas en el espacio y a entrar en el campo de las pruebas e intentos para aportar soluciones estructurales. Y, yendo aún más allá, constructivas. El texto de César Martinell i Brunet, titulado *Ensenyament de la geometria per la visió*, fue capital en la teoría del Equipo 57⁹⁰, en su concepción de partir de una geometría en el espacio y aplicar reglas rigurosas que propiciaron un repertorio de formas inéditas. Esta concepción barroca, sobre la que insiste Marchán Fiz siguiendo a Gilles Deleuze, donde la recta comienza a curvarse debido a los enunciados de la física ondulatoria, aproximó tímidamente, aunque no estuvo en sus propósitos, a los miembros del Equipo 57 al movimiento cinético y desencadenó una reflexión, menos dogmática, hecha pública en las galerías Darro, Suzanne Bollag y Céspedes⁹¹ sobre las estructuras de repetición, sin comprometerse con los programas ópticos, manteniéndose los enunciados de Naum Gabo y Antoine Pevsner y aproximándose a los modelos matemáticos de Max Bill⁹² debido a la insistencia del propio Ángel Duarte. La forma, el color, la línea y el plano perdieron su independencia para contribuir definitivamente con la teoría de continuidad, desarrollar la virtualidad de una tercera dimensión en el binomio forma-espacio (a través de inflexiones e incidencias) y posibilitar la *curvatura en extensión*.

En 1960, año en el que la interactividad se plasmó en la escultura con el espacio-masa, el espacio-aire y las inflexiones cóncavas y convexas, el reconocimiento internacional fue incuestionable⁹³, como lo demuestra la multitud de exposiciones colectivas en las que participó el Equipo 57. Sin embargo, un año después, el grupo tuvo tres lugares de trabajo distintos: en París, donde Ángel Duarte se integró en el movimiento internacional del arte cinético, en Córdoba, donde José Duarte y Juan Serrano aplicaron las investigaciones a los diseños y, en Madrid, donde se vertieron las teorías en el estudio arquitectónico, mientras Agustín Ibarrola fue encarcelado. Algunos miembros, ante esta dispersión, y viendo los escasos ingresos, optaron por un arte de denuncia dentro del realismo social y de Estampa Popular con una clara vinculación política⁹⁴. En 1966, en la galería Aktuel de Ginebra y Berna y a pesar de los intentos (ingenuos y románticos) de Ángel Duarte por reagrupar a los miembros del Equipo, éste se disolvió poniéndose el final a



Catálogo del Equipo 57 de la Sala Darro de Madrid, 1960.

Interactividad del espacio, Sala Céspedes, 1961.

Espacio, geometría, estructura y construcción, Museo Historia de la Ciudad, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 2002, véase la introducción.

90 Se ha consultado la edición catalana de 1999, MARTINELL I BRUNET, C., *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*, Aymà, Barcelona, 1951.

91 MORENO GALVÁN, J. M., «El Equipo 57», en *Acento Cultural*, núm. 8, 1960.

92 Es muy interesante ver el apartado que se dedicó a Max Bill y la Exposición Nacional Suiza de 1964, en ANKER, V., «Expo 01: un modèle construit comme les synapses?», en XXXII e. *Congrès de l'AICA, Section III: Into TheInternet?: New Technologies and The Desmaterialisation of Art: Questions and Answers*, Actas del coloquio, AICA, Tokio, 1999.

93 POPPER, F., «L'art de la lumière artificielle», en *L'Oeil*, núm. 4, 1966.

94 PÉREZ ESCOLANO, V., «Atisbos de modernidad. Reflexión y rememoranza de la renovación creadora en Andalucía», en *Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002, p. 39.



Equipo 57, obra presentada en la Sala Darro en 1960.

uno de los proyectos más apasionantes de la vanguardia española en esta segunda mitad de siglo⁹⁵. A partir de este instante, la razón, el método y la realidad social unidos constituyeron la senda de Ángel Duarte, único miembro activo en el normativismo ya desde la primera disolución, empeñado en continuar abordando la relación de arte y ciencia, de sus leyes, a través de la observación y de la inducción. De hecho, existe una veintena de obras en el Dêpot de Sierre (Suiza) realizadas exclusivamente por Ángel Duarte que tendieron irremediabilmente, a pesar del Equipo, hacia el cinetismo.

3. EL EQUIPO 57 EN EL PANORAMA INTERNACIONAL: CÓRDOBA, COPENHAGUE, MADRID, PARÍS Y VENECIA

Desde la exposición del Café le Ron-Point, en junio de 1957, el Equipo 57 desarrolló una tarea fundamental que partió de los veinte cuadros presentados en París para explicar la teoría sobre el espacio, sobre la plástica y su aplicación pictórica. Una tarea que dio por concluida una primera etapa en la Sala Negra, en noviembre de ese mismo año, cuando formularon las nociones de *interactividad* y *contigüidad espacial*, estudiada de forma más exhaustiva por Agustín Ibarrola, José Duarte, Ángel Duarte, Juan Serrano, Thorkild Hansen, Néstor Basterrechea, Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier y Juan Cuenca en la sierra cordobesa ya en 1958. Es en este momento, en París, cuando se fundó el Equipo 57, no sin contar con las aportaciones del Grupo Espacio y con el desacuerdo de Jorge Oteiza, quien estuvo a punto de rebatir punto por punto el entramado teórico e ideológico de sus conclusiones y sus formulaciones.

Sobre estas primeras aproximaciones, animados por el danés Thorkild Hansen, a principios de 1958, partieron para Dinamarca⁹⁶ y se sucedieron las primeras *bajas* y el primer *relevo* con la creación del Grupo Córdoba⁹⁷. También aparecieron las obras firmadas colectivamente, como nos aclara la exposición en el Museo Thorvaldsen de Copenhague en marzo de 1958, su manifiesto y la conferencia dada el 10 de abril, en los que explicaron las fases creativas de discusión, experimentación, elaboración previa a través de bocetos, desarrollo y ejecución sobre el lienzo. Este paso supuso la internacionalización del

95 MEYER, K., «Kunst-Kollektiv», en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28-IV-1966.

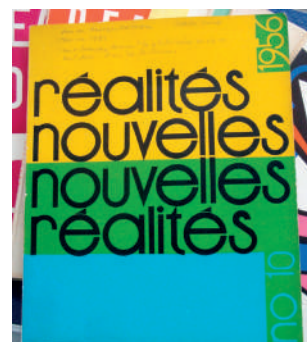
96 Inicialmente, estaba dispuesto que se alojaran en casa de Hans Thorkild y del ceramista Cristian Pulsen, pero las circunstancias les obligaron a buscar financiación. La casa Carlsberg y el alcalde de Lyngby, localidad cerca de Copenhague, hicieron posible su estancia en la *Ciudad de los Artistas*, cerrada durante el invierno. Gracias a esta ayuda, el Equipo 57 pudo ejecutar sesenta obras y la repercusión en la prensa danesa fue bastante significativa.

97 EQUIPO CÓRDOBA, «Proceso y concepción artística», en *Acento Cultural*, núm. 8, mayo-junio, 1960.

Equipo, que tras dejar Dinamarca pasaron por París y Bruselas (para ver la Exposición Universal) y tras abandonar el grupo Luis Aguilera Bernier, Alejandro Mesa y Thorkild Hansen, en el verano de 1958, de nuevo en Córdoba, dieron sus primeros pasos para trasvasar la teoría de la interactividad de una superficie plana, constituida por el lienzo, a la escultura. Asimismo, dedicaron parte de este tiempo a diseñar los primeros muebles funcionales inspirados en los estudios de la Bauhaus. En esta época Richard Mortensen y Denise René se trasladaron a Córdoba, aunque la influencia del primero, contrario a lo que se ha sostenido, nunca tuvo un peso específico en el grupo y su relación estuvo basada, fundamentalmente, en la amistad⁹⁸.

En el verano del 1958, tras pasar por el salón de *Réalités Nouvelles*, el Equipo 57 estuvo formado por los componentes que firmaron todas las obras, abriendo definitivamente su campo de investigación a la escultura para la exposición de 1959 y colaborando con el músico Luis de Pablo. El fin no fue otro que acompañar a la muestra con las últimas indagaciones en la música concreta, pero lamentablemente no pudo llevarse a cabo. Antes de presentar sus trabajos en la capital de España participaron en *Abstracciones*, durante la primavera cordobesa, donde la impresión del público fue tibia, como se desprende de los comentarios de Diego Jordano⁹⁹, asimismo organizaron un ciclo de charlas, *Paralelo actual de la ciencia y el arte*, en las que se trató cómo estas dos esferas tienen su origen en la propia naturaleza¹⁰⁰. La *conjunción* de estas dos parcelas, separadas durante tiempo, se vio como un solo aspecto de un mismo trabajo. En el mes de abril todo ello desembocó en la apertura de la exposición en el Club Urbis de Madrid, y con ella una teoría más elaborada sobre el espacio al introducir el parabolóide hiperbólico como base de la labor a desarrollar. A la escultura, la música y la investigación, con un gran número de bocetos preparatorios y explicativos –que pudieron verse por primera vez para ofrecer un corpus teórico compacto– se les unió el interés por la arquitectura y por los problemas urbanísticos que ya emprendieron en Copenhague.

Después de la presentación de sus indagaciones pictóricas y escultóricas, el Equipo 57 se trasladó a París (a excepción de Juan Cuenca), al estudio de Richard Mortensen, pero José Duarte y Juan Serrano regresaron a Córdoba y Juan Cuenca siguió en Madrid (para continuar sus cursos de arquitectura). En Francia se quedaron Agustín Ibarrola y Ángel Duarte. Éstos utilizaron el estudio (que en su día estuvo ocupado por Fernand Léger) para ensayar conjuntamente aquellos principios aprehendidos en Dinamarca y Córdoba, aunque la propuesta de Denise René fue más ambiciosa y les llevó al campo tan ansiado de la pedagogía: participar en la Escuela Experimental de Arte en Ajaccio, bajo la dirección del propio Richard Mortensen. Una propuesta que desecharon por dos motivos. Uno para no dispersarse en ese momento, y otro para evitar, después de Copenhague, dependencias fuera del grupo. Esta separación fue vista por el propio Equipo 57 como algo positivo, pero bastante ingenuo, por creer en



Equipo 57, obra presentada en la sala Negra, Madrid, 1957 y obra expuesta en el Museo Thorvaldsen en 1958.

La Escuela Experimental de Córdoba y el Equipo 57 en Dinamarca, 1958.

Le Salon des Réalités Nouvelles materializa el afán de algunos desde 1946 en París por promocionar obras adscritas al arte concreto.

98 Conversación con Ángel Duarte en Cáceres, noviembre de 1992.

99 AA. VV., «Arte abstracto y topología de las deformaciones», en *La III Semana Nacional de Veterinaria*, Tipografía Artística, Córdoba, 1964, pp. 143 y ss.

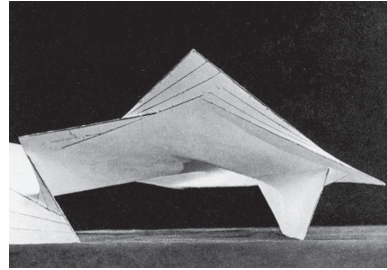
100 Entre los ponentes destacan Manuel Sánchez Camargo, Diego Jordano Barea, Carlos Castillo del Pino, Rafael de la Hoz Arderius o Gonzalo Torrente Ballester.



Bocetos del Equipo 57 para la Sala Urbis,
1959.

un aumento de sus posibilidades de actuar en varios frentes al mismo tiempo y pensar que el contacto sería continuo¹⁰¹. Aquí radicó, quizá, el principio de la disolución del grupo. Sin embargo, la actividad continuó en Barcelona, con la relación emprendida con el Grupo REM y con la Sala Gaspar (que no llegó a buen término). En Madrid la actividad estuvo más apretada, puesto que cerraron una muestra en la Sala Darro y participaron en *Arte Constructivo de Hoy*, establecieron reuniones con Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericás, Eduardo Cirlot y el mismo José María Moreno Galván para formar parte en una colectiva sobre arte constructivo en España, *Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español*, con Luis González Robles¹⁰². El fin no fue otro que representar a nuestro país en la Bienal de Venecia (cuestión extremadamente espinosa por estar al medio el grupo El Paso¹⁰³). Además también tuvieron una cita con Rafael de la Hoz Arderius para crear una escuela de diseño como las alemanas. En París, Ángel Duarte se encargó de enlazar con Max Bill y sus postulados en torno al arte concreto, proponer algunas de sus últimas obras en la muestra *Art Construit* (en Bruselas con Denise René) y hablar con el filósofo y escritor Arald Puig para llevar a la práctica esa idea tan utópica y vanguardista de crear un sindicato de artistas de carácter universal¹⁰⁴. Ángel Duarte, tras su primer contacto con Max Bill, intentó una vez más que el Equipo 57 tomara conciencia de que el elemento primario de toda plástica era la geometría, la relación de posiciones en el plano o en el espacio. Las matemáticas se convirtieron no sólo en una de las herramientas esenciales del pensamiento, sino en uno de los recursos necesarios para conocer la realidad y en un recurso fundamental para desentrañar el universo de las proporciones y el «comportamiento de cosa a cosa, de grupo a grupo, de movimiento a movimiento»¹⁰⁵.

Con ello, la obra del Equipo 57 pasó de ser abstracta e invisible a ser concreta y, en conclusión, perceptible, entrando en una investigación amplia, novedosa para todo el grupo¹⁰⁶, especialmente para Ángel Duarte, que comenzó su etapa de transición; una etapa basada en la dialéctica entre el espacio, la realidad y la imaginación¹⁰⁷: la percepción, el color, la luz y el movimiento



Ensayo sobre el paraboloides hiperbólico, Sala Urbis, 1959.

Ángel Duarte con Denise René a principios de los años sesenta en París.

101 A. E. 57, carta firmada por Ibarrola y Ángel Duarte, fechada el 29-XI-1959.

102 En 1960, el Equipo 57 rechazó participar en la Bienal de Venecia, propuesta realizada por Luis González Robles, que dirigía la Comisaría de Exposiciones del Ministerio de Asuntos Exteriores. González Robles se dirigió a Juan Cuenca para averiguar quién era el «cerebro» del grupo, puesto que lo único que le interesaba era contar con «estrellas». La negativa por parte de Juan Serrano fue inmediata, la labor creativa era una labor de equipo, no individual, siendo, en ese sentido, inviable tal pretensión. Por otra parte, este rechazo, viendo el precedente de Jorge Oteiza, significó no entrar en el juego político de convertir las bienales de São Paulo y de Venecia como escaparate de una imagen vanguardista del régimen franquista.

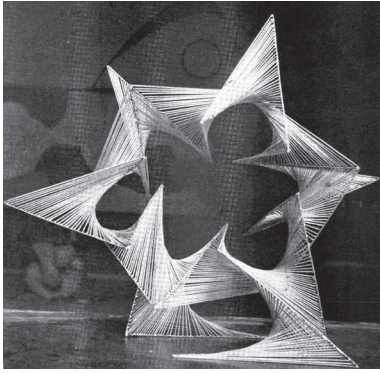
103 MALLO, A., «Luis Feito, fundador de El Paso», en *Correo Gallego*, 2-VI-2003: «Onde máis o notaron foi nas bienais de Venecia de 1958 e 1960. Denantes da nosa chegada, os visitantes pasaban de longo por diante do pavillón español, pero en canto presentamos as obras que tiñamos fomos pouco a pouco afianzándonos, anque tiveron que pasar anos, claro está. Nembargantes chegamos a lograr un posto importante no mundo e a expoñer nos principais museos de arte contemporánea de todo o mundo, sobre todo en París e en Nova York. Isto axudou moito á arte española».

104 A. A.D., Copia de una carta fechada el 2-XII-1959 en París, donde Ángel Duarte da cuenta de esa reunión.

105 BILL, M., «La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo», en *Pevsner, Vantongerloo, Bill*, Kunsthhaus, Zurich, 1949, s. p.

106 Incluso en esta época pensaron realizar tapices, a propuesta de Ángel Duarte e Ibarrola, para enriquecer con los modelos la labor del Equipo. A. E. 57, Correspondencia, 3-XII-1959.

107 Conversación con Ángel Duarte, Sion, 2 de febrero de 2001.



situación es negarnos a entrar en las capillitas de los amarrachos, anticuarios de arte, cobecionistas de mariposas abstractas, concretas o informales, dirigentes y creadores, en definitiva, de la esclerosis en que se encuentran las artes plásticas.

Para atacar el mal por la base convocamos desde aquí a los artistas plásticos, solidarios con estas ideas, para formar un frente común, poniendo nuestros trabajos al alcance de todo el mundo, a precio de coste.

Unilateralmente, y con el fin de iniciar esta campaña contra la obra de arte y las altas cotizaciones, el Equipo 57 expone sus obras a la venta en la Galería Darro, Ortega y Gasset, 48, Madrid, desde el 16 al 31 de mayo, a los siguientes precios:

Guachos 6,45 x 8,55 ms. 500 pts.
Óleos 1,20 x 0,28 ms. 2.000 pts.
Muralles 4 x 1,22 ms. 11.000 pts.

Escultura en piedra artificial: de 4.000 a 6.000.

Serviendo estas medidas y precios de referencia para el resto de las obras.

EQUIPO 57, MADRID, MAYO 1960.



Escultura para la Sala Darro, 1960.

Parte del Manifiesto y el listado de precios para la Sala Darro, 1960.

Revista Praxis, julio-agosto de 1960.

fueron entendidos por el grupo como una abstracción existente en la imaginación; una cuestión mental que debía tomar formas concretas, no filosóficas, ni metafísicas, ni míticas¹⁰⁸. Estas ideas quedaron reflejadas en una serie de borradores que se hicieron para exponer la teoría plástica y las implicaciones sociales que el arte debería tener; unas notas que pretendieron publicar en conjunto, pero que sólo se quedaron en un estudio preliminar que terminó titulándose *Interactividad del espacio plástico en pintura*, puesto que la distancia geográfica impidió un mayor debate entre ellos. Pero Max Bill y su banda de Moebius, a las que se les ha otorgado poca significación cuando se ha hablado del Equipo 57, conformaron un claro referente a la hora de analizar la unidad y la continuidad del espacio¹⁰⁹. El resultado de este interés, más importante de lo que se ha creído hasta ahora, se plasmó a principios de 1960 en la exposición zuriquesa *Konkret Kunst*, organizada por Max Bense y Max Bill, y dos años más tarde el propio Max Bill escribió en su catálogo para la galería Suzanne Bollag. De hecho, esta conexión entablada por Ángel Duarte terminó en una relación continua y en una colaboración que se mantuvo hasta la muerte del artista suizo.

Comprometidos con el ambiente social y con la funcionalidad de la *nueva estética*¹¹⁰, en mayo de 1960 se inauguró la muestra de la Sala Darro, donde se entremezclaron óleos, gouaches, esculturas, hechas con piedra artificial, y estructuras con superficies regladas de doble curva, todo ello sin salir de la *objetividad* de la que habló José María Moreno Galván en el catálogo. Pero, quizá, lo más importante de esta muestra fue la segunda entrega del texto teórico sobre la interactividad del espacio y el listado de precios ajustados para hacer del arte un bien al alcance de cualquier estrato de la sociedad.

Un mes más tarde fueron seleccionados para el pabellón español de la Bienal de Venecia y, seguidamente, junto a un grupo de intelectuales, crearon la revista *Praxis*, una plataforma desde donde denunciaron la relación entre el arte y la burguesía, la imposibilidad de ser independiente en un mundo regido por una oligarquía financiera que terminaba por absorber todo aquello que le era molesto. En el verano de 1960, Ángel Duarte se trasladó, en el mes de agosto, a Sion al casarse con Anne Marie Ebener, viviendo a caballo entre París y Suiza, y Agustín Ibarrola volvió a Bilbao. Esta separación supuso una segunda fractura en el Equipo. Sin embargo, paradójicamente, fue un año de reconocimientos e invitaciones, como la representación en São Paulo, rechazada, o los artículos dedicados en la revista *Acento Cultural* de José María Moreno Galván¹¹¹, *Idea y plan*, donde se desarrollaron la teoría de la interactividad del espacio plástico o la ilustración del número 11, elaborados en diciembre de 1960, o la adquisición de un cuadro para el Museo de Arte Español Contemporáneo¹¹².

- 108 Max Bill así lo presentó en 1949 en su texto para el catálogo de «Konkrete Kunst», *opus cit.*, s. p.
- 109 Esta referencia a Max Bill la dio el Equipo 57 en la conferencia pronunciada en la Sala Darro, A. E. 57, «El concepto de espacio en las artes plásticas», febrero, 1959., s. p.
- 110 Véase GIMÉNEZ PERICÁS, A., *Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español*, Ateneo Mercantil, Valencia, 1960.
- 111 Desglosa la metodología, el concepto del arte como *transformador* y une la labor del Equipo 57 al normativismo. MORENO GALVÁN, J. M., «El Equipo 57», en *Acento Cultural*, núm. 8, octubre, 1960.
- 112 «Composición blanco, negro y gris».

El año 1961 fue, al contrario, un año crítico para los componentes del Equipo 57 dado el estado de sus cuentas y la distancia de sus miembros. Por un lado, el presentarse al premio de EXCO (primera y segunda fase) y al patrocinado por Huarte, S.A. y el retrasar los pedidos, supuso cierto malestar en la empresa Darro S.A., dejándose notar en las relaciones comerciales emprendidas con ella; y, por otro lado, tras el artículo crítico sobre las referencias plásticas del siglo pasado, publicado en el número 5 de *Praxis*, en 1961, *Reflexiones sobre la exposición Les sources du XX^{em}. siècle*, no hubo acuerdo para consensuar un escrito enviado desde París por Ángel Duarte y Agustín Ibarrola para *Acento Cultural*. A ello se añadió que las obras estuviesen repartidas entre Sion, París (las que dejó Agustín Ibarrola al no poder pagar el alquiler del piso), Madrid y Córdoba. Ángel Duarte, ante tales hechos, propuso un periodo de reflexión y una reunión en Córdoba para trabajar durante cinco meses en la confección del mobiliario. Sin embargo, estas dos sugerencias no impidieron la marcha de las exposiciones en la galería Céspedes (en la que presentaron una serie de lienzos, esculturas y tres grandes maquetas de desarrollos arquitectónicos), en las colectivas de la *Maison de la Pensée Française*, *36 Peintres Contemporáneos de España* (en el apartado de arte analítico¹¹³), y en *Structures*, en la galería Denise René. Tan sólo no pudieron exponer, a pesar de las conversaciones con Fernando Chueca Goitia, en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes.

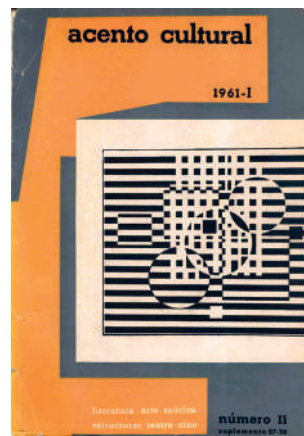
Esta tendencia de exponer en colectivas extranjeras se generalizó en 1962, continuándose las investigaciones y los proyectos de manera individual y representando Ángel Duarte al Equipo 57 con obras cinéticas y ópticas, encuadradas ya en la *Nouvelle Tendance* en Leverkusen, Zurich, Zagreb, San Marino, Rímmini, París, Berna o Nueva York. Hay que añadir a éste cúmulo de circunstancias la detención de Agustín Ibarrola y su giro, junto a José Duarte, hacia el realismo social de Estampa Popular. Así y todo, en 1962 consiguieron el *Delta de Plata del Adi-Fad*, una silla producida y vendida por Danona, un galardón que le proporcionó a Juan Serrano, Juan Cuenca y José Duarte un contrato con la casa Danona de Azpeitia para la producción en serie de la silla premiada, ampliado en 1963 con el propósito de presentar más diseños y revisado de nuevo en 1966. En este año el Equipo 57 expuso en la galería Edurne junto a Eusebio Sempere, Manuel Barbadillo o el joven Adolfo Estrada. En 1967, desaparecido el grupo, participaron en dos seminarios de diseño industrial, uno internacional en Barcelona, donde expresaron los problemas de la funcionalidad, del uso social del arte y la falta de ayudas a este sector, y otro nacional, en La Coruña, donde se puso en tela de juicio la organización excesivamente oficial de estos seminarios.

En definitiva, aquel espíritu de investigación formal y metodológico se quebró, dando paso a otro espíritu de colaboración, de aportaciones individuales, contrarias al concepto de «integración de conocimientos»¹¹⁴, a la idea de «desestimar la expresividad, el personalismo en pro de la racionalización»¹¹⁵, rompiendo con determinados dogmatismos para abrir la senda

113 Martín Jiménez hace esta distinción en el prefacio del catálogo *36 Peintres Contemporains D'Espagne*, publicado por la Maison de la Pensée, París 1961. GÁLLEGO, J., «Crónica de París», en *Goya*, enero-febrero, Madrid, 1962.

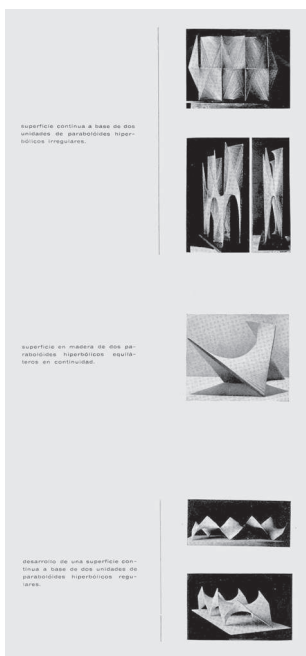
114 EQUIPO 57, «Idea y Plan», en *Acento Cultural*, núm. 8, mayo-junio, 1960.

115 BOZAL, V., «Situación del arte objetivo», en *Acento Cultural*, núm. 31-34, 1962.



Revista *Acento Cultural*, número 11, 1961.

Modelo de la silla *Erlø*, catálogo de la casa Danona, 1962.



Exposición *Structures* en la Galería Denise René, París, 1962.

Desarrollo del paraboloides hiperbólico en la escultura, Sala Céspedes, 1961.

a valores sentimentales¹¹⁶ y arruinando ese *bastión positivista* del que hablaba Antonio Giménez Pericás en el catálogo de la Primera Exposición de Arte Normativo Español en Valencia. Así y todo, el Equipo 57 estuvo presente en 1969 en *Formas computables*, una muestra organizada en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en *Experiencias Españolas de Tendencia Abstracta*, realizada por la Dirección General de Bellas Artes en Toledo y, ya en 1976, en la Bienal de Venecia, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*.

Cabe detenerse en este apartado referido a la quiebra del espíritu colaborador para saber la opinión del propio Ángel Duarte al respecto¹¹⁷; una opinión que en pocas ocasiones se ha podido contrastar con las consabidas de Agustín Ibarrola y José Duarte. Desde 1961, los componentes del Equipo 57 adoptaron posturas distintas frente al panorama artístico y frente a la situación política y social de España. Estampa Popular de Vizcaya y Estampa Popular de Córdoba se convirtieron en los centros de gravitación de algunos miembros del grupo y el encarcelamiento del propio Ibarrola rompió el hilo fino que mantenía la idea de colectividad en el trabajo. A «la urgencia política y a las circunstancias socioeconómicas del medio»¹¹⁸ se le añadieron un sinfín de causas familiares, personales y laborales, como en su día apuntó Juan Serrano¹¹⁹. Los cinco lugares de residencia de los miembros, repartidos entre España, Francia y Suiza, determinaron la inviabilidad del proyecto y el fin de la investigación y sus debates, la ruptura con los últimos diseños estructurales (que llevaron la impronta de Eduardo Torroja y, sobre todo, del arquitecto Félix Candela) y la invención de modelos próximos a Alvar Aalto, al concepto nórdico, al de la Escuela de Ulm y no la *gute Form* de la Bauhaus¹²⁰, así como una especie de mezcla entre intuición, formalismo, sociedad, producción e implicación política (que apenas tuvo ya sentido). Los *cordobeses* se quedaron con los diseños de los muebles y a Ángel Duarte, como consta en la correspondencia, le dejaron el nombre del Equipo como veremos más adelante¹²¹.

Esta separación está bien contrastada en la correspondencia que mantuvo con los miembros del Equipo. Basta señalar la carta del 16 de marzo de 1962 para constatar cómo se admiten las contradicciones en el seno del grupo y la imposibilidad de dedicarse al diseño, dejando de lado toda labor investigadora; la del 26 de enero de ese mismo año en la que expresaba su entusiasmo al saber que contaba con el apoyo de Max Bill para celebrar la exposición en la galería Suzane Bollag, pero no tuvo ninguna respuesta

116 AGUILERA CERNI, V., «Panorama del nuevo arte español», Guadarrama, Madrid, 1966, p. 214.
117 La opinión de Ángel Duarte fue recabada durante el mes de julio de 2000 en París, junto a Denise René.

118 J. C., «Conversaciones con José Duarte», en *Gaceta del Arte*, núm. 20, abril, 1974.

119 ORBEGÓZO, M., «Treinta años después», en *Equipo 57*, MNCARS, Madrid, 1993, p. 23.

120 MARCHÁN FIZ, S., «El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia», *opus cit.*, p. 45.

121 A. A. D., La carta fechada en Sion y titulada «Algunas reflexiones y proposiciones para el encuentro del Equipo» da cuenta de ello, 7 folios mecanografiados y numerados del 1 al 7, 23-25-III-1990: tras la segunda disolución del grupo, al Equipo no le interesó la investigación, dejando todas las cuestiones en manos de Ángel Duarte, a excepción de la venta de muebles. En 1990, cuando el Equipo reaparece en la escena, éste es un punto a tratar. CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte, más allá del Equipo 57*, Fondo Editorial, Badajoz, 2008, p. 61.

por parte de sus compañeros; la del 7 de julio de 1962, firmada por Juan Cuenca, en la que se habla de la paralización del Equipo y la necesidad de dar salida a esta situación; la falta de entusiasmo y los resultados catastróficos que estaba acarreado, según Pepe Duarte en una carta de noviembre de 1964, mantener el nombre cuando ya no existe el trabajo en común; la respuesta de Ángel Duarte a esta misiva para quejarse de estar al margen de los diseños y cómo se había centrado en difundir el nombre del Equipo; o, finalmente, ya en 1965 la petición de Pepe Duarte para que Ángel escriba a los «juanes» para abordar esta situación¹²².

Ángel Duarte se quedó solo ante el estudio de las estructuras y el espacio. En contacto con los movimientos cinéticos y ópticos europeos desarrolló la labor de sus compañeros y chocó con la realidad española, con el realismo militante antifranquista y ese deseo, con influencia clara del Partido Comunista, de poner el arte al servicio de la sociedad. En París todo fue diferente, alejado de esa alternativa postinformalista que encarnó Estampa Popular, obsesionada por transmitir la situación del país mediante algo inmediato, popular, figurativo y expresivo, algo similar al pop americano¹²³, todavía Ángel Duarte siguió firmando como Equipo 57, aunque sus planteamientos sufrieron un giro sustancial hacia la *Nouvelle Tendence*, hacia una conexión más directa con los grupos que la integraron.

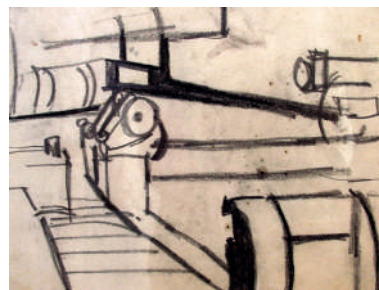
4. EL EQUIPO 57 DESPUÉS DEL EQUIPO 57

Esta permanencia en los principios normativos, aunque con alguna variante, desmonta todas las conjeturas que se han hecho a la hora de enjuiciar la disolución del Equipo 57: el paso de la unidad minimal de movimiento al módulo le permitió a Ángel Duarte la construcción de estructuras complejas, establecer relaciones con las superficies minimales abiertas, aproximarse al estudio de la cristalografía y emprender los trabajos sobre el cubo¹²⁴. Se abrió un periodo plenamente investigador, una etapa crucial en la que la labor del Equipo, a través solamente de Ángel Duarte y sus manifiestos teóricos entregados en cada una de las apariciones del grupo, se difundió en el panorama internacional. Ensanchó el horizonte plástico del Equipo 57, concentrando sus investigaciones en cuatro puntos principales: uno que atañó al campo geométrico, otro al campo gestáltico, un tercero que se dirigió al topológico y, finalmente, fijó su atención en el ámbito fenomenológico. La producción del Equipo 57, firmado desde Sion, se fue poco a poco integrando en la vanguardia europea. De ahí que no pueda concebirse el Equipo 57 como algo cerrado y encorsetado en una cronología concreta y con un sello exclusivamente cordobés.

122 A. A. D., Sion, Archivo de la correspondencia con los miembros del Equipo 57.

123 Esta idea la expresó Ángel Duarte en la última conversación mantenida en el Monasterio de Yuste el 7-VII-2006.

124 A. A. D., DUARTE, A., *L'art et les mathématiques*, escrito sin fechar, en francés y mecanografiado en 5 folios numerados.



Estampa Popular, Agustín Ibarrola, *Paisajes de Euskadi*, c. 1960.

Primeros dibujos del Equipo 57 en los que los motivos mecánicos relacionados con el mundo fabril imperaron, sobre todo, en la obra de Agustín Ibarrola.



Equipo 57, S/t., 1965.

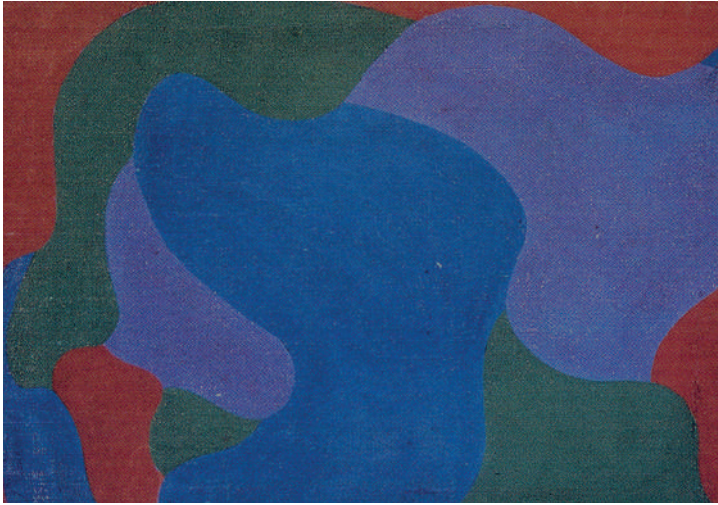
Ángel Duarte, en contacto con las corrientes europeas, nunca estuvo pues ajeno a la investigación en el terreno de la psicología perceptiva, ni de los escritos de Rudolph Arnheim, ni de los movimientos italianos gestálticos, llevando a un primer plano de su atención los problemas de la percepción y del color, como veremos. Según Tomás Llorens:

El Equipo 57 era bastante más consistente que el «normativismo» y su fracaso hay que atribuirlo principalmente a razones de oportunidad histórica... pronto se presentó una bifurcación. Por una parte, estaba la vía que conducía al estudio de la psicología de la percepción, una vía que había sido explorada por la derivación norteamericana de la Bauhaus... y también la corriente propiciada por Argan, desde Italia, bajo la denominación de «gestaltismo». La segunda vía, por otra parte, era la que conducía a la sistematización metodológica del diseño... [y ante la situación] ...carente de información de primera mano...y carente, también, de instrumentos conceptuales adecuados para el desarrollo de una línea propia, el Equipo 57 a empezó a disgregarse. [A ello se unió] el camino abierto en la industria ligera y de los bienes de consumo¹²⁵.

Pero Ángel Duarte no fue ajeno a estas cuestiones, fue conecador del discurso de Giulio Carlo Argan en el *XII Convegno*, en 1961, donde se debatió en profundidad la actitud técnico-metodológica y la concienciación de sus límites, así como el tema de las posturas ideológicas. Así: «los estudios de las superficies, las estructuras simples, las estructuras complejas y los ya célebres grabados luminosos se han renovado en la investigación incesante de Duarte»¹²⁶. Sus textos lo demuestran:

125 LLORENS, T., «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 141-144.

126 POPPER, F., «Ángel Duarte», en *Nuove Tecniche d'Imagine*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venecia, 1967.



Equipo57, S/t., 1959.

...la investigación «informulada» consiste en la imitación de diversos procesos de apropiación y acumulación de conocimientos y experiencias de otros artistas, pensándolos, recreándolos bajo una forma un tanto distinta en virtud del toque personal... La investigación estructurada admite que todo arte, todo artista tiene referencias; esto es, que siempre se refiere a experiencias y fenómenos anteriores o contemporáneos; única y exclusivamente el tener conciencia clara de este hecho le permite el lúcido análisis de ese conjunto de datos¹²⁷.

Y, en ese sentido, Juan Serrano y Juan Cuenca en 1969 participaron activamente en el curso dado en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, *Ordenadores en el arte*, al polemizar sobre la *gramática generativa*, la pintura modular, la percepción, los estudios matemáticos, el tratamiento del color, el arte y la ciencia, la división de espacios, la interactividad plástica...¹²⁸, y en cuya exposición, *Formas computables*, el Equipo 57 estuvo presente:

Nuestro tímido intento del primer año de trabajo nos ha ilustrado en la selección de formas fácilmente tratables por medios automáticos... A este concepto ha respondido el criterio de selección de las obras que se presentan. Incluimos como antecedentes primero a Mondrian y Vasarely, y como más próximo e íntimamente vinculados en cuanto a fines y metodología al Equipo 57...el ordenador es una gran herramienta que nos viene a auxiliar...¹²⁹

127 DUARTE, Á., «Manifiesto», en el catálogo de la exposición individual en la Galería Suzanne Bollag, Zurich, 1971.

128 BRIONES, F., «La experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid», en *Arte geométrico en España, 1957-1989*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989, p. 59.

129 GARCÍA CAMARERO, E., «Formas computables», en *Formas computables*, Universidad de Madrid, Madrid, 1969, s. p.

Además de la separación de los miembros y el avance en el terreno investigador desde Suiza, y yendo más allá, toda obra que se produjo a partir de 1961 necesitó airearse y quitar el acento excesivamente estético al que se vieron abocadas las obras del grupo al iniciarse ese decenio: la teoría de la interactividad espacial hizo, por ejemplo, necesario profundizar en el estudio de módulos formados por multitud de paraboloides hiperbólicos y adentrarse experimentalmente en su complejo dominio para desentrañar su estructuración: «Como instrumento de trabajo que sirva a nuestro fin respecto a este campo de investigación esencial hay que citar, entre otros medios, el ordenador. Pero, se puede también pensar (y así lo deseo yo) que matemáticos y otros especialistas puedan ayudar al creador artístico cada vez más y más en la solución de problemas»¹³⁰. Por otro lado, la amistad de Ángel Duarte con Max Bill y la proximidad al círculo zuriqués así como la relación con algunos miembros del GRAV, le permitieron participar de una forma directa en todos y cada uno de los acontecimientos que se dieron en Europa y América en torno al arte cinético y óptico, como se verá al analizar su proyección internacional dentro de la vanguardia europea. Eso sí, indudablemente, «sólo le fue posible continuar gracias al hecho de que emigró a Suiza»¹³¹. Ángel Duarte, en este sentido, se interrogó acerca de la práctica del arte y, consciente del avance científico al igual que Pierre Restany en 1962 aunque en planos diferentes, llegó a la conclusión de que el progreso que se había realizado en el terreno creativo podía «contaminar el repertorio original de la pintura» y, consecuentemente, buscó «sus imágenes en el dominio de lo informulado»¹³², en las superficies complejas y la topología.

Y, por último, cabe reconocer, según el criterio del propio Ángel Duarte, que las pautas del mercado, reseñadas por Valeriano Bozal, con diseños exclusivos, fue un factor a tener en cuenta para dar paso a un nuevo horizonte del Equipo 57 pero sin el Equipo 57:

*El producto artístico se ve fuertemente afectado por el mecanismo de reproducción artística y cultural... la dinámica artística se liga a la dinámica del mercado, atendiendo más a la prioridad del valor de cambio que al valor de uso del producto artístico... El Equipo 57 pretendía imponer una imagen que no se atenía a las pautas del mercado, a sus criterios de calidad, a los modelos alto-culturales, a la valoración de la obra única*¹³³.

De igual manera, el artista aldeanovense vio que el exceso de voluntarismo, referido por Juan Manuel Bonet, para enfrentarse a «la concepción materialista del arte, a la producción industrial masiva y la realidad de la vida»¹³⁴, chocó frontalmente con la realidad puesto que su concepción del trabajo, su producción dentro de un marco capitalista y de unos mercados en

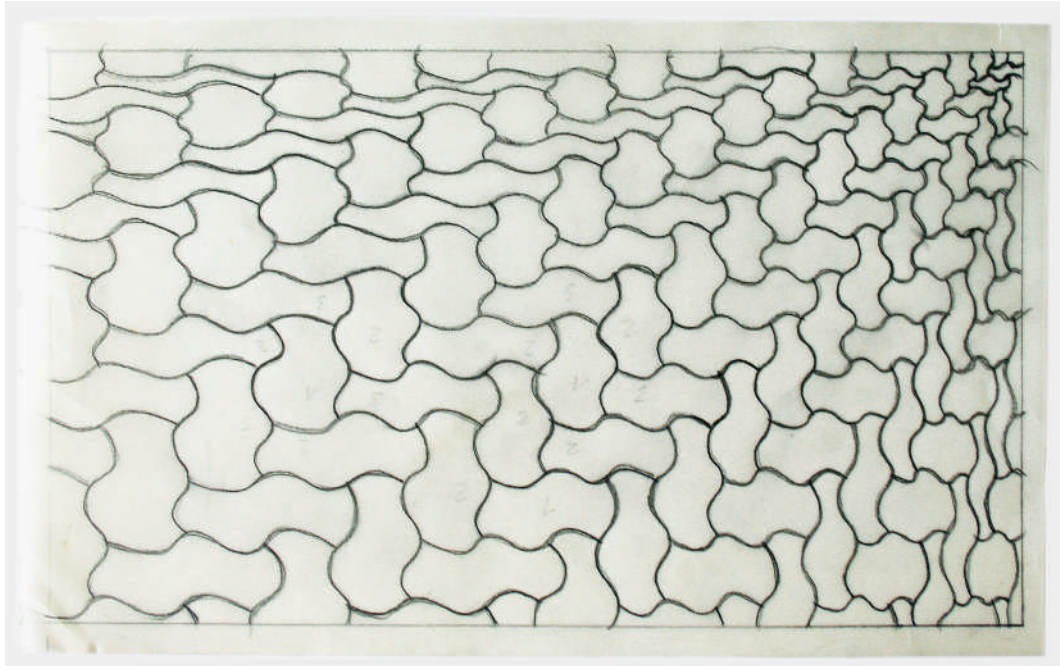
130 DUARTE, Á., «Manifiesto», en el catálogo de la exposición de Kunstverein, Olten, 1975.

131 LLORENS, T., «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», *opus cit.*, p. 144.

132 Pierre Restany publicó un extenso artículo sobre el papel de la fotografía y la realidad en la revista *Planète*, núm. 7, noviembre-diciembre.

133 BOZAL, V., «Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo», en *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 115.

134 BONET, J. M., *Lógica de Jorge Teixidor*, Salón Temps, Valencia, 1974, s. p.



expansión fueron barreras insalvables. Ahora bien, su postura, tachada de extrema por Francisco Clavo Serraller, cuando se habla del mundo galerístico o de la intervención pública, no fue una razón de peso para la disolución del grupo, para «naufragar lastimosamente al intentar explicar en términos de geometría dinámica los conflictos sociales»¹³⁵. Y para ello lanzaron su escrito *Acerca de un panorama del arte actual en España*, que fue defendido por Ángel Duarte una vez disuelto el grupo; una especie de manifiesto en el que dieron cuenta de la aceptación de los medios de difusión al uso, aunque sin perder esa relación sincera que siempre defendieron:

Ensayo realizado por Ángel Duarte en Suiza.

Un arte al servicio de la vida técnica o destinada a acondicionar el «hábitat» biológico del hombre, sin más discriminación, significa que este «hábitat» es el resultado de una distribución paradisíaca del mundo. Pero, por el contrario, hoy cada hombre, cada grupo de hombres tiene su inmediato contorno específico que es dependiente de su clase social... sólo una nueva concepción de la vida... es la que puede presentar nuevos aspectos al arte y al trabajo humanos... Es necesario un arte dialéctico que se presente a través de los medios de difusión habituales hoy -exposiciones, revistas-, junto a aquel que rebasando estos círculos cerrados se proyecte a través de más amplias zonas, buscando la comunicación directa con la mayoría»¹³⁶.

135 CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ, A., introducción al catálogo de la exposición *Crónica de la pintura española de postguerra*, Galería Multitud, Madrid, 1976, p. 18.

136 Firmado por el equipo 57 en *Acento Cultural*, núm. 11, 1961.



Esta obra fue ejecutada en 1969 en Suiza por Ángel Duarte, quien quiso mantener el nombre colectivo al firmar la obra.

5. APORTACIONES A LA VANGUARDIA ESPAÑOLA Y EUROPEA DEL EQUIPO 57: AFIANZAMIENTO DE LAS BASES TEÓRICAS

Las aportaciones del Equipo 57 a la estética y al arte español y el europeo deben entenderse hoy como un salto lúcido dentro de la vanguardia¹³⁷, como un respiro repleto de contenido social y objetividad plástica. Así el manifiesto fundacional, al margen de sus visos panfletarios y agresivos, ha de ser analizado hoy como un propósito de intenciones contra un sistema cerrado y a favor de una renovación racional en el ámbito irracional predominante de esa época, de la funcionalidad y del papel del artista en la sociedad a través de un compromiso político y colectivo que debía romper el cerco establecido por el mercado y sus estrategias, por las ideologías existentes. Para el Equipo 57 el arte nunca se entendió como una justificación (siempre de tipo personal), sino como una responsabilidad con una profunda carga social¹³⁸, donde la intuición está presente, pero en su justa medida, no debiendo ser la coordenada de la idea estética ya que se corría el peligro de caer en la genialidad, y ésta, según los componentes del Equipo, no existe. Trabajo colectivo e investigación fueron los dos ejes

137 Valeriano Bozal así lo vio diez años después de la disolución del Equipo 57 en «Subida, apogeo y caída de la vanguardia», *opus cit.*, p. 105.

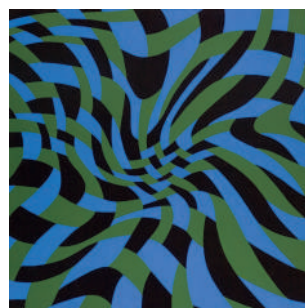
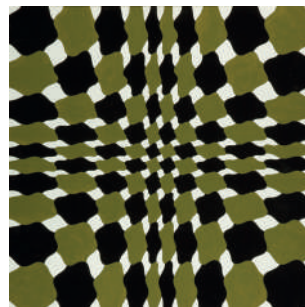
138 MEDINA GONZÁLEZ, M., «Córdoba, centro internacional de trabajo de cultivadores de un nuevo arte», en *Córdoba*, 5-X-1957.

que marcaron la corta vida del grupo y la trayectoria individual de Ángel Duarte a lo largo de su vida.

Una trayectoria que aportó al arte un bagaje sinigual que abarcó desde el papel del artista en el que la obra plástica se convirtió para ellos en un instrumento de primera magnitud para la investigación en torno a la forma, a su interpretación, a su papel sociológico..., hasta las aportaciones e investigaciones sobre nuevos conceptos plásticos, pasando de una obra circunscrita, primero, a una geometría básica, a colores planos reducidos, al uso de la recta y alguna línea curva que permitió formas y espacios abiertos, a un estudio teórico-estético de la interactividad del espacio plástico, al concepto de *desplazamiento*, a las posibilidades de desarrollo espacial en el momento que penetra ese espacio y las formas se abren¹³⁹, donde el color, la línea y la masa no existen por sí mismos, sino a través de una relación, de su función dinámica con respecto a su espacio y el circundante, introduciéndose de lleno en la deformación topológica, sujeta a la percepción del observador para crear la tercera dimensión y el dinamismo que configura el movimiento, la cuarta dimensión. Aportaciones que también van desde el color, desde las *unidades mínimas del movimiento* (dos incidencias o más y tres espacio-colores combinados hasta el infinito), hasta las *relaciones espaciales topológicas*, consecuencia de las incidencias y las inflexiones y del número de *ecolores*.

Todo un ideario que condujo al Equipo 57 a considerar el color como la última variable puesto que es difícilmente mensurable y científicamente mal estudiado. Ello les llevó a emprender un estudio lo más objetivo posible al tratarse de una variable independiente pero indispensable para llegar al concepto de ritmo. De ahí que haya que buscar el *contraste*, el juego que sea capaz de originar el espacio en nuestras retinas. La interacción¹⁴⁰, el que un color lleve a otro, hace que estos sean *centros energéticos* y, además, su asimetría, su estructura secundaria hacen que provoquen la ambigüedad y anuncien efectos ópticos: los colores son percibidos como *fronteras* que generan el movimiento, entrando de lleno en el ámbito óptico al que recurrió Ángel Duarte.

Asimismo, el Equipo 57 buscó una forma geométrica en la que convergieran la unidad y la continuidad para estructurar el espacio. Tanto el paraboloides hiperbólico como la banda de Moebius (conocida a través de Ángel Duarte por el interés que se tomó al estudiar las conclusiones de Max Bill sobre «la contribución al desarrollo del arte concreto»¹⁴¹) fueron claves en su interpretación del espacio arquitectónico, considerado como único, continuo y superficial (no volumétrico), según se desprende del texto confuso que escribieron para el catálogo del Club Urbis¹⁴². La base de este espacio fue, de este modo, la unidad estructural del paraboloides hiperbólico, el P.H., y para lograr su continuidad no debe estar aislado, como lo usan los arquitectos e ingenieros, sino conformando series en las que el paraboloides pueda ampliar las curvas de



Equipo 57, C.14 B., 1961.

Equipo 57, C.8, 1961.

Esta obra es una de las últimas que se firmó con el nombre del Equipo 57, denotándose claramente su camino hacia el cinetismo.

139 Para comprender estas argumentaciones sobre el movimiento es necesario ver el cortometraje sobre la interactividad del espacio plástico que presentaron y elaboraron con más de doscientos gouaches.

140 Véase EQUIPO 57, *Interactivité de l'espace plastique*, firmado en Córdoba, en septiembre de 1957; *Foredrag om interaktiviteten i l'espace plastique afholdt at Equipipo 57 i Thorvaldsens Museum iforbindelse med udstillingen ag malheriré og skulpturer*, Copenhagen, 11-IV-1958; *Interactividad del espacio plástico (2)*, publicado en Madrid, mayo de 1960.

141 Carta de Max Bill, A. E. 57, correspondencia, Zurich, enero de 1960.

142 Véase catálogo de la exposición de la Sala Darro, Madrid, 1960.



Equipo 57, mesa de dibujo M120 K. para la casa Danona.

Catálogo de los muebles diseñados por el Equipo 57 para Danona.

Equipo 57, silla Premio Exco, 1961.

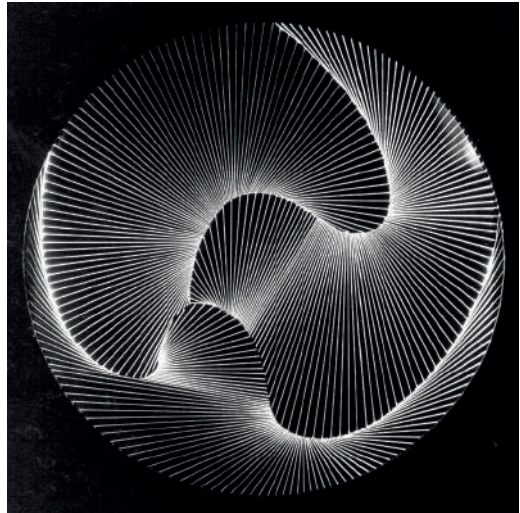
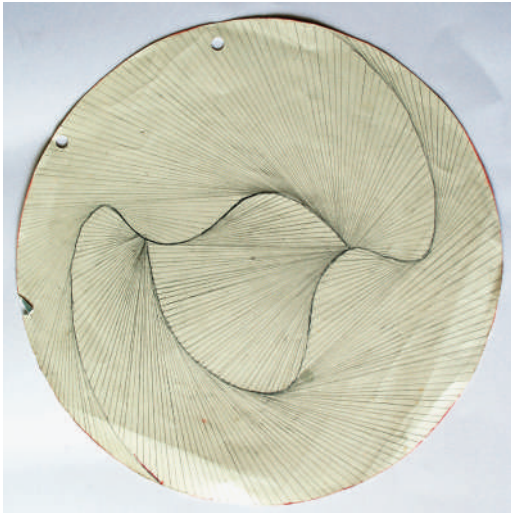
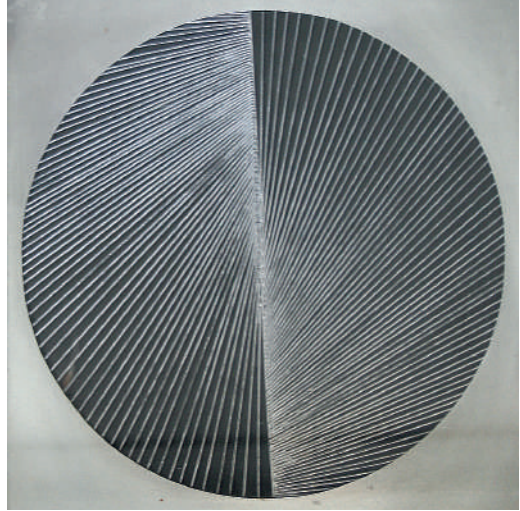
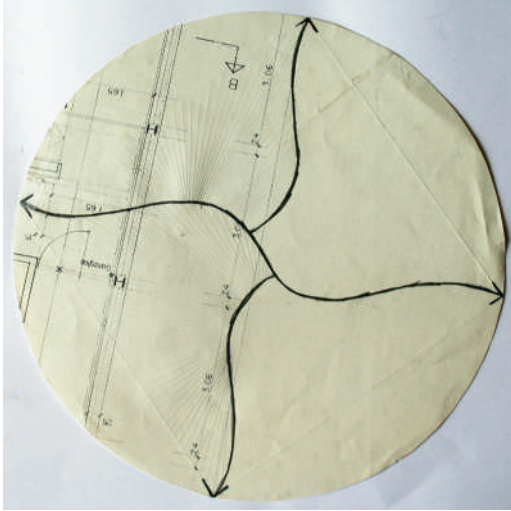
los contiguos y pueda crear zonas de inflexiones, alejándose de la idea estrictamente arquitectónica. Según Ángel Duarte, depurador de la teoría, se debía alejar del uso de las directrices colaterales coplanadas (y, por consiguiente, sin unidad ni continuidad)¹⁴³. Se trató, en el fondo, de una posición que pretendió evadirse de la realidad y adaptarse a un nuevo contorno social¹⁴⁴, pero no a través de la sensibilidad sino mediante la lógica. Indudablemente, se hallaron casi ante edificios en esencia utópicos, destinados a grandes espacios públicos y dentro de la línea argumental del papel social, que debía desempeñar la creación y de la unión indisoluble de arte y vida.

En paralelo con las preocupaciones arquitectónicas, el Equipo 57, aunque Ángel Duarte no estuvo de lleno en este terreno cuando tuvo su máximo apogeo dentro del grupo, fijó otras metas en el diseño. Hacia 1958, dada la atracción que sintieron por la pureza de líneas, las formas no complejas y la funcionalidad, contactaron con el arquitecto Carlos Flores, quien les animó para que trabajaran esta parcela del arte después de haber visto sus trabajos en el Club Urbis. En 1959, después de la desconfianza que surgió con respecto a los empresarios de Darro, se les encargaron setenta y cinco piezas, de las que sólo se cogieron quince. No obstante, el Equipo 57 mantuvo la relación comercial con la Sala Darro para no perder los contactos con Madrid, aunque intentaron exportar piezas a Europa y América sin la mediación de la empresa, amparándose en las facilidades que el gobierno dio para el comercio exterior¹⁴⁵.

En París, Santiago García, amigo de Ángel Duarte, les propuso la fabricación para la venta de una sala de estar y potenciar, así, los productos principalmente en el área francófona. Darro cortó de raíz esta intención y dio como razón la apertura de una tienda en la capital francesa. La división y la discrepancia asomó de nuevo en el seno del Equipo: los cordobeses fueron partidarios de seguir con Darro (que no consiguió la exclusividad con el país gallo) y Agustín Ibarrola y Ángel Duarte defendieron la patente de los modelos. En agosto de 1960 se consiguió un acuerdo con la empresa madrileña que se anuló en mayo de 1961 y se volvió a formalizar un mes más tarde para presentarse al concurso del Ministerio de la Vivienda, EXCO, donde obtuvieron el primer premio al mueble individual en 1961. Por otra parte, Juan Cuenca ofreció la posibilidad de seguir concursando con Huarte S.A., pero sólo reportaría, según el resto, más problemas con Darro.

En 1962 contactaron con José María Aizpitarte, gerente de la cooperativa Danona de Azpeitia, con quien trabajaron hasta 1963 diseñando prototipos en maquetas para su producción en serie (sólo Juan Serrano, Juan Cuenca y José Duarte). En 1966 se quedaron los arquitectos Serrano y Cuenca, hasta 1969, con los diseños. Uno de los modelos realizados para la empresa Danona fue premiado con el Delta de Plata de la Agrupación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas (ADI-FAD), fue con la silla *Erlo* en ese año de 1962. Y todo ello quiere decir que los modelos cada vez fueron más comerciales, muy alejados de aquellos estudios de modulación del espacio que hicieron años atrás. Pero más allá del entresijo histórico, en

143 EQUIPO 57, *Travaux sur l'interactivité de l'espace. 1957-1965*, Galería Aktuel, Berna, 1966, s. p.
 144 CARBONELL, F., *Interactividad del espacio plástico en dos y tres dimensiones*, Galería Céspedes del Círculo de la Amistad, Córdoba, 1961.
 145 A. E. 57, correspondencia, Córdoba, 26-XII-1959.



Dibujos preparatorios y primer ensayo, realizado por el Equipo 57, para desarrollar el cinetismo, un terreno que exploró Ángel Duarte en sus vidrios luminosos en 1964.

1960 el *núcleo cordobés* intentó asociar diseño, plástica, industria y enseñanza, desmenuzando en un texto, que nunca se dio a conocer, el valor de la formación profesional (salvadora de la industria española) y su papel dentro del desarrollo industrial y de los países que tienen un alto nivel tecnológico, paralelo al cultural y estético. Trataron de ofrecer prototipos alejados de la neutralidad y aptos para el uso diario y para crear una personalidad propia, aún a sabiendas de que los canales de la producción privada de la industria desdibujaban el contenido social: un arte al servicio de la vida técnica significó para ellos admitir que el mundo no era paradisíaco¹⁴⁶.

6. ÁNGEL DUARTE: LA HERENCIA DEL EQUIPO 57 Y LOS NUEVOS RETOS

El artista aldeanovense, con la primera disolución del grupo y ante la imposibilidad de seguir juntos en este proyecto y dada su situación económica y la de su mujer a finales de 1965 en Suiza, tras su traslado a Sion en 1962 y tras un año de dudas de continuar o no con la labor del Equipo 57, se planteó emprender retos y metas en el campo de las estructuras espaciales, las superficies, lo óptico y lo cinético, el concepto de multiplicidad y la aplicación de materiales contemporáneos a la escultura. Se abrieron otras perspectivas, aunque siguió dentro de esa vía colectiva que había emprendido en 1952. En el año de 1967 el giro dado hacia el movimiento cinético europeo, fechado entre 1962 y 1963, se concretó en la fundación del Grupo Y, junto a Walter Fischer y Robert Tanner¹⁴⁷, en el Valais. Previamente a la fundación del Grupo Y, Ángel Duarte, desde su estudio sionés, al comienzo de la década de los sesenta, estuvo vinculado a toda esa corriente internacional. Unas veces lo hizo a través del Equipo 57 y otras de manera particular, participando no sólo en las ediciones que se desarrollaron en Zagreb de la *Nouvelle Tendance*, sino en todas aquellas exposiciones dedicadas al arte programado y en movimiento.

De hecho, Ángel Duarte participó, firmando como Equipo 57 *ingenuamente* y de manera personal tras la segunda y última disolución, en las grandes exposiciones de los años sesenta, esgrimiendo los principios básicos del grupo en cada ocasión, aunque con el paso de los años Ángel Duarte los fue modificando¹⁴⁸. Podemos citar, de las 23 exposiciones (y sus itinerancias respectivas) en las que Ángel Duarte participó hasta 1967, la mayoría de ellas junto al Equipo 57, algunas de trascendencia por suponer el avance en la teoría plástica duartiana. Pero, él se afianzó en las investigaciones desarrolladas en el círculo concreto de Zurich y aplicó la aritmética como herramienta básica a sus relieves, la combinatoria como idea permanente que recogió, especialmente, de Richard Paul Lhose¹⁴⁹, cuando exploró las

146 EQUIPO 57, «Acerca de un panorama del arte actual en España», *opus cit.*, 1961.

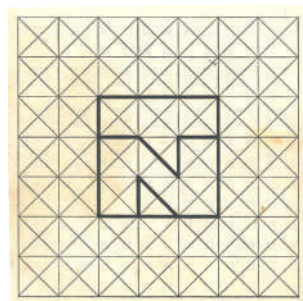
147 Un año después de su creación, se interesaron por su trabajo, a raíz de la exposición realizada en Grenoble, el francés Etienne Bertrand Weill y los arquitectos Jean Louis Renucci y Jeanne Renucci-Convers.

148 CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte*, Museo de Cáceres, Cáceres, 2007, s. p. Véase también CANO RAMOS, J., *La pintura del siglo XX en Extremadura*, Fundarte, Badajoz, 2009.

149 CLAY, J., «Introduction à Richard Paul Lohse: système et oeuvre ouvert», en *Richard Paul Lohse*, Galería Denise René, París, 1967, pp. 4-5.

posibilidades del color con los módulos, las series sistemáticas, las estructuras rotativas, las proporciones numéricas o los grupos de simetría progresiva¹⁵⁰, el azar, ligado al mundo matemático cuando se trata de simular¹⁵¹ y la topología como contribución al nacimiento de nuevas formas en la escultura. Investigaciones plásticas que conformaron su discurso estético *transformándose* en estructura y dinamismo, espacio y rigor geométrico, análisis y cinetismo¹⁵² que desembocaron definitivamente en el universo no euclidiano, aunque sin la desaparición de la referencia intuitiva y la verificación experimental cuando se planteó el espacio¹⁵³, y en su permanencia en la abstracción al identificar el espacio perceptivo con la conceptualización de la geometría.

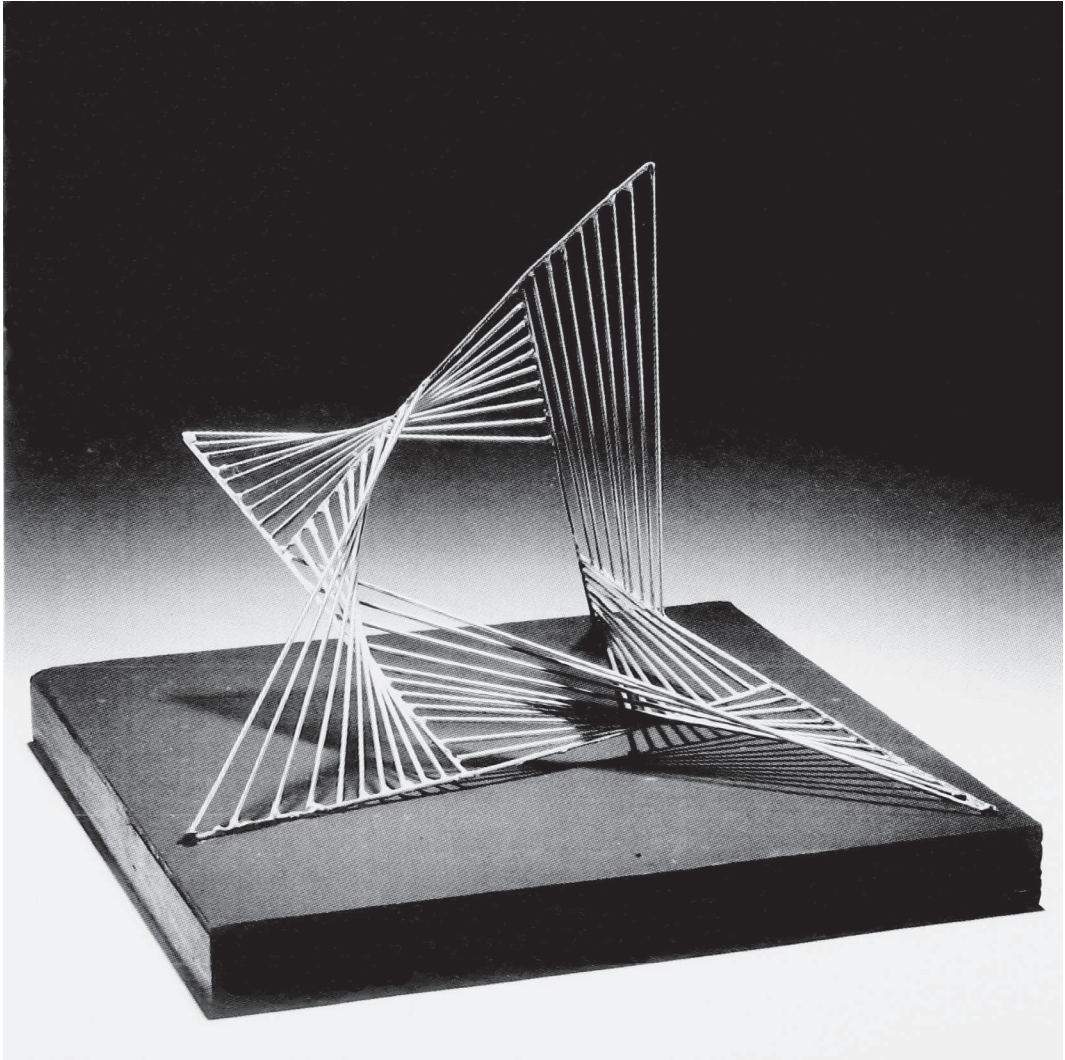
Fue consciente de que nuestra mente necesita que el mundo esté entretejido con símbolos algebraicos que puedan cifrarse al modo matemático, partiendo desde lo más elemental a la complejidad máxima¹⁵⁴. En este mismo plano, captó la idea de Morris Kline, en la que tanto el artista como el espectador deben hacer un esfuerzo para descubrir «si las matemáticas tienen, o no, una belleza intrínseca, aunque sólo podrán responder quienes sientan cierta atracción»¹⁵⁵. La ciencia se convirtió para él en una especie de unión entre dos mundos, el de la pura especulación y el del arte, que explica las diferencias existentes en sus concepciones y *reencuentros*¹⁵⁶. Ángel Duarte abordó su trabajo no sólo introduciendo modificaciones luminosas, de color, con rotaciones y repeticiones sistemáticas, sino que se cuestionó el sentido, la ambigüedad, la presencia y la ausencia de las formas, su carácter único o su multiplicidad (al vibrar e irradiar), con el fin de *perturbar* nuestra visión habitual del mundo, de modificar nuestras reacciones al perder la noción de equilibrio, de regularidad, de perspectiva. Con ello se introdujo de lleno en ese recorrido que permite al espectador, desde un punto de vista psicológico, medir esas transformaciones, buscar otros niveles de lectura en la obra y entrelazar las dimensiones físicas, mentales y estéticas de la pintura y escultura. Entró, pues, plenamente en el movimiento europeo cinético y óptico, mitad yugoslavo mitad francés, de la *Nouvelle Tendence* al mediar los años sesenta, aunque sus contactos se iniciaran años antes con los grupos y artistas que vivían en París o Milán. Una nueva vía estuvo abierta.



Catálogo de la exposición *Art abstrait constructif international*, Galería Denise René, París, 1961-1962.

Catálogo *Nouvelle Tendence*, exposición celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París, 1964.

