



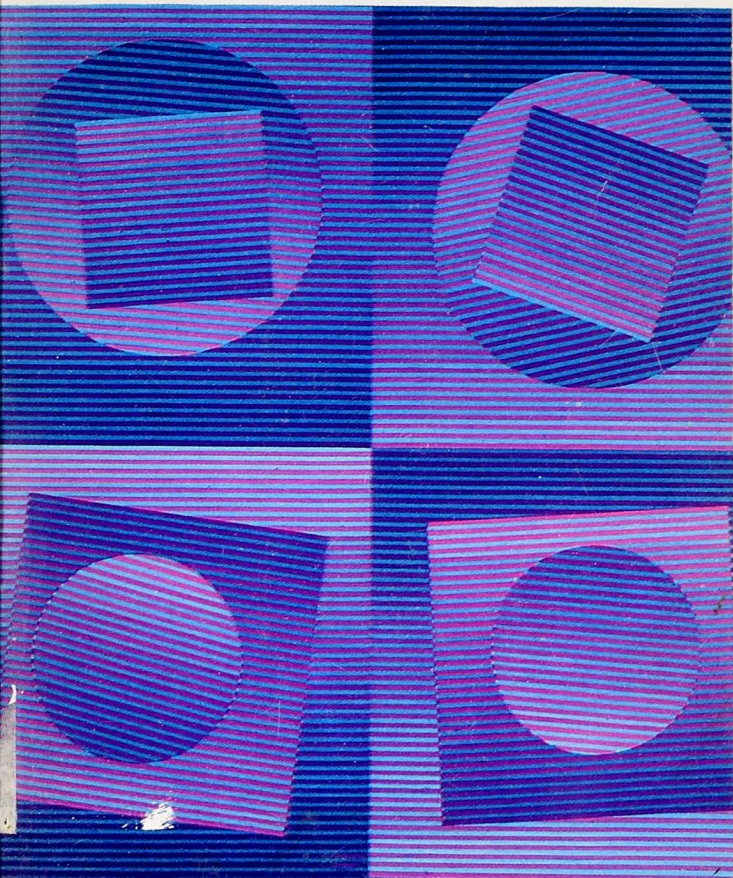
8707

8.707

CIRILO POPOVICI

Sempre

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



8. 707

Sempere

CIRILO POPOVICI

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



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

8707

Sempere

R. 33.189



MEC
120

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Lit. Hijos S. Durá, S. A. - Angel Guimerá, 33 - Valencia-8
Depósito legal: V. 3.743 - 1972

VIDA

La biografía de un creador ofrece siempre un primer aspecto al que llamaría metodológico, que es una especie de introducción a su obra, pues ostenta un papel a veces inexorable para conocerla e interpretarla debidamente y, sobre todo, en aquellas facetas que quedan más ocultas o más problemáticas. Abundar en esta biografía supone determinar, aunque sea aproximadamente, lo que se llama el contexto en que viene colocada la obra. Mas eso no es todo. Hay otros aspectos biográficos que nos ayudan a formular y ponderar juicios no ya tan sólo sobre un autor, sino que, a través éste, sobre un determinado acontecimiento histórico. En este caso, diremos que la biografía es típica y, en ciertos casos, hasta tipificadora; ello en la medida en que pueda ser determinante respecto del acontecimiento en cuestión. No quiero detenerme en ejemplos,

pues éstos están al alcance de todo el mundo. Lo que sí quiero apuntar en este último sentido, es que la biografía de Eusebio Sempere nos sirve de un modo ejemplar, no sólo para aclarar su obra, sino, también, para una investigación acerca de uno de esos acontecimientos históricos y, precisamente, el que ha puesto las bases del así llamado **Arte Optico** (u OPART) europeo y sobre cuya importancia me parece ocioso insistir. Anticipo, tan sólo, que en sus estancias en París, Sempere participó activamente en la elaboración de aquel arte y que, por ello, nos puede proporcionar elementos informativos y estéticos de primera mano. Escribir la biografía de Sempere es, en cierto modo, como si escribiéramos la biografía de esta corriente artística. Pero, sobre todos esos particulares me extenderé a su debido momento.

Eusebio Sempere nació en el pueblo de Onil, provincia de Alicante, el 3 de abril del año 1923, de una familia artesana, pues su padre trabajaba en la confección de muñecas, pequeña industria que ya había aparecido en España en el siglo pasado. El que Eusebio se haya criado en tal ambiente no es un hecho banal o una mera circunstancia. "Fui un niño introvertido y escolar mediocre. Mi padre se enfurecía porque pasaba horas enteras en la fábrica construyendo artefactos, escenarios para teatros, elementales máquinas de cine y pintando horribles caricaturas de la maestra de escuela porque me había castigado. Pintaba pequeños cuadros copiados de calendarios que regalaba a mi maestro o al médico del pueblo."

Es una lástima que estas "obras" se hayan perdido, pues no se descarta la hipótesis de que

en ellas estuviese ya prefigurado, como en una arqueología, nuestro pintor de hoy. De este modo, el biógrafo tiene que reconstituir con sus propios medios imaginativos el estado preestético del actual artista.

En 1935 —tenía ya 12 años— se va a Alcoy para estudiar el Bachillerato, pero luego viene el 36, con todo su cortejo de tragedias, que iban a marcar el alma supersensible de este niño, igual que la de otros tantos niños españoles. Perdida su pequeña situación, la familia —como en una triste novela de Dickens— emigra a Valencia para empezar de nuevo. El niño, ya mayorcito, continúa sus estudios de bachillerato en el Instituto local, luego en una academia particular. Pero el artista ontológico que latía debajo del ex-constructor de escenarios y ex-caricaturista no podía estar quieto, pues lo que realmente le interesaba era el arte. El arte con mayúsculas; así que de noche, un tanto furtivamente, seguía los cursos de la Escuela de Artes y Oficios, aprendiendo algunas cosas (que no le servirán para nada, lo que es normal es un auténtico artista) como, **verbi gratia**, el claroscuro o las proporciones de la estatuaria grecorromana.

Para mayor abundancia, y para que no quede alguna confusión respecto de la extravagancia de ese mozalbete, diré que mientras tanto pensó hacerse médico —especialidad cirugía—, y por ello no dudó de asistir a las clases de anatomía topográfica que se daban en el Hospital Provincial de aquella urbe. (Es todavía un misterio cómo pudo escurrirse allí.) Cuando la clase quedaba vacía, él dibujaba cabezas y miembros disecados. Si no ha descubierto algo nuevo en esta materia

(tal como su glorioso antecesor Leonardo) es porque no continuó de estudiar esos particulares, pues a lo mejor hubiese salido un gran médico. (Personalmente estoy convencido de que Sempere hubiese podido ser todo lo que quiso.) Mas, el demonio del arte ha sido más fuerte, y así lo comprueba uno de aquellos cuadros "anatómicos" que representaba lo siguiente: dos cabezas —una de hombre y una de mujer—, como también una mano cortada por el antebrazo que sostenía unas flores amarillas. Trabajo tal vez macabro, pero significativo en sumo grado. Dicha pintura se expuso en el Círculo de Bellas Artes, pero luego desapareció. Otra pérdida para la reconstitución "arqueológica" del artista.

El año 1941 es el del ingreso de nuestro pintor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sin previo examen, y ello por ser bachiller y estar en la posesión del Diploma de la de Arte y Oficios. Es una dramática "requisitoria" lo que nos dice Sempere respecto de su estancia allí: "Los años de asistencia en la Escuela fueron monótonos y poco fructuosos, por la obligación desagradable que suponía estar sujeto a todas aquellas disciplinas mal dirigidas (y peor digeridas). Durante esos años circulaban por la escuela reproducciones del Impresionismo y del Cubismo con el natural desconcierto de los profesores: —"Eso es veneno"— decían (¿Y qué sucede hoy con el "Arte cibernético, o el "Popart"? N. del A.)

"Yo fui un rebelde tranquilo, pero rebelde." (Es lo que es y será siempre Sempere, un hombre reposado, tranquilo, pero esencialmente rebelde a todo lo que huelga a conformismo o convencionalismo.) Le repugnaba sistemáticamente usar las

gamas de colores que no le convenían o dibujar tal como era obligado. Pero tenía que hacer de tripas corazón y sacar por la fuerza buenas notas, proporcionales a los sacrificios que hacían sus padres para costear los estudios de este hijo (pródigo).

Valencia se le hace estrecha, y no son pues de extrañar las conclusiones a que llegó después de las experiencias que hizo allí, tropezando siempre con el espíritu provinciano que todavía presidía en el arte. (Hoy ya es algo distinto.) y Eusebio Sempere tuvo una idea que yo la considero providencial. Irse directamente a París y no a Madrid, que sea dicho de paso, y sin ninguna animadversión, no distaba mucho de la simpática capital levantina. Esta evasión ha decidido toda la ulterior carrera del artista, y por ello merece ser expuesta lo más detalladamente posible.

De modo que en noviembre del año 1948 pudo obtener una beca de la Universidad (¡Tres mil pesetas en total!) para una estancia en Francia. Ello representaba la máxima ilusión del joven pintor que buscaba su destino. Como decía él mismo, allí podría ya "tocar" el arte que no conocía sino de las escasas reproducciones que encontraba en Valencia (los "venenos"), empezando por el Impresionismo (que será siempre la mejor escuela para forjar el gusto artístico). No es posible describir el asombro y la revelación del joven Sempere planteado así, de golpe, en el pleno meollo del París artístico. El colmo de la felicidad para él ha sido cuando conoció —accidentalmente—, en un mercado de frutas, al gran pintor Georges Braques, que no tardó de invitarle a su taller. Por fin podía contemplar una pintura "al natural" de este tan admirado maestro del cubismo.

