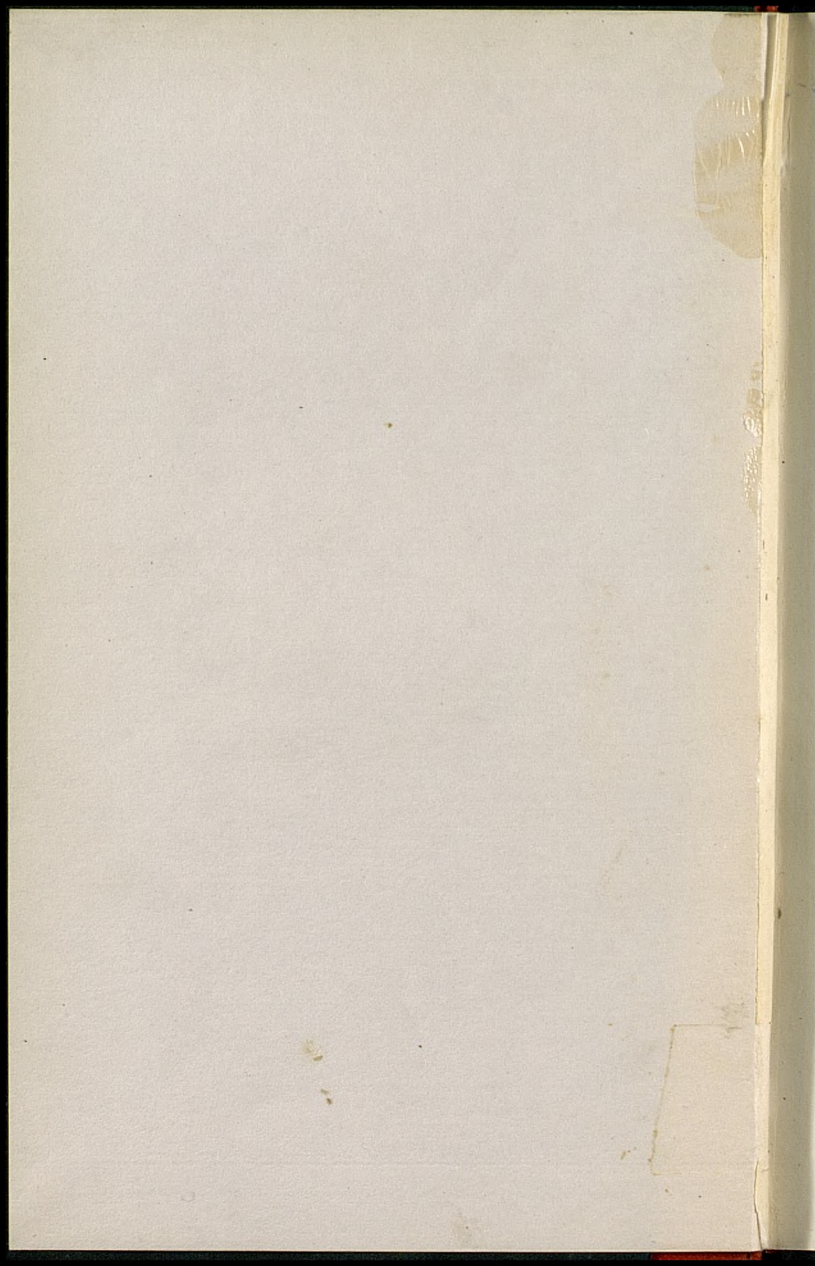


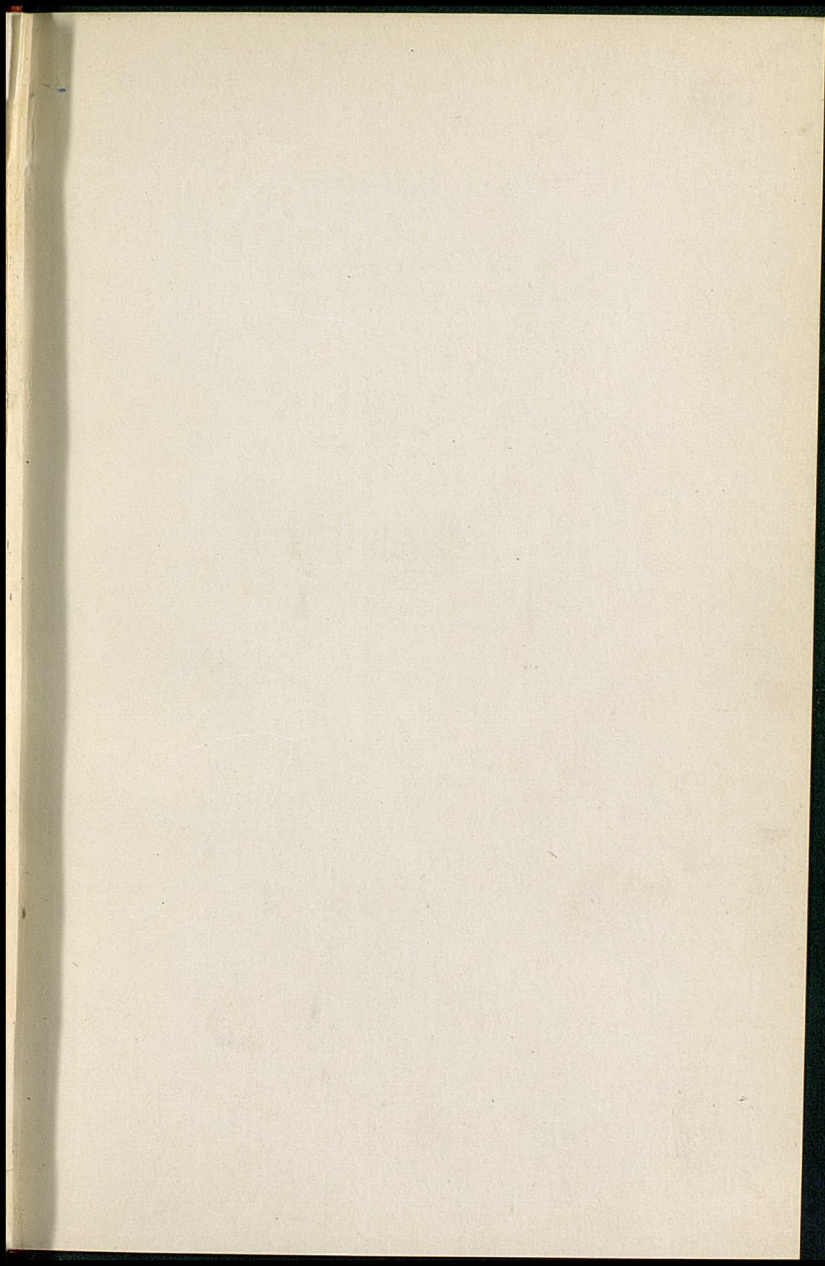
PA

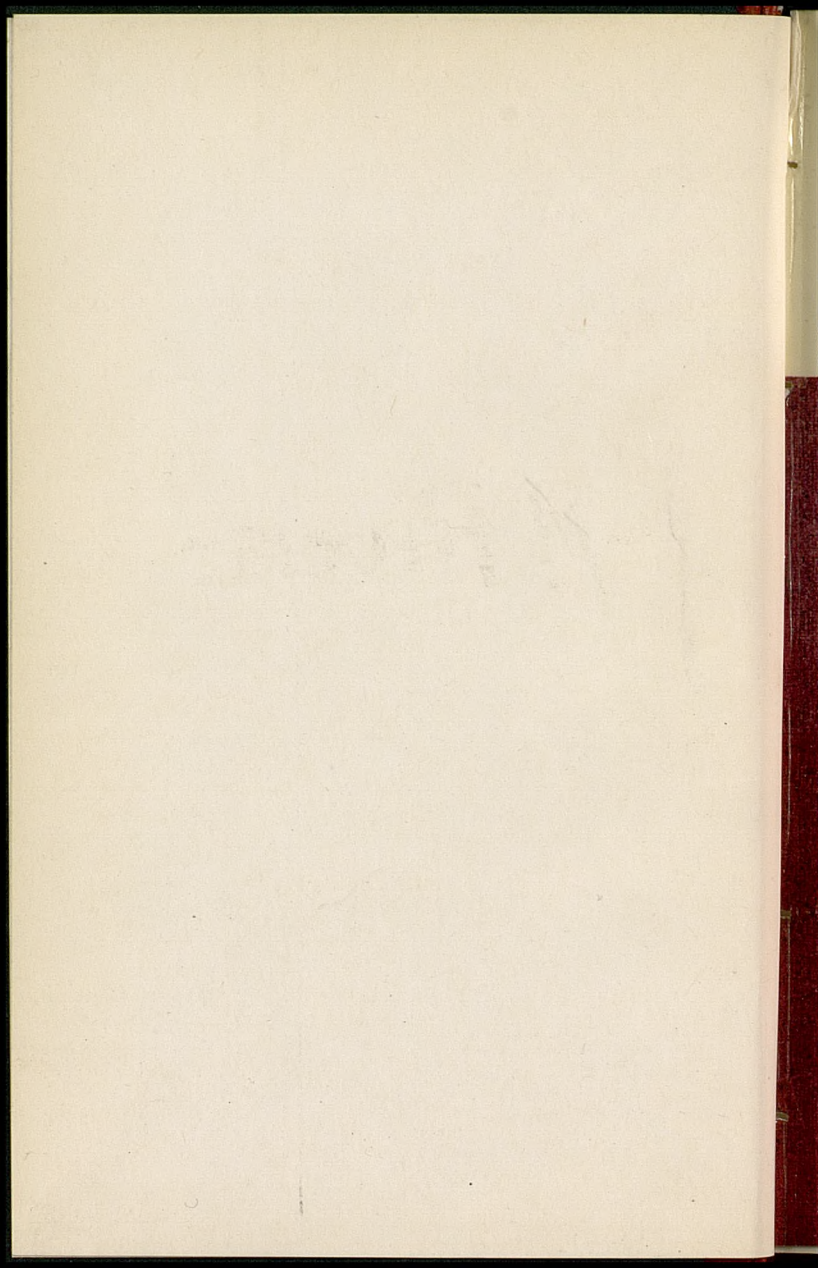
2

6882

6.882





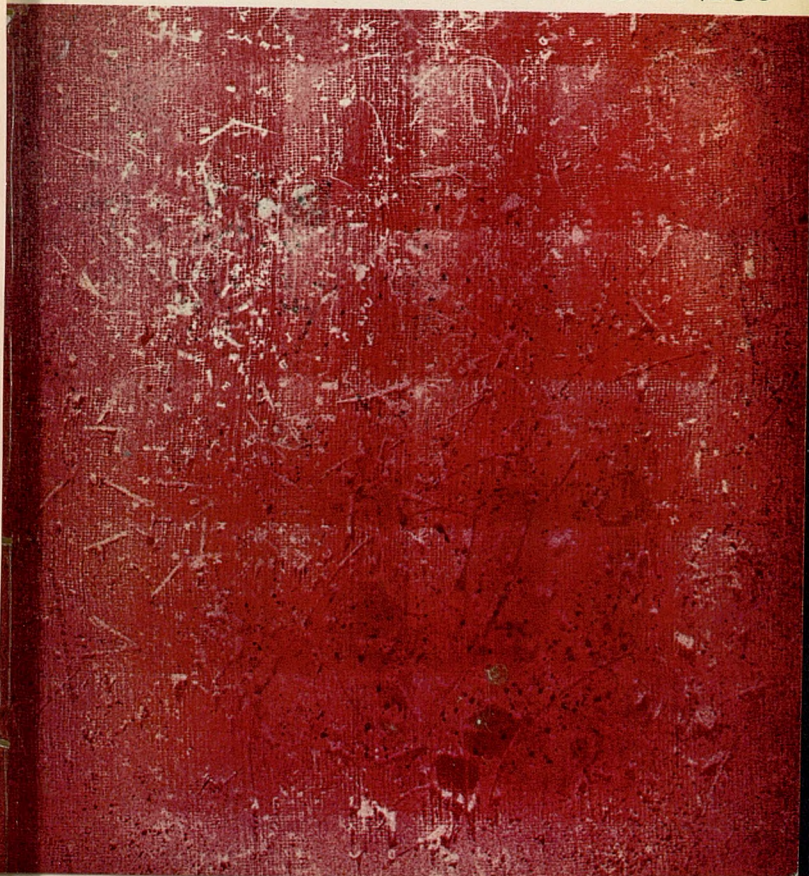


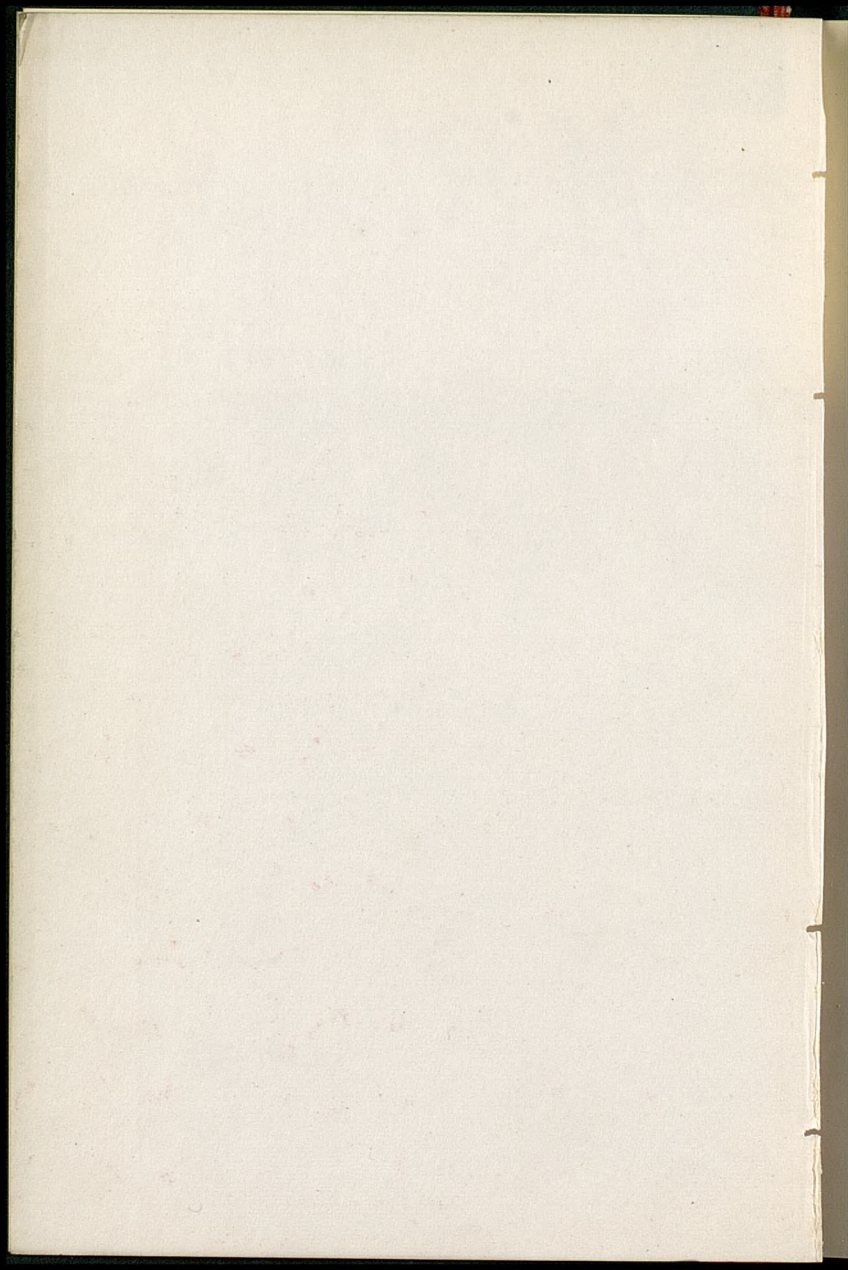


CIRILO POPOVICI

-M. Rivera-

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





-M. Rivera-

CIRILO POPOVICI

*Profesor de la Universidad
de Madrid, Miembro de la Asociación
Internacional de Críticos de Arte*

Alfonsina



6.882



-M. Rivera-

R. 30.919

100

59
—
2

© DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. 1971
Madrid. España

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Gráficas Alonso Pacorro, 14 Madrid-19
Depósito Legal M. 27.065 - 1971

EL PINTOR

Las obras son hijas del hombre, pero también el hombre es hijo de sus obras. Cuando Unamuno pretendía que Cervantes está oscurecido por «Don Quijote» no decía otra cosa. Por ello, la biografía de un hombre —de un hombre que crea cultura— cabe interpretarla a través de sus creaciones, pues tan sólo así puede cobrar su verdadera significación y no trocarse en una masa de hechos incongruentes. Es por ello, por lo que carecen de interés la mayor parte de las dilatadas biografías de hombres «célebres» que están llenas de toda clase de detalles que poca, o ninguna, relación tienen con la obra del biografiado. La biografía habrá que estructurarse, pues, a través de la obra: quiero decir que los hechos biográficos deben responder a una existencia que haya determinado algún aspecto de la obra, y no a una meramente anecdótica. Es, también, cierto que este anecdotario constituye más de una vez la única presentación biográfica, tal como su-

cede en las biografías así llamadas «noveladas» y que, de hecho, presentan al interesado de una manera no sólo incompleta sino hasta falsificada.

Ello viene al caso de que existe lo que podría llamarse una intrabiografía, una biografía que oculta a su mismo portador y que es aquella parcela del espíritu que determina, precisamente, la creación. No es su biografía cotidiana, la biografía aparente, sino ésta, intrabiografía, la que es responsable del acto de creación. Ello no quiere decir que hechos triviales o episódicos no podrían ser determinantes, mas ello a condición de que sean «asimilados» biográficamente, como unos estímulos que participen en la creación de una obra.

* * *

Valga lo antedicho como justificación del «método» utilizado aquí para presentar al artista Manuel Rivera. Es este método lo que me conducirá a la selección del complejo de hechos que suman su vida a la de los que articularán su obra. No se trata de interpretarlos según los patrones de la psicología tradicional, sino de explicar algunos aspectos de su obra. Es posible que ciertos acontecimientos psicológicos y sociales, por la poca o inexistente trascendencia que tuvieron en la vida del artista, se han dejado de un lado y, en cambio, otros que, aparentemente, ostenten poco o ningún relieve merezcan la luz del proyector. Lo que he llamado la intrabiografía encierra bastantes incógnitas, pero éstas habrá que «poner entre paréntesis».

* * *

Empezaré con una aclaración previa. Algunos de los críticos de Manuel Rivera han intentado relacionar su obra con una especie de **genius loci**, es decir, con su ciudad natal, Granada. Han visto en esta obra diversas «transcripciones» del paisaje o de la arqueología alhambrense. No se puede ignorar el de que las antiguas «ciencias del hombre» (por ejemplo,

Spengler, Frobenius, Hellpach) establecían dependencias más o menos estrechas de la cultura y el arte con el ámbito, por así decirlo, ecológico en que se desenvuelve el creador de cultura o de arte. Así, se nos habla de raza, de **medium** (que en un cierto lenguaje es el paisaje, los diversos «espacios» de Spangler) y de otras cosas por el estilo. No es este el lugar para adentrarse en este tema. De todos modos, hoy día difícilmente se podría afirmar que el acto cultura sea un producto mecánico, determinista, del ambiente. En cuanto a las posibles influencias de la tradición cultural (artística) granadina en la obra realmente relevante de Manuel Rivera, tan solo unas interpretaciones simplistas o extravagantes podrían hacerla deudora de aquélla. Lo único seguro respecto de su «granadinismo» es que allí se formó profesionalmente, y precisamente en la Escuela de Artes y Oficios, siendo discípulo, primero, de Joaquín Capulino y luego de Gabriel Morcillo. Estamos en 1941, cuando el artista en cascarón acaba de cumplir exactamente catorce años. De hecho, la escuela no hace más que encauzar una irresistible pasión por las artes plásticas, de que ha dado prueba siendo aún muy pequeño.

Luego, su horizonte se ensancha en Sevilla, donde obtuvo el título de profesor en la Academia de Santa Isabel de Hungría. Sus trabajos lo cubren literalmente de premios y distinciones, encargos y becas. El caballete funciona a pleno rendimiento.