- 150 GERSTNER, K., *Kalte Kunst*, Verlag Niggli, Zurich, 1957. Es fundamental para comprender el concepto de *arte frío*.
- 151 Esta idea ha sido muy poco desarrollada en la obra de Ángel Duarte y, en general, en la de los artistas de raíz constructivistas.
- 152 DANVILA, J. R., «Del rigor y la belleza», en *Equipo 57. Gouaches*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla, 1995, s. p.
- 153 En el sentido que Raymond Duval lo expresó al distinguir el razonamiento como extensión del conocimiento y como herramienta explicativa. Mediante la experimentación y una generalización inductiva, Ángel Duarte construyó su mundo geométrico. VILLIERS, M. D., «An alternative approach to proof in dynamic geometry», en *New directions in teaching and learning geometry*, Lawrence Erlbaum, Londres, 1998, pp. 369-393.
- 154 DEHAENE, S., *The number sense: how the mind creates mathematics*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.
- 155 KLINE, M., *Mathematics in Western Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 1953, p. 523 (la traducción es de T. Mora).
- 156 LAFUENTE, A., «Vínculo misterioso», en *Blanco y Negro Cultural*, 17-V-2003.



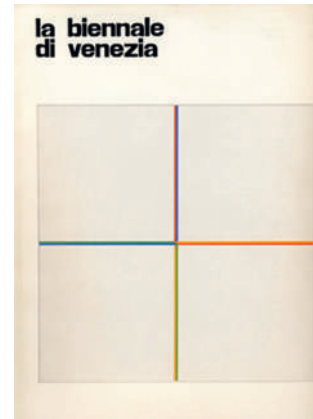
Ángel Duarte, *Moebius 3*, hierro galvanizado,
1962.

5. ÁNGEL DUARTE Y LA NOUVELLE TENDANCE (1967-1979)

En 1967 Ángel Duarte abrió una etapa cuyos intereses discurrieron por otros derroteros y las relaciones artísticas se ampliaron al contribuir con sus hallazgos al movimiento de la *Nouvelle Tendance*. El valor estructural y el social determinaron los ejes del pensamiento duartiano. Fueron unos años muy interesantes en los que la madurez creativa y el afianzamiento en el panorama europeo como figura individual se hicieron realidad. Indudablemente, a ello contribuyó su acercamiento a una serie de cuestiones planteadas en la teoría del arte que nos remiten a los futuristas, a los constructivistas, a los avances de los años treinta, a los concretos del núcleo zuriqués o a Zagreb. El caso de Ángel Duarte fue, en cierto modo, lineal al no abandonar los supuestos racionalistas y hacerlos evolucionar dentro de la corriente normativa europea. Sin que quepa la menor duda y dentro de este horizonte, donde confluyeron varias disciplinas, al no establecerse un «lenguaje estrictamente artístico» e introducir de pleno la creación en un contexto social y recurrir a la ciencia, a la mecánica y a la tecnología, Ángel Duarte se sumó a esta experiencia y concluyó con Kart Gerstner que los métodos, el procedimiento y la comunicación debían tener un profundo sentido social¹.

Los métodos de investigación, la relevancia de todo el proceso creativo, el uso del lenguaje opuesto al informalismo, el significado de la estructura, la percepción, la obra como campo topológico, la dimensión dialéctica del arte y la responsabilidad política fueron cuestiones prioritarias para él². Se sumó a este vasto frente combativo desde 1962 y sus obras se hicieron más racionales, si cabe aún, *controladas*, rigurosas y experimentales para enfrentarse al decorativismo, a la banalización y a la «degeneración a la que se llegó en el terreno de la psicología»³ dentro de esta tendencia durante la segunda mitad de la década, que hizo posible, antes de lo previsto, la consagración del pop art en la Bienal veneciana de 1964: Ángel Duarte, los grupos y determinados artistas se impusieron la tarea de lanzar las obras de carácter óptico para frenar la irracionalidad y la impronta anti-programática del pop, llegando, incluso, como manifestó Apollonio Umbro en un escrito de 1969 (publicado diez años después), a renunciar al nexo ciencia-arte-tecnología con el único fin de crear una «obra total que se correspondiera con una participación total»⁴.

Dicho de otro modo, Ángel Duarte asumió plenamente los principios de esta última vanguardia: «una ideología estética como proyecto di



Catálogo de la Bienal de Venecia en su edición de 1964-1965.

- 1 GERSTNER, K., Quel est le but de la Nouvelle Tendance?, en *Propositions visuelles de mouvement international Nouvelle Tendance*, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Paris, 1964, s. p.
- 2 VERGINE, L., *L'arte cinetica in Italia*, conferencia dada el 11 de marzo de 1973 en la Galería Nacional de Arte Moderno, Roma. Ha sido facilitada una copia a máquina por Getulio Albiani.
- 3 VERGINE, L., *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1953-1963, opus cit.*, Gabriele Mazzotta Editore, 1983, Milán, 1983, p. 16.
- 4 UMBRO, A., «Ipotesi su nuove modalità creative», en *Occasioni del tempo*, Studio Forma, Turín, 1979, p. 57.



Teóricos del Grupo 63 (Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta o Nanni Balestrini entre otros), en Reggio Emilia, 1964.

Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna y Massimo Carboni, junio 1987.

reintegración, o comunque di interrelazione non occasionale, tra individuo e ambiente sociale complessivo»⁵. En este mismo sentido, en 2004 Marco Meneguzzo reivindicaba no sólo el papel ideológico, marxista en su esencia y con ganas de renovar el lenguaje plástico, sino su proyección en la sociedad de grupos, creadores y revistas poco conocidas (algunas estrictamente literarias), como fueron Origine, Forma, Nuclari, Operativo R, Gruppo 63, artistas de la talla de Gunther Uecker, Hans Haacke, Gabriele De Vecchi, Levyeka Dada-maino, Davide Boriani o Grazia Varisco y publicaciones del calibre de *Azimuth* y *Marcatré*. Sin olvidar los inicios de estos colectivos en el restaurante Oca d'Oro y el bar Jamaica, o su difusión a través de la *Triennale* o la *Fiera Camponaria*⁶. Un armazón teórico que poco a poco se fue volviendo complejo, extendiendo sus principios por Francia, Alemania o España. Ángel Duarte tomó algunos puntos concretos de colectivos italianos y franceses, o se interesó por el trabajo específico

de Vjencelav Richter, Otto Piene o Karl Gerstner⁷, aunque para él *Opera Aperta* de Umberto Eco fue el nexo que unió definitivamente sus ideas, fraguadas con el Equipo 57 unos años antes, con las influencias de la gran maraña de colectivos que se diseminaron por Europa y América.

En 1962, Umberto Eco irrumpió como un ariete en los lenguajes literario y plástico para «restituir su dignidad», superando aquellas ideas que Luigi Pareyson desplegó en su *Estetica-Teoria della formatività*, resumidas en una serie de conversaciones sobre estética en 1992:

...l'œuvre d'art... est une forme, c'est-à-dire, un mouvement arrivé à sa conclusion: en quelque sorte, un infini inclus dans le fini... L'œuvre a, de ce fait, une infinité d'aspects qui ne sont pas des fragments ou des parties, amis dont chacun la contient tout entier et la révèle dans la complexité tant de l'individu qui l'interprète que de l'œuvre même... toutes les interprétations sont définitives en ce sens que chacune d'elles est pour l'interprète l'œuvre même; mais elles sont en même temps provisoires puisque l'interprète sait qu'il devra indéfiniment approfondir sa propre interprétation...⁸

A partir de aquí, la obra de arte estableció una relación desconocida entre la *contemplación* y la *utilización*, siendo una invitación, no necesariamente unívoca, orientada a introducirse en aquellas partes que el artista no ha querido desvelar, puesto que la obra se concibió como algo inacabado: posibilidad, diálogo e interpretación fueron nociones claves para dotar al arte de ciertas exigencias *orgánicas* que determinaron su propio desarrollo.

- 5 FRANCALANCI, E.L., «Note su alcuni materiali: teorici dalle avanguardie storiche agli anni'60», en *L'ultima avanguardia, opus cit.*, p. 19.
- 6 MENEGUZZO, M., «Ti con Zero», en *Zero 1958-1968. Tra Germania e Italia*, Silvana Editoriale, Siena, 2004, véase introducción.
- 7 Estos nombres aparecen con notas escritas a mano por Ángel Duarte en varias publicaciones de la época.
- 8 PAREYSON, L., *Conversations sur l'esthétique*, NRF, Gallimard, 1992, p. 163. Puede verse también en la edición turinesa de 1954 del libro *Estetica-Teoria della formatività*, especialmente en el capítulo VIII.

Estamos, pues, ante un panorama laberíntico donde a Ángel Duarte sólo le quedó la opción de colaborar con algunos grupos afines a sus investigaciones. Conocer, reproducir y comunicar se convirtió para él en puntos que debían estar presentes en la creación. De hecho, compartió la idea esbozada por Umbro Apollonio sobre los nuevos lenguajes:

En 1963, año en el que tuvo lugar la edición de Nouvelle Tendence, me hice eco del planteamiento de Apollonio y recogí algunos conceptos, como el de «operatividad», el del «espíritu metódico» o el de la «especulación»⁹; nociones todas ellas que me sirvieron como soluciones estéticas. Este espíritu técnico y científico, defendido por Eco y Apollonio, supuso, a mi manera de entender, un avance en la Historia. Y, aunque hoy lo vemos como idealista por aspirar a la universalización, nosotros lo tomamos como una responsabilidad colectiva al asistir al nacimiento y la muerte del arte¹⁰, como Argan señaló¹¹.

La necesidad, pues, de trabajar en un arte experimental, social, racional, abierto y universal condujo a Ángel Duarte a ensanchar sus contactos con el fin de argumentar teóricamente una serie de puntos que se pueden concretar en:

1. La defensa de la multiplicidad para oponerse a las exigencias del mercado y de la obra única, tomada de los grupos genoveses Tempo 3, Gruppo Studio y Gruppo Tool, aparecidos como consecuencia del ambiente creado por Eugenio Battisti y de su Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea¹². Pero esta posición ideológica frente a la *lógica elitista* del arte y su aferramiento a la investigación de un arte *multiplicado* acercó a Ángel Duarte, puntualmente, al Gruppo Cooperativo di Boccadasse, a unos artistas genoveses que habían seguido la teoría de Max Bill, Richard Paul Lohse y Victor Vasarely¹³.

2. Un apoyo ideológico a la interdisciplinariedad utilizando los medios de comunicación como herramientas de divulgación: la incursión en temas arquitectónicos o psicológicos vino, en este sentido, prodigada por el Gruppo 63 y, sobre todo, por el arquitecto Vittorio Gregotti, aunque también estuvo relativamente atraído por las propuestas que en este sentido lanzaron los componentes del grupo USCO.

3. La idea fija de la responsabilidad como artista a la hora de investigar, de usar la tecnología, de planificar las obras con programas debatidos y contrastados. Ideas, todas ellas, que defendieron con vehemencia el Grupo Anonima¹⁴, y encontraron reciprocidad en Francis Hewitt, quien



USCO, *No ow now, the electronic mantra*, reproducida para la exposición *USCO through Intermedia, 1962-1979* en Thorpe Intermedia Gallery, Nueva York, 1979.

Grupo Anonima, Ohio, 1960.

9 Estas ideas están recogidas en APOLLONIO, U., «Ipotesi intorno a una nuova lingüística», en *Nouva Tendenza 2*, Querini Stampalia, Venecia, 1963.

10 ARGAN, C. G., publicó a este respecto un artículo sobre el arte y los comportamientos sociales en *Il Messaggero*, 16-X-1964.

11 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, Madrid, 7-XII-2004.

12 CRISTALDI, M., «La Galleria del Deposito: un'esperienza d'avanguardia nella Genova anni sessanta», en *Settimanale Cattolico*, 20-IV-2003.

13 SOLIMANO, S., «La Galleria del Deposito», Museo de la Vila Croce, Génova, 2003, véase la presentación.

14 Declaración de ANONIMA GROUP, mayo, 1968.



Nato Frascá, *Struttura*, collage, 1964.

había desafiado al mercado, había apostado por el trabajo colectivo y había impulsado la vertiente pedagógica de la práctica artística, tan defendida por Ángel Duarte desde los años cincuenta¹⁵.

4. La necesidad de aspirar a una «creación pura»¹⁶ capaz de trazar un futuro al hombre. Una necesidad vital que Ángel Duarte compartió en estos años, tomando, quizá, una posición radical de quienes la llevaron a su extremo, el Research Center Group, en su manifiesto de 1966¹⁷.

5. El estudio de los procesos perceptivos, con la clara influencia de la Scola Operativa Italiana y del Gruppo di Ricerca Cibernetica: «La percezione e la diverse forme di attività mentale, possono essere analizzate in termini di dinamismi e descritte come epezioni di organi»¹⁸. Esto es, objetividad y realidad fueron los principios con los que trabajó Ángel Duarte con el fin de que fueran desarrollados por los espectadores. En este sentido, dedicó su esfuerzo en profundizar en la paradoja que se da en la relación entre los objetos y su programación plástica, entre la ambigüedad perceptiva y la realidad acoplada a una ilusión volumétrica. A este respecto, las ideas del grupo muniqués Effekt fueron significativas para el artista español, quien en 1965 estrechó vínculos artísticos¹⁹.

6. Se verificaron y contrastaron, por otro lado, las investigaciones que el Equipo 57 había llevado a cabo en el campo de la geometría. Las estructuras simples, su combinación exacta, el lenguaje normativo como un componente ideológico de la vanguardia o la objetividad como seña, fueron claves a las que no sólo recurrió Ángel Duarte, sino otros colectivos, como el Gruppo 1 entre 1965 y 1967. Grupo que dejó una huella importante en la idea plástica duartiana. Así, el objetivo fue «instaurare una nuova gramatiche pur tenendo nel dovuto conto le storiche esperienze del Bauhaus»²⁰: la psicología, la óptica y la filosofía se comportan como planchas fronterizas para actuar dentro de los cánones racionalistas y constructivos. Este ahínco por defender la racionalidad, llevó a Ángel Duarte a escoger la vía propugnada por Nicola Carrino, Nato Frascà y Giuseppe Uncini, componentes del Gruppo 1, que no cuestionó el valor de los objetivos., más bien centró su trabajo en el análisis del procedimiento artístico como tal; en un proceso en el que la experiencia perceptiva constituyera un valor por sí mismo.

7. El Gruppo 63 y el Gruppo Operativo R también aportaron a la investigación duartiana el estudio de los nexos entre Gestalt y lenguaje matemático: la combinatoria, el módulo, la unidad cromática (aplicada de nuevo

15 Véase el libro de su mujer donde se recogen de forma ordenada todos los conceptos de la obra de este artista americano, HEWITT, K., *The Institute for Progressive Painting*, UVM, Vermont, 1994.

16 La noción de *Pure Creation*.

17 Manifiesto de Research Center Group, fechado en el mes de julio de 1966.

18 Manifiesto fechado el 12 de marzo de 1969 por el Gruppo di Ricerca Cibernetica, en Roma.

19 Manifiesto firmado por el Grupo Effekt en Munich, julio de 1965.

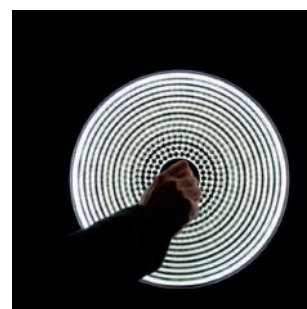
20 BIGGI, G., *Io, gli anni sessanta e il gruppo 1*, Bora, Bolonia, 1964, p. 75. A este respecto puede también consultarse la idea sobre la moralidad y la conciencia histórica del Gruppo 1 en el catálogo de la exposición de la Galleria Quadrante y, sobre todo, en el manifiesto firmado y fechado en Roma en septiembre de 1963.

en los años ochenta), la estructura como solución sistemática y la variación como noción han sido las responsables de que las obras de Ángel Duarte debamos entenderlas como *obras abiertas*. La lógica de la visión y la metodología científica, aplicadas por estos dos grupos y por él mismo, despejaron el camino a los procesos cognitivos y a una estructuración operativa y mentalmente organizada²¹.

8. Al fijarse en el término de *calidad*, Ángel Duarte mantuvo contactos esporádicos con el grupo alemán Zero, interesándose esencialmente por las investigaciones que propusieron sobre la dispersión, la intensidad y la concentración del binomio luz-volumen y luz-estructura; una unión que, según él, fue determinante para manifestar la idea de multiplicidad en las obras²². Indudablemente, hemos de situar este interés que sintió por la mecánica y la electromecánica en una serie de proyectos que materializó en los grabados en vidrio y en las esculturas públicas. Una innovación basada en el movimiento que modificó la forma según una programación precisa, que le *obligó* a estrechar más sus lazos con el GRAV, el Grupo T y el Grupo N²³ y a realizar una defensa de la llamada *visión fluida* que se desarrolla en un espacio-temporal continuo; una continuidad que puede llegar a alcanzar un significado virtual en permanente cambio, a lograr un significado ambiguo (que no deja de ser en cierta medida una utopía). En el fondo Ángel Duarte y el grupo Zero aspiraron a «reconquistar el arte en su totalidad»²⁴.

9. El espíritu innovador que defendió el principio de indagación plástica como justificación de una operación estética: «...trattandosi di un'operazione estetica non mirava ad abolire l'emozione, l'eccitazione visiva, per manifestare solo una riflessione analitica e il risultato di un puro e semplice processo mentale... il fondamento teorico promuoveva la fusione del dato visivo e del dato conoscitivo...»²⁵. Ángel Duarte a este respecto nunca ocultó la influencia de Bruno Munari. La noción de *creatividad*, la de *matriz experimental* para construir modelos que debían verificarse después empíricamente. La visión analítica y disciplinada del arte y el uso de materiales nuevos fueron elementos indiscutibles en los procesos creativo y estético duartianos.

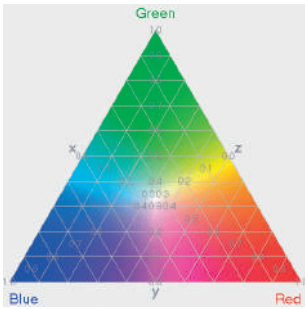
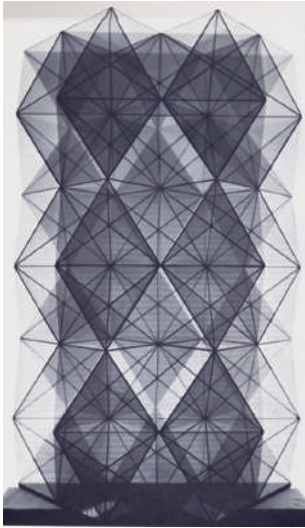
10. La intención de introducir al espectador en un *espacio total*, al igual que hicieron los componentes del grupo MID unos años antes con *Ambiente Stroboscopico programmato e sonorizzato*, en la Sala Espressioni Ideal Standard de Milán. Los estímulos ópticos y psíquicos propugnados por MID sirvieron a Ángel Duarte para tener presente en sus proyectos escultóricos una serie de variantes dentro del campo visual a través del uso de la geometría. Estas variantes a tener en cuenta se resumen en: la *percepción modal*



Ángel Duarte, V25., grabado en vidrio con fluorescente, 1964.

Grupo MID, *Quadro atroboscopico*, 1968.

21 Puede consultarse LUX, S. y SCUDIERO, D., *Essenzialità*, Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università la Sapienza, Roma, 2000.
22 MACK, H., «De groep Zero», en *Kunst-Licht-Kunst*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1966, p. 107.
23 Véanse estos vínculos europeos en MENEGUZZO, M., «Ti con Zero», en *Z ero. 1958. Tra Germania e Italia 1958-1968*, Silvana Editoriale, Milán, 2004, pp. 8 y ss.
24 PIENNE, O. y MACK, H., *Zero*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1973, p. 34.
25 MENATO, G., *2ª Biennale d'Arte Contemporanea*, Saloni del Castello Inferiore, Marostica, 1983, véase la introducción al catálogo.



Francisco Sobrino, *Transformación, yuxtaposición, superposición*, 1962.

Triángulo tricromático de Maxwell.

o estructuración de formas simples que se suceden unas a otras, *la idea de tiempo* o estructuración exacta de la obra para que la *complejidad dada* aporte variaciones espacio-temporales y una *configuración armónica de la luminosidad*, como sucede en sus vidrios.

11. Este aspecto sobre el binomio espacio-tiempo le condujo, como consecuencia lógica, a establecer lazos con el Gruppo T de Milán. La consideración de la realidad como un fenómeno continuo que percibimos, la ruptura de una imagen fija y única y la tendencia a cambiar a través del movimiento y las variaciones el papel activo de todos los que intervienen en una obra...²⁶ fueron, a partir de 1967, una realidad en la obra del Grupo Y y en toda la escultura pública de Ángel Duarte. Así con Gabriele de Vecchi debatió la hipótesis sobre la suma de *realidad visiva* más *experiencia* dentro de una programación concreta; con Davide Boriani contrastó su análisis de las estructuras programadas a tenor de lo aleatorio y con Gianni Colombo cambió impresiones sobre la obra como *lugar para habitar psíquicamente*, para pasar de una comprensión sensitiva a una comprensión lógica.

12. Contra la subjetividad y a favor de un nuevo arte basado en algo concreto, como la luz, el tiempo y el espacio, Ángel Duarte encontró apoyo en el Gruppo N y en su *Manifiesto*, fechado en Padua en 1961. Pero también el grupo de Padua le reafirmó en su tesis que defendía a ultranza la vinculación de los artistas a la arquitectura o a los productos industriales para hacer frente a las obras fetiches y hacer efectiva la argumentación de arte-sociedad.

13. La construcción de las obras más allá de la técnica y de los materiales, el peso específico de la lógica y la intuición y la unidad de lo simétrico y asimétrico que propusieron los componentes de Dvizdjenje llevaron a Ángel Duarte a sopesar el proceso racional del arte. Y así, desde mediados de los años sesenta, indagó sobre la «regularidad absoluta de las formas, en sus partes simétricas y asimétricas»²⁷.

14. La luz artificial y el efecto plástico de los nuevos materiales condujeron a Ángel Duarte, al margen de tener el idioma común, a entablar una relación personalizada con los artistas del GRAV. François Morellet debatió con él acerca de los materiales, de su introducción en el arte y las consecuencias al abrir nuevas experiencias visuales: programación, imágenes consecutivas, movimientos controlados, ritmos luminosos... Con Francisco Sobrino, con el que mantuvo hasta el final de su vida vínculos de amistad personal, coincidió en la búsqueda de nuevas posibilidades de desarrollo plástico, utilizando el vidrio y el acero. Con Horacio García Rossi coincidió en traspasar el «muro que se forma entre el espectador y las obras, muro de no-expresión instantánea: muro de interés»²⁸, así como el alejarse de cualquier presión estética, social o económica, aunque él siempre creyó en el papel de la enseñanza para afrontar estos retos: «La obra debe estar liberada

26 Manifiesto del Gruppo T, en *Miriorama*, núm. 1, Galleria Pater, Milán, 1960, s. p.

27 Manifiesto firmado en Moscú el 16-II-1965.

28 Escrito de Horacio García Rossi, redactado en París en el verano de 1966.

de las deformaciones que la tradición arrastra, afirmando su nueva posibilidad de apertura en la investigación»²⁹.

15. Junto al contacto con los grupos, Ángel Duarte se sintió, finalmente, atraído por dos figuras claves en la *Nouvelle Tendance*, por el italiano Getulio Alviani y por el croata Vjenceslav Richter. Con el primero de ellos le unió una amistad personal desde la primera exposición en la *Mala Galerija* de Liubliana, allá por 1961, aunque sus lazos se estrecharon al participar en las ediciones de *Nova Tendencija*, en Zagreb. Los fenómenos ópticos y la estructuración perceptiva dentro de una indagación geométrica y normativa fueron dos cuestiones muy presentes a la hora de acometer sus cuadros luminosos³⁰. En este mismo sentido, Loredana Parmesani ha afirmado que tanto Getulio Alviani como Ángel Duarte han investigado sobre la posibilidad de trabajar en una dimensión perceptiva, sobre todo usando los nuevos materiales extra artísticos, como el aluminio o el acero cromado o serigrafiado, para relacionar forma y materia. Con ello han logrado un «perfetto risultato di un procedimento di sintesi progettata e programmata, materiali che permettono nuove risoluzioni formali e la definizione di una nuova idea di arte»³¹. También los dos trabajaron con sus obras dentro de un proyecto global urbano: «Il cubo, la sfera, la plastica, l'acciaio, il vetro, le dimensioni che servono si disporranno sempre nel solo modo possibile per definir lo spazio dell'uomo senza altra esigenza che quella di rispondere a tutte le sue domande vitali»³². Por su parte la amistad con Vjenceslav Richter³³ le supuso establecer contactos indirectos con grupos que en los años sesenta habían desaparecido, como Exat 51 (Zagreb, 1951), Espace (bajo la guía de Le Corbusier), Gorgona (Zagreb, 1959, fundamentalmente, con Matko Meštrović, aunque los principios fueron conceptuales), Forma Uno (Roma, 1947), MAC (Milán, 1948) o D'Oggi d'Arte (Florenia, 1950), para concretar ideas constructivistas, neoplásticas, de la Bauhaus o de De Stijl. Esto es, Vjenceslav Richer, arquitecto de profesión, mantuvo una fluida relación con Ángel Duarte en lo concerniente a conseguir la utópica síntesis de las artes y fusionarlas con la arquitectura para «mejorar la praxis diaria y la vida social»³⁴. Además de este punto en común, ambos se cartearon durante más de dos años para cruzar puntos de vista sobre nociones tan diferentes como la línea, la rotación, el uso de gamas limitadas, la transparencia, la simetría, el trabajo desde el exterior, a partir de una situación espacial que debe determinar una forma...³⁵

Con todo este bagaje podemos concluir cómo las aportaciones de Ángel Duarte a esta nueva tendencia estuvieron enraizadas en los medios y métodos de observación, aplicando técnicas artísticas a aquello que observó e intuyó. A partir de aquí la experimentación y la comprobación científicas



Gerhard Richter, *Colours*, 1973.

Getulio Alviani, *Cerchi progressivi*, 1967.

Catálogo de *Tendencijè 4*, Museum of Art and Work y Galería de Arte Contemporáneo, Zagreb, 1968-1969.

29 Declaraciones hechas por Horacio García Rossi en París, septiembre de 1961.

30 PIETRANTONIO, G. di, *Getulio Alviani. Antologica*, Skira Editore, Milán, 2005, p. 7.

31 PARMESANI, L., *I sensi non contaminati hanno proporzioni matematiche*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 2004, pp. 34.35.

32 ALVIANI, G., *Spazio pneumatico*, firmado en Milán, en 1967.

33 Ángel Duarte conoció a Vjenceslav Richter en la tercera edición de *Nova Tendencija*, en agosto de 1965.

34 VALUSEK, B., *Art and ideology of 1950's*, conferencia manuscrita, dada en Zagreb, 1999.

35 SCHNEIDER, D., «Un autre visage d'octogone», en *Tangent over horizontal*, noviembre-diciembre, 1997.



Artistas de la Nouvelle Tendance con
Denise René, París, 1967.

fueron sistemáticas. De este modo, sus campos de trabajo, durante los últimos años de la década de los sesenta y principios de los setenta se centraron, por una parte, en la cinemática, en las magnitudes escalares y vectoriales (el valor de la medida y el sentido de su dirección), el movimiento rectilíneo o circular y todo un sistema de referencias, trayectorias y desplazamientos. Y, por otra parte, se fijó en la óptica geométrica para desentrañar el valor de la luz y el color en las obras de arte y establecer *ritmos* y direcciones; conceptos que introdujeron la noción de temporalidad e impusieron una conceptualización de la imagen, de la naturaleza, que ha de llegar a nuestra propia percepción³⁶. Finalmente, se ajustó a un modelo lógico-matemático que es capaz de desentrañar la realidad circundante. Sus cuadros y esculturas se inscribieron en esa ruptura con la tradición clásica del arte como *mímesis*, como imitación de hechos visibles, como representación analógica de la «realidad»³⁷: Ángel Duarte pensaba que en la concepción de un objeto plástico, una imagen numérica de síntesis no es una simple proyección óptica de un objeto preexistente, sino la visualización de un modelo también numérico. Jacques Moutoy escribió en 1976, para sintetizar los recursos que Ángel Duarte utilizó para componer sus esculturas:

*Plusieurs unités structurelles identiques dont les plans courbes, engendrés par les matériaux les plus variés (fibre de verre, polyester blanc, acier inoxydable, polystyrène blanc, fer et ciment), se tendent sur le vide et l'air les pénètre. Ángel Duarte est parvenu à créer des formes de haut technicité qu'il a mises en rapport avec l'espace de la réalité occupé par le spectateur pouvant, à son tour, se couler dans l'espace de l'œuvre*³⁸.

Aparte de todo esto, Ángel Duarte aplicó también a sus proyectos pictóricos y escultóricos una serie de valores que debemos analizar. Racionalidad científica y método científico por encima de cualquier progreso fueron los ejes que entretejieron este periodo, donde sólo cupieron la noción de objetividad y la idea de *obra abierta* en contra del *todo vale* que se estaba instalando en determinados círculos artísticos de esa década. Además, y como consecuencia de ello, hemos de sumar la reflexión ética sobre los nexos entre ciencia y tecnología; esto es, una serie de valores humanos que no son ajenos a esa pretendida racionalidad y que encuentran su fundamento en el entendimiento, no exclusivamente en la voluntad individual.

Esta etapa de cambio abarcó desde 1962, año en el que el Equipo 57 se disolvió, hasta finales de los años setenta y tuvo una triple vertiente a la hora de analizar todo el proceso creativo de Ángel Duarte: su trayectoria personal, circunscrita a exposiciones individuales y a las investigaciones sobre los espacios públicos, su conexión con los grupos europeos y americanos, a través de la defensa de unos principios normativos y de un sinfín de muestras dentro de los acontecimientos más significativos que tuvo el arte cinético y óptico, y la defensa del trabajo colectivo al mantener el nombre y la autoría del Equipo 57 hasta 1966:

36 VILLAFANE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 164-176.

37 POPPER, F., «Les images artistiques et la technoscience», en *Faire image*, en *Les Cahiers de Paris VIII*, París, 1989, p. 150.

38 MOUTOY, J., «Ángel Duarte», en *Salons des Arts*, abril, 1976.

*Es la época de los grupos, la militancia frente al mercantilismo artístico, de la búsqueda de nuevas fórmulas cinéticas o constructivas en las que el factor estético no es el determinante, sino algo contingente en una investigación objetiva, participativa y racional, lógica... Bajo el movimiento Nouvelle Tendence surgen en Europa occidental, pero también en la oriental y en otros puntos del globo capitalista, agrupaciones ideológicamente próximas que posibilitan un continuo intercambio de ideas y experiencias, sobre todo mediante numerosas muestras colectivas...*³⁹

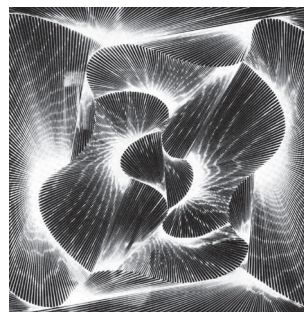
1. EL FIN DE UNA ÉPOCA: LA INVESTIGACIÓN

Ángel Duarte dentro de este contexto de la vanguardia europea entró en un periodo plenamente investigador, en esta etapa crucial cronológicamente muy extensa al abarcar más de una década, en la que llevó a cabo investigaciones en cuatro frentes al mismo tiempo: en el campo geométrico al ahondar en la tridimensionalidad y en la intuición, en el sistema perceptivo y en la importancia del color como parte estructural de una obra; en el campo gestáltico al ser exhaustivo a la hora de entrar en los pormenores ambientales que rodean a las obras y hacer descomposiciones analíticas que hiciesen posible la virtualidad y el movimiento mediante los gradientes lumínicos; en el topológico con sus indagaciones sobre las superficies curvas continuas deformadas o deformables o la creación de un espacio programado que pretendió convertirse en un espacio de acción, en un espacio arquitectónico y pluridimensional; y en el fenomenológico para avanzar en la búsqueda de la continuidad espacial y en los llamados *acuerdos cromáticos* que permitiesen establecer correlaciones visuales y efectos plásticos. Algunas de las indagaciones fueron consecuencia lógica de lo aprehendido en los periodos precedentes, pero los avances fueron muy significativos y han sido poco estudiados al analizar su figura. Sin olvidar que él, como parte integrante de un colectivo, el de los artistas, apareció junto a los intelectuales como *resistencia* al poder establecido, y sus búsquedas hay que rastrearlas a través de su participación en el panorama artístico; participación que se dio en tres planos diferentes pero paralelos, el personal, con el Equipo 57 y con la *Nouvelle Tendence*:

*Fueron años complicados y apasionantes. Al margen de los acontecimientos políticos, sociales y económicos, de los cuales fuimos actores al involucrarnos de pleno en ellos, mi trabajo se desarrolló en planos diferentes. La investigación, que seguí con pasión, se plasmó en mis exposiciones individuales, en la presencia del Equipo 57 en los acontecimientos más significativos sobre el normativismo, el cinestismo y el arte óptico dentro y fuera de España, y en los planteamientos esencialmente teóricos del Grupo Y. Mi reflexión sionesa, expresada en un pequeño manifiesto puso fin a estos años repletos de acciones, proyectos y muestras*⁴⁰.

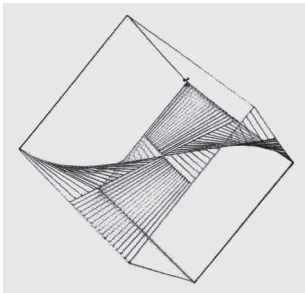
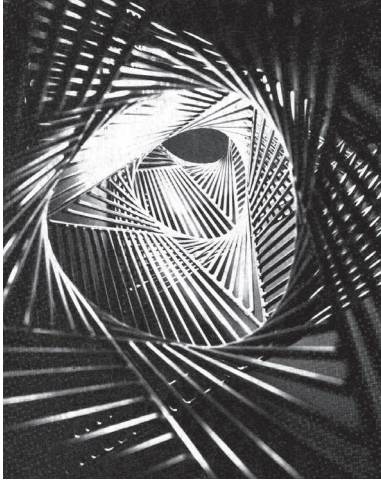
39 SÁNCHEZ LOMBA, F. M., «Ángel Duarte y otros colectivos», en *Ángel Duarte*, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura, Madrid, 1992, pp. 46-47.

40 Conversación con Ángel Duarte en el Hotel D'Abuisson de París, junio-julio de 2000.



Cartel de la exposición de Ángel Duarte en la Galería zúricuesa Suzanne Bollag, 1967.

Vidrio luminoso presentado por Ángel Duarte en la exposición *Wege und Experimente*, Zurich, 1968.



Entrelazados de paraboloides hiperbólicos en una obra de Ángel Duarte, detalle de E.26 A. I.

Primeros estudios de Ángel Duarte sobre del cubo, 1965.

Su trayectoria personal durante este periodo estuvo centrada, fundamentalmente, en Suiza. A lo largo de estos años, tras la disolución del Equipo 57, Ángel Duarte expuso hasta el año 1980 en 27 ocasiones. De ellas cinco fueron en Milán, Colonia, Frankfurt, Turín y París, siendo especialmente relevantes las de Zurich en 1967, Lausana y Ginebra en 1971 y 1972, Olten en 1975 y Neuchâtel en 1976. Si hiciésemos un recorrido por la producción que apareció bajo su autoría, inscrita en el ámbito de la *Nouvelle Tendance*, podríamos fijar una serie de puntos concretos, una serie de claves que marcaron la evolución plástica de Ángel Duarte a lo largo de la década de los setenta. Así, partiendo de la continuidad en la investigación, básica para la permanencia de su labor en grupo, se reafirmó en este aspecto cuando hizo las primeras declaraciones sobre su nueva etapa en Sion: «N'empêche pas que l'œuvre et l'expérience du travail en commun demeurent. Cette forme de travail et d'investigation reste le plus valable pour notre époque»⁴¹. Y, como señaló Marcel Joray en 1967, no construyó más que paraboloides hiperbólicos para aproximarse a una obra total, cuyo objetivo no fue sino «unir la perfection d'une création d'homme à l'environnement, à la harmonie, qualité première de l'art»⁴². El entrelazado de módulos, el carácter arquitectónico de sus creaciones, la importancia de los materiales, el juego óptico, la influencia de Ferdinand Gonzeth al concebir el espacio como algo plural y múltiple... determinaron las vías de investigación duartianas en Suiza: el espacio y la arquitectura, la idea de vacío.

En noviembre de 1967, la galería Suzanne Bollag recopiló el trabajo que Ángel Duarte había realizado desde 1962. Grabados sobre cristal, módulos de poliéster y de acero inoxidable y serigrafías revelaron la faceta cinética y óptica que el Equipo 57 apenas esbozó⁴³. La dedicación a la que estuvo entregado Ángel Duarte le animó a adentrarse en el estudio de la impresión óptica. Y lo hizo gracias a enlazar unos módulos con otros, sin solución de continuidad, merced al empleo de los efectos cambiantes y al uso de unos esquemas constructivos que otorgaron mayor significación, inusual en sus obras, a los juegos lumínicos y a unas matizaciones –muy sutiles– a la hora de emplear el color en el plano de la propia estructura.

En Montreaux, en la temporada de 1968, Ángel Duarte se presentó con su propia firma a la exposición colectiva en el Kunsthau de Zurich con unas *composiciones luminosas transformables*. Presentó unas obras elaboradas con una gran precisión que tuvieron como único fin desplegar tres aspectos en los que había investigado a lo largo de seis años⁴⁴. En *Weg und Experimente*, en Zurich, y *Recherches plastiques*, en la galería Palette de Ginebra⁴⁵ aquilató matemáticamente el desarrollo arquitectónico de sus

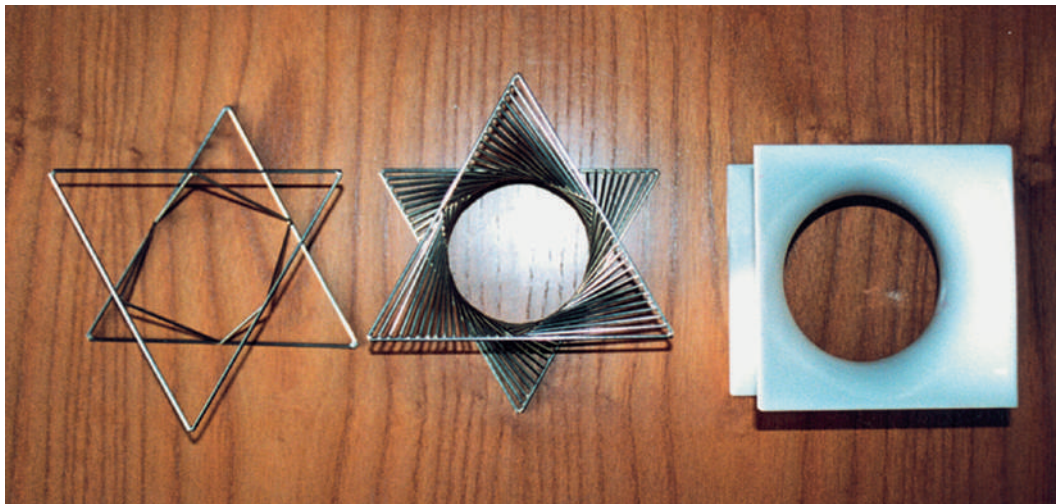
41 GÉ, «Equipo 57: unes expériences de travail et d'investigation», en *Nouvelliste du Rhone*, 25-III-1966.

42 JORAY, M., «L'esprit mathématique», en *La sculpture moderne en Suisse*, Édition Du Grillon, Neuchâtel, 1967, p. 10.

43 D. B., «Angel Duarte: Galerie Suzanne Bollag», en *Die Tate*, 9-XI-1967.

44 Editó cien ejemplares de grabados luminosos que se vendieron a 750 francos suizos cada uno de ellos.

45 A la galería Palette acudió con el Grupo Y, haciéndose público uno de sus manifiestos, y él como autor.

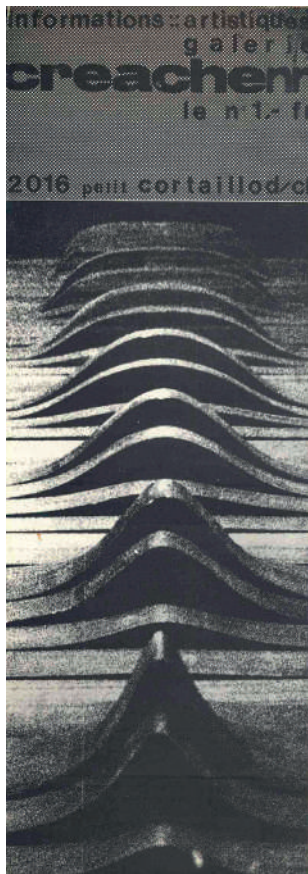


esculturas a partir de las superficies regladas no orientables y el perfil monumental que las obras debían tener para cumplir con su destino final. Un corpus teórico fraguado en las investigaciones emprendidas en los años cincuenta, aderezado con una literatura artística manifiesta en los textos y cuestionarios del Grupo Y, en su escrito *Art et Communication* y en la correspondencia entre el artista y el profesor de Cristalografía de la Universidad de Zurich, Hans-Ude Nissen. Estos avances se exhibieron por primera vez fuera de Suiza en Milán en la temporada de 1968. En la galería Il Cenobio, Ángel Duarte quiso hacer públicas sus pesquisas sobre las incisiones luminosas en la superficie del cristal de seguridad, sobre la utilización y el *comportamiento* del poliéster en las esculturas y sobre las labores llevadas a cabo en las estructuras de poliestireno, siempre bajo el claro dominio de los paraboloides hiperbólicos.

Entre 1969 y 1970, Ángel Duarte continuó en la misma línea de trabajo, pudiéndose ver las obras en Nyon, Colonia, Cortaillod, Frankfurt, Bienne y Brigue. En todas estas ciudades quiso destacar sus trabajos sobre los paneles cinéticos y el desarrollo de las estructuras modulares, cercanas a los arzones arquitectónicos. En este segundo aspecto, se empleó a fondo en el análisis de las curvas planas, de los ejes focales y no transversos, de las tangentes y bisectrices, o de las hipérbolas combinadas. También detalló los trazados de la hipérbola y de sus diversas combinatorias y de las parábolas (con las demostraciones sobre las tangentes normales, en el vértice, las directrices, la excentricidad) y, asimismo, de sus trazados. Esta ardua labor no fue comprendida en muchos casos, y así Arnold Kohler lo escribió en la *Tribune de Genève*: «Une seul réserve: elle [la exposición] vise pseudo-soldes limités par des surfaces réglées; ce sont là objets un peu trop scolaire, analogue à ceux qu'emploient les professeurs de mathématiques»⁴⁶. Pero olvidó, quizá por desconocimiento, que Ángel Duarte no trató nunca de *escenificar* teorías aprendidas en las enseñanzas primarias. Fue consciente de que la aplicación geométrica llevaba aparejada en sus grabados y maquetas una investigación

Módulos de acero y poliestireno utilizados a largo de toda la trayectoria de Ángel Duarte.

46 KOLHER, A., «Ángel Duarte et la géométrie lumineuse», en *La Tribune de Genève*, 5-XI-1969.



Catálogo de la exposición de la Galería Créanchenn de Petit-Cortailod, 1970.

sobre el complejo de las ideas y de los métodos topológicos. En Colonia, en la galería Reckermann, en 1969, volvió a plantear los problemas que atañen, al margen de la utilización de la luz, a los campos estructurales, al uso de las líneas reales y su relación con las leyes ópticas y a la multiplicación de los puntos de vista que tienen las esculturas a la hora de enfrentarse con ellas. Sobre todo si éstas van a ser llevadas a grandes escalas y van a integrarse en un espacio abierto concreto⁴⁷.

Tanto en la galería Créachenn como la Pot-Art y en la Zur Matze, Ángel Duarte se esforzó en ese año de 1979 para desarrollar en sus trabajos las leyes que rigen las formas espaciales, dejando en segundo plano los criterios estéticos para *explicar* su investigación en el campo de la geometría no euclidiana. Fue el momento en el que ahondó en los supuestos de Ferdinand Gonseth, en sus fundamentos matemáticos y en su interpretación del espacio a través de la geometría. La concepción realista gosethiana, opuesta a las concepciones formalista caló en su idea plástica: los objetos matemáticos son estructuras esquemáticas en las que lo sintáctico y lo semántico conforman aspectos correlativos desde un punto de vista pragmático. Así, al presentar cerca de Neuchâtel, en Cortailod, una treintena de esculturas y objetos cinéticos⁴⁸, Ángel Duarte resumió su posición estética y se reafirmó en una serie de puntos: Primero en la idea de la multiplicidad; segundo el espacio, la arquitectura y la idea de vacío que configuraron las tres coordenadas esenciales de la producción escultórica; en tercer lugar, con las aplicaciones matemáticas, su obsesión por el anillo de Moebius y los problemas que lleva aparejado el uso de la luz, siempre divergente, hizo que la geometría fuese la base de todo su argumentación, y mediante las posibilidades infinitas que ésta le ofreció, Ángel Duarte ajustó todavía más sus cálculos en pro de una «intransigencia rigurosa y una belleza demasiado espartana»⁴⁹; en cuarto lugar, la forma y el color, sus leyes y la influencia manifiesta de Víctor Vasarely y Max Bill dieron paso a una producción más contrastada, más inmiscuida en los avances tecnológicos, en la concepción óptica y dinámica, que implicaron de lleno al espectador en cada una de las piezas. El ejemplo más claro de ello se puede ver en la exhibición de la galería Zur Matze, en Brigue, al finalizar el año 1970⁵⁰. Y, más allá de estas búsquedas y sus realidades, Ángel Duarte planteó, por último, abiertamente sus obras como una conexión de forma y razón para brindar al arquitecto sus hallazgos sobre la carga y tensión de los materiales, principalmente el metal, dejando reservado su investigación sobre el movimiento a los cuadros cinéticos. En Frankfurt, en la galería Lichter, primero, y después en Pot Art de Bienne dejó muy clara cuál fue su intención a este respecto: el trasvase de estas nociones a grandes proyectos, tal como se apuntó en la crítica del *Stadt Biel*⁵¹.

A comienzos de 1972, Ángel quiso recapitular todas las aplicaciones teóricas que vertió en las estructuras. En *Recherches et réalisation. 1963-1970*, en la galería Impact de Lausana, y en los nuevos espacios de Art Factory Gallery de Friburgo trató de concretar y de enlazar todas

47 BONK, S., «Bei Ángel Duarte atmet die Fläche», en *Kölner Stadt-Anzeiger*, 2-1-1969.

48 ANÓNIMO, «À Cortailod, Ángel Duarte», en *Le Matin*, 14-VII-1970.

49 A. B., «Cortailod: Ángel Duarte à la Galerie Créchem», en *L'Impartial*, 15-VII-1970.

50 W. R., «Ángel Duarte in der Galerie Zur Matze», en *Walliser Bote*, 16-XII-1970.

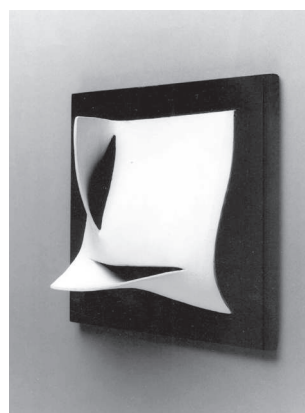
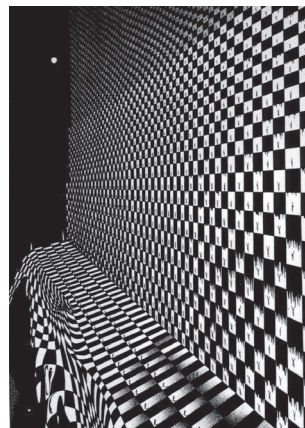
51 A. M., «Strukturen und kinetische Objekte», en *Stadt Biel*, 29-10-1970.

sus referencias, expresadas en *Recherche et expérimentation*, en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana durante la temporada de 1969, con las aportaciones sobre la unidad del espacio, sobre su continuidad y el carácter axiomático que les dio. Pasó de los paraboloides hiperbólicos que admiten dos sistemas de generatrices rectilíneas, entendidas como armazón estructural, a módulos compuestos por un gran número de estos paraboloides. Las numerosas maquetas que realizó entre 1971 y 1976, de las cuales se pudieron ver algunas en la galería Impact, según el propio Ángel Duarte sirvieron para «además de enseñar que el P. H. se genera a partir de una recta que se apoya en dos rectas del espacio quedando paralelas al plano inicial, mostré una nueva extensión de ese espacio a tenor de un sistema modular; un sistema que en su día bauticé como “architecture modulaire”»⁵². Términos estos que se aclaran al afirmar cómo existe una relación entre lo de fuera y lo de dentro para albergar espacios habitables, como se expresó en el *Courrier de Vignoble* en 1972⁵³. Y a ello sumó la dimensión temporal mediante los distintos ángulos de visión, ensayados en los grabados, y a través de la combinación de las líneas infinitas que se producen por la superposición de los planos, aplicables a la arquitectura, que funden aspectos especulativos y científicos:

Les constructions en «treillis» matérialisent au moyen d'une succession de segments métalliques, les surfaces courbes «imaginaires» déterminées par le contrepoint de figures linéaires comme l'hyperbole, la parabole, etc. Par des agencements différents réalisés à partir d'un même module, les structures alvéolaires illustrent la richesse visuelle des formes les plus simples...⁵⁴

En esta liza, el artículo de Charles Descloux, publicado en 1971, nos parece muy revelador. En *Ángel Duarte vers des espaces nouveaux* hablaba de la investigación que el artista pretendió a toda costa; una investigación a caballo entre la belleza plástica y las funciones vitales de la comunidad, una obra que persiguió adecuar la metodología de trabajo a las condiciones humanas⁵⁵. En Ginebra, en la sala Zodiaque, a finales de 1971, mostró estas conclusiones apuntadas y su posible aplicación arquitectónica, destacando como base sustancial el uso sistemático de materiales industriales en esas arquitecturas modulares: «Il se fonde sur une exploration méthodique de la physique, des resarces industrielles et de la forme en interaction»⁵⁶.

La unidad espacial, presentada en Impact, la fusión de vida y arte, defendida en Friburgo, y la aplicación de sus pesquisas a la arquitectura, vistas en Ginebra, le condujeron inexorablemente a ponerse en contacto con el profesor Hans Ude Nissen, cristalógrafo de la Escuela Politécnica de Zurich, quien se hallaba próximo a sus planteamientos teóricos. En su correspondencia, fuente de información capital para analizar esta etapa,



Timofeevich Fomenko, *Simplicial cubic celular*, obra sobre papel, 1974.

Ángel Duarte, *Moebius 2*, técnica mixta, 1973.

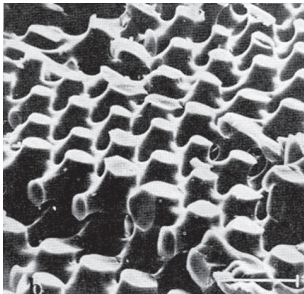
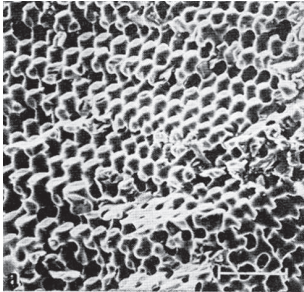
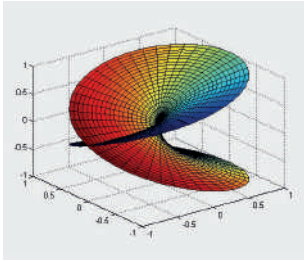
52 Conversación con Ángel Duarte en el Hotel Suecia de Madrid, 5 de junio de 2003.

53 A. K., «Ángel Duarte à Impact», en *Courrier de Vignoble*, 9-V-1971.

54 J. M., «Ángel Duarte à la Galerie Impact», en *La Gazette de Lausanne*, 30-III-1971.

55 DESCLOUX, CH., «Ángel Duarte vers des espaces nouveaux», en *La Liberté*, 5-III-1971.

56 MASON, R. M., «Les lignes», en *Tribune de Genève*, 19-XI-1971.



Superficie de Riemann para la función $f(z) = \sqrt{z}$.

Trabajos del profesor Hans-Ude Nissen sobre la orientación cristalográfica de las estructuras en los erizos de mar, 1969.

se puede observar la necesidad de establecer una colaboración entre la plástica y el ámbito científico con el fin de puntualizar y detallar las conclusiones comunes:

Il en existe plusieurs types essentiels, qui tous ont une analogie avec la structure atomiques des cristaux: on peut imaginer un cristal composé de petites cellules de forme géométrique simple, assemblées selon des lois simple... Pour les surfaces périodiques infinies, on trouve des petites unités analogues, qui contiennent toutes les caractéristiques géométriques sauf celles qui indiquent comment ces cellules doivent être assemblées⁵⁷.

Hans Ude Nissen, en esta carta, nos remite, sin duda, a las contribuciones hechas por Bernhard Riemann, Karl Weierstrass y August Moebius sobre las superficies periódicas infinitas, que sentaron las bases de los avances en los años sesenta, cuando se clasificaron estas superficies en tres categorías dentro de lo que se llamó *labyrinthe tridimensionnel*. Ángel Duarte ajustó sus esculturas a la segunda categoría, a la de las superficies regladas: «Vous avez appelé les unités de surface de “module” et avez représenté les droit qui les engendrent par de tiges métalliques fines. Cela donne à vos sculptures, non seulement une transparence partielle, mais également une vue d'ensemble géométrique: le concept de forme intérieure et l'extérieure tombe (c'est clair pour des raisons géométriques, puisque dans ces labyrinthes il n'y a ni intérieur ni extérieur)⁵⁸. Pero Ángel Duarte, a tenor de estas apreciaciones, fue más lejos al estudiar la periodicidad de estas estructuras espaciales. Buceó en la cristalografía y llegó a la conclusión de que sus módulos eran un problema cristalográfico relacionado con la teoría de grupo:

Vos rapports ouverts est positifs avec les sciences naturelles, et le fait que vous n'avez pas craint la reproduction mécanique de vos modules, témoignent de la nouvelle situation dans l'art non-figuratif, qui doit entretenir une recherche sérieuse pour ne pas se contenter de varier, de façon secondaire, l'arsenal de forme et couleurs accumulé par les décennies et les siècles passés⁵⁹.

El interés por la estructura matemática y cristalográfica y sus aplicaciones tecnológicas fueron determinantes para llevar a gran escala las maquetas; maquetas en las que estudió las superficies con los dos tipos de parábolas que conforman el módulo y las de tercer grado que se cortan. Con ellas obtuvo la prolongación y la precisión que Rudolf Schwarz ya había indicado. El resultado de esta representación extremadamente difícil, obtenida al elegir como unidad de construcción las tiras metálicas curvadas de manera mecánica, fue de extraordinaria belleza plástica. Ningún artista, hasta este momento, las había llevado a esa altura. Puede afirmarse que Ángel Duarte fue el primero en meterse hasta tal extremo en el estudio de las superficies periódicas infinitas minimales.

57 A. A. D., correspondencia con H. U. Nissen, 10-I-1972.

58 A. A. D., correspondencia con H. U. Nissen, 16-IV-1972.

59 A. A. D., correspondencia con H. U. Nissen, 15-V-1972.

En él, como André Roth señaló, se dio «une grande aptitude à la réflexion, à la contemplation active. Ses structures métalliques reflètent bien ce double aspect de permanence et de mobilité»⁶⁰. Y tres obras públicas, realizadas entre 1970 y 1971, dieron fe de ese trasvase científico: *E.1 A. I.* para ASUAG, en Bienne, *E.23 A. I.* para el *Centre de Recherche de B. Boveri*, en Baden, y *E.16 A. I.* para la *Fabrique de Tabac Réunies*, en Neuchâtel. Solamente en esta última para conseguir las superficies en ese espacio descrito más arriba, soldó dos mil doscientas cincuenta barras de acero inoxidable con tres mil doscientos puntos y desarrolló ciento ochenta paraboloides hiperbólicos distribuidos en quince módulos, consiguiendo armar dos triángulos superpuestos y desplazados un cuarto de vuelta uno de otro con el fin de alcanzar los más de dos metros⁶¹.

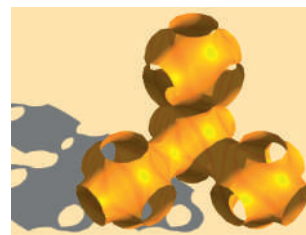
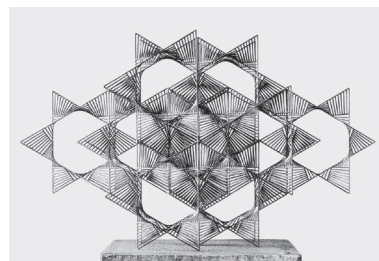
Pero, sin la menor duda, todas las investigaciones llevadas a cabo desde la fundación del Equipo 57 pudieron verse por primera vez con ocasión de la reapertura del Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel⁶² y en Sierre: en Ángel Duarte. *Œuvres 1957-1972* (que posteriormente recorrió varias ciudades suizas: Krevzlinge, Sion, Saint-Léonard y Sonvillaz), se exhibieron los proyectos entre junio y septiembre de 1972, se expusieron las maquetas que poco después se transformaron en grandes esculturas y se hizo público *El Manifiesto de Sion*, donde apuntó las pautas que habían guiado su trayectoria desde 1961. Esto es, señaló las siguientes claves:

*...la normalisation de la recherche, l'établissement de modules, la réalisation de structures ordonnées sur une base modulaire et les essais (infructueux) d'application de certain de ces modules à une architecture industrielle et préfabriquée*⁶³.

Su intención, una vez más, se orientó claramente a la *conquista del espacio* a través de la conjunción del rigor matemático y la intuición:

*L'espace que crée, il n'est pas «notre» espace, l'espace rationnel où nos activités peuvent jouer en toute tranquillité... Le sien, il est insaisissable, il est mouvant, il est instable –en ce sens du moins que tous les «aspects» successif– donc tous les «moments» successifs, créent, à chaque fois une stabilité nouvelle: et toutes ces virtualités, qui on sent et qu'on pressent, confèrent à l'œuvre une beauté étrange et fascinant*⁶⁴.

Entre 1974 y 1976, años cruciales para los proyectos de grandes esculturas que se ubicaron en espacios abiertos, Ángel Duarte inició una serie de muestras cuyo modelo fue tomado de la de Vidomat a finales de



Ángel Duarte y su hija Inés en la obra *E.1 A. I.* de Bienne en 1995.

Maqueta de *E.16 A. I.*, 1970.

Superficies estructuradas de H. A. Schwarz a finales del siglo XIX.

Ángel Duarte pintando a Anne Marie Ebener a mediados de los años sesenta.

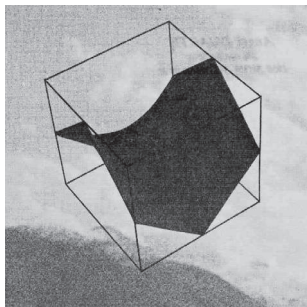
60 ROTH, A., «Ángel Duarte», en *Cronstruire*, núm. 11, 15-III-1972.

61 Véase *La Tabatière*, núm. 44, 1-V-1971.

62 M. S., «Événement hier à Neuchâtel. Réouverture du Musée d'Art et d'Histoire», en *TLM*, 1-III-1972.

63 DUARTE, A., *Manifiesto de Sion*, dado el 5 de junio de 1972.

64 VOUGA, D., «Ángel Duarte», en *Ángel Duarte. Œuvres 1957-1972*, Musée de Art et d'Histoire, Neuchâtel, 1972, s. p.



Galería Lydia Megert
Münsterstrasse 4
2011 Bern
Freitag 10.00 bis 19.00 Uhr

Ángel Duarte

Ausstellung vom 10. Mai
bis 7. Juni 1973
Vernissage Freitag,
10. Mai 1973,
18.30 bis 22.00 Uhr,
bei Abgang der Ausstellung.

1967 Structure, Iambhe
et mouvement, Centre René,
Paris; Fine Arts, Gert,
Geddes et movement,
Rueda d'Art moderne,
Paris; Von Architektur,
Raum der Kunst, Deutscher
Kunstverein, München;
1968 Wege und Perspektiven,
Kunstverein Zürich, Stadler
et al., Spiez; 1969
«L'œuvre de l'artiste»,
Dessau; Musée des
Beaux Arts (Teil von Bill),
Lausanne-Fribourg; Public
Art, Kunstverein, Bern;
1969 Optimal Art, Wuppertal,
Kunstverein, Wuppertal;
Licht und Bewegung, Olten
und Umgebung; Olten
und Umgebung;
1970 7. Triennale Inter-
nationale, Milano; Contraste 10,
New Mexico, California,
San Francisco 1971;
1971 New Public Art,
Kunstverein, Solothurn, Ger-
manien.

1972 Pivots X, Wash-
ington National Center,
New York, London;
1973 Nord und Süd,
New York, México, Rosenburg,
Kunstverein, Bern;
1974 Schweizer Kultur und
Bildung, Unterwalden,
Jugger, Sion; Art
movement, Galerie Suisse,
Paris; Monumentale ausge-
führt in Rosenburg, Mail,
Babel, Trossen, Sion
und Oberlausitz;
Arbeiteln in Russen in:
Madrid, Caracas, Ankara,
Stuttgart, Zürich, Lausanne,
Fribourg, Gert, Rosenburg,
Hagenberg.