Pero, la gran aventura de Sempere, la que le "abrió" los ojos, ha sido cuando "descubrió" a Kandinsky y eso en una exposición antológica. Ello suponía el contacto con un otro mundo del arte, totalmente distinto del que conocía. Se trataba del arte abstracto (el "art autre" de Michel Tapié). Esta ha sido tan sólo la primera reacción ante el arte de París y que luego se repetirá, mas de distinto modo, tal como lo veremos más adelante. Así, Sempere reeditaba la aventura de sus antecesores, un Picasso, un Juan Gris, un Miró, y otros más de sobra conocidos y que son los fundadores de la famosa "École de Paris", histórica. (Se sabe que la "École" parisiense es, paradójicamente, creación de los artistas extranjeros residentes en aquella ciudad.)

En el verano siguiente (1944), Sempere vuelve a Valencia, donde expone en la Galería Mateu una serie de obras —abstractas o abstractisantes— que luego el artista cometió la imperdonable falta de destrozarlas, impresionado por el poco éxito de público y, seguramente, de crítica. De lo que representaban aquellos cuadros nos puede dar una idea sus títulos (totalmente insólitos y hasta escandalosos para Valencia): "Abstracción en cuatro colores", "Límites", "Universo" y otros por el estilo. No espera mucho y vuelve pronto a París, donde por lo menos nadie se extrañará de tales títulos. Allí va a buscar a Monsieur Sidés, fundador de los famosos Salones de "Realités Nouvelles". Este le indicó la conveniencia de ver al gran pintor Herbin, quien no tardó en recibirle. Mas ese viejo gruñón se enfadó al ver que Sempere, a pesar de sus abstracciones, empleaba la "ancienne technique" (como si en Valencia o en

Madrid se supiese otra cosa). "Habrá que dejar el empaste sobre la tela y andar con colores puros, abolir los relieves de materia, etcétera", sentenciaba el maestro purista.

Sin embargo, este nuevo tratamiento de la pintura no dejó de tener para nuestro pintor sus resultados positivos. El gran "golpe" ha sido su admisión en el mentado Salón (el quinto) de las "Nuevas Realidades". No estaba en tan mala compa a nuestro joven artista si pensamos que sus obras alternaban con nada menos que Pevsner, Albers, André Bloc, Burri, Herbin, Sophie Delauney, Dorfles, Gorin, Hoffman, Kupka, Schoefffer, Soulages, entre otros tantos más o menos entonces célebres. Esta presencia en susodicho Salón, afianzó la fe en sí mismo, en el nuevo arte, y decidió a nuestro pintor a quedarse en París, dice él "para aprender". Por aquel entonces, Sempere se hospedaba en la "Casa de España" de la Ciudad Universitaria donde no tardó en celebrar una exposición allí mismo, junto con Chillida, Palazuelo August Puig y algunos más.

Pero Sempere tuvo que conocer la vida dura, de sacrificios y privaciones de todo género; es lo que le obligaba a dedicarse a las más variadas faenas para poder mantenerse a flote. Años interminables trabaj  en fábricas de conservas, o fabricaba él mismo soldaditos de plomo (el viejo oficio de fabricante de muñecas de algo le servía), pegaba sellos comerciales en alguna oficina, o llenaba de color miles de tarjetas de Navidad y Pascuas. Todo eso entre otros menesteres. Tal m sера existencia no le impedía pintar "de veras"; pero sobre ello hablar  más tarde. Lo que bien podría considerarse capital en su trayectoria son



los años 53 y 54, cuando conoce y trata a Vassarely, Soto, Arp, Schoeffler, a los que la hoy famosa Denise René empezaba a aglutinar en su galería de la rue de La Boétie. Ha sido entonces cuando aquel "venerabilis vir" que es el Padre Alfonso Roig, una de las figuras más preclaras de la crítica y de la estética del nuevo arte español (diría un Padre Recamier de España) le presentó a la señora de Kandinsky —en cuya casa fuimos más de una vez—, así que puedo ser testigo de excepción del gran aprecio que esta mujer, tan entendida en el arte, tenía para nuestro pintor.

¿No puede considerarse como algo muy significativo el haber tratado a Vantongerloo, el cual le hablaba del "movimiento real" mientras movía una pequeña bola de color rojo que pendía del techo por medio de un hilo (tan revolucionaria como la bola de Galileo)? No le faltó ni el interés de Magnelli, un abstracto geométrico posfuturista, que le explicaba sus cuadros mientras teorizaba acerca del arte.

Allí, en el estudio del gran Kandinsky (inventor de la pintura abstracta), Sempere pudo escuchar muchas cosas contadas con su gracia inefable por su esposa, Nina, y no pocas de ellas tenían para Sempere un alcance mucho más profundo que el de un simple anecdotario (pues como es sabido, el pintor ruso ha sido también un gran teórico del arte, y ello lo saben todos los que han leído su célebre "Lo espiritual en el arte"). Ello a parte de los comentarios de la señora de Kandinsky sobre los pintores de la época, y que por su acierto, bien valían como toda una Academia. En este sentido es instructivo relatar el de lo poco que a Kandinsky le gustaba un Picasso, opinión compartida también por Sempere. No es el caso de entrar en los pormenores de tales aprehensiones, pero no les faltan razones. En efecto y con

total justicia respecto de este tema es preciso subrayar que el error óptico que se comete con Picasso es que se le considera todavía como a un pintor actual —confundiéndose su asombrosa actualidad biológica, con la de su obra, tan importante como la de un Velázquez o Goya, pero tan histórica, o tal vez más, como la de estos—. El “picassismo” así visto, es una enfermedad que todavía afecta a grandes sectores de la pintura, la crítica y la estética de hoy, y es por ello por lo que Sempere tuvo un gran valor en no plegarse ante un mito y aceptarle como a un método (tal como lo hicieron muchos de los pintores de su generación).

Volviendo a Kandinsky, es preciso apuntar que una de las lecciones que éste le dio a Sempere —de acuerdo con el pequeño formato de sus obras— es que una obra no es “grande” por su tamaño, sino por lo que hay dentro de ella. Es lección que no tardará de aplicar a su propia producción. Es en la misma época cuando trabó amistad con el crítico Michel Seuphor, profundo conocedor de Mondrian, y que lo “introdujo” en los supuestos teóricos de su obra y, por ende, en el neoplasticismo que tanto impacto hizo en todo el arte de hoy.

Creo que fue en 1953 cuando conocí personalmente a Eusebio Sempere y precisamente en la “Casa de España” de París. Sempere era un joven que me causó una gran impresión desde que cambié con él las primeras palabras, pues aparte de su formación artística y cultural me sorprendió con una poco común perspicacia y madurez de razonamiento. Se le notaba bien el ámbito parisino de su formación, pero, asimismo, sus

dotes propias. Vivía en un ático, una "mansarde", construida adrede para los artistas pensionados en aquella Institución. Se dedicaba nuestro pintor a unos extraños quehaceres —a algunos ya aludí— y ello para seguir adelante.

Pero los "negocios" no le eran muy brillantes —se sabe que en París la competencia es atroz aún en los más míseros oficios—, de modo que de lo poco que ganaba tenía que sacrificar un serio corte para el material de pintura, o sea, para el arte. Cuenta el mismo artista que una vez se gastó todo el dinero de que disponía (y que por cierto no abundaba) en tal compra, con gran desesperación del Padre Roig, él mismo tan pobre como Job. Menos mal que había un Restaurante en la Ciudad Universitaria —muy deficiente— y donde a ratos podía alimentarse algo.

Así, medio famélico, pudo si no vivir, por lo menos sobrevivir algún tiempo. Si Sempere ha llegado a ser hoy alguien, no está de sobra que se sepa el precio que tuvo que pagar para serlo.

Luego conoce a los componentes del "Grupo 57" y, sobre todo, a Ybarrola, que, en apasionantes tertulias, exponía las teorías del grupo. Merece la pena subrayar que este Grupo Español ha sido una de las primeras formaciones mundiales de arte colectivo. Pero, a pesar de la perfecta compenetración teórica que existía entre nuestro artista y el Grupo, Sempere prefirió no integrarse en él.



Con el tiempo, Denise René cedió a los del "57" el estudio que perteneció al gran escultor Mortensen y allí iba Sempere para "confraternizar" en la más afectuosa camaradería (pero siempre extrañado de cómo podrían trabajar juntos en una

misma pintura). Por aquel entonces Sempere vivía en una habitación de la Rue de la Grande Chaumière, pues mientras tanto estuvo expulsado de la "Maison" (junto con los pintores Lucio Muñoz y Joaquín Ramo, por un banal incidente). Ha sido precisamente entonces cuando frecuenta con asiduidad dicho Grupo, que a su vez, tampoco nadaba en la opulencia. Mas la extremada pobreza de todos ellos estaba olvidada por una común fe en el arte. En el año 1955 nuestro artista fue de nuevo invitado a exponer en el Salón de "Realités Nouvelles", donde se presentó con dos móviles luminosos y de cuyos pormenores hablaré más adelante. Junto con la pintora cubana Laly Soldevilla, redactó un **Manifiesto** en el que justificaban sus búsquedas dentro de un espacio lumínico temporal.