Mas, como decía, las nuevas corrientes del arte llegan hasta Granada y el artista experimenta su primera corrección de rumbo. La ciudad se le convierte en una problemática de tipo geométrico. Mientras, se casa con la también pintora y granadina Marisa Navarro, la cual le dará dos hijas y con quien funda, en aquella población, el grupo «Abadía Azul», que a despecho de su rótulo representa la primera toma de posición contra el arte convencional y aca-

demicista, creando así un nuevo «climax» artístico y cultural granadino. Pero al «rebelde» se le hace ya estrecha la provincia y entonces se lanza a la gran aventura, a un verdadero salto en el vacío que es el de abandonar una situación social y económica muy cómoda, segura y siempre consolidable, por una mera perspectiva, por una simple ilusión. Pero la opción, a pesar de su riesgo y dramatismo, era ya inevitable, y ello porque el destino de Rivera estaba trazado desde cuando, niño, meneaba los colores y modelaba la plastilina. Desde que era trazado, por así decirlo, «in ovo».

* * *

Todo ello ha transcurrido en diez años. Ahora estamos en 1951, cuando Rivera «cayó» por Madrid. Pero ¿cuál era el panorama artístico de «aquel» Madrid? Contestaré diciendo que, en general, dominaban, al lado del inevitable academicismo, una corriente que se consideraba de vanguardia, pero que en realidad dejó de serlo hace ya mucho tiempo (suponiendo que lo hubiese sido alguna vez), pues no era sino un figurativismo imitativo con diversas subdivisiones de tipo más bien personal. Parecía ser que nunca, o bien poco, se habían oído los nombres de Kandinsky o Mondrian. Este retraso teórico y pragmático ha marcado uno de los bajones más drásticos de un arte que históricamente solía estar en primera línea (Velázquez, Goya, Picasso, etc.). Con otras palabras, el arte abstracto que por aquel entonces estaba en su apogeo en todo el mundo (y diría más, empezaba ya a ser «contestado» por el naciente «popart») en España no había hecho todavía acto de presencia.

Sin embargo, la toma de conciencia de la joven élite artística madrileña no podía tardar más tiempo y la crisis tuvo que producirse. En Madrid, como en Barcelona, empezaron a fermentar las informaciones que llegaban desde fuera. Y aunque un tanto

tardía, esta élite clamó por la liberación de su «propia historia». Decía que Rivera dio sus primeras señales de «aggiornamento» en Granada, pero se trataba, en realidad, de meros conatos. En Madrid se alistó pronto a la vanguardia que se estaba aglutinando y a la que más tarde Valsecchi, el gran crítico italiano, tuvo que proclamar como «i veri nipoti di Picasso» (que como todos los nietos empezaron por la contestación no sólo de sus abuelos, sino, también, de sus padres).

* * *

Tras diversas experiencias de taller, Rivera adopta una neta posición vanguardista y empieza participando en los Salones Nacionales donde su obra despertó gran interés, pero, como todo vanguardismo más bien, en los círculos reducidos de aficionados y de un par de críticos que a la sazón daban también ellos señales de «protesta». Junto con este arte, Rivera desarrolla sus grandes composiciones murales, dejando una numerosa obra en iglesias y en diversos lugares públicos de España. (Hasta la fecha, el artista no ha vuelto sobre la pintura mural, pues este «doblete» artístico se acabará en 1956). Sin embargo, ya desde el año 1952 acusa su iniciación en el abstracismo geométrico realizado (todavía) por los medios del caballete, aunque la materia utilizada acusaba un tratamiento distinto del anterior, por la introducción de las masas grumosas. Es, precisamente, en este año cuando le conocí yo a través del arquitecto José Luis Fernández del Amo, fundador y Director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y cuando empecé a seguir su evolución.

* * *

En el año 1953 tiene lugar un acontecimiento muy significativo para el artista, que es su presencia en el «Primer Curso de Arte Abstracto» que se organizó en la Universidad Internacional de Santander

y que dirigieron Manuel Fraga y José Luis Fernández del Amo. Es entonces cuando, a pesar de las encarnizadas oposiciones, que veían en este arte un «peligro» —y como se ha dicho hasta una «traición generalizada»— se consigue otorgarle como una especie de «alternativa». En las discusiones que allí se entablaron, a veces en términos extremados, Rivera tuvo su parte no sólo de oyente, sino, también, de «actor»; asimismo tuvo la ocasión de verificar los supuestos del abstracismo y —¿por qué no?— de verificarse a sí mismo.

Seguidamente, su actividad prodigiosa parece confirmar, por lo menos en parte, lo dicho de que «el talento es el tesón». Es solicitado para participar en una serie de exposiciones en Sudamérica. Sin embargo, lo novedoso de su obra no convence del todo —lo que paradójicamente podría ser una prueba **per a contrario** de que estaba en lo cierto— y así bajo unos pretextos fútiles se le niega una beca que el Gobierno de los Estados Unidos ponía a disposición de un artista español. El hecho es tanto más extraño en cuanto que, a la sazón, América estaba ya en la primera fila del arte contemporáneo, de modo que lo que podría parecer escandaloso en Madrid dejaba de serlo en Nueva York.

Pero el año 1955 trae a Rivera otro cambio de rumbo, que supone la introducción de un nuevo método, o sea, el empleo de las primeras telas metálicas como material de su arte. Ello supone, no sólo para Rivera, sino para todo el arte español y, diría más, para todo el arte a secas, una de las más interesantes aportaciones. La novedad, lo insólito de esta experiencia era tal que aun los más adictos amigos y críticos del pintor se quedaron perplejos, pues no veían ninguna salida «artística» a esta nueva materia. En aquellos días de angustia y de crisis que atravesaba Manuel Rivera, creo que el único que lo alentó para seguir con su experimento fue

el autor de estas líneas. Y, si bien recuerdo, por un doble motivo: por un lado, la fe en el ingenio del artista, y por el otro, simplemente, el hecho de que el riesgo bien valía la pena. Rivera se encontraba entonces en un punto de máxima tensión, pues no quería repetir, ni siquiera perfeccionar, lo que ya existía. El quería inventar. Jugaba a todo o nada.

* * *

Es cierto que nuestro artista varía, amplía, cambia y perfecciona todo el tiempo (como se verá luego), pero se trata de su propio invento, de su propia creación. Alguna vez opera verdaderos inventos dentro de la invención. Su trayectoria bien lo puede confirmar.

El hecho es que nada se queda oculto por mucho tiempo, sobre todo si se trata de algo como las telas metálicas de Rivera; de modo que la Dirección General de Relaciones Culturales, a través de su Comisario de Exposiciones, Luis González Robles, se decide a enviar algunas de sus obras a la Bienal de Arte de Sao Paulo. Pero surgió una dificultad sobre el destino de Manuel Rivera: se temía que las telas metálicas no tuviesen éxito, o peor aún, fuesen un fracaso, lo que hubiera comprometido al pabellón español. Se pensó, entonces, en enviar —y ello a título de mero ensayo— tan sólo unas pocas obras metálicas, siendo el resto obras «normales». Pero aquí había otro inconveniente: el de que tal situación se pudiese interpretar —y ello era justo— como una falta de confianza o de seguridad en la obra metálica, inclusive, por parte del propio artista, lo que la hubiese privado de golpe de su impacto revolucionario, que era lo que se debía, precisamente, poner de manifiesto. Por fin y por suerte, se adoptó esta última tesis, que era también la del artista, y se envió a Sao Paulo un importante lote «metálico» para llenar una sala entera y exclusiva.

El efecto ha sido considerable y ello es tan así que el **Museum of Modern Art**, de Nueva York, no dudó en adquirirle una obra. Con ello, Manuel Rivera ingresa, no sólo en el más prestigioso museo de arte moderno del mundo, sino, también, en el circuito del arte internacional. De golpe, su nombre se vuelve famoso. Nadie es profeta en su patria... mas hasta la prueba contraria. Estamos en 1957.

* * *

Este es el año de las tribulaciones que condujeron a la fundación del grupo «El Paso», réplica madrileña del barcelonés «Dau al Set». Por muchos años y hasta su disolución, una gran parte de la actividad de Manuel Rivera se desarrolla dentro de este grupo, pero sin que por ello se diluya en el mismo, en el cual ha desempeñado un papel fundamental, aumentándole por su simple presencia su prestigio. En esta calidad y junto con los demás componentes, firma el primer **Manifiesto** que lanza el grupo. Se podría, tal vez, recordar algunas de sus actividades, pero ello supondría una disgresión demasiado ancha y son bastantes publicaciones de fácil alcance donde se cuenta su historia.

En el mismo año se publica, en la **Colección de Arte de Hoy**, que dirigía Fernández del Amo, la monografía que escribí y que se titulaba **Las pinturas metálicas de Rivera**. Ya desde entonces su obra obligaba a una drástica revisión de la conceptualidad estética tradicional en la que esta obra difícilmente podría encajar. Es la crisis definitiva de la pintura de caballete la que obligó a Manuel Rivera a buscar otros métodos para llegar así a otros tipos de arte. Al conocido lema de Picasso «yo no busco, encuentro», Rivera contesta con «yo no encuentro, busco». Y ello no tardó en dar el más positivo resultado.

* * *

La obra de Rivera parece tan espontánea como si

fuera hecho, por así decirlo, de un plumazo, y ello a pesar de su complicada estructura. Valery decía que la espontaneidad es el esfuerzo para que no se vea el esfuerzo. Es cierto que a tal efecto a Rivera le ayuda la vasta información que ha adquirido en los más notables Museos y Galerías de Arte de Europa y América, pues no ha desaprovechado una enseñanza que supo asimilar, transformar y nunca imitar. El «pradismo», que es nuestra enfermedad nacional, y que tantos daños ha causado a todo arranque de novedad en el arte español moderno, no le afectó, precisamente por este motivo. El haber sabido ver y ponderar al gran arte tradicional ha sido su autovacuna. Por otra parte, no es menos verdad que su arte revolucionario ya poco tenía que ver con aquel arte museificado. En cambio, Rivera tenía que inventárselo todo, empezando con la misma base de su obra que, evidentemente, es la materia. La lucha que tuvo y que tiene para domarla es tal, que uno piensa en el bíblico encuentro entre Jacob y El Ángel. «Lucho contra una materia que se resiste, que está contra mi voluntad y que más me atrae cuanto menos la domino. En la constante lucha que va siendo la obra, ando a oscuras de cosas vividas y presentidas que sólo son insospechados indicios en cuyo caos vislumbro la posible claridad. Porque el arte no es cosa mental (tal como pretendía Leonardo da Vinci: **la pintura é una cosa mentale**, nota del autor); yo no puedo colocarme ante el bastidor con una idea preconcebida y el corazón vacío. El lirismo me asalta y así nace mi temario anímico.» Estas son algunas reflexiones del artista sobre su propia obra, sobre el proceso de creación de ésta, sobre su trasfondo psicológico. En este sentido, me consta que muchos pintores abstractos parten de un motivo figurativo (reeditando, aunque sea **in mente**, las conocidas experiencias de un Mondrian) para llegar a una imagen totalmente abstracta. (Es

el famoso **passage de la ligne a lui**, de Kandinsky.) Con Rivera, se puede decir que el fenómeno sucede al revés. Así —tal como él me afirmaba— al principio experimenta como una sensación, como un estímulo, al que él llama «deseo» y al que necesita concretar de alguna manera. Y, entonces, empieza el desarrollo semántico que se sitúa encima de un plano cuyo trasfondo son todas sus vivencias (inclusive las estéticas, como las museales) polarizadas en este «deseo» y cuya naturaleza me parece ser como un estado de tensión emocional previo a la «aparición» de la imagen artística. Allí entran tanto sus experiencias artísticas de toda índole, como también sus reacciones «humanas» ante el mundo circundante o como quien dice ante su «circunstancia». «Conmigo están siempre el árbol, el río, la nube, lo que se mueve y lo que permanece en el terrible silencio de lo estático» parece confirmar la emersión a flote de la infraconciencia, con todo su bagaje de sueños, presentimientos, aberraciones y con todo lo que pulula allí debajo, caótico y visceral. Más tarde daré cuenta de la diacrónica de la obra de Rivera, pero me parece oportuno relatar ahora algunas reacciones internas del artista respecto de su propia obra y que bien pueden considerarse, inclusive, como una postura autocrítica. Se trata, concretamente, de un hecho, que es el siguiente: Rivera acaba de terminar una gran composición abstracta, discurso de amplias dimensiones, de pujanza y de equilibrio de masas, unido todo ello a una extraordinaria riqueza y variedad de materia y de color. Era —en la concepción del artista— como una «summa» del arte abstracto, pues en ella venían condensadas y sintetizadas las experiencias de los más brillantes pintores de entonces, por ejemplo, un Bazia-ne, un Mannessie, un Singier, etc. En fin, se trataba de una pieza museal y ello es tan así que la adquirió

el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, donde se encuentra actualmente.

Sin embargo, apenas terminó el cuadro, Rivera experimenta un progresivo descontento hacia esta obra maestra de su producción, y ello, precisamente, a causa de todos aquellos valores que antes él consideraba absolutamente axiológicos, pero que ahora los somete, por así decirlo, a una demoledora «duda metódica». Todas aquellas suntuosidades tan bien combinadas le parecen fatuas y sin vida propia, como una inmensa decoración que como tal no podía quedarse en pie. El cuadro le olía demasiado a oficio y hasta a «cocina» (es su propia expresión).

Es entonces cuando busca otra solución y empieza una serie de obras experimentales a que aludiré más adelante. En este justo momento sucede algo que también merece la pena de ser divulgado, para que el lector se dé cuenta de las tribulaciones que atraviesa el artista.

A través de esas experiencias, Manuel Rivera cree que ha encontrado, por lo menos, el camino que lo libere del lastre de los «valores» tradicionales, pero dio la causalidad de que el crítico argentino Romero Brest, que había admirado anteriormente el citado cuadro, en el Museo de Arte Contemporáneo, expresó el deseo de conocer a su autor y ver otras obras, a fin de adquirirle algunas para el Museo de Buenos Aires, cuyo Director era. Al enseñarle su nueva producción —que ya nada o muy poco se parecía al famoso cuadro— el crítico tuvo una reacción totalmente negativa, desaconsejándole seguir un camino que no le llevaría a ninguna parte. Me decía Rivera que aquellos han sido, posiblemente, los días más dramáticos de su vida. Pero, al fin, se recobró y siguió sus experimentos, que pronto habrán de llevarle a sus telas metálicas. No puedo formular una profesión al revés, pero dudo de que el consejo del prestigioso crítico argentino le hu-

biere servido para aportar alguna novedad al arte actual, tal como lo hizo con sus mallas.

* * *

Lo cierto es que el espíritu del artista daba vueltas alrededor de algún material que todavía no estaba definido, pero que sus últimos experimentos lo «presentían» ya. Se trataba tan sólo de encontrar lo que buscaba. Y ese encuentro no tardó en producirse, pero como en todos los grandes descubrimientos, ha sido por mera casualidad. Vale la pena relatarla: un día, el artista, mirando distraído los escaparates en una calle madrileña, tuvo un «shock» ante uno de éstos donde había una tela metálica enrollada, puesta de pie y de la que colgaban una serie de utensilios, como serruchos, alicates, martillos y otros por el estilo. Se compró un metro cuadrado y lo puso sobre un bastidor. Pero tardó bastante en que la «conejera» —como la llama él irónicamente— se convirtiera en una obra de arte. El proceso de esta conversión se verá más tarde.

En el análisis que hago de la obra de Manuel Rivera y, especialmente, de sus «Espejos», aludo a un cierto aspecto dramático o angustioso de éstos. Al preguntarle sobre el particular, Manuel Rivera me confiesa que se trata de un sedimento, de un pozo, que yace en el trasfondo de su alma. «Desde niño —me dice— experimentaba la angustia que me producían todas las cosas con que topaba y que creía podrían hacerme daño. Más tarde, esta angustia se volvió sin causa aparente, sin objeto y, diría, metafísica. Nunca he razonado sobre ella, pero creo que los existencialistas hablan de algo así. Pero luego —continúa Rivera su «confesión» —al terminar la obra, me parece que me libero de un peso y me tranquilizo.» Poca tranquilidad, pues este infatigable trabajador vuelve siempre a sus faenas.

En el momento de redactar estas líneas, Manuel Rivera, en su pulcro y soleado estudio, está trabajando en unas obras de cuyo resultado no puedo todavía dar fe. Espero hacerlo o que otros mejores que yo lo hagan en un futuro no muy lejano, siguiendo así la pista de uno de los más caracterizados creadores de arte de nuestra actualidad.

1. The first part of the report deals with the general situation of the country and the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

2. The second part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

3. The third part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

4. The fourth part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

5. The fifth part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

6. The sixth part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

7. The seventh part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

8. The eighth part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

9. The ninth part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

10. The tenth part of the report deals with the progress of the work done during the year. It is followed by a detailed account of the various projects and schemes undertaken, and a summary of the results achieved. The report concludes with a statement of the financial position and a list of the members of the committee.

SU PINTURA

La obra propiamente artística de Manuel Rivera se mezcla, en cierto modo, con la escolar, pues Rivera se demuestra ser un pintor ya hecho y derecho desde su aprendizaje en la Academia. No hay, pues, que extrañarse de si al terminar sus estudios ostenta un sorprendente dominio sobre el dibujo y el color, tal como se puede muy bien notar en sus obras de juventud, y, especialmente, en la retratística en la que, a pesar del «oficio» académico—o sea, el asombroso parecido—, el modelo dé señales muy auténticos de vida. Este género tan ingrato en que hay que ser, asimismo, fotógrafo y pintor, puede constituir para Rivera un **test** sumamente eficaz y, como tal lo doy, sin insistir más en un asunto que hace tiempo dejó de interesarle por completo.

Pero su personalidad se manifiesta en toda su amplitud también en las grandes composiciones murales, como, por ejemplo, las del Instituto Nacional de Colonización, e igualmente, en las

de tipo religioso, tal como las que abrigan algunas iglesias españolas. La conclusión es que Rivera hubiese podido ser uno de los más prestigiosos retratistas o muralistas de nuestro país, mas su inquietud y sensibilidad al tiempo en que vive lo empujaron hacia otros horizontes, tal como se verá luego, en el transcurso de este trabajo.

Un momento decisivo en la trayectoria de Rivera es su paso de la figuración a la abstracción. Ese paso respondió a una evolución normal del artista y al nuevo ideario que formularon algunos pocos pintores españoles de aquella época. El tránsito o, si se quiere, la metamorfosis, no se operó por ningún **ex abrupto**, sino fraccionado, por pequeñas etapas, en las cuales la imagen ofrece una esquematización progresiva, que, por otro lado, representa una aplicación local de un proceso histórico generalizado ya, y que le llevó al abstractismo.

Sin embargo, en el caso de Rivera el asunto adquiere una dimensión más. En efecto, no se trata tan sólo del paso de la figuración a la abstracción, o sea, el paso de una mera tipología a otra, sino, también, el de una metodología a otra y a la que aludire a renglón seguido. Poco antes, no sería falta de interés incidir en las etapas progresivas que acabo de mencionar, y que he podido individualizar en nada menos que once. La primera empieza con una especie de «cubistización» del paisaje urbano, lo que recuerda un tanto a las primeras imágenes cubistas de Cézanne y luego a las de Braque. Estamos en el año 1951. Al año siguiente, los edificios se transforman en unos cuerpos geométricos simples, pero sin perder su localización, aunque sea a título de pura referencia. Es la fase de los famosos «Albaicines», pero ya desgeografizados. A finales del 1953 desaparecen los cubos y aparece, en cambio, un espacio «puro», abstracto, en que flotan una forma redonda pero muy «libre». Al año siguiente

te, la forma, ya aumentada, ocupa el centro del cuadro, como si fuese su tema principal. 1954-55 la misma forma hacia una desintegración, sin llegar a ella, sino que se difumina en sus contornos. Luego, desaparece para dar paso a un conjunto de formas irregulares y algunas redondas. Los años 1955-56 presencian en el centro del cuadro una explosión de materia como una forma contrastada por otras de tipo semicircular. Luego, la sorpresa no es poca al constatar la introducción de un pequeño hueco cortado en la misma tela dejando así abierto un espacio natural dentro del mismo espacio imaginario de la obra. El hueco aumenta y prolifera, pero sostiene ya una especie de entramado de cuerdas en su interior que parece anticipar algo. Mas la evolución se detiene en este punto, que, de hecho, supone un momento de crisis. ¿Qué va a hacer el artista de ahora en adelante? La única solución que cabe es un cambio radical, un salto en el vacío.