1970 in Albanese del
Castello, Castello, ghibellino,
Labe mit 1962 in Lion Ch.
1962 Kunstverein
schule in Madrid, 1962
aufgebaut in Bern, 1967
aufgebaut der Gruppe 10
zusammen mit Diesteira,
Lorenzen, José María und
Cassero. Die Arbeiteln der
Gruppe 10 werden in Paris,
Madrid, Pöppelberg, Ger-
many, Zürich, Gert, Bern
und Mail in Zürich sowie
in weiteren Gruppen-
ausstellungen gezeigt.
1967 aufgebaut der
Gruppe 10.
Eisenbauausstellungen
mit 1971 (Frankfurt),
1967 Bolag, Zürich,
1968 Buchenberg, Mail,
1970 Galerie 10, Wuppertal,
Lichter, Frankfurt,
1971 Studio de Informa-
tion architecturale, Paris,
1969, 1968, 1967, 1966,
1965, 1964, 1963, 1962,
1961, 1960, 1959, 1958,
1957, 1956, 1955, 1954,
1953, 1952, 1951, 1950,
1949, 1948, 1947, 1946,
1945, 1944, 1943, 1942,
1941, 1940, 1939, 1938,
1937, 1936, 1935, 1934,
1933, 1932, 1931, 1930,
1929, 1928, 1927, 1926,
1925, 1924, 1923, 1922,
1921, 1920, 1919, 1918,
1917, 1916, 1915, 1914,
1913, 1912, 1911, 1910,
1909, 1908, 1907, 1906,
1905, 1904, 1903, 1902,
1901, 1900, 1899, 1898,
1897, 1896, 1895, 1894,
1893, 1892, 1891, 1890,
1889, 1888, 1887, 1886,
1885, 1884, 1883, 1882,
1881, 1880, 1879, 1878,
1877, 1876, 1875, 1874,
1873, 1872, 1871, 1870,
1869, 1868, 1867, 1866,
1865, 1864, 1863, 1862,
1861, 1860, 1859, 1858,
1857, 1856, 1855, 1854,
1853, 1852, 1851, 1850,
1849, 1848, 1847, 1846,
1845, 1844, 1843, 1842,
1841, 1840, 1839, 1838,
1837, 1836, 1835, 1834,
1833, 1832, 1831, 1830,
1829, 1828, 1827, 1826,
1825, 1824, 1823, 1822,
1821, 1820, 1819, 1818,
1817, 1816, 1815, 1814,
1813, 1812, 1811, 1810,
1809, 1808, 1807, 1806,
1805, 1804, 1803, 1802,
1801, 1800, 1799, 1798,
1797, 1796, 1795, 1794,
1793, 1792, 1791, 1790,
1789, 1788, 1787, 1786,
1785, 1784, 1783, 1782,
1781, 1780, 1779, 1778,
1777, 1776, 1775, 1774,
1773, 1772, 1771, 1770,
1769, 1768, 1767, 1766,
1765, 1764, 1763, 1762,
1761, 1760, 1759, 1758,
1757, 1756, 1755, 1754,
1753, 1752, 1751, 1750,
1749, 1748, 1747, 1746,
1745, 1744, 1743, 1742,
1741, 1740, 1739, 1738,
1737, 1736, 1735, 1734,
1733, 1732, 1731, 1730,
1729, 1728, 1727, 1726,
1725, 1724, 1723, 1722,
1721, 1720, 1719, 1718,
1717, 1716, 1715, 1714,
1713, 1712, 1711, 1710,
1709, 1708, 1707, 1706,
1705, 1704, 1703, 1702,
1701, 1700, 1699, 1698,
1697, 1696, 1695, 1694,
1693, 1692, 1691, 1690,
1689, 1688, 1687, 1686,
1685, 1684, 1683, 1682,
1681, 1680, 1679, 1678,
1677, 1676, 1675, 1674,
1673, 1672, 1671, 1670,
1669, 1668, 1667, 1666,
1665, 1664, 1663, 1662,
1661, 1660, 1659, 1658,
1657, 1656, 1655, 1654,
1653, 1652, 1651, 1650,
1649, 1648, 1647, 1646,
1645, 1644, 1643, 1642,
1641, 1640, 1639, 1638,
1637, 1636, 1635, 1634,
1633, 1632, 1631, 1630,
1629, 1628, 1627, 1626,
1625, 1624, 1623, 1622,
1621, 1620, 1619, 1618,
1617, 1616, 1615, 1614,
1613, 1612, 1611, 1610,
1609, 1608, 1607, 1606,
1605, 1604, 1603, 1602,
1601, 1600, 1599, 1598,
1597, 1596, 1595, 1594,
1593, 1592, 1591, 1590,
1589, 1588, 1587, 1586,
1585, 1584, 1583, 1582,
1581, 1580, 1579, 1578,
1577, 1576, 1575, 1574,
1573, 1572, 1571, 1570,
1569, 1568, 1567, 1566,
1565, 1564, 1563, 1562,
1561, 1560, 1559, 1558,
1557, 1556, 1555, 1554,
1553, 1552, 1551, 1550,
1549, 1548, 1547, 1546,
1545, 1544, 1543, 1542,
1541, 1540, 1539, 1538,
1537, 1536, 1535, 1534,
1533, 1532, 1531, 1530,
1529, 1528, 1527, 1526,
1525, 1524, 1523, 1522,
1521, 1520, 1519, 1518,
1517, 1516, 1515, 1514,
1513, 1512, 1511, 1510,
1509, 1508, 1507, 1506,
1505, 1504, 1503, 1502,
1501, 1500, 1499, 1498,
1497, 1496, 1495, 1494,
1493, 1492, 1491, 1490,
1489, 1488, 1487, 1486,
1485, 1484, 1483, 1482,
1481, 1480, 1479, 1478,
1477, 1476, 1475, 1474,
1473, 1472, 1471, 1470,
1469, 1468, 1467, 1466,
1465, 1464, 1463, 1462,
1461, 1460, 1459, 1458,
1457, 1456, 1455, 1454,
1453, 1452, 1451, 1450,
1449, 1448, 1447, 1446,
1445, 1444, 1443, 1442,
1441, 1440, 1439, 1438,
1437, 1436, 1435, 1434,
1433, 1432, 1431, 1430,
1429, 1428, 1427, 1426,
1425, 1424, 1423, 1422,
1421, 1420, 1419, 1418,
1417, 1416, 1415, 1414,
1413, 1412, 1411, 1410,
1409, 1408, 1407, 1406,
1405, 1404, 1403, 1402,
1401, 1400, 1399, 1398,
1397, 1396, 1395, 1394,
1393, 1392, 1391, 1390,
1389, 1388, 1387, 1386,
1385, 1384, 1383, 1382,
1381, 1380, 1379, 1378,
1377, 1376, 1375, 1374,
1373, 1372, 1371, 1370,
1369, 1368, 1367, 1366,
1365, 1364, 1363, 1362,
1361, 1360, 1359, 1358,
1357, 1356, 1355, 1354,
1353, 1352, 1351, 1350,
1349, 1348, 1347, 1346,
1345, 1344, 1343, 1342,
1341, 1340, 1339, 1338,
1337, 1336, 1335, 1334,
1333, 1332, 1331, 1330,
1329, 1328, 1327, 1326,
1325, 1324, 1323, 1322,
1321, 1320, 1319, 1318,
1317, 1316, 1315, 1314,
1313, 1312, 1311, 1310,
1309, 1308, 1307, 1306,
1305, 1304, 1303, 1302,
1301, 1300, 1299, 1298,
1297, 1296, 1295, 1294,
1293, 1292, 1291, 1290,
1289, 1288, 1287, 1286,
1285, 1284, 1283, 1282,
1281, 1280, 1279, 1278,
1277, 1276, 1275, 1274,
1273, 1272, 1271, 1270,
1269, 1268, 1267, 1266,
1265, 1264, 1263, 1262,
1261, 1260, 1259, 1258,
1257, 1256, 1255, 1254,
1253, 1252, 1251, 1250,
1249, 1248, 1247, 1246,
1245, 1244, 1243, 1242,
1241, 1240, 1239, 1238,
1237, 1236, 1235, 1234,
1233, 1232, 1231, 1230,
1229, 1228, 1227, 1226,
1225, 1224, 1223, 1222,
1221, 1220, 1219, 1218,
1217, 1216, 1215, 1214,
1213, 1212, 1211, 1210,
1209, 1208, 1207, 1206,
1205, 1204, 1203, 1202,
1201, 1200, 1199, 1198,
1197, 1196, 1195, 1194,
1193, 1192, 1191, 1190,
1189, 1188, 1187, 1186,
1185, 1184, 1183, 1182,
1181, 1180, 1179, 1178,
1177, 1176, 1175, 1174,
1173, 1172, 1171, 1170,
1169, 1168, 1167, 1166,
1165, 1164, 1163, 1162,
1161, 1160, 1159, 1158,
1157, 1156, 1155, 1154,
1153, 1152, 1151, 1150,
1149, 1148, 1147, 1146,
1145, 1144, 1143, 1142,
1141, 1140, 1139, 1138,
1137, 1136, 1135, 1134,
1133, 1132, 1131, 1130,
1129, 1128, 1127, 1126,
1125, 1124, 1123, 1122,
1121, 1120, 1119, 1118,
1117, 1116, 1115, 1114,
1113, 1112, 1111, 1110,
1109, 1108, 1107, 1106,
1105, 1104, 1103, 1102,
1101, 1100, 1099, 1098,
1097, 1096, 1095, 1094,
1093, 1092, 1091, 1090,
1089, 1088, 1087, 1086,
1085, 1084, 1083, 1082,
1081, 1080, 1079, 1078,
1077, 1076, 1075, 1074,
1073, 1072, 1071, 1070,
1069, 1068, 1067, 1066,
1065, 1064, 1063, 1062,
1061, 1060, 1059, 1058,
1057, 1056, 1055, 1054,
1053, 1052, 1051, 1050,
1049, 1048, 1047, 1046,
1045, 1044, 1043, 1042,
1041, 1040, 1039, 1038,
1037, 1036, 1035, 1034,
1033, 1032, 1031, 1030,
1029, 1028, 1027, 1026,
1025, 1024, 1023, 1022,
1021, 1020, 1019, 1018,
1017, 1016, 1015, 1014,
1013, 1012, 1011, 1010,
1009, 1008, 1007, 1006,
1005, 1004, 1003, 1002,
1001, 1000, 999, 998,
997, 996, 995, 994,
993, 992, 991, 990,
989, 988, 987, 986,
985, 984, 983, 982,
981, 980, 979, 978,
977, 976, 975, 974,
973, 972, 971, 970,
969, 968, 967, 966,
965, 964, 963, 962,
961, 960, 959, 958,
957, 956, 955, 954,
953, 952, 951, 950,
949, 948, 947, 946,
945, 944, 943, 942,
941, 940, 939, 938,
937, 936, 935, 934,
933, 932, 931, 930,
929, 928, 927, 926,
925, 924, 923, 922,
921, 920, 919, 918,
917, 916, 915, 914,
913, 912, 911, 910,
909, 908, 907, 906,
905, 904, 903, 902,
901, 900, 899, 898,
897, 896, 895, 894,
893, 892, 891, 890,
889, 888, 887, 886,
885, 884, 883, 882,
881, 880, 879, 878,
877, 876, 875, 874,
873, 872, 871, 870,
869, 868, 867, 866,
865, 864, 863, 862,
861, 860, 859, 858,
857, 856, 855, 854,
853, 852, 851, 850,
849, 848, 847, 846,
845, 844, 843, 842,
841, 840, 839, 838,
837, 836, 835, 834,
833, 832, 831, 830,
829, 828, 827, 826,
825, 824, 823, 822,
821, 820, 819, 818,
817, 816, 815, 814,
813, 812, 811, 810,
809, 808, 807, 806,
805, 804, 803, 802,
801, 800, 799, 798,
797, 796, 795, 794,
793, 792, 791, 790,
789, 788, 787, 786,
785, 784, 783, 782,
781, 780, 779, 778,
777, 776, 775, 774,
773, 772, 771, 770,
769, 768, 767, 766,
765, 764, 763, 762,
761, 760, 759, 758,
757, 756, 755, 754,
753, 752, 751, 750,
749, 748, 747, 746,
745, 744, 743, 742,
741, 740, 739, 738,
737, 736, 735, 734,
733, 732, 731, 730,
729, 728, 727, 726,
725, 724, 723, 722,
721, 720, 719, 718,
717, 716, 715, 714,
713, 712, 711, 710,
709, 708, 707, 706,
705, 704, 703, 702,
701, 700, 699, 698,
697, 696, 695, 694,
693, 692, 691, 690,
689, 688, 687, 686,
685, 684, 683, 682,
681, 680, 679, 678,
677, 676, 675, 674,
673, 672, 671, 670,
669, 668, 667, 666,
665, 664, 663, 662,
661, 660, 659, 658,
657, 656, 655, 654,
653, 652, 651, 650,
649, 648, 647, 646,
645, 644, 643, 642,
641, 640, 639, 638,
637, 636, 635, 634,
633, 632, 631, 630,
629, 628, 627, 626,
625, 624, 623, 622,
621, 620, 619, 618,
617, 616, 615, 614,
613, 612, 611, 610,
609, 608, 607, 606,
605, 604, 603, 602,
601, 600, 599, 598,
597, 596, 595, 594,
593, 592, 591, 590,
589, 588, 587, 586,
585, 584, 583, 582,
581, 580, 579, 578,
577, 576, 575, 574,
573, 572, 571, 570,
569, 568, 567, 566,
565, 564, 563, 562,
561, 560, 559, 558,
557, 556, 555, 554,
553, 552, 551, 550,
549, 548, 547, 546,
545, 544, 543, 542,
541, 540, 539, 538,
537, 536, 535, 534,
533, 532, 531, 530,
529, 528, 527, 526,
525, 524, 523, 522,
521, 520, 519, 518,
517, 516, 515, 514,
513, 512, 511, 510,
509, 508, 507, 506,
505, 504, 503, 502,
501, 500, 499, 498,
497, 496, 495, 494,
493, 492, 491, 490,
489, 488, 487, 486,
485, 484, 483, 482,
481, 480, 479, 478,
477, 476, 475, 474,
473, 472, 471, 470,
469, 468, 467, 466,
465, 464, 463, 462,
461, 460, 459, 458,
457, 456, 455, 454,
453, 452, 451, 450,
449, 448, 447, 446,
445, 444, 443, 442,
441, 440, 439, 438,
437, 436, 435, 434,
433, 432, 431, 430,
429, 428, 427, 426,
425, 424, 423, 422,
421, 420, 419, 418,
417, 416, 415, 414,
413, 412, 411, 410,
409, 408, 407, 406,
405, 404, 403, 402,
401, 400, 399, 398,
397, 396, 395, 394,
393, 392, 391, 390,
389, 388, 387, 386,
385, 384, 383, 382,
381, 380, 379, 378,
377, 376, 375, 374,
373, 372, 371, 370,
369, 368, 367, 366,
365, 364, 363, 362,
361, 360, 359, 358,
357, 356, 355, 354,
353, 352, 351, 350,
349, 348, 347, 346,
345, 344, 343, 342,
341, 340, 339, 338,
337, 336, 335, 334,
333, 332, 331, 330,
329, 328, 327, 326,
325, 324, 323, 322,
321, 320, 319, 318,
317, 316, 315, 314,
313, 312, 311, 310,
309, 308, 307, 306,
305, 304, 303, 302,
301, 300, 299, 298,
297, 296, 295, 294,
293, 292, 291, 290,
289, 288, 287, 286,
285, 284, 283, 282,
281, 280, 279, 278,
277, 276, 275, 274,
273, 272, 271, 270,
269, 268, 267, 266,
265, 264, 263, 262,
261, 260, 259, 258,
257, 256, 255, 254,
253, 252, 251, 250,
249, 248, 247, 246,
245, 244, 243, 242,
241, 240, 239, 238,
237, 236, 235, 234,
233, 232, 231, 230,
229, 228, 227, 226,
225, 224, 223, 222,
221, 220, 219, 218,
217, 216, 215, 214,
213, 212, 211, 210,
209, 208, 207, 206,
205, 204, 203, 202,
201, 200, 199, 198,
197, 196, 195, 194,
193, 192, 191, 190,
189, 188, 187, 186,
185, 184, 183, 182,
181, 180, 179, 178,
177, 176, 175, 174,
173, 172, 171, 170,
169, 168, 167, 166,
165, 164, 163, 162,
161, 160, 159, 158,
157, 156, 155, 154,
153, 152, 151, 150,
149, 148, 147, 146,
145, 144, 143, 142,
141, 140, 139, 138,
137, 136, 135, 134,
133, 132, 131, 130,
129, 128, 127, 126,
125, 124, 123, 122,
121, 120, 119, 118,
117, 116, 115, 114,
113, 112, 111, 110,
109, 108, 107, 106,
105, 104, 103, 102,
101, 100, 99, 98,
97, 96, 95, 94,
93, 92, 91, 90,
89, 88, 87, 86,
85, 84, 83, 82,
81, 80, 79, 78,
77, 76, 75, 74,
73, 72, 71, 70,
69, 68, 67, 66,
65, 64, 63, 62,
61, 60, 59, 58,
57, 56, 55, 54,
53, 52, 51, 50,
49, 48, 47, 46,
45, 44, 43, 42,
41, 40, 39, 38,
37, 36, 35, 34,
33, 32, 31, 30,
29, 28, 27, 26,
25, 24, 23, 22,
21, 20, 19, 18,
17, 16, 15, 14,
13, 12, 11, 10,
9, 8, 7, 6, 5, 4,
3, 2, 1, 0.

Anne Marie Ebener, *Paloma del Espíritu Santo*, Brige, 1969.

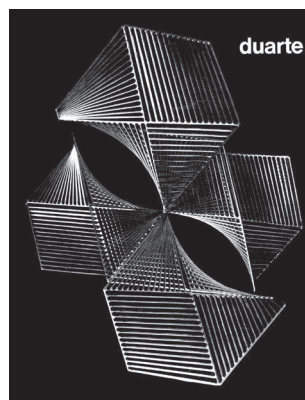
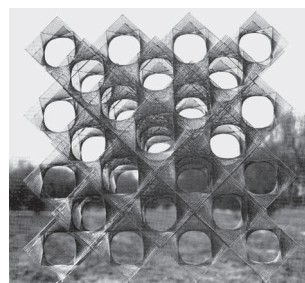
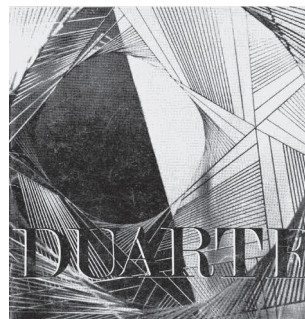
Estudios sobre el cubo presentados en la Galería Média de Neuchâtel en 1976.

En 1975 Ángel Duarte expuso en la Galería Lydia

Por el contrario, en Olten, le interesó desglosar la labor de artista en cuatro grandes apartados: la pintura desde 1956, la investigación con el Equipo 57, su labor en solitario sobre el espacio entre 1961 y 1975 y las realizaciones monumentales recientes. Puso especial interés en las ideas del espacio esculpido continuo, la gran conquista del artista extremeño basada en los precursores rusos que venía siendo, desde comienzo de los años sesenta, un campo de investigación: «Das Werk Duartes ist die Skulptur eines kontinuierlichen. Raumes mittels strenger geometrischer Formen. Diese Formen können als einzelne Elemente von einer Gaze aufgelöst, sich selbst genügen. Oft wird dieselbe Form zum Modul und ergänzt sich zu Kontellationen eines reichen Inhaltes»⁷⁰. Y para demostrar esta amplia gama de combinaciones expuso los bocetos de las esculturas de Asuag, Ouchy, Bienne y Tramelan integrados en un ambiente concreto⁷¹: obras, todas ellas, en las que dejó manifiesto su preocupación no sólo por el aspecto geométrico, sino por la función social, humana según él⁷², que debían desempeñar: «Duarte misst seiner Arbeit eine vielschichtige menschliche Funktion bei: Eine Funktion der Einfaltung und der Ausstrahlung. Eine Ausstrahlung, die seinen ganzen Wesen entspricht»⁷³. Y en paralelo a este importante hecho en su carrera artística, Ángel Duarte lanzó el *Manifiesto de Olten*, donde se puede sintetizar el pensamiento duartiano a lo largo de la década de los años setenta. Una reflexión encaminada a ubicar en el espacio tridimensional a tenor de una aplicación modular, hiperbólica e interactiva, que sirviera, a la par, para la arquitectura y echase mano de la tecnología, de los físicos, de los ingenieros... para resolver aquello que atañe a la geometría, al equilibrio y a la resistencia de los materiales⁷⁴.

Después de Olten, casi al mismo tiempo, en octubre de 1975, Denise René recogió parte de los grandes proyectos realizados en Suiza para mostrarlos en París⁷⁵ y, entre 1975 y 1976, Suzanne Bollag hizo algo similar en Zurich. El eco de la crítica fue notable en todos los medios de comunicación. Basta con reseñar la noticia que dio el *Grenchner Tagblatt* al destacar la importancia de esta exposición, dada la aportación que Ángel Duarte hizo al estudio del medioambiente y al empleo de los materiales industriales⁷⁶. O reseñar el hincapié que se hizo sobre el espacio modular, el ordenador como base de la indagación matemática y el trasvase de estos dos conceptos a los nuevos materiales en el *Baderne Tagblatt*⁷⁷.

La década de los años setenta Ángel Duarte la cerró, curiosamente, a finales de marzo de 1976 con la exposición de la galería Média de Neuchâtel. En esta ocasión quiso rendir un homenaje a Agustín Ibarrola al poner a la

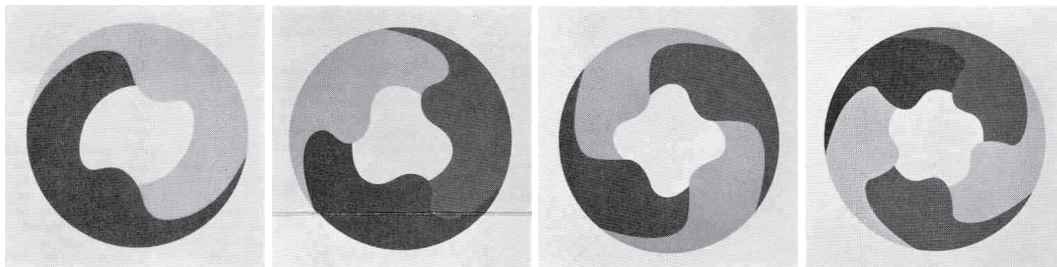


Catálogo de la Exposición *Duarte*, Olten, 1975.

Ángel Duarte, *E.7 A. I.*, acero inoxidable, Bâle, 1963-1967.

Catálogo *Duarte*, Galería Denise René, París, 1975.

- 70 RIVAZ, M. de, «Ángel Duarte», en *Ángel Duarte. Werke 1955-1975*, Ausstellung im Stadhaus, Olten, 1975, s. p.
- 71 Esta es la primera vez que aparece la relación de obras monumentales, cuya lista inicial la formaron *E.16 A. I.*, *E.1 A. I.*, *E.23 A. I.*, *E.7 A. I.*, *E11 P.* y *E.4 A. I.*
- 72 Puede consultarse a este respecto los manifiestos de Sion y de Olten, recopilados en español por Inmaculada Julián en su libro *Arte cinético en España*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 258-261.
- 73 RIVAZ, M. de, «Ángel Duarte», *opus cit.*, s. p.
- 74 DUARTE, A., «Manifiesto de Olten», en *Ángel Duarte. Werke 1955-1975, opus cit.*, s. p.
- 75 Véase, *Duarte*, Galería Denise René, París, 1975.
- 76 H. L., «Auseinandersetzung mit dem Raum», en *Grenchner Tagblatt*, 4-X-1975. También esta idea fue recogida en más críticas: L. V., «Ángel Duarte in Galerie Suzanne Bollag», en *NZ Zeitung*, 26-II-1976.
- 77 M. St., «Eine Stunde der Wahrheit», en *Die Weltwoche*, 3-III-1976.



Estudios sobre la interactividad en la Galería Média de Neuchâtel, 1976.

venta una carpeta de serigrafías firmadas, no realizadas, por el Equipo 57, así como una serie de documentos relativos al encarcelamiento del artista vasco. También aparecieron los primeros estudios sobre el cubo (4 PHP y 8 PHP) que se prolongaron hasta el año 2003:

Le support, le matériau, n'a guère d'importance en soi, en dehors de sa fonction de modeler l'espace, son épaisseur est neutre, indifférente. Elle découle simplement des nécessités statiques, et pourtant, Duarte voue un soin méticuleux à la facture et à la qualité d ses structures. Les structures intérieures ou visibles des œuvres plastiques de Duarte sont toujours des droites, jamais des courbes. Ces droites, par leur mouvement engendrent des surfaces concaves, convexes, donc courbes, ces droites relient d'ailleurs d'autres droites. Les droites reliées étant les côtés, de triangles, de losanges, de cubes...⁷⁸

Con esta idea sobre el cubo y la de recomponer el papel del Equipo 57 en la Historia del Arte y su importancia dentro del panorama europeo de mediados de siglo, concretamente dentro de las últimas vanguardias, Ángel Duarte dedicó cinco años a tales empresas. Disminuyó su presencia en las exposiciones individuales y no volvió a exponer hasta 1981, una vez que hubo preparado su vuelta a España con su participación fuera de concurso en el prestigioso Premio de Cáceres:

Desde 1977 centré mi interés en los estudios sobre el cubo; una labor compleja sobre la que había trabajado. Me interesó crear formas en el espacio que sólo fueran posibles ahí y renuncié, si puede decirse así, a esa objetividad que siempre ha presidido mi obra. Y, paralelamente, fui «tramando» una vuelta al panorama español, un retorno mío y del Equipo 57. Mi participación fuera de concurso en el Premio Cáceres fue el primer eslabón de una cadena que no terminó hasta 1992-1993, cuando se recocieron los años de investigación que los componentes del Equipo y yo mismo dedicamos a tal tarea. Comenzó una nueva etapa en mi carrera⁷⁹.

78 RIVAZ, M. de, «Ángel Duarte», en *Ángel Duarte*, Galería Média, Neuchâtel, 1976, s. p.

79 Conversación con Ángel Duarte en el Hotel Suecia de Madrid, el día 2 de diciembre de 2002.

2. ÁNGEL DUARTE Y EL EQUIPO 57. LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL

Durante la corta vida del Equipo 57, la proyección internacional del grupo corrió prácticamente a cargo de Ángel Duarte. De ahí que desde 1962, fecha en la que el grupo se disolvió, se esforzase en mantener vivo su espíritu, multiplicando sus contactos en la escena tanto europea como americana. El único camino posible fue la participación en los acontecimientos más significativos que se sucedieron en el seno de la corriente normativa, óptica y cinética, aglutinada en la *Nouvelle Tendence*. Puede decirse que desde 1961-1962, fecha en la que paradójicamente el normativismo estaba en segundo plano en el panorama español, el Equipo 57 fue testigo de exposiciones de una repercusión histórica considerable. Al margen de las primeras muestras realizadas en el *Salón des Realités Nouvelles*, en el *Tercer Salón de Mayo*, en *Art Construit d'Aujourd'hui* o en *6 peintres contemporaines d'Espagne*, la andadura real de esta aventura internacional comenzó con *Konkretkunst* en 1960, en el Helmhaus de Zurich, merced a la amistad de Ángel Duarte con Max Bill. Pero el espaldarazo del grupo vino determinado en el plano nacional en ese mismo año por la *Primera Exposición de Arte Normativo Español*, en Valencia, y en el plano internacional por *Art abstrait constructif international*, en la galería Denise René, entre 1961 y 1962.

En el ámbito internacional, con *Art abstrait constructif d'aujourd'hui*, en 1959, *Art abstrait constructif international*, en 1961, y *Structures*, en 1962, en la galería Denise René las dos últimas, se inició otro periodo del Equipo 57 dirigido a participar en aquellos acontecimientos que giraron alrededor del arte reglado, en torno a ese intento de ordenar el espacio: «L'ordre et la mesure doivent toujours de nouveau être créés, être reconus; le désordre, la démesure s'installent tout seul. Il suffit que la discipline se relâche d'un cran seulement pour que l'homme ne soit plus l'homme»⁸⁰. Y dentro de ese ánimo constructivo, Ángel Duarte presentó en mayo de 1962 en la *Exposición Antológica de Primavera, 10 Años al Aire Libre*, cuatro óleos fechados en 1956 para no olvidar el origen de toda su investigación. Con estas obras tempranas quiso *reubicar* la labor científica en la que se sustentó el Equipo 57, sobre todo si tenemos presente dos cuestiones. La primera que el espacio, el color y la forma se mezclaron con los principios sociales que les guiaron, con «los intentos de acercamiento al pueblo que nos hace comprender esa idea de realidad, de diálogo, de rebeldía»⁸¹, apuntado por Manuel Conde a comienzo de la década de los sesenta. Y la segunda que el currículum que se publicó en el catálogo se ciñó a la corta vida del Equipo 57.

Unos días después, en el mes de junio, Ángel Duarte repitió la misma hazaña en Leverkusen, en *Konstruktivisten*. Junto a Josef Albers, Jean Arp, Robert Delaunay, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Theo van Doesburg, Manolo Calvo, Auguste Herbin, Richard Mortensen, Nicolás Schöffer, Yaacov Agam, Julio Le Parc, François Morellet, Víctor Vasarely o Gregorio Vardenaga, Ángel

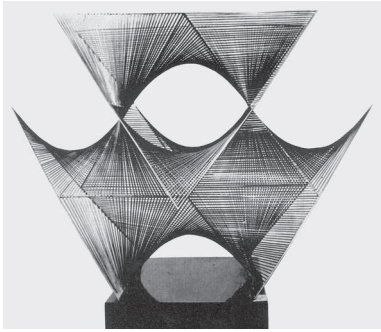


Catálogo *Konstruktivisten*, Leverkusen, 1962.

Catálogo *España Libre. Esposizione d'arte spagnola contemporanea*, Rimini, 1964.

80 SEUPHOR, M., «Sur la notion d'architecture», en *Art abstrait constructif international, opus cit*, París, 1961, s. p.

81 CONDE, M., véase el prólogo al catálogo, editado por la Dirección General de Bellas Artes en Madrid, 1962, s. p.



Escultura que representó al Equipo 57 en España Libre. Esposizione d'arte spagnola contemporanea, 1964.

Duarte formó parte de una revisión histórica en la que se incluyó los avances realizados por los artistas de la última generación. Según Udo Kultermann se apostó, sin menospreciar los precedentes históricos, por las innovaciones materiales, por la actualización de un *ideario* acorde con el contexto histórico de los años sesenta, por lo que el crítico e historiador alemán denominó *alfabetos actuales*, relacionados con los sistemas informáticos, el mundo industrial y las exigencias que requería otro tipo de sociedad⁸².

En 1963, Matko Meštrović definió el carácter interno de ese movimiento, única vía posible y eficaz, como una necesidad histórica y plástica con la que debíamos penetrar en la estructura social y superar el ámbito emotivo e imaginativo. Pero no solamente fue necesario desde la perspectiva histórica, sino útil desde el punto de vista pragmático. Y para dotar al arte de esa utilidad había que superar con creces lo poético y situarse en el plano más humano posible. Estas ideas de Matko Meštrović no fueron más que un desarrollo de lo expresado en la primera muestra de la *Nouvelle Tendance* por los diferentes grupos y artistas: la presencia de una ciencia nueva del arte, propugnada por el GRAV; la explicación, según François Morellet, de multiplicar las experiencias y no explicar solamente los resultados; el papel de la investigación, apuntado por Joël Stein, cuya definición no ha de conducir a errores de interpretación y sí, por el contrario, su ejercicio y desarrollo debe desembocar en algo interdisciplinar que sirva a la sociedad contemporánea; y la nueva concepción de la obra, señalada por Jean-Pierre Yvaral, tiene que aportar formas de concebir el mundo en el que vivimos. Con ello, como Guido Ballo escribió en el catálogo para *Oltre la pittura, oltre la scultura. Mostra di ricerca di arte visiva*, condujo a Ángel Duarte a enfocar su creación como una posibilidad cuyo resultado no es definitivo puesto que falta parte de su desarrollo; desarrollo cuyo principio activo se halla en los espectadores.

Así, bajo esta perspectiva, a la continuidad estructural, propiciada por el Equipo 57, Ángel Duarte incorporó a lo largo de la década de los sesenta la luz discontinua. La investigación óptica y la *inestabilidad fenoménica* –como sinónimo de ambigüedad semántica⁸³– sumaron a las aportaciones duartianas la clara división entre arte y ciencia al no tratar de sustituir uno por otro, sino poner en evidencia los problemas con los que se encontró la plástica en esos años: una *funzione proposizionale* a tenor de la cual se produce una transformación⁸⁴. O en palabras de Guy Habasque: «Les nouvelles conceptions du temps se traduisent par une instabilité voulue et reconnue de l'œuvre et de sa structure, instabilité qui ne correspond pas à une banale mise en mouvement, mais à la synthèse profonde de trois facteurs, image-mouvement-temps...»⁸⁵. Por lo tanto, Ángel Duarte puso el acento aún más no sólo en la participación, sino en la experimentación dentro del campo perceptivo y en la investigación estructural. Estos dos problemas fueron los que pesaron sobre el planteamiento general del arte durante esos años.

82 KULTERMANN, U., «Eine Stück Eisis, in demeine Flamme brennt», en *Konstruktivismen*, Städtisches Museum, Leverkusen, 1962, s. p.

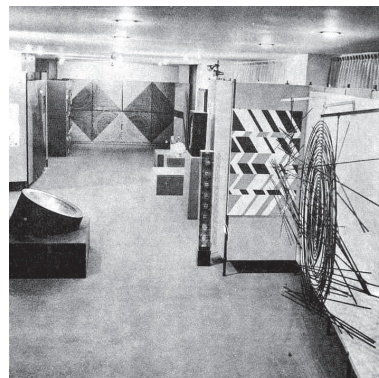
83 DORFLES, G., «Gruppo N», en *Zero*, diciembre, 1962.

84 ECO, U., «Arte programmata», en *Arte Programmata*, Negozio Olivetti, Milán, 1962.

85 HABASQUE, G., véase la introducción del catálogo *GRAV*, Galería Denise René, París, 1962, s. p.

Con ello quiso definir sus obras como la síntesis propuesta por Guy Habasque, o, en ese mismo sentido, identificarse con el ideario de la *Nouvelle Tendance*, a pesar de mantener la firma colectiva de un Equipo 57 que ya no existía:

*Notre but est de fair de vous un partenaire. Notre art est basé sur la réciprocité... notre art dépend de votre participation active... Il est en tout cas social... notre art est réalisable à des conditions sociales en grande série et sur une base industrielle... Nous voulons être libre de toute convention... notre programme croît à chaque nouvelle expérience... Nous souhaitons que l'idée soit subjective, c'est-à-dire: nouvelle, la réalisation objective, c'est-à-dire: anonyme*⁸⁶.



Vista general de *MENTE 4*, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Bilbao, 1969.

Hay que mencionar, por último, que Ángel Duarte, entre 1964 y 1965, confirmó su compromiso político, a pesar de la crisis del Equipo 57, en la exposición *España libre. Esposizione d'arte spagnola contemporanea*. El arte debía trascender de este modo su actividad para cargarse de una ideología que tomara conciencia de la realidad; un tema éste que en 1961 no pareció ver Vicente Aguilera Cerni: «La priorità del fattore morale ed internazionale ha fatto sì che l'Equipo impostasse precocemente non soltanto la tematica completa di una metodologia, ma anche la conseguenze logiche di un dovere morale assunto in condizioni certamente sfavorevoli»⁸⁷.

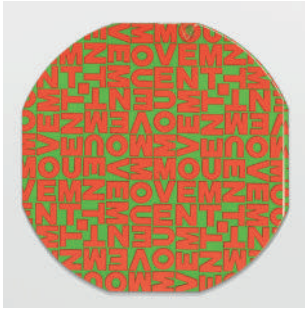
3. ÁNGEL DUARTE Y LOS GRUPOS ESPAÑOLES

También hay que reseñar, brevemente, la conexión y la relación de Ángel Duarte con los grupos y manifestaciones artísticas españolas que se dieron a partir de 1962. Por eso conviene apuntar, al margen de esta tendencia, la participación del artista en *la Exposición Antológica Primavera 10 Años al aire Libre*; una muestra que promocionó la Dirección General de Bellas Artes durante la temporada de 1962 para dar juego a la sala existente en la Sociedad de Amigos del Arte, y para recordar, según Manuel Conde, «la existencia de un espíritu rebelde, consciente de la realidad, partícipes de la diversidad y amantes del diálogo»⁸⁸. Ángel Duarte, para esta ocasión, participó, curiosamente, con cuatro pinturas fechadas en 1956, con unas obras con un marcado carácter parisino, con el sello inconfundible de la influencia de Nicolas de Staël, ciñéndose al concepto temporal que la muestra pretendió y rehuyendo de sus trabajos e investigaciones posteriores con el Equipo 57. Aclarada esta participación circunstancial, Ángel Duarte tuvo contactos con el núcleo valenciano, con Barcelona, a través de *MENTE*, con la tendencia esencialista, con MAN. Así estuvo presente en 1968 en *Antes del Arte*, donde

86 GERSTNER, K., «Qu'est-ce que la Nouvelle Tendance», en *Propositions visuelles de mouvement international Nouvelle Tendance*, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, París, 1964, s. p.

87 AGUILERA CERNI, V., «Note critique», en *España Libre. Esposizione d'arte spagnola contemporanea*, Grafche Gattei, Rimini, 1964, s. p.

88 CONDE, M., «El arte libre. Libertad. En cada primavera. Siempre», en *Exposición Antológica Primavera 10 Años al aire Libre*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962, s. p.



Catálogo *Mouvement 2*, Galería Denise René, París, 1964.

Vista de la exposición *Mouvement 2*, Galería Denise René, París, 1964.

Catálogo *Art et Mouvement*, Tel-Aviv, 1965.

se rastreó la línea que une la ciencia y la plástica mediante la fenomenología para abrirse a la óptica, la gestáltica, la percepción, la comunicación y el diseño; en MENTE, Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, o a través de las monografías aparecidas, *Generación de formas plásticas* (Memorias de los Seminarios celebrados entre 1968 y 1969), donde fue testigo directo de la crisis del lenguaje normativo y de su participación en el catálogo *Formas Computables*; en MAN (Muestra de Arte Nuevo), en las ediciones de 1969 y 1970, unas manifestaciones cuyos principios estuvieron basados en la información, la responsabilidad del artista hacia la colectividad y la unión de ética y estética; en la galería René Metráz de Barcelona con *50 Años de Constructivismo* a finales de 1973; en una muestra importante que tuvo lugar en el Museo Rath de Ginebra en marzo de 1969, *Art espagnol d'aujourd'hui*, en la que dejó claro cuál fue la situación del arte fuera de los cauces oficiales, siendo el único escultor racionalista seleccionado para representar esta corriente.

4. LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL EQUIPO 57 DESPUÉS DEL EQUIPO 57: DE *MOUVEMENT 2* A *LICH UND BEWEGUNG*

Quizá, la exposición con mayor trascendencia en el panorama internacional de 1964 fue *Mouvement 2*. La galería Denise René quiso tomar el pulso a los movimientos normativos europeos: «Creí oportuno hacer un balance después de casi ocho años, ver cómo los artistas habían intensificado sus investigaciones y sus actuaciones dentro del arte cinético y óptico. Fue una especie de respaldo a todo aquello por lo que opté en una Europa envuelta en conflictos ideológicos. De esta manera, junto a los históricos, léase Agam, Vasarely, Albers o Lohse, estuvieron jóvenes comprometidos, entre ellos Ángel Duarte, empeñado en ese preciso momento en sostener la llama de un Equipo 57 que lo conformaba él mismo»⁸⁹. Y Jean Cassou escribió para esta ocasión un texto revelador en el que planteó la vigencia de esta tendencia o, quizá mejor, la constante histórica que siempre ha planeado sobre el arte. No sólo se trató de una concreción en el tiempo, como Denise René señaló, sino de una «mirada fija» que abarcó tanto los problemas del *trompeu-l'oeil* como los de las apariencias renacentistas y barrocas, al aplicar rigurosamente la geometría y el saber matemático, motores que arrancaron y pusieron, como dice la galerista parisina, en marcha aquella fijeza histórica:

*C'était le propre de certains styles de sentir e eux une volonté d'expansion dans l'espace et, par conséquent, aussi, dans le temps... La soif de mouvement semble propre à notre époque... Les arts cinétiques, lesquels, de leur propre nature, ne peuvent qu'aspirer à l'ouvert et à l'illimité*⁹⁰.

Este relanzamiento parisino le sirvió a Ángel Duarte para estar presente en los acontecimientos más significativos que se dieron entre 1965 y 1967. Tel-Aviv, Zagreb, Búfalo, San Luis, Baltimore, Berna, Düsseldorf, Rotterdam o

89 Conversación con Denise René, Espacio Marais, París, 1 de julio de 2000.

90 CASSOU, J., «Mouvement», en *Mouvement 2*, Galería Denise René, diciembre, París, 1964, s. p.



Montreal se convirtieron en referencias obligadas para ver el entresijo de la *Nouvelle Tendence: Arte et Mouvement*, N.T. 3, *The art today*, *The responsive eye*, *Licht und Bewegung* y *Kunst-Licht-Kunst* centraron la producción duartiana y su reflexión plástica. A pesar de tener sus obras una autoría colectiva, entendiéndose esto ya como un gesto netamente romántico, el artista aldeanovense marcó una serie de criterios que, aunque su base radicara en las investigaciones del grupo, se alejaron, consecuencia de la evolución y de los contactos nuevos, cada vez más de aquellos planteamientos iniciales de los años cincuenta: Ángel Duarte en *Art et Mouvement*, celebrada en Tel-Aviv en 1965, participó con dos obras, una realizada en 1957 y otra en 1964; ésta última, un vidrio grabado que se atuvo a la idea marcada por Frank Popper, aquella de reflejar la relación existente entre el movimiento virtual y el real⁹¹. A partir de aquí se marcaron unos hitos en su trayectoria materializados en:

- *Nova Tendencija 3*, en Zagreb en 1965, fue todavía mucho más relevante que la muestra israelí desde el punto de vista artístico. Celebrada entre agosto y septiembre de 1965 en la galería *Suvremene Umjetnosti* de Zagreb, Ángel Duarte con la obra *V 25 B, dos espacios en interactividad* no se salió de los ocho parámetros definidos por Matko Meštrović. Esto es, su vidrio luminoso fue concebido, más allá de los hallazgos del Equipo 57, a tenor del espacio proyectado, de los efectos secundarios de la luz, de la investigación de los contrastes, de la presentación de un movimiento virtual, activo y pasivo, de la programación visual en función del tono y las gamas de color, de la interacción... para conseguir los efectos ópticos y la implicación de los observadores, recurriendo, a la vez, al uso de nuevos materiales. Y todo ello para conseguir lo que Matko Meštrović etiquetó como «espace scénique»⁹².

- La renovación y la articulación del lenguaje artístico dentro de un contexto social, cuya base estuvo en el *Convegno Internazionale d' Artisti, Critici e Studiosi d'Arte* de Rimini-Verruchio-San Marino, entre 1963 y 1965⁹³, al discutirse en su seno tales cuestiones, determinaron y reafirmaron

Convegno Internazionale d' Artisti, Critici e Studiosi d'Arte de Rimini-Verruchio-San Marino, entre 1963 y 1965.

Catálogo de la Edición de la Bial de Venecia de 1966 donde se reconoció el valor del arte reglado en la persona de Julio Le Parc.

Catálogo de *Licht und Bewegung* para la edición de Düsseldorf, 1966.

Catálogo *The Responsive Eye*, Nueva York, 1965.

91 POPPER, F., «Mouvement virtuel et mouvement réel dans l'art d'aujourd'hui», en *Art et Mouvement - art optique et cinétique-*, Museo de Tel-Aviv, mayo-junio, Tel-Aviv, 1965, s. p.

92 MESTROVIC, M., «Notes», en *Nova Tendencija 3*, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 1965, pp. 124-127.

93 Véase el manifiesto «Spazio, Geometria, Strutturazione, Collaborazione», en *XIV Convegno Internazionale di Veruchio*, firmado el 3-VII-1965.



Debates en las mesas redondas celebradas con motivo de *Tendencija 3*, Zagreb, 1967.

Obra que representó al Equipo 57 en *The Responsive Eye*, 1965.

la dicotomía entre racionalización del proceso creativo e intuición de ese acto y el valor fenomenológico de la obra duartiana, diluida, ciertamente, bajo una falsa autoría colectiva.

- Trató, pues, de equiparar la estructuración a la simulación o, lo que es lo mismo, establecer un parangón entre la regla combinatoria que aplica el artista y la interacción que se produce con quien observa la obra⁹⁴. Y ello quedó patente en la muestra *Art Today* en 1965, donde de los cuarenta y ocho artistas incluidos, treinta y dos eran europeos⁹⁵, o en la *Rickey Collection*, celebrada en el Instituto de Historia del Arte de Albano en ese mismo año.

Este enfoque le hizo merecedor de estar presente en la exposición más emblemática que tuvo este movimiento, *The responsive eye*, coordinada por William Seitz, y en las que se gestaron en Europa y Canadá entre los años 1965 y 1967. Fue, en términos generales, la síntesis del movimiento tanto europeo como americano y supuso el fin de la hegemonía del arte pop⁹⁶. Además, marcó la diferencia entre los artistas continentales, preocupados por la ciencia, la tecnología y la seriación, y los norteamericanos, metidos de lleno en los problemas del color y de la composición.

- Desde 1961, desde *Bewogwen Bewegung*, muestra que itineró por Amsterdam, Estocolmo y Copenhague, pasando después por la III Documenta de Kassel bajo el nombre de *Licht und Bewegung* y por la XXXIII Bienal de Venecia, avaló definitivamente la tesis europea que defendieron los artistas en torno al arte móvil y lumínico, así como la labor colectiva de grupos tan relevantes como Zero, Equipo 57, GRAV, N o T. Dentro de estos colectivos, Ángel Duarte fue reconocido internacionalmente como una de las figuras claves del arte de los años sesenta: «un renouvellement s'opère vers 1960... l'intégration de la lumière dans une réalité... l'imprévisibilité totale, les références psychologiques et par conséquent humanisée... le mouvement des lumières et des couleurs par sa qualité profondément poétique, les conceptions spatiales... sont transposées depuis 1961 en une série de recherches fort intéressantes d'œuvres cinétiques... pour créer, dans le cas d'Ángel Duarte, l'illusion de la troisième dimension»⁹⁷.

- Paralelo a la exposición americana, en Europa inició su andadura *Licht und Bewegung*. Desde principios de julio de 1965, en Berna, hasta finales de 1966, en Rotterdam, la muestra sobre la luz y el movimiento fue cambiando de formato en su desarrollo: de una simple cronología, realizada por Carlo Belloli para «Il contributo russo alle avanguardie plastiche»⁹⁸ y por Wolfgang Ramsbott para el Museo zuriqués, abriendo campo a las

94 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, 4 de diciembre de 2003, Madrid.

95 SMITH, G. H., «Foreword», en *Kinetic and Optic. Art Today*, Fine Arts Academy, Buffalo, 1965, s. p.

96 TILLIM, S., «Optical Art: Peding of Endig?», en *Art Magazine*, enero, 1965.

97 POPPER, F., «L'art de la lumière artificielle», en *L'Oeil*, núm. 144, diciembre, 1966.

98 Para la Galería del Levante, octubre, Milán, 1964.

manifestaciones teatrales, musicales y fílmicas⁹⁹ se pasó a una elaboración exhaustiva en su presentación y a un estudio pormenorizado, patente en el cuadro sinóptico que Frank Popper realizó para *Lumière et mouvement* en París durante la temporada de 1967, y donde Ángel Duarte apareció como figura individual y como representante del Equipo 57 a la vez.

5. ÁNGEL DUARTE ENTRE LO ÓPTICO Y LO CINÉTICO: DE *LUMIÈRE ET MOUVEMENT* AL *ART ET MOUVEMENT*

Si echamos una ojeada a estas evoluciones, tanto la de la propia tendencia como la del propio artista, pueden establecerse una serie de hitos que explican las razones de la decisión de Ángel Duarte y su postura al iniciarse la década de los años setenta. En el otoño de 1965, en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, el Equipo 57 expuso la obra *V 30* al lado de Yaacov Agam, Josef Albers, Max Bill, Alexander Calder, Marcel Duchamp, François Morellet, Nicolas Schöffer o Víctor Vasarely. *Lumière et mouvement* fue una primera aproximación, importante desde el punto de vista historiográfico, para la difusión del arte óptico y del cinético:

*L'art optique c'est d'abord l'issue d'une vieille et passionante aventure, l'expression extrême, exarcebés, d'une très ancien principe d'agitation retinienne... Tel est l'art optique... L'espace désormais est investi, transformé par le temps. Le temps se spatialise, l'espace se temporalise. Impossible de saisir dans l'instant une œuvre cinétique. Elle n'existe que dans la métamorphose, elle ne se lit que dans la durée*¹⁰⁰.

A partir de estas motivaciones, hechas por Jean Clay, que hacen referencia a dos términos tan parecidos y tan divergentes, uno de ellos basado en el antiguo principio de la *agitación retiniana* y de los avances científicos que se remontan a Kazimir Malevich o a Sophie Taeuber y el otro en la *espacialización del tiempo*, en la temporalidad, pudo hablarse al fin de revolución plástica. Para Ángel Duarte, «el objeto metafísico, perdurable en el tiempo y, como Elie Faure afirmaba¹⁰¹, con voluntad de apresar el tiempo, que conforma la unidad de la historia del arte, nosotros decidimos integrarlo en nuestras estructuras, abordándolo, asimilándolo y no negándolo para reconciliarnos con nuestra época»¹⁰². Esta metamorfosis de lo real, apuntada ya en *Mouvement 1*, fue la que caracterizó las obras del disuelto Equipo 57, del GRAV, de la *Nouvelle Tendance* o el grupo Dynamo. Pero hemos de recurrir a Frank Popper para aclarar los conceptos. En el texto de la exposición celebrada en el Kunsthalle Grabbeplatz de Dusseldorf, definió la obra cinética a tenor de



Catálogo Art et Mouvement, Montreal, 1967.

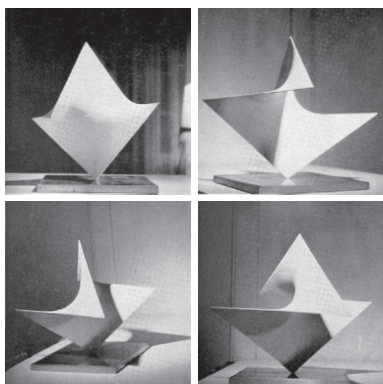
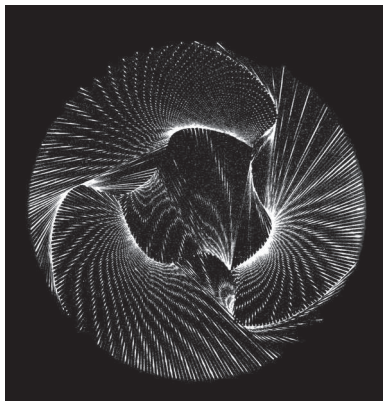
Catálogo de Lumière et Mouvement, París, 1967.

99 RAMSBOTT, W., «Chronologie der kinestischen Kunst nach 1900», en *Movens Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunsz, Musik, Literatur*, Ausstellungskatalog Kinestische Kunst (hg. Von Franz Mon), mayo-junio, Wiesbaden, 1960, s. p.

100 CLAY, J., «De l'art optique à l'art du mouvement», en *Lumière, mouvement et optique*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruselas, 1965, s. p.

101 Véase FAURE, E., «L'art moderne», en *Histoire de l'art*, v. 4, Livre de Poche, París, 1965.

102 Declaraciones de Ángel Duarte al hilo de esta exposición, conversación en Le Dépôt, Sierre, febrero de 2000.



Obra de Ángel Duarte para *Art et Mouvement*, Montreal, 1967.

Obra semoviente presentada por Ángel Duarte en *Lumière et Mouvement*, París, 1967.

una serie de ideas bastante heterogéneas. Unas ideas que, por una parte, apuntaron a la tridimensionalidad y al movimiento fehaciente, y, por otra parte, hicieron hincapié en la conexión existente entre las estructuras internas de las obras y la participación activa de los espectadores. O también entre las obras y la descarga psicológica determinada por su movilidad y los contrastes no excesivamente forzados. Para argumentar esas diferentes áreas, Frank Popper indagó en los principios que en su momento defendió la Bauhaus o basó su análisis en las creaciones, más próximas en el tiempo, de Víctor Vasarely y Bridget Riley.

En *Kunst-Licht-Kunst* Ángel Duarte continuó con su investigación científica para trabajar sobre la luz desde distintos prismas. Así apareció como un artista vinculado al arte ambiental, como un representante genuino del empleo de la iluminación artificial y como ejemplo de exposiciones monocromáticas: «Los efectos ópticos implicados permiten distinguir las obras basadas en la interferencia, la transmisión, la proyección y la polarización de la luz con sus efectos sorprendentes en cuanto al cambio cromático»¹⁰³. A estas alturas, cuando sus investigaciones tuvieron otras metas, Ángel Duarte decidió finalizar con la obra colectiva, con la firma conjunta del Equipo 57. La última manifestación en la que participó con los miembros del grupo, antes de abrirse el largo paréntesis de los años setenta, se produjo en Canadá. Entre agosto y septiembre de 1967, el Musée d'Art Contemporaine de Montreal acogió en sus salas la muestra que diseñó Denise René en París, *Art et Mouvement*. Ángel Duarte quiso figurar en la muestra canadiense bajo la firma del Equipo 57 porque allí se resumió toda la labor emprendida en 1956: el uso de nuevos materiales, el valor social de la obra, la investigación anónima, la

noción de participación y la de crear a tenor de la discusión y el debate interno, tal y como advirtió Denys Chevalier en el texto que precede al catálogo. Pero también quiso establecer una línea divisoria entre lo que constituyó «le témoignage de l'avan-garde plastique classique» y «l'ère nouvelle qui s'annonce»¹⁰⁴. En ese sentido, puede afirmarse que Ángel Duarte, en el ámbito matemático, buscó en primera instancia un orden y una estructura. Unos conceptos básicos para la ciencia y el arte, a través de los cuales llegó a la conclusión, al final de esta etapa, de que las estructuras son extremadamente dinámicas, una cuestión vinculada a la mecánica cuántica, a la abstracción y a la *noción de lo discontinuo*. Estos órdenes, matizados y analizados, a los que Ángel Duarte se refiere, abrieron el camino a la escultura monumental, cuya referencia hasta ahora estaba reducida a proyectos y maquetas. El orden geométrico, complejo y dinámico (en función de la línea, la forma, el color o la significación perceptiva), arrastró consigo una lectura que desarrolló, a la par, otros órdenes generativos en nuestra mente.

103 POPPER, F., «KunstLichtKunst», en *Kunst-Licht-Kunst*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1966, s. p.: «The optical effects insolved allow also to distinguish between works mainly based on the projection and the polarization of licht- the last with durprising effects of chromatic change».

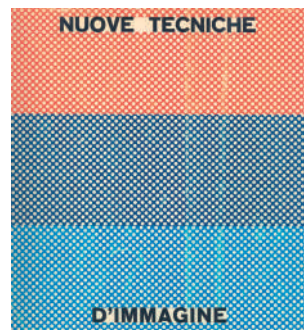
104 CHEVALIER, D., «Art construdtif, art visuel, art cinétique», en *Art et Mouvement*, Musée d'Art Contemporaine, Montreal, 1967, s. p.

6. LA NOUVELLE TENDANCE: ÁNGEL DUARTE Y LA RELACIÓN CON OTROS GRUPOS Y ARTISTAS INDEPENDIENTES

En 1965 fue cuando Ángel Duarte se vinculó personalmente a los grupos que trabajaron con los fenómenos visuales, la psicología gestáltica, la interactividad del color y su repercusión en el espectador, los contrastes de la luz y las obras programadas con motores (eléctricos o electromagnéticos), y lo hizo como salida a la crisis de los lenguajes. En efecto, en 1967 ya Ángel Duarte se presentó, junto al GRAV, al Grupo N, el Grupo T, el Grupo Uno, Piero Dorazio, Enrico Castellani, Rudolfo Demarco, Charles Hinman, Enzo Mari, Frank Stella o Víctor Vasarely en *Nuove Tecniche*, con la intención de continuar su investigación sobre el espacio a través de la superficie, las estructuras simples, las estructuras complejas y, principalmente, sobre los grabados luminosos y la idea de masa en el espacio. Este fue el momento en el que su obra estrechó más los lazos con la arquitectura y los problemas planteados ya en 1948 por el grupo milanés MAC., con los presupuestos gestálticos del Grupo Origine, con Mario Ballocco como cabeza visible. También se vinculó al estudio de los *gradientes estructurales*, a las consecuencias psicológicas y estéticas que algunos colectivos, breves en su duración temporal, desarrollaron, como fue el caso de Kalte Kunst. E, incluso, a título personal, mantuvo contactos con el grupo alemán Stringenz y su idea de *estructuras dinámicas* dentro del campo óptico. Con algunos componentes del Grupo N de Padua, fundado en 1959 y activo hasta 1964 introdujo plenamente su investigación en el campo cinético y en la búsqueda, emprendida por el Grupo T de Milán desde 1961 y contrastada en Zagreb, de una realidad entendida como un continuo devenir de fenómenos que nosotros, los espectadores en teoría participativos, lo percibimos como una serie de variaciones¹⁰⁵, como estructuras virtuales. El grupo milanés MID supuso para Ángel Duarte modificar parte de su concepción artística. Este colectivo le sumergió plenamente en las relaciones de los valores físicos, semióticos y semánticos, tomadas estas como una metodología disciplinar en la interpretación visual de los fenómenos que sus estructuras comportan, sujetas a leyes que soportan no sólo su estructura sino también sus variaciones ópticas¹⁰⁶.

Pero fue con el GRAV, presente en la escena internacional entre 1960 y 1968, con quien mayores relaciones estableció¹⁰⁷, sobre todo por estar en París, coincidir con algunos supuestos teóricos y ser sus miembros franceses, españoles y sudamericanos (sobresaliendo especialmente su amistad con Francisco Sobrino). Con ellos ajustó sus investigaciones a la noción constructiva de las obras. Su idea, compartida con Ángel Duarte en esta etapa cinética y escultórica, no fue sino la de modificar la situación dada entre el artista, el espectador y el hecho creativo.

Por último, durante estos años pueden apuntarse contactos con el Grupo 5 de Noruega, cofundado por un español, Ramón Solé, en 1961, que dedicó su investigación al ritmo, la materialidad del color y su expansión es-

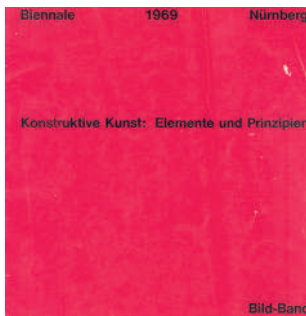
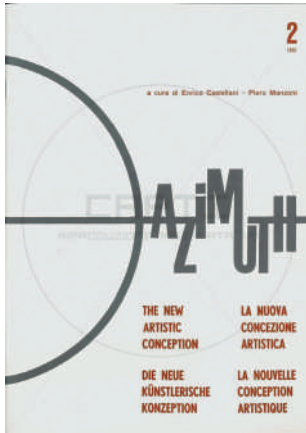


Catálogo *Nuove Tecniche d'Immagine*, Venecia, 1967.

105 CRISPOLTI, E., *Ricerche dopo l'informale*, Officina, Roma, 1968, pp. 318-330.

106 BARBERO, G., «Si prega di non toccare», en *Le Parc, García Rossi, Demarco e altre testimonianze el cinetismo in Francia e in Italia*, Museo de San Salvatore al Lauro, Roma, 2002.

107 Hay que destacar la amistad de Ángel Duarte con Francisco Sobrino.



Segundo número de la revista *Azimuth*, 1960.

Catálogo *Oltre l'Informale*, República de San Marino, 1963.

Catálogo de la Bienal de Nuremberg, *Konstruktive Kunst, Elemente +Prinzipien*, 1969.

pacial. También, han de mencionarse las relaciones con algunos miembros del Grupo 33 de Basilea, sobre todo con aquellos que trataron cuestiones virtuales y arquitectónicas, aplicadas por Ángel Duarte a sus cubos imposibles algunos años más tarde. O las mantenidas con los miembros de Exact 51, cuyos integrantes procedían de los países de la órbita socialistas y fueron los precursores de la abstracción en el arte croata al iniciarse los años cincuenta. Estos abanderaron las llamadas *lumino-esculturas*, de inspiración netamente cinematográfica, en las que el observador debía aportar su parte más creativa¹⁰⁸. Tuvo la ocasión de establecer algún nexo con Lev Nusberg y el Grupo Dvndjenje, fundado en 1962 en Moscú, cuando coincidieron en la aplicación de nuevos materiales y en la búsqueda de otras formas, aunque discreparon a la hora de fijar una lógica matemática. De igual forma atendió a las propuestas del grupo neoyorquino Usco al esforzarse para compaginar la visión interna y el trabajo colectivo, al concebir sus ensayos o *caprichos* e, incluso, a través de la revista *L'Arte Moderna*, coincidió con algunas ideas del Grupo Effekt de Múnich.

7. ÁNGEL DUARTE Y ZAGREB. NUEVOS CAMPOS DE INVESTIGACIÓN: HACIA LA OBRA MONUMENTAL

Todas estas conexiones, mantenidas posteriormente por mediación de la AVA (*Association Valaisanne des Artistes*), y de la SPASS, con los grupos europeos partidarios de la *Nouvelle Tendance* tuvieron su punto de encuentro en las numerosas exposiciones que se realizaron durante las décadas de los años sesenta y setenta. Para no ser excesivamente prolijo, destacamos entre todas el hito significativo para este período en el que Ángel Duarte se implicó como grupo o a título personal: las cinco ediciones de *Nova Tendencija*¹⁰⁹, entre 1961 y 1973, encaminadas a desacralizar, siguiendo el precedente de Gorgona¹¹⁰ y el correlato de la revista milanese *Azimuth* desde 1959 a través de una verdadera investigación científica y de una labor pedagógica¹¹¹ que afrontara el problema de la divulgación¹¹², o las manifestaciones en la galería Pater de Milán, denominadas *Miriorama* y organizadas por el Grupo T a partir de enero de 1960. Esto es, como dejó claro Giulio Carlo Argan en la exposición *Oltre l'Informale*, celebrada en San Marino durante el verano de 1963, la idea fue hacer frente al ambiente asfixiante que propició el informalismo, afirmándose con esta postura en el sentido lógico y en el valor de la vida¹¹³.

El fruto de toda esta búsqueda y el esfuerzo realizado se vieron recompensados primero en Kassel, en 1964, con la muestra *Licht und Bewe-*

108 SÁNCHEZ LOMBA, F. M., «Ángel Duarte y otros colectivos», *opus cit.*, p. 51.

109 Ángel Duarte estuvo presente en la Tercera edición con un vidrio del Equipo 57 y en la Cuarta con una escultura de poliestireno firmada por él.

110 *Gorgona* no fue ni un movimiento ni un grupo, sino la confluencia de poetas, artistas, críticos e historiadores entre 1959 y 1966 en la antigua Yugoslavia. En 1989 se organizó una exposición retrospectiva en Dijon.

111 MARI, E., «Nouvelle Tendance: Ethique ou Poétique», en *Tendencije 4*, Galería Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 1970, s. p.

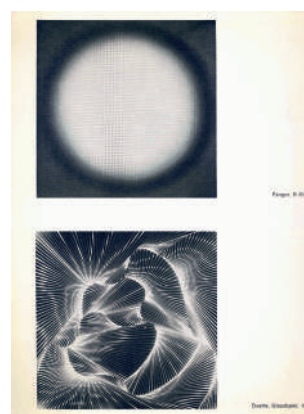
112 APOLLONIO, U., «Osservazioni sulle proposizioni nt 3», en *Nova Tendencija 3*, Galería Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 1965, s. p.

113 ARGAN, C. G., «Oltre l'informale», en *Oltre l'Informale*, Palazzo del Kursal, República de San Marino, Rimini, 1963, p. 12.

gung, después en la XXXIII Bienal de Venecia de 1966¹¹⁴ y, al final de la década, en la Documenta 4 de Kassel en 1968 con la presencia de un número considerable de representantes de esa nueva tendencia. Esta asistencia permitió el conocimiento del arte multidireccional, ayudó a reflexionar sobre los conceptos de recreación, manipulación y expansión, sobre el movimiento real y virtual, sobre la significación de materiales nuevos, sobre el motor y las variaciones de movimiento y la aplicación de los colores.

Ángel Duarte, durante estos años, realizó, como parte integrante de este ideario, un número considerable de obras cinéticas y una serie de proyectos para esculturas públicas que se basaron en el uso de las matemáticas, no como un fin en sí mismo sino como expresión, como fórmula y registro de ideas, como búsqueda de una objetividad asociada al concepto de estructura y del campo que la configura. Entre el manifiesto del Equipo 57, dado a conocer en la galería Aktuel¹¹⁵ y firmado en 1969, se materializaron las conjeturas duartianas de transición, se intensificaron las indagaciones sobre Moebius y aplicó las soldaduras de estaño a las esculturas. Y al mismo tiempo se dejó notar la influencia del *Kalte Kunst*, de Max Bill, al concebir las obras como una apertura que se despliega en el espacio sin límite alguno con un ritmo continuo que no se detiene y está siempre en tensión. El método analítico y el estudio del lenguaje hicieron que la creación se fundiera con el arte y el arte con la cultura y la ciencia¹¹⁶.

Las obras realizadas, pues, en Suiza entre 1962 y 1965, fueron verdaderos ensayos que le condujeron en 1966 al estudio sistemático de las estructuras espaciales y de los componentes materiales¹¹⁷. Un año después, en la galería Suzanne Bollag de Zurich, y en 1968 en la galería zuriquesa Palette¹¹⁸, Ángel Duarte aplicó la noción de movilidad y la de inestabilidad en estructuras ordenadas a través de los paraboloides hiperbólicos, mediante la tercera dimensión e, incluso, como sugirió en un proyecto presentado a Frank Popper por esas mismas fechas, a través de la deformación topológica¹¹⁹. Como ejemplo de esta evolución y de estas investigaciones, cuando el Equipo 57 hubo desaparecido de la escena, podemos citar tres esculturas, la *E.7. A. I.*, la *E.16. A. I.* y la *E.10. P.*, donde pasa de una forma estática, construida con paraboloides hiperbólicos (entre cuatro y noventa y seis), a la concepción móvil de la realidad mediante la luz y la sombra, ayudándose para ello de motores eléctricos –que crean una visión virtual–, sin olvidar, por supuesto, la idea de la interactividad. Con ello consiguió, en primer lugar, aislar las estructuras de su medioambiente (pero sin romper su relación visual)



Catálogo *Optical Art*, Wuppertal, 1969.

Vidrio fechado en 1965, obra de Ángel Duarte para *Optical Art*, 1969.

114 El premiado en esta edición fue Julio le Parc.

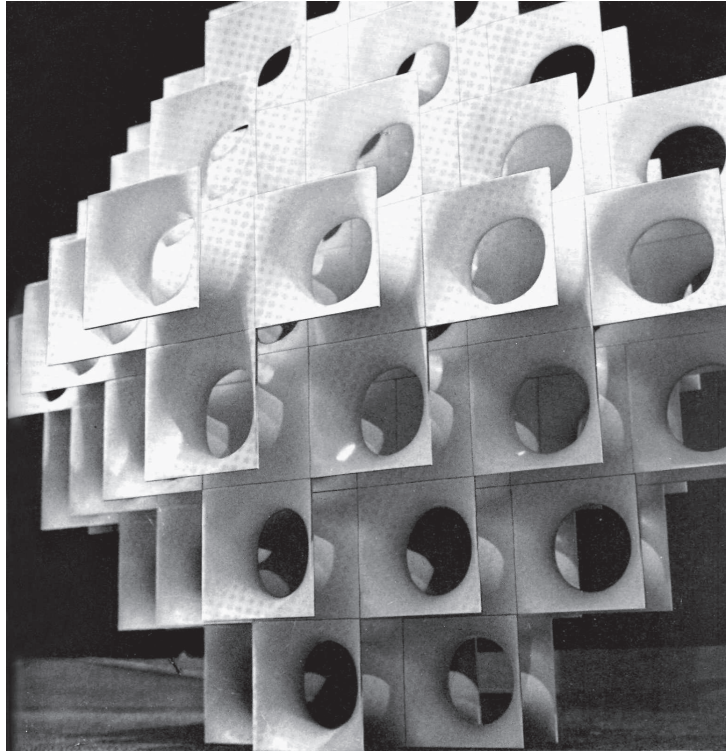
115 Está fechado en Sion en 1969 y se publicó por primera vez el catálogo *Recherches et Expérimentation*, exposición que se celebró en Ginebra y en Saint-Gall.

116 Es muy interesante lo que propone José Manuel Sánchez Ron sobre los avances científicos en este siglo, así como sobre la razón científica, la razón humana y la moral, en SÁNCHEZ RON, J. M., *El siglo de la ciencia*, Taurus, Madrid, 2000.

117 MEYER, K., «Kunst-Kollektiv», en *Franfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 28-IV-1966.

118 En esta ocasión colaboraron con él y el Grupo Y el investigador francés Etienne Bertrand Weil, dedicado al movimiento en la fotografía y en el cine, y la arquitecta Jeanne Rennucci, autora del proyecto *Laboratorio de las Artes*.

119 Carta de Ángel Duarte a Frank Popper, fechada el día 22 de enero de 1968 en Sion, en la que se le propone un espectáculo de 45 minutos basado en una proyección sobre una pantalla traslúcida y transformable para experimentar las deformaciones topológicas, cómo funcionan las formas reales y las virtuales y cómo puede observarse su multiplicidad.



Maqueta en poliestireno de Ángel Duarte para la Bienal de Nuremberg.

ya que la escultura forma parte del diseño. Y, en segundo lugar, crear una unidad entre la fuente luminosa y el objeto¹²⁰. A este hecho se le sumó su participación en *La Luce*, en la galería L'Obelisco de Roma, en 1967, con la obra de vidrio *V.26 A.*, en la que se plantea la luz desde distintas perspectivas, como ilusionismo, como velocidad, duración, ritmo y objeto¹²¹. Se sumó su presencia en *Lumière et Mouvement*, en el Museo de Arte Moderno de París, *Mente 1*, en Barcelona o *Visuelt miljo 1*, en el Kunstnernes Hus de Oslo, en la primavera de 1969, donde se exhibió el desarrollo de sus paraboloides hiperbólicos que, con posterioridad, empleó en sus esculturas públicas¹²². Hay que sumar la significativa muestra *Max Bill et Ángel Duarte*, un año antes, donde recalcó su interés por la concepción del espacio y por la especulación matemática, así como por esa estrecha relación, sugerida por Matko Meštrović, que existe entre el mundo físico y el psíquico¹²³. En *Optical Art*, en Wuppertal, también en 1969, o, en la Bienal de Nüremberg, en *Konstruktive Kunst, Elementen+Prinzipien*, el artista fijó su objetivo en el análisis de los fenómenos físicos y en la estructura artística de las obras.

120 Es un texto de ÁNGEL DUARTE para *Lumière et mouvement*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París 1967.

121 FAGIOLO DELL'ARCO, M., «La città del sole (artificiale). 12 flashes sulla luce in arte», en *La Luce*, Galería L'Obelisco, Roma, 1967, s. p.

122 DUARTE, A., *Manifiesto de 1967*, en *Visuelt miljo 1*, Kunstnernes Hus, Oslo, 1969, p. 14.

123 SEYLAZ, P., «Max Bill et Ángel Duarte», en *Cinquantième Exposition de la Société des Amis des Arts*, Musée des beaux-arts Les Chaux-de-Fonds, Neuchâtel, 1968, s. p.

8. LA TRAYECTORIA PERSONAL DE ÁNGEL DUARTE

A lo largo de los años sesenta y setenta, también ha de reseñarse en este largo proceso de internacionalización su trayectoria personal en la *Nouvelle Tendence*, un tanto al margen de los grupos, pero bajo su influencia. En este proceso, el artista aldeanovense desarrolló en cada aparición un aspecto concreto de su investigación. Y así, podemos establecer temas relacionados con la *modernización* del arte valensano, con su actividad en la escena internacional, con la relación arte-entorno, la comunicación y las nuevas tecnologías, con la luz y el movimiento y con el papel social y político que debe desempeñar el arte.

En 1963 impulsó, dentro de su añoranza por el trabajo colectivo, la creación de la AVA. La asociación fue cofundada por su mujer, Eva María Ebener, Albert Chavaz, Gustave Ceruti, Mathias Günwal, André-Paul Zeller y él mismo, con el objetivo de «regrouper les artistes afin qu'un contact direct entre eux et le public puissent être établi sans intermédiaire aucun... également, cette association veut marquer une indépendance des artistes vis à vis de l'unique institution cantonale, le Musée de beaux-arts et contre les goûts éclectique de le conservateur (se refiere a Albert Wolff) pas d'œuvres abstraits ou de recherche expérimentale»¹²⁴. Esta tendencia pronto se extendió al Haut-Valais, abriéndose nuevos espacios que sumaron a los dos existentes en Sion y Martigny: *Carrefour des Arts* y *Le Manoir*.

En 1967, las discrepancias y las tensiones creadas en el seno de la AVA, su enfrentamiento directo con el conservador del Museo cantonal, Albert Wolff, y la inviabilidad de seguir adelante con la movilización corporativa¹²⁵, animó más a Ángel Duarte a fundar el Grupo Y con Walter Fischer y Robert Tanner en 1967 que a los tres años se disolvió¹²⁶. No obstante, en 1971, había conformado un grupo, *Le groupe des Six*, con André Raboud, Léo Andenmatten, Jean-Claude Rouiller, Paul Messerli y André-Paul Zeller para promover en Martigny, Monthey y Sierre una verdadera *cohesión de estilo*. Este grupo se convirtió en el germen de la SPSAS valensana, la Sociedad de Pintores, Escultores y Arquitectos Suizos, Sección del Valais. En junio de 1972 se refundó esta sección en la asamblea general de Saint-Gall, cuya primera etapa discurrió entre 1909 y 1919¹²⁷, con los arriba mencionados, a los que se unió Gottfried Tritten. A la par, Ángel Duarte abandonó la AVA, no consiguiendo que fuera reconocida por la SPSAS y, por lo tanto, quedó como algo marginal dentro del panorama artístico suizo.