Un hecho que yo considero muy significativo para la biografía artística de Eusebio Sempere es la amistad con la pintora Roberta González, hija del gran escultor Julio, y que también puede considerarse como uno de los "profesores", aunque a título póstumo y "per opera", de nuestro pintor, pues su obra suponía un nuevo planteamiento, no sólo de la escultura, sino del arte en general. Son interesantes, también, algunos datos personales sobre la familia de González: Roberta vivía con su tía Pilar, viejecita ya, alta y muy bromista. A Sempere le hacía mucha gracia charlar con ella y ésta siempre le contaba anécdotas, de las cuales algunas, por la entidad de sus héroes puede cobrar un valor histórico, y una de estas ha sido la desesperación de Julio cuando, un día, volviendo a casa encontró todas sus esculturas brillantes y pulidas de tanto fregar. Decía Pilar que para quitarles la pátina que las "ensuciaban". María Teresa, la viuda del gran escultor, vivía en el mismo pabellón, pero en un piso dis-

tinto, donde quedaban algunas esculturas: el famoso retrato de ella, un "hombre-cactus", un brazo con la mano crispada (que era el de Montserrat), etcétera. Es desde entonces cuando nuestro pintor profesa una gran veneración por Julio González y un constante afecto para su hija, Roberta.

Sabido es que hoy la galería Denise René es una de las más prestigiosas instituciones de arte del mundo, mas eso no podría pensarse ni en sueños unos años atrás y, precisamente, cuando Sempere empezó sus contactos con la misma. Por ello extraña la oposición de su propietaria a que el artista integrase el Grupo que debía de celebrar la primera manifestación parisina bajo la rúbrica de "Movimiento I", y ello a pesar del expreso deseo de los demás de que también Sempere estuviese junto a ellos. Lo que no se hizo entonces se hubiese podido hacer un año más tarde, cuando se proyectó la segunda exposición "Movimiento II", pero eso fracasó por la algarada que armó Tinguely (luego famoso) acusando a los demás de "Vedetismo" (¡Extraño reproche por venir de quien venía!) Y ello a pesar de los esfuerzos de Vassarely, Soto, Schoeffler y otros para lograr algo positivo. El hecho es que la amistad y la admiración de algunos del Grupo, especialmente de Vassarely, no faltó nunca a Sempere. Los intercambios de obras que se efectuaron entre estos dos eminentes artistas son hartamente convincentes.

En la biografía de nuestro pintor juega un importante papel el capítulo respecto a su amistad

con Jean (Hans) Arp, considerado —y con toda razón— como uno de los fundadores del arte actual. Por ello no dudo de subrayar la índole histórica que reviste tal amistad. Pero doy la palabra a Sempere: “Jean Arp también me consolaba en mis amargos momentos que no eran pocos. Siempre disponía de tiempo para mí, que no era más que un mozalbete entrometido. Alguna vez me compró unos gouaches, casi avergonzándose que debía ayudarme. Una tarde tenía que recibir en su estudio a una famosa marchante de Nueva York. Me llamó para que tomase con urgencia el tren hacia Meudon (donde vivía) provisto de una carpeta de mis pinturas. A la marchante no le interesaron, a pesar de los esfuerzos de Arp. Pero Margarete, secretaria del maestro (y más tarde su segunda mujer), sí que me compró algo para su propia colección.” La prueba más palmaria del aprecio y del afecto de Arp, es que no dudó de pedir a nuestro pintor que escribiera un artículo sobre su primera mujer —ya fallecida—, la gran pintora Sophie Tauber. (Lamento no disponer ahora de este artículo.)

En el documentado estudio que escribió Franck Popper para el catálogo de la Exposición “Lumière et Mouvement”, que se celebró en París (1967) y que debe considerarse como un acontecimiento epocal, dicho autor ofrece, también, una historia del luminocinetismo en el arte. En esta alude también al grupo de artistas que en 1955 organizó la primera exposición de arte cinético en París, sin especificar, empero, sus nombres. Mas nosotros ya lo sabemos que de entre estos había también Sempere, lo que es justo recordarlo. En cuanto a la posición de dicho artista dentro de este

grupo ya lo hemos visto. Sin embargo, es preciso desbaratar alguna leyenda que otra respecto de la influencia "decisiva" que hubiesen tenido sobre nuestro pintor algunos de sus componentes y especialmente Vassarely. Creo que las cosas se presentan de esta manera: el de que una generación, un fragmento de esta, o un simple grupo de artistas se "bañen en el mismo río" no quiere decir, ni mucho menos, que eso anule la personalidad (del que la tiene) o que tenga que recibir a pies juntillas la enseñanza de los demás. En efecto —como me dijo Sempere—, aunque Vassarely trabajaba en formas abstractas no llegó sino hasta más tarde al análisis del movimiento óptico en sus pinturas de blanco y negro. Personalmente creo que han sido varios pintores (Vassarely, Agam, Soto, el mismo Sempere, etc.) que trabajaban a la vez, pero sin coherencia de grupo, en búsquedas visuales ópticas. Esa contemporaneidad resulta, además, de algunos textos escritos por el mismo Vassarely en 1955 ó 1956. Subrayo, una vez más, que éste era un grupo de "ideas" y no de trabajo colectivo, donde efectivamente la personalidad del grupo absorbe la individual. (Esta suerte de trabajo se ha extendido luego, sobre todo en las obras "ambientales".) Respecto del mismo capítulo de las influencias, quiero apuntar que, contrariamente a lo que se ha dicho, tampoco se pueden descifrar algunas que hubiesen afectado a Sempere por parte de artistas como Chillida o Palazuelo, con quien no tuvo, por otro lado, sino contactos más bien esporádicos. Casi no es preciso insisir, tan evidentes son las personalidades de cada uno de ellos. Sin embargo, una información debe de ser exacta y, si es posible, completa.

Un día del año 1960 le dijo Denise René, algo

compungida, a Michel Seuphor, a propósito de Sempere: "Ahora que es nuestro aliado se marcha. Pero de todos modos el haber estado con nosotros tantos años en París le ayudará." Lo que no dijo ha sido la ayuda que les prestó Sempere, sobre todo cuando trabajaba (por nada) en la galería omónima y no sólo con las manos, sino, y por supuesto, también con la cabeza. El hecho es que aquejado por las múltiples privaciones (parece que le perseguía una "Nike" maléfica) la vida de nuestro pintor se le hacía ya insostenible en París, pues si no se vive sólo de pan, tampoco se vive sin pan. La idea de renunciar —por el momento— a París le costó mucho trabajo a Sempere y no pocos sufrimientos morales. El se daba cuenta, perfectamente, de lo que no se daban otros artistas españoles —anteriores suyos—, de que abandonando el "laboratorio" del arte que era entonces París, se perdía el contacto con las nuevas corrientes y con todo lo que supone, por lo menos, tener una información al día.

Como digo, no tuvo otra opción que cortar en seco, pero eso ha sido tan sólo físicamente, pues su espíritu queda siempre abierto al "laboratorio" y no sólo al de París, sino a otros que poco a poco se imponían, también aquí, en la vieja Europa. Su vuelta a Madrid, no fue nada, digamos, triunfal. El único grupo —es curioso como este artista íntimamente tan solitario, no sea nada antisocial— era el así llamado "El Paso". Sempere, a pesar de los pesares, intentó alistarse a él, pero el grupo estaba entonces en vía de liquidación. Personalmente conozco bastante bien las andanzas del "Paso", pues junto con Saura —que es su "inventor"— y con Fernández del Amo, tuve también yo una brevísima participación en su fase gestatoria (y que allí quedó). Ahora, al pasar los años, todas aquellas convulsiones estético-ideo-

lógicas que provocó el Grupo están ya caducadas, pero entonces, estaban al rojo vivo. Con todo, lo que es seguro es que la Historia mencionará su existencia como uno de los momentos cruciales del arte español de nuestra época. Merecen consignarse algunos breves episodios en relación con los componentes de este grupo y relatados por Sempere: "Durante un viaje por Madrid, conocí a Millares y su pintura que me impresionaron. En el estudio de Antonio Saura vi a su teratológica "Brigitte Bardot" (digna heredera de la no menos famosa "Venus de Cuenca"); allí conocí, también, a Fernando Zobel, que luego me adquirió algunas de mis pinturas sobre papel." Esta fue la primera venta que hizo Sempere después de volver de París, y es sintomático que el comprador haya sido también un excelente pintor (y más tarde fundador del "Museo de Arte Abstracto de Cuenca", donde Sempere tiene una gran obra metálica). Por recomendación de Angel Duarte, Sempere conoció a Juana Mordó, que entonces dirigía la galería "Biosca" de Madrid. No obstante, nuestro artista tuvo que enfrentarse con las mismas dificultades materiales que en París, pues le era imposible vivir de su pintura. Es fácilmente imaginable su estado de ánimo cuando se preguntaba ¿por qué habría dejado París y por qué habría venido aquí? Entonces, junto con el pintor Abel Martín, al que había ya conocido en París, empezó a trabajar en la confección de serigrafías para ilustrar libros, género en el cual adquirieron, luego, una extraordinaria técnica y fama. También en aquel tiempo, el crítico Aguilera Cerni, que dirigía la revista "Arte Vivo", en Valencia, hizo que fuera cooptado en el grupo "Parpalló", con sede en aquella ciudad. Las cosas parecen que empiezan a andar algo mejor —por cierto tan sólo en el plano del "arte por el arte"— pues es invitado a exponer en

la Bienal de Sao Paulo algunas de sus últimas obras, unos relieves luminosos (de los cuales hablaré más adelante), y que atrayeron la atención de la marchante norteamericana Berta Schaefer, que le adquirió algunos. Esta fue como una tarjeta de introducción en el mundo del arte de aquel país.