* * *

Ese salto de Manuel Rivera es el de la pintura tradicional, de caballete, a la del arte de vanguardia que se caracteriza por unas tipologías y unas metodologías absolutamente distintas del arte anterior. Y, si como se ha dicho, el tipo de una obra (o de un estilo) impone el uso de determinados materiales, no es menos cierta, también, la situación contraria, o sea, que las tipologías estén dictadas a su vez por los materiales que se emplean y ello, no sólo para la finalidad extra artística de la obra, tal como se da en el caso de un arte con fines puramente religiosos, sociales, urbanísticos, etc., arte que llega hasta el extremo de ser meramente adjetival.

Para una correcta interpretación de esta última fase —ya aludida— del pintor y considerada por ahora un tanto **in globo**, es preciso poner de relieve lo que significan en el arte en general los así lla-

mados **nuevos materiales**, expresión que se homologó como definitoria de todo un estilo del arte vanguardista.

Por lo pronto diré que me sería muy difícil abordar el tema que supone esta última fase de Rivera, sin esbozar, aunque sea de paso, el contexto sintáctico en que habrá que incluir a esos nuevos materiales y ello para ponderar sus efectos con respecto de la tipología que ostenta la obra riveriana. Para ello, necesitaré dar algunos rodeos que a pesar de parecer superfluos no tardarán en revelar su oportunidad.

No voy a ocultar ciertas dificultades que para mí siguen encerradas en este tema y que se asoman junto con la misma definición que habrá de dar a los materiales en cuestión, pues, ya de entrada, nos podemos quedar víctimas de confusiones y complicaciones perfectamente inútiles, y que conviene evitar.

El hecho es que la expresión genérica de **nuevos materiales** supone, por un lado, materiales realmente nuevos, por así decirlo de riguroso estreno, y a los que llamó **inéditos**, mientras por el otro lado, la misma expresión implica la utilización de materiales que no presentan ninguna novedad, pues existen «desde siempre» y lo único novedoso es su empleo como nueva metodología. Un tanto convencionalmente llamo a estos últimos **insólitos**.

La función que desempeñarán los nuevos materiales, esto es, los insólitos en la obra de Rivera se aclarará mejor dentro de las connotaciones generales o de la semántica que estos pueden desarrollar en la obra. Ello implica la antinomia que existe desde siempre en el arte y que suponen, por una parte, la tipología, y por la otra, la metodología. La primera, o sea la tipología, concierne a la imposición o, por lo menos, la preponderancia de ciertos tipos de arte sobre las circunstancias extrínsecas, como serían, por ejemplo, los de tipo social (Rogers-Oriol Buhi-gas), pero creo que esta terminología se puede ex-

tender, también, a los materiales, puesto que éstos persiguen la misma finalidad. Expresiones coloquiales, cómo dominar o imponerse a la materia, parecen confirmar este supuesto. La otra tendencia, la metodológica, todo lo contrario, pretende organizar a la tipología, según las exigencias del material utilizado. (*Ibid*) (Ya se sabe cómo Miguel Angel aconsejaba a sus discípulos de seguir lo que él llamaba las indicaciones del material.) Es, precisamente, a través de estas «indicaciones» como que enfocó Rivera su última fase, la de los nuevos materiales, digo, de los materiales **insólitos**.

* * *

Sin embargo, este camino le hubiese llevado al artista a lo que sucedió con el empleo de los materiales en cuestión, pues, la polémica que se da entre el método y el tipo, tuvo sobre el arte actual un doble impacto: el de la tipificación, de la standardización, o de la impersonalización y que ha constituido el ideario de un Tatlin o Mology-Nagy (y que hoy se reactivó en el arte de los materiales inéditos). Es lógico, pues, que un tal ideario llegue a elevar a rango de categoría axiomática a las tipologías y eso por encima de las metodologías individuales de los materiales concretos. Sin embargo, hoy, el método ejerce una presión progresiva sobre los tipos y no pocas veces se da el caso de que tan solo en la indagación del método puede estar la actitud experimental del arte (**Idem**), sobre todo, del de vanguardia en el que se inscribe, como queda dicho, la obra riveriana.

* * *

Harto es sabido que el arte vanguardista (materiales) por su novedad se hizo blanco de todo un abanico crítico que va desde la consideración irónica, y, peor aún, desde su descalificación en cuanto pura experiencia, hasta el intento de su total aniquilación. Pero las investigaciones que se están ha-

ciendo sobre esos nuevos materiales —ya insólitos, ya inéditos— se han calificado globalmente como antiartísticas, arbitrarias y hasta escandalosas. En lo que atañe al escándalo, creo que éste no cae siempre mal, pues, a lo mejor, funciona como una señal de alerta para despertar la atención sobre algunas novedades que el público y aún la «élite», se empeña de ignorar o detestar «a priori». En cuanto al arbitrario de ese arte, lo que sucede es que dichos materiales responden, simplemente, al actual momento del arte que se afana en cortar la vida de las viejas tipologías como, también, hacer uso adecuado de todas aquellas técnicas de que dispone el artista de hoy. No faltan los precedentes históricos, y uno de esos ha sido el invento de la pintura al óleo, hace cinco siglos y que abrió nuevos cauces para el futuro del arte. (Gómez de Llano.)

* * *

La distancia que mide entre una pintura al óleo, o de caballete, y las «pinturas metálicas» (tal como las llamé anteriormente), de Rivera, supone una verdadera mutación, un «salto de cuanta» que viene a romper de una manera brutal e irreversible todo lo que la amarraba todavía al arte convencional.

¿Es pintura? ¿Es escultura? ¿O, tal vez, no sea nada de eso, sino que ostente un estatuto estético, para el cual será preciso inventar una estética y una terminología nuevas?

El primer gran hallazgo de Rivera ha sido la tela metálica galvanizada, a la que somete a un tratamiento verdaderamente revolucionario. Si se le puede encontrar algún precedente éste podría ser, según James Fitzsimons, los «dibujos» de Jacques Villon, pero los de Rivera son mucho más libres y aéreos. Son otra cosa.

En sus comienzos Rivera utiliza la tela metálica, por así decirlo, al natural; la obra se presenta como una superficie plana sobre la cual el artista juega

con toda una serie de tensiones espaciales, cuando sobre el fondo que representa la tela «cose» fragmentos de la misma, bien con idéntica reticulación, o bien con otras variadas. Eso le permite, por un lado, obtener una «grafía» más variada y, por el otro, valoraciones de densidad. Los trozos añadidos presentan, a ratos, un aspecto un tanto «aformal» por las modificaciones, con cierto desgarró del tejido mismo (desgarró que aquí es a penas insinuado) y que se volverán más tarde un «leit-motiv» de las composiciones del artista. Como «valoraciones» plásticas intervienen, también, los puntos de sutura y algún que otro alambre que aparece, tanto con función constructiva —como un andamiaje— como puramente plástica.

El todo está prendido, sujetado, a un bastidor de hierro oscuro. Quisiera poner de relieve la función de este ingrediente en la obra de Rivera y que no es la misma que la del bastidor tradicional, la que en la pintura clásica, tradicional, convencional, se reduce exclusivamente a una pura función mecánica (a no ser que sirva de modelo como en las 'Meninas') que, además, desaparece cubierto por la tela. En cambio, en la obra de Rivera el bastidor hace parte integrante de la obra como una limitación de su propia especialidad. (El opart empleó más tarde procedimiento por el estilo.) Creo que un gran lote de la obra de Rivera hasta la época de los tableros «puros» no puede ser debidamente ponderada si no se tiene en cuenta a estos elementos. (A tal respecto quiero subrayar que no deja de extrañar el de la nula o poca atención que la crítica, en general, otorgó a la función del tablero en la obra riveriana.)

Seguidamente, Rivera integra en la tela una serie de objetos, en general, de tipo metálico o esmaltados. En algunas obras de este mismo período se percibe una especie de inversión de los términos,

es decir, que en cierto modo el protagonista es el alambre de sostén; entre sus espacios «vacíos» vienen colocados fragmentos de tela metálica de la más variada reticulación que de este modo aparecen como un contrapunto del andamiaje alámbrico. Los críticos de la época han subrayado con toda clase de detalles lo arácnico de este tejido. Así, M. Molleda habla de las «arácnicas composiciones» del artista. André Kuenzi alude a las «arácnidas arquitecturas metálicas», más tarde V. Sánchez Marín, al referirse a los «Espejos», nos invoca una «araña onírica».

Dos años más tarde —1959— Rivera da un paso más en un proceso instrumental y que tendrá consecuencias decisivas sobre su ulterior iconografía y semiología: es la introducción de un nuevo plano paralelo al primero. Pero ello le planteó un grave problema, el del sostén de las respectivas telas. La solución que trae el artista es la utilización de un bastidor más ancho de madera, el cual podría sujetar los alambres que sirviesen de apoyo para prender las telas, o sea, los planos paralelos. De este modo, entre esos planos se cerraba, en cierto modo el espacio propio de la obra, digo un espacio ya tridimensional y no sólo bidimensional como hasta ahora. Pero hay más. Esta superposición —aunque a distancia— de los planos ofrecía una doble perspectiva: una en profundidad hacia el espectador, constituida por el entresijo de las grafías metálicas; la otra una perspectiva hacia la pared blanca, pues la obra venía colocada a cierta distancia de una tal «pantalla», y que representaba la proyección bidimensional del espacio volumétricamente cerrado. Era como un dibujo, una especie de epura, pero realizado con la sombra. Es lo que hizo que el crítico Marchiori, considere la obra (**in globo**) como una especie de dibujo puro, pluridimensional, adscribiéndola a un poscubismo de tipo Adam, pero ello

tan sólo a título de referencia lingüística. A los efectos tridimensionales de la obra alude también Frank O'Hara cuando dice que éstos se perciben como propiedades de la luz y del material, igual que en la pintura, pero que todo ello sucedía a través de los volumentes ilusorios de la alambarrera.

Salta a la vista la analogía que se percibe entre la tela de araña y la obra, y ello como una iconografía ya figurativa —sobre todo en ciertas obras—, lo que ha justificado la idea de algunos críticos de que, en realidad, la obra de Rivera sería enteramente figurativa.

De esta misma época datan bajo el genérico título (pero a veces con alusiones iconográficas a Kafka) de «Metamorfosis» y que, según palabras de Carlos Arean constituyen el primero de los grandes acier-tos sintéticos del artista. Según el mismo autor, el recorte de la tela metálica exigía una gran contención en la forma y un gran rigor en la estructura; pero Rivera consiguió que unos finísimos retales de trama muy apretada produjesen la impresión de descascarillarse en los aledaños de la obra, prestándole una movilidad compatible con su rigor. Sin embargo, es también posible que aquí se trate de meras coincidencias más que de referencias voluntarias. De todos modos me parece que la ambivalencia —figuración— abstracción no es caracterizante de la obra de Rivera, sobre todo hoy, cuando tal dicotomía parece estar ya superada.

* * *

Como lo advertí ya, el bastidor en la obra de Rivera ostenta una función integradora en el propio espacio de ésta. Es por lo cual, el nuevo cambio del bastidor debía de traer consigo un otro cambio en su iconología. En este sentido cabe abundar en el hecho ya mencionado de que Rivera, contrariamente a Picasso («yo no busco, encuentro»), tiene siempre que buscar nuevas soluciones, nuevos mé-

todos para mejorar lo ya conseguido, aunque muy bien hubiese podido detenerse en ello sin necesidad de «progresar». Pero su inquietud se ha demostrado demasiado acuciante para dejarle que consuma con tranquilidad —como otros tantos— sus laureles. Pero lo que ya llamé proceso instrumental es un signo indeleble de nuestra época y de su vanguardia artística y ello le confiere a Rivera un puesto en la primera fila de la misma. En esta investigación Rivera descubre (podría decir también: «yo no encuentro, descubro») el bastidor de aluminio. Este paso de la madera al aluminio respondía, ante todo, a una necesidad técnica. Efectivamente, el último se comprobaba cada vez más débil para sostener la enorme tensión de los alambres de sostén que literalmente los doblaban, y ello a pesar del alarde de equilibrio en la búsqueda de compensación de los «puntos muertos». Mas, con este nuevo artefacto de aluminio, Rivera consigue una mayor integración de la obra, obteniendo una mayor unidad metodológica y semántica, eludiendo así la presencia simultánea de elementos de no fácil arreglo. En esta fase el artista usa de los cromatismos oxidados de la tela metálica a las que «retoca» a ratos con ligeras matizaciones de color industrial. Esta tendencia a la sustitución del color «natural» con el «artificial» se acentuará cada vez más, hasta el punto en que Rivera abandona la oxidación para sustituirla, ya definitivamente, con el color de tubo. Es lo que el artista ha llamado la «oxidación dirigida» a diferencia de la 'natural'. Es cierto que, luego, Rivera volverá sobre esta oxidación «espontánea», pero debido a un hecho que se explicará a renglón seguido. Este hecho tan trascendental como innovador ha sido el descubrimiento del tablero. ¿Qué es el tablero riveriano?

* * *

De verdadera revolución, dentro de la revolución,

se puede llamar la nueva **facie** de la obra riveriana debido al invento del tablero, lo que no tardará de tener como consecuencia directa e inmediata la edificación del sistema metálico que se extiende sobre este elemento. Es, también, cierto que Rivera jamás abandonó el bastidor, al que siempre vuelve en sus continuas investigaciones. Pero el hecho es que el nuevo método debía de desarrollar una semántica distinta, y llevada a su culminación (hasta ahora) en los así llamados y célebres «Espejos». El tablero en cuestión se presenta o bien forrado, o bien, pintado. El primero supone una fina cobertura metálica que es como un contrachapado de hierro, cobre o aluminio. Oxidados por procedimientos químicos, como es natural, el hierro fabricará unos compuestos rojizos, el cobre unos verdosos, mientras el aluminio conservará su valor inicial, aunque un tanto patinado.

En cuanto al tablero de madera —que es el que el artista usa con más frecuencia— éste será aprovechado ya al natural, siguiendo sus «indicaciones», ya pintado. Este último, tratado al óleo, empieza por unas gamas sordas, oscuras, pero, poco a poco, éstas se aclaran, suben de intensidad hasta llegar a su paroxismo, que son los bermellones, casi puros, los azules cobalto, etc. De este modo la barrera de los óxidos y similares está no sólo franqueada, sino puesta a su más alto diapasón cromático. Toda la carga del color se la lleva el tablero, mientras las mallas (telas metálicas) acusan tan sólo unos ligeros toques de grisalla.

Sin embargo, es preciso mencionar, en lo referente al procedimiento de esta coloración, que Rivera usa del mismo que empleaban los venecianos, y que consiste en dar la primera mano con un color claro que siempre se transparenta a través de las capas sucesivas, por muy oscuras que sean. Ello le permite al artista el obtener dentro del espacio «útil» de la obra una luz oscura, carbónica, pero no menos

intensa, y ello por la acción de los rayos lumínicos solares o artificiales que en contacto con el tablero se reflejan y se desintegran, convirtiéndose en unas vibraciones e irisaciones fluorescentes, típicas, de un **muaré** absolutamente inédito (diríase metálicos).

* * *

Merece una especial atención este efecto óptico del muaré que es una de las más descollantes características del **Opart**, al cual se puede adscribir —en cuanto referencia histórica o morfológica— esta fase de Rivera. Rivera utiliza el proceso general del opticismo —pero, como se ha visto, según su método original— y consigue realizar, en primer lugar, la inadaptación de la vista ante la situación visual que él crea. Una vez está conseguida, entran en función los estímulos a los que responde el ojo (**the responsible Eye**, como se suele decir) y ello hace que el muaré empiece a bailar, parpadear y vibrar (Simón Marchán), produciendo, en una palabra, aquel movimiento típico llamado irreal o ilusorio, que, por cierto, cambia de intensidad, consistencia y posición según el desplazamiento del espectador que lo contempla. Todo ello confiere al «espejo» un indiscutible valor tensional, inquietante y profundamente dramático, lo que —como se verá— no es el caso de los espacios lumínicos «abiertos» realizados por el mismo artista en otra clase de obras.

Al espacio lumínico así conseguido en los «Espejos» ha suscitado una cierta discusión en la crítica, que ha comentado ese fenómeno óptico. Así, algunos críticos ven en él unas puertas o unas ventanas que se abren más allá del cuadro, esto es, del tablero. Otros, por el contrario, lo consideran como una muralla infranqueable que refleja la luz hacia el espectador como si fuese un verdadero espejo. Lo que sucede, sin embargo, es que aquella «luz oscura» y siempre movediza está allí y ni se acerca, ni se aleja, ni abre, ni cierra nada, está como

si fuese pegada y apresada entre aquellas mallas. En realidad, lo único que debe importarnos es la poesía y el misterio que encierra y ello —que también puede parecer paradójico— a pesar de que nos demos cuenta del «mecanismo» que la está realizando.

* * *

Paralelamente a los «Espejos», Rivera —como lo apunté ya— aborda a las redes colgantes al bastidor, con la eliminación total del tablero o de cualquier otro obstáculo que pueda estorbar la percepción visual más allá del objeto en cuestión. En efecto, el ancho espacio que se queda entre la obra y el bastidor (en aluminio) aísla aún más la obra que, literalmente, parece flotar en el aire, pues esta vez, este bastidor ya no participa o si lo hace es en mucha menor medida que en su anterior producción, en la que el bastidor venía integrado en la obra. Asimismo, tampoco se puede hablar de un dibujo tridimensional, como antes, cuando se debía contar, también, con la sombra que las mallas colgantes dejaban sobre la pared blanca y que, igualmente, se integraba en la obra como uno de sus elementos esenciales.

Ahora, entre los dos planos de la malla cortados con un criterio más riguroso, más geometrizable, que en los «espejos», existe un espacio lumínico mucho menos ondulatorio (debido, precisamente, a la ausencia del tablero que estimula y favorece el luaré), espacio que es, diríase, más corpóreo, como si sugiriese un bloque de cristal ligeramente vibratorio. La quietud, el rigor y la medida de estas obras, como también el esplendor, la irrealidad y su «segundo juego», hacen pensar en un Mondrian de nuestro tiempo que haya «fluidificado» y trasferido a la tercera dimensión y a otro material sus ecuaciones pitagóricas.

Algunos críticos enjuiciando la obra de Rivera la adscribieron al constructivismo. Aunque no creo que

las calificaciones y catalogaciones puedan influir sobre la verdadera naturaleza de una obra de arte, no es menos cierto que, a la larga, éstas acarrearán confusiones e inexactitudes que pueden alterar una justa interpretación de la obra en cuestión. Históricamente, la palabra constructivismo suponía que la obra ostentaba un rigor absoluto, matemático («Malevich, Tatlin, Larionov, etc.»), también hoy, un gran sector del arte, especialmente del Opart es constructivista (por ejemplo, el arte de tipo Vassarely). Pero no es este el caso de Rivera. Este, es cierto, construye, pero sin rigor constructivista. Y ello es obvio, pues la construcción, o con otras palabras, la edificación, es libre, fantasista, sorprendente y no responde a un módulo preciso y sí a un concepto o a una estructura genérica, ello no quiere decir que sea el producto de un módulo previo. A parte de ello, el constructivismo actual supone una programación tecnológica, mientras el de Rivera es, valga la palabra, artesanal. Por ello, este **Opart** es específico de Rivera y ofrece una particularidad inédita que debe considerarse como una excepción que, por otro lado, no hace sino confirmar la regla.

Ahora bien, nadie sabe si este artista, con su eterna inquietud y curiosidad investigadora, no aborde algún día las nuevas metodologías tecnológicas. Mas ésta no es ninguna profecía, sino una mera suposición.