Ya en la década de los años setenta, en la SPSAS tuvo problemas desde su inicio. En 1973 Ángel Duarte se opuso a Léo Andenmatten, por preferir que la elección de cargos fuese restrictiva. Esto lo consideró antidemocrático por creer que los intereses generales estaban por encima del peso



Catálogo de algunos miembros de la AVA, *Association valaisanne d'artistes*, Sion, 1973.

Catálogo de la SPSAS, Valais, 1974.

124 *Acta de fundación*, Sion, septiembre, 1963, con todas las firmas.

125 GRIENER, P. y RUEDIN, P., *Le Musée cantonal de beaux-arts de Sion, 1947-1997. Naissance et développement d'une collection publique en Valais: contextes et modèle*, Éditions des Musées cantonaux du Valais, Sion, 1997, p. 110.

126 RUEDIN, P., «Internationalisme, nationalisme et régionalisme des avant-gardes. Histoire et réception du collectif Equipo 57 en France, en Espagne et en Suisse», en *Point de vue*, en *L'Hermattan*, 13-II-2004.

127 WYDER, B., «Une renaissance plein de promesse», en SPSAS, Monthey, 1974.



CHATEAU DE VILLA - SIERRE
Exposition de la SPSAS (VS)

du samedi 30 juillet au dimanche 28 août 1977
Ouvert tous les jours de 15 à 19 h. (sauf le lundi)

PEINTRES: Leo Andenmatten - Michel Buzzi - Albert Clavet - Joseph Gaudenzi -
Günther Gutzwiller - Paul Messeri - Luc Oboler - Jean-Christophe
Walter Willich - César Walsh - Christiane Zuffen - Mira Zenzig
SCULPTEURS: Aldo Bonetti - Ángel Duarte - Hans Lüchert - André Rabreau - André-Paul Zeller
ARCHITECTES: Pierre-Marie Bonin - Jean-Pierre Guisan - Heidi Wenger - Peter Wenger

Exposición de la SPSAS, *Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses*, en Sierre, 1977.

específico de determinado sector, ya que dicha sociedad, en sus mismos estatutos, dejaba claro que era una agrupación de artistas cuyos ingresos sólo provenían de su oficio¹²⁸, y el fin era romper el provincialismo y ayudar a los compañeros sin recursos¹²⁹. Tras largos años de enfrentamiento, en 1978, Ángel Duarte se dio por satisfecho al ser nombrado Jean-Pierre Giuliani, quien aspiraba, como él, a democratizar la sociedad frente al autoritarismo impuesto en el mandato de Léo Andenmatten, entre 1972 y 1975¹³⁰. A partir de este momento, Ángel Duarte, recuperando el sentido pedagógico que debe tener el arte, dirigió su mirada a la enseñanza, ocupando la vicepresidencia de *L'Ecole des Beaux Art de Sion* en 1976 y la presidencia de la *Association valaisanne pour la promotion des arts visuels chez les écoliers*, en 1977.

Durante estos años, en los que se implicó con la vida cultural del Valais, también realizó una serie de exposiciones para promocionar la incorporación de la Suiza francófona a los movimientos de vanguardia dado su retraso en este campo. Así en 1968 y 1969 con *15 der 20*, en 1970 recurrió de nuevo a Max Bill, a Jacob Bill, Vera Haller, Niki de Saint-Phalle, Francisco Sobrino y Piero Dorazio, en *Spiel+Ernet Internationale Kunst Jetzt*, celebrado en Kunsthau de Glaris, para contrastar los avances que se habían dado en el cantón del Valais. En junio de ese mismo año, concurría a la *5e Exposition Suisse de Sculpture*, en Bienne, con artistas del Valais adscritos a la corriente abstracta. A esta, en ese afán dinamizador, le sucedieron 31 *artistes suisses contemporains*, en París, en el Grand Palais o *Profile x. Schweizer Kunst Heute*, en el Museo de Bochum ya en 1972, *Treize*, en las salas de la Grange á l'Evêque, en Sion en 1974, la itinerante *Changes Jura-Oberland*, en 1975, *L'Exposition*, en Ginebra, en otoño de 1975, *Exposition de Sculptures*, patrocinada por la Union de Banques Suisses, en Ginebra, durante la primavera de 1978, o la participación de algunos de sus miembros en *Multiples Druckgrafic*, en Bienne, Berna y Langenthal, también en 1978, que fue un verdadero alegato para crear lazos de unión entre los aristas del cantón bernés y el Valais y abrir foros de debate sobre la situación artística Suiza¹³¹.

9. LA COMUNICACIÓN, LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y EL PROBLEMA DE LA LUZ

Frente a estos *tanteos*, como Ángel Duarte los ha definido en algunas ocasiones, debemos señalar una de sus participaciones más importantes en 1966 por todo lo que le aportó. En el mes de noviembre asistió a SIGMA II en la ciudad de Burdeos, a la Segunda Semana de Investigación y de Acción Cultural auspiciada por la propia Presidencia de la Asamblea Nacional de Francia. Según Robert Escarpit y Michel P. Philippot fue un intento de abordar la realidad del arte; una realidad que se desplegó entre dos extremos, la soledad del proceso creativo y su carácter comunicativo, y una realidad puesta en tela de juicio por aquellos especialistas encargados de investigar los nuevos senderos del arte

128 Véanse los estatutos, firmados en Sion el 20 de junio de 1972.

129 TRITTEN, G., «Le Jura reçoit le Valais», en *SPSAS, Musée des beaux-arts, Moutier, 1977*, s. p.

130 ARNOLD, K. et al., *Andenmatten*, Édition des Musées cantonaux du Valais, Sion, 1989, p. 80.

131 ZIEGELMÜLLER, M., «Es gibt Probleme», en *Multiples Druckgrafic, Kunstteller, Berna, 1978*, s. p.

contemporáneo, desde la música o el teatro hasta la arquitectura y la cibernética¹³². Pero más allá de estas cuestiones, Ángel Duarte también quiso dejar claro que los artistas no podían emplear la información que ofrecía un campo ilimitado de manera indiscriminada. Debía procurarse con ello ajustarse a los límites impuestos por la propia abstracción y la lógica matemática y establecer una constante tensión entre la aspiración a un arte total y otro parcial¹³³ sin olvidar la postura del público. Por otra parte, fue la primera vez que Ángel Duarte se implicó de manera decidida en el mundo informático, llegando a una reflexión preliminar en su trabajo.

En 1967, año en el que se fundó el Grupo Y, Ángel Duarte participó en varias exposiciones significativas a título personal, destacando algunas entre las diecisiete que tuvieron lugar ese año. Por una parte, *La Luce*, en la galería de L'Obelisco, itineró por varias ciudades italianas. Quizá, esta participación tenga un especial interés en el desarrollo del planteamiento plástico duartiano. La luz casi no había tenido un desarrollo significativo con el Equipo 57¹³⁴; una cuestión que, como veremos, sí trabajó por estos años con el Grupo Y. Ángel Duarte presentó un grabado luminoso, *V. 26. A.*, con el fin de analizar el problema de la luz desde una perspectiva científica, como algo que da autonomía a la propia obra¹³⁵. Pero tuvo mayor importancia su inclusión en *Lumière et Mouvement*, en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, en ese mismo verano de 1967, con obras en las que incluía neón, pintura fluorescente y motores (*E.7 A. I.*, *E.10. P.* y *E.16 A. I.*). Allí, en el manifiesto expuso su intención a este respecto:

Je me suis limité à l'emploi de deux aspects qu'offre la lumière artificielle: son autonomie par rapport à la lumière naturelle et sa capacité d'être dirigée, dosée et mise en mouvement. Telle qu'elle est utilisée dans les travaux, elle a deux rôles principaux: isoler les structures du milieu ambiant, les dotant ainsi de leur propre éclairage, ce qui crée une unité entre la source lumineuse et l'objet... Le mouvement combiné avec la lumière produit toute une série de projections soit sur leur sosie, soit éventuellement sur des murs, plafonds ou écrans placés à proximité¹³⁶.

En *Structure, Lumière et Mouvement*, en la galería Denise René, y en *Vom Konstruktivismus zur Kinetik. 1917 bis 1967* (una readaptación de la realizada en el Museo de la Villa de París), en la galería Hans Meyer, en Krefel (Alemania) insistió en dar su punto de vista, aunque fue en Wuppertal y en Oslo donde sus aportaciones tuvieron mayor trascendencia. Al igual que en la muestra parisina, Ángel Duarte confrontó su obra con sus contemporáneos,

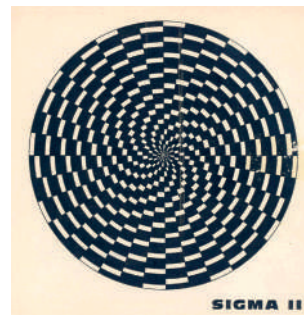
132 Robert Escarpit y Michel P. Philippot formaron parte del Comité Organizador de *Sigma, Des. Arts et tendances contemporaines*, Burdeos, 1966.

133 MOLES, A., «The Medium is the message», en *SIGMA II. Des. Arts et tendances contemporaines*, Samie, Burdeos, 1966, p. 6.

134 «La luz nunca fue objeto de estudio profundo por nuestra parte». Esta declaración pertenece al propio Ángel Duarte. La hizo en *KunstLichKunst, opus cit.*, s. p.

135 FAGIOLO DELL'ARCO, M. M., «La città del sole (artificiale). 12 flashses sulla luce in arte», *opus cit.*, s. p.

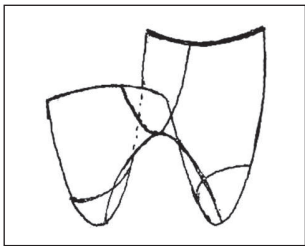
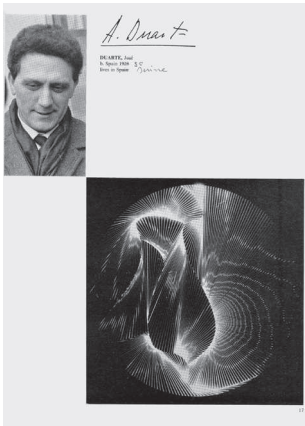
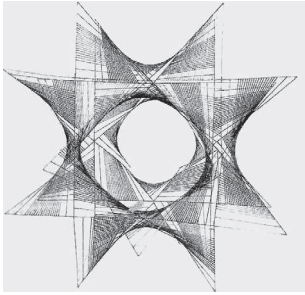
136 DUARTE, A., Manifiesto, fechado y firmado en Sion, en marzo de 1967, en *Lumière et Mouvement*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967, p. 36.



Catálogo-libro *SIGMA II. Des arts et tendances contemporaines*, Burdeos, 1966.

Catálogo *La Luce*, Roma, 1967.

Vom Konstruktivismus zur Kinetik. 1917 bis 1967, una adaptación de la muestra realizada en el Museo de la Villa de París, Galería Hans Meyer, en Krefel (Alemania), 1967.



Obra presentada por Ángel Duarte para *Vom Konstruktivismus zur Kinetik*. 1917 bis 1967.

Catálogo y obra luminosa de Ángel Duarte en *Denise René à Londres*, 1969.

Proyecto de Ángel Duarte para *Optical Art y Visuell miljø 1*, Oslo, 1969.

con los históricos, desde Lazar Lissitzky o Piet Mondrian hasta Max Bill o Richard Mortensen, presentando una pequeña escultura en la que las varillas metálicas destellaban merced a la luz artificial y al motor que la hacía girar¹³⁷. Esta misma idea la repitió en Montreaux, en *la VI Bienal internacional de Arte de San Marino* y en *De Mondrian au Cinétisme*, en la galería Denise René, y se prolongó a lo largo de los años 1968 y 1969 en *Denise René à Londres*, donde la propia galerista lo explicaba en los siguientes términos:

*...For some time now kinetik artists have been interested in technology; some of them such as Schöffer by actuality collaborating with engineers, and other, like Agam, Soto, Vasarely, Duarte and Le Parc, by deliberately expressing complex almost scientific ideas (such as dematerialization, aleatory surface, visual instability, space-time, and probabilities) with very simple forms...*¹³⁸

También en *Wege und Experimente*, en la edición de Zurich, de Linz y de Graz, éstas dos últimas en Austria, Ángel Duarte insistió en la investigación sobre la luz y el papel activo que debe desempeñar el espectador. Su interés se prolongó hasta 1975, aunque en las últimas apariciones sólo aportó estos hallazgos en papel y en plástico serigrafiados a modo de conclusión. De esta manera, mostró sus obras lumínico-cinéticas, cada vez más escasas, en la galería Creachenn de Neuchâtel, en 1971, en la galería Latzer de Kreuzlingen durante el otoño de 1972, en la colectiva de artistas del Valais de Sierre, en 1973, en la muestra *La Serigraphie*, en Martigny, también en 1973, en *Art Concret*, en la Galerie Suisse de París, un año más tarde, para finalizar en *Swiss Concret Art in Graphic*, en Austin, Estados Unidos. Richard Paul Lohse sintetizó muy bien en *Wege und Experimente* esta reflexión en torno al movimiento, a la luz, a la variación cromática y a los procesos perceptivos que se dan, y el propio Ángel Duarte se hizo a sí mismo este ejercicio de introspección siguiendo el razonamiento de su colega Lohse¹³⁹. Felix Andreas Baumann añadió a esta reflexión el papel activo que ha de ejercer el observador ante los efectos lumínicos y semovientes. Dos aspectos estos que, por su parte, Ángel Duarte nunca descuidó cuando se enfrentaba a los grabados luminosos¹⁴⁰.

De hecho, todo ello pudo comprobarse en las dos exposiciones a las que Ángel Duarte acudió con su firma, *Optical Art y Visuell miljø 1*, a principios de 1969, en Wuppertal y Oslo. En estas dos citas representativas del arte óptico, demostró con creces cómo había incorporado a sus grabados los llamados «efectos devinientes»¹⁴¹. Esto es, la transformación a las que se ven sometidos los objetos, y de cómo la obra no es más que una unidad en la que estos objetos desaparecen al transferir su *materialidad a volúmenes* virtuales.

137 SEUPHOR, M., «Einleitung zu einen Konstruktivistenfest», en *Vom Konstruktivismus zur Kinetik. 1917 bis 1967*, Galerie Denise René-Hans Mayer, Krefel, 1967, s. p.

138 CLAY, J., «An interview with Denise René», en *Denise René à Londres*, Redfern Gallery, Londres, 1968, p. 5.

139 LOHSE, R. P., «30 junge Schweizer Künstler», en *Wege und Experimente*, Kunsthaus Zürich, Zurich, 1968, p. 6.

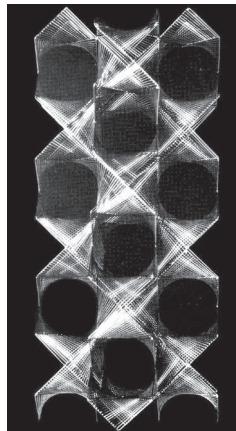
140 BAUMAN, F. A., «Wege und Experimente», en *Wege und Experimente*, Neue Galerie am Landesmuseum, Graz, 1968, s. p.

141 BÉRTOLA, E. de, *El arte cinético*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 106.

10. PRIMEROS PLANTEAMIENTOS SOBRE LA RELACIÓN ESCULTURA-ESPACIO URBANO

Junto a la presencia en el exterior de Ángel Duarte, hubo en Suiza un serio intento de debatir la función de la escultura en un entorno urbano, un debate abierto con arquitectos para planificar zonas de calidad. No estuvo al margen de estos interesantes encuentros, materializados en *Sculptures en liberté* y organizados por la galería Henry Meyer de Lausana. En tres ediciones estuvo presente con esculturas en acero. En 1973 con *E.27 A. I.*, en 1975, en los jardines de Mon-Repos de Lausana, con *E.30. A. I.*, y en 1978, en el Parque de Bourg de Rive de Nyon y, a la vez, en los jardines públicos de Evian, con *E.27 A. I.* El espíritu que animó estas exposiciones no fue otro que hacer una revisión legítima de aquellas ideas que habían prevalecido hasta entonces para integrar obras de arte en la estética urbana; unas ideas que siempre habían desfavorecido a los escultores, personajes anónimos o indiferentes frente al poder de los edificios. Sus creaciones, abstractas o no, nunca estuvieron englobadas en la atmósfera espacial o en la dinámica de cualquier rincón urbano. Fue una cuestión, por consiguiente, de mera justicia: «... faire une oeuvre vivrant... volumes singuliers de la ville, comme organismes qui doivent l'animer... dans le cadre d'une architecture simultanée en perpétuelle mutation»¹⁴².

Se abrió, así, como hemos visto en sus últimas apariciones internacionales, un nuevo ciclo en la trayectoria. La nueva etapa vino marcada por su afán de abrir vías en la relación artista-arquitecto-ciudad, conseguido en gran medida como lo demostró el ingeniero Heinz Isler en Madrid en 1979 al hablar de él, de su investigación y del encaje escultura-entorno¹⁴³. Al mismo tiempo este periodo se caracterizó por su vuelta a España, por poner en pie lo que representó el Equipo 57 en el arte, por tomar de nuevo el oficio de pintor y por una estructuración todavía más elemental de sus proyectos.



Artículo de Heinz Isler para *World Congress on Shell and Spatial Structure*, Madrid, 1979.

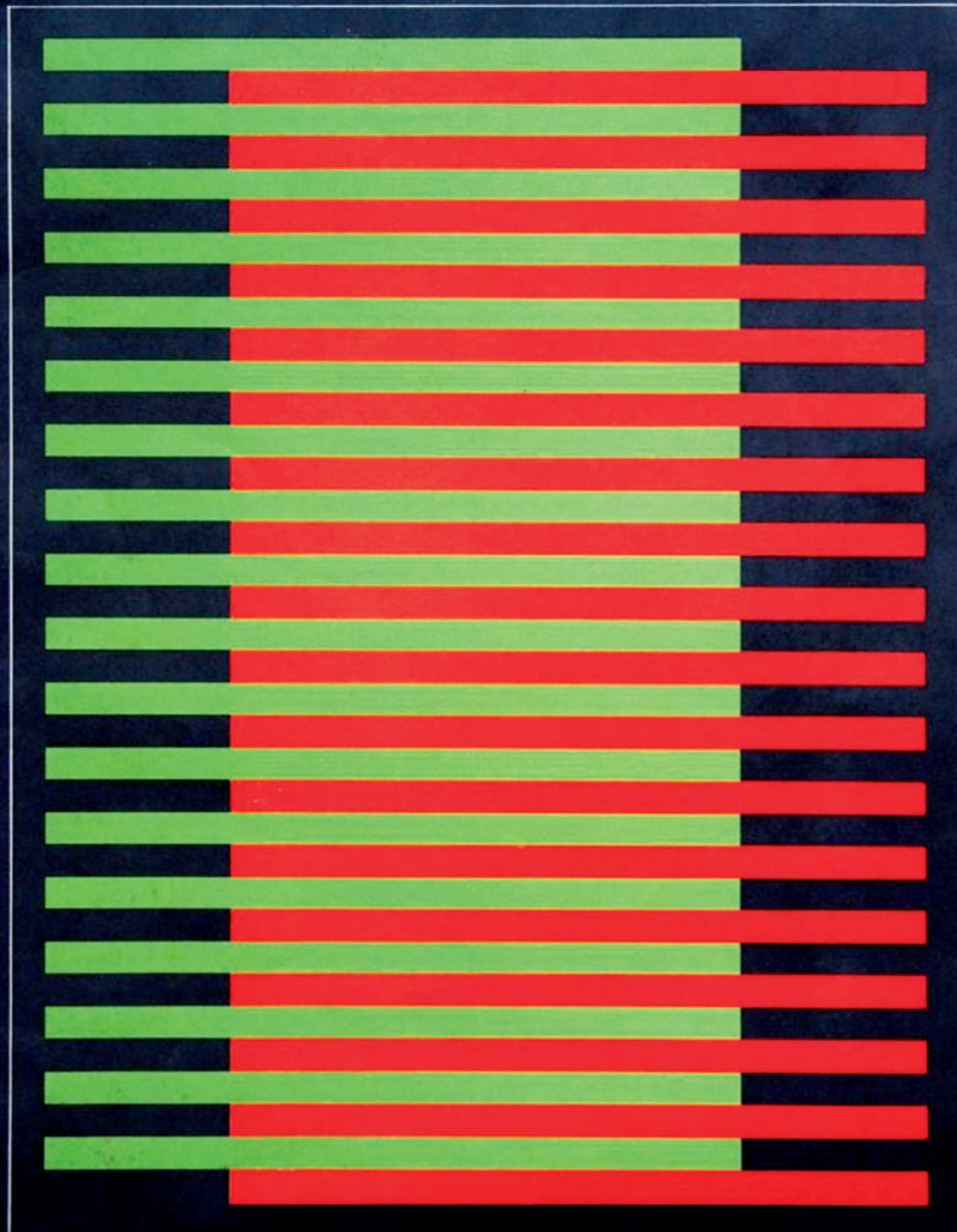
Participación de Ángel Duarte en la exposición *Sculptures en liberté* y organizada por la Galería Henry Meyer en Lausana, 1975.

142 SARTORIUS, A., «Arguments», en *Sculptures en liberté*, Galerie Henry Meyer, Lausana, 1973, s. p.

143 ISLER, H., «New Shaper for Shells», en *World Congress on Shell and Spatial Structure*, Bulletin of international association for shell and spatial structure, v. 71-72, Madrid, septiembre, 1979.

CINETISME SPECTACLE ENVIRONNEMENT

Grenoble | maison de la culture | mai et juin 1968



6. EL GRUPO Y: EL FINAL DE LA VÍA COLECTIVA (1967-1972)

Tras un año de dudas, Ángel Duarte, ante el problema de continuar o no con las investigaciones después de desaparecer el Equipo 57, se planteó el emprender retos y metas en el campo las estructuras espaciales, las superficies, lo óptico y lo cinético, el concepto de multiplicidad y la aplicación de materiales contemporáneos a la escultura. Se abrieron otras perspectivas, aunque siguió dentro de esa vía colectiva que había iniciado en 1956. De este modo, once años después Ángel Duarte decidió adscribirse al movimiento cinético europeo fundando en Suiza el Grupo Y¹, junto a Walter Fischer y Robert Tanner. Un año después de su creación y a raíz de la exposición realizada en Grenoble, se interesaron por sus trabajos el francés Étienne Bertrand Weill –centrado en la investigación sobre los ámbitos fotográficos y cinematográficos, sobre el movimiento y las *metaformas*– y los arquitectos Jean Louis Renucci y Jeanne Renucci-Convers, directora y autora, respectivamente, del proyecto *Laboratoire des Arts*, premiado en la III Bienal de París en 1963, en cuyo seno desarrolló el método analítico aplicado al movimiento y les acercó a la obra de Nicolás Schöffer y Sandú Darié: fue el momento en el que Ángel Duarte intensificó sus indagaciones sobre el desarrollo de las superficies, sobre el estudio del ambiente que rodea a las obras y el estudio de la luz, así como de la variación estructural en función de la articulación, sobre el cambio de *matrices* y sobre las llamadas *transparencias móviles y controladas*².

Mediante esta ordenación que combinó las formas geométricas elementales, Ángel Duarte y sus compañeros acudieron a un orden lógico en el que el color, el tono o la disposición fueron cuestiones imprescindibles para obtener una sutil complejidad en las formas, convirtiendo al espacio en un espacio más geométrico y vibrante, más estructural y escultural. Coincidieron, así, con la idea que en 1968 expresó Kurt Badt en el ensayo *The Art of Cézanne*, aparecido en 1965, y se aproximaron a la noción sobre la percepción apuntada por Adolf von Hildebrand³ –publicado en los años treinta– que hacía mención a la relación esencial que ha de darse entre el espectador, la obra y la Naturaleza⁴. La comunicación, en efecto, fue un punto importante y se manifestó en el equipo suizo mediante el propio método de trabajo y del estudio lógico de los problemas que atañen a la forma:

Gli ambiente creati dal Gruppo Y sono effettivamente nuove dimostrazioni di problemi e di metodi matematici ed estetici ridotti all'essenziale. Per l'Equipe 57 tutto non era altro che «spazio differenziato» dalla pro-

1 El nombre obedece a las tres rectas que confluyen en un punto y divergen a la par.

2 POPPER, F., *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars, París, pp. 164-167.

3 Véase HILDEBRAND, A von, *El problema de la forma en la obra de arte*, La Balsa de la Medusa, Madrid 1988.

4 POPPER, F., *Cinétique Spectacle et Environnement*, Maison de la Culture, Grenoble, 1968, s/p.

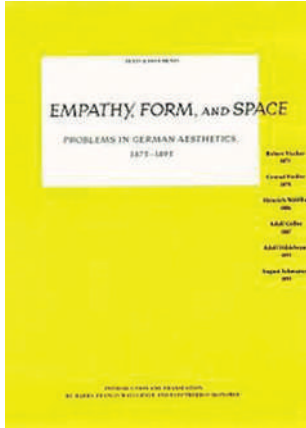


El Grupo Y en el estudio de Ángel Duarte en la Ferme Asile, Sion, c. 1995.

Página izquierda:
Catálogo *Cinétisme, Spectacle, Environnement*, Grenoble, 1968.



pia funzione dinamica e si riteneva che l'interattività fosse all'origine di un'azione spaziale a catena. Negli «ambienti», il Gruppo Y ha trattato la deformazione topologica, il movimento e la percezione ed è attualmente impegnato in una ricerca sulle superfici orientabili⁵.



Ángel Duarte, Walter Fischer y Robert Tanner en junio de 1968.

Konrad Fiedler, *Empathy, Form, and Space*, edición inglesa de 1994.

En el mes de julio de 1968 estos conceptos se vieron plasmados en un *Primer Manifiesto*, donde explicaron meridianamente cuáles fueron sus propuestas. El Grupo Y, acorde con estos tenores, ordenación y acción espacial, se lanzó a producir obras hechas con materiales sencillos, compuestas por formas regulares, con un alto valor compositivo, basadas en la repetición y en la ordenación, haciendo hincapié en la *geometrización*, en la austeridad formal, en la *objetualidad* y en la importancia de su relación con el espacio. Esto es, en primera instancia, la topología, en cuanto a una «formulation qui a conduit à une conception mathématique», no necesariamente formal, se prestó a una interpretación: «L'idée que les mathématiques sont essentiellement la science des formes, c'est à dire, d'entités faites des "places" ou de "positions" entement caractérisées par leur rapports internes»⁶. En segundo lugar, el movimiento y el cambio vinieron determinados por la idea de espacio y tiempo⁷. Y, en tercer lugar, la percepción se entendió como resultado, como un fenómeno dinámico que se explica mediante eslabones (creados a veces de manera inconsciente) que configuran estructuras con propiedades *epifenomenales*.

La cuestión óptica o la experiencia visual de las estructuras creadas por los componentes del grupo derivaron en cierta obsesión por el llamado *reconocimiento* de objetos y de percepción de formas, colores y luces, así como por el *dinamismo* y los diferentes significados que el espectador pudiera entresacar. Consecuentemente, las obras del Grupo Y sólo fueron comprensibles a través de la participación y de la proyección, siendo estos dos ejes los que reforzaron el valor autónomo de sus creaciones⁸. Y a esto han de añadirse las lecturas que hicieron los componentes de las obras de Konrad Fiedler sobre la percepción objetiva y las formas a priori, de Robert Zimmermann y Johann Friedrich Herbart sobre la exploración de los espacios abiertos y del propio Adolf von Hildebrandt a la hora de diseñar su teoría de la visibilidad y su entronque con el formalismo.

Sumando todas estas aportaciones, heredadas del Equipo 57 y desarrolladas entre los años 1967 y 1972, sobre formas, espacios y visibilidad, la conclusión fue una vez más la importancia que debía concederse a esa labor socializadora del arte y al orden que procedían de las vanguardias europeas. Aceptaron, pues, la idea de José Camón Aznar, aportada por Ángel Duarte, de que la interpretación es múltiple, pero es casi imposible llegar a saber el verdadero fundamento de esa multiplicidad⁹. Y también, dentro del pensamiento hegeliano, aplicaron el concepto de *extensión* es-

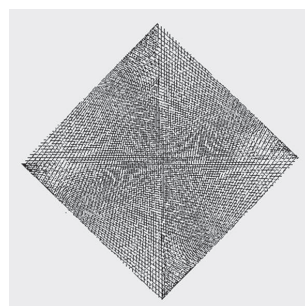
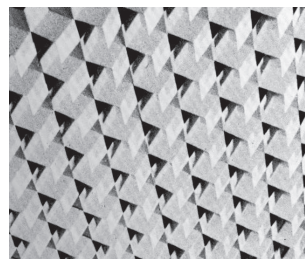
- 5 POPPER, F., *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Giulio Einaudi editore, Turín, 1960, p. 257.
- 6 PARSONS, CH., «The structuralist view of mathematical objects», en *Syntheses*, núm. 843, septiembre, 1990.
- 7 Hay que remontarse al autor ALEXANDER, S., *Space, Time and Deity*, Mcmillan and C, Londres, 1920.
- 8 Véase WORRINGER, W., *Abstracción y Naturaleza*, F. C. E., Méjico, 1983.
- 9 CAMÓN AZNAR, J., «La forma en el arte», en *IV Seminario español de filosofía. La forma.*, CSIC, Madrid, 1959, p. 259.

pacial que basa su diferencia en la forma, el color o el movimiento¹⁰. Esto es, la influencia de Max Bill se plasmó al poner en pie un *orden interno* que dio unidad a las obras al aplicar una concepción matemática que «maximizara la ordenación mediante un mínimo de complejidad con el fin de lograr exactitud y precisión»¹¹. Pero el Grupo Y, a pesar de estas pautas, basculó mayormente hacia lo empírico¹². De esta manera puede decirse que el nacimiento del Grupo Y fue el fruto maduro de más de diez años de intensa actividad en los movimientos normativo, cinético y óptico; resultado de las aportaciones que sucedieron desde Víctor Vasarely (premiado en la Bienal de São Paulo en 1965) a Julio Le Parc (ganador de la XXXIII Bienal de Venecia de 1966) y a la atención que se prestó a esta opción de manera exclusiva en Venecia y en Kassel en 1968¹³.

Pascal Ruedin publicó un artículo en la revista *Points de vue* en el que recalcó cómo Ángel Duarte al establecerse en Sion quiso hacer no sólo una llamada al trabajo colectivo o trató de impulsar la integración de todas las prácticas artísticas, desde la arquitectura al diseño, sino que sus obras sufrieron una evolución clara hacia concepciones óptico-cinéticas:

Quant à Ángel Duarte, il appelle les artistes valaisans à une mobilisation corporatiste qui signale che lui aussi l'importance de l'engagement social et cultural. Sur le plan plastique, n'il poursuit seul, si l'on peut dire, l'aventure collective... Sa production se confond de plus en plus avec celle d'avant-gardes contemporaines comme l'art cinétique et l'Op'Art¹⁴.

Y aquí, en esta transición que sufrió el pensamiento duartiano, es cuando los principios de una nueva etapa se fueron acotando. Desde el desarrollo de los paraboloides hiperbólicos y el de las superficies no orientables hasta la aproximación a campos novedosos en los años sesenta. Ámbitos hasta los que ese momento habían estado vetados al arte, como la biología o la geología, se fueron poco a poco incorporando al lenguaje plástico de Ángel Duarte. Y, además, todo ello se produjo durante los años en los que el Grupo Y estuvo activo. Amplió, junto a sus nuevos compañeros Robert Tanner y Walter Fischer, el cuerpo teórico de Equipo 57 y acudió a las principales citas internacionales con otros presupuesto más avanzados: el paso de la unidad minimal de movimiento al módulo, que le permitió la construcción de estructuras complejas, establecer unas relaciones con las superficies minimales abiertas, aproximarse al estudio de la cristalografía y emprender los trabajos sobre el cubo¹⁵. Se abrió un periodo plenamente investigador, una etapa crucial en la que la labor realizada con el Equipo 57, a través solamente de Ángel Duarte y sus manifiestos teóricos entregados



Julio Le Parc en 1966, ganador de la XXXIII Bienal de Venecia.

Estudio del Grupo Y sobre estructuras modulares, hierro galvanizado, 1968.

Ángel Duarte con el Grupo Y, *Sin Título*, grabado sobre vidrio, c. 1972.

10 HEGEL, F., *Esthétique*, Bassenge, Berlín, 1955, p. 157.

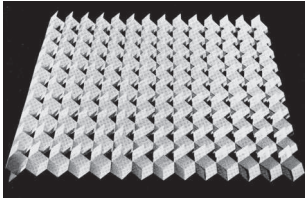
11 ANKER, V., *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Âge de l'Homme, Lausana, 1979, p. 26.

12 Véase el texto de SCHARMANN, I., «Un recolo del pensiero visivo, Rudolf Arnheim», en la *Exposizioni Internazionale di Studi*, Viena, 2004.

13 ARACIL, A. y RODRÍGUEZ, D., *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Istmo, Madrid, 1983, p. 418.

14 RUEDIN, P., «Internationalisme, nationalisme et régionalisme des avant-gardes. Histoire et réception du collectif Equipo 57 en France, en Espagne et en Suisse», en *Points de vue*, 13-I-2004.

15 A. A. D., DUARTE, A., *L'art et les mathématiques*, escrito sin fechar, en francés y mecanografiado en 5 folios numerados.



Groupe Y

Ángel Duarte, Walter Fischer, Robert Tanner

Recherches plastiques – Galerie Palette, Zurich
juillet-août 1968

Extrait

Nous avons créé le «Groupe Y» parce que nous pensons que le groupe est une forme de travail qui convient particulièrement bien aux travaux de recherches d'une part, et, d'autre part, permet plus facilement d'échanger des idées et des informations et aussi d'échapper à la grande tentation du vedetisme, avec tout ce que cela comporte.

Nous ne cherchons pas l'originalité, la différence.

Nous ne voulons pas entrer dans la compétition.

Nous ne cherchons pas à faire des choses originales, ni jamais vues.

Nous voulons simplement chercher et faire.

A l'intérieur du groupe, on ne parle pas d'œuvres; on élabore un travail.

Nous ne sommes pas contre les œuvres d'arts, mais nous n'en faisons pas.

extrait du texte préparé pour l'exposition «cinétisme, spectacle environnements» à la maison de la culture de grenoble mai-juin 1968.

... en organisant des expositions comme celle-ci, les maisons de la culture se confinent dans un rôle qui consiste à inventorier; nous estimons que ce rôle appartient aux musées, nous croyons que les maisons de la culture doivent devenir, elles, des centres permanents de création.

devenir un centre de création plastique, c'est s'attacher des chercheurs plasticiens de la même façon qu'elle s'attache des décorateurs, des électriciens, balayeurs, troupes de théâtre, etc.

dans l'état actuel de nos connaissances plastiques, nous pouvons pratiquement étudier n'importe quel phénomène et nous attendre à faire des découvertes; nos connaissances dans le domaine plastique sont si minces que les recherches analytiques qui ont été faites font presque toutes appel à des notions physiques ou mathématiques vieilles de plus de 100 ans: permutations, combinaisons, interférences, etc.

Grupo Y, *Estructuras*, hierro galvanizado, 1969.

Manifiesto de Grupo Y en la galería Palette de Zurich, 1968.

en cada una de las apariciones del grupo, se difundió en el panorama internacional. Ensanchó el horizonte plástico del equipo español y concentró sus investigaciones en cuatro puntos principales citados en el capítulo anterior: uno que atañó al campo geométrico, otro al campo gestáltico, un tercero que se dirigió al topológico y, finalmente, fijó su atención en el ámbito fenomenológico.

Walter Ficher y Robert Tanner también se ciñeron al manifiesto que Ángel Duarte firmó en 1969 con motivo de la exposición *Recherches et expérimentation*¹⁶, al escrito que acompañó su individual en la galería Suzanne Bollag de Zurich en 1970 y al *Manifiesto Sionés* de 1971. De este modo, el trabajo colectivo, el debate artístico (que comportó discusión, confrontación, elaboración y elección de la investigación), la huida de cualquier tentación de *vedetismo*, la investigación cinética, la exploración topológica y la *impregnación visual*, les llevó a profundizar en las superficies no-orientables para hacer obras «lúcidas y abiertas», múltiples e implicadas socialmente al desempeñar un papel cultural, no mercantil¹⁷, tal como muy bien lo expresaron en una carta dirigida a la Maison de la Culture de Grenoble en 1968. Su objetivo fue investigar y hacer. Esto acarreo el que ninguna galería quisiese exponer sus avances plásticos, aunque en el plano internacional fue considerado un equipo activo e implicado con el movimiento cinético.

Los pilares en los que se basó el Grupo Y siguieron fundamentándose en los escritos del Equipo 57, puesto que Ángel Duarte profundizó en algunos aspectos con su investigación plástica¹⁸, ciñéndose a la desmitificación de esa búsqueda al dejar claramente definida su posición de primar la idea de creación y el uso de un método: no optó ni optaron por una investigación *salvaje* o por una investigación *informulada*, sino por una tercera vía, la *estructurada*:

*La investigación estructurada admite que todo arte, todo artista tiene referencias [en este caso las del propio Equipo 57, Anton Pevsner o Alexandre Archipenko]; es decir, que siempre se refiere a experiencias y fenómenos anteriores o contemporáneos; única y exclusivamente el tener conciencia clara de este hecho le permite el lúcido análisis de ese conjunto de datos...*¹⁹

Para abrir esta vía de la estructuración acudieron además de a las teorías euclidianas, a otras argumentaciones fuera de ese ámbito como son las nuevas formas de la geometría, el álgebra y el cálculo. E incluso, más allá, continuaron la labor emprendida por Ángel Duarte en París al reflexionar sobre la percepción, el movimiento o la conjetura. Trabajaron, pues, con la llamada *geometría rica*, con la suma de las proporciones tradicionales (alineamientos, intersecciones, longitudes...), con la *geometría afinada* (centrada en las propiedades), la proyectiva y con la topología. Teoría e intuición constituyeron un amplio horizonte para la abstracción plástica, una concepción mucho más

16 DUARTE, A., «Un titre: Duarte et la bande de Moebius», en *Recherches et expérimentation*, Musée Cantonal de Beaux Arts, Lausana, 1970, s. p.

17 Manifiesto del Grupo Y, ver catálogo de «Recherches Plastiques», Galería Palette, Zurich, 1968.

18 JULIÁN I., *El arte cinético en España*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 113.

19 DUARTE, A., Ángel Duarte, catálogo de la Galería Suzanne Bollag, Zurich, 1971, s. p.

allá del orden, siempre mirando hacia delante y hacia atrás en sus indagaciones estructurales para seguir manteniendo como eje central de su trabajo «una visión global de las cosas, de forma y de fondo, con valor concreto en la unidad espacial»²⁰. Un trabajo que quedó reflejado, siguiendo esa idea de lo colectivo, en una serie de manifiestos que conformaron un corpus poco conocido pero extraordinario desde el punto de vista plástico²¹.

1. LAS EXPOSICIONES, LOS MANIFIESTOS Y LOS PROYECTOS: LOS PRINCIPIOS PLÁSTICOS DEL GRUPO Y

Esta experiencia, corta en el tiempo, pero muy fructífera, entre 1966 y 1969, entre el manifiesto por el que se disolvió el Equipo 57 en Berna y el *Manifiesto Sionés*, hizo que el Grupo Y sólo pudiera verse en cuatro ocasiones, en Grenoble, Zurich, Sierre y en la itinerancia por Lausana, Ginebra, Friburgo y Saint-Gall. Su labor se exhibió en las muestras *Cinétisme Spectacle Environment* en 1968, *Recherches Plastiques*, también en 1968, *53 Peintres Rhodaniens* en 1969, y *Recherches et Expérimentation*, celebrada entre enero y julio de 1970. A estas cuatro apariciones públicas ha de sumarse la *Walliser Künstler in Bern*, en la Berner Galerie, ya en 1973, una vez disuelto el grupo²², alargando su presencia casi cuatro años más. Con la formación del llamado *Le Groupe des Six* en 1971, el Grupo Y comenzó a diluirse y desaparecer para dar paso al germen de la sección del Valais de la SPSAS²³.

Los precedentes del equipo suizo, sin embargo, deben rastrearse en la etapa de transición que se dio en la obra duartiana. Esto es, hacia finales de 1965, cuando abordó la investigación, desde un punto de vista teórico, sobre la banda de Moebius y la introducción, en cuanto al uso de materiales, de soldaduras de estaño:

A partir de 1966 me enfrenté a un dilema: continuar con el trabajo en el que creía o emprender otras metas. Decidí seguir el camino trazado y desarrollé una intensa labor de investigación sobre las estructuras espaciales y sobre los materiales... El pueblo adonde me trasladé a vivir está en un cantón de Suiza de costumbres muy arraigadas y de espíritu conservador... Hacia el año 67 formé con algunos jóvenes suizos el Grupo Y²⁴, que fue un grupo de planteamientos muy radicales. Firmamos algunos manuscritos insistiendo en el valor de nuestro trabajo como proyectos de investigación y no como productos de mercado²⁵.

20 MEDINA GONZÁLEZ, M., «Conocimiento y éxito de la interactividad del espacio plástico en Dinamarca», en *Córdoba*, 22-VIII-1961.

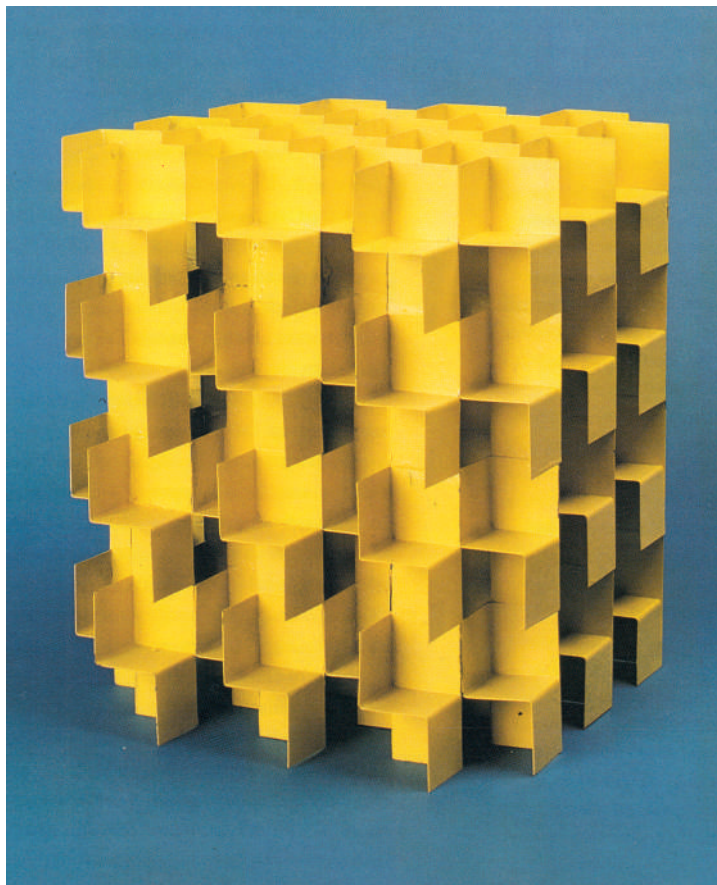
21 Véase el apartado dedicado al Grupo Y en CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte, más allá del Equipo 57*, Fondo Editorial, Badajoz, 2008.

22 Una cuestión ésta que nunca se produjo oficialmente.

23 Véase *Vingtième anniversaire de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, Section Valais, 1903-1973-1993*, Musée cantonal des beaux-arts, Sion, 1993, s. p.

24 En 1967 lo formaban Ángel Duarte, Robert Tanner y Walrer Ficher; en 1968 se unía al grupo el investigador francés Etienne Bertrand Weill, centrado en el estudio del movimiento en la fotografía y en cine, y la arquitecta suiza Jeanne Renucci-Covers, autora del proyecto *Laboratorio de las Artes*.

25 FRANCO, A., «Recuperación de un escultor», *opus cit.*, pp. 21-22.



Grupo Y, *Sin Título*, hierro galvanizado, 1967.

De estos años cabe reseñar entre la escasa producción, dado sus condicionamientos contra el mercado, una pequeña obra en hierro galvanizado y pintada de color amarillo, que nos puede servir para resumir el uso de las traslaciones y su simplificación geométrica²⁶. También pueden señalarse la escultura de poliestireno *E.7 A.*, el proyecto para una arquitectura modular, desplegable e industrial que el mismo Ángel Duarte presentó en la última exposición, *Recherches et Experimentation*; su *Bureau-jouet, Structures*, y, quizá lo más significativo, donde el grupo fue más prolijo, las indagaciones sobre módulos de acero inoxidable con soldaduras de plata que aplicó a los trabajos en torno al cubo y a los relieves.

En todas estas investigaciones prevaleció la motivación y no la impostura, como ellos mismo declararon, alejándose de «un arte sin alfabeto, sin teoremas y sin postulados generales» y creando una vía para intentar salir de aquel intervalo; una senda en la que se contempló el análisis sensorial y espacial, la relación entre la psicología y los objetos, el análisis matemático²⁷

26 SALAS, S. L. y HILLE, E., *Calculus*, Editorial Reverté, Barcelona, 1998, p. 592.

27 Esta vía de investigación la desarrolla FISCHER, W. en el texto escrito para la exposición *Recherches et Experimentation*, Lausana, 1970, s. p.

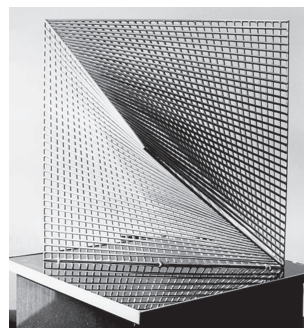
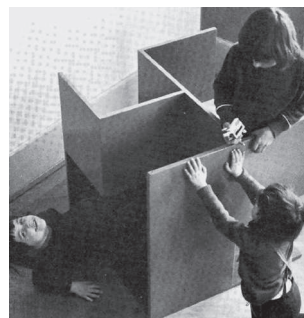
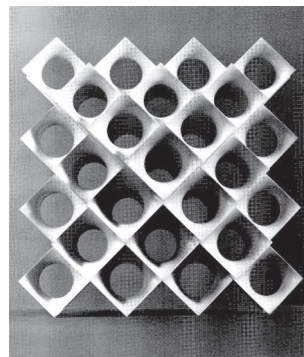
y una definición de artista a caballo entre investigador y trabajador²⁸. Quisieron indagar por encima de todo²⁹, y a costa de una producción material muy limitada combinaron métodos matemático y estéticos (aunque estos también poco divulgados) con el único afán de adentrarse en temas concernientes a la topología, al movimiento y a la deformación:

Noi non cerchiamo l'originalità, al differenza. Non vogliamo entrare nella competizione; non tentiamo di fare cose originali, mai viste; vogliamo semplicemente ricercare e fare. Il gruppo è disposto a mostrare le proprie ricerche nelle gallerie, a si rifiuta di venderle perché è contro un sistema economicamente insufficiente e intellettualmente depauperante. Ritene che tale atteggiamento possa permettergli di porre il problema della ricerca plástica nell'attuale società in maniera più chiara e più aperta³⁰.

Su postura fue tan extrema que lo más significativo de todos sus entresijos plásticos están recogido en tres *Estudios analíticos*, dos *Estudios cinéticos* y en las *Series combinatorias de estructuras modulares*. Una serie de proyectos relevantes en los que se resume la idea colectiva de la creación, la búsqueda como constante vital y el carácter pedagógico que debe poseer el arte; una visión crítica que presentaron a las instituciones públicas y privadas suizas a finales de los años sesenta.

Si desglosamos esta interesante declaración, recogida por Frank Popper y citada en España sólo por Inmaculada Julián, se ve claramente cuáles fueron las intenciones del Grupo Y. La investigación estructurada se convirtió en la referencia, acudiendo para ello a fuentes tan significativas, como las de Aton Pevsner, Gustave Eiffel, Alexandre Archipenko o el Equipo 57, quienes coincidieron cómo el análisis de la forma y el contenido determinan un control sobre la creación. Esta visión analítica estableció una relación todavía más estrecha entre el arte y la ciencia (teoría matemática de grupos, cristalografía, física de cuerpos sólidos, combinación de estructuras modulares y superficies periódicas infinitas...). José Manuel Sánchez Ron, con respecto a este punto, lo corrobora al afirmar que los avances científicos han contribuido de una manera muy especial a que la razón científica sirva eficazmente a la razón humana³¹. Y esta es la dirección que los artistas suizos y Ángel Duarte tomaron para sumar al estudio del lenguaje estructural y geométrico una dimensión social, entresacada sin lugar a dudas del omnipresente pensamiento maxbilliano.

Así puede afirmarse que fue un tiempo en el que el artista aldeano-vense se hizo mayormente eco de la estética de la información: «Los trabajos de Max Bense y Abraham A. Moles me llamaron de manera especial la atención. El describir, valorar y sintetizar procesos artísticos lo sumé a las ideas matemáticas de Georges Birkhoff y su teoría, aparecida a principios de los años treinta, sobre la dimensión estética. Walter, Robert y yo consideramos esta estética analítica como determinante para crear una obra que fuese la



Grupo Y, *E.7 M. S.*, poliestireno inyectado, 1969.

Grupo Y, *Bureau-jouet*, cuatro módulos no orientables, madera, 1968.

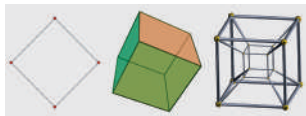
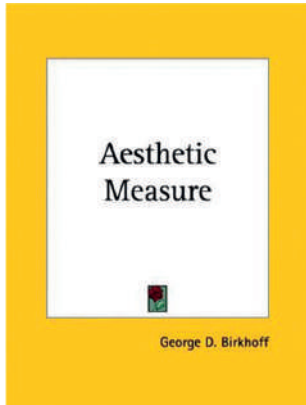
Ángel Duarte con el Grupo Y, *E.24 A. I.*, acero inoxidable, 1971.

28 Escrito de Robert Tanner, fechado en París en el mes de octubre de 1969.

29 CARRILLO, F., «Escultura pública en Suiza», *opus cit.*, p. 63.

30 POPPER, F., *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860, opus cit.*, p. 268.

31 Véase SÁNCHEZ RON, J. M., *El siglo de la ciencia*, Taurus, Madrid, 2000.



Aesthetic Measure de George D. Birkhoff, editado en 1933.

Pierre Schaeffer, *Études aux chemins de fer, performance Concert de bruits*, musique concreta en Radio París, 5-X-1948.

Tridimensionalidad y dimensión del cubo.

antítesis de la teorías hedonistas»³². Consecuentemente, el Grupo Y aplicó el lenguaje matemático a su teoría estructural y dividió el trabajo plástico en varios puntos con la finalidad de insertar su búsqueda en la teoría de la comunicación: la concepción del proyecto a tenor de datos provisionales e intercambio de ideas, la definición de los elementos compositivos en función de la relación movilidad-inestabilidad de una serie de formas ordenadas cuya base se halla en el uso del paraboloides hiperbólico y la tercera dimensión para dar a las obras un efecto óptico y, a la vez, arquitectónico; el estudio de las transformaciones a lo largo del proceso creativo, donde el sentido espacial y las relaciones matemáticas son las coordenadas que perfilan esas transformaciones; el cálculo de probabilidades (estocásticos); la comprobación de los resultados sin salirse de una investigación fundamentada en la captación de lo esencial y la percepción (incluida la del espectador); la materialización del proyecto con sus variaciones, huyendo de cualquier *vetetismo*; y la flexibilidad del proceso a tenor del debate suscitado en el seno del grupo.

La trayectoria del equipo suizo vino determinada, en este corto periodo, por tres manifestaciones importantes, cuyo fin no fue otro que «réaliser une recherche fondamentale dans le domaine plastique, hors des circuits commerciaux, [con] une méthodologie basée dans le travail en commun; discussion, confrontation; élaboration et choix d'une recherche»³³. En estas tres manifestaciones, en Grenoble, Zurich y Sierre, se destilaron las teorías, verificadas por los largos debates, y se recopilaron y ampliaron todos los conceptos esgrimidos por Ángel Duarte, aquellos que van desde el cinetismo, la participación, los módulos y la topología, a la importancia de los materiales, el movimiento o la comunicación.

La propuesta *Cinétisme, Spectacle, Environment*, diseñada por Frank Popper para la Casa de Cultura de Grenoble, tuvo lugar entre los meses de mayo y junio de 1968 y vino a confirmar el estrecho vínculo de Ángel Duarte con el arte cinético. Sobre todo, si tenemos presente que, por esas mismas fechas, él mismo mostraba sus proyectos dentro de esta línea en París, en *De Mondrian au Cinétisme*, en Le Havre, en *Art Cinétique et espace*, y de manera individual, en Montreaux. Pero fue en la ciudad francesa de Grenoble donde participó por primera vez bajo la firma colectiva del Grupo Y. Fue aquí donde se yuxtapusieron su experiencia –en la continua búsqueda del equilibrio entre la ciencia, el rigor, la precisión técnica y el movimiento³⁴– con las investigaciones, sobre todo de Robert Tanner, analíticas, visuales y topológicas³⁵: las obras *Études analytiques 1, 2, 3 y 4: impregnation visuelle* y *E.7 A.* así nos lo confirman.

En Francia el Grupo Y presentó, pues, su idea de lo que debía ser el arte, y lo hizo en tres planos distintos: el teórico, a través de los proyectos, el social, mediante un cuestionario que se pasó al público, y el práctico al plasmar las conclusiones en un documento programático. Dentro de la teoría, la exposición sirvió para explicar, por un lado, el método analítico y

32 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Europa, Sion, febrero, 2002. A este respecto puede también consultarse la obra de SUPER, M., *Música electrónica y música con ordenador*, Alianza, Madrid, 2003.

33 Correspondencia de Ángel Duarte con Frank Popper, 3-IX-1969.

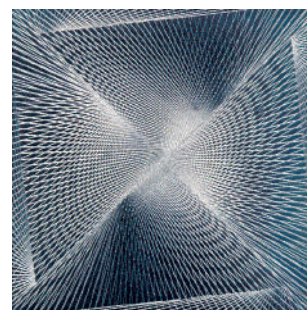
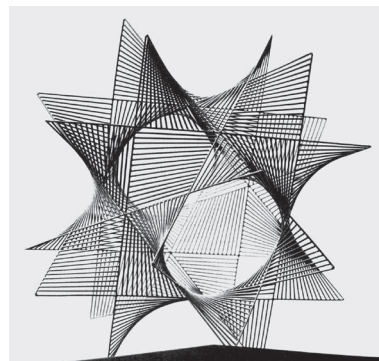
34 BROCARD, F., «Ángel Duarte: l'Art de l'imprévisible», en *Tribune de Lausanne*, 29-IV-1968.

35 POPPER, F., «Cinétisme, Spectacle, Environment», en *Cinétisme, Spectacle, Environment*, Maison de la Culture, Grenoble, 1968, p. 25.

la investigación colectiva como planteamiento estético y, por otro lado, definir cuáles son los problemas que atañen al movimiento, a la topología y a la percepción. Así en el terreno topológico concibieron el espacio como un *objeto algebraico*, como grupo, como módulo, como construcción de asociaciones para aumentar el nivel de abstracción. En lo concerniente a la percepción, el objetivo se concertó en ver la realidad como a un *continuum* sujeto a un movimiento programado que cambia nuestra perspectiva y hace que asumamos un papel activo. Las obras se convierten en «un oggetto fruibile e manovrabile»³⁶; esto es, se constató cómo la información sobre los componentes tiene más variables cuando entra en juego la relación dinámica del espectador.

En este sentido, el Grupo Y fue partidario de aquella idea que se identificaba con *el arte de participación*, lanzada en 1963 por Frank Popper, intentando buscar un punto de encuentro entre los hechos físico y los psicológicos para hacer de la percepción una *re-creación* e inducir al espectador a explorar el espacio de la obra plástica. Se otorgó a la propia experiencia del observador un papel determinante, vinculado a principios éticos y políticos, como el ir contra la cultura de espectáculo, el conservadurismo, la unilateralidad y la mercantilización. Y, por el contrario, la defensa de la participación, la producción colectiva, el debate y la interacción³⁷ afianzaron al planteamiento duartiano no sólo en esa dimensión didáctica, sino en «una dimensión responsablemente politizada»³⁸, acorde con el tiempo histórico, con la polémica desatada entre los críticos y teóricos del arte (Lucien Goldmann, Jacques Sicier, Marc Saporta, el *Grupo de Investigación del Arte Visual*) y el emergente y complejo mundo de la tecnología. El *ambiente* se convirtió en un espacio visual, en un campo, perfectamente programado, donde el espectador se encontró con sus propias facultades psicológico-perceptivas a fin de desentrañar las funciones estéticas de los proyectos presentados³⁹.

Pero, quizá, lo más novedoso de esta etapa fue la importancia que otorgaron a la topología. Ángel Duarte, conocedor de los estudios realizados durante el siglo XIX y XX, se adentró –junto a sus compañeros– en las propiedades de las figuras geométricas (o de los espacios) que no se ven alteradas por transformaciones continuas. Tuvo que recurrir para ello a estudios como los de Agustín Louis Cauchy y de Niels Henrik Abel⁴⁰ sobre los límites y la continuidad, los de Bernhard Riemann en torno a los espacios de funciones y conjuntos, los de Maurice Fréchet sobre los espacios métricos, la continuidad uniforme y la convergencia uniforme, los de Félix Hausdorff y Stefan Banach al profundizar en los espacios vectoriales o los de Joseph Sullivan, ya en 1970, con las transformaciones del espacio cuaterniónico.



Ángel Duarte, *E.4 A. I.*, acero inoxidable, 1972-1973.

Ángel Duarte, *Essai cinétique*, grabado, 1972.

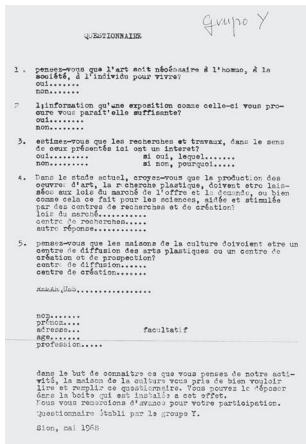
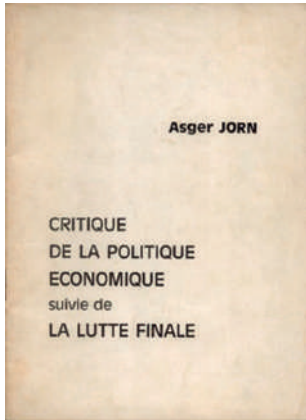
36 CRISPOLTI, E., *Ricerche dopo l'Informale*, Officina, Roma, 1968, p. 320.

37 Ahí se funden los principios defendidos por el Equipo 57 y aquellos sobre los que el *Manifiesto de la Internacional Situacionista* se pronunció en 1960.

38 Véase VERGINE, L., *L'arte cinetica in Italia*, conferencia dada el día 11 de marzo en la Galleria Nazionale d'arte, Moderna, Roma, 1973.

39 ITALO, M., *Il gruppo ene. La Situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma, 1976, p. 12.

40 Agustín Louis Cauchy fue pionero en el análisis y la teoría de permutación de grupos. También investigó la convergencia y la divergencia de las series infinitas, ecuaciones diferenciales, determinantes, probabilidad y física matemática. Las investigaciones de Niels Henrik Abel constituyen una parte muy importante en el campo de las funciones elípticas.



Asger Jorn, *Crítica de la política económica*, edición 1960.

Questionnaire, Grenoble, 1968.

Con este lenguaje continuaron la senda emprendida del estudio de la geometría proyectiva y ampliaron la investigación a la teoría de conjuntos, al análisis funcional, al cálculo integral y al vectorial. El Grupo Y hizo un ejercicio de reflexión que se extendió a la definición –más rigurosa– de la idea intuitiva de proximidad y continuidad, liberándose de nociones euclídeanas, como la línea, el ángulo recto, el trazo ortogonal, para ver la geometría no sólo desde una perspectiva netamente geométrica, sino espacial: sobre una base topológica, las formas se concibieron irregulares y complejas y el espacio no fue sino un campo de tensiones dinámico y abierto a más de dos dimensiones. La topología le sirvió para romper con ese espacio convencional y crear uno nuevo en sintonía con la psicología humana. Fue el momento que dedicó a realizar indagaciones sobre la banda de Moebius, sobre la existencia de extremos, la idea intuitiva de proximidad y de las operaciones sobre las superficies, sobre las transformaciones y deformaciones, sobre volúmenes cerrados y abiertos que poseen un interior y un exterior, ampliando con ello el concepto de continuidad.

La geometría les permitió adentrarse en las superficies complejas como indagación plástica central de su trabajo. Y la topología surgió dentro del Grupo Y como consecuencia de ello y casi como conclusión⁴¹. Los lados opuestos de un rectángulo, la inversión del sentido (que va desde un cilindro truncado a un plano proyectivo), pasando por el estudio detallado de la propia cinta de Moebius, la botella de Klien y las seis medias vueltas de Max Bill, fueron la base de trabajo durante estos tres años.

Pero en la exposición de Grenoble también se pasó al visitante un *Questionnaire*⁴² donde se le planteaban cinco preguntas relacionadas con algunos de estos presupuestos: sobre la necesidad del arte, la investigación, el binomio ciencia-ley de mercado, sobre los centros culturales, su función difusora, prospectiva y creativa y sobre el significado de las exposiciones. El resultado se tradujo, asimismo, en poner en tela de juicio el papel de las casas de cultura, los peligros que pueden derivarse de un espíritu crítico y de los «sellos de garantía y calidad que, a veces, se les pone a las obras de arte», la excesiva sacralización de lo que allí se presenta, la gran responsabilidad que pesa sobre quienes las gestionan, la urgencia de transformar esas casas de cultura en verdaderos centros de creación. Y en el plano estrictamente plástico dedujeron que debería haber una defensa de la investigación, del rigor, del método sistemático, de advertir del «danger de l'etouffement», de la «inflación psicológica» o del valor de lo múltiple como objeto de venta⁴³. En definitiva, en esta exposición se resumieron los principios duartianos y se yuxtapusieron a los del propio Grupo Y, pudiéndose resumir en palabras de Frank Popper:

Leur environnement [del Grupo] s'inspire de la recherche optique, spatiale et mathématique de Duarte... Il est parti d'un graphisme lumineux pour aboutir, au moyen de l'interactivité de l'espace –problème central

41 SAFFARO, L., «On some new platonic forms in Visual Mathematics», en *Leonardo*, v. 25, núm. 3-4, 1992.
42 A. A. D., GRUPO Y, *Rôle de la maison de la culture, dangers et recherches analytiques*, Maison de la culture, Grenoble, 1968, folios 1 y 2 mecanografiados.
43 BOURRIAUD, W., *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2003, p. 15.

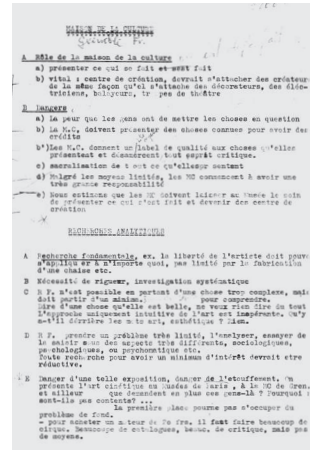
de sa recherche-, a une conception mathématique et dynamique de l'architecture et l'environnement⁴⁴.

El Grupo Y, basándose en esta suma de hechos y pensamientos, decidió lanzar en junio el *Manifiesto de Grenoble*, donde se contemplaron los aspectos y razonamientos más relevantes de su propuesta. Tanto los más teóricos como aquellos que atañían a «la recherche de la lumière, le mouvement, les déformations topologiques y l'impregnations visuelle», alejados del sensacionismo, del arte como simple creación y del espectáculo, formaron parte de «un programme que nous proposons de développer ultérieurement». Su presencia en Grenoble se justificó con obras que no llevaron ese *sello de calidad* («un label de qualité»), que requería el mercado y frenaba cualquier espíritu crítico, alejaba al espectador confiriéndole un simple papel de visitante, como un *espectador-manipulador* en vez de interlocutor, y situaba a las casas de cultura como meros inventarios, como museos, como si no fuesen verdaderos centros de creación permanentes al servicio de la sociedad y de los investigadores plásticos (de la misma forma que están los electricistas, los barrenderos, los grupos de teatro...). Indudablemente, esta idea enlazaba con el espíritu de los artistas zúriqueses, quienes afirmaban que el arte sólo puede apreciarse cuando se le equipara a cualquier actividad humana: un arte universal exige, según ellos, formas que le correspondan; esto es, aquellas que no sólo se nos presentan «cargadas de importancia», sino aquellas que todos los hombres pueden reconocer⁴⁵.

Por último, el *Manifiesto grenoblés* atajó la cuestión del nexo existente entre el conocimiento y la investigación analítica, la importancia que han de tener la física y las matemáticas en esta unión, siendo hora de sobreponerse a aquellas nociones viejas, como la permutación o la combinación, aunque una nueva prospección, dentro de este campo, sería un tanto inútil puesto que implicaría, quizá, un abuso por parte de los artistas:

Méthode analytique: considérer n'importe quel phénomène comme champ de variables. Bolquer le plus de variable possible et voir ce qui va se passer. Ne pas se contenter d'observer le développement formel du phénomène, mais prendre conscience le plus possible des implications psychiques et autres. Ce qui fut rigueur et analyse hier, est approximation aujourd'hui⁴⁶.

Un mes más tarde de haberse inaugurado la muestra de Grenoble, en julio de 1968, el Grupo Y, con estos preliminares, lanzó su segundo manifiesto en la galería zúriquesa Palette. Dentro de la exposición titulada *Recherche Plastique*, reveladora por sí sola, sus tres miembros tomaron como referencia el análisis de los *lugares geométricos* y algunas ideas situacionistas, como aquellas que conciernen a los trabajos que publicaron sobre el estudio histórico de la cualificación de una disciplina tan rigurosa como la geometría, cuya esencia representa el orden y la coherencia. Esta visión chocó de algún modo con el

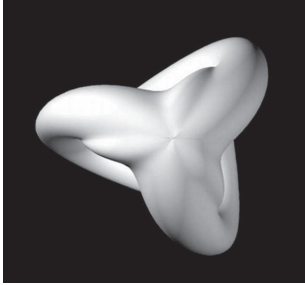


Manifiesto, Grenoble, 1968.

44 POPPER, F., *Cinétisme Spectacle Environnement*, opus cit., p. 28.

45 Estas palabras se recogieron en el texto que presentó la Colección de Peter C. Ruppert, en *Qu'est l'art concret*, Museum im Kulturspeicher, 2002.

46 A. A. D. *Manifiesto de Grenoble*, un folio mecanografiado y firmado por el Grupo Y, fechado en junio de 1968, sin referencia alguna del lugar.



Superficie de Boy descubierta en 1902. Este objeto matemático extraño, dotado de una sola cara y no orientable (como la cinta de Moebius del que es una extensión), constituye una modelización de lo que los matemáticos denominan el *plano proyectivo*.

Le Topologicon de Jean Pierre Petit, edición de 1985.

interés manifiesto de Ángel Duarte por las superficies no orientables estudiadas, propias de la topología (Moebius, Klein y Boy), y sobre las que el profesor polaco Lech Tomaszewski se apoyó para salirse de la *idea centralista* que la Historia tenía sobre la geometría⁴⁷: en los años sesenta, la Academia de Bellas Artes de Varsovia dedicó parte de sus esfuerzos a examinar el grado de cohesión al que pueden llegar dos lados que se transforman en una superficie donde un punto se aleja continuamente de una arista para volver al de partida, dando lugar así a una superficie continua con una estructura geométrica desprovista de un interior cerrado, esto es, simultáneamente cerrado y abierto, según los avances y las aportaciones de Felix Klein. Se estudió la evolución de la banda de Moebius y su culminación con la superficie de Boy (aunque esta no se representó en tres dimensiones hasta 1981, cuando Jérôme Souriau y Jean Pierre Petit buscaron los parámetros y se publicó en 1988, en *Le Topologicon*) o puntos de curvatura concentrados que permitieran representar un objeto con múltiples caras. Además, se indagó sobre otras superficies derivadas para destacar sus propiedades extraordinarias de transformación, dando lugar a «un clima muy interesante en la topología, basado en tres puntos: el de sobrepasar las verdades intuitivas, el de desarrollar una imaginación especial y el de entrar en la irracionalidad o superracionalidad al presentar el espacio como algo abierto y múltiple, y cuyas relaciones de contigüidad han de definirse»⁴⁸, según el físico Fritsch⁴⁹.