Sin embargo, como lo apunté ya, el ambiente artístico español era más que extraño al solitario pintor de la nueva "École" de París, que era Sempere. Ante todo, porque entonces estaba en auge el informalismo, y aunque es cierto que algunos, muy contados (a pesar de ser adictos a esta corriente), apreciamos asimismo la pintura de Sempere, parece ser que ello no era suficiente para sacarle a flote, de modo que éste tuvo que renunciar a mucho de lo que le era esencial para dedicarse a otra clase de faenas. Valga como ejemplo de esta penuria el que Juana Mordó apenas logró venderle algunos gouaches en dos o tres años. Y por si todo ello era poco, una nueva decepción se añade y que es el rechazo de su gran proyecto de decoración luminocineica de la Iglesia de Aránzazu, decoración sacada al concurso.

Pero, al fin y al cabo, no todo en la vida es sombra y alguna apertura tenía que llegar también para nuestro artista; y ello llegó bajo la forma de una beca de la "Ford Foundation", y que suponía un viaje a Estados Unidos. Nueva York habría de ser para él la revelación de un nuevo París, lo que no es de extrañar, pues su "Escuela" ya había tomado posiciones frente a la de la capital francesa, con sus consabidas polémicas cuyos protagonistas eran —si no me engaña la memoria— del lado francés Michel Ragon y del

newyorkino Clement Greenberg. No dejan de ser significativas las reacciones de Sempere ante el arte norteamericano de aquella época (hay que hablar al perfecto, pues lo que sucedió apenas unos años, hoy es ya historia).

Así, su maravillado estupor ante los abstractos norteamericanos (se trata de Pollock, Kline, Rothko, Tobey, etcétera), pero, sobre todo, ante el POPART, de cuya corriente le interesaron sobre todo Segal, Oldenburg, Warhol o Lichtenstein. En la Universidad de Yale entabla amistad con el gran pintor J. Albers. Detalle extraño: Ha sido Sempere —cuando trabajaba en la galería de Denise René— el que colgó las obras de una exposición que el gran pintor celebró allí. (Es comprensible la alegría y la sorpresa de Albers cuando Sempere se lo contó.) El contacto personal con este maestro —aunque breve— tuvo que influir —no cabe duda— sobre la mentalidad del joven pintor español. Fue precisamente en esta época cuando celebra una exposición en la Galería Berta Schaeffer.

Al volver a Madrid, Sempere monta una exposición en la Galería Juana Mordó (1965) con notable éxito, no sólo de crítica —cierto de la que entiende de tales asuntos—, sino también de venta. Fue el punto de arranque que le permitió vivir, por fin, de su oficio y dedicarse exclusivamente a la pintura, abandonando de una vez los demás menesteres “alimenticios”. En esta exposición presentó algunas “esculturas” en hierro (varillas) y unos collages de papeles en tres dimensiones.

Sería dejar incompleto este fugaz esbozo biográfico sin subrayar, siquiera de paso, su vocación, no sólo para las artes plásticas (ya aludí a ello), sino para todo lo que es arte en general,

pero sobre todo para la música, la poesía y la arquitectura. En lo que respecta a las dos primeras, cabe registrar su encuentro con el compositor Cristóbal Halffter y el poeta Julio Campal, con los que colaboró para la realización de una gran obra "integrada", pero que no se realizó por fallar en el último momento los que le encargaron dicha obra. Ello sucedió en el año 1967. Más tarde colabora con los ingenieros A. Ordóñez, Martínez Calzón y A. Corral, y está encargado con el proyecto de la barandilla para el scalextric de la calle de Serrano en Madrid. Y no sólo eso, sino que se le encomienda la planificación y ejecución de un parque-museo de esculturas al aire, en el solar que quedó libre bajo el puente. Ultimamente nuestro artista se interesa por las computadoras y el arte llamado cibernético. Mas sobre todo ello volveré en el siguiente capítulo.

La vida cotidiana de Eusebio Sempere es el trabajo para el cual tiene una asombrosa capacidad (creo que Cocteau decía que el talento es el trabajo, pero, de todos modos, en este caso se puede afirmar que es **también** el trabajo). Hasta el descanso es para él un modo de trabajar, y aunque no sea con las manos, lo es con la mente. Libros, revistas, discos, cintas magnetofónicas con la música más nueva, son su ambiente familiar, tanto en el taller de Madrid, como en la pintoresca "casa colgada" de Cuenca, arriba en el "barrio de los pintores". Además, va a menudo al extranjero para saciar así su avidez por todo lo que es novedad. Sempere se da perfectamente cuenta (es de los pocos) de que para salvarse de una cómoda esclerosis es ineludible informarse y verificarse sin cesar.

Eusebio Sempere es ya un Maestro en la plena acepción del vocablo. Su prestigio y sus obras han traspasado las fronteras patrias para situarse en los más distintos meridianos del mundo, y ello con cada vez más insistencia y seguridad.

OBRA

Aunque es siempre difícil trazar una frontera exacta entre las diversas fases de la obra de un artista, se puede decir que el límite didáctico, escolar, de Eusebio Sempere se encuentra plenamente superado en aquella "serie" de pinturas fechadas entre los años 1946-47, y donde se percibe ya una asimilación personal de los cromatismos utilizados por los impresionistas franceses (recuerde el lector que la única formación que respecto de estos se tenía esporádica y clandestinamente en la Academia de Bellas Artes de Valencia eran las reproducciones a tamaño de tarjeta postal). En Sempere se puede detectar desde el principio un registro cromático cuya genealogía remonta en los rojos de Matisse, en los azules de Van Gogh y con tonos que, preferentemente, se inspiraban en los bodegones de Cézanne, cuya rigurosa composición no dejó de im-

presionar a nuestro joven pintor. Ese rigor será como una anticipación de sus futuras fases abstractas. Ello es tanto más sintomático cuanto que a la sazón Sempere ignoraba (¿pero cuánta gente de por estos meridianos estaba enterada de ello?) las acuarelas posteriores —última producción de Cézanne— de tipo geometrizable y, diría, casi abstractas. Mas no se crea que el joven pintor levantino se limitaba a puras imitaciones o integraciones de los aludidos elementos plásticos. (Y, aunque fuese así, ello no podría suponer sino un gusto infalible para un principiante.) En esas "series" se nota ya una intención compositiva atrevida, sobre todo, en lo que respecta a ciertas grafías que él se tomó la libertad de introducir y que significan, aparte de una original expresión lineal, una ruptura de los planos compositivos. Es como un intento de "corregir", simplificar y esquematizar la iconografía de la obra. A tal resultado contribuye, también, el recuerdo del sintetismo ovaloide de un Modigliani, pero eso sucedió más tarde, cuando el joven Sempere vivía ya en París.

Para una debida comprensión de la obra de este artista conviene fijarse desde el principio en una situación decisiva; la linealidad a que aludí y que se nos revela, no a título incidental, accesorio u ornamental, dentro del proceso creativo, sino como una verdadera **estructura** alrededor de la cual gravitan las diversas formalizaciones que pueden implicar la obra. Ello se hará patente por todo lo largo y lo ancho de su ulterior actividad, pues la línea jugará un papel constitutivo, desde la retícula de un dibujo, hasta la barandilla de un puente.

Para nuestro pintor no fue un problema de

excesiva crisis el "salto de cuanta", pues —lo sabemos— casi de golpe abandona el programa figurativo para situarse en el campo de la abstracción. Empleo estos términos (figuración-abstracción) en su sentido corriente, sin insistir en disquisiciones etimológicas que para nuestro caso serían superfluas. En cambio, no me parece inútil señalar una salvedad: ese salto de cuanta opera luego ciertas regresiones, pero tan sólo incidentalmente y no para volver a representaciones naturalistas, tal como se podrá percibir en toda su trayectoria; el artista ostenta una neta preferencia para con lo abstracto, pues cuando se trata de procesos figurativos él procura formalizarlos siempre en iconografías no figurativas, o por lo menos muy abstractizadas y en las cuales lo figurativo queda como una notación simbólica.

Lo dije ya, las primeras obras abstractas del artista han desaparecido, pero casi por milagro, se conserva una reproducción de una de estas y que se revela como un valioso documento para reconstituir, aunque aproximadamente, el aspecto de aquella famosa "serie" ya aludida. Ello, con la ayuda de la memoria del autor. Así, la gráfica está constituida a base de formas circulares y líneas serpenteantes y donde aparece un pálido reflejo kandinskiano. La materia es todavía modulada (lo que tanto irritó a Herbin) más los cromatismos son puros: blanco, negro, rojo, amarillo. Detalle interesante: las formas están delimitadas por gruesos bordes de negro, lo que les imprime un acusado vigor. La perspectiva queda totalmente abolida, pues el discurso se desarrolla en un solo plano. Carlos Arean subraya cómo estas formas ostentan una cierta libertad y no presentan rigidez geométrica. (C. A. Arean, "Veinte años de pintura de vanguardia en España". Madrid, 1961.) Ese geometrismo riguroso vendrá más tarde.

Dichas obras de Sempere suponían un paso más hacia una nueva semiología, pues esos signos gráficos tenían, forzosamente, que acabar en un proceso que le otorgue su plena expresión formal. Es entonces cuando aparece la serie de gouaches, blanco sobre negro. Se trata por lo general de programaciones circulares que empiezan con un fragmento de círculo y que aumentan progresivamente, hasta llegar al círculo cerrado para luego decrecer, también, del mismo modo, y acabar así su periplo en el fragmento inicial. Hay que añadir que esos elementos no son meras circunferencias (o parte de estas) "vacías", sino que en su interior abrigan diversos fragmentos circulares en posición concéntrica. Otras veces, sobre el fondo negro aparecen sucesiones de figuras geométricas variadas, planas o en el espacio, como triángulos, cuadrados, cubos, etcétera.