OBRA GRAFICA

Entre la obra gráfica y la «escultopictórica» de Rivera, existe, evidentemente, más de un punto de referencia. Pero, mientras, en general, se puede decir que la obra gráfica —y especialmente el dibujo— se comporta como una especie de núcleo germinal de la obra pictórica o escultórica (por ejemplo es lícito pretender que en Miguel Angel la pintura o la escul-

tura son dibujos coloreados o «corporeizados», tanto encierran a los valores típicos de estas artes), con Rivera sucede, en cierto modo, al revés, pues su obra gráfica —sería impropio hablar del dibujo a secas— parece un reflejo de la «escultopictórica».

En efecto, en el grafismo del artista hay no sólo rasgos tipológicos, como es la presencia de una reticulación, sino también de método, del cual el más acusado es una extraña y enigmática luminosidad. Todo el proceso gráfico riveriano es sumamente interesante y, por ello, no creo sea superfluo hacer alguna incidencia en el mismo. Así, en primer lugar, el material base que él emplea es un papel japonés, el cual —sabido es— ostenta una cualidad fundamental que es la absorción (aparte le su notable «tactilidad»). En cuanto al procedimiento, Rivera no adopta el típico que se aplica a este material, o sea, el de colocar debajo de la hoja un fieltro que absorbe la tinta sobrante. Nuestro artista pretende que de este modo el papel queda sin vida, «no respira». Entonces, para paliar este inconveniente y para hacerlo «respirar», Rivera concibe un método que consiste en colocar encima del papel —a una cierta distancia— una malla finísima (tarlatana) sobre la cual frota un mineral de color ocre-oscuro, que se esparce pulverizado y pegado al papel, quedando blanca —o casi— la reticulación. Una vez retirada la tarlatana, el artista echa encima los corpúsculos que se le quedan de modo que éstos se aglutinan con el polvo formando como un ligero magma. Luego, el artista empieza la coloración con un gouache especial, sobre la grumosidad del papel. su propia blancura sirviendo de «imprimación». Con esta trabazón consigue su típico espacio lumínico que surge desde fondos oscuros —igual que en los «espejos»—; es ese espacio el que yo calificaría como «riveriano», con toda su ingravidez, transparencia y vibración.

The first thing I noticed when I stepped out of the plane was the humidity. It was a warm blanket, thick and sticky, clinging to my skin. I had heard that the weather in the tropics was unbearable, but this was something else entirely. The air was heavy, almost suffocating, and it seemed to seep into every pore. I took a deep breath, trying to adjust to the new environment, but the heat was relentless. The sun was high in the sky, casting a golden glow over the landscape, which was a mix of lush greenery and sandy dunes. The sound of the ocean waves crashing against the shore was a constant reminder of the vastness of the world. I felt a sense of awe and wonder, knowing that I was in a place where nature's beauty was truly breathtaking. The humidity was a challenge, but it was also a part of the experience. I had come here to explore, to see the world from a different perspective, and to embrace the unknown. The heat was a test, but I was determined to push through it. I had heard that the humidity was unbearable, but I was here now, and I was going to make the most of it. The sun was shining brightly, and the air was thick with the scent of salt and sand. I felt a sense of peace and tranquility, knowing that I was in a place where the world was truly beautiful. The humidity was a challenge, but it was also a part of the experience. I had come here to explore, to see the world from a different perspective, and to embrace the unknown. The heat was a test, but I was determined to push through it. I had heard that the humidity was unbearable, but I was here now, and I was going to make the most of it.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

ANTONIO ARESTEGUI

Los elementos que ahora utiliza Manuel Rivera para sus creaciones son el espacio mismo, la luz misma que nos alumbra, que se prestan dóciles, mediante las tramas metálicas, a la acción creadora del artista.

El color no juega en estas obras de Rivera. Y por aquí también se engarzan con una tradición artística que encaja perfectamente en la austeridad cromática del informalismo de un Mac Tobey o un Jansen Polek, y que se remonta, a través del cubismo hasta la pintura del claroscuro que tiene en Rembrandt su figura señera. En estas tramas de Rivera, la luz es más exacta, más limpia porque es la misma luz real. Y la sombra se halla más o menos matizada según el espesor de la trama que se utiliza. Luz y sombra que sirven a Rivera para conjugar los elementos espaciales. «La preocupación de Rivera por los problemas de la luz y del espacio en la pintura se remontan a sus primeras obras». Y casi siem-

pre se han conjugado ambos problemas de modo que el juego de la luz y de la sombra confiriera a sus cuadros las dimensiones espaciales.

Poco a poco Rivera ha ido rompiendo la rigidez, las líneas empezaban a fundirse en una sensación más dinámica, como si el tiempo hubiese irrumpido en sus obras con esa carga dimensional que ha forjado el espacio nuevo. Tales son los cuadros que en Rivera preceden a su etapa abstracta y las obras que corresponden a ella. De ahí a las tramas metálicas había sólo un paso obligado que dio Rivera y que le ha conducido hasta la Bienal de Venecia.

«PATRIA». 1-VI-58.

EMILY GENAUER

Manuel Rivera crea sus composiciones abstractas de fragmentos entrelazados de trama metálica, pero en vez de darnos el rasgo de las construcciones «american Stankiewicz», de escombros de metal en campos de juncos, o el reciente mensaje de la necesidad del hombre y la incapacidad de encontrar una nueva vida y la belleza, que nosotros deseamos muy pronto, Manuel Rivera crea un nuevo orden lírico, una organización nueva de sombras y sustancias que sugieren formas de la Naturaleza, incluso hasta las esencias de la niebla y de las nubes.

«NEW YORK HERALD TRIBUNE». Nueva York, 18-XII-60.

GIUSEPPE MARCHIERI

Manuel Rivera, como Tapies, está fuera de esta categoría; en un plano de valores internacionales por la fuerza de su propia individualidad, que destaca netamente de lo anónimo, lo colectivo.

Manuel Rivera, con las diez composiciones de trama metálica, sobrepuesta, teje con hilo de hierro su telar de madera. Ha creado un género que no sé cómo clasificar. ¿Es escultura? ¿Es dibujo en más

dimensiones? El efecto sobre el fondo blanco de la pared no es muy diferente de las incisiones al buril, con una extraordinaria riqueza de matices, de veladuras, obtenidas con la trama metálica más o menos abierta. Rivera se acerca a la cultura postcubista de entreguerras, a las limpias incisiones de Adams, como medida de confrontación lingüística; pero con más suave gracia, con una levedad de imagen que resulta de una refinada tesitura formal.

«ART INTERNATIONAL». Zurich, octubre 58.

HERTA WESCHER

Manuel Rivera, con sus construcciones espaciales, sus elementos metálicos, se hace particularmente destacado: Relieves transparentes, compuestos con trozos de tramas metálicas, atados por hilos de hierro tendidos. La superposición de diferentes texturas más cerradas o abiertas da lugar a sutiles efectos blancos y negros, y las cuerdas, prosiguiendo en zig-zag nerviosos, hacen de estos cuadros curiosos grabados vibrantes.

Los elementos puramente técnicos desaparecen para dejar paso a una de las obras de arte de resonancia más secreta.

«QUADRUN». Bruselas, junio 59.

FRANK O'HARA

Manuel Rivera, un pintor que trabaja con alambres y tela metálica, elabora sus configuraciones finalmente trazadas, sin ninguna tentación frente al relieve, mantiene la superficie llana y una sutil yuxtaposición de efectos de tonalidades, empleando para su pintura el barniz y el óleo.

En donde hay efectos tridimensionales, se manifiestan como propiedades de la luz y del material, como en pintura, más que a través de volúmenes ilusorios de alambre. Y no se ha moderado hasta

dibujar la analogía existente entre su obra y una tela de araña, como una alusión naturalista frente a sus intenciones y a la luminosidad que con tanto éxito maneja.

PUBLICACION DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK.
Nueva York, 1960.

JAMES FITZSIMMONS

De los dos escultores que me parecen los más interesantes entre los jóvenes y entre aquellos que han descubierto técnicas nuevas y muy personales, el español Manuel Rivera y el belga Read D'Haese.

En las construcciones espaciales de Manuel Rivera «encontramos una de las pocas técnicas completamente nuevas que han revolucionado la escultura de los años recientes». Yo dudo, sin embargo, en llamar escultura a estos trabajos, cada uno de ellos es como un vasto grabado o un intricado dibujo de líneas de tinta casi geométrico, rayado desde el papel y suspendido entre los cuatro lados de un rudo bastidor de madera. La cosa más cercana que he visto a estos dibujos de trama de alambre y alambre es el trabajo de Jacques Villon, pero Manuel Rivera es mucho más libre y aireado.

Sus trabajos son como telas de araña rectas, en las que los remiendos de trama de alambre están suspendidos, extendidos más o menos tirantes sobre el marco de madera. El arte de un creador de ramas —empaquetadas, será loco, o podría ser divertido, o muy refinado también—. Aparte de las delicadas tensiones espaciales que el artista compone, y el juego de abrir y cerrar, llenar y vaciar éstas, hay sutiles variaciones de tono, desde el gris y gris-azulado, al negro, con el fondo blanco brillante a través, creado con el uso de la trama de diferentes capas recias y solas o sobrepuestas. Cuando un hombre tiene algo que decir y posee una conciencia artística

encontrando la técnica justa a menudo en ambas, primer y último más y más, y se estimulará para el descubrimiento de nuevos temas. Un hombre, Rivera, que descubre una técnica completamente nueva, como siempre, la Posteridad podrá clasificar su labor total, efectuando el servicio más alto a sus artistas.

«QUADRUM». Bruselas, junio 59.

JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO

Ahí tenéis el juego trágico o lírico de estas dimensiones por el que sus formas están entre la desgarradura y la concentración; entre la anchura y la intersección del abrazo. Entre el hueco y la infinitud; entre el círculo y el cosmos. Como la vida; entre el sexo y la gloria. De donde salió y a donde irá a parar irremisiblemente.

El hallazgo fue el hallazgo. Después el proceso está claro. Había que matar el aire, definir el espacio, hallar la forma con toda su realidad en el dibujo. Ya son las líneas, los trazos hechos tangibles, corpóreos, tomaron carne.

Apresó la luz y la hizo figura viviente. Pero vean, vean lo que la luz encierra.

«CORREO DE LAS ARTES». Barcelona.
MATISSE GALLERY. Nueva York, 1961.

MARIO DE OLIVEIRA

El caso del pintor español Manuel Rivera se puede decir que es uno de los fenómenos más originales de la pintura moderna española y también mundial.

Es la segunda vez que hablamos de este singular artista de renombre internacional, que con sus materias de alambre y tela metálica realiza ahora, sobre fondos de madera pintada, unas obras plenas de dramatismo, aproximándose en estos momentos a una expresión plástica francamente pictórica.

Manuel Rivera hace honor a la frase de Andrés Malraux: «Los españoles tienen el genio de la pintura; es una tendencia de raza.»

«DIARIO DE NOTICIAS». Lisboa, 12-X-61.

GEORGE PEILLEX

España ha aceptado mostrar sus obras, después de muchos años, inspirada ahora, con la más grande inquietud, demostrando felizmente la renovación de su gran tradición artística. La obra de Rivera es una de las más cautivadores. El, teje sobre un bastidor de madera extraordinarias telas de araña con un medio de alambres y telas metálicas. Estos tejidos o mallas más o menos finas, tendidas de una parte a otra del bastidor, como velas de barco, como hilo de pescadores, fijas sobre planos diferentes, con un juego de diversos gruesos y superposiciones, realiza admirables composiciones de una finura que parecen evocar los aguafuertes más delicados.

«FEUILLE D'AVIS». Lausanne, 18-VI-59.

EDUARDO CHICHARRO

En la obra de Manuel Rivera, en sus ya famosas redes metálicas, el objeto-creación se evade (o aquellas cosas se evaden de éste) precisamente por una aproximación, por una cercanía que hace posible el fenómeno. Al aparente objeto-creación, a ese objeto sólido que son esas representaciones, se superpone el quehacer artístico en sus consecuencias más puras. Y decimos más puras en el sentido no de más ortodoxas, sino de más abstractas, más libres de todo peso convencional.

La creación de Rivera, en su ejecución y en sus resultados espectaculares, queda colocada entre la pintura y la escultura muchísimo más que pueda serlo un bajorrelieve asirio o egipcio. Manuel Rivera en su materia (red metálica) alude constantemente

al mundo natural, sin proponérselo y sin cotejo directo posible. ¿Mariposas? ¿Murciélagos? ¿Telas de araña? ¿Monstruos? ¿Esqueletos de cosas, de **cosa?**... No lo sabemos. Tampoco importa. El espíritu no se lo pregunta. Son COSAS.

RADIO NACIONAL, 27-III-63.

M. MOLLEDA

Un español con estilo propio. Un pintor sin paleta. Un escultor de valores bidimensionales. Manuel Rivera ha conseguido, por esfuerzo e imaginación, uno de los primeros lugares en la plástica europea. ¿En qué consiste su arte y su técnica? En cuanto a estilo, su obra se define como pinturas metálicas. En cuanto a su técnica, se trata de unos bastidores de acero, sustituidos en ocasiones —sobre todo últimamente— por fondos planos uniformes, de donde y por donde cuelgan, se encaraman y tensan innumerables líneas metálicas creadoras de arácneas composiciones sumamente sensibles. Rivera, andaluz, hace honor a una vieja tradición cromática que con certero juicio eliminó siempre lo superfluo y actúa en ese mismo juicio —claro y escueto— que hizo grandes a Zurbarán y a Velázquez.

Y mientras el teñido de los ácidos patina la materia, el artista sigue, aún, trabajando con lo que queda, con la nada del aire dormido que apresan los espacios átonos y le sacude, infundiéndole un alma que vibra y se extremece en la negación de los huecos y se enrosca sonora en los hilos de encaje.

Lo vacío y lo sólido forman el complemento de su estilo. Rivera —es frase suya— trabaja «con lo que se mueve y lo que permanece en el terrible silencio de lo estático».

«MEXICO EN LA CULTURA». México 2-X-61.

JUAN EDUARDO CIRLOT

Manuel Rivera trabaja con telas metálicas, recordadas, suspendidas, sobrepuestas, desgarradas, que originan espacios de diversa intensidad, con retículas de variable finura y cuyos ejes y líneas de sostén son como alambres de un aparato de función ignorado aún. Pero la estética que se transparenta a través de estas obras similares a telas de araña, no es la tecnicista que pasa a través de tendencias como en constructivismo ruso. Es la estética de los orientales, de los pueblos nómadas que cuelgan sus telas, sus alfombras, sus tapices y sus horizontes, sus panoramas interiores y exteriores, de unos palos provisionales como el alma humana que tenemos entre los dientes. Manuel Rivera puede cambiar de materia e incluso de procedimiento, pero deberá de conservar siempre ese sentimiento de lo errante y de lo transitorio, mortal definitivo.

«PAPELES DE SON ARMADANS». Abril 1959.

ANDRE KUENZI

Manuel Rivera, con sus «arácnidas arquitecturas metálicas» de lo más atractivas. Cuando este artista español participó en la Bienal de Venecia de 1958 fue uno de los de mayor éxito.

Manuel Rivera, con sus «esculturas transparentes», aporta todas las apariencias de un grabado proyectado en el espacio. Multiplicando los incidentes y las superposiciones, tiñendo ligeramente sus tramas metálicas, calculando suavemente sus densidades para hacer notar la armonía de los valores, Manuel Rivera «tricota» literalmente el espacio.

«ART INTERNATIONAL». Zuriçh, febrero 1963.

PABLO CORBALAN

Manuel Rivera es granadino; Juan Ramón Jiménez calificaba a García Lorca de «granadí». Acentuaba así el poeta de Moguer una posible ascendencia árabe en el arte del poeta de Granada. A Rivera habría que aplicarle también eso de «granadí». Su arte está proclamando silenciosamente raíces que brotan de las celosías y de las aguas de los estanques alhambrines. En su arte se funden aguas y celosías. Su autor ha bautizado sus obras con el nombre de «espejos». No son otra cosa. Espejos de estancadas aguas sobre o detrás de misteriosas celosías. Espera uno entrever ojos o peces de pase lento y apagadas fosforescencias. Esperamos que desde el fondo del espejo —azul oscuro, verde oscuro, cinabrio oscuro— nos llame alguien. Son objetos verdaderamente maravillosos, de alucinados efectos. El contemplador queda lleno de poético asombro cuando descubre que unas pobres telas metálicas y unos alambres pueden producir el mismo efecto que el luar. Las aguas del luar. Aguas tersas, estancadas, sombrías; aguas muertas de los estanques que nadie toma. O aguas vivas que fingen estar muertas para mejor encantar a quien las mire. El arte de Rivera tiene, además de ese fascinante aspecto de misterio de estanque y celosía, una ambición, digamos física, la de transformar el espacio. Con sus telas metálicas planas porosas, material mixto de espacio y volumen, Rivera desintegra la materia y la sitúa en poder del aire. De este experimento nace la magia de los efectos que encienden la imaginación de posibilidades inagotables. Esto es, ni más ni menos, lo que nos muestra Rivera, el «granadí» mágico.

«EL NOTICIERO UNIVERSAL». Barcelona, 10-IV-63.

RAMON FARALDO

Manuel Rivera se encuentra en lo que llaman, pro-

visionalmente supongo, objeto mágico: forma de magia mueble, de encanto materializado y asible, que no es pintura ni escultura, aunque obedezca a la misma ambición. Yo ironicé más bien sobre los primeros ensayos de Rivera, y no me sonroja la obligación de rectificar en que ahora me encuentro, pues ser algo escéptico me parece más modesto que jugar al eterno profeta o al eterno «snob». Así que, habiéndolo demostrado cumplidamente, me complazco en ver aquí un caso aparte, una mentalidad de extraño y poético fluido, capaz de crear con materiales realmente humildes, cosas capaces de dejarnos pensativos y hasta casi hipnotizados.

«YA». 19-III-63.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

En Rivera, las alambreras, tejidas como por una «araña onírica», son soporte de un significado mágico.

De este artista —Manuel Rivera— se ha podido contemplar ahora, en la Galería Juana Mordó, una serie de sus célebres «Espejos». En ellos Rivera se muestra, más que nunca, dominador de una técnica prodigiosa que le permite sacar sorprendente partido de las telas metálicas. «Yuxtapuestas varias de ellas sobre fondos rectangulares y monocromáticos, consigue que rechacen la luz, formando ondas, visos resplandecientes y cambiantes». Detrás de este incesante espejeo se perciben vagas imágenes geométricas, círculos o rectángulos misteriosos.

Parece que el propósito del artista fuera el de «interponer una barrera de reflejos» entre el espectador y el interior de estos «espejos» infranqueables. Siempre ha sido una tentación poética traspasar los espejos, penetrar en el mundo desconocido que pudiera existir tras ellos. Así, esas superficies es-

pejantes son convocatoria para la espectación, al tiempo que separan inexorablemente las realidades exteriores de las zonas internas, difícilmente accesibles, donde se haya instalada la surrealidad.

«GOYA». Febrero 66.

VICTOR MANUEL NIETO ALCAIDE

Las telas metálicas de Rivera se hallan en esa línea de investigación plástica que tiene su punto de partida en las investigaciones de Calder y sus móviles. Rivera no realiza una escultura o pintura móvil. Su obra es estática. Pero «tiene una gran movilidad cromática». La superposición de telas metálicas de diferentes colores condiciona que, con nuestro movimiento, éste se transmita a la tela. La obra de Rivera se inserta plenamente en toda esta problemática nacida como consecuencia del deseo de proporcionar a la pieza un dinamismo que la prive de su carácter estático. Rivera, y por eso creo que su obra se integra plenamente a la pintura, experimenta los problemas del espacio, luz y movimientos, mediante un inteligente empleo del color. Este sentido experimental de su obra es lo que proporciona a este artista una vigencia y actualidad de primer orden.

«ARTES». Marzo 66.