El Grupo Y con estas fuentes pretendió ir contra aquellos que impulsaron la descomposición de las formas y la consecuente imposibilidad de renovar la creación y en contra de la frivolidad y el aburrimiento que invaden todo el pensamiento. Esta idea fue la que el Grupo Y enarbó y dio forma en su segundo *Manifiesto zuriqués*, fechado el 5 de julio de 1968. Sobre esos cimientos, Walter Ficher, Robert Tanner y Ángel Duarte lanzaron sus postulados estéticos, dividiéndolos en cuatro grandes puntos programáticos: el teórico, el metodológico, el social y el económico.

El nivel teórico, ya estudiado, se resumió en la relación de espacio, módulos y estructura para generar superficies no orientables que funcionasen bien desde el punto de vista plástico:

Le problème des surfaces non-orientables en tant qu'espace, a été abordé par différents artistes, mais à notre connaissance, il n'y a pas eu de démarche systématiques prenant un corps non-orientable en tant que modules susceptibles d'un développement tant au niveau de la structure qu'au niveau de la recherche fondamentale, des concepts ou de la prospective. C'est ce que nous nous proposons de faire. Les quelques travaux que nous présentons démontrent clairement –bien que n'étant qu'un aperçu des possibilités de développement– que ces surfaces peuvent être très fécondes, et cela aussi sur le plan plastique... Les premiers travaux que nous avons exposés en public, exposition Ciné-tisme, Spectacle, Environnement à la Maison de la Culture de Grenoble, traitent de la déformation topologique, du mouvement, de l'imprégnation rétinienne, de la perception etc, maintenant nous travaillons sur les surfaces non-orientables; demain nous ne le savons pas encore.

47 TOMASZEWSKI, L., «Nonorientable surface», en *The Situationist Time*, núm. 4, 1964.

48 Véase FRITSCH, R., *Cellular Structures in Topology*, Cambridge Press, Cambridge, 1990.

49 FREITAS, L., «Das geometrias laberínticas», en *Revista ICALP*, v. 2 y 3, 1985, p. 78.

En cuanto a la metodología, la idea de debate en la investigación (y en el sentido más amplio de la palabra al abarcar todas las disciplinas del arte) y el trabajo colectivo, se expresó en los siguientes términos en el manifiesto:

Nous avons créé le Groupe Y parce que nous pensons que le groupe est une forme de travail qui convient particulièrement bien aux travaux de recherches d'une part, et d'autre part, permet plus facilement d'échanger des idées et des informations et aussi d'échapper à la grande tentation du vedettisme, avec tout ce que cela comporte. Notre groupe se propose de travailler fondamentalement sur la recherche dans tous les domaines «plastiques».

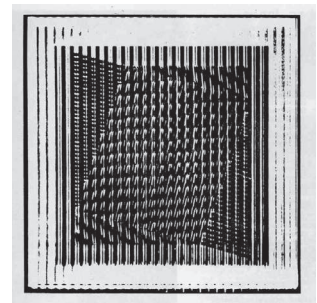
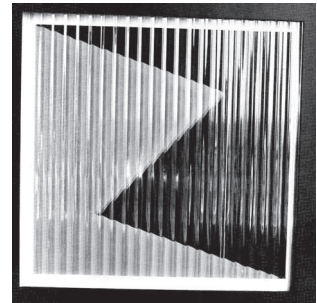
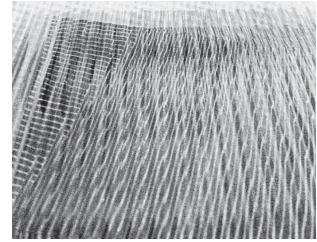
Socialmente, siguieron con las ideas acerca del contra-valor y de progreso al considerar al hombre valor por sí mismo y al arte como un aspecto vital, como un trabajo fuera de cualquier competición:

Nous ne cherchons pas l'originalité, la différence. Nous ne voulons pas entrer dans la compétition. Nous ne cherchons pas à faire des choses originales, ni jamais vues. Nous voulons simplement chercher et faire. À l'intérieure du groupe, on ne parle pas d'ouvres; on élabore un travail. Nous ne sommes pas contre les œuvres d'art, mais nous n'en faisons pas.

Desde el punto de vista económico, aceptaron la realidad mercantil del arte, pero sin participar en ella para desarrollar un trabajo de investigación libre de trabas y fuera de ataduras:

Dans la mesure où les galeries, malgré toutes les contradictions qui sont propres au système de marché, veulent aussi jouer un rôle culturel, nous voulons bien montrer nos travaux dans ce cadre, mais nous ne les vendons pas. Si nous refusons de vendre nos recherches, c'est parce que nous sommes contre ce système économiquement insuffisant et intellectuellement appauvrissant. Cette attitude peut nous permettre de poser le problème de la recherche «plastique», de l'art et de l'artiste, dans notre société d'une façon plus lucide et plus ouverte⁵⁰.

En definitiva, vinieron a defender cómo la calidad y la cantidad se confunden en pro de una civilización de lujo y estandarizada⁵¹ que anula, en cierto modo, la investigación y la crítica con la consiguiente desvalorización o sobrevaloración del arte. La ciencia, pues, para ellos explicó la realidad y las verdades sensibles no sirvieron al grupo suizo para comunicarse con el espectador. De ahí que trataran a toda costa de establecer una frontera precisa que no confundiera la creación y la indagación con los signos vacíos que estaban empobreciendo la plástica y se volcaran de lleno en establecer una teoría sobre estructuras y superficies que concluyera en algo bien distinto que se aplicó a gran escala, abriéndose el periodo de la escultura pública:



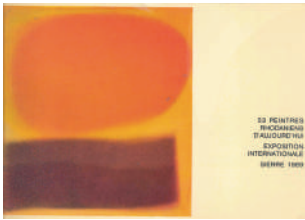
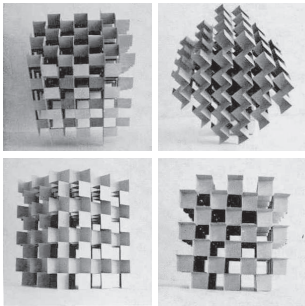
Robert Tanner, *Investigación sobre el plano*, plástico, 1969.

Robert Tanner, *Investigación sobre el plano II*, plástico, 1969.

Robert Tanner, *Intersecciones*, plástico, 1970.

50 GRUPO Y, *Recherches plastiques*, Galerie Palette, julio-agosto, 1968.

51 PINOT-GALLIZIO, G., «Sobre un arte aplicable», en *Laboratorio Situacionista del Alba*, agosto, 1959.



Grupo Y, *Estructuras*, hierro galvanizado, 1967.

Grupo Y, *4 structures modulaires non orientables*, hierro galvanizado, 1968.

Catálogo de *53 rhodaniens d'aujourd'hui*, Sierre, 1969.

*L'experimentation collective du Groupe Y présente des développements architectaux passionnants à partir d'une surface mathématique non orientable, les trois faces d'une cube, prise comme module*⁵².

No es coincidencia que en 1969, al mismo tiempo que tuvo lugar una exposición individual de Ángel Duarte en la galería Historial de Nyon, el propio artista hizo unas declaraciones a la *Tribune de Genève* que confirmaron esa apertura de la gran escultura, aunque basándose, eso sí, en los conceptos programáticos del Grupo Y: «Les structures modulaires de matière plastique... le développements possibles nous sont indiqués par un projet pour une architecture modulaire... Elles sont témoins éloquentes de l'art constructive d'aujourd'hui»⁵³. Y el diccionario francés sobre escultura moderna así lo recopiló en su edición de 1970: «Engendrées par une ligne qui se déplace selon un principe déterminé, ses structures ont en même temps qu'une parfait rigueur une certaine ambiguïté: en effet, alors que leur volumes se présentent sur la présence de leur élément dynamique constructeur»⁵⁴.

La idea modular y el espíritu constructivo que se entrevieron en estas dos referencias, volvieron a aparecer en el verano de 1969, cuando Ángel Duarte de nuevo se presentó bajo la autoría colectiva en *53 rhodaniens d'aujourd'hui* en Sierre. Una clara continuación de *Recherches plastiques* que, a pesar de lo heterogénea que fue la muestra, los componentes del grupo presentaron en esta ocasión dos proyectos. El primero sobre el movimiento y el segundo sobre las bases modulares de cubos con tres caras siguiendo esa línea arquitectural que intentaron imprimir a sus trabajos: *4 études sur la perception du mouvement* y *4 structures modulaires non orientables*. En cuanto a la noción del arte colectivo, de la defensa del término de creatividad, el Grupo Y decidió concurrir a la *XXVIIe Fête et Congrès du Rhône*, que aglutinó artistas desde el mediterráneo marsellés hasta los Alpes del Valais suizo, puesto que se hizo con el fin de mostrar «l'art naissant de l'âge industriel avec ses inquiétudes, ses angoisses, ses déchets et quelques éclats de joie...». Y en su fuero se concibió «comme une entreprise commune, même si elle réunit de grands noms et d'autre qui ne le sont pas encore...»⁵⁵. Y en lo concerniente a la indagación plástica, los estudios sobre la percepción y las superficies no orientables allí exhibidas sirvieron de referencia para atajar tres grandes líneas en *Recherches et Expérimentation* entre marzo y julio de 1970.

En Lausana, Ginebra, Friburgo y St-Gall el Grupo Y presentó por primera vez los resultados de su investigación. Pero esta vez, a mediados de los años setenta, lo hicieron de forma individual, argumentando cada miembro por su parte los ingredientes de la teoría sobre el arte que tuvo el equipo; una cuestión que preconizó el final del colectivo. Así Walter Fischer incidió, según Michel Trévoz, en el signo como fenómeno total, donde las verticales, horizontales, las bifurcaciones, las intersecciones de color y sus *resonancias* pueden contener cierto misterio, y abogó por «une théorie cohérente, pour formuler les lois d'une sémantique picturale». De este modo, sus obras fueron concebidas como «une

52 ANÓNIMO, «Enfin des constructives romands», en *Journal de Genève*, 11-VIII-1968.

53 G. PX., «Mouvement et lumière chez A. Duarte», en *La Tribune de Genève*, 5-XI-1969.

54 DUARTE, *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Fernand Hazan Édition, París, 1970, p. 88.

55 PIANZOLA, M., «Trait d'union scintillant ou boueux...», en *53 peintres rhodaniens d'aujourd'hui*, Sierre, 1969, s. p.

entité biologique, vécue et vivante»: sus ecuaciones psíquicas pueden trasvasar la metodología aplicada a otras situaciones plásticas⁵⁶: «L'art actuel est sans alphabet, sans théorèmes et sans postulat généraux conscients... Si la physique actuelle manque de théorie unitaire, celle-ci fait encore bien plus défaut à l'art plastique. Une voie pour essayer de sortir de cette impasse: l'analyse». Análisis sensoriales, visuales, táctiles, espaciales, gestuales, estéticos... que han de constituir un lugar común, y ese lugar urge encontrarlo para, siguiendo a Piero della Francesca, a Piet Mondrian o a Kazimir Malevich, poner orden al caos engendrado por Pablo Picasso, Emil Nolde, Chïm Soutine y sus seguidores⁵⁷.

Si Walter Fischer hizo hincapié en el método para desarrollar un arte lógico basado en la mirada a una naturaleza no figurativa, Robert Tanner se centró en la idea del *museo experimental*, donde la renovación y el cambio han de tener eco en nuestros sentidos, determinando una noción de espacio coherente siempre y cuando nos conduzca a la modernidad:

*Musée: conserver les valeurs culturelles du passé, culture accumulée: mise en tas, oeuvres consacrées, dans lesquelles chacun devrait se reconnaître. Cet ordre est condamné, alors... Musée expérimental... Modernité: nouvel environnement, matériaux nouveaux, techniques nouvelles... Les musées ne descendent pas dans la rue! La modernité ne rompit pas avec les formes sociales existantes, elle les adapte, donc elle les maintient*⁵⁸.

Esta modernidad de la que habló Robert Tanner sólo puede conseguirse a través de la investigación, de ese término tan ambiguo y contradictorio, tan traído y llevado por la moda, que los críticos, los estetas, los galeristas y *les idéocrates* han entonado constantemente. Las contradicciones que se dieron en esos años en el arte fueron enormes puesto que los creadores estuvieron sujetos a unas condiciones sociales, a una presión determinada por la producción de *objetos culturales* que desorientó a los verdaderos investigadores. Robert Tanner se preguntó en su *Manifiesto*: «Les artistes ne sont pas des exceptions: ni plus exploités, ni plus près de la révolution. Artistes? Chercheurs? Travailleurs, c'est tout...»⁵⁹. En este punto, el Grupo Y se acercó a ciertas argumentaciones de los años treinta. Concretamente a las de Alain sobre el análisis de la naturaleza, sobre la vulgarización de las imágenes por parte de la ciencia moderna, sobre la defensa de establecer una continuidad entre la percepción y esa misma ciencia y sobre el *poder del saber* para intentar reflejar el entorno⁶⁰.

Por último, Ángel Duarte, más allá de la metodología y de la función real de los museos y del valor social de las obras (también presente en este escrito de 1969), concretó en su *Manifiesto Sionés* el estudio de la banda de Moebius, un aspecto crucial en el desarrollo de la nueva década que comenzaba. Desde el punto de vista teórico, en *Recherches et Expérimentation* se destiló todo el planteamiento duartiano de esa época.

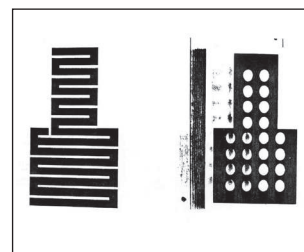
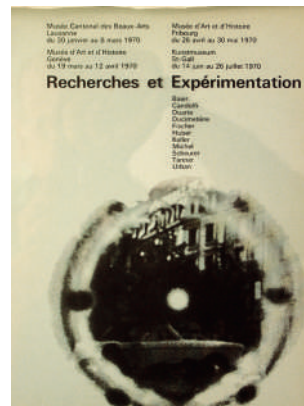
56 TRÉVOZ, M., «Propositions», en *Recherches et Expérimentation*, Musée Cantonal de beaux-arts, Lausana, 1970, s. p.

57 FISCHER, W., «Manifiesto», en *Recherches et Expérimentation*, opus cit., s. p.

58 TANNER, R., «Manifiesto», opus cit., s. p. 67.

59 *Manifiesto*, firmado y fechado por Robert Tanner en París en el mes de octubre de 1969.

60 ALAIN, *Propos sur la nature*, Gallimard, París, 2003, vease *En guise de postface. Un parcours*, de Robert Bourgne, pp. 221-228.



Catálogo *Recherches et Expérimentation*, Lausana, 1970.

Walter Fischer, *Modulaciones* presentadas en *Recherches et Expérimentation*, Lausana, 1970.

Les travaux que je présente dans cette exposition donnent un aperçu de l'ensemble de mon travail.

Ils sont la suite de ceux commandés au sein de l'Equipo 57, dont je fus l'un des membres fondateurs en 1957.

Nos travaux, à cette époque, étaient basés sur une théorie que nous avions ainsi dénommée : « Interactivité de l'espace plastique ». Cette théorie, basée sur une conception unitaire de l'espace, soutient que tout n'est qu'espace différencié quantitativement, l'unité et la continuité de l'espace devant ainsi un axiome.

Il serait trop long d'exposer ici cette théorie dans le détail puisque, malgré sa simplicité, elle nécessiterait de nombreux graphiques. Elle a été publiée lors des expositions réalisées par l'Equipo 57. L'intérêt de cette théorie, en dépit de son aspect quelque peu mécanique, réside surtout dans la possibilité d'établir une conception générale de l'espace.

C'est cet aspect que j'ai essayé d'approfondir en passant du paraboloides hyperboliques comme unité structurale au modèle composé de plusieurs paraboloides hyperboliques.

Ces modèles permettent de concevoir toute une série de structures de l'espace autres que celles communément admises. Il serait peut-être intéressant d'essayer d'appliquer certains de ces modèles aux modèles (de l'atome, par exemple) qui nous sont proposés par les physiciens. Cette expérience n'ayant pas été réalisée, je me rends bien compte que mes travaux dans ce sens restent spéculatifs.

Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est l'étude de modules spatiaux susceptibles d'établir une théorie générale de l'interactivité de l'espace. Mes travaux sont des jalons nécessaires dans le processus empirique qui mène toute recherche vers une connaissance.

L'un des problèmes qui vient compliquer la recherche dans les arts plastiques vient de ce que l'objectif est considérée plus comme un bien de consommation que comme un bien culturel.

La nécessité de transformer une partie en tout cas de ces recherches en biens de consommation (tableaux, sculptures, multiples, etc.) rend la recherche d'autant plus longue et difficile.

Cette obligation de rentabilité à si court terme est à mon avis la cause principale soit de l'arrêt de toute recherche, soit de sa déformation.

Il faudrait abandonner la conception romantique et pittoresque de l'« artiste » et essayer réellement de créer un statut et une structure qui correspondent mieux aux besoins et de la société où nous vivons et des plasticiens qui travaillent.

Je pense notamment aux Universités, aux écoles des beaux-arts, d'arts et métiers et d'architecture.

Il est étonnant que ces institutions ne possèdent pas encore ces centres de recherche fondamentale, dont l'intérêt et la nécessité semblent évidents. Dans un monde où les connaissances s'accroissent et se développent à une vitesse prodigieuse, il me semble insensé de négliger ces aspects de la connaissance ou de les ranger dans le rayon des accessoires de luxe (voir artistes, chercheurs, etc.).

Devant la complexité d'un ordinateur, peut-être fait-il bon peindre une rose ; mais l'ordinateur reste — plus que cela : l'ordinateur travaille, produit et transforme. Nous sommes toujours devant le choix : ou être dominés par la connaissance ou la dominer.

A. Duarte, Sion, novembre 1969.

Así, en primer lugar, las paradojas topológicas que se dan en la cinta de Moebius fueron un punto de partida importante para cerrar de algún modo el paso de la superficie a la masa. Ello supuso profundizar de nuevo en los estudios de Félix Klein, en cómo los criterios geométricos que aplicó no concluyeron en la multiplicación del espacio, y cómo esta cuestión se saldó con la idea de continuidad propuesta por Moebius: «L'espace ignore le vide. Mais il ne faut pas confondre contiguïté et continuité. La première est juxtaposition, comme dans le cas de ces cases d'un échiquier; la seconde, sans rupture. Les surfaces se développant dans les trois dimensions»⁶¹. Ángel Duarte elaboró, de manera empírica, estas superficies mediante la repetición de un módulo tipo en el que experimentó todas las propiedades espaciales. Tanto el poliestireno como el metal le sirvieron para explorar el mundo de las formas teóricamente ilimitadas.

En otro plano, añadió a esta preocupación por las superficies de segundo grado el uso sistemático de paraboloides hiperbólicos y el recurso del ordenador (donde seleccionó una serie de combinaciones) para verificar todos estos postulados. Este cruce de teorías hemos de entenderlo como un avance muy importante en la concepción arquitectónica del espacio, en la aplicación del principio de continuidad, principio que Ángel Duarte vio como *norma natural* del espacio que podría proyectarse definitivamente en grandes dimensiones. El manifiesto sionés de 1969 así lo recogió al establecer una serie de puntos: una concepción general del espacio, una aplicación del paraboloides hiperbólico como unidad estructural que pudiera multiplicarse a tenor de módulos, una estructuración del espacio y un paso más en la investigación fuera de cualquier onda consumista y sobrepuesta a la deformación profesional, aunque situándose en ese filo casi imposible de definir, allí donde no se sabe si nos domina la técnica o tenemos que dominarla en pro de la sociedad⁶².

Este manifiesto reafirmó, por otro lado, una vez más el interés que tuvo Ángel Duarte en que los espectadores tomaran conciencia sobre lo que los artistas entendieron por *situation expérimentale*; esto es, que quienes viesen sus obras no sólo aceptaran los años de investigación que dedicaron a temas estructurales, al estudio de las técnicas y de los materiales, sino también supieran ver el esfuerzo que habían hecho para «instaurar un espíritu de diálogo, confrontación y participación». Y en este sentido son muy clarificadoras las palabras que Michel Trévot escribió al presentar esta exposición:

Le musée expérimental se présente comme un lieu essentiellement problématique, où les axes d'une recherche s'entrecroisent, où les relations entre les producteurs et les consommateurs de ce qu'il est convenu d'appeler «art» sont mises à l'épreuve, où le monde d'intégration -ou de non intégration- du plasticien- du société est analysé en profondeur. Bref, il s'agit moins d'une exposition que d'une manifestation critique.

Este perfil crítico se concretó en cuatro grandes apartados: el estético para «susciter une sensibilité consciente et active»; la investigación y la



Manifiesto de Ángel Duarte sobre la continuidad de su investigación emprendida con el Equipo 57.

Alain, *Propos sur la nature*, edición 2003.

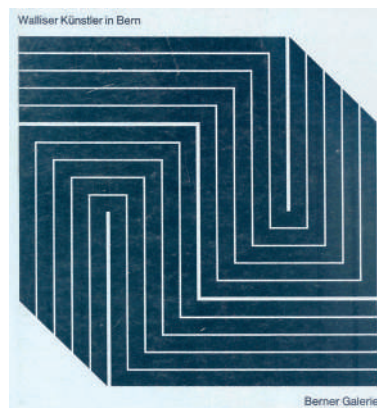
61 A. K., «Ángel Duarte, le chercheur et l'esthète», en *Courier du Vignoble*, 24-VI-1970.

62 DUARTE, A., *Manifiesto*, fechado y firmado en el mes de noviembre de 1969, en Sion.

participación, donde la «communication féconde où les distinctions entre créateur et spectateur tendent à s'abolir»; la comunicación para hacer del espectador «un partenaire actif [contra] les solennisations de l'art ... la modalité idéologique de la répression» y a favor de una verdadera obra abierta; el papel social del arte y del artista y el trabajo basado en la experimentación, lejos de sentirse prisionero de las estructuras socio-económicas que impiden muchas veces esa investigación:

*La recherche d'art requiert aujourd'hui un statut analogue é celui de la recherche scientifique. Les ateliers deviennent des laboratoires s'expérimentent les formes qui seront appelées à renouveler notre environnement. Aussi bien devraient-ils pouvoir être assurés d'un soutien à longue échéance, sur la base d'un programme de recherche*⁶³.

Todos los puntos hasta aquí analizados pudieron constatarse en la última aparición del Grupo Y, en la exposición *Walliser Künstler in Bern*, celebrada en la galería Berner entre mayo y junio de 1973. Una exposición fuera de la cronología del grupo e insertada plenamente en el trabajo individual de los tres componentes, en el caso de Ángel Duarte dentro de la *Nouvelle Tendence* y de los grandes encargos escultóricos. Sin embargo, fue una continuación de *Recherche et Expérimentation*, que giró sobre el eje de la estructuración espacial dentro del colectivo de los artistas del Valais: «Duarte, chercheur cinétique, travaille à des réductions de structures complexes à des modules simple. Fischer entreprend actuellement un essai d'une théorie cohérente de la vision esthétique. Tanner travaille sur la diffraction de la lumière à l'aide de verres industriels...»⁶⁴. Quizá lo más significativo de esta última intentona, que pretendió salvar el trabajo colectivo, fueron los argumentos de los tres artistas. Ángel Duarte, en un plano estrictamente teórico, abogó por unir «une normalisation de la construction à la diversité des formes»⁶⁵. Walter Fischer, en un manifiesto escrito expresamente para esta muestra, quiso insistir en cómo la idea que tenemos sobre el arte no es parte de nada, sino que ha de desvelarse la relación existente entre lo exterior y lo interior, ver cómo la representación, la naturaleza y la realidad sólo se analizan desde la abstracción geométrica, concluyendo que «les arts plastique ne sont pas un élément privilégié de la réalité visuelle»⁶⁶. Y Robert Tanner investigó sobre las interferencias ópticas y recurrió a la utilización de plásticos industriales que ayuden a deformar la visión del espectador. Los tres resumieron sus investigaciones en las obras presentadas en común sobre los móviles y el estudio en torno a las superficies no orientables⁶⁷.



Catálogo, *Walliser Künstler in Bern*, Berna, 1973.

63 TRÉVOZ, M., «Proposition», *opus cit.*, s. p.

64 WOLFF, A de, «Présentation», en *Walliser Kunstler in Bern*, Berner Galerie, Berna, 1973, véase la introducción.

65 DUARTE, A., «Interactivité de l'espace», en *Walliser Kunstler in Bern*, *opus cit.*, p. 5.

66 FISCHER, W., «Manifeste», firmado y fechado en Gröne en enero de 1973, reproducido en *Walliser Kunstler in Bern*, *opus cit.*, p. 9.

67 En el catálogo *Walliser Kunstler in Bern* aparece el repertorio de obras más completo que el Grupo Y aportó a la Historia del Arte entre 1967 y 1969.

2. LOS PROYECTOS

Durante este periodo corto, toda esta labor teórica y plástica que Ángel Duarte realizó, puede sintetizarse en tres proyectos desconocidos que presentó bajo la firma colectiva del Grupo Y entre 1967 y 1970; tres proyectos que tuvieron diferente calado y distinta orientación. El primero de ellos fue una memoria para la Manoir de Martigny, donde quiso introducir la tecnología y los nuevos materiales con el objetivo de establecer un puente entre la vida, la cultura y los anhelos del hombre contemporáneo. El segundo, presentado a Frank Popper para que fuese incluido en la muestra de Grenoble, trató las deformaciones topológicas mediante la recreación de un espectáculo, utilizando para ello una serie de proyecciones. Y el tercero, referido a una petición de ayuda al *Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique*, fue un estudio concienzudo sobre la definición y la realización de nuevos módulos utilizando el ordenador.

La *Mémoire pour la réalisation d'un projet présenté pour le manoir de Martigny* fue, ante todo, un alegato de la necesidad que tiene el artista contemporáneo de trabajar con otras disciplinas. Un alegato que permitiera a los creadores alejarse de la idea cerrada (que se mantenía viva en algunos sectores durante los años sesenta) y heredada de los siglos XVII y XVIII. Físicos, psicólogos, matemáticos o biólogos deberían actuar de manera interrelacionada para determinar y conformar un tiempo concreto, el actual. En las artes plásticas, las matemáticas, la física o el empleo de nuevos materiales han de incorporarse con el fin de crear obras acordes con los avances. En este sentido y siguiendo este razonamiento preliminar, el Grupo Y concibió una serie de espacios:

- El *espacio A* repleto de efectos luminosos, construido con cristales transparentes, agua y fluorescentes y con dos primas suspendidos en el aire activados por gas carbónico.

- El segundo espacio, el *B*, se entendió como otro espacio blanco compuesto por dos cilindros de dos metros y medio de alto y casi nuevo de ancho, y por rectángulos de aluminio, con agua en una cubeta y animados por efectos luminosos predeterminados y reflejos que parten de un proyector situado debajo de dicha cubeta para observar los movimientos ondulatorios concéntricos.

- El *espacio C* lo conformó un muro de dos metros y medio de alto con una parte central hecha con tubos de aluminio de diferentes secciones que, a través de proyecciones, determinaban figuras virtuales.

- El muro se recubría con una estructura monocroma de color violeta que, con el cambio de luces, provoca variaciones en la estructura, haciendo juegos cóncavos o convexos y creando el *espacio D*.

- Una escalera conducía al *espacio E*, a un espacio que no es sino una esfera realizada con troncos cónicos de plástico transparente, cuyo centro es un prisma que proyecta sobre el techo una serie ilimitada de formas y colores. Esta esfera se halla inscrita entre dos muretes, formados a su vez por la superposición de una estructura en damero, cuya misión es activar nuestra memoria retiniana puesto que están en constante traslación.

– El *espacio F* lo configuraron una serie de rayas blancas y negras que recubría la pared del fondo del espacio anterior.

– Finalmente los *espacios G, H e I* lo determinaron una tela negra y unos espejos que deformaban las imágenes abriendo aún más los sentidos del visitante.

El proyecto tenía un coste de veinte mil francos suizos y todos los elementos eran desmontables y transportables⁶⁸. Dada la complejidad del tratamiento espacial, esta idea no se llevó nunca a cabo.

En cuanto a la segunda idea que se presentó para que se incluyera en la exposición francesa (aunque tampoco se llevó a término) fue un *spectacle*, cuya duración era de cuarenta y cinco minutos, para ser proyectado sobre una pantalla traslúcida y transformable⁶⁹. Deformaciones topológicas, imágenes en movimiento con distintas intensidades de luz, yuxtaposiciones con simultaneidad y desarrollos, multiplicaciones y chorros de luz tuvieron como objetivo crear dos esferas, la real y la virtual. Pero, por otra parte, también se introdujo al hombre (bailarín, atleta, barrendero...) mediante proyecciones cinematográficas o sombras chinescas y mediante la palabra. Se puso, de este modo, en evidencia la parte semántica, la psicológica y la fisiológica, y a través de deformaciones y sonorizaciones se insistió en la idea de la *apariencia* al hacer desaparecer la propia pantalla con efectos luminosos. Finalmente, se recurrió a hechos científicos, culturales, biológicos, químicos... que nos remitieran a nuestro propio tiempo⁷⁰.

El último proyecto, fechado y firmado en Sion el 29 de enero de 1972, fue una petición que se hizo al Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica. Fue una idea en torno a la interactividad del espacio plástico que trató de seguir con los desarrollos modulares, basados en el paraboloide hiperbólico, con el fin de obtener todas las estructuras y superficies posibles. Ángel Duarte, con la ayuda del ordenador y la colaboración de los miembros del Grupo Y (prácticamente ya disuelto), calculó una serie de módulos que determinaron a la par otra serie de superficies regladas y no regladas, orientables y no orientables, generándose formas periódicas nuevas e infinitas (cuyo origen nos remiten otra vez a los trabajos iniciados con el Equipo 57). Las aportaciones de matemáticos y físicos fueron esenciales para esta investigación, así como los estudios comparativos con otras líneas emprendidas en este terreno: todas las estructuras, superficies y módulos definidos debían ser catalogados con el único objetivo de conocer mejor la estructuración espacial, establecer una teoría general de la interactividad (que no concluyó el Equipo 57 al no reflexionar en profundidad sobre los problemas ópticos y cinéticos) e *imbricar* los problemas plásticos planteados con las estructuras y los materiales empleados. La conclusión a la que Ángel Duarte quiso llegar con sus razonamientos no fue otra que poder

68 A. A. D., *Mémoire pour la réalisation d'un projet présenté par A. Duarte, W. Fischer et R. Tanner pour le manoir de Martigny*, firmadas y fechadas en Sion el 22 de julio de 1968, 5 hojas mecanografiadas sin paginar.

69 Todo el montaje si se hubiera llevado a cabo estaría firmado por el Grupo Y, las palabras las hubiera puesto Fernando Arrabal y se proyectaría en una sala, acondicionada por el grupo, de las varias que utilizaría la exposición.

70 A. A. D., Carta mecanografiada de Ángel Duarte a Frank Popper, fechada y firmada en Sion, 22-I-1968, tres hojas mecanografiadas sin paginar.

Angel Duarte
Geboren 1930 in Aldeanueva del Camino, Cáceres, Spanien, lebt in Sion.

1945/48 Kunstgewerbeschule in Madrid
1954/60 Aufenthalt in Paris; Reisen nach Kopenhagen (5 Monate) und mehrmals nach Spanien
1960 Heirat in Sion mit der Malerin Anne-Marie Ebener

Ausstellungen in Spanien, Frankreich, Deutschland, Italien, Belgien, Holland, Dänemark, Österreich, Kanada, USA und in der Schweiz
Werke in öffentlichem und privatem Besitz

extrait d'une demande de subside au fonds national suisse de la recherche scientifique, 29-9-1-72.

interactivité de l'espace.
cette recherche vise à:

A. définir et réaliser tous les modules possibles en prenant comme unité un paraboloïde hyperbolique (P.H.) équatorial ou non.

B. déterminer et réaliser avec ces modules toutes les structures et surfaces possibles. les structures et surfaces ainsi obtenues peuvent être parfaitement connues puisqu'elles sont déterminées par un P.H. de base qui, lui, est connu.

C. obtenir avec l'aide d'un ordinateur le calcul des modules et, par la suite, la prévision des structures et surfaces diverses.

D. étudier et réaliser des modules non constitués par des P.H. avec des surfaces réglées et non réglées, surfaces orientables et non orientables, etc.

2.2.1. état de la recherche.

les travaux sur l'espace que j'ai effectués (de 1957 à 1961 avec l'EQUIPO 57) et, par la suite, personnellement, bien que réalisés sur des bases esthétiques et faits d'une manière empirique, ont permis de créer une série de modules et des structures nouvelles. ces modules et ces structures plastiques se rattachent à la connaissance générale des structures et des surfaces périodiques infinies.

plan de recherche détaillé.

A. étude des textes ayant un rapport avec mes recherches (écrits de mathématiciens, physiciens et autres textes pouvant être utiles pour mes travaux).

B. classification des recherches se rapportant à la structure de l'espace. réalisation d'une étude comparative entre mes recherches et celles faites auparavant.

C. définition et réalisation de nouveaux modules dans mon atelier.

D. définition de nouveaux modules avec la collaboration de scientifiques et à l'aide d'ordinateurs.

E. traduction des modules en un langage qui puisse être utilisé par l'ordinateur.

F. réalisation avec l'ordinateur de toutes les structures et surfaces possibles avec des modules à base de P.H., soit avec des modules composés par d'autres surfaces.

G. établissement du catalogue le plus complet possible des structures, surfaces et modules définis.

2.2.5. portée du projet.

A. établir une meilleure connaissance des possibilités de structuration de l'espace.

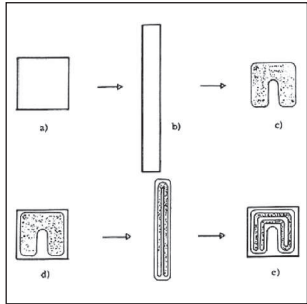
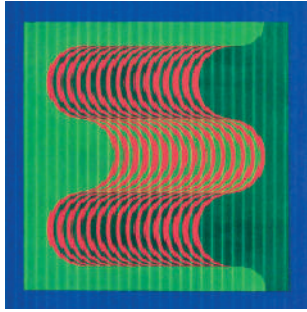
B. définir une théorie générale de l'interactivité de l'espace.

C. déterminer et analyser les imbrications possibles entre mes recherches et les problèmes liés à la connaissance de la structure de la matière.

E. application de ces modules et structures soit à l'architecture soit à l'urbanisme, dans la perspective d'une architecture de plus en plus industrialisée. l'existence du plus grand nombre de modules peut avoir un grand intérêt. ils pourront allier la normalisation de la construction à la diversité des formes.

F. réalisation de nouvelles structures dans un but esthétique.

Proyecto presentado al Fondo Nacional Suizo de Investigación Científica sobre la interactividad del espacio plástico a través de los desarrollos modulares.



Obra de Robert Tanner tras la disolución del Grupo Y, 1974.

Construcción del mapa de la *Herradura de Smale* para dos interacciones, muy importante para la dinámica caótica.

Representación de la dinámica no lineal, concebida por George Cowan.

aplicar toda su investigación a la arquitectura y al urbanismo, sin olvidar, eso sí, el plano estético de esta teoría⁷¹.

Así, el grupo contribuyó con sus proyectos a forjarnos una conciencia social del arte, una imagen diferente no sólo del mundo, sino también de nuestro imaginario colectivo y de nuestra propia sensibilidad, haciendo del espacio algo pensado. Potenció la noción de campo, la relación existente entre el espacio y el tiempo, la descripción matemática de sus proyectos (que desembocó siempre en una representación geométrica, apoyada por las leyes de la relatividad), pretendiendo hacer de esa geometría un lenguaje universal. Por esta razón, el Grupo Y dedicó prácticamente todo su tiempo a una investigación sobre la estructuración espacial, basada en los estudios sobre los modelos antes mencionados, para desarrollar un cuerpo analítico apoyado en la forma modular y en el control exhaustivo de cada uno de los pasos dados en la creación plástica. Y dejó en un segundo plano la relación de forma y color, herencia de aquellas posiciones que defendieron la Bauhaus y el Constructivismo.

Pero la confluencia de estas dos vías abiertas, una con mayor repercusión que la otra, desembocó en el estudio de la cualidad dinámica, en la aplicación sistemática de los paraboloides hiperbólicos, como unidad estructural que se desarrolla en el espacio, y en la utilización del acero y del poliéster por su capacidad de absorción y de *expulsión* de la luz. El fruto de estos contrastes, de estas tensiones internas que se dan entre la *planitud* de cualquier superficie y la geometría de la Naturaleza, redundaron en sacar el máximo provecho a la capacidad de la mirada, siempre sin salirse de la lógica⁷², y en aplicar los conceptos que rigen la percepción.

Desde 1970, Ángel Duarte, ajustándose a estos principios, ejecutó, como hemos señalado, grabados luminosos y proyectó grandes estructuras que terminaron siendo esculturas públicas, abriendo una nueva etapa, quizá, la más fecunda de su carrera artística.

3. EL FIN DE LA VÍA COLECTIVA

La vía colectiva y el trabajo en grupo tocaron fondo con la desaparición del Grupo Y para abrir las creaciones de Ángel Duarte a un trabajo individual, marcado por el mencionado *Manifiesto Sionés*, en el que abarcó los problemas estructurales planteados en lo que hasta ahora sólo fueron maquetas: «Ángel Duarte début une carrière vraiment individuelle en 1972, avec le *Manifeste sédunois*. Sans se couper de la scène artistique internationale, le travail de Duarte franchit alors un pas important dans l'analyse scientifique

71 A. A. D., *Interactivité de l'espace, demande de subside au fonds national suisse de la recherche scientifique*, firmado por Ángel Duarte en Sion el 29 de enero de 1972, tres hojas mecanografiadas sin paginar.

72 El Grupo Y investigó sobre la realidad, intentando captarla y darle significado. Para ello contó con las matemáticas que les proporcionó poder reorganizar datos dispersos, economizar medios y multiplicar sugerencias. Sus escasas obras y proyectos contienen esa dualidad que nos habla de los elementos que soportan la teoría y aquellos que la expresan a través de las estructuras, tratándolas de unir de algún modo. Su concepción dinámica del arte nos lleva a una serie de indagaciones dentro del terreno visual y de la dinámica que le sirvieron a Duarte para afrontar el reto de concebir obras que tenían que integrarse en un gran espacio.

des phénomènes physiques et de la structure artistique des œuvres»⁷³. Entendió la estructura como un conjunto de propiedades que poseían los materiales y debían ser *interpretados*, pero siempre sujeta a una serie de leyes cuya aplicación también debía proporcionar resultados uniformes.

Este orden establecido apareció, como algo novedoso, en la obra de Ángel Duarte cuando se enfrentó al entorno y a las grandes escalas, como si se tratara de una prolongación hasta el infinito al echar mano de tramas regulares que no debían ser ni expresivas ni indicativas. La cualidad estética, importante en las esculturas públicas, estribó en la reducción de esa información sin límites⁷⁴. Esto es, primó por encima de cualquier cuestión en los procesos de abstracción y de creación, la técnica y las leyes. Eso sí, con los apoyos pertinentes en la propia Naturaleza, las ideas exigidas por Piet Mondrian tuvieron sentido cuando se concretaron en obras de gran tamaño. Asimiló, así, durante estos años que estuvo activo el grupo suizo el rápido crecimiento de la experimentación matemática, la extensión de sus aplicaciones y sus nuevos métodos. Fue pionero en anunciar, desde el punto de vista estético, el sutil significado que tuvo en la década de los sesenta el término *caos*, el desorden informe y la importancia de la forma: su obra se alejó de cierto determinismo científico que desde Isaac Newton había creído que la naturaleza es mecánica y, además, que una causa simple no puede conducirnos a la idea de *complejidad*.

Coincidió, en distinto plano, con el matemático norteamericano Stephen Smale en la teoría de los sistemas dinámicos y con George Cowan en la incorporación del mundo real al numérico para poder establecer trabajos interdisciplinarios dentro de una dinámica no lineal⁷⁵. Incluso fue conocedor muy temprano de *la relación* establecida por John von Neumann en los años cincuenta entre *las leyes de la naturaleza y los ordenadores* y, como Stuart Kauffman, su investigación tuvo presente el desarrollo de ciertos organismos capaces de establecer unas dinámicas como veremos. Pero ello no quiere decir, como hemos apuntado ya, que no existiesen contenidos extra artísticos⁷⁶ en las esculturas de este periodo, basta señalar las obras que ejecutó relacionadas con el Arco del Jura, con el *triángulo de oro económico suizo* (Zurich, Basilea, Baden), la energía hidroeléctrica, el tabaco, la firma desaparecida de Brown Boveri, la Banca Nacional... y materializadas en obras tituladas *El vuelo, Apertura al mundo...*⁷⁷ Elementos en los que ciertamente pueden reconocerse las claves que identifican sobre todo a los helvéticos y que se traducen en precisión, rigor, respeto y complejidad: «Certains des oeuvres de l'artiste espagnol offrent une telle apparence»⁷⁸. Y, concretamente, *Apertura al Mundo* ha sido tomada como referencia del federalismo suizo: «Le fédéralisme: 101 points de vue à harmoniser pour tendre la formation d'un cercle...»⁷⁹.

73 CANO, J., «Ángel Duarte», en *Ángel Duarte*, Musée cantonal des Beaux-arts, Sion, 2004, s. p.

74 Véase KEPES, G., *La structure dans les arts et les sciences*, La Connaissance, Bruselas, 1967.

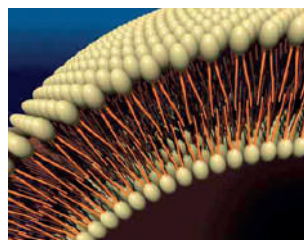
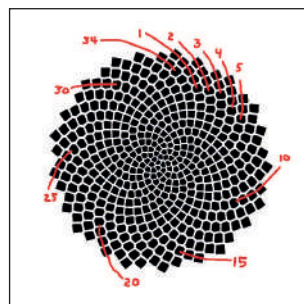
75 STEWART, I., *Historia de las Matemáticas*, Crítica, Madrid, 2008, pp. 285 y ss.

76 Muchas veces estos elementos extra artísticos eran exigidos por los demandantes.

77 CASSINA, G., «Notas sobre las intervenciones en los espacios públicos suizos», en *Ángel Duarte*, opus cit., pp. 71-78.

78 A. A. D., Discurso oficial escrito a máquina de Mme. Suzanne Piet, conservadora del Museo de Pully, con motivo de la inauguración de *L'Evol*, el 16 de octubre de 1976.

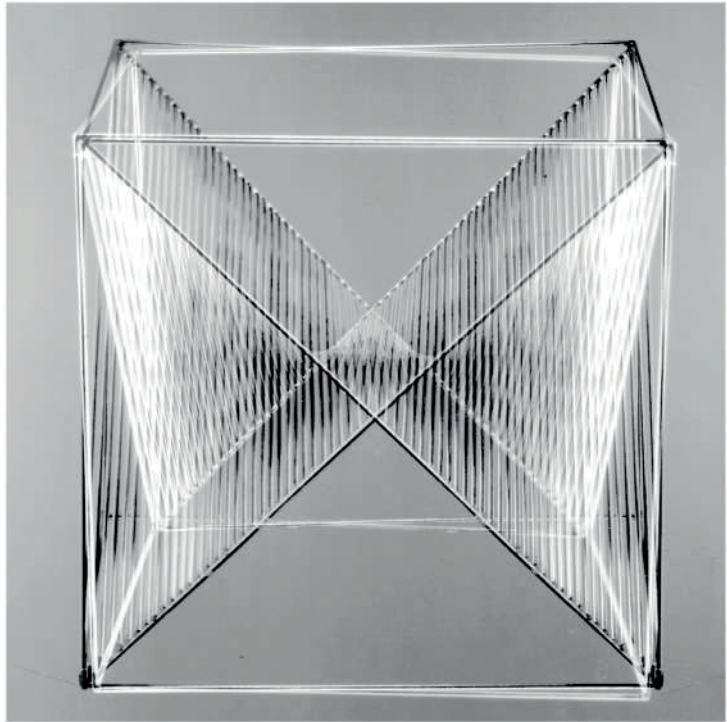
79 AA. VV., *Encyclopedie de la Suisse Actuelle*, Édition Mondo, Lausana, 1974, voz «Fédéralisme», p. 330.



John von Neumann con Robert Oppenheimer, Director del Institute for Advanced Study, entre 1947 y 1966.

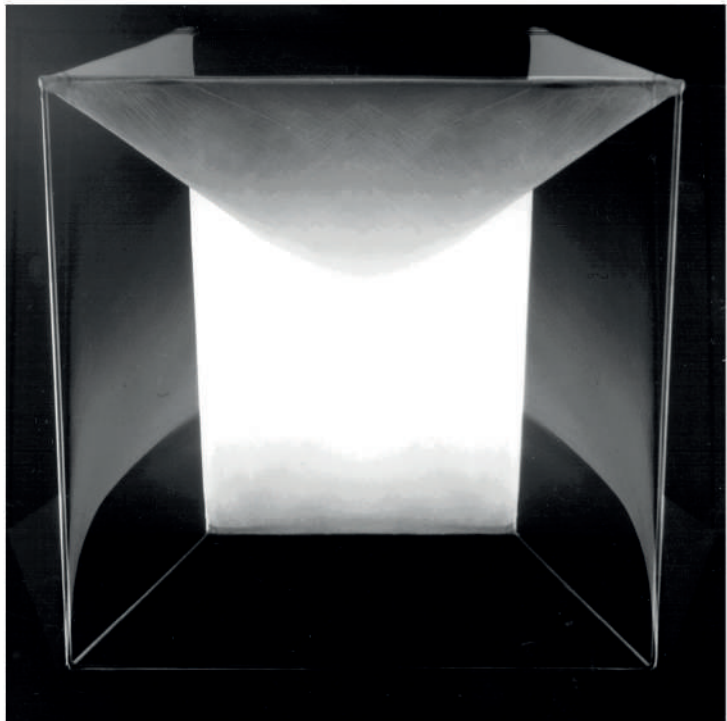
Sucesión de Fibonacci en la que basó su teoría Stuart Kauffman para estudiar las teorías biológicas en sistemas complejos.

Detalle de los sistemas biológicos de Stuart Kauffman.



Ángel Duarte, *Estudio sobre el cubo*,
acero inoxidable, 1970.

Ángel Duarte, *Estudio sobre el cubo*,
fotomontaje, 2000.



7. EL MÁS MATEMÁTICO DE LOS ESCULTORES: LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA

Al comenzar la década de los años setenta, Ángel Duarte, dentro de un ambiente propicio para llevar a cabo sus proyectos públicos¹, inició una ardua labor (prolongada hasta su muerte en 2007) en la que planteó realizar obras escultóricas monumentales; esculturas que abarcaron desde la primera, *E.1 A. 1*, ubicada en Bienne, hasta el proyecto de *E.26 A. I.* y la realización de la obra *E.26 A. I. (Extremadura)* en 2005 –cuyas maquetas fueron presentadas en el verano del año 2002– para la Autovía de la Plata (a la altura del enlace con Aldeanueva del Camino, Cáceres).

Si incluimos la que se demolió a finales de los años setenta en el parque público de Bienne, *F.5 F. C.*, realizada en 1975², no fueron más que el resultado de un estudio concienzudo sobre las armaduras empleadas y el hormigón. Un análisis pormenorizado sobre la adherencia y los anclajes, las características geométricas y mecánicas (límites elásticos, resistencia, alargamiento de roturas y amplitud) y sobre la composición química³. Unas exigencias técnicas que han hecho de Ángel Duarte un verdadero ingeniero⁴ al llevar a grandes dimensiones sus investigaciones, al destinarlas a espacios públicos, al calcular estructuras, estudiar la respuesta del cemento proyectado o el poliéster armado y al profundizar en los cálculos de los paraboloides hiperbólicos; en esas figuras que definen con precisión sus obras monumentales, realizadas a tenor de unas superficies engendradas por generatrices que se apoyan en directrices, cruzándose y siendo paralelas a un plano.

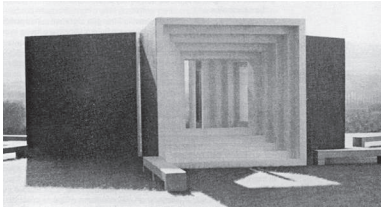
Pero, evidentemente, esto no hubiera sido factible sin el conocimiento de las concepciones del matemático suizo, profesor de la Escuela Politécnica Federal del Zurich, Ferdinand Gonseth, y la materialización de las paradojas matemáticas (cuyas raíces están en Moebius, Klein y Escher) hechas realidad por Naum Gabo, Anton Pevsner y Max Bill; todo ellos introdujeron en su trabajo el interés por desarrollar los paraboloides hiperbólicos, por establecer juegos de directrices y generatrices en el espacio, por usar la combinatoria de estructuras modulares, analizadas exhaustivamente con el Grupo Y, por ahondar en las indagaciones sobre los materiales de procedencia industrial y sobre la idea de infinito en el desarrollo de las formas. Pero sin lugar a duda, su concepción escultórica llevó aparejada, como constante en su trayectoria, la denuncia de la falta de medios socioculturales, no siendo casualidad que en esas fechas, como se ha estudiado ya, creara la *Société Suisse de Peintres et Sculpteurs*⁵, *Section Valais*, junto a Léo Andernmaten, Albert Chavaz, Gottfried Tritten, Adré Raboud y Jean-Claude Rouiller, desarro-



Ángel Duarte en su estudio del Convento-Colegio de los Redentoristas, Uvrier, 1969.

Ángel Duarte en el taller de Sion, 1979.

- 1 DUARTE, A., «Manifiesto», en Ángel Duarte. *Werke 1955-1975*, Kunstverein, Olten, 1975, s. p.
- 2 La relación actualizada aparece citada en el catálogo de Ángel Duarte, Galería Denise René, París, 2000, p. 29.
- 3 JIMÉNEZ MONTOYA, P., et al., *Hormigón armado*, v. I, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987, pp. 143-161.
- 4 CASSINA, G., «Notas sobre las intervenciones en los espacios públicos suizos», *opus cit.*, p. 72.
- 5 www.visarte.ch: «Dans la seconde moitié du siècle sont fondées la société suisse des peintres et sculpteurs suisses (1866, société suisse des peintres, sculpteurs et architectes suisses depuis 1906 et Visarte depuis 2001)».



Max Bill, maqueta para el *Monumento al Preso Político Desconocido*, 1952.

Ángel Duarte, *E.4 A. I. (Ouverture au monde)*, acero inoxidable, *Nouvelle Jetée*, Lausana, 1972-1973.

llando la A.V.A., la *Association Valaisanne des Artistes* que nació diez años antes, en 1963, con Albert Chavaz, André-Paul Zeller, Ane Marie Ebener, Gustave Cerruti, Alfred Grünwall, Paul Marszerelli y el propio Ángel Duarte⁶. Además, y en este mismo sentido, como bien nos advierte Frank Popper, sus obras constituyeron una síntesis⁷ entre sus planteamientos plásticos y políticos, iniciados con el Equipo 57, y su propia investigación personal, científica y artística. Pero, ante todo, ha sido un artista perseverante, sin olvidar el carácter pedagógico que tuvieron sus ensayos previos ni la renovación que supuso la presencia de Ángel Duarte en el cantón suizo del Valais al revitalizar por completo la escultura monumental.

Sin embargo, hasta el inicio de los años setenta no fue posible llevar estos proyectos a una escala monumental. La imagen de exiliado (conocido como *El Ojo de Moscú* en Suiza) y rebelde y la falta de apoyos para financiarlos se rompieron con el encargo del Rotary Club Suisse. *Apertura al mundo* o *E.4 A. I.* se convirtió en la imagen señera de este intenso periodo. El decenio de los setenta no fue más que la consagración de todo un *corpus* teórico llevado a grandes dimensiones, subrayando que lo importante para Ángel Duarte fue el aspecto creativo: «El conocimiento. La búsqueda del conocimiento: he aquí el objetivo que focaliza su actividad». La teoría de la interactividad del espacio tuvo, siguiendo a Gaëtan Cassina, su «versión monumental»⁸, una versión que sumó tres conceptos, según

María del Mar Lozano Bartolozzi. Por un lado, la percepción a través de la abstracción geométrica con sus derivaciones cinética y lumínicas y, por otro lado, el conocimiento de ramas científicas, como la física o las matemáticas, y el control de cierta «tensión espacial» que ejerce una influencia significativa sobre el entorno⁹. La mezcla de estas tres nociones, como señaló Ángel Duarte, sólo tienen como último objetivo establecer una regla general del espacio: «C'est aspect que j'ai essayé d'approfondir en passant du parabolioïde hyperbolique, comme unité structurelle, au module de plusieurs parabolioïdes me permette de concevoir toute une série de structurations de l'espace»¹⁰. Posteriormente, el Equipo 57, entrados la década de los noventa del siglo pasado, se lanzaron también a esa empresa.

Por otra parte, la idea de comunicación y las fuerzas elementales, expresadas por Max Bill en *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo*, reflejo no de la copia sino de un nuevo sistema, fue lo que impulsó a Ángel Duarte a dotar a sus obras de contenidos extra artísticos y a explorar la relación estructura-espacio-entorno. Indudablemente, lo sumó a la concepción matemática y a los componentes ideológicos que llevan a sus creaciones más allá de lo visible. Esto es, las obras escultóricas con visos arquitectónicos, se plantearon en un principio dentro del campo matemático, donde la rítmica, la geometría y la volumetría fueron desembocando, a lo

6 A. A. D., Listados mecanografiados en un solo folio para cada asociación suiza.

7 POPPER, F., «De la investigación plástica colectiva a la obra monumental individual», *opus cit.*, p. 59.

8 CASSINA, G., «Notas sobre las intervenciones en los espacios públicos suizos», *opus cit.* p. 71.

9 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El espacio público y las esculturas de Ángel Duarte», en *Ángel Duarte*, Fundación Caja Badajoz, Zaragoza, 2201, pp. 51-52.

10 Entrevista con Charles Descloux en *La Liberté*, 15-X-1971.

largo de esta década de los años setenta, en obras abiertas; en *ejercicios* cargados de nociones estéticas que podemos inscribir en ese largo proceso de aprendizaje que Ángel Duarte había emprendido, y dentro de aquella obsesión por el binomio repetición-variación: «La géométrie de Duarte est toujours très fluide, riche d'extensions presque illimitées. Mais il révèle, par une rigoureuse intransigence, une beauté trop sévère»¹¹.

Este proceso requirió desde 1972 ser ordenado y catalogado en las exposiciones que se sucedieron desde ese año. A través de las exposiciones se pueden estudiar todas las variantes que se dieron en las obras: las esculturas contuvieron una parte simbólica, sin caer en la literatura ni el sentimentalismo, pero fueron ante todo proyectos directos y claros sobre las nociones de unidad, infinito, estructura, nexo entre ciencia y función... Ángel Duarte se planteó la escultura como una renuncia al monolitismo. Su idea fue invadir el espacio y la materia a través de los paraboloides hiperbólicos (que ocupan una ínfima parte de ese espacio) con el fin de crear verdaderos *environnements*, como han defendido insistentemente en todos sus escritos Frank Popper e Inmaculada Julián: «La aproximación del espacio en un lugar se establece por la noción de "punto aquí" y su construcción»¹². André Enzi también insistió con anterioridad sobre este hecho: «Duarte a passé du parabolöide hyperbolique –comme unité structurelle– qui admet deux systyème, au module composé des plusieurs parabolöides... Ansi, nous contemplons architecture fondées sur ces principes»¹³. Podría decirse que sus obras son interactivas en dos sentidos con el espacio, social y técnicamente, como veremos más adelante al hablar de algunos ejemplos. Por un lado, Ángel Duarte tuvo –a pesar de todos los desdoblamientos urbanos y humanos existentes en el territorio– esa idea de espaciar, de «hacer sitio público y hacer sitio al público»¹⁴, de abrir vacíos, de delimitarlo con el lleno para esparcimiento y conectarlo con todo su entorno. La obra de Ángel, según Frank Popper, son proposiciones plásticas que pretendieron siempre envolver al espectador, integrándole física y psicológicamente en el proceso estético y ubicando las obras en ese sentido de *lugar específico* que tienen las ciudades suizas: «Parmi les réalisation les plus remarquables de la Nouvelle Tendance on citera les parabolöides hyperboliques d'Ángel Duarte qui permettent de créer une série de figures virtuelles en rapport avec la structure, le mouvement ou la lumière»¹⁵. De este modo, el aspecto sociológico y estético tuvo tres niveles en sus armaduras: la visión del propio artista sobre el mundo y la arquitectura; la socialización del monumento a través de buscarle aplicaciones contra el consumo desorbitado que se estaba originando en el arte, contra el fetichismo del propio objeto; y, por último, la introducción en las tramas arquitectónicas y urbanísticas para crear un contexto en el que debemos participar.

La escultura pasó así a ser un elemento modelador del paisaje, un hecho que propiciara la reflexión del espectador y de los artistas, un reconocimiento de la materia inserta en el mundo y, a la vez, su propio des-

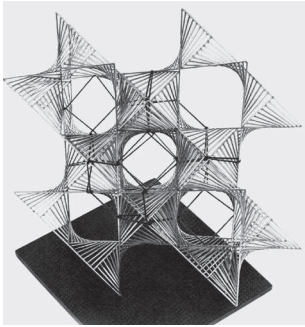
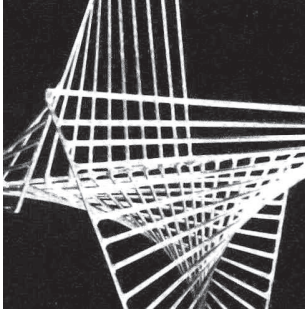
11 A. B., «Ángel Duarte», en *Quotidien Neuchatelois*, 15-VII-1970.

12 MOLES, A. y ROHMER, E., *Psicología del espacio*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990, p. 72.

13 ENZI, A., «Duarte et la recherche structurée», en *Gazette de Lausanne*, 20-IX-1970.

14 DUQUE, F., *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001, p. 112.

15 POPPER, F., *Encyclopedia Universalis*, v. 16, Albin Michel, París, 1992, véase voz «op art», p. 912.



Ángel Duarte, maqueta E. EAIM, acero inoxidable, c. 1977.

Maqueta para el estudio de las estructuras y sus enlaces, acero inoxidable, 1969.

mantelamiento para analizar todas las relaciones internas que se producen en ella y deshacer todos aquellos *absolutos* que la geometría lleva aparejados. Este proceso racionalizador condujo a que veamos sus esculturas como variaciones de una premisa estructural interna, pero con una concepción única y sintética (vista desde cualquier punto) donde la masa y el vacío engendran la pieza y delinear el entorno. Ángel Duarte así se situó muy lejos de aquel pictoricismo decorativo que invadió la escultura inglesa en la década de los años sesenta, con Anthony Caro a la cabeza, Tim Scott, Michael Bolus, Willinam Tucker o David Annesley.

Teniendo en cuenta, pues, estas argumentaciones extra artísticas, su inclinación hacia la línea, el dinamismo y el valor de lo *invisible*, las obras monumentales de los años setenta recogieron todas y cada una de las posibilidades de multiplicación del espacio a partir de una superficie dada, de uno o varios planos. Puso el acento en la unidad de la forma, haciendo de las grandes esculturas un verdadero campo de investigación, donde lo estático y lo dinámico, lo continuo y lo discontinuo conformaron las bases de su trabajo. Estructuró, así, los *signos* merced a principios matemáticos para enlazar forma y método. La exhaustividad se hizo aún más patente, y el cuerpo algebraico de Max Bill fue una pieza esencial que se sumó a los conceptos de Georges Vantongerloo y a la tecnología: la ciencia perfiló las definiciones de unidad, continuidad, inflexión, incidencia, masa y vacío... y sus lazos, identificando sus esculturas plenamente con la abstracción:

Les paraboloides hyperboliques de Duarte, sorte d'enntonnoirs subtils, oeil multiple ouvert sur l'infini, sont définis par des polygones simples, carrés... ou, le plus souvent, triangulaires. Ces fonctions forment soigneusement une sculpture à elle seule, soit sont assemblées modulairement, comme des cellules d'un organisme, pour former la sculpture organe, une étoile, une croix ou simplement, comme une rappelle à l'architecture moderne, un parallélépipède dont chaque cellule rappelle les rayons d'une ruche. Les paraboloides sont formés parfois d'une matière lisse et immaculée, en polyester ou en polystyrène. Mais, les plus souvent, ses travaux sont réalisés avec des tiges de métal parallèles, qui suggèrent une surface idéale. Dans ce cas, les rayons métalliques définissent l'espace, comme autant de coordonnées de la fonction¹⁶.

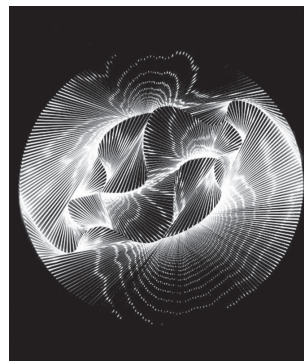
1. PRINCIPIOS ESCULTÓRICOS DE ÁNGEL DUARTE

Si tuviésemos que fijar el punto de arranque de todas estas aplicaciones artísticas, éste lo hemos de situar hacia 1972, año en el que se fechó uno de los manifiestos más importantes de Ángel Duarte, el de Sion¹⁷, y marcó el comienzo de una etapa genuinamente escultórica. En esta fecha de referen-

¹⁶ ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et del'infini», *opus cit.*, pp. 18-20.

¹⁷ Dado en la ciudad suiza de Sion el día 5 de junio de 1972 y publicado en ese mismo año en VOUGA, D., *Ángel Duarte. Œuvres 1957-1972*, Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel y, posteriormente, en 1981, en el catálogo de la exposición *Duarte* realizada en la Städtische Galerie zum Strauhof de Zurich.

cia, se recopilaron los puntos más significativos de sus investigaciones sobre la naturaleza visual del espacio, sobre el proceso *genealógico* que concluyó con el uso sistemático de los paraboloides hiperbólicos y su adscripción a la tendencia cinética, sobre la llamada *subversión de usos*, hecha a tenor de unas bases geométricas y patentes en las formas cézarianas que, por ende, desembocaron en el estudio riguroso de las leyes de composición y la creación de un espacio ilimitado¹⁸, y sobre el nexo que existe entre cientifismo y funcionalismo o, mejor aún, sobre la primacía de unas leyes internas que rigen el pensamiento matemático¹⁹ (siguiendo con ello las teorías defendidas por Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Cornelis van Eesteren, Gerrit Rietveld, Mart Stam, Theo van Doesburg y Max Bill). Una búsqueda activa, acumulativa según Umberto Eco, que puso toda la atención en el resultado global y en la coexistencia de perspectivas variables²⁰ a través de unos principios metodológicos, estéticos, mecánicos y espaciales.



Ángel Duarte, V.9, grabado sobre vidrio templado y fluorescente, 1964-1969.

1.1. Principios metodológicos

Sólo a partir de este esquema puede entenderse la metodología a la que Ángel Duarte recurrió para establecer conexiones estructurales que se originaron en las esculturas; unas propiedades que estuvieron, desde el principio, sujetas a la dialéctica que se da entre las formas, siempre renovables, y las matemáticas. Las semejanzas formales se sumaron, pues, a las nociones algebraicas. Las formas curvas, su distancia en el espacio y las relaciones entre el interior y el exterior, propio de la Bauhaus, marcaron, por un lado, la labor escultórica duartiana. Y, por otro lado, la proyección en el espacio cuaterniónico, apuntado ya al hablar de la teoría esbozada por Dennis Sullivan en 1972, aunque publicado dos años después²¹, aportó dimensiones infinitas a sus estructuras, concibiéndolas como una «genética de los espacios»²², capaz de transformar el entorno: «estudié con detalle las cuatro dimensiones, las tres espaciales y la temporal, y lo que en su día denominé cuatro ciclos; esto es, la relación centre-péripherie, entraîne-retenu, effet d'ensemble-autonomie, ouvert-fermé»²³. Con esto trasvasó «las proporciones infinitas y virtuales de los grabados en vidrio al campo de la escultura hecha a gran escala»²⁴. Ángel elaboró con todas estas indagaciones un programa de actuaciones, modélico en cuanto a la metodología, que se atuvo a nueve puntos concretos: la percepción y el movimiento; la simetría y la asimetría; la medida y la observación; la matemática y física; la relación información-arte-ordenador; la teoría de la ciencia y del arte; los sistemas y las estructuras plásticas; la visión y la *deconstrucción* y la comunicación visual. Ángel Duarte buscó con la

18 *Ibidem.*, s. p.

19 Ver el artículo de POGGIOLI, R., «Teoría del arte de vanguardia», en *Revista de Occidente*, Madrid, 1964.

20 ECO, U., *Obra abierta*, Planeta, Barcelona, 1985, p. 174.

21 SULLIVAN, D., *Genetic of the homotopy and the Adam conjecture*, Ann. of Math., Princeton, 1974.

22 AGUADÉ, J., «Las transformaciones del espacio de infinitas dimensiones», en *La Vanguardia*, 17-XI-1990.

23 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, 4 de diciembre, Madrid, 2003.

24 ARLANDI, G. F., «Simmetria e asimmetria triesaedica all'infinito per Keplero», en *Harmonices Mundi*, Galería d'Arte II Salotto, Como, 2001.

conjunción de estas referencias una vez más lo que Nelson Goodman llamó «la disociación máxima entre estética y teoría de las emociones»²⁵. Esto es, buscó la estética de sus obras en el propio conocimiento con el fin de posibilitar su confluencia con la idea de representación, tan cuestionada en esa década, y *medir* el concepto de belleza para *hacerlo legible*: «La reflexión que hicimos en la Nouvelle Tendence constituyó un hito para romper definitivamente con los coletazos de los anacronismos académicos y academicistas. La ciencia y su aplicación cambiaron nuestra visión de la vida, y los conocimientos se convirtieron en auténticas obras de arte»²⁶.

Esta unión entre ciencia y arte le sirvió a Ángel Duarte para establecer unas pautas que determinaran el valor en sí de las obras. A partir de aquí, pueden analizarse los pormenores de ese orden matemático; pormenores que Ángel Duarte explotó al tener presente siempre en sus proyectos la simetría, la rotación, el equilibrio, la simplicidad... Esto es, sus obras fueron deudoras de la estructura y división geométricas, del conocimiento de la realidad, de los elementos básicos que la conforman, de la ciencia de las proporciones, del comportamiento de los objetos en un entorno, del movimiento... Pero, al margen del uso gradual que hizo Ángel Duarte de estos términos maxbi-llianos, también deben apuntarse sus audaces intuiciones. Su arte, como señaló Paul Feyerabend, no se redujo a fórmulas puesto que sus esculturas nada temieron a los números²⁷.

E, incluso, un poco más allá pero en la misma línea, Ángel Duarte, a comienzos de los años setenta, echó mano del ordenador para avanzar en la ejecución de las obras y cambiar su manera de trabajar: «el ordenador me sirvió para dar respuestas aproximadas a mis preguntas allí donde la teoría no alcanzaba, a resolver ecuaciones... pero, paradójicamente también obligó a acudir a otras esferas científicas, como la cristalografía o la biología, para trabajar con garantía en la superficies mininales y en los paraboloides hiperbólicos»²⁸. Y así lo explicaron Stephen Hyde, Sten Andersson y David Hoffman al referirse a esa conexión²⁹:

Both linear and curved skeletal nets may be used to define edges of an important class of polyhedral known as saddle polyhedral. As discussed by Pearce, they are defined as polyhedral with straight line edges and faces consisting of minimal surfaces. (Since planes are minimal surface, classical polyhedral are a limited class of saddle polyhedral.). It has been found to be useful to extend the definition to allow for curved edges spanning minimal surface faces; this allows us to utilize curved skeletal nets. These polyhedral have been studied by Pearce and Schoen. Approximately ten years earlier (in the early 1960's), the Spanish sculptor Ángel Duarte constructed steel frame models of polyhedral consisting of

25 Véase GOODMAN, N., *Languages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Édition Jacqueline Chambon, París, 1990; GOODMAN, N., *Manière de fair des mondes*, Édition Jacqueline Chambon, París, 1998.