Más tarde, tales figuras se sustituyen por otras que ostentan el mismo módulo circular, pero cada elemento representa una minúscula composición autónoma, a base de dibujos rayados y a veces entrecruzados. Esas figuras, de tamaño variable, están colocadas según un criterio más libre, más fantesistas y no ortogonal, como se daba en el caso precedentemente descrito. Asimismo, el artista cambia el cromatismo y en el lugar del blanco y negro, aparecen los ocres, más calientes y más líricos. Al cambiar la gama el artista quiso marcar un cierto aspecto tanto personal como, diría, más castizo, pues como me dijo él, ya no quería emplear las gamas francesas que le parecían demasiado frías. A partir del año sesenta Sempere intenta utilizar un fondo más empastado (con cola y con huellas del pincel), pero la grafía adolece a causa de la rugosidad de la preparación del fondo.

Esa regresión "cuantica" de que hablaba se hace notar sobre todo en lo que el pintor llama su "paysagística". En realidad, no se trata de ninguna reproducción imitativa de la naturaleza —es lo que cabe entenderse, globalmente, por figuración—, sino de la interpretación gráfico-cromática de las "impresiones" sugeridas por fenómenos naturales, lo que es bien distinto, pues como decía, se trata de puras notaciones simbólicas. Valgan así sus célebres "Estaciones" (primavera, verano, otoño e invierno), y donde cada estación no está "representada" sino por unas rectas horizontales (como quien dice el paisaje "natural") y por un localizador cromático típico y sugerente. Así, el invierno, por los azules fríos, contrasta con los cálidos ocres del verano, etcétera.

El rigor lineal del grafismo que estructura la paisajística de cada estación demuestra —y abunda en una idea ya aludida— que, en fin de cuentas, Sempere, para "tolerar" al mundo concreto, objetivo, en este caso al paisaje, tuvo que esquematizarlo hasta el límite posible (y algo más allá).

Una gran parte de la obra de gouaches de Sempere está sujeta a una grafía reticular de máxima finura y sensibilidad. Se ha escrito lo suficiente (es tema hartamente conocido) sobre el así llamado movimiento ilusorio —distinto del real— y tan típico, el arte óptico (**Opart**), para incidir de nuevo aquí en ese mismo tema.

En nuestro caso, la estructura reticular, por su redundancia, o sea, por la repetición del signo lineal y por su disposición tónica, produce unos **stimuli** que se perciben como tensiones, vibraciones y, sobre todo, como una cierta inestabilidad

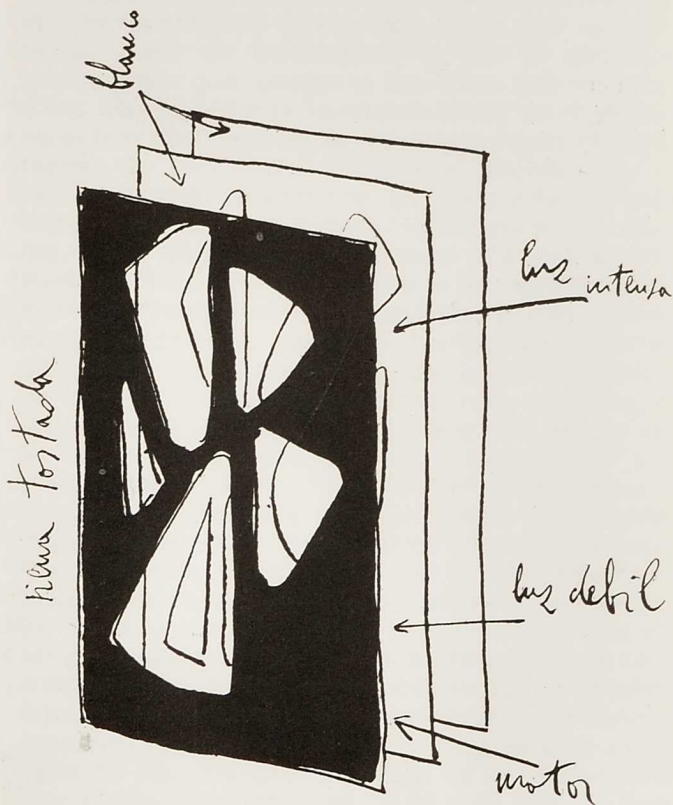
de la imagen, lo que constituye, precisamente, la ilusión del movimiento (1). Es como si sobre la imagen real se superpusiera la misma imagen, pero ya irreal, fantasmal, evanescente. Ese efecto de muaré —conseguido por el dibujo— supera el campo meramente perceptivo, “gestalítico”, para repercutir íntimamente como acto de conciencia emocional y la obra nos aparece así como la expresión de un lenguaje. Es el lenguaje que expresa precisamente las “impresiones” de estas “Estaciones”.

La producción semperiana cuenta también con una serie de gouaches donde se puede notar la misma grafía lineal, aunque esta vez más contundente y carente de vibración. El complejo lineal aparece más esparcido, con más cuerpo y cromatismo pictórico, acusando, asimismo, un tratamiento muy variado: líneas paralelas, rotas, entrecortadas con rítmica y giros insospechados, o bien, describiendo toda suerte de combinaciones iconográficas.

Eusebio Sempere es un espíritu sumamente inquieto e inventivo, y es por ello por lo que lo encontramos siempre en la vanguardia. Del mismo modo en que es preciso tomar nota de su presencia en los albores del arte óptico, es también obligatorio constatar su participación en otra de las grandes corrientes derivadas en cierto modo del opticismo, y que es el arte luminocinético.

(1) Sobre este tema véase Simón Marchán, “El Arte ‘Óptico’ y la estética de la visibilidad”, Revista de Ideas Estéticas, Nr. 107, 1969.

proyecto de relieve luminoso



Por sus características, ese cinetismo lumínico ha desarrollado todo un doctrinarismo científico o cientifista y, sobre todo, centrado en el análisis de la luz. Diré, además, que en las obras cinéticas, aunque los factores tipológicos están estrechamente en conexión con los del método, son estos últimos los que "empujan" a los primeros para la formalización de la obra. Sabido es, además, que el luminocinetismo ofrece dos caras, por un lado la luz pura, en movimiento, y, por el otro, los movimientos que reflejan la luz. En lo que respecta a las investigaciones luminocinéticas de Sempere se puede decir que estas se dirigen hacia la superación de los niveles pictóricos, escultóricos e, inclusive, escultopictóricos, lo que confiere a este experimento un significado verdaderamente insólito, pues llega a situarse más allá del ámbito tradicional de la obra de arte o por lo menos tal como esta está entendida hasta ahora. Ello plantea nuevos problemas, como la multiplicación de las imágenes, del espectáculo, de la ambientación, de la participación del espectador, e, inclusive, el problema de la integración. (Sobre este asunto ver F. Popper, en el Catálogo para la Exposición "Luz y Movimiento", París, 1967). Y, por cierto, Eusebio Sempere no es nada extraño a toda esa problemática, pues allí lo encontramos como en su casa. Pero hay más y conviene saberlo: las cajas lumínicas o, como las llama él, los "relieves luminosos" (y de su propia fabricación), representan una de las primeras aportaciones de la realización de obra a base de los efectos que él obtiene del movimiento lumínico real, "encerrado" y cambiante. La somera construcción de estas cajas, si hoy está ya superada no por ello queda exenta de un indiscutible significado histórico. Mas no es sólo eso. Es que, precisamente, por su sencillez y "rudimentarismo" ofrezcan aquel impacto que nos produce todo lo

que es principio de un nuevo estilo y a lo que yo llamaría el "primitivismo" de este estilo. Lo que nos impresiona en dicho arte es la novedad y la espontaneidad. Lo que llamamos torpeza —y a veces efectivamente lo es— no es sino un proceso opcional, cuya semántica está todavía al descubierto en curso de elaboración, antes de encontrar su definitiva formalización. Es el caso de un Cimabüe, pero también de un Malevich, de un Frescobaldi, pero también de un Schoenberg, etcétera. No creo sea necesario abundar más en un tema cuyos supuestos son obvios, como obvio es el "primitivismo" de ese lumino-cinetismo de Eusebio Sempere. Puedo añadir que en aquellos relieves estaban **in nuce**, por ejemplo, los insospechados giros ulteriores de un Schoeffler (que apareció dos años más tarde) o de Le Parc (que apareció mucho después).

Pero, ¿cómo son estos relieves luminosos de nuestro artista y de los cuales algunos —como lo dije— han sido expuestos en "Realités Nouvelles" de París? En breves palabras: se trata de unas cajas de madera con doble fondo y una tapadera (ver el esquema adjunto). Tanto la tapadera como el primer fondo están perforados por una serie de figuras geométricas, que se yuxtaponen y de las cuales algunas están cubiertas por un sistema de barras transversales, de modo que la imagen luminosa aparece o bien "cebrada", o bien ofreciendo imágenes tales como rombos, cuadrados, rectángulos, etcétera. En el interior de la caja, se ha colocado un pequeño motor que cambia el escenario, de modo que cuando la luz está apagada el espectador percibe una determinada combinación de imágenes, mientras que cuando está encendida percibe otras combinaciones. El cromatismo es sobrio, blanco y negro, y ello según los planos afectados por la luz. Es decir, una vez

aparecen figuras blancas, otra vez, figuras oscuras. En la Bienal de Venecia (1960) los relieves de Sempere allí expuestos merecieron un indiscutible aprecio por parte de la crítica internacional.