JOSE HIERRO

«Espejos» es el nombre genérico que Manuel Rivera da a sus creaciones. En efecto, la superposición de las telas metálicas con la colaboración del color produce aguas y reflejos, como si nos hallásemos ante unos mágicos espejos en los que se reflejan sombras inquietantes y mágicas. El conjunto tiene algo de lunar, o de submarino, muy bello y extraño. Y muy personal. Puede que esto que digo no pase de una tentativa de lanzarme del lado de

la mala literatura. Pero es que el arte, cuando alcanza su madurez, engendra emociones que no pueden expresarse sino con estas divagaciones. Puede ocurrir también que el defecto esté en mí, que no sé ceñirme el toro al cuerno. En cualquier caso, aunque Rivera opine que estas líneas no acierten en la diana por ser yo mal tirador e ignorante del arte, quede aquí constancia de mi deslumbramiento ante su obra.

«EL ALCAZAR». 12-11-66.

VIVIAN CAMPBELL

Manuel Rivera ha hecho algo por el arte de hoy, el **Op Art**. El lo ha sacado fuera del reino de la fórmula.

Hace dos años, cuando Rivera estaba pintando sus telas metálicas en blanco y negro, sus resultados eran netos, claros, indescomponibles. Ahora los colores, exactos, han sido usados haciendo referencia a cada época del pasado hispano —bien una consideración goyesca de la guerra, la memoria de un Velázquez, o una alusión a sus experiencias personales—, pero él ha evitado, afortunadamente, repeticiones sobre cualquier otro tema.

Campos lisos pintados, sobre los cuales están emplazadas las telas metálicas a diferentes distancias. Los elementos ópticos no sólo añaden movimiento, sino también profundidad.

Una serie de puertas abiertas, enriqueciendo la última escena del arte.

«57 STREET REVIEW». Nueva York, 15-XI-66.

S. MENTZ

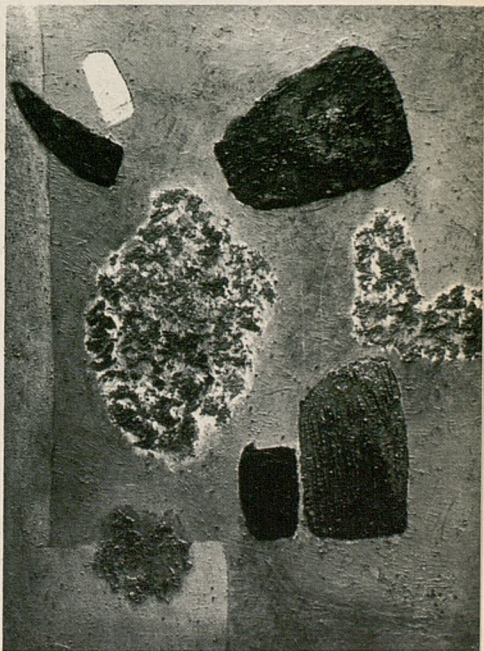
Descubrir el mundo con los propios medios no es fácil. Traducir la cara de su propio mundo por medios plásticos, más difícil todavía.

El artista español Manuel Rivera, de cara al tiempo, esa meta febril, usa materiales simples para

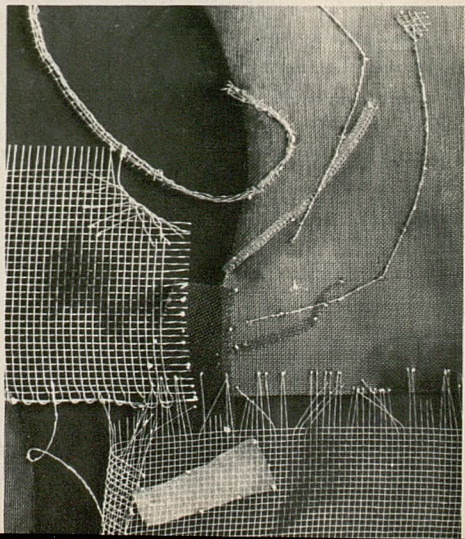
«Retrato», 1947.



«Composición DOS», 1956.

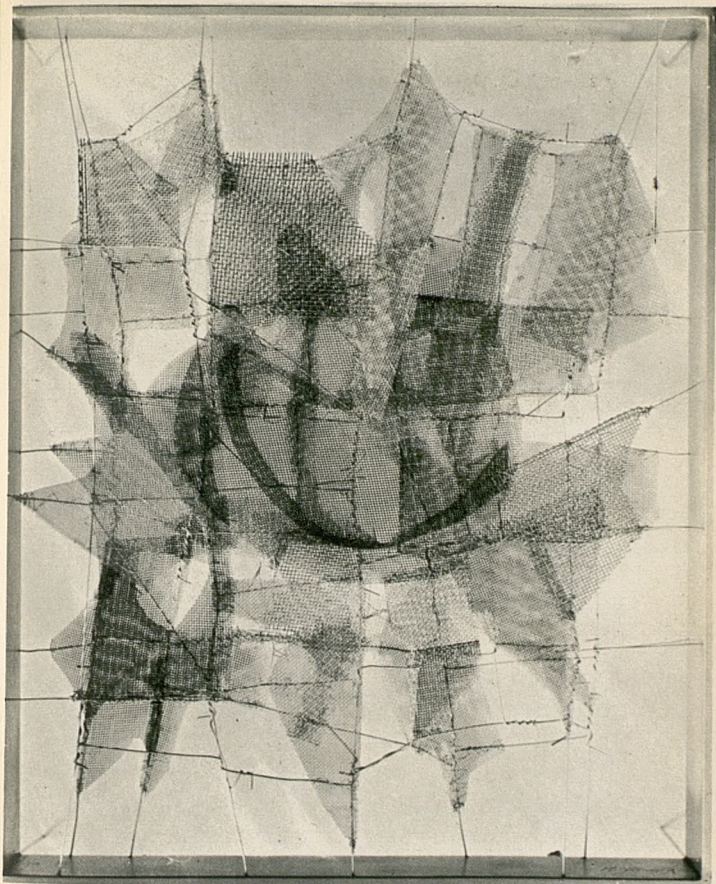


«Composición núm. 10», 1957.



«Composición», 1956.



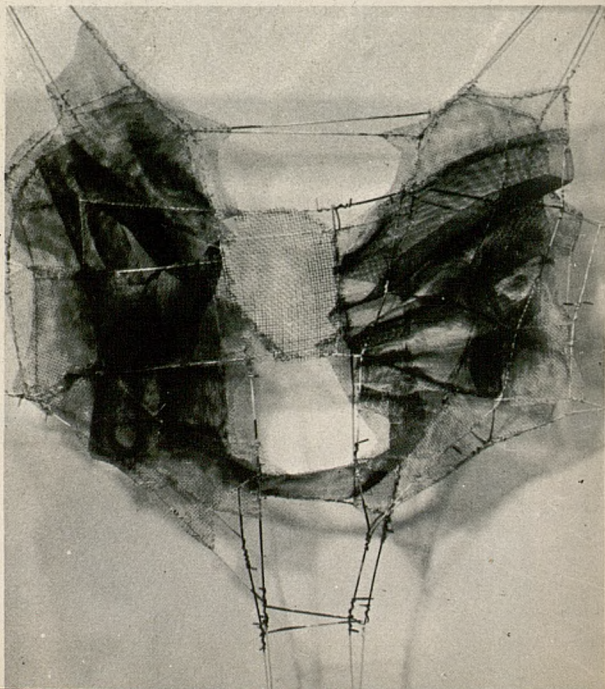


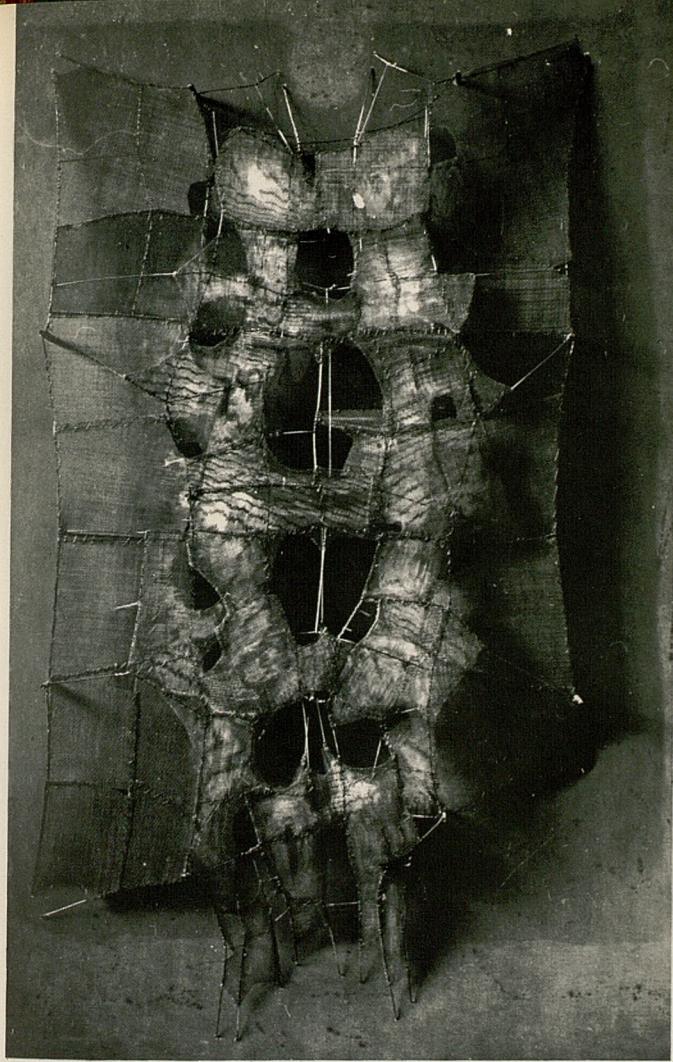
•Metamorfosis•, 1960.

•Albalcín núm. 2•, 1953.

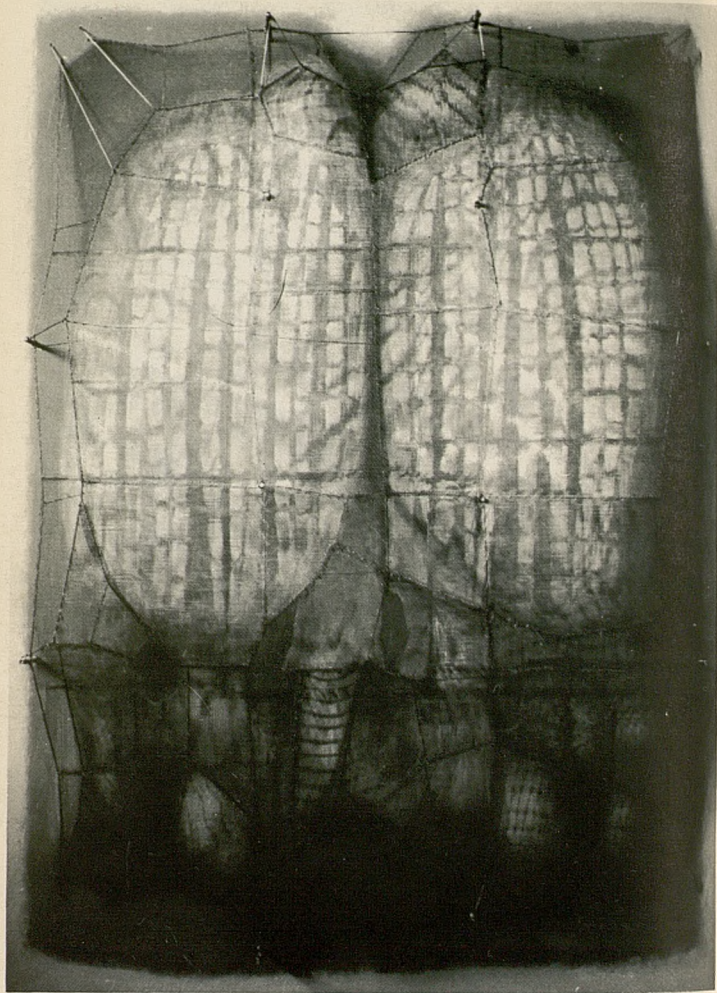


•Metamorfosis• (Capricho VI), 1962.

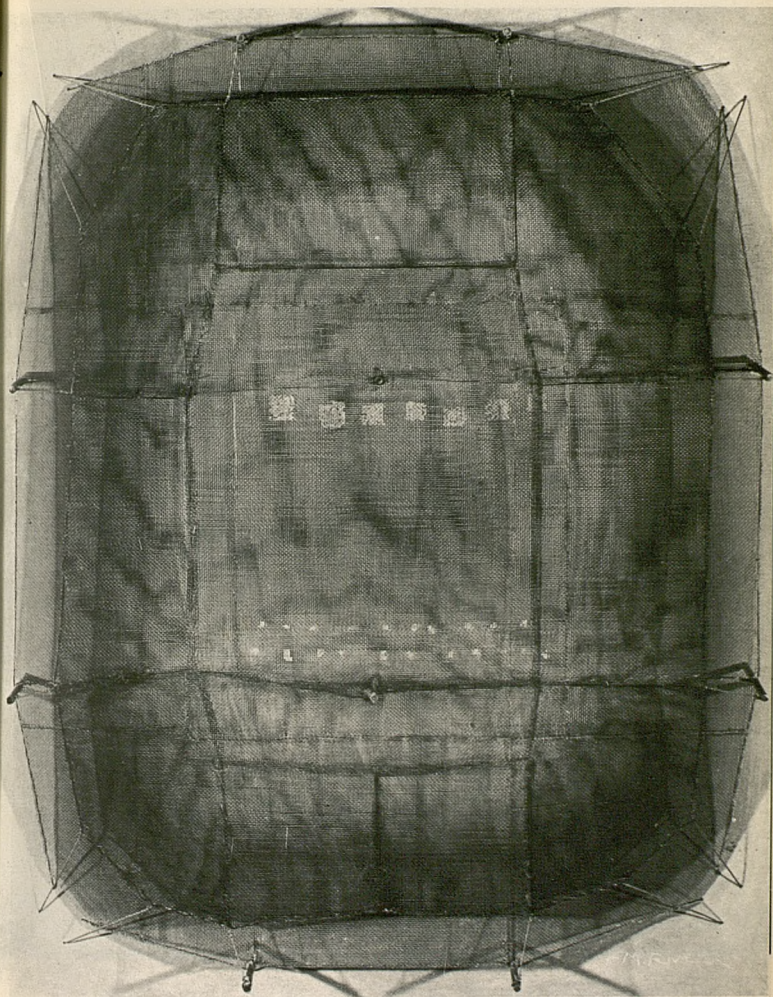




•El Bruto•, 1963.



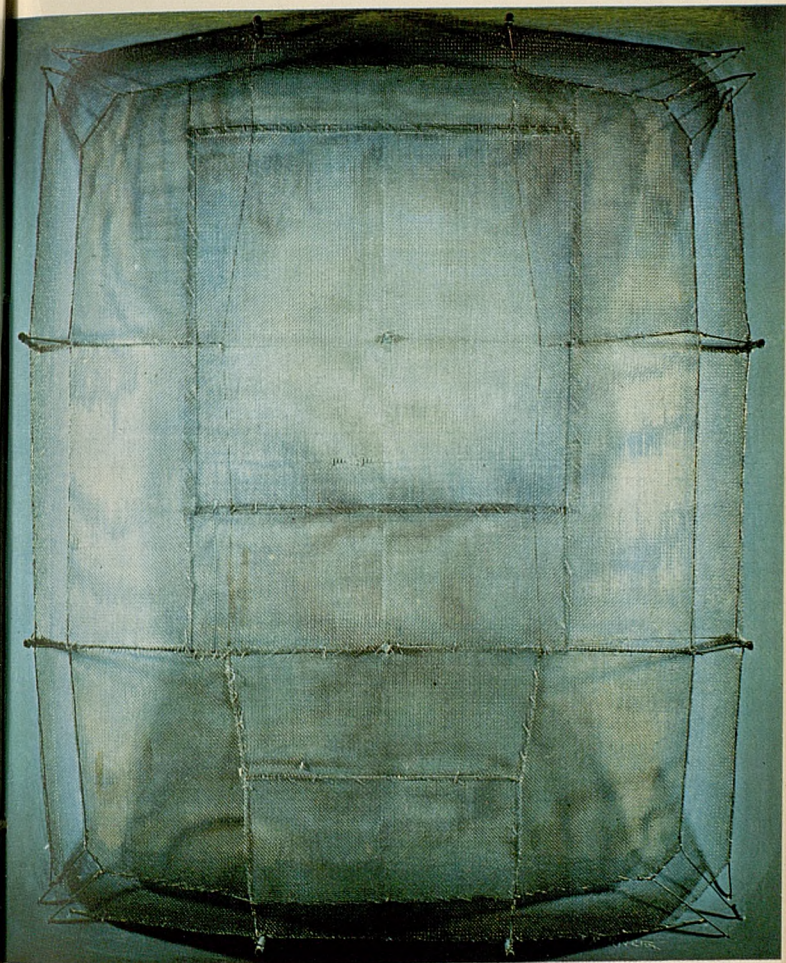
•Espejo azul•, 1964.



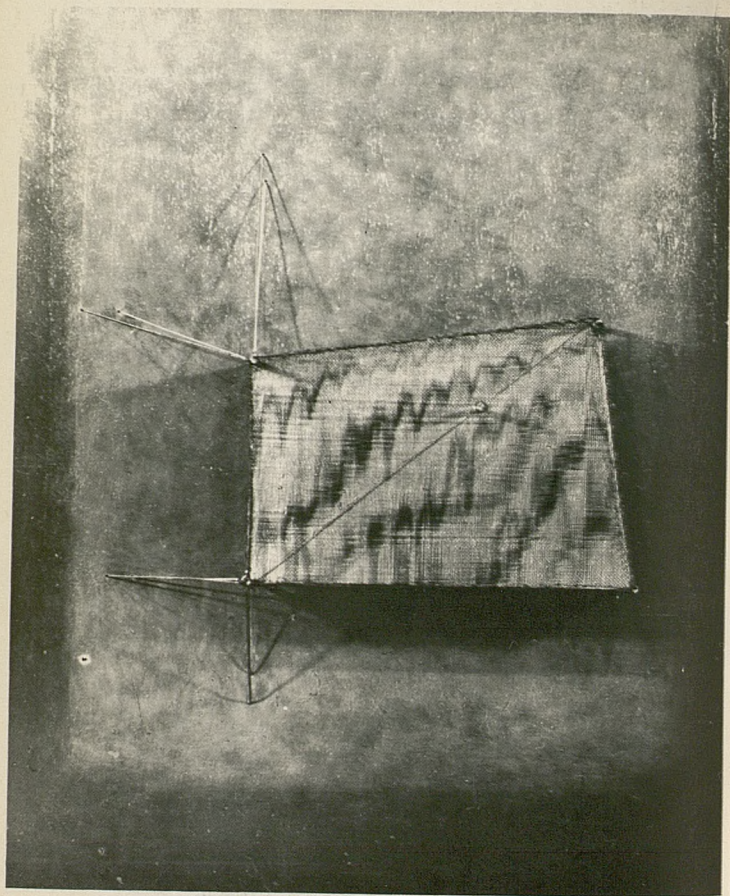
•Espejo púrpura•, 1965.



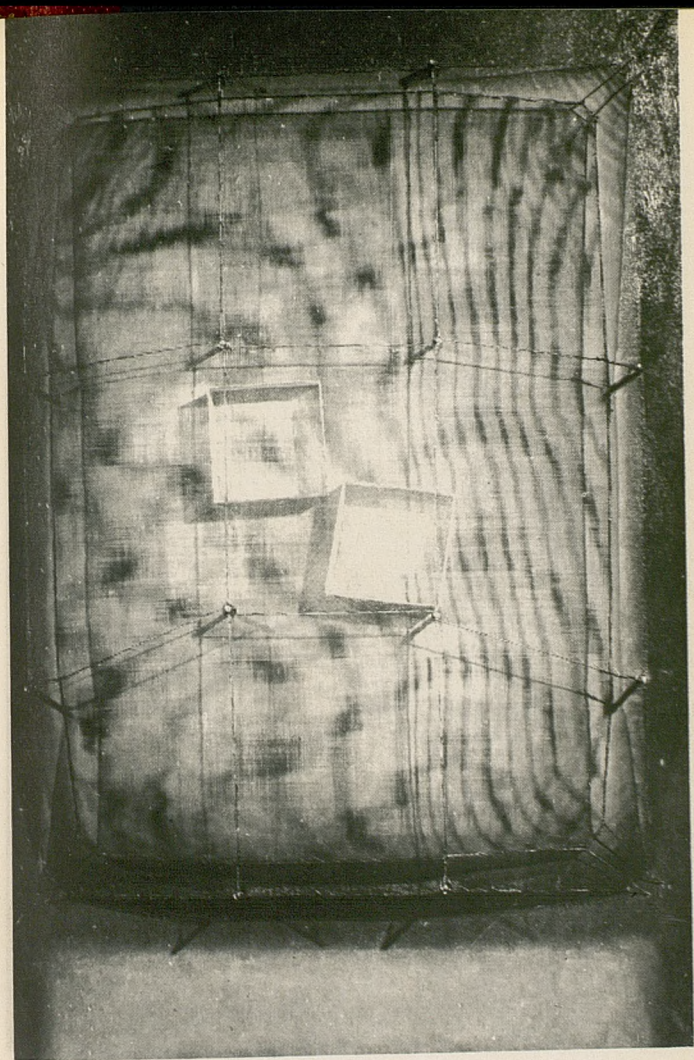
•Pintura sobre papel japonés, 1965.