26 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, 4 de diciembre, Madrid, 2003.

27 FEYERABEND, P., «Creatività: fondamento delle scienze e delle arti o vacua diceria?», en *Arte e Scienza*, Aramando Editore, Roma, 1989, pp. 132-133.

28 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, 4 de diciembre, Madrid, 2003.

29 CALLAHAN, M. J., HOFFMAN, D. y HOFFMAN, J. T., «Computer Graphics Tolls for the Study of Minimal Surfaces», en *ACM*, v. 31 núm. 6, 1988.

*hyperbolic paraboloid faces. These constructions were the first systematic studies of saddle polyhedral. Shows two of Duarte's constructions: the binary space filling polyhedral...*³⁰

1.2. Principios estéticos

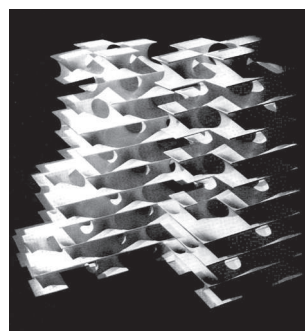
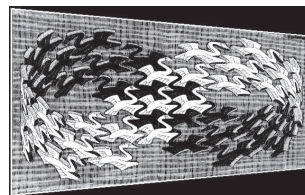
A partir de estas investigaciones y de estas premisas metodológicas, Ángel Duarte ejecutó durante los años setenta trece grandes obras, de las que sólo ha desaparecido una, la apuntada *E.5 F. C.*, demolida desgraciadamente a mediados de esa década, tras la finalización de una exposición retrospectiva en el parque de Bienne. Se pueden, pues, establecer cinco principios básicos en el trabajo escultórico duartiano que tañen directamente a la estética:

En primer lugar, el espacio: en sus obras monumentales la plástica verdadera no estuvo afuera, sino en el interior de las esculturas, posibilitándose con ello que la repetición fuese la *responsable* de que el espacio fluyera³¹: las variaciones constituyeron un *corpus* indispensable para entender su metodología, siguiendo en todo momento la lógica interna aplicada por Maurits Cornelis Escher (basada en la perspectiva, el cálculo y la geometría)³² y la relación de las unidades espaciales, concebidas como «moldes que expresan –siguiendo el razonamiento de Jorge Oteiza–, una actividad exterior de esa unidad [el paraboloides] a la que ha de añadirse el uso de la luz como agente plástico»³³.

En segundo lugar, la ubicación y el sentido público: la actitud del visitante ante un *arte arquitectónico* es fundamental para comprender ese doble sentido espacial de las obras, su misma esencia: los materiales, sean el acero, el poliéster o el hormigón blanco, no son esculpidos, sino contruidos, edificados, conjuntados y organizados³⁴.

En tercer lugar, la relación material-modernidad: la apertura de sus obras a la multiplicidad de puntos de vista, por un lado, y la importancia de las relaciones entre los elementos, por otro lado, conformaron esa *gran malla dimensional* tantas veces insinuada por Max Bill³⁵.

En cuarto lugar, la relación individuo-obra estuvo siempre vinculada al espacio, determinando verdaderamente la escala de las obras: las dimensiones fueron las justas al no buscar, en ningún momento, la monumentalidad. Las *puras relaciones* y la *visualización*, recogidas del legado de Piet Mondrian, se sumaron de esta forma a los principios del arte concreto: la vinculación de las esculturas con el entorno determinó la comunicación espacial y la delimitación del terreno: la influencia de la Escuela de Ulm, el *educar* y



Ángel Duarte, *E.15 P.*, poliéster, 1978.

Maurits Cornelis Escher, *Moebius III*, 1963.

Ángel Duarte, *Maqueta I*, poliéster, 1967-1968.

30 HYDE, S. T. y ANDERSSON, S., «Saddle polyhedral and periodic minimal surfaces», en *Zeitschrift für Kristallographie*, v. 168, núm. 1-4, 1984.

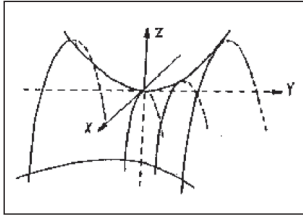
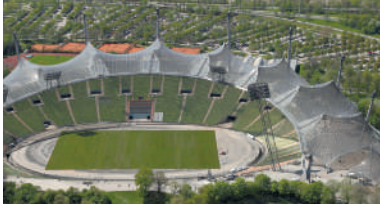
31 ECO, U., «Il problema dell'opera aperta», comunicación presentada en *XII Congresso Internazionale de Filosofia*, 1958.

32 POHOLANIK, A., *La cinta de Escher*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 55 y ss.

33 BADIOLA, T., «Hiperboloides y condensadores de luz», en *Oteiza. Mito y modernidad*, Museo Guggenheim, Ediciones El Viso, Madrid, 2004, p. 125.

34 Véase GREENBERG, C., «La nouvelle sculpture», en *Arte et Culture, Essais Critiques* Macula, París, 1968.

35 BILL, M., «De la surface à l'espace», en *Architecture*, núm. 7, febrero, 1957.



Frei Otto, Estructura metálica y de vidrio tensados, Estadio Olímpico de Munich, 1971.

Representación de un *plateau* a través de la traza de un paraboloides hiperbólico.

crear (la información, el conocimiento, las formas, las funciones, la ordenación del territorio...) estuvo presente para transformar nuestro mundo más cercano³⁶.

Y, por último, la investigación como base de su labor: continuación de los estudios emprendidos por Bernhard Riemann y Hermann Amandus Schwarz, sobre todo los llevados a cabo por este último en 1890, en su *Gesammelte mathematische Abhandlungen*, a cerca de las superficies minimales; los estudios iniciados por David Hilbert y Stephen Cohn-Vossen en torno a la complejidad de estas superficies que desembocan en los paraboloides hiperbólicos, por Sten Andersson y Stephen Hyde cuando trabajaron sobre las investigaciones del mismo Schwarz en el artículo aparecido en 1984, *The Intrinsic Curvature of Solies*³⁷, y por Frei Otto sobre los principios y medidas de estas formas³⁸, sobre su flexibilidad, basada en los avances de Peter Pearce (y los puntos de superficie que apoyan igual carga³⁹)... para llegar a la interacción física de estas estructuras, a la sujeción a tenor de las fuerzas de tensión y compresión. Al sumar estas superficies para conseguir estructuras estables y resistentes y multiplicarlas hasta el infinito se consiguieron las *superficies periódicas mínimas infinitas* (I.P.M.S.), muy desarrolladas por el mismo Andersson⁴⁰. En este sentido, la referencia de Michele Emmer puede ser muy ilustrativa, definiendo perfectamente el uso que Ángel Duarte, como pionero en materializarlas, hizo de ellas:

È interessante notare con gli autori dell'articolo [Hyde y Andersson] che circa dieci anni prima, agli inizi degli anni Sessanta, lo scultore spagnolo Angel Duarte, che vive da molti anni in Svizzera, aveva costruito modelli in acciaio di poliedri a sella a partire da paraboloidi iperbolic (P.I.); poliedri che venivano poi replicati per ottenere delle grandi sculture. Queste costruzioni - a giudizio di Andersson e Hyde - sano state il primo studio sistematico dei poliedri a sella. Duarte nel catalogo di una mostra, ha così descritto il suo lavoro: Dopo il 1962 ho continuato le ricerche relative allo spazio a tre dimensioni: creazione di moduli, realizzazione di strutture ordinate su base modulare... Uno dei primi assi fu la creazione di moduli composti da più paraboloidi iperbolic. Nel quadro della teoria dell'interazione dello spazio, sembra che la realizzazione di moduli composti di più P. I. sia assolutamente necessaria per poter realizzare sperimentalmente strutture spaziali complesse. Nondimeno si può affermare che ogni struttura, qualunque ne sia la complessità, è determinata dalla sua unità strutturale, cioè dal P. I. di base. Duarte si è così costruito le unità di base utilizzando parti di superfici minime che replicate realizzano grandi sculture nello spazio. Lavoro di matematico, di ingegnere, di artigiano - scrive Marcel Joray - che suscita rispetto e ammirazione, ma soprattutto

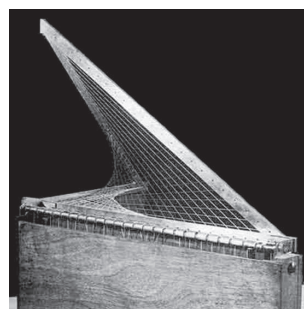
- 36 KESSER, C., «L'art de l'espace publique. Entre ambition et dérision», en *Passages*, núm. 30, verano, 2001.
- 37 ANDERSSON, S. y HYDE, S. T., «The Intrinsic Curvature of Solies», en *Zeitschrift für Kristallographie*, v. 168, núm. 1-4, 1984.
- 38 Véase OTTO, F., *Tensile Structures: Design, Structure and Calculation of Buildings, Cables nets and Membranes*, The MIT Press, Boston, 1973.
- 39 Véase PEARCE, P., *Structure in Nature is a Strategy for Design*, The MIT Press, Cambridge USA, 1979.
- 40 HYDE, S. T. y ANDERSSON, S., «Saddle polyedra and periodic minimal surfaces», *opus cit.*, 1984.

*lavoro d'artista dato che le ambizioni e i propositi di Duarte sono essenzialmente di carattere estetico. Una volta scoperto il paraboloido iperbolico, Duarte non lo abbandonerá più*⁴¹.

Indudablemente, Ángel Duarte para llegar a esta superficie de segundo grado (cuádrlica)⁴² en forma de silla de montar, representada en el Instituto Henri Poincaré, con dos cavidades vueltas, una de ellas hacia arriba y la otra hacia abajo. Este modelo fue descrito por Gerd Fischer en 1986⁴³, y surgió con las variantes oportunas del matemático francés del siglo XIX Théodore Olivier, quien a través de hilos de colores, muy usados por el propio Ángel Duarte, representó la infinidad de generatrices. Estos modelos, herencia de las discusiones teóricas en el Equipo 57 y del empujón sustancial que dio el propio Ángel Duarte en los años setenta, determinaron la ejecución de sus grandes obras, siendo el primer estudio sistemático que se realizó de manera rigurosa a tenor de módulos y estructuras ordenadas en la teoría de la interactividad y de la multiplicación estructural dentro de una unidad, la del paraboloido hiperbólico⁴⁴. Este hecho ha sido recordado por Pascal Ruedin: «Les sculptures monumentales que Duarte érige depuis le début des années 70 se développent à partir d'un module de base qui porrait se répéter à l'infini, coloniser l'espace entier par son expansion systématique»⁴⁵.

1.3. Principios mecánicos: estructuras y superficies

Ahora bien, si hemos de buscar el origen de este planteamiento extremadamente riguroso y esencialmente arquitectónico, debe hacerse a tenor de dos testimonios importantes, uno fechado en 1969 y publicado un año después, y otro aparecido en 1972: el primero, el *Manifiesto Sionés* publicado en *Recherche et Expérimentation* y el segundo una petición al *Fond National Suisse de la Recherche Scientifique*, *Proyecto para una arquitectura modular* (que por desgracia nunca llegó a término). Estos dos documentos son fundamentales porque plantearon en su día diversos temas relacionados con el espacio. Por una parte, tomando como punto de referencia la concepción unitaria a través de la teoría de la interactividad, Ángel Duarte planteó una serie de aspectos mecánicos para establecer una concepción general y una estructuración espacial, ayudado por el ordenador (y su capacidad de producir y transformar)⁴⁶. Y, por otra parte,



Superficie de segundo grado de Gerd Fischer, modelo de escayola, 1986.

Modelo de P. H. de Théodore Olivier, c. 1800.

41 EMMER, M., *Bolle di sapone. Un viaggio tra arte, scienza e fantasia*, La Nuova Italia, Florencia, 1991, pp. 117-122.

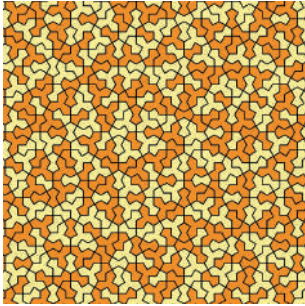
42 Llamamos paraboloido hiperbólico a la superficie que en un sistema rectangular de coordenadas se determina por la ecuación: $\frac{x^2}{a^2} - \frac{y^2}{b^2} = -z$. Esta figura se conoce con el nombre de silla de montar. Véase también MIGIRDICYAN, E., *Le paraboloido hyperbolique: figure emblématique du mouvement dans l'art du XX^{em} Siècle*, sin publicar, veintidós folios por las dos caras, firmado y fechado en 2007.

43 FISCHER, G., *Mathematical Models, from the collections of universities and museums*, Verlagsgesellschaft-F. Vieweg, Braunschweig-Wiesbaden, 1986.

44 Esta visión teórica la expuso Ángel Duarte en el catálogo de la exposición del Musée des Beaux Arts de Vidomat, Sion, 1981.

45 *Allocution de Pascal Ruedin, conservateur du Musée cantonal de beaux-arts, lors de l'hommage rendu à Ángel Duarte et Pierre Mariétan à l'Ancien pénitencier à Sion, 27-VIII-2004.*

46 DUARTE, A., «Manifiesto», *opus cit.*, s. p.



Estudios cristalográficos sobre cerámica vidriada emprendidos por Han-Ude Nissen.

Ude Nissen con Ángel Duarte, julio, 2001.

Maqueta sobre las superficies minimales que Ángel Duarte investigó en los años setenta.

definió todos los módulos posibles a partir del paraboloides hiperbólico y todas las superficies (regladas o no regladas, orientables o no orientables) hasta llegar a las periódicas infinitas. Afinó aún más la teoría general de la interactividad, determinó las implicaciones entre investigación y problemas ligados a la estructura de la materia, aplicó estos módulos a la arquitectura y al urbanismo y consiguió una finalidad estética, pero sin obsesionarse por el acabado⁴⁷.

Matemáticas, ingeniería y plástica conformaron, pues, los vértices de una misma labor durante todos los años de esa década: estudios de las propiedades de las superficies mínimas, la aplicación de materiales idóneos, la estabilidad, la resistencia, su rigidez geométrica, su perspectiva estética... se convirtieron en una prioridad⁴⁸. Y para su desarrollo fueron esenciales, en primer lugar, los análisis químicos y estructurales de cristales con los que consiguió los IPMS, el estudio a fondo de Bernhard Riemann, Amandus Schwarz y Moebius y, en segundo lugar, las superficies mínimas periódicas observadas en los esqueletos por Alan Schoen y, sobre todo, por su amigo Hans-Ude Nissen⁴⁹. Pero, quizá, el origen de este desarrollo en la concepción escultórica duartiana haya que rastrearlo en las soluciones aportadas por Hermann Schwarz sobre el módulo y en la continuidad investigadora de David Hilbert, Stephan Cohn-Vossen y Sten Andersson:

*La superficie trovata da Schwarz é minima, cioè con curvatura media nulla in ogni suo punto; le curvature principali hanno in ogni punto lo stesso valore ma verso opposto; la forma della superficie è quindi del tipo a sella in cui in ogni punto della superficie la concavità compensa la convessità. Hilbert e Cohn-Vossen per descrivere la superficie vicina a punti di questo tipo la paragonano ad un passo di montagna. Un esempio di superficie con punti tutti di questo tipo è il paraboloides iberbolico...*⁵⁰

Y así lo atestiguó Cyril Barret en 1970 al referirse a la formación y la extensión de superficies y estructuras entrelazadas por paraboloides hiperbólicos en las obras que se perfilaron a finales de los años sesenta⁵¹.

Pero ha de puntualizarse que en esa misma década y en la siguiente, Ennio De Giorgi y Ernst Robert Reifenberg prosiguieron los estudios en torno a ideas tales como las superficies, sus áreas y su entorno, intentado establecer generalidades sobre sus posibles desarrollos y extensiones (la

47 A. A. D, *Proyecto para una arquitectura modular*, diez folios mecanografiados y numerados, fechados el 9-1-1972.

48 ALMGREN, J. R., «Minimal Surfaces Forms», en *The Mathematical Intelligencer*, v. 4, núm. 4, 1982, p. 170.

49 NISSEN, H-U., «Crystal Orientation and Plate Structure in Echinoid Skeletal Units», en *Science*, núm. 28, noviembre, 1969: «The submicroscopic morphology of magnesian calcite skeletal units of echinoids, revealed by scanning electron microscopy, was compared with crystal orientation data obtained by x-ray methods and with macroscopic morphology. The Perischoechinoidea and the Euechinoidea differ with regard to the shapes of their trabeculae. Nearly all plates and spines are single crystals. A variety of different directional relations of c- and a-axes to the main morphological directions are found for different species; adjacent plates with identical c-axis orientation differ strongly in orientation of their a-axes. Fracture surfaces of single trabeculae show cleavage planes and zonal layers attributed to changes in secretion conditions».

50 EMMER, M., *Bolle di sapone. Un viaggio tra arte, scienza e fantasia*, opus cit., p. 117.

51 BARRET, C., *Op Art*, Studio Vision London, Londres, 1970, pp. 156-157.

meseta o *plateau*) y sobre sus variaciones. En 1976 el matemático norteamericano Jean E. Taylor, al hilo de estas indagaciones, determinó un número de estructuras y superficies singulares que hasta estos momentos nadie había sido capaz de pasar de los cálculos matemáticos y trasportar a la realidad. Las propiedades topológicas y un complejo esquema científico posibilitaron que, en la década de los años setenta, se materializaran tres tipos de superficies. Ángel Duarte fue pionero en *extenderlas* hasta el infinito sin ninguna intersección. A partir de este instante, con la ayuda del ordenador y los avances de los matemáticos americanos, David Hoffman y William Meeks, así como los emprendidos por el brasileño Celso José da Costa, se descubrieron una multitud de ejemplos de superficies mínimas⁵² para crear, ya en 1984, modelos tridimensionales que Ángel Duarte reflejó en sus estudios sobre el cubo, cuya génesis la podemos encontrar en una de sus armaduras, en la *E.1 A. I.*, ejecutada en 1970 para Bienne.

Estas esculturas al aire libre se caracterizaron en esta década, aparte de por el juego dialéctico entre directrices y generatrices señalado, en primer lugar, por el empleo de fuerzas diagonales y la importancia que se concede a la luz para ofrecer una visión elemental de sus armazones, en apariencia sencillos. Y, en segundo lugar, por el deseo de estructurar el espacio mediante módulos formados por paraboloides (poniendo de manifiesto la influencia de la arquitectura y del diseño) que conforman una sola unidad, por la aplicación sistemática de los números y la ayuda de los programas de ordenador.

En tales empresas, a Ángel Duarte le interesaron, además y por encima de cualquier otra cuestión, los juegos ópticos o el dinamismo de la materia, como fruto de su evolución investigadora. Por esa inercia invisible que establecen las relaciones entre lo lleno y lo vacío, el valor de la línea, tanto en su dirección como su profundidad en el espacio (siguiendo las tesis del *Manifiesto realista* de 1920) al *evocar* fuerzas y contrafuerzas, y la importancia de la superficie bien definida y calculada matemáticamente, como sugirieron Georges Vantongerloo y Max Bill: las relaciones de líneas y la configuración de curvas dieron origen, en una primera instancia, a las estructuras *penetrantes*, donde la luz, la percepción y la geometría formularon una serie de relaciones y de composiciones netamente matemáticas⁵³. Y, en segunda instancia, determinaron una variedad de relaciones correlativas e infinitas que desarrollaron un sistema abierto confiado no sólo a la intuición, sino a una estructura y a un pensamiento lógicos para hacer de lo «singular una expresión de infinitas variaciones»⁵⁴: los elementos geométricos combinados –y de extrema simplicidad– constituyeron sin intervención alguna una información plástica de primer orden y de una gran riqueza, así también definieron la «espacialidad» y la «realidad» escultóricas⁵⁵.

52 Estos avances pueden consultarse en la tesis doctoral de COSTA, C., «Inmersiones mínimas completas», IMPA, Río de Janeiro, 1982. Véase también del mismo autor «La geometría de las películas de jabón: superficies mínimas», en *Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, v. 2, núm. 2, 1999.

53 STABER, M., «Georges Vantongerloo», en *Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien*, Biennale de Nürnberg, Nuremberg, 1969, s. p.

54 CALVO SERRALLER, F., «Max Bill: de la Bauhaus al arte concreto», en *El País*, Madrid, 2-II-1980.

55 HAAS, B., «Arp, Bill, Giacometti, Oppenheim. Un prodigieux carré d'art», en *Passages*, núm. 30, Fondation Prohelvetia, Zurich, 2001, p. 16.

1.4. Principios espaciales posteulidianos en la escultura

Como se desprende de los apartados anteriores, la ciencia, como principio general, la aplicación de una geometría intuitiva que distingue entre un *soporte portador* (lo que permite una articulación formal) y una *estructura modular* (causante de los múltiples desarrollos compositivos) y la aplicación de los estudios topológicos, especialmente aquellos que hacen referencia a la relación espacial entre la *parte* y el *todo* y a los vínculos psicológicos que se establecen con el ambiente, respondiendo con ello a un esquema de operaciones lógicas, sirvieron a Ángel Duarte para definir ese espacio continuo y unitario (tridimensional) mediante los paraboloides hiperbólicos, la directriz común y las directrices co-planares⁵⁶.

Un espacio que, por su parte, solo realizó las condiciones de su naturaleza específica⁵⁷, su identidad en el entorno. Un espacio que, para Ángel Duarte, debía recobrar de alguna manera el nexo entre el mundo exterior y el pensamiento, entre los llenos y los vacíos que le demarcan y le convierten en una *abstracción*⁵⁸, entendiéndola siempre como origen de la realidad. Defendió, pues, una geometría posteulidiana en la que las paralelas se unen para configurar un universo curvo que sugiere mil posibles movimientos cuando *somete* nuestra mirada a los contrastes de la luz que provocan esa oposición entre el vacío y la materia, entre el dinamismo y lo estático, entre la recta y los alabeos que se generan:

Il s'agit d'une géométrie post-euclidienne, où des parallèles fissent par se rejoindre pour définir un espace courbe. Les paraboloides hyperboliques marquent un lieu de passage d'un espace vers un autre. C'est l'espace continu... Les lignes dans l'espace -segments visibles de paraboles infinies - tracent des plans qui, par subtiles angulation, deviennent courbes et engendrent des torsions. Ces surfaces idéales ou, mieux, ces zones de forces révèlent des gouffres noirs d'espace profond, à la forme en rotation... La force de l'œuvre de Duarte vient du fait que ses sculptures sont par la force des choses, soumises aux lois de l'attraction terrestre. Elle pèsent et pourtant s'envolent, sont à la fois matérielles et immatérielles, transparentes et opaques... Duarte tisse... des toiles multidimensionnelles, en jouant sur des couples d'opposition simple mais efficaces: vide/matière, dynamique/statique, courbe/droit.

- 56 Estas investigaciones las llevó a cabo el Equipo 57 en Madrid en 1959, con motivo de la exposición en el Club Urbis y en 1960 en la Sala Darro, pero no fue hasta la década de los años setenta, cuando Ángel Duarte, a través del profesor Hans-Ude Nissen, que colaboró en la aplicación de cierta tecnología en la confección de *Ouverture au monde*, profundizó en los P.H. y relacionó su labor con las de Schwarz y Schoen.
- 57 Caroline KESSER ha escrito recientemente un artículo titulado «L'art dans l'espace publique, entre ambition et dérision», en el que cuestiona la indiferencia de los poderes públicos suizos, destaca los esfuerzos de la S P S A S por los tantos por cientos culturales y advierte del elitismo y la agresividad con que la sociedad, a veces, interpreta estos proyectos. Sin embargo, en la misma línea de pensamiento que Ángel Duarte, establece una interesante analogía entre arte público y democracia. Asimismo, en la misma revista Monique Luzzani, en «Promenades pour l'art», analiza las actitudes activas, la implicación de los sentidos cuando nos enfrentamos a un escultura al aire libre, destacando el ejemplo de Bienne, impulsado por el propio Marcel Joray desde 1954 hasta 1970, en el que se advierte cómo las obras profundizan en el espacio sin perder su identidad. En este proyecto la presencia de Ángel Duarte fue clave.
- 58 DUQUE, F., *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid 2001, pp.15-16.

Il résoudre dialectiquement lur dichotomie en les transformant. La courbe de l'hyperbole devient droit; la surface fait des tiges de métal est à la fois vide et plein; un côté de la sculpture devient graduellement et harmonieusement l'autre côté...⁵⁹

Así pues, esta aplicación de la geometría posteucladiana tuvo mucho que ver con aquella idea de Jorge Oteiza, expresada por primera vez en 1947, en torno al vacío como «objeto de un nuevo razonar plástico... que supone el tránsito de una escultura-masa tradicional a la estatua-energía del futuro... liviana y abierta... más objetiva y lejos de lo superfluo y del pastiche...»⁶⁰. En definitiva, Ángel Duarte se retó a sí mismo para desentrañar sus preocupaciones por el funcionamiento espacial de las obras. Indagó sobre temas que concernían a los módulos de luz, a la solidez de la masa, a los *encadenamientos espaciales*, a las estructuras lineales, al movimiento, al vacío, a la idea de obra abierta... desbrozando caminos para afrontar la monumentalidad de las maquetas formal y espacialmente.

2. UNA DÉCADA PRODUCTIVA: LAS ESCULTURAS PÚBLICAS DE LOS AÑOS SETENTA

Para entender todo este entramado complejo donde las ideas son de diversa procedencia y resultado de sus investigaciones con y sin el Equipo 57, podemos analizar las obras que vieron la luz entre 1970 y 1980 (a partir de este año las esculturas monumentales disminuyeron considerablemente y se dilataron mucho en el tiempo) puesto que conforma un conjunto de ejemplos inigualables a la hora de aproximarnos al campo teórico duartiano. Según Marcel Joray en el texto que escribió en 1981 para el catálogo de la *Städtische Galerie zum Strauhof* de Zurich (donde se recogen todas las intervenciones en los espacios públicos hasta esa fecha), Ángel Duarte se hizo artesano al utilizar el cemento o el poliéster armado con fibras de vidrio para la construcción de los módulos que compusieron sus superficies continuas, y el acero inoxidable para los módulos que conformaron superficies regladas. Recurrió para ello a las técnicas más avanzadas y a las labores que requerían una precisión milimétrica, consiguiendo en gran medida la *obra total*, «unissant la perfection, caractéristique de la construction architecturale réussie, à la harmonie, qualité première de l'œuvre d'art»⁶¹. Dicho de otro modo, Alois Griching hablaba en 1983 de sus obras en los siguientes términos: las obras son «une diversité constante, grâce à cela ces créations atteignent, au travers de leur complexité apparente, leur réelle profondeur, leur géométrie impressionnante et leur rayonnement. Elles se trouvent réunies l'art et la speculation mathématique»⁶².

Pero fue en 1975, en el *Kunstverein* de Olten, con motivo de la exposición retrospectiva que recogió los trabajos desde 1955, cuando aparecieron



Ángel Duarte, *E.61 A. B.*, cemento blanco, 1976-1977.

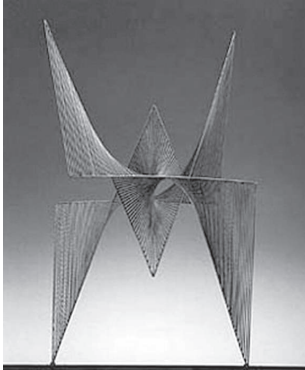
Detalle de *E.50 A. B.*, cemento blanco, 1975-1976.

59 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et del'infini», *opus cit.*, pp. 18-26.

60 OTEIZA, J., «Informe sobre mi escultura», en *Cabalgata*, Buenos Aires, 1947.

61 JORAY, M., «Ángel Daurte, le plus mathématicien des sculpteurs, le plus poète des mathématicien», *opus cit.*, p. 34.

62 GRICHTING, A., «Ángel Duarte, un sculpteur mathématique», en *Walliser Spiegel*, 4-III-1983.



Ángel Duarte, *E.1 A. I.*, acero inoxidable, ASUAG, Bienne, 1970.

Proyecto para un monumento dedicado a Averroes, alambre galvanizado, 1960.

Maqueta de un módulo hiperbólico, 1963-1968.

las esculturas monumentales documentadas vagamente por primera vez. De los catorce proyectos que ejecutó en esta década (si tenemos en cuenta el primer ejemplar de la obra *A 11 P.* de Berna), se catalogaron seis de ellos:

Les récentes réalisations monumentales de Duarte sont présentes à cette exposition en photographie. Il s'agit de la sculpture nerveuse et élancée qui orne le jardin de l'ASUAG à Bienne, de la radieuse «ouverture au monde» placée sur la jetée d'Ouchy à Lausanne, toutes d'acier inoxydable, de l'imposante forme –apparamment libre, mias apparamment seulement – de beton gris créée pour la dernière exposition suisse des sculptures de Bienne, de l'importante oeuvre de polyester blanc achetée par le canton de Berne et placée dans le site de la piscine de Tramelan... Chacun à sa manière, ces oeuvres reflètent une préoccupation intérieure profonde de Duarte. Sa recherche d'un espace essentiel, nécessaire, au moyen d'un très pure géométrie, ne se veut pas démarche artistique seulement. J'aurais trahi l'artiste, si j'ai fait naître cette impression. Duarte donne à son oeuvre une importante fonction humaine. Une fonction d'élévation, de rayonnement. Ce rayonnement est d'ailleurs celui de sa personne⁶³.

La primera parte de los años setenta puede analizarse, de esta forma, tomándose como referencia esta importante muestra de Olten aunque sea parcial ya que sirve como documento para establecer la evolución de su obra monumental. Así, en 1970 vio la luz un proyecto ideado cuatro años atrás, en 1964, *E.1 A. I.*, para el jardín de ASUAG, en la ciudad de Bienne. Se trata de una obra realizada en acero inoxidable que guarda estrecha relación con la investigación del Equipo 57, puesto que las nociones del grupo todavía estaban vivas. Concretamente se puede identificar con la que se planteó en una maqueta, *Proyecto de monumento a Averroes* (alambre galvanizado, 62,5 X 32,5 X 28,5 cm., fechada en 1960), que tuvo que desdoblarse para materializarla en el espacio, ya que los cálculos estructurales iniciales con el grupo español dieron como resultado la inestabilidad de todo el armazón⁶⁴. Es una obra que ha de insertarse en el desarrollo del concepto del paraboloides hiperbólico y de su serialización en la continuidad espacial. El modelo se tomó de segundo manifiesto de la interactividad, datado a finales de 1959 y presentado en la Sala Darro en mayo de 1960, en el que se hablaba de dos cuestiones que Ángel Duarte desarrolló unos años más tarde: el *espacio escultural* y el *espacio arquitectural* en la plástica experimental. El espacio-masa y el espacio-aire, las inflexiones convexas, cóncavo-convexas, la continuidad espacial y sus deformaciones topológicas (más propias de los principios puramente duartianos) y la noción de espacio continente y espacio contenido desembocaron en una plástica eminentemente arquitectónica, tangible, *habitable*. Una plástica sujeta a

la ley de un espacio dinámico, curvo y de acción continua en todas las direcciones... [Para la formación de estas superficies] *partimos*

63 RIVAZ, M. de, «Ángel Duarte», en *Ángel Duarte. Werke 1955-1975*, Kunstverein, Olten, 1975, s. p. El texto que se ha elegido es el original en francés, tres folios mecanografiados y firmados por M. de Rivaz, A. A. D.

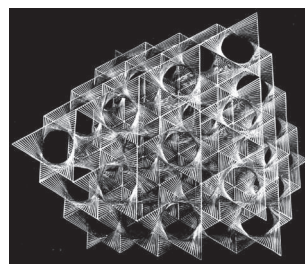
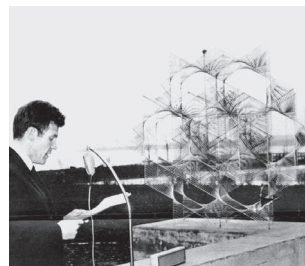
64 Hoy se está estudiando a posibilidad de llevar a gran escala este homenaje a Averroes en la ciudad de Córdoba. La única posibilidad de que la empresa tenga éxito se basa en la colocación de tensores de acero que contrarresten la inestabilidad de los dos puntos de apoyo.

del paraboloides hiperbólico como unidad estructural, el conjunto tiene que ser considerado como una serie de paraboloides en que cada una representa una ampliación de las curvas y sus contiguas. Cuando esta prolongación o continuidad de curvas se hace cambiando la dirección de ésta, se produce la inflexión...⁶⁵

Pero el desarrollo escultórico propio de Ángel Duarte puede verse en la obra *E.16 A. I.* que encargó la *Fabrique de Tabac Réunies* de Neuchâtel. La escultura la ejecutó entre 1970 y 1971 en acero inoxidable, con unas dimensiones de 200,30 X 237 cm., y bajo una clara influencia de los estudios llevados a cabo por Theo van Doesburg y los neoplasticistas al relacionar los planos formados mediante las varillas y el efecto rasante de la luz: «[la escultura consta de] 2250 barras d'acier inoxydable et 3200 points de soudure... l'œuvre est composée de 180 paraboloides hyperboliques distribues en 15 modules. Ceus-ci ont la forme de deux triangles superposés et déplacés d'un quart de tour, et un par rapport à l'autre...»⁶⁶.

En 1973 realizó una escultura de dimensiones mayores y más compleja en su ejecución. *E.23 A. I.* Fue un encargo realizado por el *Centre de Recherche ASEA*, de Brown Boveri, en Baden, cuyas dimensiones son de 330 X 330 x 200 cm., y cuya maqueta se ideó en 1971⁶⁷. Jacques Moutoy señalaba en 1976 que esta obra supuso la consecución de la unidad estructural del espacio y, consecuentemente, fue un paso fundamental en la creación de formas cuyos vacíos y llenos podían ocupar tanto los paraboloides hiperbólicos como los propios espectadores⁶⁸. Se abrió, según Jacques Moutoy, un nuevo concepto escultural en la trayectoria duartiana, lejos de la órbita del Equipo 57: la contraposición de la asimetría y de la simetría, lejos de ser radial, tuvo como mira principal no ser ni estable, ni hierática, ni segura. La asimetría fue tomada por Ángel Duarte como una cualidad opuesta a la concepción cerrada de las esculturas al uso. Sus módulos deben entenderse desde ahora como el reflejo de la vieja pugna entre la física y la cosmogonía: «L'espace de l'universe est-il symétrique ou asymétrique?». Una pregunta que se hacía Valentina Anker al estudiar sus creaciones⁶⁹. Y así, ciertamente, *E.11 A. I. P.* fue la prueba de este giro en el que la concepción tanto arquitectónica como la concepción urbanística estuvieron desde, este momento, muy presentes.

Casi en paralelo está *E.11 A.I. P.* que tuvo dos versiones, una para la Banca Nacional Suiza, en Berna, y otra para la *Bourgeoisie* de Sion (esta dos veces mayor que la de la Banca), aunque basándose ambas en un proyecto fechado entre 1962 y 1966 y combinándose el acero y el poliéster. Es una escultura de 300 X 300 X 300 cm., encargada en 1972 y terminada un año más tarde como homenaje a la emprendedora burguesía sionesa. Incorporó el movimiento real y está insertada ya de lleno en todos los pre-



Inauguración de la obra *E.16 A. I.* en mayo de 1971, *Fabriques de tabac réunies*, Neuchâtel.

Ángel Duarte, *E.23 A. I.*, acero inoxidable, Centre de recherches, Brown Boveri, Baden, 1973.

65 EQUIPO 57, *Interactividad del espacio plástico (2)*, Sala Darro, Madrid, 1960. No existe memoria del proyecto como tal en el A. A. D.

66 ANÓNIMO, «Deux inaugurations en une: E.16 A. I. Calumet», en *La Tabatière* núm. 44, mayo, 1971. Esta cita forma parte de la Memoria del proyecto que se encuentra depositada en el Archivo de *Fabriques de Tabac Réunies*, en Neuchâtel.

67 Archivo de *Centre de Recherche ASEA*, de Brown Boveri, en Baden Baden, Memoria del proyecto fechada en 1971.

68 MOUTOY, J., «Une exposition importante à l'étranger: Ángel Duarte», en *Art Contact*, abril, 1976.

69 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et d l'infini», *opus cit.*, p. 22.



Ángel Duarte, *E.11 P.*, Plaza de la Bourgeoise de Sion, 1972-1973.

supuestos ópticos y cinéticos de la *Nouvelle Tendance*⁷⁰. En este sentido, puede observarse la confluencia de ciertos postulados teóricos cinéticos con la función social que debía cumplir una obra pública dentro un marco concreto. Ángel Duarte pretendió, sobre todo, obtener una nueva relación con el público y desarrollar la idea que tenía sobre los espacios visuales a tenor de la materia y su dinamismo: los paraboloides que conforman la escultura, realizados para esta ocasión con un material liso, tuvieron como fin sugerir una superficie ideal que definiese un espacio; una superficie que ha de entenderse como si fuese cualquier otra coordenada de la propia obra, en la que las torsiones y angulaciones sugieren un continuo espacial y una profundidad, y se acompañan de una rotación que gira sobre su propio eje, se impulsa mediante un motor y determina infinitos movimientos en función de la luz y la sombra⁷¹:

cette sculpture est constituée d'acier inoxydable recouverte de fibres de verre. Un colorant blanc noyé dans la masse lui donne sa teinte définitive. Un système de roulement à bille permet à l'ensemble de pivoter, par grand vent. Les lignes pures et élancées de l'œuvre, très plaisantes à l'oeil, refont avec douceur la verdure de la pelouse où elle trône... Elle est intégrée dans le coeur des trois immeubles bâtis par la bourgeois et un centre scolaire...⁷²

70 THURRE, P., «Sion s'embellit», en *13 Étoiles*, octubre, 1974.

71 A. A. D., Memoria del proyecto, mecanografiado, con planos y alzados, fechado en 1972.

72 A. G., «Inauguration du monument Duarte de la Bourgeois de Sion», en *N. F.*, 18-X-1973.

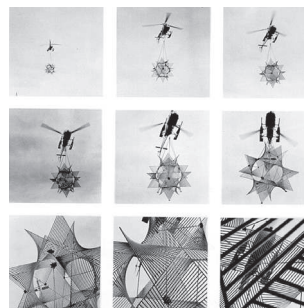
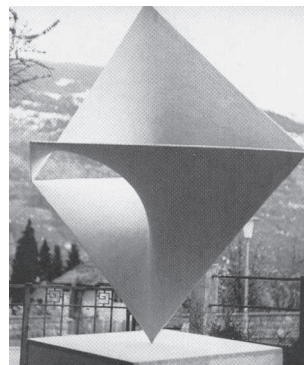
En su primitiva versión, la maqueta, fechada en 1962 y presentada en la República de San Marino en el verano de 1967, incorporaba unos proyectores para crear contraluces al girar o, como apuntó Frank Popper al hablar de esta obra, para que la interactividad pasara también al entorno⁷³. La idea fue tratada como si estuviera trabajando con un grabado luminoso que, en definitiva, fue de donde partió.

La profesora Lozano Bartolozzi al describir esta escultura ha establecido una serie de puntos que atienden a los modelos de los años 1962 y 1966, describiéndolos de la siguiente manera:

Una escultura que parece flotar como un monolito ya que su punto de apoyo único sobre una combinación de cuerpos geométricos que forman la plataforma inferior resulta sorprendente y sugiere una ingravidez e inestabilidad... La escultura recuerda también un octaedro... en el que el juego de dos paraboloides provoca una cierta sensación de dinamismo a lo que contribuye la luz que penetra en la figura. La blanca superficie continua establece un diálogo de envolvente que varía el punto de vista del observador⁷⁴.

Afrontó, en otras palabras, las ideas de Gerhard von Graevenitz, dos conceptos básicos del propio oficio de escultor, el de *eternidad* y el de *inmutabilidad* a través de la investigación, del *juego*, de la percepción visual, del movimiento real y de los materiales⁷⁵. En esta línea de trabajo (que nunca abandonaría ya) se fraguó la obra, quizá, más emblemática de Ángel Duarte, *Ouverture au monde* o *E.4 A. I.*, para el puerto nuevo de Ouchy-Lausana. Una obra en la que hemos profundizar por la trascendencia que tuvo en el conjunto de sus creaciones.

Ouverture au monde ha sido una de las esculturas más complejas que Ángel Duarte ha llevado a gran escala. Fue ganada mediante un concurso abierto que llevó a cabo el *Rotary Club* para ofrecer un regalo a la ciudad de Lausana con el objetivo de ser no sólo un símbolo local sino nacional. Para su composición fue necesario que los cálculos estructurales (la longitud de los tubos, el corte de los ángulos y la profundidad de los ensamblajes) se realizaran en la Escuela Politécnica Federal de Zurich entre 1972 y 1973 gracias, eso sí, a la amistad con Hans-Ude Nissen y a las mil doscientas horas de trabajo con cincuenta obreros y tres soldadores⁷⁶. El armazón está constituido por treinta y seis paraboloides hiperbólicos equilaterales, veinticuatro exteriores y doce interiores, setecientos ocho tubos de acero inoxidable de veintidós centímetros de diámetro (diecinueve centímetros en su interior), con una longitud de directrices de ciento veinte centímetros y entre ciento tres y ciento dieciséis en las generatrices. El armonizar el conjunto fue, pues, una labor matemática, estética e ingenieril; un trabajo donde se tuvo presente el juego cromático (con la variación de la luz), los efectos ópticos (a través de



Ángel Duarte, *E.11 P.*, cemento blanco, Banca Nacional Suiza, 1966-1972.

Transporte en helicóptero de *E.4 A. I.* (*Ouverture au monde*), 1973.

73 POPPER, F., «Ángel Duarte», *opus cit.*, p. 61.

74 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El espacio público y las esculturas de Ángel Duarte», *opus cit.*, pp. 52-53.

75 GRAEVENITZ, G. von, *Arte cinético: investigación y juego*, Rijksmuseum Köller-Muller, Otterlo, 1984 (el texto está fechado, no obstante, en septiembre de 1975).

76 A. A. D., Estos datos han sido extraídos del cuaderno de campo que Ángel Duarte utilizó para la construcción de la escultura.

la trama transparente diseñada) y el carácter cinético (al conjugar el entorno circundante del Puerto de Ouchy, las aguas de lago, las montañas de Saboya y el propio espacio generado por la escultura en su interior)⁷⁷. Se resume en ella la idea que Ángel Duarte había desarrollado sobre la interactividad espacial, como él mismo declaró en 1975:

*L'interactivité de l'espace... c'est dur recherche structurée... L'interactivité est fondée sur une conception unitaire de l'espace et soutient que tout n'est qu'un espace différenciée quantitativement. Ces différences quantitatives sont exprimées dans le plan et dans la interdépendance de toutes les espaces considérées et qu'ils ont de ce fait la même nature et les mêmes caractéristiques...*⁷⁸

A esta investigación, Ángel Duarte añadió consideraciones de otra índole, muy próximas al pensamiento de Max Bill: la obra materializó una estructura concreta, en nada parecida a lo que la Naturaleza le ofreció, idealizando formas a través de las modificaciones y las variaciones que consideró oportunas. Recurrió para ponerla en pie a una metodología topológica y a las leyes estructurales compatibles con los argumentos estéticos. Ritmos, progresiones, polaridad, regularidad, lógica interna... configuraron los problemas formales que se planteó a la hora de concebir la escultura. Esto es, después de estudiar la evolución de las estructuras, demostrada por Kurt Godel en matemáticas, Jean Piaget en psicología y Noam Chomsky en lingüística, y después de sobreponerse a las disputas entre *historicistas* y *estructuralistas*, entre los *diacrónicos* y los *sincrónicos*, Ángel Duarte observó que la evolución de las estructuras obedecía a ciertas reglas. Normas que pueden variar solamente cuando se cambia de campo de investigación.

Como Max Bill, pensó que en el arte la naturaleza y la *cultura* no son nociones opuestas, pero pueden confundirse al *culturizarse* a través de los enunciados matemáticos. Y, como el artista suizo, prosiguió adelante con sus interrelaciones entre la estructura conceptual y la estructura perceptiva. Un sistema, evidentemente complejo que buscó, por encima de cualquier otra cuestión, la «bonne forme... déterminée par les besoins collectifs... Mon œuvre se conçoit par ensembles: toutes les problemes que j'aborde débouchent sur l'environnement humain»⁷⁹. Estamos ante cuestiones que ya plateó Valentina Anker sobre el llamado *grado cero*, las contradicciones entre naturaleza y cultura y los límites de la lógica: «Duarte se ha enfrascado en un problema simple que le fascina, desarrollándolo sin cesar. Es el problema del espacio definido por un paraboloides hiperbólico... Esta función le interesa, entre otras muchas, porque le permite representar mejor las fuerzas activas de un *continuo espacial*»⁸⁰.

A partir de este momento, el conjunto escultórico duartiano evolucionó hacia formas netamente posteulidianas para definir el espacio curvo a través no sólo de las tiras metálicas, sino también mediante el uso del

77 A. A. D., Todos estos detalles aparecen en la memoria del proyecto, véase la parte introductoria.

78 CISCA, «Ángel Duarte, sculpteur de l'espace», en *Construire*, 22-1-1975.

79 Conversación con Ángel Duarte, rodada para la Televisión Suiza, en el Dépôt de Sierre, febrero 2001. Puede verse la película de Carlos Lügstenmann *Journaux cinétiques*, 2007.

80 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et del'infini», *opus cit.*, p. 18.

hormigón y del poliéster. De hecho, prácticamente todos *los monumentos* que se erigieron en la década de los años setenta emplearon estos materiales, a excepción de dos obras, ya a finales de ese decenio. La razón de proyectar el cemento o el poliéster sobre las varillas de acero, puede encontrarse en la reflexión, compartida por Ángel Duarte, que Marcel Joray recogió en una publicación del año 1977:

*L'apport total de la technicité avancée de notre siècle est à la disposition de l'artiste qui peut donc construire aussi grand, aussi léger, aussi audacieux que l'ingénieur... et plus beau puisqu'il est délivré des contraintes utilitaires... Le béton ou le polyester sont donc pour quelque chose dans la création d'un style nouveau, caractéristique de notre temps*⁸¹. Cuestión esta que se completó con la idea que tenía el artista aldeanovense sobre el «papel modelador, siempre consustancial, que han de portar las obras monumentales para que el pensamiento del artista confluya de algún modo con el del espectador que descubre la escultura»⁸².

En esta liza, los encargos recibidos tuvieron presentes dos aspectos que Ángel Duarte ya había trabajado con el Equipo 57 (sólo se apuntó) y, sobre todo, con el Grupo Y: el de la escultura-juego y el uso del cemento y poliéster en la naturaleza. Así, hizo realidad aquel proyecto presentado al Fondo Nacional Suizo de Investigaciones Científicas en 1972 para «determinar y realizar con los módulos todas las estructuras y superficies posibles, orientables y no orientables»⁸³. Y lo materializó en una escultura que le encargó la Dirección de Instrucción Pública Cantonal de Berna *E.7 P.*, concebida entre 1963 y 1964, años en los que realizó los dibujos preparatorios, aunque las dos maquetas que sirvieron para llevarla a gran escala no vieron la luz hasta 1967 y 1970⁸⁴, ejecutándose finalmente en 1975 con el título *E.7 A. P.*⁸⁵

Se trata de una obra de 500 X 500 X 450 cm., compuesta por estructuras modulares de poliéster blanco soldadas unas con otras, cuya ubicación está en la piscina de Tramelan, en el valle del Jura. Indudablemente, esta obra hemos de analizarla en de lo que Marcel Joray ha calificado como *esculturas-juego*, dentro de una serie de obras que se realizaron a finales de los años sesenta y principios de los setenta en Europa con un fin claramente pedagógico:

*La sculpture-jeu permet à l'enfant de familiariser avec les formes. On aime à caresser la sculpture de la main: pourquoi n'en prendrait-on pas connaissance avec le corps tout entier? Les sculptures de cette nature fourmillent dans les parcs des écoles, au bord des piscines. Elles vont des constructions les plus élémentaires jusqu'aux oeuvres les plus élaborées... Niki de Saint-Phalle... Pierre Székely... Au bord de l'eau, la sculpture de Duarte est une construction élémentaire et disposé en labyrinthe...*⁸⁶

81 JORAY, M., *Le béton dans l'art contemporain, opus cit.*, p. 14.

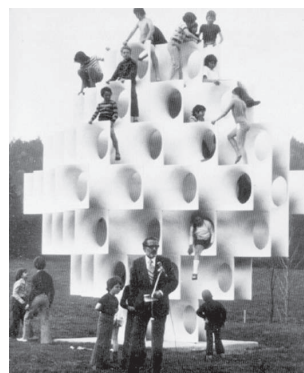
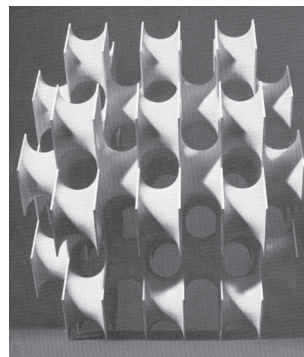
82 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, Madrid, 4.XII-2003.

83 DUARTE A., *Proyecto, F.N.S.R.S.*, 1972. No llegó a ser aprobado.

84 Una maqueta fue expuesta en la Bienal de Nuremberg en 1969.

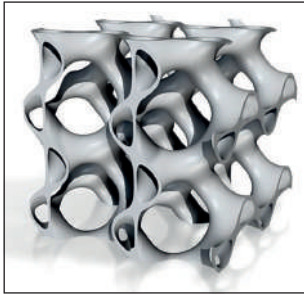
85 Una de las maquetas aparece reproducida y fechada en 1967, en el catálogo del *Musée d'Art et d'Histoire* de Neuchâtel, donde se recogen las obras hasta el año 1972. El proyecto de la obra está depositado en el Archivo Cantonal de Berna.

86 JORAY, M., *Le béton dans l'art contemporain, opus cit.*, p. 96.



Ángel Duarte, maqueta de *E.7*, módulos de poliestireno, 1970.

Inauguración de *E.7 P.*, acero y poliéster, Piscina de Tramelan, 1973.



G-surface de Alan Schoen, 1970.

Pero no sólo se trató de un juego infantil, sino también de un juego estrictamente matemático:

Le bon joueur, comme Duarte, est celui qui intériorise les règles, non celui qui conçoit de nouveaux jeux, il es celui qui s'est tellement imprégné des règles du jeu auquel il participe que ce jeu est devenue comme une part de lui-même. Mais le jeu est trop pragmatique: dans l'experimentation qu'offre l'art, rien à gagner sinon l'expérimetation pour elle-même, plus exactement la découverte intime du plaisir de l'expérimentation. Du jeu, l'art numerique ne conserve que l'investissemment personal actif, collectif et individuel⁸⁷.

Se trata, desde un punto de vista técnico, de una escultura que culminó las investigaciones llevadas a cabo por el matemático Fred Almgren sobre las superficies mínimas, los estudios emprendidos por Stephen Hyden y Sten Andersson sobre las estructuras cristalinas y la obtención de diversos modelos de poliedros, los descubrimientos de Bernhard Riemann, Amandus Schwarz y Moebius de la *P-surface* (p por primitiva) y de la *T-surface* (t por tetragonal) y los de Alan Schoen sobre la *G-surface* (g por *giroide*) e, indudablemente, las aportaciones que le hizo Hans-Ude Nissen en Zurich sobre las superficies periódicas infinitas, sobre los materiales y su estática⁸⁸. Una superficie continua que Ángel Duarte la plasmó en poliéster armado para que la luz tuviese efectos ópticos, aunque en sus cálculos estructurales⁸⁹ tuviese que intervenir el profesor e ingeniero de la E.T.H., Heinz Isler:

Il semble quel'artiste, en la créant, ait voulu tendre un piège à la lumière qui y joue au gré des heures, du ciel, des saisons... Michel de Rivaz s'est fait de plaisir de remercier tous ceux qui ont participé à la réalisation de cette oeuvre... l'ingenieur Isler dont les conseils toujours prudents et avisés sur les structures...⁹⁰

De este modo, Ángel Duarte situó algunos de sus trabajos entre la investigación y el juego, recopilando alguna de las herencias del Equipo 57, los avances del Grupo Y y las influencias de Gehard von Graevenitz sobre la percepción visual y el divertimento ya visto⁹¹. Las esculturas fueron concebidas a partir de aquí mediante el contraste de los dos modelos descritos, el de Lausana y el de Tramelan, uno en tiras de acero y otro en poliéster, como «moderadoras entre la idea que el artista tiene y la que el

87 BALPE, J-P., *Quelques concepts de l'art numérique*, Laboratoires Paragraphe et Cirien, París, 1998, p. 16.

88 SCHWARZ, H. A., *Gesammelte Mathematische Abhandlungen*, Springer Verlag, Berlín, 1890; ANDERSSON, S. T. y HYDE, S. T., «Systematic Net Description of Saddle Polyhedra and periodic Minimal Surfaces», en *Zeitschrift für Kristallographie*, v. 168, 1984; ALMGREN, F., «Minimal Surfaces Forms», en *The Mathematical Intelligencer*, v. 4, núm. 4, 1982; SCHOEN, A. H., *Infinite Periodic Minimal Surfaces without Self-Intersections*, NASA, Technical Note, TN D-5541, mayo, 1970; A. A. D., correspondencia con Nissen, 15-III-1971.

89 A. A. D., Proyecto redactado a máquina, con plano y alzados, s. f.

90 DRUGY, M., «Une oeuvre de Duarte à Tramelan», en *L'impartial*, 22-IV-1975.

91 Pueden verse dichas influencias en el escrito fechado en 1975, aunque publicado nueve años después: GRAEVENITZ, G. von, *Arte cinética: investigación y juego, opus cit.*

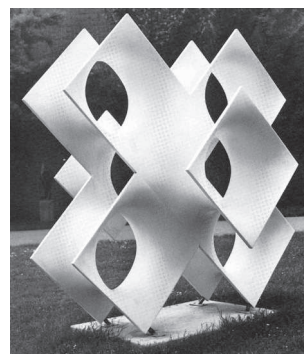
espectador le otorga al inscribirla en un paisaje»⁹². Y en este plano debemos analizar la obra demolida en Bienne, *E.5 A. B.*, ese mismo año de 1975. Una estructura hecha con mortero proyectado sobre un armazón de varillas metálicas, de 650 X 520 X 520 cm., que conformaban doce paraboloides hiperbólicos regulares. Una escultura pensada para un parque, instalada en un claro de una arboleda, que terminó desapareciendo, desgraciadamente por cuestiones burocráticas, al concluir la exposición retrospectiva que se hizo de Ángel Duarte.

Sin embargo, este contratiempo no le hizo desistir y realizó *E.7 A. P.* para la *Schulhaus Eichholz* en Grenchen, con unas dimensiones de 210 X 210 X 114 cm., en poliéster armado. Siguió el esquema de Tramelan repitiendo siete módulos de mayor diámetro y menor espesor, basados en unos ensayos que hizo entre 1969 y 1970 con poliestireno:

Les paraboloides hyperboliques de Duarte, sorte d'entonnoirs subtils, oeil multiple ouvert sur l'infini, sont définis par des polygones simples, carrés comme dans les sculptures à Tramelan et à Grenchern. Ces fonctions forment soit une sculpture à elle seul, soit sont assemblées modulairement, comme cellules d'un organisme, pour former la sculpture «organe»... comme un rappel à l'architecture moderne... Les paraboloides sont formés parfois d'une matière lisse et immaculée en polyester...»⁹³

En 1976, Ángel Duarte insistió en desarrollar aún más su idea sobre el denominado *espacio ciudadano*; una idea sobre la que fue avanzando en cada una de las esculturas anteriores. Un espacio de calidad, cualificado estéticamente y con un objetivo de clara identificación frente a los objetos publicitarios que comenzaron por aquel entonces a invadir los lugares más visitados, como es el caso del gran lago de Lemán. En el nuevo puerto de Pully, a unos pocos kilómetros de su *Apertura al mundo*, se ubicó su segundo referente, *E 50 A. B.*, conocida, tras un concurso de ideas entre los ciudadanos, con el nombre de *L'Envol*. Su origen está en la serie de ensayos que realizó sobre la división del cubo en paraboloides hiperbólicos y en unas maquetas denominadas *Múltiples* a principios de los años setenta. Sin embargo, esta obra culminó de algún modo la investigación sobre el espacio continuo; un espacio que no tenía nada de novedoso puesto que los hermanos Pevsner ya mostraron su preocupación en los años veinte y dieron una respuesta basada en la superficie reglada. Ángel Duarte con *L'Envol, El Vuelo*, fue más allá al presentar una solución más estricta y más cartesiana y, tal vez, necesaria en ese momento:

La grande quête, la grande conquête de l'oeuvre de Duarte, c'est donc l'espace sculpté. Comme les frères Gabo et Antoine Pevsner, il renie la masse en tant qu'élément sculptural. Et je ne crois pas qu'on puisse les nommer des sculptures. Leur fonction est plutôt de sculpter l'espace. Cet espace continu, différencié, concave, convexe, omniprésent qui entoure l'oeuvre et la pénètre...»⁹⁴



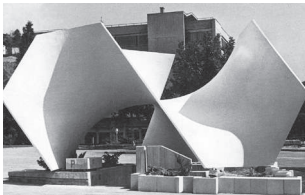
Ángel Duarte, *E.5 A.B.*, cemento blanco, demolida en Bienne en 1975.

Ángel Duarte, *E.7 A. P.*, poliéster armado, Centro Escolar de Grenchen, 1970.

92 Conversación con Ángel Duarte, Lausana, febrero, 2000.

93 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et de l'infini», *opus cit.*, pp. 19-20.

94 RIVAZ, M. de, «Ángel Duarte», en Ángel Duarte. *Werke 1955-1975*, Kunstverein, Olten, 1975, s. p.



Ángel Duarte, maqueta de *E.21 P.*, 1970, que sirvió de base para *L'Envol de Ouchy*.

Ángel Duarte, *E.50 A. B. (L'Envol)*, acero y cemento blanco, *Nouvelle Jetée d'Ouchy*, Lausana, 1976.

Ángel Duarte, *E.51 A. B.*, acero y cemento blanco, Centro Escolar de Saint-Guérin, Sion, 1976-1977.

Los estudios y las maquetas se transformaron definitivamente a principios de julio de 1976 en una estructura metálica que encuadraba el paisaje con un peso considerable de ocho mil kilos. *El vuelo* está formado por dos paraboloides cortados aleatoriamente para formar bordes triangulares con ángulos agudos que le dan una apariencia de ligereza; dos paraboloides hiperbólicos de los que uno de ellos es irregular⁹⁵: «L'Envol c'est le nom de cette sculpture puisque elle a la forme d'un volier et s'insère fort bien dans le paysage... Elle mesure neuf mètres de haut, six de long et quatre de large [900 x 450 x 450 cm. son los datos correctos]. Sa structure se compose d'une tubulure métallique recouverte de béton... Trois mois de travaux pendant lesquels la sculpture a passé de stade de l'enigmatique structure métallique de P.H. à l'aspect définitif de grand oiseau blanc de forme et de volume augé d'éclairage ambiant»⁹⁶. Pero, como afirma Marcel Joray, el rigor en la concepción de la obra no estuvo reñido con la fantasía, sino todo lo contrario fue una aportación extraordinaria al paisaje, considerándose una referencia de modernidad, junto a la obra de Lausana, en las orillas de lago Lemán: «La fantasie de Duarte trouve place sans rien déranger les formes naturelles. La géométrie s'intègre dans l'ordre de la nature... Beauté naturelle et beauté créée ne sont pas inconciliables... Duarte apporte le témoignage de son savoir et de son temps...»⁹⁷.

El alargamiento de la forma curva en el espacio, las relaciones entre el interior y el exterior de la escultura, clara huella de la Bauhaus, el fundamento teórico sobre la horizontalidad y la verticalidad, herencia de De Stijl y la idea de la estructura como arte y el arte como estructura, la interrelación entre estructura conceptual y estructura perceptiva de Max Bill... dieron como resultado, aparte de *L'Envol*, cuatro grandes esculturas más antes de finalizar la década de los setenta. Cuatro obras que ya fueron concebidas por grupos y en las que cada una responde a un problema concreto concerniente a las relaciones existentes entre elementos o entre procesos elementales⁹⁸: las cuatro estructuras –que se suceden en el tiempo de ejecución, *E.51 A. B.*, *E.71 A. I.*, *E.2 A. B.* y *E.1 P.*, desde 1976 hasta 1980– insistieron en los nexos que deben establecerse entre esos elementos y sus propiedades. De ahí que de ahora en adelante hemos de entender esa estructura en una triple vertiente, como una totalidad, como un desarrollo (a través de un juego de transformaciones) y como una autorregulación entre interior y exterior. Por esta razón, la escultura *E.51 A. B.*, comenzada en 1976 y terminada un año más tarde, también tiene sus raíces en los estudios que hizo sobre el cubo. La interrelación con otros campos estaba en ciernes para afrontar las últimas obras de esta década.

El primer ejemplo de esta interconexión con otros campos de la geometría y la percepción lo tenemos en *E.51 A. B.*, una obra de acero y cemento blanco proyectado que se ubica en una gran plaza entre la Iglesia de Saint-Guérin y el Centro Escolar del mismo nombre, al oeste de Sion, haciendo de entrada al aparcamiento subterráneo que allí existe. Según

95 A. A. D., Proyecto redactado a máquina, con planos y alzados, fechados en 1975.

96 CIR-GRISEL, «Un volier pas comme les autres», en *Tribune-Le Matin*, 17-X-1976.

97 JORAY, M., *Le béton dans l'art contemporain, opus cit.*, pp. 182-186.

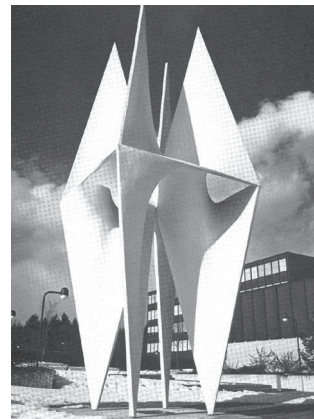
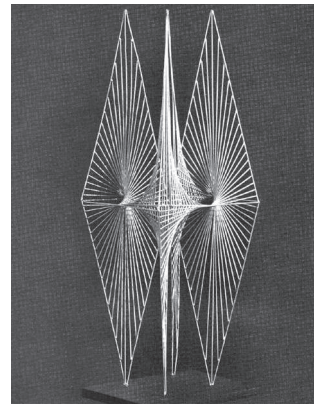
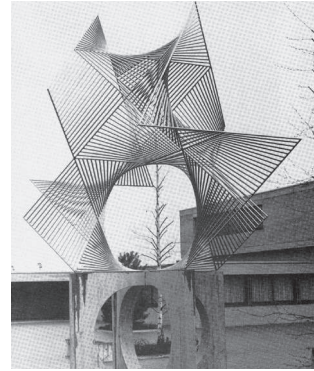
98 BILL, M., «La structure comme art? L'art comme structure?», en *Max Bill*, CNAC, Parí, 1969, s. p.

el proyecto, construido en los talleres de Andréoli y cuya armadura fue transportada por un helicóptero, la escultura tiene un desarrollo de seiscientos cincuenta metros de tubos de acero sueco que cubre un espacio de sesenta metros cuadrados, pesa una tonelada (el acero) y contrasta con las líneas rectas de los inmuebles que conforman la plaza. El objetivo de colocar una escultura en las afueras de Sion no fue otro que «d'embellir la ville, de la rendre plus accueillante et d'y améliorer la qualité de la vie»⁹⁹. Curiosamente, ante el título de letras y números, mil quinientos alumnos participaron en la designación de un nuevo título, llamándose por mayoría *La Houle*¹⁰⁰. Se trata de una estructura metálica cubierta con cemento armado, compuesta por doce paraboloides hiperbólicos regulares divididos en dos unidades estructurales, con un peso final de nueve toneladas debido a los ocho centímetros de espesor del cemento y las dos capas de pintura plástica blanca, y con unas dimensiones de 630 X 630 X 400 cm¹⁰¹. Como en otros casos, los problemas estructurales y de estática corrieron a cargo del ingeniero Heinz Isler.

Heinz Isler también tuvo que resolver los cálculos de la escultura encargada en 1976 para otro centro escolar, el de Avenches, en el cantón de Vand. *E.71 A. I.* fue un proyecto de menor envergadura, ejecutado con varillas de acero que materializó las soluciones de Amandus Schwarz y las de David Hilbert y Stepan Cohn-Vassen en una serie de paraboloides con generatrices no continuas, uno de ellos cortado, para poder establecer el punto de apoyo en el pedestal de hormigón. Este corte determinó que la escultura, siguiendo el mismo canon que *Apertura al mundo*, no alcanzase una altura razonable, quedándose en 435 X 480 X 390 cm., todo lo contrario que la *E.2 A. B.*, levantada en 1979.

E.2 A. B. fue un paso más en la concepción espacial de la escultura duartiana. Tomó como modelo el mencionado *Proyecto de monumento a Avenches*, cuyos cálculos estructurales dieron como resultado la inestabilidad de todo el armazón. Ángel Duarte quiso revisar aquel fracaso que el Equipo no pudo poner en pie (muchos años más tarde, en 1999, lo harían para colgar en la estación de autobuses de Córdoba bajo el título de una versión hecha en 1960, la *T-1b*¹⁰²). Este modelo, a su vez, provenía del segundo manifiesto de la interactividad, a finales de 1959. A partir de esa fecha, el artista aldeanovense desarrolló los conceptos de *espacio escultural* y *espacio arquitectural* en la plástica experimental y los continuó en 1970 con la escultura ideada en 1964, *E.1 A. I.*, para el jardín de ASUAG, en la ciudad de Bienne. A tenor de estos precedentes, llevó a gran escala un proyecto ideado en 1962, del que existen dibujos preparatorios y cálculos en 1970¹⁰³.

Un armazón de 900 X 330 X 330 cm. se alza en Laugenthal, pequeña población del cantón de Berna. Se trata de ocho grandes paraboloi-



99 GÉ, «Saint-Guérin: inauguration de l'œuvre de Duarte», en *N. F.*, 21-10-77.

100 Se contabilizaron más de doscientos nombres, como *L'Albatros*, *Voie de l'espérance*, *Tranched'infinie*, *Arbre de la vie*, *Miragination...*

101 A. A. D., Memoria del proyecto, mecanografiada, con planos de la plaza y alzados de la obra, fechado en 1976.

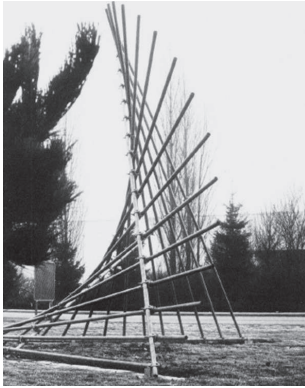
102 Juan Cuenca ha sido codirector del proyecto de la Estación de Autobuses de Córdoba junto con César Portela, un proyecto que mereció el Premio Nacional de Arquitectura.

103 Pueden verse en *Schweizer Bildhauer, Plastiker und Objektkünstler*, Schweizerischer Bankverein, Zurich, 1983.

Ángel Duarte, *E.71 A. B.*, acero inoxidable, Avenches, 1976.

Ángel Duarte, maqueta de *E.2 A. B.*, hierro galvanizado, 1964.

Ángel Duarte, *E.2 A. B.*, acero y cemento blanco, Langenthal, 1979.



Ángel Duarte, *E.1 P.* La Ferme Asile, Sion, 1980.

des, extremadamente abiertos, que se apoyan en cuatro de sus puntas. Está realizado con tiras metálicas de acero y recubierto con cemento proyectado. Es una silueta, la más vertical de todas las construidas, según Valentina Anker, que recopiló todo el espíritu creativo del artista: un espíritu que, paradójicamente, ha hecho que sus esculturas sean materiales e inmateriales a la vez, se sientan atraídas por la ley de la atracción terrestre y, a la par, se eleven como si la gravedad no existiese: vacío y materia, dinamismo y quietud, rectas y curvas se desarrollan dialécticamente en el espacio al irse transformando, al hacer que las curvas del paraboloides sean rectas¹⁰⁴. Y todo ello para conseguir superficies que generen una serie de efectos al jugar con las luces y las sombras¹⁰⁵; superficies que necesitaron también la colaboración de matemáticos e ingenieros de la Escuela Politécnica Federal de Zurich¹⁰⁶, sobre todo a la hora de imprimir ese leve *movimiento* que insinúan los contraluces.