Mas el artista no se limitó a una producción luminocinética, por así decirlo, de consumo inmediato, privado, o bien museístico, sino que le imprimió un enfoque de tipo arquitectural. Me refiero, concretamente, a los proyectos para la decoración de la iglesia de Aránzazu (Guipúzcoa). En efecto, se trataba de una obra de enormes proporciones, su altura era de unos cuarenta metros y debía cubrir todo el fondo del altar, en ambos lados de una gran imagen de la Virgen omónima. Las formas abstractas y coloreadas debían funcionar, no sólo en un mero concepto decorativo, sino, también, como un complemento litúrgico, pues se podrían variar, según el desarrollo y el sentido de la misa, como una especie de fondo óptico sobre el cual se proyectase ésta. Es, en cierto modo, lo que sucede también con la música en el plano acústico.

Claro está que no se trataba de una hagiografía tradicional, pero no es menos verdad que hace ya tiempo que la nueva iconografía religiosa ha dejado de ser representativa. (Ejemplo: las obras religiosas abstractas de un Mannessier.) Este proyecto no se realizó, y así España ha perdido la oportunidad de estrenar la primera iglesia luminocinética de envergadura monumental, del mundo.

Ya aludí al hecho de que Sempere haya superado los conjuntos que responden a una definición

más o menos pictórica del arte (como el uso de elementos cromáticos) a pesar de lo muy logrados que éstos fuesen. Motivo por el cual aborda también la escultura. Sin embargo, su escultura difiere sensiblemente de lo que tradicionalmente se suele entender por tal. En primer lugar lo que está construyendo bajo esta nomenclatura (y donde no hay ni modelado, ni cincel, ni fundición) no son, propiamente dicho, formas, sino estructuras, realizadas con elementos metálicos de diversa índole (aluminio, hierro, acero). Además, y aunque parezca paradójico, pero que responde al concepto escultórico de Sempere, es que él no persigue conseguir tanto una espacialidad corpórea (que es el cometido convencional de este arte), sino mas bien un espacio aéreo, donde el agente inductor de la obra sea la luz. Es obvio que aquí no se trata de una luz suplementaria y aditiva, esto es, **adjetiva** de la obra, como se da en la escultura convencional, donde la luz, mejor dicho, el ambiente lumínico, hace resaltar ciertas cualidades de la materia (el bronce es "más bronce", el mármol es "más mármol"). Las variaciones lumínicas ambientales de la "Venus" de Milo no modifican sustancialmente la estructura de la obra que no pierde por ello su identidad. En cambio, en Sempere, la luz es esencial e indispensable, esto es **sustantiva**, pues no se limita a meros aumentativos de la calidad material de la obra, sino que la define como tal. Las variaciones lumínicas ambientales de un "disco-giratorio" de Sempere afectan la misma estructura de la obra, y ello hasta tal punto que la anula en el caso de que la obra no esté convenientemente iluminada (no sucede como en el caso del mármol de Milo). No sería pues nada descabellado afirmar que mientras en el primer caso la luz es el "producto" de la obra, en el segundo, todo lo contrario, esta última

es el "producto" de la luz. Sin esta ambientación lumínica la obra perdería su misma ipseidad. Así pues, las esculturas de Sempere nos aparecen como unos soportes, unas superficies donde se instala la luz y las define como tales. Este es, me parece, el verdadero significado que ostenta la semiología de las formas escultóricas semperianas.

En general, estas esculturas están realizadas con barras metálicas de sección circular y vienen implantadas en unos discos giratorios de modo que el objeto puede girar sobre su propio eje, movido por un motor o bien por el mismo espectador. (Actualmente el artista está trabajando en una "columna" metálica monumental.)

Otro tipo de escultura es la en que Sempere utiliza también barras metálicas, pero en sección rectangular muy aplastada y dispuestas a modo de rejas entrecruzadas, dejando a ratos verse en su centro alguna figura geométrica (como por ejemplo un círculo). Detrás de esta reja se oculta otra. Ambas están colgadas y al moverse pueden pendular para producir un muy característico y seductor juego de líneas, como una especie de muaré metálico, mas sin ostentar el brillo típico de las esculturas de tipo cilíndrico, a causa de sus finas tonalidades mates, ya plateadas y oscuras hasta llegar al negro.

Ultimamente —a partir del año 1968—, Eusebio Sempere ha abordado, también, el campo cibernético. No voy a incidir ahora en la polémica entablada —y de sobra conocida— sobre la cuestión de saber si la computadora (ordenador) va a sustituir o no al cerebro humano en la creación de la obra. Lo que sin duda es cierto, es que ningún arte suscita una problemática más científica

y tecnológica que el llamado "arte cibernético" (definición harto discutida y expresamente rechazada por artistas como Schoeffer, o el mismo Sempere, por considerar la cibernética como un mero instrumento de trabajo). Por consiguiente, sería impropio hablar de un tal arte cibernético. Pasando por encima de esta cuestión de lenguaje, el hecho es que hasta la fecha la computadora por sí sola no inventa nada, sino se limita a realizar una programación ya dada de antemano. Pero dentro de estos parámetros —aunque restrictivos—, tampoco es cierto que Sempere haya desdeñado esta metodología, aunque no lo haga sino a título experimental, pues es obvia la fascinación que este artefacto ejerce sobre los espíritus innovadores como es el de nuestro artista. Más aún, sus trabajos en el "Centro de Cálculo" de la Universidad de Madrid, dejan suponer que continuará trabajando en esta dirección: "Uno de los caminos por donde se dirige la pintura de nuestros días —dijo él— está orientado sin duda alguna por las nuevas teorías de la visión, por la cibernética, o por los materiales de información suministrados por la ciencia."

A partir del año 1968, nuestro artista empieza a intensificar sus búsquedas en el peliagudo quehacer de la integración de las artes. En un primer experimento se planteó la colaboración con el poeta Julio Campal (hoy desaparecido) y con el compositor Cristóbal Halffter. El que el proyecto no llegó a realizarse no afecta en nada la existencia virtual de la obra, pues es el diseño lo que califica la obra —teoría cada vez más acreditada— y no la obra en su materialidad. Es el caso típico de la arquitectura. Así pues, es lícito considerar

dicho proyecto como una realidad artística que puede ser rubricada como tal (1).

Del diseño de la referida obra y de los datos proveídos por nuestro artista, como también de los "Caligramas" que me mostró Julio Campal, resulta que se trata de una escultura integrada por unos "módulos-pantalla" superpuestos y móviles y que configuran una esfera de tres metros de diámetro. Esos módulos son en plexiglás traslúcido blanco y los sujetan un eje central. Ese eje alberga unos dispositivos de proyección de cine que transmiten sobre cada módulo-pantalla los caligramas (o "poemas") de Campal. Un mecanismo programado abre cada módulo por el centro, en vista de la proyección. También de manera programada se articula sobre este conjunto "lumino-poético" la música de Cristóbal Halffter que se integra en el complejo armónico del movimiento general de las formas. Ello por medio de magnetófonos. Así, la escultura se "sonoriza" en sonidos modulados. El sonido grabado se revierte inmediatamente en el ambiente. Cabe notar, además, que el movimiento de los módulos, siempre articulado con las proyecciones y la música, depende de la iniciativa del espectador, por medio de un teclado numerado según los módulos: 1, 2, 3, 4, 5, etcétera. El aparato es susceptible de poner en movimiento uno, varios o todos los módulos a la vez.

En este trabajo se invirtieron unos dos años, lo que da "a priori" una idea de su envergadura.

(1) La Bienal de Arte de París, de 1971, ha tomado el acuerdo de premiar las obras **antes** de su realización, y tan sólo a base del diseño presentado por el concursante. Ello para ofrecer facilidades económicas en vista de la realización material del diseño.

No se realizó —como apunté ya— por haber desistido la I. B. M. (patrocinadora del mismo) pretextando el elevado coste de la obra, cifrado en unos dos millones de pesetas. Sin embargo, la pérdida que tuvo que sufrir el arte español —y el arte en general— vale, creo, muchísimo más que esta cifra (1).

Ya hice alusión al puente de la calle de Serrano (Madrid) donde Eusebio Sempere tuvo que realizar la barandilla y, también, los trabajos adicionales para el respectivo "parque-museo" allí instalado. Es obvio que nuestro artista no podía limitarse tan sólo a un diseño de circunstancia según la finalidad práctica de este elemento de protección, sino que para él, el problema, aparte de su aspecto puramente técnico, era el de dotar dicho elemento con una explícita categoría estética, y ello de tal modo, que esta pudiese completarse con una estructura artística la obra en general, tanto más cuando que esa misma representa un auténtico hallazgo estético. Inspirándose en los supuestos de sus esculturas metálicas —las rejas— Sempere ha ideado una barandilla de

(1) Para evitar eventuales confusiones me parece útil aclarar que cuando dije más arriba que Sempere es refractario al trabajo colectivo, entendí por ello que a él no le gusta participar en la creación de una obra indivisible (por ejemplo, un cuadro donde todos desempeñan la misma actividad pictórica). Mas ello no resta el que aporte su colaboración, pero individualizada, en una obra múltiple donde cada artista contribuye con su propio menester. Ese es el caso del proyecto para la escultura lumino-cinético-musical, o el **scalextric** de la calle de Serrano en Madrid.

doble plano paralelo; el interior en barras verticales y el exterior en barras en forma de S, dejando al espectador-transeúnte la posibilidad de contemplar la obra, y si éste se desplaza con cierta velocidad, puede percibir un juego de muaré provocado por el sistema de colocación de las barras metálicas.