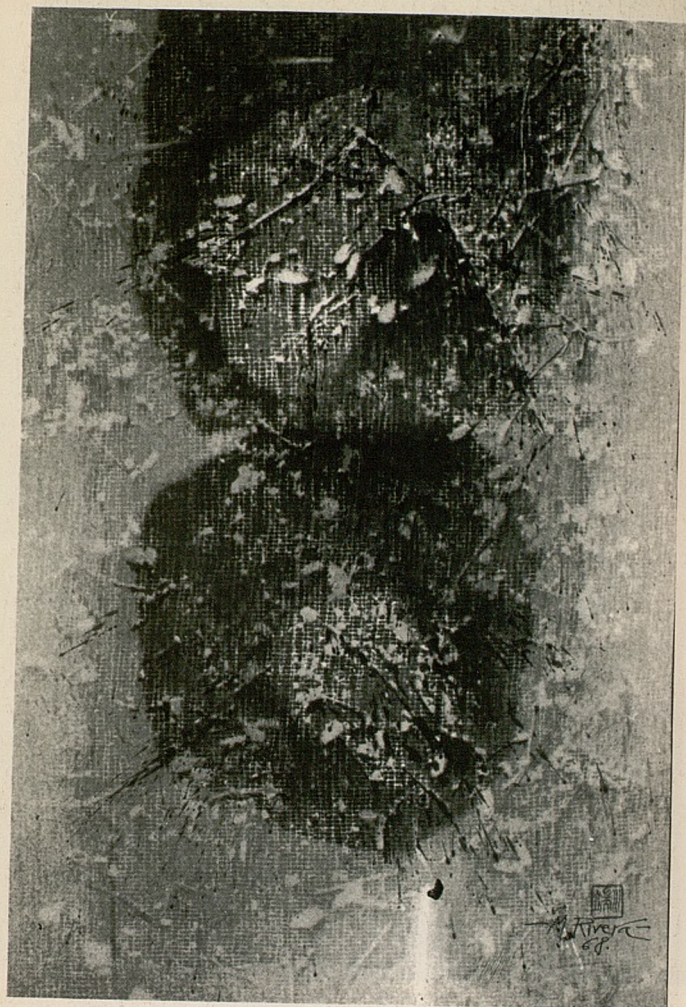
«Homenaje a Fray Angelico», 1965.



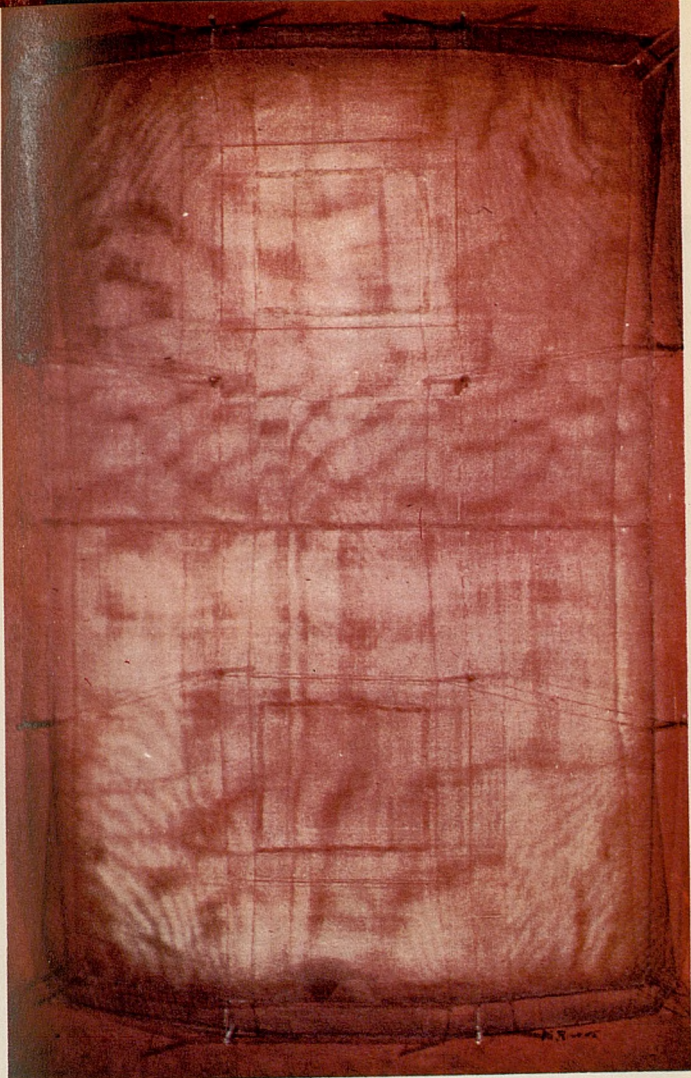
•Espejo-caja El Tiempo•, 1966.



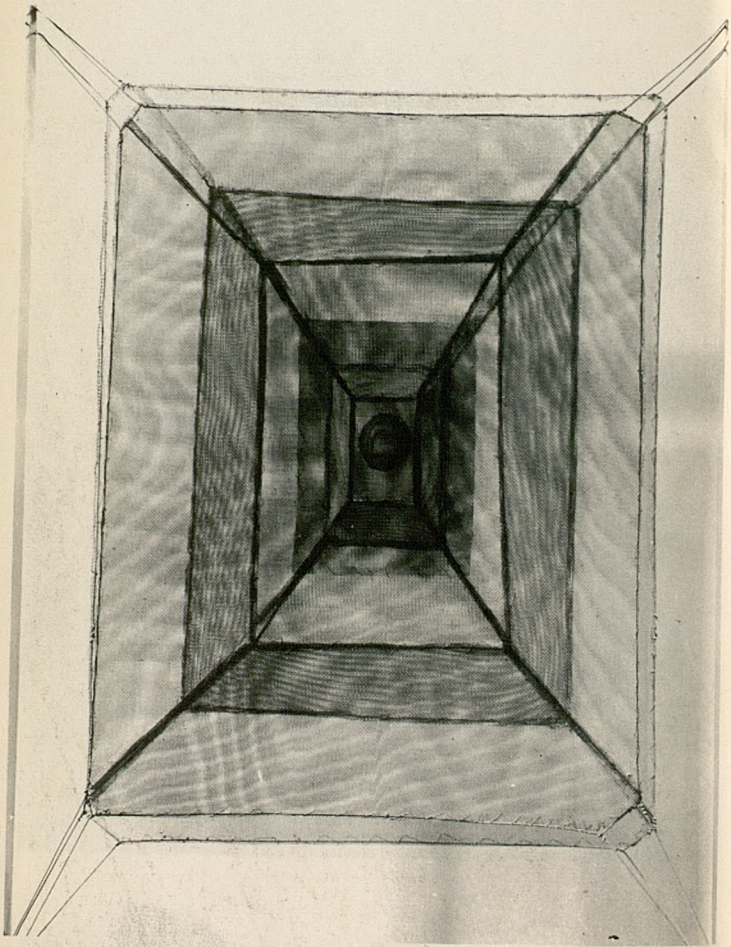
•Espejo azul•, 1968.

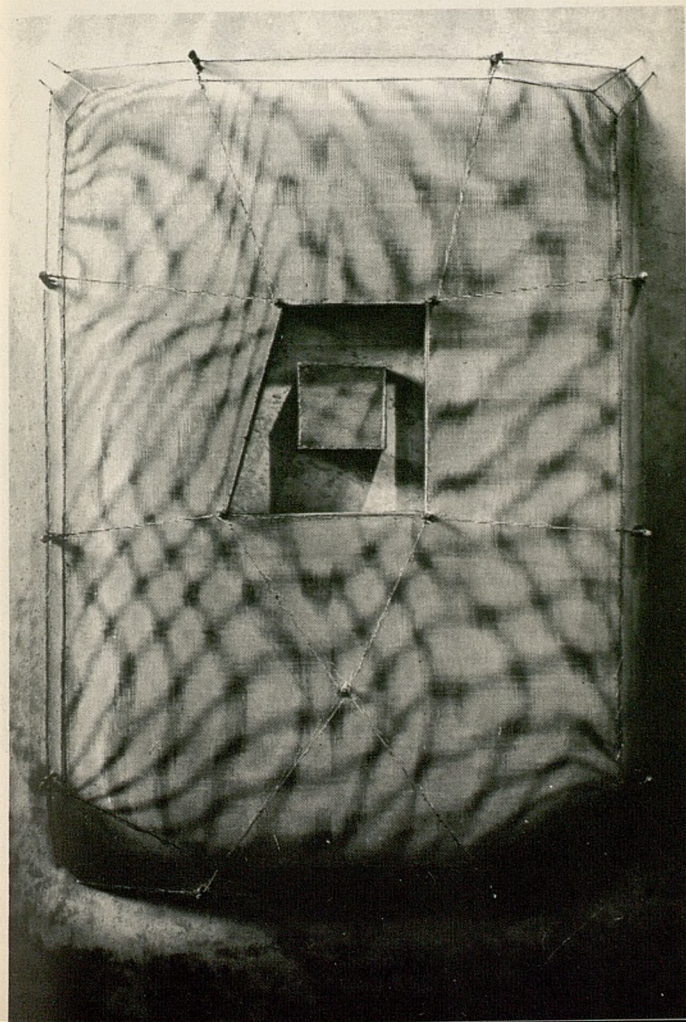


•Pintura sobre papel japonés•, 1968.



•Espejo del sol.







«Homenaje a Piero».

transmitir sus vivencias, en el sentido más amplio que nos puede sugerir esta palabra. Para Rivera, vivir en nuestro tiempo, es dar referencias de lo que ocurre a nuestro lado. No es solamente un problema estético, sino también, y extremadamente, vivencial y humano.

Sus obras, construidas sobre unas bases de madera pintada, superponiendo sobre ella un determinado tipo de malla de alambre, crean con ellas el misterio de su mundo. Manuel Rivera abre con su obra nuevos caminos por la serie de sus experimentaciones. El ha hecho de sus «espejos» una preocupación espacial que representa la constante de su trayectoria pictórica. Llega a la más pura y simple arquitectura de las formas, que se transforman en sorprendentes metamorfosis.

Rivera, sumergido en un mundo nuevo con su maestría y sabiduría, maneja perfectamente la técnica que ha escogido, para transmitir su mensaje a los hombres de hoy.

«DIARIO DE NOTICIAS». Porto Alegre (Brasil), 28-V-67.

RODRIGUEZ ALFARO

Manuel Rivera, que se mantiene firme en su poética de rigor y del estilo, pone de manifiesto ese deseo de aplicarse a un medio que responde a la necesidad interior de cada momento. Cada obra de Rivera está totalmente inventada. Son creaciones que responden a tensiones psíquicas, en que los ritmos de las formas y los colores han sido largamente meditados. También cada obra de Rivera presenta nuevos problemas formales, materiales y polémicos. A lo largo de su producción ha mostrado siempre este artista una actitud apasionada, pero siempre dentro de una fidelidad a un sistema y de una pureza extrema que le han servido para no caer en fáciles esteticismos.

Rivera no ha sucumbido a ninguno de estos errores, porque lo mismo que cuando utilizaba los procedimientos más tradicionales como cuando ha empleado elementos de nuevas materias, lo ha hecho impulsado por una necesidad plástica profundamente sentida y pensada.

La obra de Rivera se ofrece plena de una sabiduría, y el sentido de la realidad penetra en la sensibilidad poética, superando muchas normas del arte y hasta de la psicología.

«HOJA DEL LUNES». Madrid, 8-I-68.

T. SOUBRIET

He aquí, quizá, una de las más acusadas preocupaciones de Manuel Rivera: **la luz**. Porque cuando hemos visto anteriormente sus telas metálicas superpuestas, sus fondos cromáticos, la sensación de luz es la más viva; irisaciones, reflejos movidos; luz que parece escapar del cuadro, proyectándose hacia el exterior. Las transparencias y veladuras que ya aparecían como elementos esenciales en su etapa anterior. Y en estas difuminadas superficies, que ocultan y descubren a un tiempo, está la clave del misterio que encierra su pintura.

No es fácil combinar la exactitud casi áurea y el lirismo puro. Rivera, sin embargo, consigue en su pintura ese extraño milagro creando, con un clima de sugerencias inconcretas, un «verdadero campo magnético bipolarizado».

Si hubiera de resumir en una sola frase los cuadros del pintor granadino, podría decir con toda justicia que cada uno de ellos constituye una pequeña maravilla.

«ARTES». Febrero 1968.

J. M. MORENO GALVAN

La esencia de la pintura de Rivera es la movilidad, el permanente dinamismo. Lo cual, aun cuando haya

otras tentativas pictóricas actuales que persiguen semejantes objetivos, no deja de plantear preguntas que afectan a los fundamentos básicos de la obra, porque... ¿Cuál es el estado testimonial último a que el pintor quisiera referirnos? La respuesta parece clara: en última instancia, él lo que parece querer poner a salvo es, como diría Merleau-Ponty, «el principio de la ambigüedad».

Recuerdo que Rivera, en los comienzos de su actual etapa pictórica, hablaba de la «tela de araña». Era, claro está, una filosofía de urgencia, perfectamente válida por lo demás. Pero era mucho más que la recreación de una tela de araña. Era como el reencuentro con la lógica pregeométrica —o acaso con una geometría prenumeral— de ciertas relaciones formales. Por extraño que parezca, él volvió a encontrar mundos de formas en mundos de sombras. Lo que llamaré aquí su «filosofía de la ambigüedad» se cimienta fundamentalmente en eso: no es la forma la que produce la sombra, sino al revés... Pero, además, se trata de la sombra física y real: la posición del espectador cuenta, es decisiva. La pintura de Manuel Rivera es, a su manera, otra forma de tenebrismo.

«TRIUNFO». 14-III-70.

CARLOS AREAN

En estos «espejos» se convierte Rivera en el más refinado de nuestros artistas contemporáneos, pero dicho refinamiento es un arma de dos filos, dado que puede hacernos olvidar otras dos cualidades tuyas que considero más importantes: primera, la temporalización de la pintura, y segunda, la concepción del objeto escultopictórico como uno más de los elementos arquitectónicos.

Al considerar «temporalizada» la pintura de Rivera, no puede olvidarse que toda pintura se realiza

en el tiempo y que capta e intuye algo que acaece asimismo en el tiempo. Lo que sucede muy a menudo es que este tiempo se congela y se convierte en un corte objetivado ante el cual pierde el espectador la sensación de la fluencia temporal. «En los «espejos» de Rivera, en cambio, la obra vive y se mueve, aunque su movimiento no sea real, sino sugerido». Ante cada cambio de luz la oxidación del color nos parece diferente, en tanto las diversas aguas de la trama, cuando el espectador se mueve, parecen reptar como ríos infinitos sobre cada una de las formas. El espectador puede así hacer hablar literalmente a la obra, y hasta que cambie ligeramente su posición o que emplee una iluminación diferente, para que ésta, sin dejar de ser ella misma, se convierta en cada instante en algo diferente de lo que era en el anterior. Esto, que es lo que acaece a los seres vivos, Manuel Rivera lo consigue nada menos que con un cuadro. Su aportación a este aspecto es lo suficientemente importante para que el refinamiento ya paradigmático de estas obras pase a ser algo casi accesorio, si se le compara con el clima de misterio que se desprende de esta movilidad del color, del reflejo y de la luz.

«LA ESTAFETA LITERARIA». 1-VI-70.

PAUL SEYLAZ

Director del Musée des Beaux Arts de La Chaux-des-Fonds.

Rivera es pintor. Lo que caracteriza esencialmente a nuestro artista en el concierto del arte europeo es el conjunto de cuadros pensados en hilos y redes metálicas fijadas sobre un fondo en el cual el color juega un papel determinante o accesorio. Los hilos, tendidos entre grandes claves, dibujan las líneas de fuerza de la composición; ellos soportan, manteniendo entre sí una cierta distancia (mallas de diversos calibres) cuando crean por la superposición efectos

de muaré, movedizos, según el ángulo de la visión. Así se articula un cierto «cinetismo» sobre esta especie de grabado en el espacio, sugiriendo valores que dan los entrecruzamientos de los trazados sobre el fondo de cobre. Es, pues, un arte mural del relieve lo que supone los medios de la escultura, de la pintura y el grabado. Es imposible relacionar el arte de Rivera a un término explícito de técnicas tradicionales. Tal vez podría llamarse simplemente «Riveras» esos cuadros de una conmovedora poesía y sensibilidad.

La composición se simplifica en provecho de una interioridad en búsqueda de lo absoluto. Con clavos, con hilos de hierro, con mallas y con un poco de pintura, Rivera nos conduce siempre y cada vez más a los paisajes inmatrimales de la poesía.

M. GARCIA VIÑO

Una estructura metálica de 1958 comenzaba y terminaba en sí misma; uno, como espectador, se sentía fuera de ella, más aún, por encima de ella. Un **Espejo** de 1970 es como un hueco abierto a todos los ámbitos posibles, imaginables e inimaginables; y uno, como espectador, se siente envuelto en sus reflejos turbadores, inmerso en un más allá plétórico de sugerencias y de mensajes.

En los primeros trabajos de Rivera era perceptible la lucha del hombre con la materia; se adivinaba el esfuerzo artesano, las dificultades del oficio. En los últimos, el dominio del artista ha llegado a ser tal, que la sensación del que mira es la de encontrarse ante algo inmaterial; ante luces, colores y formas que flotasen separados de todo soporte.

Cuando Rivera comenzó a trabajar con las tramas metálicas, muchos compañeros, muchos críticos le expresaron sus dudas sobre las posibilidades de aquel material para crear belleza. Hoy, ya nadie lo

haría. En su constante búsqueda, Rivera no sólo no ha llegado a un callejón sin salida, sino que ha arribado a la orilla de un mar abierto que, como camino, ofrece posibilidades infinitas. La luz y el color, dos elementos integrantes de la pintura de siempre, juegan en sus nuevos trabajos un papel primordial, un papel, me atrevería a decir, milagroso. Cada obra de Rivera es una e infinitas obras. Los fondos, las tramas, los colores se mezclan con la luz y producen variaciones innumerables según sea la situación del espectador ante ellas. Da la impresión de que hay allí una imagen real y un sin fin de imágenes virtuales. Pero ¿cuál es la real? ¿Lo es una sola? ¿Lo son todas? Hay algo en estos «espejos» de la belleza cambiante de todas esas cosas en las que la Naturaleza se eterniza y a la vez se renueva a cada instante. Aquella primitiva artesanía, que evocaba las herramientas y el esfuerzo, ha dado paso a un ámbito mágico, misterioso como una gruta de cristal o como un lago salpicado de estrellas en un paisaje solitario y silencioso. Es el arte como pura belleza, sin interferencias de ninguna clase, y producto, sin embargo, de un hombre de su época y que comulga con las preocupaciones de su época.

«BELLAS ARTES 72», n.º 11, septiembre-octubre 1971.

ESQUEMA DE SU VIDA

1927

- Manuel Rivera nace en Granada el día 23 de abril.