Por otra parte, Alois Grichting describió a *E.2 A. B.* como un destello de luz fría cuyos agujeros con sus curvas se pierden en el infinito, evocando lo inalcanzable del espacio con sus *black holes*. La escultura nos ofrece una increíble impresión de ligereza donde la matemática, la geometría, la abstracción, la teoría de los espacios continuos y la creación artística se confunden para «percer le mystère de l'existence de toute chose y compris de l'homme... Mais, sommes-nous conscients de cette unité?»¹⁰⁷. Este armazón recubierto fue, sin embargo, el último proyecto de envergadura llevado a grandes dimensiones. Desde 1980 hasta 1992 se sucedieron obras menores, cerrando este intenso periodo la obra *E.1 P.*, obra de la que existen dos ejemplares: uno para la firma Brugg-Bienne de Biella y otro para la Plaza de la Majorie de Sion. La escultura fue realizada con tubos de hierro galvanizados, unidos con collarines móviles, y en ella empleó veinticuatro barras para formar un solo paraboloides de 500 X 600 X 600 cm. Se basó en los estudios que llevó a cabo hacia 1962 en las diferentes maquetas que conformaron la obra *E.13 M.*, recogidas todas en *La sculpture moderne en Suisse*¹⁰⁸. La intención de Ángel Duarte no fue otra que plantear, dentro del esquema ya apuntado ciencia-juego, la contraposición de lo simétrico y de lo asimétrico, de cómo una simple estructura nunca es ni hierática, ni estable, ni segura.

Este interesante periodo, como ha señalado Léon Brunschvigg, se cerró, pues, con la aplicación sistemática de la norma en sus creaciones¹⁰⁹. Así lo demuestra *E.1 P.*: matemática, ingeniería, plástica y juego fueron una misma cuestión. Conformaron un solo problema que requería ser abordado desde diferentes posiciones y desde perspectivas interdisciplinares, dependiendo del espacio, la materia, la luz, la masa, la linearidad... para hacer de sus esculturas un entorno público en el que primase la calidad y,

104 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et de l'infini», *opus cit.*, pp. 22-24.

105 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El espacio público y las esculturas de Ángel Duarte», *opus cit.*, p. 55.

106 A. A. D., Existen unos folios numerados del 1 al 15 en los que se expone el programa de trabajo sobre el terreno, con la ayuda de los ingenieros y los matemáticos de la Escuela Politécnica de Zurich.

107 GRICHTING, A., «Ángel Duarte, un sculpteur mathématique», en *Walliser Spiegel*, núm. 9, 4-III-1983.

108 JORAY, M., *La sculpture moderne en Suisse*, v. III, *opus cit.*, p. 82.

109 BRUNSCHVIGG, L., *Les Âges de l'intelligence*, Felix Alcan, Paris, 1937, pp. 129-130.

de paso, se renovara la idea de monumento público en Suiza. Sin olvidar, por supuesto, que sus obras obedecían a un planteamiento que entrelazaba dos ámbitos, el político y el artístico, a través del carácter pedagógico que enseñan sus creaciones, siguiendo en ello los postulados constructivistas y neoplasticistas.

Sin embargo, no debemos cerrar este intenso periodo escultórico sin mencionar una obra importante que ha pasado desapercibida a la hora de analizar la carrera artística de Ángel Duarte. Y por ello es menester detenerse en cómo se fraguó una idea entre varios creadores. En 1970, el pueblo suizo de Langendorf no contaba, curiosamente ni con cementerio ni con iglesia. Tras un acuerdo entre las comunidades protestante y católica se decidió levantar dos templos juntos con una torre común, siguiendo los preceptos marcados por el ecumenismo que aún se rezumaba del Concilio Vaticano II. Fue un ensayo de trascendencia internacional de arte religioso. En Suiza fue el primer ejemplo que materializaba de algún modo la propuesta coherente y avanzada del sentir cristiano, cuyo origen hemos de buscarlo en 1948, cuando se fundó en Ginebra el Consejo Ecuménico de Iglesias, impulsándose con fuerza al proclamar el Concilio Vaticano II la convergencia doctrinal y eclesial de la vida religiosa, exhortar a los fieles a su unidad y mantener una actitud dialogante con el mundo moderno¹¹⁰.

Este compromiso religioso y cívico, esta actualización de la Iglesia tuvo su traducción en un *sentimiento vanguardista* dentro del terreno artístico y cultural, puesto que los «objetos y elementos destinados al culto (debían) ser dignos, bellos, lejos de la suntuosidad y símbolos de la realidad eclesial... aceptando los cambios de materia, forma y ornato acorde con el progreso de la técnica... huyendo de la mediocridad y la falsedad del arte... y buscando espacios para la participación activa de los fieles»¹¹¹: un símbolo de progreso en el seno de la Iglesia, un hito en la renovación y en la modernidad al crear un proyecto colectivo, una propuesta plástica despojada y abierta, lejos de cualquier forma recargada... Una actitud que, indudablemente, no fue bien recibida en algunos sectores, llegándose a hablar de «cómo se perdió la tradición y cómo la Ilustración había montado dioses falsos... cómo el arte óptico y cinético habían buscado la verdad a través de la experimentación y encontró la pobreza al olvidarse de la dignidad, la justicia, la alabanza...»¹¹². Pero dentro de este clima favorable y propicio a la idea vaticana, el arquitecto Otto Senn fue clave en el diseño de nuevos edificios religiosos, estando próximo a esa sociedad abierta y pluralista que pregonoó el ecumenismo y demandó centros comunes, sin símbolos diferenciadores y con espacios polivalentes. Toda una idea sobre la nueva arquitectura que se inició con Otto Senn¹¹³, pionero suizo en este tipo de construcciones, al comenzar los años cincuenta, y terminó su andadura a finales del siglo XX, entre 1989 y 1994, sin salir de



Vista general de la Iglesia Ecuménica de Langendorf.

Campanario diseñado por Ángel Duarte para la Iglesia Ecuménica de Langendorf.

Ángel Duarte, *Chemin de Croix*, Iglesia Ecuménica de Langendorf, 1970.

110 Véase el Decreto «Unificatio Redintegratio», en *Concilio Vaticano. Constituciones, Decretos, Declaraciones, legislación posconciliar*, B.A.C., Madrid, 1966.

111 RIVERA, J. F., «El arte y los objetos sagrados», en *Concilio Vaticano II. Tomo I: Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. B.A.C., Madrid, 1965.

112 ROOKMAAKER, H.R., *Arte moderno y la muerte de la cultura*, Editorial Clía, Barcelona, 2002, pp. 200 y ss.

113 HORAT, H., «Der Kirchenbau in der Schweiz zwischen dem ersten und dem zweiten Vatikanischen Konzil», en *RHES*, núm., 84, 1990.



Ángel Duarte, *Superficie Nisse*, acero inoxidable, 1965-1990.

la propia Suiza, con los proyectos de Peter Zumthor y Mario Botta al resaltar un «espíritu afirmativo y cargado de demasiados significados reconocibles»¹¹⁴.

No obstante, los ejemplos que pueden rastrearse a lo largo de la geografía suiza son suficientes para estudiar esta interesante etapa. Arquitectos como Pierre Hatz o Manuel Pauli contribuyeron de manera especial a la difusión de las iglesias ecuménicas en un país donde la convivencia y la tolerancia religiosa son palpables. Y, así, en 1970, Pauli levantó el Ökumenisches Kirchenzentrum de Langendorf, en el catón de Soleure. Fue concebido como un tronco de árbol del que salen dos grandes ramas y está integrado en un paisaje determinado, distinguiéndose dos espacios: el exterior abierto y el interior cerrado; dos espacios distintos que conforman una totalidad, a tono con la idea de un solo credo cristiano.

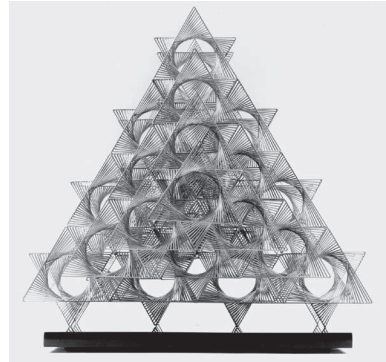
Para plasmar estas ideas Manuel Pauli, siguiendo la enseñanza de su maestro Alvar Aalto¹¹⁵, se basó en el módulo, en las formas cóncavas y convexas, en la luz (radial para los católicos, central para los protestantes), en el material (caliza, hormigón y prefabricados), en la geometría, en la noción de un espacio que fuese simple y versátil y en la ausencia del color¹¹⁶:

114 AA. VV., *Dictionnaire historique de la Suisse*, Editions Gilles Attinger, Berna, 1993, voz «Eglise (édifices)».

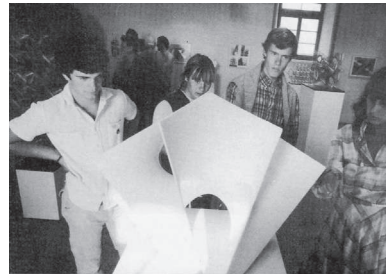
115 SENNT., «Alvar Aalto en Luzern», en *Bulletin*, núm. 9, 24-X-2003. En este artículo se desgranar la relación de Aalto y Pauli, el interés por el papel que desempeña la construcción en un contexto, la noción de estructura y su aplicación armoniosa, la calidad aplicada a la arquitectura...

116 Puede consultarse PAULI, M., *Buten und Projekte 1956-1983*, Nigli, Sulgen, 2001.

Konzentration in der Anlage und Baumasse... Das ökumenische Kirchenzentrum bildet eine integrierte Baugruppe, in der jeder Bestandteil nur in der Gesamtheit seinen Sinn findet... Die Lichtführung folgt dieser Abwicklung. Die Gemeinde soll den verschiedenen Handlungen folgen können, deshalb offene radiale Bank-Bestuhlung. Der Kirchenraum umgibt die Gemeinde als aktive Umhüllung... Reformierte Kirche: Der Raum ist geprägt vom Ort der Verkündigung. Abendmahls- und Taufisch sowie Kreuz, Kanzel und Kerzentisch bilden seine Mitte. Die Gemeinde schart sich um diesen Punkt, auf den auch das Licht geführt wird: deshalb konzentrisch radiale Bestuhlung... Für die Solothurner-Gegend charakteristisch ist die Verwendung des Jura-Kalksteins an manchen öffentlichen und vor allem monumentalen Bauten... Ausser den liturgischen kommen keine Farben vor...¹¹⁷



A esta nueva concepción plástica le correspondía, según el arquitecto, unos componentes litúrgicos de acuerdo con los ritos. Buscó a artistas jóvenes que diseñaran una serie de elementos para las dos iglesias. Gianfredo Comesi, Rolf Iseli, Rudolf Blättler y Ángel Duarte fueron los encargados de llevar a cabo esta tarea¹¹⁸. Así, mientras Gianfredo Comesi, mediante la utilización del acero cromo, hizo todos los elementos plásticos que se corresponden con el bautismo en el rito católico, Rolf Iseli ideó en madera apenas tallada todo lo concerniente al presbiterio de la iglesia protestante. Ángel Duarte participó en el proyecto de Manuel Pauli en dos planos, uno el que corresponde al Vía Crucis católico y otro el que da identidad, si se puede expresar de este modo en un edificio ecuménico, a los templos: los relieves exteriores de los tres campanarios.



Proyecto de Ángel Duarte para la pirámide E.31 A. I., acero inoxidable, 1974.

Exposición de Ángel Duarte en la Galería Strauhof, Zurich, 1981.

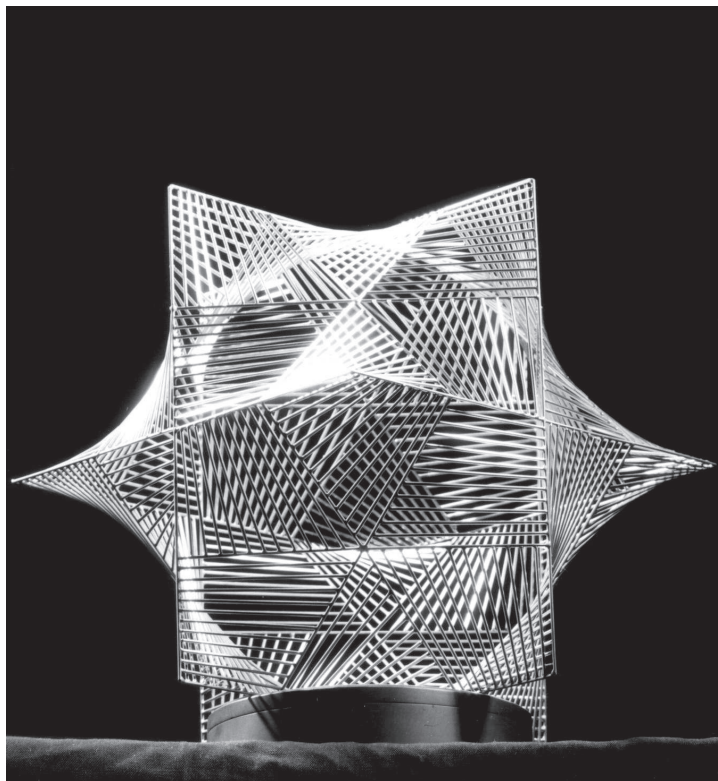
Las declaraciones de Marcel Joray sobre estos relieves son contundentes: «Avec le relief nous abordons une forme d'arte privilégiée pour le béton préfabriqué blanc: la sculpture de Duarte intégrée dans l'architecture. Le relief de l'extérieur perd son indépendance pour s'y incorporer intimement. S'y intégrer et non s'y disoudre»¹¹⁹. Pero Ángel Duarte fue más allá de esta integración, siguiendo las pautas establecidas por Pauli sobre la idea de totalidad y sus principios plásticos, para presentarnos ocho grandes relieves en los campanarios (de dos metros por dos) y doce relieves de dimensiones más reducidas (de cuarenta centímetros por cuarenta) para las doce estaciones que compone el *Chemin de Croix* y que se corresponden, curiosamente, con los nombres de los doce apóstoles. Su trabajo hemos de verlo hoy como otro proyecto colectivo, como una propuesta plástica en el terreno religioso, como «una investigación sobre formas despojadas y combinadas, sobre la noción experimental de las variantes y las invariantes y sobre la complementariedad de la suma de opuestos»¹²⁰. Pero también

117 PAULI, M., *Einheit in Lebendiger Vielfalt. Gedanken zur gestalterischen geundkonzeption*, Verlag Schenll und Steiner, Munich, 1981, pp. 10 y ss.

118 ALTERMATT, J. y SCHEITER, A., *Ökumenisches Kirchenzentrum Langendorf*, Schenell & Steiner, Zurich, 1981, pp. 18 y ss.

119 RAGON, M., *Esthétique de la architecture contemporaine*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1976, p. 40.

120 *Ibidem*, p. 43.



Proyecto de Ángel Duarte para la escultura de la Autovía de la Plata, acero inoxidable, s. f. No se llevó a cabo, cambiándose por otro proyecto.

hemos de hacer constar la influencia que recibió de su mujer, Anne Marie, al tratar los relieves como vidrieras, al imprimir ese movimiento típico de los cristales y al sumar investigación científica y espiritualidad.

De este modo, con la integración, la experimentación y la incursión en temas litúrgicos (con el peso específico de su mujer), Ángel Duarte planteó su obra como una serie correlativa de superficies, divididas en cuatro partes cada una de ellas, que rompen la monotonía merced a la inclinación de cada uno de esos planos que conforman las partes. Una inclinación variable según esté su vertiente, hacia el exterior o hacia el interior del cuadrado, capaz de crear un juego múltiple en el que no existen repeticiones; un juego que vuelve óptico al incidir sobre ellos la luz rasante y cenital que proviene de la cubierta del templo. Con ello volvía la mirada a la pintura y a los proyectos, centrando de nuevo sus intereses en el color y la forma y despejando así un horizonte distinto que marcó la siguiente década.



Ángel Duarte, *E.26 A. I. (Extremadura)*,
acero inoxidable, Aldeanueva del
Camino, 2002-2006.



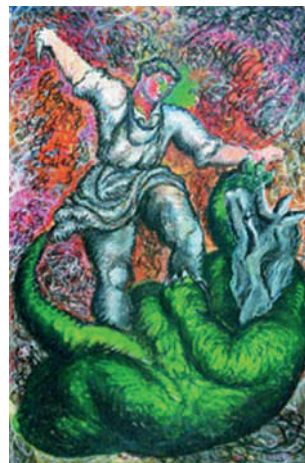
Gouache con el que el Equipo 57
se fue aproximando a un mayor
dinamismo espacial.

8. EL EQUIPO 57 DESPUÉS DEL EQUIPO 57: LA RECUPERACIÓN DE UN ARTISTA (1980-2007)

El periodo entre 1980 y 2007, fecha de su muerte, abarca casi tres décadas que van desde la decisión que tomó Ángel Duarte de incorporarse a la vida española, después de una transición política, hasta el reconocimiento por parte de la sociedad al en la exposición retrospectiva que tuvo lugar en Cáceres en el año 1992 y, moralmente *recompensado*, al encargarle proyectos públicos en su país, y valorar su resistencia ante unas estructuras nada democráticas en la España franquista. Se trata, pues, de una etapa abierta en cualquiera de los ámbitos estudiados, de un tiempo difícil, muy heterogéneo en su concepción y complejo que ha ido marcando las pautas de comportamiento del artista aldeanovense; unas pautas que van desde aquel deseo de volver a su tierra hasta la decepción general que expresó en su última etapa. Unos años determinados por factores que afectaron de lleno a la sociedad en su conjunto y, particularmente, a España; elementos que le hicieron enfrentarse a un mundo distinto al de las décadas pasadas donde aparecieron ideas que nada tenía ya que ver con la modernidad y la vanguardia.

El marco histórico en el que se movió Ángel Duarte, en esos últimos veinticinco años estuvo determinado por una serie de acontecimientos que marcaron grandes cambios en ese tramo de siglo. En primer lugar, el panorama internacional estuvo guiado por una influencia aún real del comunismo al iniciarse la década de los años ochenta; en segundo lugar, la situación del continente americano puso en entredicho la legitimidad moral de Estados Unidos cuando admitió algunos planteamientos de las dictaduras que se extendían por Sudamérica; el choque entre una ideología marxista-leninista y las prácticas del capitalismo salvaje en China; y, finalmente, el resurgimiento de los integristas y nacionalismos que han abierto en la sociedad occidental una etapa de terror tras los atentados del once de septiembre en Nueva York, repetidos en Madrid y Londres. En este marco Mijaíl Gorbachov intentó remozar un sistema que se desplomaba, provocando un giro importante en las normas de convivencia en el planeta que desembocó en el fin del comunismo en varios países, en la caída del Muro de Berlín y la independencia de varias repúblicas soviéticas. España, tras las primeras elecciones y recuperada la democracia después la muerte del general Franco, no fue ajena a los vaivenes a los que se vio sometida la Historia europea. Indudablemente, estos acontecimientos han dejado profundos cambios en la sociedad española del último cuarto de siglo.

Todos estos avatares históricos se acompañaron de manifestaciones plásticas que incidieron, de una forma u otra, en los planteamientos artísticos de Ángel Duarte. Desde la transvanguardia, auspiciada por los italianos como un nuevo orden establecido en la plástica, desde el eclecticismo, el land art o el arte neoconcreto hasta la proliferación de las instalaciones y el net-art se han ido conformando los canales expresivos por los que discurrió este complejo periodo. En esta etapa debemos señalar, cómo la significación del Equipo 57 se fue olvidando paulatinamente en España, salvo excepciones, hasta el reconocimiento de 1993. Todo lo contrario de lo que ocurrió fuera de nuestras fronteras.



El presidente Adolfo Suárez en 1979.

Sandro Chia, *Nicht für rícht*, óleo sobre lienzo, 1984.



Catálogo-libro de *Arte Programmata e cinetica. 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Milán, 1983.

Catálogo de *Mes années 50*, Galería Denise René, París, 1988.

En nuestro país, sólo desde la exposición de Madrid en 1993 se valoraron las aportaciones del grupo a la Historia del Arte español. No obstante, la obra del Equipo se ha reconocido en sus cincuenta y sesenta aniversarios, así como con la realización de una tesis doctoral en La Sorbona o los premios que se han venido sucediendo: Medalla de Oro a las Bellas Artes, Premio Picasso 1999, Premio Gerión 2001, Medalla de la Ciudad de Córdoba...

1. LA PRESENCIA DEL EQUIPO 57 EN LA ESCENA ARTÍSTICA DE LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA

El intento de reagrupar la labor del Equipo 57 tuvo su primera materialización en 1982, con motivo de la exposición *Pintores de Andalucía*, realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹. Pero no fue hasta dos años después, de nuevo en París, cuando ese deseo se volvió una obsesión. El lugar elegido para la ocasión no fue otro que la galería Denise René, en *Carte Blanche à Denise René. Aventure Géométrique et Cinétique*, celebrada en el París Art-Center. Y fue esta la ocasión en la que Ángel Duarte quiso, expresamente, poner de manifiesto, además del papel real que la galería parisina había desempeñado en el plano internacional, su consideración hacia Denise René, como una persona sin la cual el arte geométrico hubiese sido muy diferente² y, en consecuencia, la trayectoria del Equipo 57 habría discurrido por otros derroteros. Ángel Duarte volvió a relanzar, apoyándose una vez más en Denise René, la idea del grupo³. Sin embargo, no fue decisivo hasta la gran retrospectiva de Milán, comisariada por Lea Vergine, que se celebró en el *Palazzo Real* entre noviembre de 1983 y febrero de 1984, *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, donde se concluyó que la crisis de la *Nouvelle Tendence* no ha de enjuiciarse como un fracaso o una retirada, sino como una reflexión teórica que seguía teniendo gran actualidad, a pesar de haber sido calificada por algunos críticos como «poesía del universo tecnológico», como titubeos subjetivos y lúdicos de las aplicaciones científicas e, incluso, como «maquillaje de los objetos industriales»⁴. Silvia Tomasi analizó la investigación del grupo español desde tres puntos de vista; el primero estético, el segundo científico y el último perceptivo. Los tres ámbitos de actuación dieron como resultado una unidad múltiple sobre la que Ángel Duarte basó su trabajo de investigación posterior, apoyada en la fenomenología de Edmund Husserl: «Ciò rientra nel problema generale della costituzione di una unità cosale como unit' appercettiva di molteplicità di grado diverso, le quali, a loro volta, sono già appercpite come unità di molteplicità»⁵.

- 1 A esta le han sucedido diez individuales (las mismas que entre 1957 y 1966) y casi cuarenta colectivas en Italia, Francia, EE.UU., Argentina, Uruguay y España (frente a las cincuenta y ocho que se hicieron entre 1958 y 1978 en todo el mundo).
- 2 FERNIER, J-L., «Carte blanche à Denise», en *Le Point*, París, 28-VI-1984.
- 3 Conversación con Denise René en su galería del Marais, París, 1-VII-2000.
- 4 VERGINE, L., «Arte programmata e cinetica 1953-1963», en *Arte Programmata e cinetica. 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Mazzotta, Milán, 1983, p. 17.
- 5 TOMASI, S., «Qualque considerazione intorno al rapporto arte programata-scienze», en *Arte programmata e cinetica. 1953-1963*. Estas consideraciones fueron expuestas por Edmund Husserl en 1913.

Durante los años 1988 y 1989 tuvieron lugar dos grandes recopilaciones históricas. La primera, *Mes années 50*, celebrada en París, en la galería Denise René, confirmó que esta década, en la que se creó el Equipo 57 y expuso en el espacio que les brindó la galerista después de su *Manifiesto*, fue convulsa, de debates entre los artistas, de investigación y de apertura, de los cuales el grupo no fue ajeno a nada de ello ya que por allí desfilaron todos los artistas geométricos, como muy bien señala Serge Fauchereau⁶: «Les années 50 ont été une époque de très grandes fermentations, de recherches et d'ouverture de grandes idées...»⁷. Esta revisión fue completada en el otoño de 2008 con *Mes années 60 et 70*, donde se analizó la significación del arte óptico y cinético que se destiló en Zagreb y donde el artista aldenaovense trabajó directamente. La segunda recopilación tuvo lugar en Madrid bajo el título *Arte geométrico en España 1957-1989*. Esta muestra vino a establecer los precedentes de lo que luego fue una tendencia perfectamente acotada y cuyos tanteos historiográficos se dieron en 1977, en *Forma y medida en el arte español actual*, donde Julián Gállego hablaba, comparando el arte con la naturaleza, de la abstracción geométrica como «un resultado de un proceso de cristalización»⁸, haciendo referencia a los denominados «novísimos».

Un dato bastante revelador de esta nueva situación pudo verse en la exposición que la galería Edurne de Madrid montó para mostrar la labor del Equipo 57 durante la temporada de 1990, después de veintinueve años sin exponer de manera individual en España⁹, aunque algunas piezas ya se vieron un año antes en la colectiva que conmemoró los veinticinco años de existencia. Alrededor de este acontecimiento se produjeron tensiones entre sus miembros por defender cada uno sus propios intereses y, sobre todo, porque en el seno del Equipo pesaba mucho más la idea de realizar una gran retrospectiva en un museo nacional. De hecho, dado su espíritu democrático, no hubo consenso y Ángel Duarte se quedó solo, ante esta oportunidad, defendiendo el peso real del grupo en el panorama español y su aportación artística en la vanguardia¹⁰. La galería Edurne, ante esta circunstancia, decidió mostrar obras prestadas, como la que dejó depositada Manuel Calvo¹¹, debiéndose esperar tres años más para dar esa perspectiva global de la labor del grupo español.

Tras el verano de 1993, Marta González Orbegozo y Belén Rábago organizaron la primera gran antológica del Equipo 57¹² que se hizo desde su fundación. Setenta y cinco piezas junto a medio centenar de guaches, croquis y apuntes que contextualizaron las obras, completadas con la literatura artística y el catálogo, no sólo recrearon aquel soplo de modernización de nuestro arte mediante las pinturas, esculturas, diseños y montaje cinematográfico, sino que



EQUIPO 57

no se trata de cambiar o de renovar la forma, de mantener los conceptos tradicionales del arte y del artista, como se han conservado hasta hoy a través de un romanticismo más o menos velado sino de renovar los conceptos que se tienen de arte y plantearse el problema desde su base, de jerarquizando las actividades artísticas y alcanzando para éstas su naturaleza de medios de investigación objetiva, creando su propia terminología y superando definitivamente el papel de vehículo de la expresividad del individuo, para vincularse a la vida como un medio más de conocimiento y como un factor positivo para la evolución de la sociedad.

El arte se presenta, con sus objetivos propios, como un medio de investigación y exige ser planteado, desde los esquemas individuales en colaboración sino desde la integración de los conocimientos individuales a través de una metodología.

Catálogo *Arte geométrico en España. 1957-1989*, Madrid, 1989.

Catálogo de *Equipo 57*, Madrid, 1993.

6 FAUCHEREAU, S., «Ces années cinquante. Le contexte», en *Mes années 50*, Galería Denise René, París, 1988, pp. 6-7.

7 MILLET, C., «Denise René», *opus cit.*, p. 5.

8 GÁLLEGO, J., «Forma y medida en el arte español actual», en *Forma y medida en el arte español actual*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1977, pp. 6-7.

9 La última vez fue en la Sala Céspedes de Córdoba en 1961.

10 Conversación con Ángel Duarte, Hotel Suecia, Madrid, diciembre, 2001.

11 Conversación con Manolo Calvo, Mérida, septiembre, 2004.

12 Cuatro años se tardó en recopilar las obras del Equipo 57. Parte de las piezas procedían de Dinamarca, de Francia, de Córdoba y de algunos depósitos de galerías que en su día no les dieron salida.

aclararon que el colectivo no fracasó, como no fracasó la tendencia a la que se adscribieron. Al contrario, el Equipo 57 desarrolló su trabajo en el ámbito internacional, inscrito en un movimiento de raíz netamente europea, tocó techó y se disolvió en un «contexto combativo»¹³, al igual que lo hiciera el cubismo o cualquier otro movimiento, aunque existen opiniones en contra de algunos historiadores. No se ha dudado en calificar, por ejemplo, con los matices pertinentes, su disolución como «fracaso fecundo», un calificativo que molestó a los componentes del grupo¹⁴ y pusieron de manifiesto en una rueda de prensa¹⁵ que se vio apoyada por una parte de la crítica al valorar su planteamiento ideológico, su celo por lo colectivo (sobre todo en estos años noventa, donde impera el individualismo), su investigación y su fresca plástica¹⁶:

... lo de menos es apreciar con qué puntual exactitud enlazó la obra del equipo con las corrientes y las figuras de la vanguardia normativa internacional (Mortensen, Pevsner, Arp, Bill, etcétera), y lo demás, confirmar esa potencia dinamizadora, como renovado flujo de iniciativas de todo tipo, que ahora lo vemos, transformó la vanguardia local en direcciones insospechadas... el fracaso objetivo del Equipo 57 fue uno de los fracasos más fecundos que ha tenido la vanguardia española de las últimas décadas... algo que trascendió los presupuestos y fines concretos del arte normativo¹⁷.

A pesar de ello, fue el momento de revisar, históricamente, a través de los escritos de Simón Marchán Fiz, Ángel Llorente y la propia Marta González Orbegozo y a través de literatura artística, muy escasa en España, qué supuso la presencia de estos artistas, de este eslabón mencionado siempre pero desgraciadamente tan desconocido:

El Equipo 57, al desintegrarse... parecía haber sucumbido a un principio de realidad que impulsaba a sus integrantes a la consumación precipitada de sus propósitos experimentales e ilusiones intervencionistas, a la doble clausura de sus premisas como vanguardia radical... casi envuelto en las brumas del olvido, el Equipo 57 se ha convertido en el primer eslabón de nuestro arte¹⁸.

La idea de las responsables de esta retrospectiva no fue otra que abrir perspectivas críticas que nos permitieran, en primer lugar, analizar de manera general lo que va desde sus primeros tanteos hasta el desarrollo de toda su teoría. Una teoría que se encuadró en la tendencia normativa y, posteriormente,

13 AGUILERA CERNI, V., «Una experiencia en el tiempo», en *Rekaundi*, marzo, 1994.

14 Conversación con todos los componentes del Equipo 57, Santa Cruz de Tenerife, 23-VI-1994.

15 Rafael Sierra recogió ese malestar en un artículo en un diario nacional. Se anotó la importancia del campo interdisciplinar, el rigor, la vía analítica por ser más impersonal, el carácter experimental y sobre todo una actitud que se desarrolló todo lo posible y terminó con la adscripción de sus miembros en otros frentes. SIERRA, R., «Se recupera la combativa historia del Equipo 57», en *El Mundo*, 14-IX-1993.

16 BARNATAN, M. R., «Dosis de frescura plástica», en *El Mundo*, 14-IX-1993.

17 CALVO SERRALLERC, F., «Equipo 57: la sorprendente fecundidad de un fracaso», en *El País*, 13-IX-93.

18 MARCHÁN FIZ, S., «El Equipo 57, una senda perdida en nuestra vanguardia», en *Equipo 57*, MNCARS, Madrid, 1993, p. 25.

derivó, entrada la década de los años sesenta, hacia posiciones próximas a lo óptico y cinético, con un carácter más psicológico que estético¹⁹, a las que el Equipo 57 sólo hizo la intención de asomarse, dejándolo para las pesquisas que Ángel Duarte inició al mediar la década de los sesenta, cuando se dio la relación con los grupos y artistas de la *Nouvelle Tendance*. Y, en segundo lugar, su defensa social del arte: las investigaciones se conectaron con la reflexión plástica y se aplicaron a la vida cotidiana en un afán de traspasar las rígidas fronteras existentes entre el arte y el entorno²⁰. Una huella que el tiempo ha ido velando y aquellas primeras inquietudes chocaron de frente con la realidad de las tres últimas décadas. La utopía racionalista y *romántica* se dio por concluida hacia 1962²¹, aunque luego se prolongase en el tiempo merced al trabajo del propio Ángel Duarte, determinando una vuelta a la individualidad y a salir del anonimato. No obstante, fue, como dice Enrique Portocarrero, una mirada atrás donde las propuestas y manifiestos indujeron a tomar en cuenta el papel de los intelectuales en la sociedad moderna.

La exposición itineró durante el año 1994 por Bilbao, donde se completó con un ciclo dedicado en la Sala Rekalde al arte normativo, geométrico y constructivo de los años cincuenta y sesenta²², volviéndose a recalcar cómo el Equipo 57 fue el último eslabón de una utopía que impregnó toda una época²³. Después recaló en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Córdoba, una de las ciudades donde se gestó la creación del grupo y donde se halla el depósito de obras. José Ramón Danvila al hilo de esta muestra señaló el resultado de unas «proposiciones que abrieron paso a la alternancia objetiva, la crítica social al aporte humanista o a la carga científica»²⁴. Finalmente, se exhibió en Santiago de Compostela, y en Cholet, en el *Musée d'Art et d'Histoire*, cuyo programa museológico siempre estuvo vinculado al arte geométrico. La recuperación del Equipo acabó con una selección en 1996 en la galería Denise René, en París, que supuso el reencuentro después de casi cuarenta años sin celebrarse una individual suya en la capital francesa²⁵ y la acuñación de un modelo de trabajo en grupo: «L'Equipo reste aujourd'hui le modèle particulièrement abouti d'un travail de groupe...»²⁶. Un modelo para hacer frente a la pasividad de la época, empapado en lecciones de democracia, del Mayo francés, de aperturismo, de sociedades en plena transformación, de moral, de sistematización, de involución de la posmodernidad, de subculturas... que terminó, según Vicente Aguilera Cerni, en una «esquizotimia



Díptico editado por la Galería Denise René sobre el Equipo 57 en 1994.

19 DORFLES, G., *Últimas tendencias del arte hoy*, Labor, Barcelona, 1966, p. 112.

20 LLORENTE, A., «El Equipo 57», en *Equipo 57*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, Córdoba, p. 49.

21 PORTOCARRERO, E., «Mirada atrás», en *El Correo*, 15-III-94.

22 En la conferencia de prensa, previamente a las preguntas que se hicieron a los miembros del Equipo 57 y a Denise René, Javier González de Durana presentó esta exposición como el cierre de un ciclo de actividades en torno a estos movimientos, como la de Tony Smith, «Historia del cubo» a cargo de Simón Marchán Fiz y «Procesos de trabajo» realizados por alumnos y profesores de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Paralelamente a la muestra del grupo, se expusieron también piezas de Josef Albers.

23 IBARROLA, A., «La socialización del arte del Equipo 57», en *El Correo*, 15-III-1994.

24 DANVILA, J. R., «El Equipo 57 en su tierra», en *El Punto de las Artes*, 13-19-V-1994.

25 La presencia del Equipo 57 en París siempre se ha dado dentro de muestras colectivas, pero desde 1957 no se exponía ninguna individual.

26 Para tal ocasión la Galería Denise René dedicó sus dos espacios, el de la Rue Charlot y el del Boulevard St. Germain y editó un texto titulado *L'aventure d'Equipo 57*.



Equipo 57, banco realizado en 1960.



Ángel Duarte, prototipo de mesa para Juana de Aizpuru, 1994.

derivada del objetivismo, de una búsqueda en el subsuelo científico, cuando en realidad estaban caminando hacia un arte abiertamente social»²⁷.

Ya 1995 la galería sevillana de Rafael Ortiz, a través de Juan Serrano y Juan Cuenca, adscribió la obra del Equipo 57 a su programa, iniciándose una serie de actividades en todo el territorio nacional²⁸. Un año después, en la primavera de 1998, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dio un repaso, por fin, a uno de los apartados más olvidados de la cultura española, el diseño, abriendo otras vías para exhibir una parcela tan desconocida en nuestro arte. Con el título *Diseño industrial en España* se ofreció en Madrid la primera visión global sobre sus inicios, el destacable desarrollo a final de los años cincuenta hasta su definitiva introducción en el mundo actual. Para esta ocasión, los responsables de la selección de las piezas eligieron, dentro del apartado de la década de los sesenta²⁹, un banco cuyo prototipo se realizó en 1959 en Córdoba (Juana de Aizpuru realizó una serie limitada en Sevilla a finales de 1994³⁰), una butaca, creada en 1961 y premiada en el concurso convocado por el Ministerio de la Vivienda en la exposición EXCO, una silla *Erlo* también de 1961 y una lámpara de láminas de madera de limoncillo. Todos estos muebles fueron *editados* y producidos por la Cooperativa Danona de Azpeitia y por Darro³¹. Por último, en mayo del año 2000, la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía inauguró en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla la muestra *Diseño Industrial en Andalucía. 1920-1999*, en la que el Equipo 57 estuvo presente con alguna de las lámparas, sillas y mesas³² que se vieron en la antológica de Madrid.

Con estas tres exposiciones, incluida la de Juana de Aizpuru en Sevilla en 1994, se dejó claro la importancia del trabajo pluridisciplinar que el Equipo 57 abordó a la hora de diseñar; un trabajo que siempre siguió unas pautas, avaladas por unos conocimientos matemáticos, estéticos, dibujísticos, psicológicos o geométricos, que obedecían a una metodología³³. Un trabajo que coincidió con la constitución de una sociedad de consumo de masas en España y con el tránsito de la participación institucional para homologar los hábitos de los españoles a los occidentales. El país se industrializaba, se hacía eco de las tendencias culturales europeas y los objetos y el mobiliario comenzaban a ser abundantes, asequibles y sustituibles³⁴.

En el año 2001, la galería Versión, fruto también de la relación con la galería Rafael Ortiz, mostró, después de ocho años sin exponer el Equipo 57 en Madrid, una selección de una quincena de gouaches que abarcó toda

27 AGUILERA CERNI, V., «Una experiencia en el tiempo», en *Rekaundi*, marzo, 1994.

28 Una representación que acarreó en julio de 2006 una tercera y última ruptura dentro del Equipo por diferencias de criterios ante las ventas de obras en el mercado.

29 AA. VV., *Diseño industrial de España*, MNCARS., Madrid, 1998, pp. 196-198.

30 Con el título inexacto de *Ocho artistas andaluces. Prototipos*, la Galería de Juana de Aizpuru de Sevilla y la Junta de Andalucía realizaron una serie de prototipos del Equipo 57 y de cada uno de sus miembros, excepto el de Agustín Ibarrola. Sin embargo, sí apareció, como otro andaluz más, Ángel Duarte.

31 Existen dos catálogos de muebles de la casa de Azpeitia, Danona, impresos en Córdoba, pero sin fechar, en los que se advierte que «estética y técnica se conjugan en función del espacio habitable, comodidad e higiene que exige la vida doméstica».

32 ANÓNIMO, «La obra de arte en el mobiliario cotidiano», en *ABC*, 25-V-2000.

33 Conversación con los miembros del Equipo 57, Santa Cruz de Tenerife, 23-VI-2004.

34 FERNÁNDEZ DURÁN, N., «La democratización del consumo», en *Diseño del mueble en España 1902-1998, Experimenta*, núm. 20, abril, 1998.

la investigación pictórica que el grupo realizó sobre el plano bidimensional hasta el año 1963, incluyéndose aquellos que sirvieron de base para elaborar los fotogramas de la película sobre el espacio y el movimiento en el arte geométrico. Esto es, desde las derivaciones del cubismo sintético o el análisis de la interactividad del espacio plástico hasta su preocupación por el color y el ritmo, pero sin trucajes, como solían hacer muchos artistas cinéticos u ópticos³⁵.

También, en París, el Centro Georges Pompidou rindió un homenaje a Denise René en el mes de abril del año 2001. En *Denise René. L'intrépide* se resumió toda la trayectoria de la galerista francesa desde 1944 hasta 1978, quien hizo de su profesión una aventura comprometida con los artistas abstractos y constructivistas, lanzándolos a la escena internacional con lienzos de los años 1960 y 1961³⁶. En la muestra se analizó al Equipo 57 dentro del conjunto de artistas representados en las dos partes que componen la exposición, como uno de los ejemplos más relevantes de la apuesta de Denise René por los jóvenes pintores extranjeros que vivían en la capital francesa en los años cincuenta. En septiembre de ese mismo año, el CAAM de las Palmas de Gran Canaria ofreció una visión más reducida de la muestra parisina. Bajo el título de *El arte geométrico y la Galería Denise René* se hizo un recorrido exhaustivo del arte abstracto a lo largo del siglo XX, analizando las fuentes que dieron origen al Equipo 57 y desde «una perspectiva personal de alguien que lo ha hecho todo por el movimiento»³⁷.

A esta revisión del arte geométrico en enero de 2002 Andalucía se enfrentaba a glosar su *modernidad artística* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo con *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*. Esta exposición dio pie a la celebración de otras, con un formato más pequeño y sólo del Equipo 57, en Córdoba, en la Sala de Exposiciones Vimcorsa, en la galería Rafael Ortiz (en *Preliminares*), en la Sala de Arte Pescadería Vieja, en Jerez de la Frontera y en el Convento de los Frailes de Puente Genil entre 2002 y 2003. En la Sala Vimcorsa y en la Pescadería Vieja, José María Baez, hay que subrayarlo, dio una de las claves de la supervivencia del grupo. El año 1962, Ángel Duarte decidió prolongar la vida del Equipo 57 hasta 1965, exponiendo obras que ya no pertenecían al conjunto anónimo. En Zurich, Ginebra y Berna, Ángel Duarte expuso bajo el nombre colectivo, cuando ya José Duarte y Juan Cuenca se dedicaron desde su estudio madrileño a realizar diseños para Danona y Agustín Ibarrola decidió pasar a Estampa Popular³⁸. Max Bill lo dejó entrever en su texto para Suzanne Bollag en 1962 al afirmar con rotundidad que: «la aportación personal tiene un valor propio»³⁹. Pero al mostrar el trabajo escultórico del grupo se puede entresacar cuál iba a ser el camino que tomaría Ángel Duarte en Suiza, un horizonte próximo al núcleo zuriqués de los concretos.



Catálogo *Denise René, l'intrépide*, París, 2001.

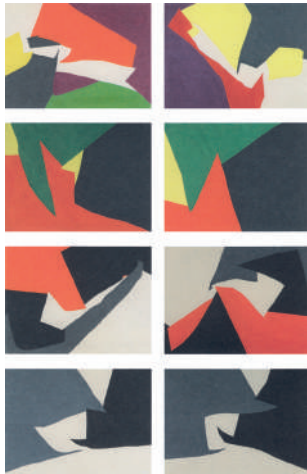
35 LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Gouaches del Equipo 57*, Galería Versión, Madrid, 2001, s. p.

36 Las dos obras *Campus Mello*, un óleo sobre tela de 1960 de 92 x 65 cms., y *S/T*, óleo sobre madera aglomerada de 75 x 75 cms., son propiedad de Denise René, y se inscribieron en el apartado de «Denise René, histoire d'une galerie».

37 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Futuro y pasado geométrico», en *Blanco y Negro*, 22-IX-2001.

38 BAEZ, J. M., «Aventuras espaciales: Equipo 57 desde Córdoba», en *Equipo 57. Esculturas*, VIMCORSA, Córdoba, 2002, s. p.

39 BILL, M., «Equipo 57», fechado y firmado por el propio artista en Zurich, el 27-II-62.



Gouaches pertenecientes a la película *Interactividad I*, 1957.

Inauguración de la exposición del Equipo 57 en la Galería Denise René en el 50 aniversario de su creación, París, 2007.

No obstante, Ángel Duarte en 2002 quiso mantener una vez más el nombre del Equipo dentro del panorama internacional. Así en la *Royal Academy of Art de Londres*, en colaboración con el Museo Guggenheim de Bilbao, presentó un lienzo, titulado *P.A. 9*, fechado en 1957, en la muestra *Paris: Capital of the Arts. 1900-1968*⁴⁰. Y lo hizo como si se tratara de un eslabón –que de hecho lo es– importante de la vanguardia europea del siglo XX: «The exhibition demonstrate the impact of the social, political and economic forces within Paris on its artistic communities, and explores the major art movements that emerged. By focusing on specific areas of Paris and specific periods the show explores the signification of the city's enol wing social and intellectual centres...»⁴¹.

En abril de 2003 se presentaron 22 obras procedentes de la galería Rafael Ortiz y del depósito del grupo en Córdoba en el Convento de los Frailes de Puente Genil: dibujos, gouaches, óleos y la película de *Interactividad. Cine 1*, así como algunos trabajos preliminares a la fundación del Equipo y dos esculturas. Sobre las esculturas, Agustín Ibarrola declaró que el Equipo había sido reducido a una faceta pictórica, cuando, en realidad, su trabajo estuvo situado mucho más allá de los lienzos: «se buscó la relación espacial activa y se planteó principalmente en el ámbito escultórico»⁴². Esta afirmación demostró la vigencia plástica⁴³ de las teorías investigadas por los cinco artistas y los visos de supervivencias que tuvieron fuera de España, donde el escaso desarrollo económico impidió la ejecución de obras de este calibre. No obstante, hay que señalar que, en este mismo año de 2003, en la muestra *De Picasso a Barceló*, en Ginebra, se excluyó «sin el más mínimo rubor al Equipo57... Se dio cabida a nombres que aún no se han ganado un lugar inexcusable en la creación de la época que se pretende historiar... El daño que hace la ignorancia no es menos grave que el que produce la condición de mercenario...»⁴⁴. Esta mala gestión del comisariado se vio recompensada cuatro años después con la serie de muestras que se sucedieron para conmemorar los cincuenta años del grupo.

Sin embargo, cabe decir que en el cincuenta aniversario de la fundación del Equipo 57, celebrado en septiembre de 2007, hubiera sido un buen momento para hacer un balance de la labor del grupo español desde otras perspectivas. La galería Denise René optó por encuadrar a sus miembros dentro de una historia estereotipada⁴⁵ y mostrar una parte de aquellos principios abstractos que defendieron en París⁴⁶, por mantener la idea repetida de que el Equipo 57 es una página que se cerró en 1965, cuando lo cierto es que fue lo contrario. Ángel Duarte asumió su papel hasta el final, hasta julio de 2006, cuando el colectivo, a través de su democracia interna, determinó continuar en la línea marcada en marzo de 1990, en la reunión mantenida en Madrid ante las susceptibilidades, desconfianzas y recelos que se produjeron al tocar temas que atañían a la comercialización de las obras.

40 Junto a Robert Delaunay, Auguste Herbin, Fernand Léger, Juan Gris, Javacheff Christo, Amadeo Modigliani, Piet Mondrian, Vasili Kandinsky, Pablo Picasso...

41 NANA, T., *Paris. Capital of the Arts. 1900-1968*, Royal Academy of Art, Londres, 2002, p. 40.

42 IBARROLA, A., declaraciones hechas en Puente Genil, 26-IV-2003.

43 ANÓNIMO, «La vigencia plástica del Equipo 57», en *El Punto de las Artes*, 23-29-V-2003.

44 GUEVARA, F. de, «Y sigo aquí, dudando de mí mismo», en *El Punto de las Artes*, 6-12-VI-2003.

45 FAUCHEREAU, S., «Equipo 57: l' époque et les circonstances», en *Equipo 57*, Galería Denise René, París, 2007, pp. 3-9.

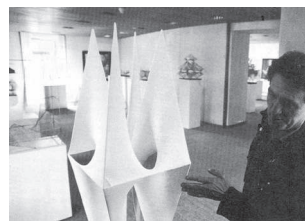
46 GARCÍA, A., «L'Equipo 57: cinquante ans après», en *Equipo 57, opus cit.*, pp. 11-17.

Esta es la fecha que verdaderamente cierra la labor como grupo del Equipo 57. Esta perspectiva no se tuvo en cuenta en la exposición organizada por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y el MEIAC entre 2007 y 2008, donde se volvió a repetir la misma secuencia dos décadas antes. Tampoco se ha contemplado en las excelentes muestras que se han sucedido a lo largo de esta década: la de la galería sevillana Rafael Ortiz en 2009 cuando se celebró la exposición titulada *Equipo 57. Concepto-contexto*, ni en 2012 en La Feria *Pinta London* en la que el galerista sevillano mostraba las inquietudes que guiaron la trayectoria del grupo, ni en la magnífica exposición en blanco y negro que pudo verse en *Manifiestos y teorías. 60 años de Equipo 57* en su aniversario en 2007 en Sevilla. Quizá, a este respecto ha de puntualizarse que en Córdoba, con la acertada selección de obras representativas de la mano de Ángel Luis Pérez Villén en el Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí sí se apuntó la labor de Ángel Duarte y cómo mantuvo la llama del Equipo⁴⁷, una cuestión que se ve de pasada en la tesis doctoral presentada en París a finales de 2017.

2. ÁNGEL DUARTE: ENTRE SUIZA Y ESPAÑA

Paralelamente a ese deseo de Ángel Duarte por poner en pie las teorías y los trabajos colectivos que su grupo creó en los años que estuvo activo, y una vez conseguido íntegramente su objetivo, también desarrolló una labor interesante como artista individual. En 1967 Frank Popper, con motivo de la exposición *Nouve Technique d'imaginer* y a propósito de la obra realizada individualmente *E.10. P.*, afirmó que Ángel Duarte en su continua búsqueda fue de descubrimiento en descubrimiento, del espacio limitado a la interactividad con el propio entorno⁴⁸. Y, en efecto, desde la disolución del Equipo 57 en Ginebra y Berna en enero de 1966, con el paréntesis del Grupo Y, su trayectoria en solitario se prolongó hasta su muerte. Al margen de su adscripción a la *Nouvelle Tendence* durante la década de los años setenta, la fecha de referencia para el periodo que analizamos fue la de 1981.

Desde 1976, desde su presencia en la galería Média de Neuchâtel, Ángel Duarte no mostraba sus creaciones de manera personal. Con la colaboración de la *Fondation Pro Helvetia* y del periódico *Tages-Anzeiger*, la galería Strauhof de Zurich y el *Musée des Beaux-Arts Vidomat* de Sion organizaron una gran antológica sobre las etapas más significativas de su trayectoria entre la primavera y el otoño de 1981. La exposición, ideada como algo más que una visión de conjunto, sirvió para poner de manifiesto cómo Ángel Duarte intensificó las investigaciones colectivas emprendidas en los años cincuenta sobre el espacio complejo y las relaciones modulares, remitiéndonos constantemente a los problemas que la física moderna se plantea sobre la simetría o asimetría del universo o sobre la ligereza o la gravedad de las piezas en un espacio vivo e, incluso, sobre la dialéctica de los opuestos vacío-materia, dinámico-estático o curva-recta y su transformación, como puede verse en

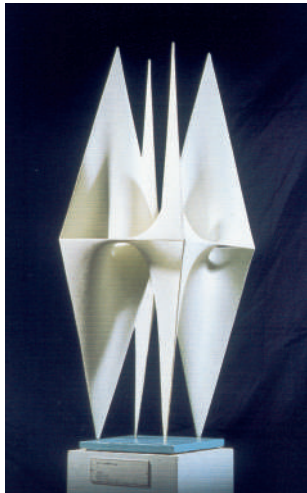


Catálogo *Duarte*, Galería Strauhof, Zurich, 1981.

Ángel Duarte en la Sala de Exposiciones de Vidomat, 1981.

47 PÉREZ VILLÉN, A. L., «Sin título (Co-17) Sesenta años del Equipo 57 en Córdoba», en *Equipo 57 en Córdoba*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Sevilla, 2017, pp. 46-47.

48 POPPER, F., «Ángel Duarte», en *Nuove Technique d'imaginer*, Alfieri Edizione d'Arte, Venecia, 1967, p. 61.



Maqueta de la obra de Ángel Duarte en Langenthal, 1962-1979.

Homenaje que Ángel Duarte dio a su mujer Anne-Marie Ebener en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Vidomat en septiembre de 1981.

el empleo sistemático de curvas hiperbólicas que devienen en rectas o en las tiras de metal en las que el vacío y el lleno son consustanciales.

Ángel Duarte, con esta recopilación, sólo pretendió matizar su relación con la *Nouvelle Tendance* y hacer constar cómo su trabajo se fue distanciando lentamente de las propuestas de Víctor Vasarely o de Jesús Rafael Soto para abrir una nueva etapa escultórica en la que los componentes ópticos conformaron la base del «dinamismo de la materia»⁴⁹. Fueron unos años que dieron paso a una década, la de los setenta, como ya hemos visto, en la que Ángel Duarte vio materializado una serie de proyectos en obras monumentales:

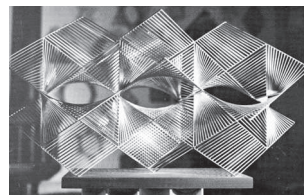
*Je tiens à remercier ici la Galerie Strauhof et le Musée de Beaux-Arts de Sion de montrer trois aspects significatifs de mon travail: des huiles sur papier que j'avais réalisées à Paris en 1955-56... une partie de travaux réalisés avec l'Equipo 57... qui durèrent de 1957-1961... à partir de cete date, et étant le seul membre de l'Equipo à continuer ces recherches, les œuvres réalisées on été signées de mon nom... Depuis 1962, j'ai continué les travaux que nous avons comencés ensemble et notamment les recherches relatives à l'espace à trois dimensions...*⁵⁰

Pero entre 1980 y 1983, Ángel Duarte realizó una serie de exposiciones en Suiza⁵¹, alguna de ellas con la que fuera su mujer, Anne-Marie Ebener⁵², y otras enmarcadas en las colectivas. En primer lugar, la realizada a instancias de Amnistía Internacional en el año 1981 en la *Galerie du Tocsin* de Sierre, que enlazó con otras, realizadas años atrás, como *L'art por la paix au Vietnam*, en la galería parisina de Creuze, durante 1967, o *Künstler helfen Gewissensgefangenen*, auspiciada por Amnistía Internacional a finales de 1973 en Berna⁵³. En la de Sierre se recogió, una vez más, el espíritu colectivo (tantas veces defendido por Ángel Duarte) en contra de una venta indiscriminada e interesada. En segundo lugar, la promovida por la SPSAS, *Exposition dix ans 73-83*, celebrada en la Fundación Pierre Giannada de Martigny, que vino a completar otra que se mostró en Brigue, en el Castillo Stockalper, en el verano de 1981 siguiendo los intercambios intercantonales de la asociación⁵⁴.

- 49 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et de l'infini», en *Duarte*, Städtische Galerie zum Strauhof, Zurich, 1981, pp. 12-26.
- 50 Manifiesto de Ángel Duarte publicado en el catálogo de la *Städtische Galerie zum Stauhof* de Zurich, en mayo de 1981.
- 51 En 1980 se celebró en Bienne la exposición *Skulpturen in Biel* (en su séptima edición). En el catálogo, escrito por autores de la zona y editado por Schuldirektion, Abteilung Kulturelles, Biel, se recogen más de cien obras de sesenta artistas, dándose la particularidad, como señala Andreas Meier en su presentación, que en esta edición se tuvo el propósito de mostrar treinta años de intervenciones tanto en espacios públicos como privados de la ciudad suiza, como es el caso de la escultura de Ángel Duarte, *E.1*, que se ubica en el edificio administrativo de la ASUAG, en el Faubourg du Lac de Bienne.
- 52 Es preciso mencionar el homenaje que Ángel Duarte dio a su mujer Anne-Marie Ebener en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Vidomat en septiembre de 1981, donde se recopilaban los datos esenciales de la artista de la mano de Albert Chavaz, Walter Ruppen y Gaëtan Cassina. Esta muestra se repitió en 1983 en Brigue, en la Galerie Zu Matze y en Concise, en la Galería Le Garnier de la Prise-Gaulaz.
- 53 Existen dos pequeños catálogos de estos dos hechos. Quizá el más interesante sea el de *L'art pour la paix au Vietnam* por incorporar dos textos, uno de Jean Cassou y otro de Jacques Lassaingne, en los que se recoge el sentido humanitario que debe tener la sociedad y la solidaridad de los artistas.
- 54 TRITTEN, G., «GSMBA-SPSAS», en *Expo 81 Brig*, SPSAS, Brigue, 1981, véase introducción.

No obstante, puede decirse que no fue hasta ese mismo año, el de 1982, cuando Ángel Duarte decidió participar fuera de concurso en uno de los escasos premios de escultura existentes en España, dando con este cambio de actitud un giro en su trayectoria y un paso definitivo. El Premio Cáceres de Escultura, en su segunda edición, contó con la obra *E.70 A. 1*, y no fue más que una referencia dentro de las aportaciones españolas a la concepción no figurativa de la escultura, una vez que se superó el dilema entre abstracción y representación, aunque se exigiese un mayor esfuerzo por parte del público: «Lo real de una escultura no figurativa consiste, precisamente, en existir por sí misma, sin referencia a algo que le es ajeno...»⁵⁵. Pero su presencia supuso la recuperación de un artista que no mostraba su labor investigadora en nuestro país desde el año 1973, desde la exposición *Constructivismo* que se vio en la galería Arte de Zaragoza. Y lo quiso hacer en Cáceres por los logros conseguidos al juntar un número de obras tridimensionales de gran calidad, con nombres importantes⁵⁶, como Sergi Aguilar, Francesc Anglés, Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Baltasar Lobo, Cristino Mallo, Pablo Palazuelo, Joan Rebull, Enrique Pérez Comendador, Enrique Salamanca, Gustavo Toner o Venancio Blanco. Sin embargo, a pesar de ser una figura clave en la escultura española y de los reconocimientos institucionales, Ángel Duarte, vinculado a los círculos internacionales, pasó casi inadvertido para la mayoría del público⁵⁷, desconociéndose incluso su origen extremeño cuando su figura era respetada en todos los foros de los continentes americano y europeo al ser uno de los exponentes de la *Nouvelle Tendence* adscritos a la galería Denise René.

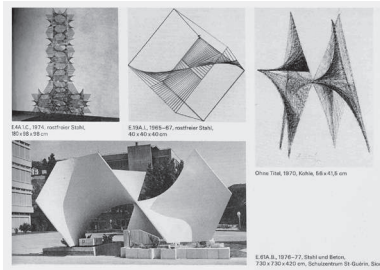
A partir de esta fecha, una vez que hizo el balance de su carrera artística⁵⁸, la presencia, a título personal, en la escena artística mundial era incuestionable. Así durante la temporada de 1983 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, junto a artistas de tendencias dispares, y con motivo del treinta aniversario de la *Primera Exposición al Aire Libre*, Ángel Duarte estuvo presente una vez más. No olvidó su cita y se sumó a este aniversario, como en las muestras que se realizaron en los Jardines del Retiro, en 1953 y 1954, y los aniversarios, en mayo de 1962 en la Sala de la Sociedad de Amigos del Arte y en el Paseo del Prado en la primavera de 1973⁵⁹. Pero en ese mismo año y en ese mismo lugar, durante el mes de octubre Ángel Duarte participó en *La experimentación en el arte*, coordinada por Fernando Mignoni, con la escultura *E.44 I. B.* del año 1973, confirmándose que para



Obra *E. 70. A. I* con la que Ángel Duarte se presentó al Premio Cáceres de Escultura, en su segunda edición, 1982.

Expo 81, convocada por la GSMBA-SPSAS, Brigue, 1981.

- 55 GÁLLEGO, J., «Notas sobre escultura contemporánea», en *Premio Cáceres de Escultura 1982*, Institución Cultural El Brocense, Diputación Provincial de Cáceres, Murcia, 1982.
- 56 ANDRÉS ORDAX, S., «Introducción», en *Exposición Premio Cáceres de escultura 1980*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1981, s. p.
- 57 FRANCO DOMÍNGUEZ, A., «Conversación con Ángel Duarte», en *Espacio/Espazo Escrito*, núm. 8, invierno, 1992. También en «Ángel Duarte», en *Revista Nuevo Guadiana*, núm. 19, 1988.
- 58 DUARTE, A., «...Espagne...», carta autógrafa, fechada en Sion en el mes de marzo de 1981 y publicada en el catálogo de la Galería Strauhof de Zurich, Zurich, 1981, p. 45.
- 59 Es importante para aclarar la confusión que existe en las fechas de estas exposiciones consultar los dos catálogos sobre los 10 y los 20 años de arte al aire libre, patrocinados por la Dirección General de Bellas Arte y el Ayuntamiento de Madrid. En el primero de ellos, Ángel Duarte estuvo representado por un óleo pintado en París en 1956, y en el segundo, patrocinado por la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, la Confederación Española de Cajas de Ahorro y el Ayuntamiento de Madrid, se presentó una obra en poliestireno negro, cedida para la ocasión por la Galería Sen.



Obras que Ángel Duarte expuso en *Exposition de sculptures*, Ginebra, 1978.

Obras para *Schweizer Bildhauer, Plastiker und Objektkünstler*, Zurich, 1983.

Ángel Duarte el arte experimental no es una ruptura, sino un laberinto complejo donde las ideas se evidencian y cristalizan en objetos que, irremediamente, se relacionan con el espacio:

*Lo experimental en el arte, aquello se ve modificado por el paso del tiempo, marca las características de una época, desarrollando como resultado este proyecto objetivo, que se encuentra afectado de una sustancial racionalidad... El arte experimental es una continuidad que se relaciona con el espacio...*⁶⁰

Un apartado importante, dentro de la carrera de Ángel Duarte, es aquel que le vinculó a las actividades culturales, emprendidas tanto por la *Union de Banques Suisses* como por la *Société de Banque Suisse* durante casi una década. Desde 1978, en *Exposition de sculpture*⁶¹ donde se adquirió la obra *E.26 A. I.*, su presencia fue casi continua, especialmente entre los años 1983 y 1985, en los que participó en *Schweizer Bildhauer, Plastiker und Objektkünstler*, celebrada en Zurich, junto a Max Bill o Jean Tinguely, que hizo un recorrido por el arte suizo, desde el sentimiento más tradicional, pasando por la modernidad, hasta la situación actual⁶², desde Hermann Obrist, Alberto Giacometti y Remo Rossi hasta Ángel Duarte y Florin Granwerhr: «Die Auswahl der Künstler, die bei aller Objektivität immer eine subjektive bleiben wird versucht einen Überblick das plastische Scharffer in der Schweiz seit Beginn unseres Jahrhunderts zu geben gleichzeitig die vielen Ausdrucksweisen und -möfflichkeiten einander gegenüberzustellen...»⁶³. Para recomponer este periodo, Ángel Duarte presentó dos esculturas de dos etapas diferentes. Una de ellas fue un estudio que realizó sobre el cubo, *E.19 A. I.*, y la otra, ejecutada en 1974, *E.4 A.1. C.*, que versó sobre la continuidad espacial y los paraboloides hiperbólicos. Los estudios sobre el cubo tomaron una importancia capital en estos años, desplegando todo un análisis sobre la virtualidad que engendran estas figuras en el espacio y su ambigüedad a la hora de verlos porque son solamente *sugeridos*. Pero lo más llamativo de todo fue un dibujo preparatorio hecho para la escultura monumental *E.2 A. B.*⁶⁴; obra ejecutada en 1970, poco antes de ubicarla, definitivamente, en la ciudad de Langenthal. Sin embargo, dentro de este apartado, la que tuvo una relevancia especial para Ángel Duarte fue la patrocinada en 1985 por la *Société de Banque Suisse*, *Forme constructive, aspects de l'art géométrique*, en la que Margit Staber hizo un desglose, desde la perspectiva de los años ochenta, a través de los artistas más significativos

60 CARUNCHO, L., «La experimentación en el arte», en *La experimentación en el arte*, Centro Cultural de Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1983, s. p.
 61 C.P. escribió en el catálogo la importancia de la abstracción en la escultura contemporánea, especialmente, en la obra de Ángel Duarte, quien basando sus investigaciones en las matemáticas desarrolló una imaginación plástica renovada permanentemente por espacios *infinitos*, en *Exposition de sculptures*, U.B.S., Ginebra, 1978, s. p. (En esta muestra también participaron artistas, como Fred Perrin, André Tommasini o Manuel Torres).
 62 STÜSSI, H. E., «Kunst verlangt Begegnung», en *Schweizer Bildhauer, Plastiker und Objektkünstler*, Schweizerischer Bankverein, Zurich, 1983, véase introducción.
 63 MARTESON, J., «Die Bildhaureerei...», en *Schweizer Bildhauer, Plastiker und Objektkünstler*, Schweizerischer Bankverein, Zurich, 1983, s. p.
 64 Sobre esta obra existen numerosos bocetos y una maqueta. Hoy ésta se encuentra en el fondo existente en Hervás, y su concepción se remonta a 1962.

que componen los trece grupos temáticos fundamentales de arte constructivo durante el siglo XX. Margit Staber, para hacer una lectura de esta tendencia, constante en el siglo XX, partió del orden matemático en la plástica antigua, medieval y renacentista con el fin de explicar su desarrollo en nuestro mundo contemporáneo no sólo a través del cubismo sintético, de la abstracción de 1910, del futurismo, de las aportaciones rusas, las de los Países Bajos, las de la Bauhaus o las de *Abstraction-Création*, sino también a través del arte concreto, del arte óptico y del minimal que se generó a partir de 1965. Ángel Duarte, junto a Yaacov Agam, Josef Albers, Max Bill, Julio Le Parc, Sol LeWitt, Richard Paul Lohse, François Morellet, Bruno Munari, Michel Seuphor, Jesús Soto, Frank Stella o Víctor Vasarely, fue un eslabón más para presentar una de las múltiples variaciones que existen en esta tendencia, sus contenidos pictóricos, sus gamas cromáticas, sus formas dinámicas, sus combinaciones geométricas o sus ilusiones ópticas:

*En dépit d'une sensibilité esthétique en mouvance permanente, le constructivisme est demeuré une grande constante à travers laquelle les tendances artistiques d'appartenance différentes ont été appréhendées par un vaste public... les jeunes artistes découvrent le potentiel pictural latent... L'art constructif satisfait l'instinct primal de jeu avec les formes et les couleurs...*⁶⁵

Por estos mismos años, Ángel Duarte expuso con su nombre y obra en las cuatro grandes muestras antológicas que hubo en Europa en torno a estos movimientos: *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinética*, en Milán, *Carte Blanche à Denise René*, en París, *Konstruktiv-konkrete zeichnung, objekt und plastik in der Schweiz*, en Zurich, y *30 Jahre Konkrete Kunst*, también en Zurich. Además, diseñó para el Museo Cantonal de Bellas Artes de Valais la escultura *La escalera de Jacob*, ubicada en un espacio público de Martigny, dentro de un programa escultórico al aire libre denominado *Repères*. Un programa que significó un cambio profundo en la región del Valais, un choque cultural que abrió debates y determinó la toma de conciencia sobre la modernidad, «pasándose de una evolución a una revolución»⁶⁶.

Pero fue en Milán, junto a Jacob Agam, Josef Albers, Jean Arp, Alexander Calder, Auguste Herbin, Julio Le Parc, Kasimir Malevich, Enzo Mari, François Morellet, Jesús Soto, Theo van Doesburg o Víctor Vasarely, cuando la figura de Ángel Duarte fue de nuevo reconocida de manera explícita fuera de la órbita del Equipo 57. Giulio Carlo Argan consideró su persona y sus aportaciones en *Denise René presenta*, en la galería Il Naviglio durante los meses de mayo y junio de 1989, en este caso con la obra, fechada en 1980, *E 80 A.*, como piezas fundamentales dentro de la investigación dirigida a desentrañar el ritmo y el orden y a materializar físicamente las leyes de la percepción así como uno de los artistas que han mantenido vivo el término de modernidad como «una vocazione laica»⁶⁷, cuando este concepto se puso



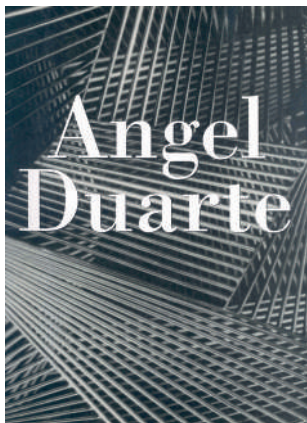
Catálogo *A la découverte de la sculpture valaisanne avec des artistes de la SPSAS*, Sierre, 1988.

Exposición propiciada por la SPSAS, *Ateliers d'artsites, Le Manoir de la Ville de Martigny*, 1988.