En cuanto al "parque-museo" que debe instalarse en el solar que quedó por las demoliciones necesarias para la construcción del puente, aunque en el momento de redactar estas líneas la obra no esté todavía realizada, los diseños, los mapas y los demás detalles técnicos, nos muestran que estamos ante una concepción de gran envergadura arquitectónica. También esta vez se pone de manifiesto la excepcional agilidad del artista que es Eusebio Sempere y que supo aprovechar un terreno totalmente impropio para tal menester y convertirlo en un jardín que, además, tiene que abrigar a todo un Museo de escultura "al aire libre". De este modo el artista batió a la vez, y con extraordinario brillo, tres marcas: una escultórica, una arquitectónica y, por fin, una urbanística, si pensamos que este complejo está, prácticamente, en la calle.

EUSEBIO SEMPERE

Manifiesto publicado en París el 8 de julio de 1955 con motivo del salón R. N.

- En cada época, la característica del arte se concentra en un aspecto de la vida que el artista convierte en alfabeto estético.
- En muchos casos, un artista inicia instintivamente un descubrimiento que otros pueden desarrollar hasta alturas insospechadas.
- Los trabajos que expongo en "Realités nouvelles" intentan incorporar y desarrollar los problemas de la luz, dentro de la plástica actual.
- Queremos seguir aportando a la no-figuración nuevos elementos, no de simple cambio en la estructura exterior, sino que, naciendo de la obra misma, se conviertan en problema fundamental.

- Una de las grandes conquistas de la pintura a principios del siglo XVII fue, además de la representación del movimiento, la plasmación de la luz, aunque se deben a Leonardo los primeros intentos encaminados a resolver los problemas del claroscuro, haciendo desaparecer los fuertes contornos, mediante sus típicos esfumados; es más tarde Caravaggio quien aborda abiertamente este aspecto, creando una pintura de grandes planos de luz y sombra, consiguiendo así una importante conquista para el barroco.
- He emprendido de nuevo el problema lumínico para extender el vasto horizonte de posibilidades del arte no-figurativo.
- La luz es, en los trabajos expuestos, el elemento esencial. Nace de ellos y llega al espectador con toda la fuerza de su presencia física, poetizada y matizada por planos simples y materiales coloreados o transparentes.
- Con estos relieves incorporo a la plástica la dimensión espacial por medio de distintos planos superpuestos. También la movilidad por la que la luz proyectada establece, mediante el tiempo, un diálogo poético entre los elementos que componen la obra.
- Empleo materiales que me son propios; los componentes metálicos que nos brinda la técnica actual.
- En estos trabajos se junta la alegría de lo que es simple e ingenuo al drama que supone toda tentativa de creación artística con los medios limitados que la materia ofrece al hombre.

EXTRACTOS DE ESTUDIOS

Existe el espacio plástico tradicional, con sus monumentos históricos, sus museos y las colecciones de los "amateurs" de Arte; además, existe el espacio plástico del futuro, en el cual la integración del fenómeno de Arte se producirá universalmente en todos los estratos de la sociedad.

Hay pintores gloriosos en el presente que sacian el hambre espiritual de las élites contemporáneas, y otros pintores, menos conocidos, que luchan por una expansión espacial, temporal y social del Art. Sempere pertenece a esta segunda categoría de artistas. Nuestra amistad data ya de tiempo, y puedo decir que nos conocemos desde siempre.

La familia a la cual pertenecemos, pasa por los mosaicos de Ispahan, de Granada; por las vidrieras de Chartres; después por Cézanne y Mondrian, Herbin y

otros... Trabaja, pues, como yo mismo, para este folklore universal de la pura belleza plástica y que se extenderá por la civilización a través de sus nuevas funciones y sus grandes síntesis. Los dos pertenecemos a grupos paralelos, pero en realidad convergentes, hacia un "punto omega" lejano (Teilhard de Chardin). El manifiesto de Sempere publicado en julio de 1955 —testimonio de madurez— responde y realza mis propias "notas para un manifiesto" aparecidas unos meses antes.

Después, la obra plástica de Sempere se ha enriquecido y agrandado. La enormidad de trabajo al nivel del individuo nos impide, por el momento, coordinar y codificar la masa de los resultados obtenidos. Nuevos grupos cinéticos van naciendo por todas partes. Se están haciendo cosas importantes, como en la obra de Sempere, que ha dejado París por su país natal, sereno y confiado.

La pintura de Sempere la definió Jean Arp en un poema que dedicó al pintor español. "Sempere me tiene hojas de una vida clara, lejos de los espectros vivificados por lombrices, lejos de las horribles fealdades de los bazares de placentas", y sigue: "Sempere ha dibujado proyectos de alturas sobre los que llueve blanco de un cielo claro. Pinta batallas de lágrimas de alegría. Sempere ha pintado las intenciones más íntimas del aire."

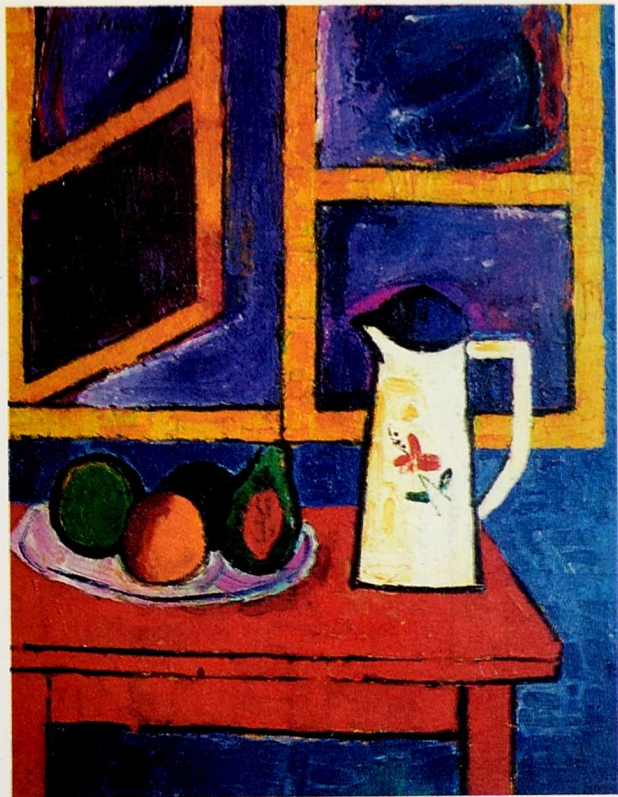
Yo mando, desde estas líneas, al joven pintor, mi testimonio de amistad y fraternidad en el Arte.

París, 1960

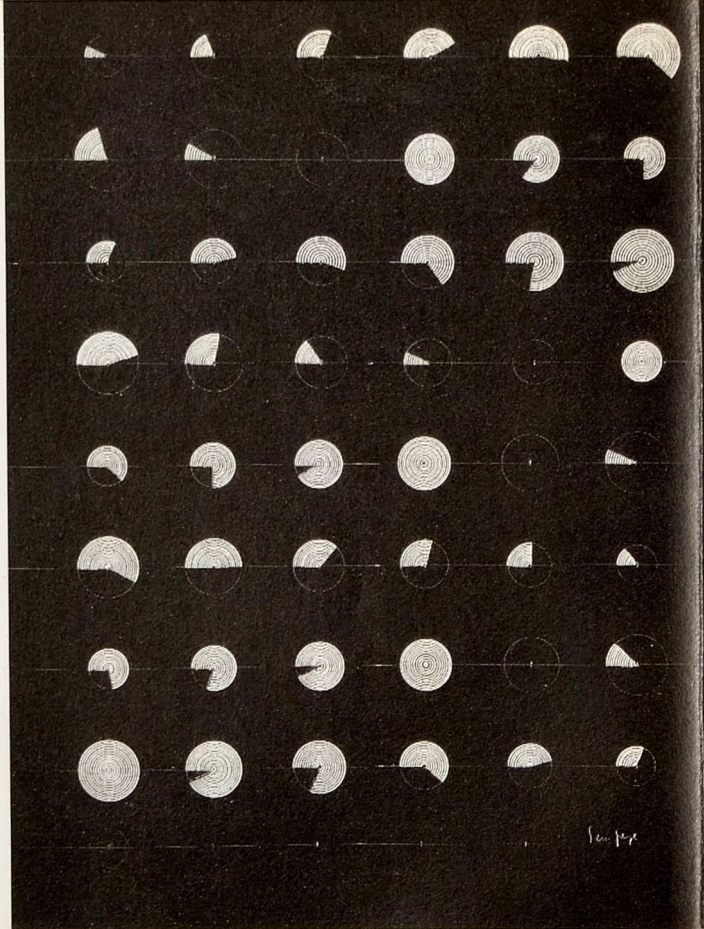
VASARELY

"Cuadernos de Arte", del Ateneo de Madrid, 1960

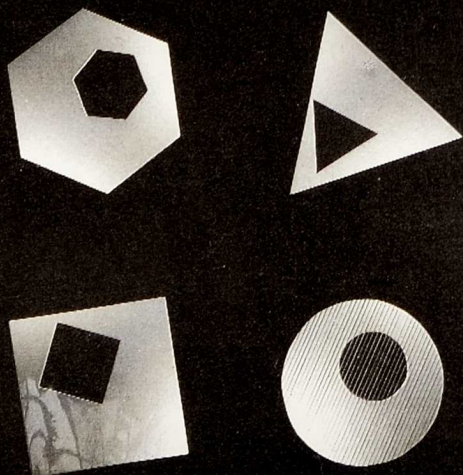
Sempere comprendió el juego y el drama. Tal anuncio luminoso formaba un círculo. Tal ventana era rectangular.