1941

- Muestra afición a la pintura y escultura desde la infancia y empieza a concurrir a la Escuela de Artes y Oficios, siendo discípulo de Joaquín Capulino y más adelante de Gabriel Morcillo.

1944

- A los 17 años es pensionado, mediante concurso, por el Ayuntamiento de Granada para ampliar estudios, como asimismo por la Dirección General de Bellas Artes; expone en concursos regionales y obtiene diversas recompensas. Continúa sus estudios en Granada y los inicia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla.

1945-46

- Obtiene la segunda y tercera beca del Ayuntamiento granadino y la segunda y tercera de la Dirección

General de Bellas Artes y pasa a ser profesor ayudante en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Durante esta época realiza numerosos retratos.

1947

- Hace su primera exposición individual en Granada, patrocinada por la Asociación de la Prensa y el Ayuntamiento. Hasta aquí su obra se desarrolla dentro de una norma completamente tradicional. Empieza a tomar parte en exposiciones de carácter nacional e inicia una serie de búsquedas emparentadas con los movimientos de vanguardia.

1951

- Obtiene el título de Profesor de Pintura y Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Es seleccionado para tomar parte en la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Inicia los primeros ensayos abstractos. Este año contrae matrimonio con Marisa Navarro, también pintora granadina. Fundan en Granada la «Abadía Azul», creando un nuevo clima intelectual y artístico. A final del año se trasladan a Madrid, fijando allí su residencia.

1952

- Tras diversas experiencias, adopta una posición de avanzada artística, concurre a Salones Nacionales y comienza una serie de experiencias sobre pintura mural, que no debía acabar hasta 1956, dejando una numerosa obra en iglesias, lugares públicos, centros oficiales, etc., por distintos puntos de España. En obra de caballete se inicia una abstracción geométrica.

1953

- Es invitado por el Instituto de Cultura Hispánica para tomar parte en el Curso Internacional sobre Arte Abstracto que se celebra en Santander. Allí toma contacto con una serie de artistas que más tarde se unirían para la creación en Madrid del grupo «El Paso». Comienza el empleo de diversas materias no tradicionales en pintura. Conoce a Fernández del Amo, entonces Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, que se interesa vivamente por su obra, como asimismo al crítico de arte el profesor Cirilo Popovici, que escribe sobre él, lo primero que se publica en revistas extranjeras.

1954-55

- Concorre a las siguientes Bienales Hispanoamericanas y es seleccionado para exposiciones antológicas de estas Bienales por países del Caribe. En un concurso convocado por la Embajada de Estados Unidos, para dotar con una beca a un pintor español, para estudiar en aquel país, no le es adjudicada por considerar el jurado, tras múltiples deliberaciones, que está fuera de concurso. El Museo Nacional de Arte Contemporáneo adquiere una de sus obras. Realiza su primer viaje a París, donde estudia los movimientos artísticos más avanzados. Inicia una abstracción de carácter espacial y tras una fuerte crisis, abandona definitivamente los materiales pictóricos tradicionales y comienza los primeros ensayos con telas metálicas.

1957

- Funda, en unión de otros artistas españoles, el Grupo «El Paso», que tuvo una gran repercusión nacional e internacional en años posteriores.

Se realizó la primera exposición del Grupo en la Galería Bucholz, de Madrid, con la publicación del primer manifiesto. Las «telas metálicas» presentadas por primera vez en esta exposición están realizadas sobre un solo plano y el material tiene absoluta importancia. Marcha a París y poco después es invitado por la Dirección General de Relaciones Culturales para representar a España, en unión de otros artistas, a la IV Bienal de Sao Paulo, en Brasil, con una Sala dedicada a su obra. En esta exposición adquiere una de sus obras el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Asiste con cinco obras a la II Bienal de Alejandría.

1958

- Es seleccionado para representar a España, con una Sala dedicada a su obra, en la XXIX Bienal de Venecia, donde obtiene un gran éxito internacional. Publicación de la primera monografía, «Las pinturas metálicas de Rivera, por C. Popovici. Expone en Río de Janeiro y Caracas, en distintas provincias españolas, invitado por el Ateneo de Madrid, en la Exposición Universal de Bruselas. Viajes a París. Viajes por el sur de Francia y norte de Italia. En Venecia, y durante la Bienal, toma contacto con los más importantes artistas e intelectuales del momento artístico mundial. En esta exposición, sus «telas metálicas» están realizadas en dos planos y comienzan a tener un carácter trágico y lírico.

1959

- Realiza su primera exposición personal en Madrid, organizada por el Ateneo en la Sala del Prado. Participa en numerosas exposiciones; Museo de Artes Decorativas de París, en donde

sus obras expuestas pasan a varias de las mejores colecciones de Francia, Museos de La Haya, Amsterdam, Leverkusen, Roma, etc. Clasificado para el XI Premio Lissone Internacional en Milán, no obtiene el premio por considerar el jurado que está fuera de concurso por no ser absolutamente «pintura» la obra presentada, concediéndole, en su lugar, una especial mención. Nuevas exposiciones en Munich, Basilea, Utrech, etc. Viajes a París, en donde conoce a René Drouin que se interesa vivamente por su obra y empieza a mostrarla en su Galería.

1960

- Exposiciones en los países nórdicos, París, distintas ciudades alemanas, Museo de Arte Moderno y Guggenheim de Nueva York. Este Museo adquiere una de sus obras. Conoce a Pierre Matisse y entra a formar parte del equipo de la Galería en Nueva York. Nuevas exposiciones en Lisboa, Viena, Copenhague y París. En sus obras comienza una incorporación más importante del color sobre el tablero de fondo de sus composiciones. Pasa, en exclusiva para Europa, a la Galería Daniel Cordier, de París. Primera exposición personal en la Galería Pierre Matisse de Nueva York.

1961

- Entra a formar parte de la Galería Biosca de Madrid, dirigida por Juana Mordó. Exposiciones de grupo en los Museos de Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Lima, Bogotá, Chile, etcétera. Museos de Washington, Columbus, San Luis, Miami, San Antonio, Chicago, Nueva Orleáns, Manchester, Toronto, etc.

Es seleccionado y expone por primera vez en el Carnegie Institute del Pittsburgh Internacional. Empieza a aparecer el color sobre las «telas metálicas», adquiriendo éstas un sentido mágico. Nuevos viajes a París, exponiendo en Salones de París y en Lieja.

1962

- Exposiciones en Londres en la Galería en Marlborough y en la Tate Gallery. Este Museo adquiere una de sus obras. Inicia una serie de dibujos y litografías. Exposición personal en la Galería «Il Segno», de Roma. Viajes a Londres y París, a Oslo, Estocolmo, Copenhague y Helsinki.

1963

- Exposición personal en el Museo de Bellas Artes de La Chaux-de-Fonds, en Suiza, presentado por la Galería Daniel Cordier, de París. Adquisiciones de obra con destino a este Museo. Exposición personal en la Galería Biosca, de Madrid. Adquisición de una obra para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid. Se establecen nuevos órdenes de carácter mágico, en sus composiciones. Nuevos viajes a Copenhague, Estocolmo y Helsinki. Dos nuevas obras pasan a las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Toma parte en la V Bienal de Arte de Alejandría.

1964

- Se inaugura la Galería Juana Mordó en Madrid y pasa a formar parte del equipo de la Galería. Es seleccionado por el Carnegie Institute para el Pittsburgh Internacional 1964. Expone en Roma, Lisboa, El Cairo y Feria Mundial de Nueva York. Marcha a Estados Unidos en donde recibe

el Premio Kaufmann del Carnegie Internacional en Pittsburgh, pasa la obra a la colección de este Museo. Viaja por los Estados Unidos, Cleveland, Pittsburgh, Nueva York, etc. Sus obras adquieren una gran simplificación de material. Exposiciones personales en Córdoba y Cadaqués. En la III Exposición Internacional de Arte celebrada en Tokio, obtiene el Premio Honorable.

1965

- Toma parte en la Bienal de Tokio. «Recientes adquisiciones» del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Exposiciones en Vermont, Houston, New Canaan y ciudades de Marruecos y Sudáfrica. Se establece un predominio del color en su obra y un nuevo sentido constructivo.

1966

- Exposición personal en la Galería Juana Mordó, de Madrid. Exposición personal en la Galería Pierre Matisse, de Nueva York. Comienzo de la serie «Los Espejos».

1967

- Seleccionado para tomar parte en la exposición «Licht Bewegung Farbe», del Museo de Nuremberg, y en el Carnegie Internacional de Pittsburgh. Toma parte en exposiciones en Nueva York, Manila, Atenas y Nuremberg. Encuentro de nuevas soluciones pictóricas sobre papel. Inicia los «papeles japoneses».

1968

- Exposición personal en la Galería Juana Mordó, de Madrid. Exposición personal en la Galería Müller, de Winterthur. Adquisiciones para los

Museos de Winterthur y Zurich. Exposiciones en Berlín, Baden-Baden, Copenhague, Rotterdam y Munich.

1969

- Exposición personal en la Galería Grises, de Bilbao. Viajes a París. Expone en Ginebra, adquiriendo el Museo Rath una de sus obras. Expone en Spoleto y Puerto Rico. Es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

1970

- Toma parte en exposiciones en los Museos de Goteborgs, Basilea y Lausanne. Adquisición de obra para el Museo de Goteborgs. Exposición personal en la Galería Lauter, de Mannheim. Viajes a Alemania. Viajes a Suiza. Exposición personal en la Galería Pauli, de Lausanne.

**REALIZACION DE MURALES,
ESCENOGRAFIA
E
ILUSTRACION DE LIBROS**

1947

- Asociación de la Prensa,
Granada (España).

1957

- Sala en la IV Bienal
de Sao Paulo (Brasil).

1958

- Sala en la XXIX Bienal de
Venecia (Italia).

1959

- Sala del Prado, Ateneo de
Madrid (España).

1960

- Pierre Matisse Gallery,
Nueva York (Estados Unidos).

1962

- Galeria Il Segno, Roma
(Italia).

1963

- Galería Biosca, Madrid (España).
- Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds (Suiza).

1964

- Galería Liceo, Córdoba (España).
- Galería Uno, Cadaqués (España).
- Galería Juana Mordó, Madrid (España).

1966

- Pierre Matisse Gallery, Nueva York (Estados Unidos).

1968

- Galería Juana Mordó, Madrid (España).
- Galería Müller, Winterthur (Suiza).

1969

- Galería Grises, Bilbao (España).

1970

- Galería Juana Mordó, Madrid (España).
- Galerie Lauter, Mannheim (Alemania).
- Galerie Pauli, Lausanne (Suiza).

OBRAS EN LOS SIGUIENTES MUSEOS

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid (España).

Museo de Arte Abstracto, Cuenca (España).

Haags Gemeente Museum, La Haya (Holanda).

Stedelijk Museum, Amsterdam (Holanda).

Museo Nacional de Arte Moderno, Roma (Italia).

Städtisches Museum, Leverkusen (Alemania).

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (Estados Unidos).

Tate Gallery, Londres (Inglaterra).

Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds (Suiza).

Museo de Arte Moderno, Nueva York (Estados Unidos).

Fogg Art Museum, Harvard (Estados Unidos).

Brooklyn Museum, Nueva York (Estados Unidos).

Winterthur Museum, Wintethur (Suiza).

Museo de Bellas Artes de Bilbao (España).

Museo de Arte Moderno, Zurich (Suiza).

Museo de Bellas Artes de Granada (España).

Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh (Estados Unidos).

Museo Rath, Ginebra (Suiza).

Konstmuseum de Göteborgs (Suecia).

Musée des Beaux-Arts de Lausanne (Suiza).

PREMIOS INTERNACIONALES

- Mencioni Speciali, XI Premio Lissone, Milán 1959.
Italia.
- Honorable Award, The 3rd International Exhibition,
Tokio, 1964. Japón.
- The Kaufmann Award, Carnegie International 1964,
Pittsburgh. Estados Unidos.

1947 a 1951

- Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Madrid.

1951

- I Bienal Hispano Americana, Palacio de Cristal, Madrid.

1953

- II Bienal Hispano Americana de Arte, Museo de Arte Moderno de La Habana.
- Exposición antológica de la II Bienal, países del Caribe.

1955

- III Bienal Hispano Americana, Palacio de la Virreina, Barcelona.

1956

- I Salón de Arte Abstracto. Instituto Iberoamericano, Valencia.

1957

- I Exposición «El Paso», Galería Bucholz, Madrid.
- Pintores abstractos españoles, Valladolid.
- Exposición «El Paso», Instituto Jovellanos, Oviedo.
- II Bienal de Alejandría, Musée des Beaux-Arts, Alejandría.
- IV Bienal de Sao Paulo.

1958

- Exposición Universal de Bruselas (Pabellón de España), Bruselas.
- Pintores de Vanguardia, Club Urbis, Madrid.
- Arte Español, Galería Norte-Sur, Caracas.
- Selección de la Bienal de Sao Paulo, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.
- XXIX Bienal de Venecia.

1959

- 20 Años de Pintura Española, Lisboa y Oporto.
- «Blanco y Negro», Sala Darro, Madrid.
- Jonge Spaanse Kunst, Haags Gemeente Museum, La Haya.
- Jonge Spaanse Kunst, Central Museum, Utrecht. Amsterdam.
- Jonge Spaanse Kunst, Central Museum, Utrecht.
- 13 Peintres Espagnols Actuels, Musée des Arts Decoratifs, París.
- La Jeune Peinture Espagnole, Musée d'Arts et d'Histoire, Fribourg.
- Junge Spanische Maler, Kunsthalle, Basel.
- Junge Spanische Maler, Staatsbauschule, München.
- XI Premio Lissone, Lissone, Milán.
- Espace e Côr, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro.

1960

- Zeitgenössische Spanische Kunst, Galerie 59, Aschaffenburg.
- Spanische Kunst, Berlín.
- Unga Epanska Malare, Konstmusum, Göteborg.
- Unaga Epanska Malare, Kunstforening, Oslo.
- «Comparaisons», Musée d'Art Moderne, París.
- Nouveaux Peintres, Galerie des Quatre Saisons, París.
- Espace e Côr, Museo de Arte Moderno, Sao Paulo.
- Espacio y Color, Museo de Bellas Artes. Montevideo.
- Espacio y Color, Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.
- Espacio y Color, Museo de Bellas Artes, Lima.
- Espacio y Color, Museo de Bellas Artes, Bogotá.
- Espacio y Color, Museo de Bellas Artes, Valparaíso.
- Espacio y Color, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile.
- «O Figura», Sala Gaspar, Barcelona.
- «El Paso», Four spanish painters, Pierre Matisse Gallery, New York.
- Seleccionados por el Museum Of Modern Art de Nueva York, Galería Biosca, Madrid.
- «El Paso», Galeria L'Attico, Roma.
- Before Picasso; after Miró, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- New Spanish Paintig and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York.
- Arte Actual, St. Stephan Gallery, Viena.
- Arte Actual, Haus am Waldsee, Berlín.
- New Spanish Painting and Sculpture, Corcoran Gallery, Washington.
- New Spanish Painting and Sculpture, Columbus Gallery of Fme Art, Colombus.

- Arte Actual, Kopcke Gallery, Copenhagen.
- Exposição de Gravuras, Casino de Estoril.

1961

- New Spanish Painting and Sculpture, Washington University, St. Louis.
- New Spanish Painting and Sculpture, University of Miami, Coral Gables.
- New Spanish Painting and Sculpture, McNay Art Institute, San Antonio (Texas).
- New Spanish Painting and Sculpture, Art Institute of Chicago.
- New Spanish Painting and Sculpture, Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans.
- New Spanish Painting and Sculpture, Currier Gallery of Art, Manchester.
- New Spanish Painting and Sculpture, Gallery of Toronto, Canadá.
- New Spanish Painting and Sculpture, Contemporary Arts Center, Cincinnati.
- «Affirmations», Musée des Beaux-Arts, Lieja.
- I Salón de Pintura Española, Galería Vadra, Ibiza.
- The Pittsburgh International, Carnegie Institute, Pittsburgh.

1962

- Contemporary Spanish Painting, Marlborough Gallery, Londres.
- Modern Spanish Painting, Tate Gallery, London.
- «Grafías», Galería Biosca, Madrid.
- Obras del Städtisches Museum, Leverkusen.
- II Exposición de Arte Actual, Museo de San Telmo, San Sebastián.
- Exposición Internacional de la Construcción, Homenaje a Gaudí, Madrid.
- «20 Años de Pintura Española», Sevilla, San Sebastián, Vigo, Barcelona, etc.

- International Exhibition of Contemporary Art, O'Hana Gallery, London.

1963

- III Salón de Pintura Española, Galería Ivan Spence, Ibiza.
- Homenaje a Ramón Gómez de la Serna, Palacio de Don Pedro, Madrid.
- Artistas Españoles Contemporáneos, Sala de la Dirección de Bellas Artes, Madrid.
- V Bienal de Alejandría, Alejandría.

1964

- Pintores y Escultores Españoles, Galería Juana Mordó, Madrid.
- Arte Español Contemporáneo, Museo de Bellas Artes, El Cairo.
- «Stone Wood Metal», Gallery Staempfli, New York.
- Pintura Española Contemporánea, Feria Mundial de New York.
- 25 Artistas Españoles, Palacio de Foz, Lisboa.
- Pintura y Escultura Contemporánea, Academia de España, Roma.
- The 3rd International Art Exhibition, Tokyo.
- Carnegie International 1964, Pittsburgh.

1965

- Pintura Española, Galería La Pasarela, Sevilla.
- Contemporary Spanish Art, Art Originals Gallery, New Canaan, Connecticut.
- Recent Acquisitions Exhibition, Museum of Modern Art, New York.
- Bienal de Tokyo 1965, Tokyo.
- Contemporary Spanish Artists, The Bundy Art Gallery, Waitsfield, Vermont.
- Colección Ser George Labouchere, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid.

- 22 Artistas Españoles, Rabat, Casablanca, Fez, Marraquex, Tetuán y Tánger.
- Arte Español Contemporáneo, Aula de Cultura Zaragoza, Benidorm.
- La España de cada Provincia, Editora Nacional, Madrid.
- «Hablan Español», Staempfly Gallery, New York.
- Spanish Print and Drawings, Luz Gallery, Manila.
- Contemporary Artists, The Bundy Art Gallery, Waitsfield, Vermont.

1966

- Spanische Künstler von Heute, Galería Bucholz, Munich.

1967

- «Licht Bewegung Farbe», Kunsthalle, Nremberg.
- Artistas de la Galería Juana Mordó, Sala de la Cultura, Cuenca.
- Selections 1967, Pierre Matisse Gallery, New York.
- 13 Pintores y 2 Escultores, Galería Prat, Marbella.
- Spanish Contemporary Arts, Luz Gallery, Manila.
- Spanish Art New, Aster Gallery, Atenas.
- El Museo de las Casas Colgadas, Colegio de Arquitectos, Barcelona.
- El Museo de las Casas Colgadas, Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.
- Spanische Kunst Heute, Städtische Kunstgalerie, Bochum.
- Spanische Kunst der Gegenwart, Kunsthalle, Nuremberg.
- Carnegie International 1967, Pittsburgh.

1968

- Spanisch Kunst Heute, Akademic der Künste, Berlín.

- Spanische Kunst Heute, Kunsthalle, Baden-Baden.
- Spansk Kunst i Dag, Louisiana Museum.
Copenhagen.
- Hedendaagse Spaanse Kunst, Beymans van
Beuningen Museum, Rotterdam.
- Los 50 Años, Galería Edurne, Madrid.
- Spanische Kunst Heute, Spanische Kulturinstitut,
Munich.
- Homenaje a Miró, Puente Cultural, Madrid.

1969

- Generación Abstracta Española, Universidad
Madrid.
- Art Espagnol d'Aujourd'hui, Musée Rath, Ginebra.
- Artisti Spagnoli Attuali, Palazze Callicola, Spoleto.
- Exposición Internacional de Dibujo, Universidad
de Puerto Rico.

1970

- 12 Spanjorer Kuntsmuseum, de Göteborgs.
- Internationale Kunstmuseum, Basilea.
- III Salón Internacional de Galeries-Pilotes,
Lausanne.
- III Salón Internacional de Galeries-Pilotes, Museo
de Arte Moderne, París.