65 STABER, M. W., «Forme constructive», en *Forme constructive, aspects de l'art géométrique*, S.B.S., Bâle, 1985, pp. 5.

66 CHAMMARTIN, D., «Repères: une révolution en marche», en *Nouvelliste*, 17-XI-2003.

67 ARGAN, G. C., «Denise René presenta», en *Denise René presenta*, Edizioni del Naviglio, Milán, 1989, s. p.



Catálogo Ángel Duarte, Cáceres, 1992.

en tela de juicio. A esta exposición milanesa debe añadirse la presencia de Ángel Duarte en ARCO, en la Feria de Francfort, en la FIAC de París y en *Art Constructif Contemporain: Universal Progression*, en Moscú a finales de 1990. En Rusia vinculó su labor, tomando la referencia en la maqueta *E.4 A. I. B.*⁶⁸, al movimiento constructivista, pero ya no como un mero diseño aplicado, sino como un estímulo para poder profundizar en el conocimiento visual mediante la economía de medios utilizada en la elaboración de sus esculturas y, sobre todo, a través de la «esencialidad, basada en el rechazo de lo mimético y el acercamiento a superficies y volúmenes en los que la pureza y la intensidad se corresponda con la simplicidad estructural y con la economía de medios aplicada»⁶⁹. Un nuevo concepto, pues, en el vocabulario duartiano que tuvo presente desde este momento al construir los armazones.

Se abrió, con esta ampliación de horizontes, la fructífera década de los años noventa. Una etapa que estuvo marcada por unos ejes muy precisos para encuadrar su figura: el estudio historiográfico de toda su trayectoria, la participación en la Exposición Universal de Sevilla, la contribución realizada a *Antes del Arte*, la creación de un espacio propio en Hervás para sus pinturas, esculturas y obra gráfica o la exposición individual en Denise René en la primavera del año 2000. Y a ello cabe añadir el reconocimiento a su labor (junto al Equipo 57) al concederle en 1993 la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, en 1999 el Premio Pablo Picasso y en 2001 el Premio Gerión y, a título personal, la Medalla de Oro de Extremadura que se sumó al Premio Ville de Sion de 1992 y el Prix Culturele du Valais en 2006. En Cáceres, al igual que ocurrió al terminar los años ochenta en Madrid, cuando se hizo el balance del arte geométrico en España entre 1957 y 1989, la figura de Ángel Duarte en 1992 se analizó desde varias perspectivas, pero siempre como clave en el entramado del arte español, como reflexión concienzuda sobre el lenguaje plástico, sobre su proyección social y sobre el valor no-referencial que poseen las obras. De esta manera, las principales etapas de Ángel Duarte en las facetas de investigador y teórico fueron estudiadas por Inmaculada Julián, Francisco Sánchez Lomba, Frank Popper, Antonio Franco y por mí mismo. Cinco minuciosos ensayos que detallan las preocupaciones lógico-matemáticas, sus desvelos por realizar una obra con contenidos sociales, sus concreciones sobre las tensiones dialécticas que comporta su trabajo y, evidentemente, sobre sus incertidumbres y escepticismo⁷⁰ (expresadas en un escrito fechado en 1983 y publicado en el catálogo de *Arte programático y cinético*). Con la exposición y el catálogo editado, la imagen de Ángel Duarte quedaba perfectamente encajada en nuestra Historia del Arte, tanto en la «recuperación de un escultor» claramente posicionado artística y políticamente, como detalla Antonio Franco en su entrevista, como en la importancia capital que tuvo el trabajo en equipo y la investigación que desarrolló, analizada por Inmaculada Julián, y, con posterioridad, contrastó con artistas y grupos de la *Nouvelle Tendence*, como pone de manifiesto Sánchez Lomba y Frank Popper. Además, se puso de relieve la materialización de obras públicas, según Francisco

68 Esta obra se presentó en la Exposición Universal de Sevilla en 1992.

69 MAURY, J. P., «The revival and new orientations of the constructivists tendency», en *PRO*, núm. 7, 1990.

70 CANO RAMOS, J., «Reflexiones y manifiestos en torno a Ángel Duarte», en *Ángel Duarte*, Ediciones L, Madrid, 1992, pp. 147-149.

Carrillo y Gaëtan Cassina, y dejó escrito en una abundante documentación, una literatura artística de primer orden⁷¹.

Una vez finalizada la exposición antológica, Ángel Duarte abrió un nuevo ciclo, fundamentalmente pictórico, que sí fue desgranando entre 1993 y 1997; ciclos que se corresponden con las series sobre las que trabajó en esta década. En la galería des Vergers, en noviembre de 1993, se vio por primera vez el inicio del homenaje al artista barroco extremeño, bajo el título de *Hommage à Zurbarán*. Durante el otoño de 1995, en l'ynedjian, en Lausana, se presentó la serie completa de *Sion*, estudio previo al *Hommage à Francisco de Zurbarán* que definitivamente expuso en la galería parisina de Denise René en el año 2000 (coincidiendo con la catalogación por parte de la especialista francesa Odile Delenda de un nuevo cuadro del maestro de Fuente de Cantos⁷²). Y en febrero de 1987, de nuevo en Des Vergers, Ángel Duarte rindió homenaje a los artistas zuriqueses con unos cuadros que tuvieron por finalidad plantear la *lógica pictórica* como capacidad de razonamiento, recurriendo al color (y sus transformaciones) y a las proporciones geométricas.

Cuando el siglo terminaba, la Diputación de Cáceres y el artista firmaron la creación de un depósito de más de una veintena de obras de diferentes periodos para ser exhibidas, paradójicamente, en el Museo Pérez Comendador-Leroux⁷³. Con este acuerdo se vio cumplida una de las grandes aspiraciones de sus paisanos, cuyo interés se despertó a raíz de la concesión de la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes⁷⁴: el de contar con obras de él en el entorno donde nació y hacerlas itinerar. De este modo fue posible ver sus esculturas, pinturas y grabados en el Museo de Bellas Artes de Badajoz en la temporada del 2000 como intercambio entre los museos⁷⁵, en la Sala El Brocense de Cáceres en enero del año 2001 (donde se insistió en las conexiones entre teoría, ciencia aplicada y estructuras complejas⁷⁶), en marzo de 2003 en Don Benito, lugar donde se pudieron ver por primera vez algunos fotomontajes sobre el cubo, vidrios grabados de pequeño formato y sus *essais* sobre distintos materiales, soportes y diversas técnicas: «La exposición es una vista general que atiende a todo el proceso de investigación completo de Duarte; investigaciones sobre el color, el espacio y las estructuras que culminaron en unas obras tan atípicas, como son los ensayos»⁷⁷; un anhelo

71 Véase, AA. VV., *Ángel Duarte, opus cit.*

72 Odile Delenda certificó la autenticidad y explicó en París, en la Galería Denise René, las características de la obra y la influencia del pintor extremeño en los movimientos geométricos del siglo XX, 1-VII-2000.

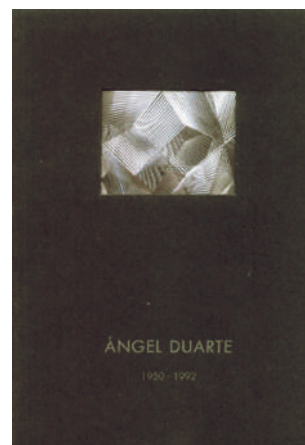
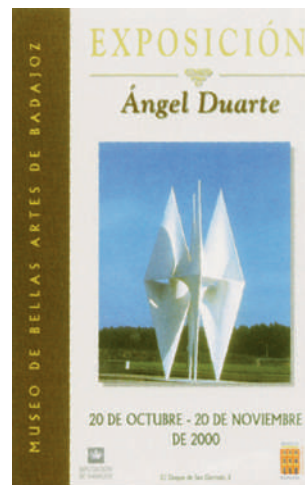
73 CANO, J., «Del número 44 de la calle de la Palma al 22 de la Rue Chalot», en *Ángel Duarte*, Museo Pérez Comendador-Leroux, Diputación de Cáceres, Hervás, 1999, pp. 6-10.

74 CANO, J., «Ángel Duarte, una vida dedicada al arte», en *Cuadernos*, Museo Pérez Comendador-Leroux, Hervás, 1994, s. p.

75 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Ángel Duarte*, Museo de Bellas Artes de Badajoz, Badajoz, 2000, s. p.; PAREDES, T., «Ángel Duarte, un miembro del histórico Equipo 57», en *El Punto de las Artes*, 10-16-XI-2000.

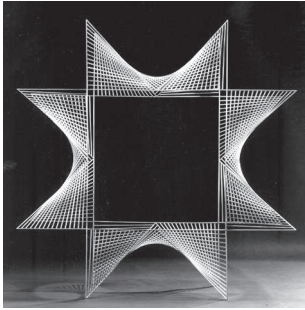
76 Esta exposición analizó el arte que Ángel Duarte creó entre 1950 y 1992, entre las obras que no se inscribieron en la oficialidad del régimen franquista y su participación en la Exposición Universal de Sevilla con la gran escultura *E.4.A. I. B.* y su presencia en una exposición comisariada por María del Mar Lozano Bartolozzi y Francisco Sánchez Lomba en el Pabellón de Extremadura.

77 CANO, J., «La investigación», en *Ángel Duarte, 1954-2003*, Casa de Cultura, Ayuntamiento de Don Benito, 2003, p. 23; HERRILLO, F., «Obras inéditas de Duarte en España», en *El Periódico*, 8-III-2003.



Díptico *Ángel Duarte*, Badajoz, 2000.

Exposición de la obra de Ángel Duarte en Sala el Brocense de Cáceres en enero del año 2001.



Obra donada por Ángel Duarte para el Centre Oriph de Sion, 1994.

Catálogo *Lumière et mouvement*, París, 1996.

que, por otra parte, se vio más que satisfecho con la escultura pública que se proyectó, *E.26 A. I. (Extremadura)*, para ser ubicada en la entrada de Aldeanueva del Camino, en la Autovía de la Plata. Finalmente, en 2007, unos meses antes de fallecer se repasó toda su trayectoria en una exposición en el Museo de Cáceres y en 2008 se recapituló su vida en Ángel Duarte, más allá del Equipo 57 a través de sus etapas, insistiendo sobre todo en la labor después del Equipo 57, dándose por primera vez el punto de vista suizo y no cordobés con respecto a esos años.

Estas entregas individuales a lo largo de toda la década de los noventa se completaron con la participación en varias colectivas importantes, como la de escultura al aire libre, en Madrid, en 1993 en el Centro Conde Duque para celebrar el cuarenta aniversario de aquellos encuentros que se iniciaron allá por 1953⁷⁸; o con esa vertiente social que todavía tienen sus obras al exponer su *Métastructure* en la galería La Grenette para la consecución de fondos del *Centre Oriph* de Sion en 1994⁷⁹.

En el otoño de 1996, Ángel Duarte volvió a exponer en Denise René para conmemorar la exposición *Lumière et mouvement* que tuvo lugar en 1967 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París y poner de manifiesto cómo las aportaciones de los artistas adscritos a la *Nouvelle Tendance* son una referencia obligada a la hora de enfrentarnos con las aplicaciones de las nuevas tecnologías al arte reciente y su aplicación a la regeneración urbanística: «Les espaces créés permirent à Duarte de porter leur démarche plastique à l'échelle architecturale et environnementales»⁸⁰. Y, además, estas aportaciones son un eslabón importante para analizar el espíritu constructivo de la propia modernidad que dio a la luz y al movimiento carta de naturaleza; un eslabón que ha contribuido a crear nuevos espacios y nuevas realidades donde la *utopía* pueda enfrentarse permanentemente al azar y a la entropía: «La tenue de la forme, la clarté de la lumière, l'élan du mouvement, ce sont, en effet, trois qualités essentielles d'un art vivant dans un monde vivant...»⁸¹. Estas dos aportaciones fueron corroboradas, por una parte, en *Vanguardia artística cacereña* al tildar el trabajo de Ángel Duarte de «coherente, sólido y con fundamento teórico desde sus inicios. La lógica matemática preside con rigor estas estructuras... donde el juego de vacíos se somete al mismo sentido del orden de las estructuras que lo originan...»⁸².

Y, por otra parte, en *Antes del Arte*, organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana entre 1996 y 1997 e itinerante por Nueva York, Buenos Aires, Montevideo y Valencia. Al lado de Elena Asins, José María Yturralde, Eusebio Sempere, Joaquín Michavila o Francisco Sobrino, Ángel Duarte se adentró con sus luminosos y sus esculturas en las nociones de formas, estructuras, configuraciones, esquemas y cualidades formales; esto es, en el territorio de las experiencias ópticas, perceptivas y

78 COBOS, A., «Jóvenes artistas exponen sus obras al aire libre», en *Ya*, 20-V-1953.

79 *Un métier...un avenir*, Centre Oriph de Sion, Galerie La Grenette, Gran-Pont Sion, junio de 1994.

80 POPPER, F., «Abstraction géométrique, cinetisme, échanges internationaux: Les années 60 de Denise René», en *Lumière et mouvement*, Galería Denise René, París, 1996, s. p.

81 PLAZY, G., «Lumière et mouvement», en *Lumière et mouvement*, Galería Denise René, París, 1996, s. p.

82 LOIZANO BARTOLOZZI, M. M., ÁVILA CORCHERO, M.J. y BAZÁN DE HUERTA, M., «Vocación de actualidad», en *Vanguardia artística cacereña*, Ayuntamiento de Cáceres, Cáceres, 1996, p. 7.

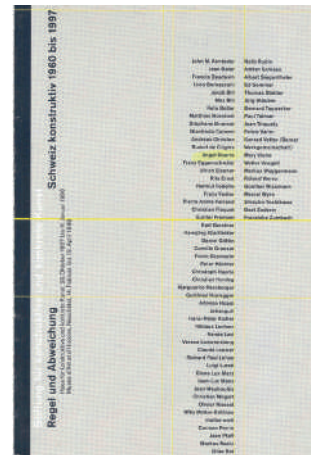
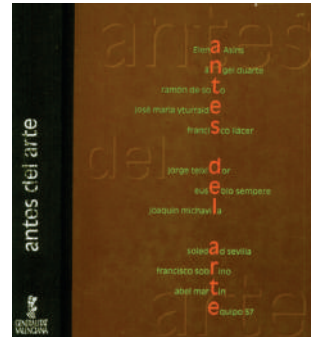
estructurales *antes* del arte: «Todas su obras pueden considerarse trabajos de investigación... elimina todo lo que pueda ser subjetivo y lo sustituye por un proceso reflexivo... Duarte desarrolla un proyecto de carácter analítico con visos pedagógicos...»⁸³. Y dentro de este interés por la enseñanza, José del Río adaptó obras de Ángel Duarte para los escolares en un proyecto de Educación Matemática en Secundaria, en el manual *Lugares Geométricos. Cónicas*, a la hora de explicar la eficacia que tiene la técnica cuando tratamos de enfrentarnos con las superficies regladas⁸⁴.

3. VIGENCIA DE LA TENDENCIA NORMATIVA: DE SUIZA A JAPÓN

Bajo estos mismos principios rectores basados en la racionalidad y la ciencia, Ángel Duarte volvió a mostrar sus esculturas y pinturas en una serie de exposiciones que recorrieron Suiza, Polonia, Francia o Japón entre los años 1997 y 2001. De todas ellas destacamos cinco colectivas y cuatro individuales como muestreo: en Zurich y Neuchâtel durante los años 1997 y 1998, en *Règle, déviance, Constructivisme en Suisse 1960-1997*, en Valence, para conmemorar el décimo aniversario del Museo de Arte Constructivista; en 2000 se vio la obra de Ángel Duarte en *Autour de l'art géométrique*, en los museos polacos de Toruniu y Chelmie con motivo de *Grafica Opera Prima*, organizada por Umberto Eco⁸⁵ (esta exposición tuvo su raíz en *Intuition pure*, presentada por Denise René en París a finales de 1998, donde se recopilaron prácticamente todas las obras que luego fueron a Polonia); en 2001, Ángel Duarte participó en *Formes et Mouvements d'Art au XXème siècle*, una recopilación rigurosa que recorrió los principales museos de arte contemporáneo de Japón, con el fin de esclarecer el desarrollo de una tendencia europea, incluidos los países del Este y las ramificaciones sudamericanas, a través de las ochenta obras más significativas de aquellos autores que han hecho evolucionar el sentido de la educación artística⁸⁶; entre los meses de junio y julio de 2001, Getulio Alviani preparó una revisión de la *Nouvelle Tendance* en Polonia bajo el título *41 Annale*.

Veintisiete artistas se volvieron a encontrar en ese verano de 2001 después de las experiencias en Zagreb, confirmando la vigencia y la continuidad de la idea normativa, según el propio Alviani. Ángel Duarte en un pequeño escrito que acompañaba una de sus obras cinéticas, concluía: «Chez un véritable artiste, la science et la technique n'ont jamais tué la créativité... Si nous acceptons les multiples dimensions de notre humaine nature, si nous croyons en particulier que l'homme n'est pas, dans sa réalité, ni pur cerveau ni pure sensibilité, la reconnaissance chez un artiste est la coexistence...»⁸⁷.

- 83 GARNERÍA, J., «Artistas en torno a antes del arte», en *Antes del arte*, Generalitat de Valencia, Valencia, 1996, pp. 97-100.
 84 Véase, RÍO SÁNCHEZ, J. del, *Lugares geométricos. Cónicas*, Editorial Síntesis, Madrid, 1996.
 85 *Grafica opera prima*, en el Muzeum Okregowe Toruniu, en 2000 y en el Muzeum Chelmskie Chelmie, en 2001.
 86 ABADIE, D., «Denise René: Portrait d'une grande dame», en *Formes et Mouvements d'Art au XXème siècle*, The Japan Association of Art Museums, Tokio, 2000, pp. 7-8.
 87 DUARTE, A., «Manifiesto», en *41 Annale, Supostavljanje i kontinuitet Novih Tendencija*, Itanska Sabornica, Porec, 2001, p. 74.



Catálogo *Antes del Arte*, Valencia, 1996.

Règle et déviance, Zurich, 1998.

Catálogo *Formes et Mouvements d'Art au XXème siècle*, Tokio, 2000.



Ángel Duarte, *Hommage à Francisco de Zurbarán*, mixta sobre madera, 1993-2000.



Entre abril y junio de 2000 tuvo lugar en París, en la galería Denise René, la exposición Ángel Duarte. *Hommage à Francisco de Zurbarán*. Con ella Ángel quiso mostrar dos cuestiones: hacer pública su deuda con Zurbarán y hacer frente a la cultura americana; en junio de 2004 se celebró en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Sion la muestra *Ángel Duarte et l'hommage à Francisco de Zurbarán en la Ancien Pénitencier*, junto al músico Pierre Mariétan; en la galería Paul-Baovée, en la Ville de Délemont, Ángel Duarte expuso, junto a Rafael Gómez, Juan Martínez y Manuel Torres, en *Artistes espagnols vivant en Suisse*, en octubre de 2006, con el apoyo de la embajada española y la colaboración del *Prix Wakker*. Esta fue la última experiencia colectiva en la que Ángel Duarte participó en vida. Con ella se cerró su trayectoria y la idea que tuvo sobre el arte emprendido en 1952 en Madrid; en Lisboa se expuso, una vez fallecido, *Revolução cinética* en el *Chiado Museu Nacional de Arte Contemporânea*, en marzo de 2008, comisariándola Emmanuel Guignon, director del *Musée des Beaux-Arts et Archéologique* de Besançon, en ella Ángel Duarte figuró en la primera sala, llamada *negra*, donde se revisaron todas las investigaciones que hicieron converger la relación entre espacio, tiempo y movimiento⁸⁸ y se puso de manifiesto el papel que tuvo la galería Denise René en todo ello.

4. DOS DÉCADAS DE INVESTIGACIÓN. LOS CUBOS, LOS ENSAYOS Y LAS SERIES

En las dos últimas décadas de su vida, Ángel Duarte fijó su investigación en campos ya estudiados profundizando en algunas cuestiones que atañeron a la forma. Sin embargo, abrió también su obra a otras posibilidades complementarias, como son las *figuras imposibles*, la importancia del color

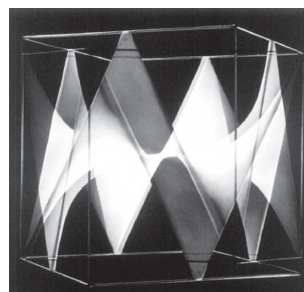
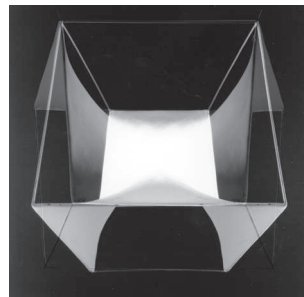
88 GUIGNON, E., *Revolução cinética*, Chiado Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2008, p. 17.

o el capricho fuera de cualquier norma, acudiendo para ello a la fotografía, al ordenador o al uso de pigmentos mezclados con materiales industriales.

Si en las dos décadas anteriores Ángel Duarte había centrado sus prioridades en cuatro campos: el geométrico, el gestáltico, el topológico y el fenomenológico, al iniciarse los años ochenta desarrolló el primero de ellos con sus estudios sobre la tridimensionalidad del cubo. Intentó captar en una larga serie la estructura cúbica, su ambigüedad espacial, utilizando un espacio acotado como elemento plástico, el espacio como tal, al margen del objeto, pero con el objeto, llegando casi a prescindir de él para revelarnos las estructuras invisibles de esa realidad cúbica. Una tarea que admitió la versatilidad como característica propia merced a las articulaciones interiores que se guían por los *hilos ópticos* duartianos, formados por los paraboloides hiperbólicos, y que tienen relación con la organización de la percepción visual. El cubo visto así conforma un mundo que se abre a posibilidades infinitas, a cambios, transformaciones, a la creación de nuevos espacios dentro del mismo espacio, a la multiplicidad dentro de la unidad: la descomposición en formas geométricas, en estructuras, en un problema de continuidad, de infinito, de variaciones, de repetición y de imposibilidad. Imposibilidad porque, a pesar de respetar las leyes que rigen el mundo, Ángel Duarte transgredió con sus formas esos principios merced a los efectos ópticos.

Con esto entramos de lleno en el campo gestáltico y, sobre todo, en el topológico: la estructuración del espacio en los cubos, en las superficies deformadas y deformables, en la rigidez y en la elasticidad. Los cubos son verosímiles o *lógicos* pero irrealizables; representan un orden invisible solamente intuido en su estructura y en el ritmo de las formas. Son formas simples que se unen a un sistema para poder proceder a su composición, entrando de nuevo en un ámbito fenomenológico: en la idea de que la percepción del cubo y la percepción del espacio, su *realidad* y su espacialidad no constituyen dos problemas distintos y, mucho menos, excluyentes. Por lo tanto, Ángel Duarte quiso establecer con sus indagaciones una *situación* dentro de un *campo de acontecimientos*, implicando con ello tanto al espacio que envuelve al objeto como al propio cubo, e incluso al nuestro, al del observador: «Los objetos materiales no sólo determinan la estructura del espacio que los rodea sino que, a su vez, –como afirma el físico Fritjof Capra siguiendo las teorías del filósofo Ernst Mach– se ven influidos por su entorno de modo esencial»⁸⁹.

Con la serie de cubos, Ángel Duarte no hizo sino rendir dos claros homenajes. Uno al sueco Mauritz C. Escher⁹⁰ por las aportaciones científicas en torno a la representación de una geometría hiperbólica (bidimensional no euclidiana) y por sus *figuras imposibles*⁹¹ y otro al artista Josef Albers⁹² por



Ángel Duarte, estudios sobre el cubo.

89 CAPRA, F., *El tao de la física*, Sirio, Barcelona, 2007, pp. 285-286.

90 PENROSE, R., «On the Cohomology of Impossible Figures», en *Leonardo*, Vol. 25, núms., 3 y 4, Oxford, 1992, pp. 245-247; PENROSE, R., «Escher and the Visual Representation of Mathematical Ideas», en *M.C. Escher: Art and Science*, Amsterdam, 1986, pp. 31-33. En estos dos artículos puede verse la estrecha relación entre ciertos tipos de figuras imposibles y las matemáticas, remitiéndonos no sólo al propio Mauritz C. Escher sino también al cubo de Necker.

91 Las figuras imposibles se basan en la ilusión que crea una perspectiva cuando en un plano un objeto, o partes de él, son observados desde diferentes puntos de visión, o bien ocupan dos o más posiciones en el espacio, creando una ambivalencia en su orientación.

92 Josef Albers habla en su libro *La interacción del color* de cómo los efectos de la mezcla media se



Ángel Duarte, *Essais*, pigmento sobre cristal, 1998.

Ángel Duarte, *Essais*, mixta sobre aluminio, 2001.

rechazar cualquier asociación analógica y por cuestionarse permanentemente los conceptos que atienden a lo *mudable* y a la *apariencia*. Así, mientras el primero le aportó la base matemática, el cálculo combinatorio, para conformar los cubos, el segundo los matizó con construcciones ópticas, con variaciones a las que aplica la ley en el campo visual.

Junto a las cuestiones estructurales, Ángel Duarte trabajó en piezas *extrañas*, fuera de su producción metódica, en una serie de *Ensayos* que hizo sobre texturas, materiales, soportes, pigmentos y colores. En este sentido se aproximó a las formas irregulares, a la indeterminación o al azar propuestos por los informalistas pero sin ningún sentimiento ni gestual ni vital:

Fueron investigaciones sobre «otro» orden y «otros» ritmos que nada tuvieron que ver ni con los franceses informalistas ni con los matéricos españoles, ni con la irracionalidad, ni con la poética, ni con posiciones antiestéticas, ni con existencialismos. Fue una aproximación al trabajo que quería desarrollar en soportes nuevos. Nada más. Se trata de una búsqueda sobre formas cambiantes en yuxtaposiciones o en «colisiones espaciales» que se transforman. El proceso constructivo es como una suma o una acumulación de fragmentos. O quizá, deba hablarse de una deconstrucción, de cierto caos⁹³.

Hay pues en estos ensayos una voluntad de romper la exactitud del trabajo: orden y desorden, significación e información, ritmo y tensión... fueron las nuevas vías que Ángel Duarte exploró en esos ensayos para que siguiesen siendo obras abiertas, obras que cambiasen y se deformasen en una especie de juego que no fue sino un ejercicio esencialmente pictórico. En esta línea de trabajo debemos incluir la mencionada *Escalera de Jacob*, una escultura que también se salió de sus patrones analíticos.

Los ensayos apuntan directamente a una recuperación de todos los recursos pictóricos, como la materia (que existe en su animación), el color (que pervive en la intensidad), el gesto espontáneo (que anima el movimiento). Y, a la par, apunta a una valoración del propio hecho de pintar, como puede ser el valor plástico del soporte o la incorporación de aquello que simplemente es casual y, consecuentemente, está al margen de toda regla y de toda lógica. La investigación sobre el signo, sobre sus transformaciones morfológicas, siguió siendo para Ángel Duarte, no obstante, una necesidad vital para transmitir sus obsesiones sobre las formas, el dinamismo generado a tenor del color o del trazo ondulado y aislado –primitivo en esta ocasión– cuya simplicidad implica un mundo muy complejo sobre las trayectorias, las fuerzas y las divergencias. Con estos ensayos, que también podríamos calificarlos como *caprichos*, Ángel combinó el ilusionismo con la objetividad.

En un plano muy distinto, Ángel Duarte también llevó a cabo en estos años un proceso creativo basado en la *esencialidad*, donde confluye hábilmente el manejo de todas las variables definitorias de su trabajo pictórico, línea, espacio y color, para ofrecer una realidad material, estructurada

comportan de manera no espacial, de la difícil catalogación de los colores ilusivos adicionales o de la relatividad del color y la diferenciación entre hechos factuales y actuales.

93 Conversación con Ángel Duarte en el Hotel D'Abuison, París, junio-julio, 2000.

y formal a la que dotó de tiempo y movimiento, creados ambos en muchos casos por el propio espectador. Las formas entresacadas de los elementos generatrices y de la repetición de figuras geométricas tuvieron como último objetivo una clara intención liberadora al querer reconciliar al hombre con espacio, en el sentido ilustrado del término. Para plasmar esta idea sobre la racionalidad, Ángel Duarte desde 1980 hasta 2007 realizó tres grandes ciclos de pintura, *Sion* (1980-1985), *Zurichois* (1985-1995) y *Hommage à Francisco de Zurbarán* (1993-2003); tres amplios ciclos que hemos de entender como el último legado del artista aldeanovense.

El denominador común de las tres series siempre fue el método científico que guio a Ángel Duarte durante sus últimos años; método que se ha ceñido básicamente a la denominada *lógica del descubrimiento*, permitiéndole avanzar y consolidar todas y cada una de las teorías esgrimidas desde la década de los años cincuenta y demostrándonos que un esquema de trabajo científico aplicado al arte acaba corrigiendo una gran parte de los errores⁹⁴.

Pero, a la vez, que fue experimentando, también Ángel Duarte en esos últimos años sintió un especial interés por el color. A él le dedicó las tres series, a su estructura, a su peso y a su sentido en el espacio: los contrastes el color como nexos y como correlaciones dentro de las superficies, el estudio de los fondos, los problemas de luminosidad y tonalidad... desembocaron irremediabilmente en una organización cromática, en un diseño concreto, en unas mediciones variables, en unas relaciones nuevas. Posiblemente, la abstracción de clara raíz zuriquesa exigiese, por un lado, nuevos colores, colores industriales⁹⁵ y, por otro lado, una unidad compositiva que hemos de entenderla como una relación condicional entre el contenido y lo que quiere expresar⁹⁶. Esto es, Ángel Duarte diferenció entre la estructura general de los cuadros y una estructura secundaria o *fina* que modifica el color, su situación en el espacio, sus propiedades e, incluso, su sentido. El color así se transformó casi en un diseño, en un espacio que ha de ser ocupado y dividido por líneas cortadas y por visuales que recorren los cuadros de un extremo a otro, ofreciéndonos gamas e *intervalos* que obedecen a un principio de ordenación cualitativa y cuantitativa.

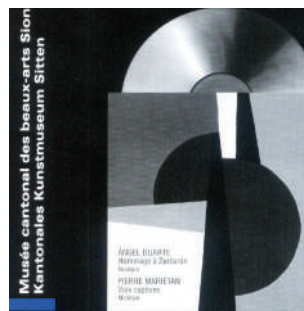
5. LA ESCULTURA PÚBLICA DE NUEVO (1980-2006)

Las esculturas públicas y todas las maquetas realizadas en el siglo XXI fueron un claro reflejo de la oposición existente en su fuero interno entre unos razonamientos analíticos y otros sintéticos y de la asunción de formulaciones algebraicas en cuanto a las relaciones espaciales y perceptivas y a los problemas topológicos añadidos. El rigor siguió siendo el método para hacer frente a la representación, muchos de cuyos problemas vienen dados por la física y se ven resueltos dentro de los márgenes de la geometría no-euclídea. A la hora de desentrañar las propiedades estructurales de la naturaleza, de componer el espacio a través de planos y del *principio de continuidad* para pasar de lo finito a lo infinito sin variación alguna, Ángel Duarte realizó una

94 POPPER, K. R., *Conjeturas y refutaciones*, Paidós, Barcelona, 1982, p. 216.

95 BALL, Ph., *La invención del color*, F.C.E., Madrid, 2003, p. 404.

96 PAWLIK, J., *Teoría del color*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 105 y ss.



Ángel Duarte, *Sion 7*, técnica mixta sobre isorel, 1992.

Catálogo Ángel Duarte: *Hommage à Zurbarán, Pierre Marietan, voix captives*, Sion, 2004.

Ángel Duarte, *Zuriqueses V. C.7*, mixta sobre cristal, 1995.

Vista general de *Hommage à Francisco de Zurbarán*, Galería Denise René, París, 2000.



Niños jugando en la obra *Ouverture au Monde* en Lausana, 1997.

serie de obras, en menor número y tamaño (dadas las nuevas circunstancias políticas y económicas), que trascendieron las fronteras suizas al incorporarse a la vida artística española en el momento en el que la inversión en grandes proyectos fue un objetivo cultural: los años ochenta estuvieron relacionados con los actos del quinto centenario del descubrimiento o con el desarrollo museístico en las distintas autonomías: «Ces progrès, d'hier à aujourd'hui, ont été étroitement déterminés par la commande publique et le développement des politiques culturelles... La sculpture exige de tels investissements... que l'érection d'une œuvre dans l'espace public requiert l'accord des pouvoirs publics et relève donc naturellement d'initiatives publiques... que d'initiatives personnelles...»⁹⁷. Y, realmente, Ángel Duarte vio que en nuestro país se dieron unas condiciones aptas para poder establecer «un diálogo» entre el arte público y el espacio público. Intentó, como señala Félix Duque, que la colaboración técnica del artista, «instaurador de masas y vacíos», con el paisaje, «cierre profundo y retráctil»⁹⁸, fuera una realidad.

Ángel Duarte, pues, ahondó de manera especial en esta última vertiente, en la llamada «lógica de la intercomunicación», en aquella que el observador-ciudadano, la escultura y el espacio cohabitan, se funden en «un escenario de encuentros en el que coinciden funciones de intercambio con sus apéndices culturales», como la oficina de correos, el museo, una carretera, una iglesia, un hotel o un tanatorio... esto es, los *no-lugares* que Marc Augé desgranó magistralmente en un ensayo publicado en España en 1998⁹⁹. En ese mismo plano, puede decirse que Ángel Duarte se planteó la intervención en los espacios públicos como una posibilidad que tiene un doble sentido: aquél estrictamente creativo que ha de atender a lo que es el embellecimiento a través del mobiliario urbano, y aquel que debe responder a la contemporaneidad, reflejo de las ideas de un tiempo que dan sentido a la obra y crean las dudas correspondientes en quienes la disfrutan¹⁰⁰. Pero, a todas luces, siempre dentro de lo que supone el interés colectivo y, en consecuencia, de un espacio para la «interacción plural» que rompe con la lógica del monumento, con la lógica de la conmemoración: Ángel Duarte quiso durante estos años que sus esculturas formaran parte de los «espacios socializados, usados y territorializados»¹⁰¹.

5.1. Principios que rigen la escultura de este periodo

Ángel Duarte en sus últimos años pretendió, a tenor de lo apuntado, consolidar el arte público, trabajando la escultura como si fuese un género netamente urbano, como la negación de un arte decorativo, ajeno a cualquier celebración, comprometido con la ciudad y con el paisaje, un elemento más

97 CORNU, P. y SORBIER, F., «Création et citoyenneté», en *SCEREN*, núm. 35, mayo, 2001.

98 DUQUE, F., *Arte y espacio público*, Akal, Madrid, 2001, p. 49.

99 AYMONINO, C., *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981, p. 91. Véase al respecto el ensayo del antropólogo francés: AUGÉ, M., *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998.

100 OLIVARES, R., «El artista y la ciudad: la utopía», en *Festival Internacional Arte*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 1997.

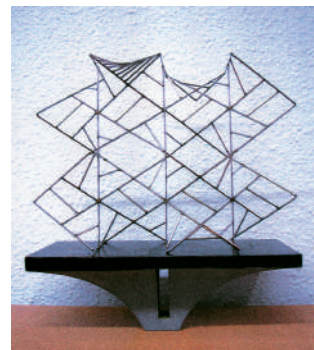
101 DELGADO, M., *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 30.

que fuese capaz de transformar la realidad al abrirse al entorno y dotarle de un significado estético que disfrute el ciudadano: «Me planteé al terminar los grandes encargos, lo que se ha llamado “las cinco topologías” (idea de mi colega Schöffer¹⁰²) a la hora de emprender un trabajo. Esto es, tuve presente nociones, como el tiempo, el clima, la luz, el espacio y la modulación armónica para crear un conjunto coherente dentro de un marco establecido, sea urbano o no y al margen de las formas técnicas o estéticas. Basta citar como ejemplos el homenaje que hice a Galileo Galilei o la intervención el L'Île, en el lago de Neuchâtel»¹⁰³. Efectivamente, Ángel Duarte concibió la escultura como una forma de reivindicar la modernidad, ayudándose de aquello que se ha denominado «la metamorfosis estructural y conceptual escultórica»¹⁰⁴, cuya esencia radica en el abandono de los principios de permanencia y de perfección estética. Este nuevo sentido que dio a las obras, en un contexto muy concreto, llevó aparejado la preocupación por la forma, la relación física de los objetos esculpidos y la ruptura total con la idea de monumento, tal como apuntó Alexandra Parigoris en 1986 al hablar de sus esculturas¹⁰⁵.

Pueden resumirse todas estas argumentaciones sobre el papel que la escultura ostenta en la concepción duartiana en los siguientes puntos:

1. La escultura como espacio ciudadano, como fenómeno urbano que desplaza la noción estatuaría de la obra para confundirla con todo el trasfondo que la rodea, mezclándose, perdiendo su referencia como tal y sumándose con el resto del mobiliario urbano¹⁰⁶. Ángel Duarte se esforzó para que sus intervenciones contribuyeran a descubrir el espacio, el lugar. Se ajustó a las pretensiones de la *Carta de Atenas* cuando hablaba de «paisaje cívico» y de la recuperación de esos lugares con funciones colectivas, dignificados y con cargas significativas (o metafóricas al emplear hormigón o acero) a la hora de interpretarse: parques, lagos, encrucijadas urbanas, iglesias, auto-vías... ofrecieron, siguiendo el dictado de Ángel Duarte, una nueva «geografía estética» insertada, eso sí, dentro de una visión patrimonial¹⁰⁷.

2. La escultura como identificación del territorio, como configuración de un paisaje lleva aparejado una vertiente puramente arquitectónica. Ángel Duarte se situó en estos años más allá de la galería, del museo y prefirió establecer un diálogo con el entorno, adscribiendo sus esculturas a un espacio e, incluso, como mandaron los principios posminimalistas, dotó a determinadas obras de un carácter efímero, el caso de *L'Île*, para crear otro tipo de *ambientes*, muy relacionados con la contemporaneidad, como se demostró también en *Lausana Jardins 97*.



Ángel Duarte se situó en los años ochenta más allá de las galerías y de los museos para dialogar con el entorno, como lo demuestra en el espacio exterior del Museo del Valais.

Elección de la maqueta que se llegó a ejecutar para la Autovía A 66, Sierre, febrero de 2002.

Ángel Duarte, estructura de *E.26 A. I.*, acero inoxidable, 2001.

102 Véase SCHÖFFER, N., *La nouvelle Chart de la ville*, Ed. Denoël, París, 1974.

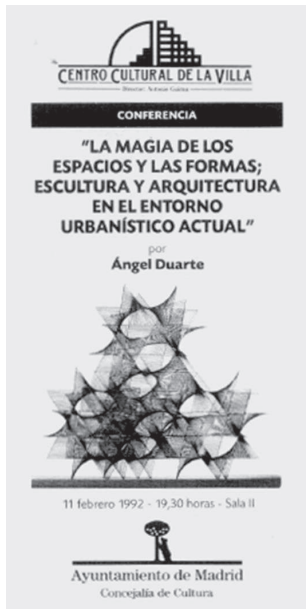
103 A. A. D., Escrito fechado en marzo de 1987, un folio escrito con caracteres mecanografiados, sin firmar.

104 ROWELL, M., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Édition Centre Georges Pompidou, París, 1986, véase introducción.

105 PARIGORIS, A., «Paris, Centre Georges Pompidou, Qu'est-ce que la sculpture moderne?», en *Burlington Magazine*, núm.128, octubre, 1986.

106 BUREN, D., «Can get Down from its Pedestal and Rise to street Level?», en *Sculpture. Project in Münster*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1997, p. 501 y ss. Puede verse también este aspecto en MADERUELO, J., *Arte público*, Diputación de Huesca, Huesca, 1994.

107 SIMEOFORIDIS, Y., «Paisaje y espacio público», en 2 G, núm. 3, 1997.



En 1997 Ángel Duarte dio una conferencia en Madrid sobre los espacios, la relación de la escultura y arquitectura y el entorno.

3. La escultura como contravalor mercantil, como valor social a pesar de la disminución de encargos en estas dos últimas décadas. La experiencia, la percepción, la idea de construcción y el espacio primaron por encima de cualquier sugerencia. La utilidad social duartiana se enmarcó en el concepto *ultrartístico*, en la idea de que la escultura también tiene un sentido arquitectónico, de diseño y urbanístico¹⁰⁸.

4. La escultura como concepción estética que ya no adquiere un papel pasivo o decorativo. Ángel Duarte fue un pionero en el proceso de desmaterialización de la escultura contemporánea y en el refuerzo del vínculo espacio-tiempo, incluyéndose en ello la idea de visión y percepción, de ritmo interno, dirección, interacción... Esto es, se crea una relación diferente entre obra y espectador: luchó por sacar a la escultura de su corsé, comprometiéndose, y he ahí su significado ideológico, con la vida social mediante la participación de todos los espectadores y a través de esa idea de reafirmación de los lugares. Sin olvidar, por supuesto, la idea del espacio interactivo, la obra no como objeto, sino como proceso¹⁰⁹.

Con estos principios, Ángel Duarte se enfrentó a los encargos de los últimos años, guiado, eso sí, por la política de promoción que su amigo Jacques Lang, ministro de Cultura francés, defendió a través de los llamados «fondos» gestionados por el Centro Nacional de Artes Plásticas. Esto es, pensando en el urbanismo, sumándose a un concepto nuevo, recuperando espacios, colaborando con los arquitectos y utilizando la escultura como método pedagógico¹¹⁰. A ello debe sumarse la incorporación española a estos encargos al iniciarse la década de los años noventa y las transformaciones que se dieron en la concepción de la ciudad, como sitio habitable.

Por otra parte, en este periodo, en las esculturas públicas de Ángel Duarte primó el uso del acero por encima del hormigón, reducido a la obra *Escalera de Jacob*. Pero también echó mano del poliestireno, aplicado en *L'île* o en *Croix Rouge*, o del vidrio, sólo visto en el tanatorio de Sierre: Ángel Duarte prefirió, como ya intuyó a finales de los años setenta Marcel Joray, quitar la protección a las esculturas y enseñarnos todas las variables de una forma y sus modulaciones, pasando de una concepción arquitectónica a otra con matices más ingenieriles, donde se apreciase más la tensión de las formas y, sobre todo, la geometría y el movimiento¹¹¹. Un alarde de maestría en el uso de los materiales que le sirvió para partir de un análisis conceptual y aclarar la noción de la recta, una de las claves que aplicó hasta el último momento para integrar las formas en el espacio y dotarle así, siguiendo a Giuseppe Peano o a Moritz Pasch, de un carácter constructivo: matemática, ciencia e intuición fueron de nuevo los ingredientes que hicieron posible

108 Conferencia de prensa dada el 15 de marzo de 1994 en la Sala de Exposiciones Rekalde, traducción del texto, Asunción Pescador.

109 FORESTA, D., «The Many Worlds of Art, Science, and the New Technologies», en *Leonardo*, Pergamon Press, Oxford, núm. 2, 1991.

110 Véase MOLLARD, C., «100 commandes publiques», en *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, París, 1992.

111 JORAY, M., *Le béton dans l'art contemporain*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1977, p. 16.

ese alarde estructural de sus esculturas, la exploración de las posibilidades constructivas de las obras, la resolución de problemas prácticos (tanto en su definición geométrica como en su ejecución) y los planteamientos mecánicos de sus armazones, algunos con eje de rotación.

5.2. La escultura como campo de investigación

Los conceptos racionales que aplicó a la pintura le sirvieron para codificar la parte de realidad¹¹² que quiso presentar principalmente en la obra escultórica, salvando, eso sí, aquella ejecutada como ejercicio o como «capricho», las denominadas por él mismo como «atípicas»¹¹³. La geometría fue siempre para él matemática interpretada¹¹⁴, y una vez pasado el destierro obligado con el postulado euclidiano de las paralelas y una vez que se abrieron caminos opcionales a los sistemas no interpretados como el álgebra abstracta, esa geometría poseyó, por un lado, un contenido esencialmente empírico y, por otro lado, un conjunto de verdades que pueden describirse como una *lógica de la justificación*, que siempre permanecerá invariable aunque se le añadan otras verdades más estimulantes, como la de los espacios de David Hilbert y su aplicación a la mecánica cuántica.

Este planteamiento, fruto de la extrema racionalidad con que actuaba, conforma el núcleo estructural de las esculturas públicas ejecutadas durante este período. Un grupo no excesivamente numeroso que condesa muchos años de investigación; muchas horas de una búsqueda constante, que va desde el relieve luminoso, donde la idea escultórica sigue siendo, como en los años sesenta, un mero pretexto (para jugar, por una parte, con el plano estático y los dos que están en rotación, la luz artificial y el movimiento y, por otra parte, con las posibilidades de modular un soporte formal que complete el espacio arquitectónico) hasta los móviles con motor que exteriorizan el vasto mundo interior de la obra y el movimiento adquiere un verdadero valor plástico. Entre estos dos polos, Ángel Duarte culminó esta síntesis con trabajos que fueron más allá de lo estrictamente mecánico. Así, en las obras estáticas recogió la luz exterior y dio cabida a todas las posibilidades que influyen y cambian su propia ley interna al establecer relaciones dialécticas con el medio físico, multiplicando su capacidad comunicativa e incorporando la *energía* tridimensional a los esquemas inmanentes y estáticos de su obra pictórica. A esta escrupulosa relación que estableció entre la razón y el mundo físico, Ángel Duarte añade a sus esculturas el valor de dignificar los espacios urbanos mediante una serie de hitos cualificados y estéticos que contrarresten la posible degradación del territorio. La obra de arte fue para él un concepto activo y transformador que dotó de identidad al lugar¹¹⁵ y nos ha hecho reflexionar, a través de sus dimensiones, sobre los problemas del entorno.

112 STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, p. 259.

113 Realizó numerosas esculturas atípicas en la década de los años setenta para presentarlas en concursos o ediciones de premios.

114 QUINE, W. V., *Del estímulo a la ciencia*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 68.

115 SENIE, H. F., *Contemporary Public Sculptures. Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 3.

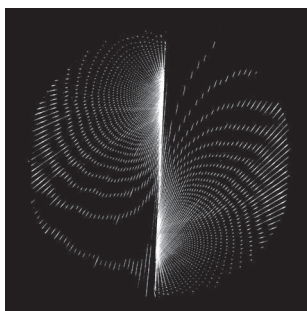
5.3. Las obras

Pueden establecerse dos bloques que dividen claramente la labor emprendida por el escultor aldeanovense en su última época a tenor de las investigaciones apuntadas en los apartados anteriores: las obras realizadas con diversos materiales industriales, como el hierro, el vidrio, el cemento y el poliestireno y las obras realizadas con acero inoxidable.

Entre las obras realizadas con diversos materiales destaca *E. 1. P.* por abrir este largo ciclo formado por cuatro esculturas. Es una obra realizada con tubos galvanizados para la *Maison Biella* de Brug-Bienne (una fábrica de peletería) que dibuja en el espacio un solo paraboloides hiperbólico y mide 500 X 500 X 500 cm.; un modelo, fechado en 1980, que repitió para la *Place de la Majorité* de Sion, y reproducido en la gran retrospectiva que hizo el Museo cantonal en 1981, aunque la maqueta original está datada en 1971 y se previó que fuese en acero y poliéster blanco dentro de aquellas esculturas-juego ideadas junto al Grupo Y. Su idea fue más pedagógica que estética y por ello no dudó en concebir una superficie lo más sencilla posible (aparentemente). Transmitir el rigor que debe aplicarse, *ver* el espacio, disponer la estructura de manera correcta, desentrañar los aspectos técnicos que conforman ese armazón, a través de un talento de ingeniero y de una reducción sustancial del material... fueron algunos de los objetivos marcados en este simple paraboloides cuyas rectas están unidas por collarines amovibles.

En 1983, Ángel Duarte cambió de tercio al recurrir a indagaciones ya hechas al instalarse en Sion y concibió una estructura semoviente para el *Centre Funéraire* de Sierre, a la que no puso título. Se trata de un grabado luminoso, hecho con una luna endurecida, aluminio y neón, igual que los que realizó a mediados de la década de los años sesenta, de 114 X 114 cm. Esta obra volvió sobre cuestiones planteadas en décadas anteriores, aunque el motivo así lo requirió: Ángel Duarte siempre había expresado su fascinación por el misterio del espacio y por su fuerza, a la vez material e inmaterial, transparente y opaca¹¹⁶, pero también había mostrado su interés en dejar un testimonio sobre el concepto de eternidad, y éste pareció ser el mejor sitio: «Ángel Duarte se bat avec la lumière d'en faire son allié en même temps qu'un agent spirituel... il cherche à "sculpteur" la lumière et l'espace infini...»¹¹⁷.

Dentro de este apartado ha de incluirse la mencionada *L'Échelle de Jacob*¹¹⁸ que realizó para la exposición *Repères/Merkzeichen*, celebrada entre junio y septiembre de 1986. La escalera de Ángel Duarte se situó en Martigny, en la confluencia de las avenidas de Marc-Morand y la Rue du Léman, en el chafán que da al río Dranse. Para su realización se basó en el libro del Génesis (28,10-13), donde narra cómo Jacob en su viaje de Bersabea a Haran tuvo el sueño de la escalera por la que subían y bajaban los ángeles de Dios. Con



Ángel Duarte, *E. 1. P.*, tubos galvanizados con collarines, Ferme Asile, Sion, 1981.

Ángel Duarte, *L'Échelle de Jacob*, hormigón y hierro, Martigny, 1986.

Ángel Duarte, *V. 37*, grabado sobre vidrio, 1965. que sirvió para llevarlo a gran escala en el Tanatorio de Sierre en 1983.

116 Declaraciones hechas en una entrevista al semanal *N. F.* el 23-XI-1984, bajo el título «Du jamais vu...». Valentina Anker insistió mucho en la idea de «profondeur» como única forma del espacio, tomado por Ángel Duarte de Naum Gabo y Antón Pevsner, del *Manifiesto realista*, fechado el 5 de agosto de 1920, en «L'hyperbole ou la route du zéro et de e infini», *opus cit.*, p. 14.

117 Cisca, «Duarte et la lumière infini», en *Construire*, 12-XI-1983.

118 Esta escultura ya ha sido estudiada al hablar de Ángel Duarte y el periodo que discurrió entre Suiza y España.

estas dos referencias, la bíblica y la estética, Ángel Duarte ejecutó una de esas obras atípicas, financiada con dinero de la Fundación Pro Helvetia. Bajo la apariencia de una instalación de tres metros de altura, el artista aldeanovense reflejó, a través de tres escaleras de cemento inclinadas que giran sobre un eje que las acoge y se sustentan en una base de hormigón, no sólo el aislamiento del cantón francófono y la lucha permanente entre la tradición y la renovación, sino que dio una visión deíctica que une al hombre con la naturaleza y la técnica¹¹⁹.

La profesora Lozano Bartolozzi ha llegado, incluso, a ver en este amasijo de hierros que corona las tres escaleras, dirigidas a ninguna parte, un carácter muy cercano a la «estética surrealista», de acuerdo con su producción plástica de estos años. Esta obra se encuentra depositada, desgraciadamente, hoy en unos almacenes del Ayuntamiento de Martigny¹²⁰.

Por último, en este apartado, hemos de referirnos a una experiencia, en cierto sentido próxima a la instalación, como fue la *Croix Rouge* que realizó para *L'île* en 2002; año en el que se celebró la Exposición Nacional Suiza, y donde la *Radio Suisse Romande* quiso participar, primero con un encargo a Ángel Duarte y después con la compra de la escultura diseñada para tal celebración. El origen de este trabajo se halla en 1967, año en el que comenzó a trabajar con módulos de poliestireno, justamente después de disolverse el Equipo 57. Se compone de 23 módulos, nueve rojos y catorce blancos, de 2 X 2 metros por dos, que configuran la bandera suiza en tres dimensiones: representa la unidad y la diversidad en una sola estructura e ilustra la solidez y la apertura del país. Cada módulo representa a un cantón, a una lengua y a una religión, y es una identidad que se traba con otra hasta conformar la idea de nación: «L'union dans l'indépendance, l'identité dans la diversité: deux thèmes que les hontes de l'île vonst sans doute évoquer»¹²¹. Esta escultura fue ideada para *decorar* una isla flotante en el lago de Neuchâtel, dentro de un paraje idílico, entre el Jura y los Alpes.

Sin embargo, este amplio ciclo estuvo también determinado por los trabajos hechos con acero inoxidable, seis en total, que visualizan cómo Ángel Duarte cambiaba, investigaba y combinaba las formas *construibles*, haciéndolas cada vez más complejas, y donde los cálculos fueron más dificultosos. En primer lugar, está el móvil *E.8 A. I.* del *Hôtel Europe* (1989), cuyo precedente está en la estrella *E.14 A. I.*, ideada en 1977, concebida para pender de un cable de acero y jamás llevada a una escala mayor, fue el primero cronológicamente desde que hizo la última en 1977 para el Centro Escolar de Avenches. Se trata, según Gaëtan Cassina, de un trabajo típicamente arácido¹²², con unas dimensiones de 300 X 300 X 300 cm., formado por veinticuatro paraboloides hiperbólicos y con un motor de rotación (igual que en *E.12 A. P.*), llevado a esa escala a partir de la maqueta que se conserva en el propio hotel y data de ese mismo año.



Dibujo que representa la instalación ideada por Ángel Duarte en el lago de Neuchâtel.

Croix Rouge que realizó para *L'île* en 2002, para la Exposición Nacional Suiza en el Lago Lemán.

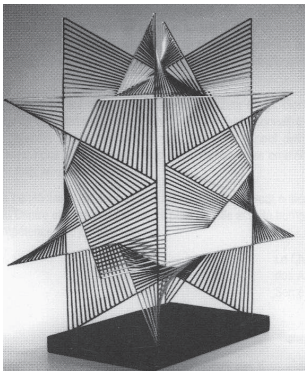
En la década de los años ochenta Ángel Duarte se esforzó por abrirse al entorno con sus esculturas y dotarle de un significado estético, como es el caso del Hotel Europa de Sion.

119 FIBICHER, B., «De l'art dans une vallée», en *Repères*, Museo Cantonal de Bellas Artes del Valai, Brigue, 1986, s. p.

120 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El espacio público y las esculturas de Ángel Duarte», en *Ángel Duarte, Opus cit.*, 2001.

121 DUARTE, A., declaraciones grabadas para la Radio Suiza francófona.

122 CASSINA, G., «Notas sobre las intervenciones en los espacios públicos suizos», *opus cit.*, p. 77.



Ángel Duarte en la inauguración de *E.8 A. I.* delante del Hôtel Europe, acero inoxidable y motor eléctrico, 1989.

Ángel Duarte, *E.4 A. I. b.*, ubicada hoy a la entrada del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, en Badajoz, y realizada entre 1991 y 1992 para la Exposición Universal de Sevilla.

Ángel Duarte, *E.4 A. I. c.*, acero inoxidable, 1970-1993.

En segundo lugar, *E.12 A. P.* (1962-1991), una pieza que procede de las investigaciones datadas entre el año 1962 y 1966 sobre el paraboloide y el movimiento, que fue presentada, como una maqueta de 100 X 200 X 100 cm., en la exposición de Escultura Suiza al Aire Libre en 1991, avalada por la Fundación Pierre Gianadda de Martigny, pero sin posibilidad de llevarla a escala real. No obstante sí cumplió su objetivo: «faire dialoguer, mais aussi laissez respirer le sculpture, créer une hereuse acoustique spatial et paysagère dans un parc superbe...»¹²³. Pero eso sí, siempre dentro de unos esquemas estrictamente, matemáticos¹²⁴. Igual que ocurrió con la estrella *E.14 A. I.*, concebida en 1977.

En tercer lugar, *E.4 A. I. b.*, ubicada hoy a la entrada del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, en Badajoz, fue realizada entre 1991 y 1992 enteramente en España, siendo la primera escultura monumental que se ejecutó en nuestro país: «Il s'agit d'une construction à modules qui joue avec bonheur de l'antagonisme statique-dynamique, ombre-lumière, le fruit d'années de recherches sur l'espace plastique»¹²⁵. El precedente de esa emblemática escultura hemos de rastrearlo en el periodo que Ángel Duarte más investigó en el espacio escultural, entre los años 1967 y 1973; esto es, la época en la que trabajó con el Grupo Y. La maqueta¹²⁶ fue presentada en la exposición *Universal Progression*, realizada por la Unión de Arquitectos de la U.R.S.S. y la Fundación PRO en Moscú a finales de 1990¹²⁷, aunque su catalogación fue en su exposición zuriquesa de 1981, año en el que Valentina Anker describió, de forma extraordinaria, el «continuum spatial» y «la profondeur, unique forme de l'espace»¹²⁸.

Junto a estas tres obras, cabe señalar también *E.4 A. I. c.* concebida como una metaestructura de tres metros y situada en el *Centre ORIPH* de Sion. Fue un proyecto que realizó en 1970, aunque no llegó a ver la luz hasta 1993. Hay que sumar el encargo del Ayuntamiento sionés y de la Poste Suisse, *Homenaje a Galileo Galilei*, para la Oficina de Correos de Sion, en ese *no lugar*, para el frontal de la entrada al edificio. Se propuso demostrarnos cómo la geometría caracteriza al espacio y lo transforma mediante sus propias leyes de composición interna (en las que el enfoque algebraico es muy importante). Esta cuestión le llevó a plantearse la función de los axiomas:

Il est important que vous considérez tout ce que vous voyez ici comme une recherche absolument orientée vers des nouvelles conceptions de l'organisation de l'espace: programmation de la lumière et surtout programmation du temps, que sont les matériaux essentiels de toute action plastique. Le problème qui me préoccupe, ce n'est pas de créer un objet, mais de créer des programmes c'est à dire d'organiser le

123 KUENZI, A. y FERRARI, A., «Sculpture suisse à Martigny. Les raisons d'un choix», en *Sculpture suisse 1960-1991*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1991, p. 11.

124 JORAY, M., «Sculpteurs suisses», en *Sculpture suisse 1960-1991, opus cit.*, p. 16.

125 BONVIN, J.-M., «Duarte à Séville», en *La Liberté*, 19-VIII-1991.

126 La maqueta se encuentra actualmente en el MEIAC. LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El espacio público y las esculturas de Ángel Duarte», en *Ángel Duarte*, Fundación Caja Badajoz, Zaragoza, 2002, p. 56.

127 MAURY, J.-P., «The revival and the new orientations of the constructivist tendency», en *PRO*, núm. 7, diciembre, 1990.

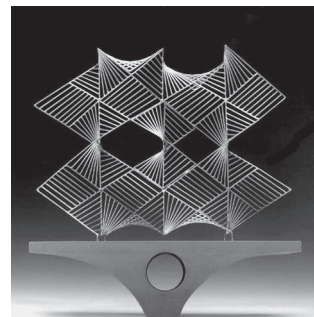
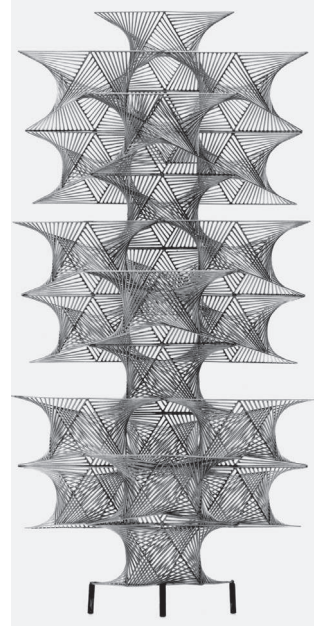
128 ANKER, V., «L'hyperbole ou la route du zéro et de l'infini», *opus cit.* pp. 14-18.

*temps. Ce temps, nous pouvons le modeler, nous pouvons le rythmer, l'organiser grâce a des effets perceptibles sur le plan visuel*¹²⁹.

Por último, la obra *E.26 A. I. (Extremadura)*, situada en principio en la salida de la Autovía de la Plata a la altura de su pueblo natal, Aldeanueva del Camino y después trasladada al casco urbano, frente al Colegio Rural Agrupado *Vía de la Plata*. Es una escultura concebida en el año 2001 para el encargo que le hizo la Junta de Extremadura a raíz de la concesión de la Medalla de Oro de la Comunidad Autónoma. La elección de este lugar se debió a un deseo del escultor aldeanovense de plasmar una idea con mayor libertad en el espacio, tomar a éste como taller y determinar un paisaje concreto a tenor del material elegido, el acero inoxidable, pero en este caso haciendo una evocación simbólica del territorio al vincularla a la Vía de la Plata¹³⁰. Con ello aspiró a crear un paisaje nuevo ya transformado por los desmontes hechos para la autovía, en el que esta escultura es un elemento más, y en el que su estructura no se impone, no invade nada, sólo se ajusta a la idea de desarrollo.

Todas estas esculturas que definen un amplio periodo de la producción duartiana pueden resumirse a modo de síntesis en: la insistencia de la *idea linear*, basada en ecuaciones y sistemas algebraicos, en cálculos diferenciales que revelan una serie de estructuras puramente matemáticas; el rigor y la lógica, el sentido estricto unido al pensamiento normativo; la intuición (de Henri Poincaré): la lógica demuestra y la intuición inventa: la creatividad como rasgo de madurez artística a la que añadió el uso de los ordenadores; y el recurrir a la deducción euclidiana y el desarrollo de las matemáticas fuera del mundo de Euclides, donde caben cuestiones de percepción, movimiento, interacción... Desde la geometría de Euclides, interesada por el estudio de las propiedades de alineamiento, las intersecciones, el paralelismo, la longitud, los ángulos, la medida, Ángel Duarte acudió a la geometría proyectiva para desembocar en aplicaciones topológicas.

Puede concluirse, pues, con unas palabras de Denise René: «Duarte ha abierto un campo inmenso, extremadamente variado, donde la intuición nos ha aportado la conjetura en la abstracción, más alejada, quizá del conocimiento, pero más ligada al razonamiento»¹³¹. Como apunta Eva Migirdicyan, Ángel Duarte forma parte de un siglo que hizo emerger el arte no figurativo, integrando con sus planteamientos matemáticos a la geometría en el lenguaje artístico, haciendo del espacio un elemento plástico donde sus estructuras complejas, escultóricas en esencia, fusionen arte y ciencia¹³². Para llevar a cabo esta tarea, Ángel Duarte militó en el anonimato de la investigación y de la experimentación, perteneciendo a distintos grupos que aparecieron y desaparecieron a tenor de la amistad o el trabajo colectivo con la finalidad de examinar, permanentemente, la Historia del Arte a través de la interdisciplinariedad para romper con el azar, con lo formal y responder así a las necesidades de una sociedad en plena transformación social, con otras miras



Detalle de la escultura *E.26 A. I.*, Aldeanueva del Camino (Cáceres).

Ángel Duarte, *Columna 5*, acero inoxidable, 1970, primer proyecto para la Autovía de la Plata.

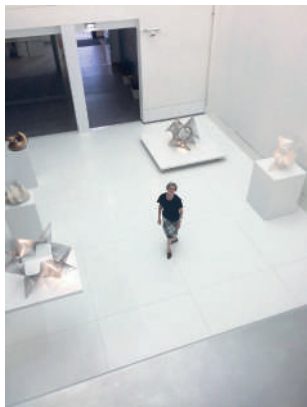
Ángel Duarte, maqueta *E. 26 A. I. (Extremadura)*, acero inoxidable, 2002-2006.

129 GORRET, M-A., «La programmation du temps», en *L'Impartial*, 17-X-1998.

130 ANÓNIMO, «La escultura de Ángel Duarte», en *El Periódico de Extremadura*, 27-IV-2006.

131 Conversación mantenida con Denise René, Hotel Tulyp, París, febrero, 2006.

132 MIGIRDICYAN, E., «Le paraboloïde hyperbolique: figure emblématique du mouvement dans l'art du XX ème siècle», artículo sin publicar, 21 folios mecanografiados y por las dos caras, julio, 2008.



Asunción Pescador en el Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí, Córdoba, sesenta años después de la creación del Equipo 57.

Reconocimiento de la labor investigadora de Ángel Duarte por parte de la Academia Europea de Yuste en el verano de 2006.

productivas y otro consumo en el plano artístico. Pretendió, tal vez, desvelar verdades universales siguiendo su pensamiento ilustrado¹³³.

Ángel Duarte se inscribió, según se desprende de toda su trayectoria y como conclusión, en ese alejamiento de la lógica mimética, de las fuentes de lo *fenómeno-figuración* de donde surge el término *real*. Ha ido fraguando su obra en la *no forma*, en la *no representación*, desafiando la fórmula griega, emancipando la imagen de esas formas, buscando los elementos constitutivos y estructurales, así como las variaciones infinitas¹³⁴. Como apunta Eva Migirdicyan, Ángel Duarte forma parte de un siglo que hizo emerger el arte no figurativo. Esto ha supuesto que toda su obra deba analizarse con una investigación continua que arrancó al finalizar los difíciles años cuarenta y concluyó en los primeros años del siglo XXI. Una investigación que no puede desvincularse del proceso histórico que vivió, de los debates, indagaciones e ideas de la vanguardia española y europea¹³⁵. Su búsqueda se centró en desentrañar lo esencial de manera exhaustiva, más allá de las meras formas, para fijar su atención en el volumen y su inserción espacial a través de la masa y el vacío.

Además, su vida no fue más que un compromiso con aquellos que creyeron en los avances de la ciencia, esforzándose por definir la figura del artista no como individuo sino como sujeto que actúa dentro de un colectivo y trata de entender la realidad en la que se desenvuelve¹³⁶. Realidad que escudriño a través de las matemáticas, pero no entendidas con ese rigor excesivo que tiene esta disciplina, sino aportando su intuición y su observación¹³⁷. Unas circunstancias que, en su caso, también estuvo muy ligada a la cultura europea y a la defensa a ultranza de la «noción de europeidad», a ese afán «de hacer frente al pensamiento que regula gustos y preferencias»¹³⁸.

Fue un artista testigo de su tiempo, un artista matemático que concibió sus obras como «placer estético merced a la armonía de sus proporciones y su equilibrio»¹³⁹ donde la luz y la mirada cobran su significado más preciso: aquel que nos muestra un nuevo mundo sideral repleto de enormes pirámides y estrellas¹⁴⁰. Como nos asegura Helena Matute, Ángel Duarte cumple un doble papel, el de científico y el de artista. Ambos confluyen en la observación, en cuestionar la realidad, en generar nuevas hipótesis, en interpretar, en descartar, en proponer, en utilizar la creatividad para buscar soluciones¹⁴¹.

133 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte: un artista extremeño con proyección internacional. 10 años de ausencia y 60 desde la fundación del Equipo 57», *opus cit.*

134 Véase el interesante ensayo de JULIEN, F., *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona, 2008.

135 MILLET, C., *Mes années 50*, *opus cit.*, p. 5.

136 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte: un artista extremeño con proyección internacional. 10 años de ausencia y 60 desde la fundación del Equipo 57», *opus cit.*

137 JOLISSAINT, S. Y BOLLMANN, C., «Ángel Duarte, dans les pas d'Antoine Pevsner», en *Cahier Pevsner*, núm. 1, París, 2014.

138 CANO RAMOS, J., «Ángel Duarte y su Hommage à Francisco de Zurbarán», en *Zurbarán, miradas cómplices*, Parlamento de Extremadura, Badajoz, 2014, pp. 24-29; CANO RAMOS, J., «Hommage à Francisco de Zurbarán», en *Boletín de noticias del Museo de Cáceres*, Museo de Cáceres, núm. 191, diciembre, 2017.

139 LLORENTE HERNÁNDEZ, A., «Módulos y movimientos. 11 esculturas de Ángel Duarte», en *Ángel Duarte. La voz internacional del Equipo 57*, Galería José de la Mano, Madrid, 2018, s. p.

140 BONET CORREA, A., *Ángel Duarte y el Equipo 57*, dos folios mecanografiados, sin paginar y fechados en Madrid el 18 de abril de 2018.

141 MATUTE, H., *Nuestra mente nos engaña*, EMSE EDDAP, Madrid, 2018, pp. 128-129.



Ángel Duarte, S/t., acero inoxidable, 2002.

ÁNGEL DUARTE

El más matemático de los escultores

DE JAVIER CANO RAMOS
SE IMPRIMIÓ EN MÉRIDA
DURANTE LA PRIMAVERA
DEL AÑO 2018.