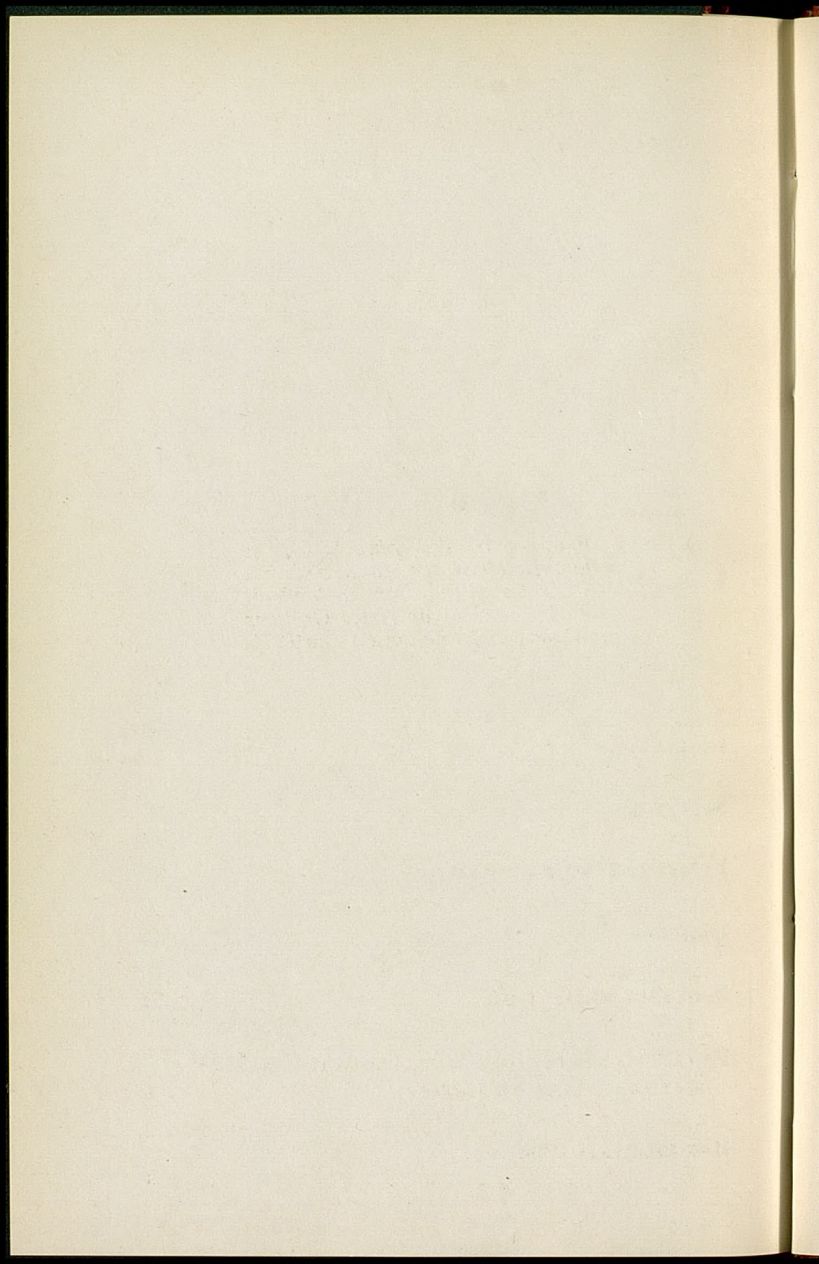
BIBLIOGRAFIA BASICA

- A. ARESTEGUI: **El arte abstracto**. Ediciones Cam. Granada, 1954.
- C. POPOVICI: **Las pinturas metálicas de Rivera**. Ediciones Cuadernos del Arte de Hoy. Madrid, 1958.
- L. GONZALEZ ROBLES: **Rivera**. Cuadernos del Arte del Ateneo de Madrid. Editora Nacional, 1959.
- HERTA WESCHER y JAMES FITZSIMMONS: **Quadrum 6**. Edición Internacional de Arte Moderno. Bruselas, 1959.
- CAMILO J. CELA y J. E. CIRLOT: **El Paso**. Papeles de Son Armadans. Mallorca, 1959.
- UMBRO APOLLONIO y WILL GROHMANN: **Neue Kunst Nach 1945**. Edición Alemana. Berlín, 1959.
- ERIK EGELAND: **Unge Spanske Malere**. Edición del Kunstferening. Oslo, 1959.
- FRANK O'HARA: **New Spanish Painting**. Ediciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1959.
- EDUARD TRIER: **Figur und Raum**. Edición Verlag Gebr. Mann. Berlín, 1960.

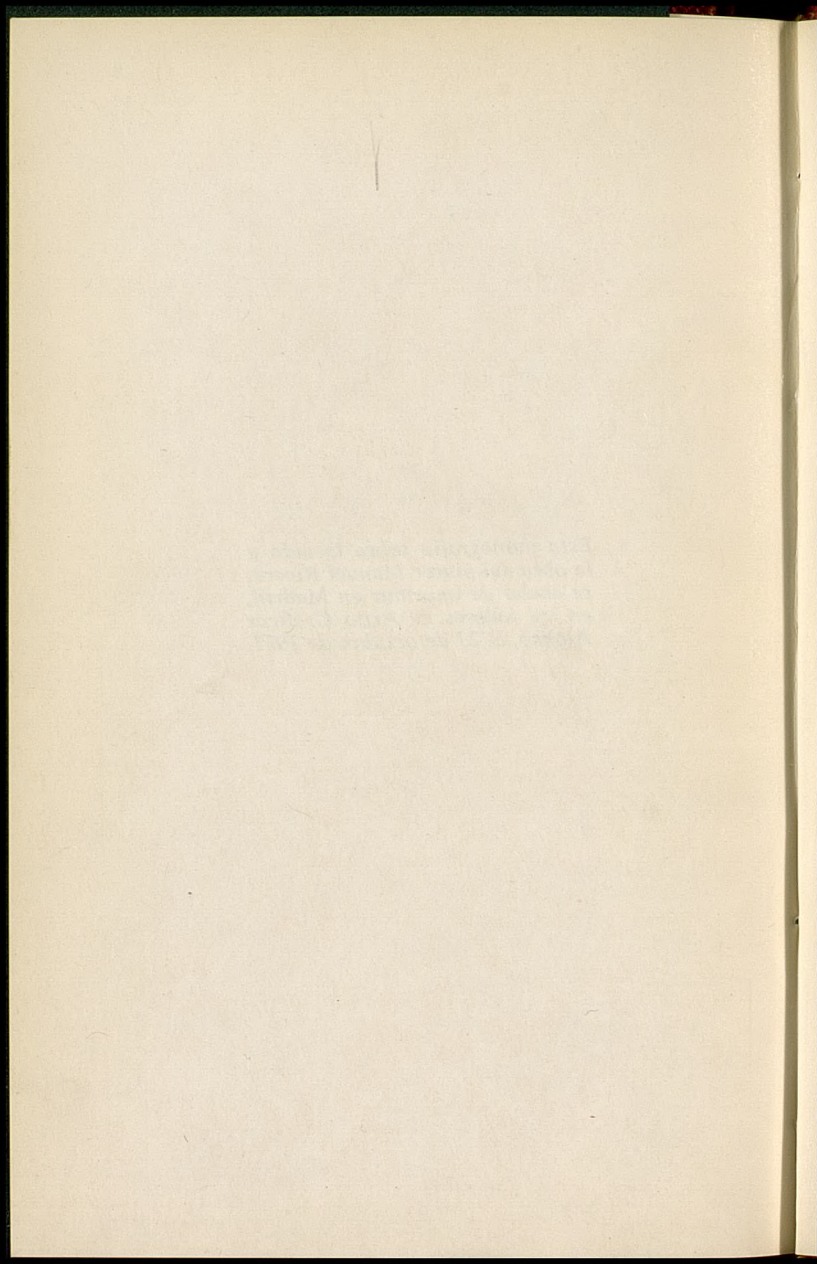
- FERNANDEZ DEL AMO: **Las tramas metálicas de Rivera.** Edición de la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, 1960.
- MORENO GALVAN: **Introducción a la pintura española actual.** Publicaciones Españolas. Madrid, 1960.
- C. AREAN: **Veinte años de pintura de vanguardia en España.** Editora Nacional. Madrid, 1961.
- LUIS FELIPE VIVANCO: **Contemporary Spanish Painting.** Texas Quartely. Edición de la Universidad de Texas, 1961.
- PAUL SEYLAZ: **Rivera.** Publicación del Museo de Bellas Artes de la Chaux-de-Fonds. Suiza, 1963.
- AGUILERA CERNI: **Una perspectiva de la pintura española.** Ediciones de Civiltá Delle Macchine. Milán, 1964.
- F. ÇARBONELL: **Manuel Rivera.** Publicaciones del Ateneo de Córdoba, 1964.
- GAYA NUÑO: **Formas de la escultura contemporánea.** Editorial Aguado. Madrid, 1966.
- AGUILERA CERNI: **Panorama del arte nuevo español.** Editorial Guadarrama. Madrid, 1966.
- DIETRICH MAHLOW: **Licht Bewegung Farbe.** Edición del Museo de Nuremberg, 1967.
- C. AREAN: **Spagna in Europa.** Edición Patron. Bolo-
nia, 1966.
- GILLE DORFLES: **Ultime Tendenze Nell'Arte D'Oggi.** Edición Feltrinelli. Milán, 1965.
- MORENO GALVAN: **Pintura española; la última vanguardia.** Editorial Magius. Madrid, 1969.

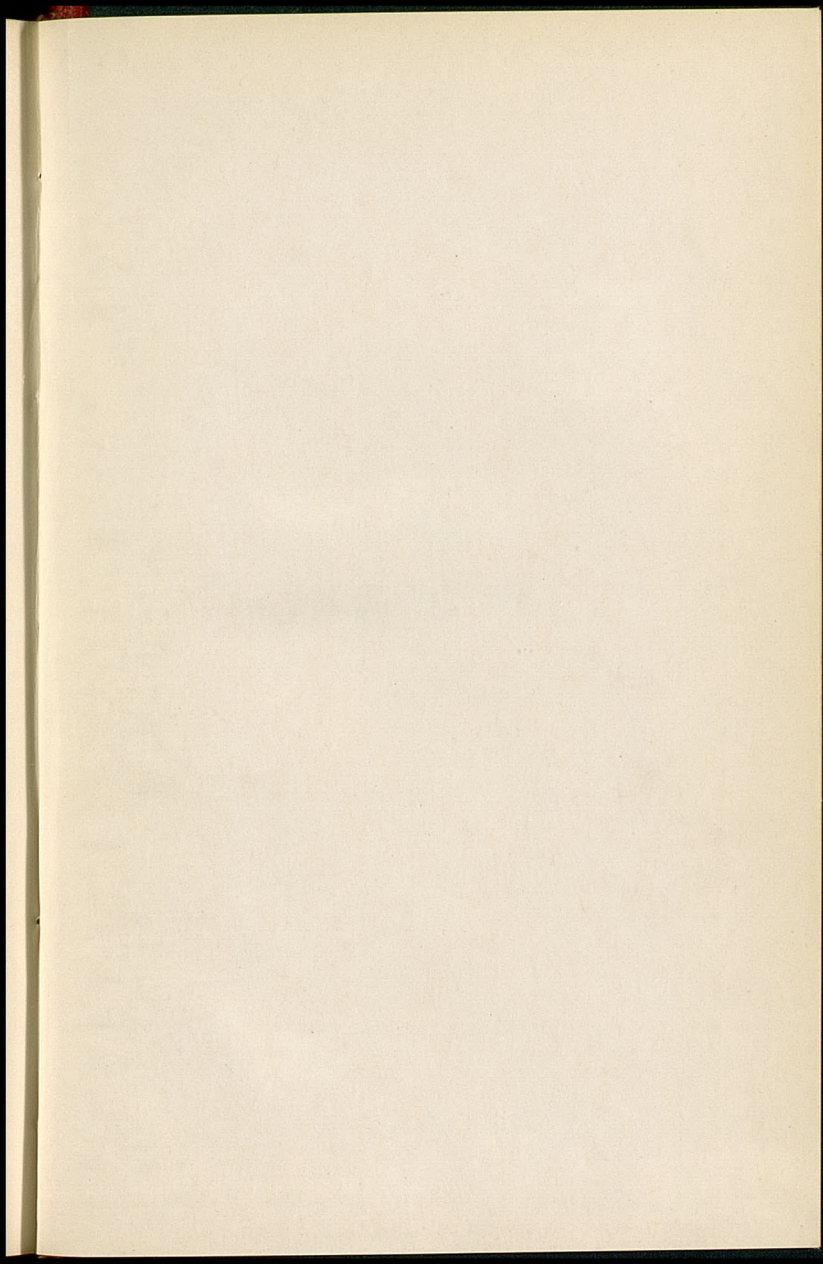
INDICE

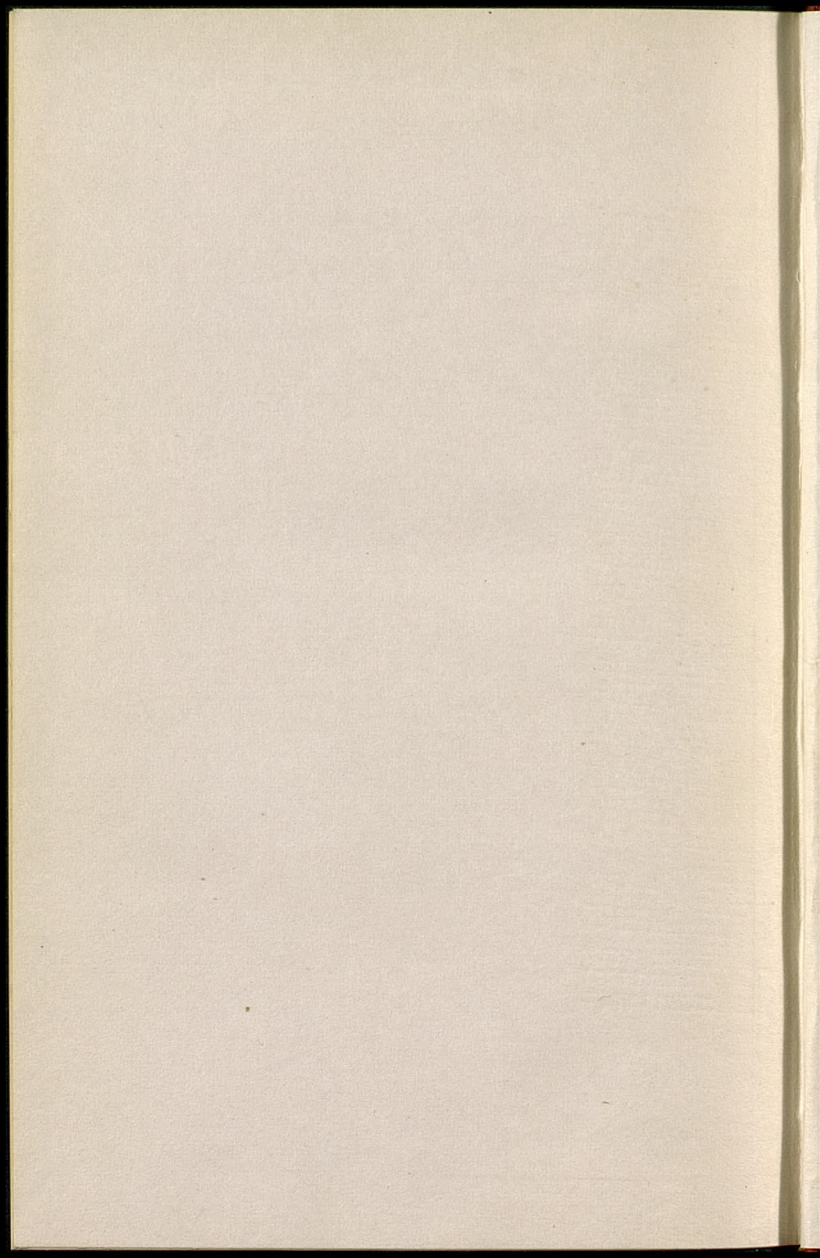
	<i>Pág.</i>
EL PINTOR	7
SU PINTURA	21
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	37
LÁMINAS	49
ESQUEMA DE SU VIDA	71
REALIZACIÓN DE MURALES, ESCENOGRAFÍA E ILUSTRACIONES DE LIBROS	79
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	89

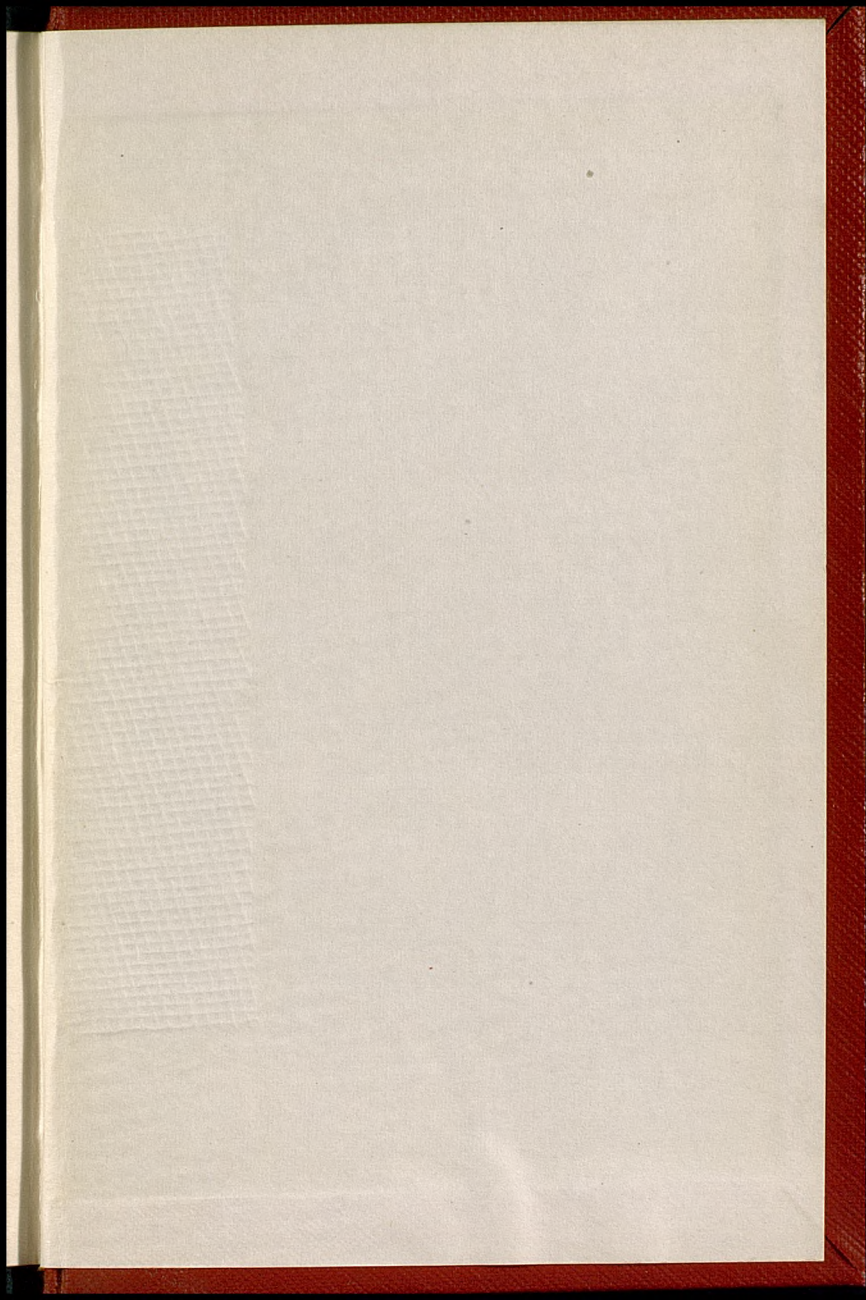


*Esta monografía sobre la vida y
la obra del pintor Manuel Rivera,
se acabó de imprimir en Madrid,
en los talleres de Artes Gráficas
Alonso, el 23 de octubre de 1971.*









6

M. RIVERA

6882