"Naturaaleza"

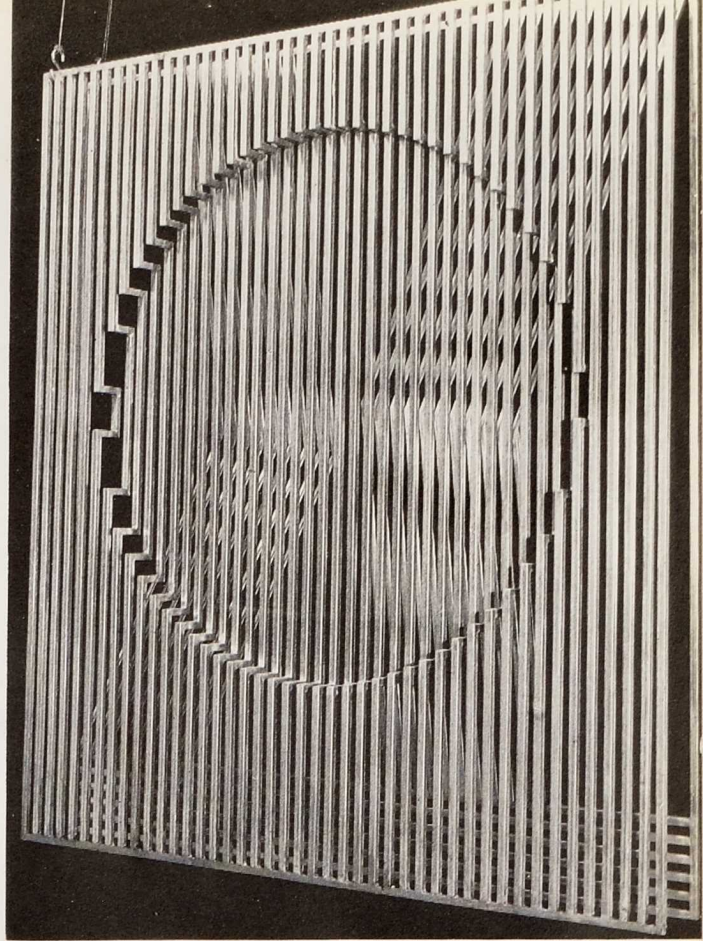


"Relieve luminoso móvil", 70 x 70
Dos iluminaciones diferentes - Tres planos
Madera y plexiglás - Blanco y negro
París, 1955

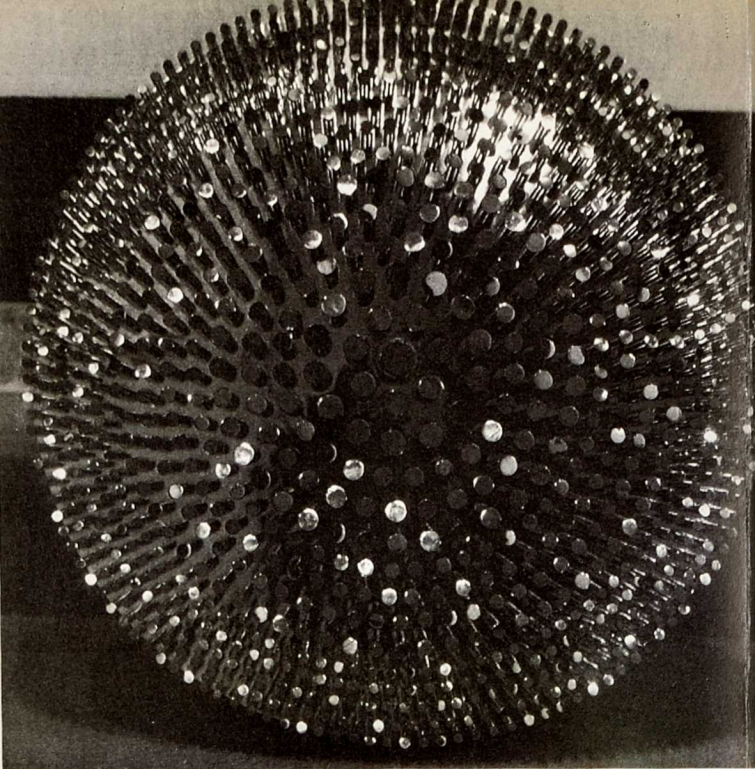


Expuesto en "Realités Nouvelles", 1955
"Gouache", 1953



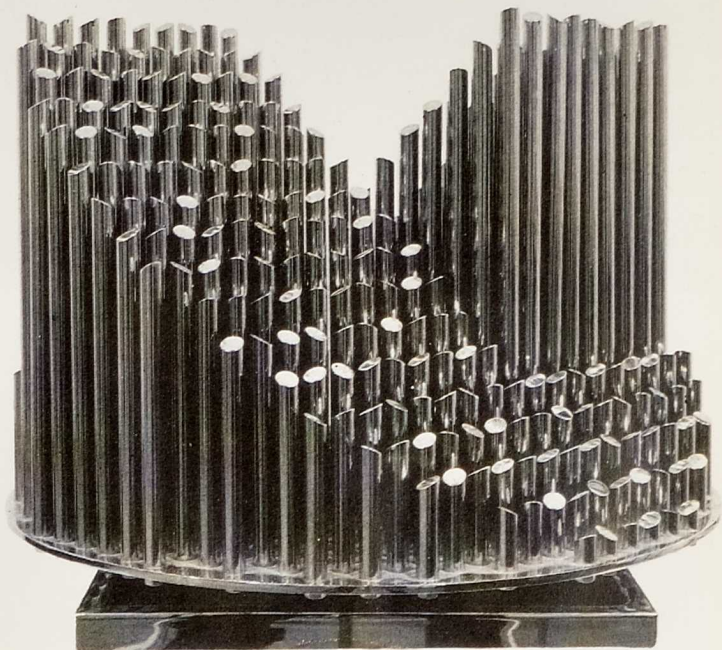


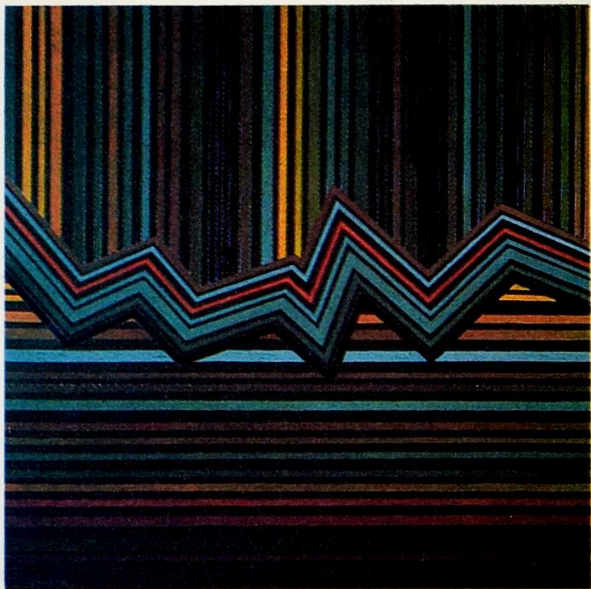
"Móvil", 1'20 x 1'20, 1965
Col. particular. USA



"Luminosidad del círculo"
60 cms. diámetro, 1967

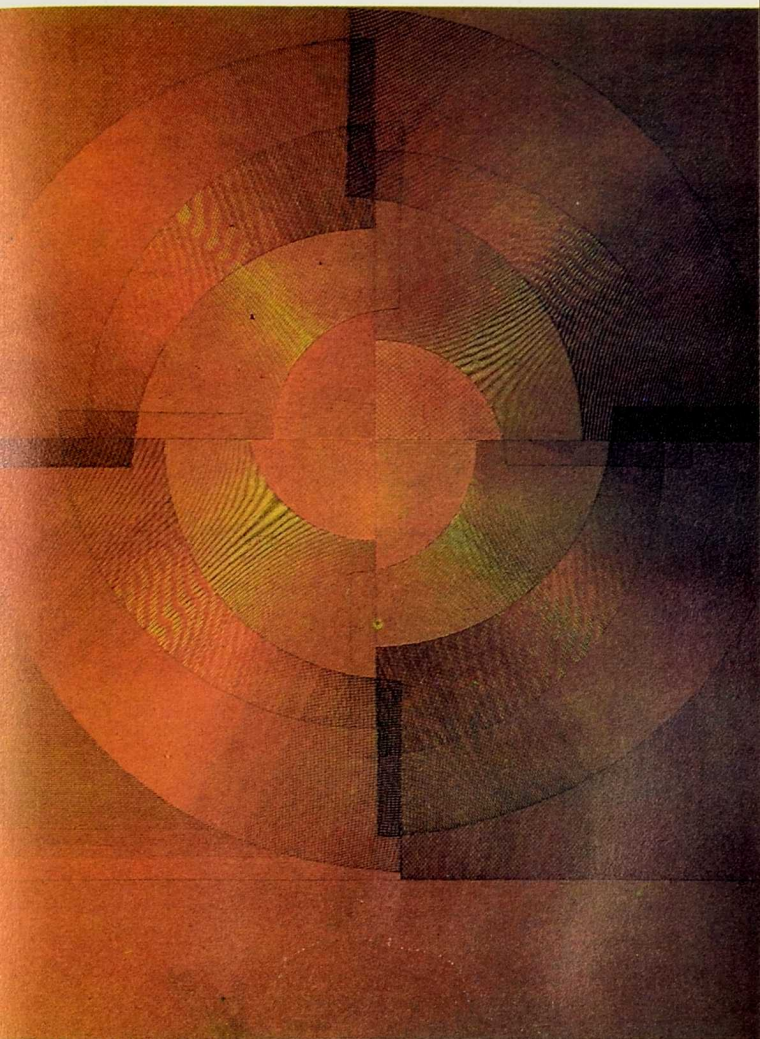
"El Organo" (acero cromado)
60 cms. diámetro, 1968
Col. particular. USA

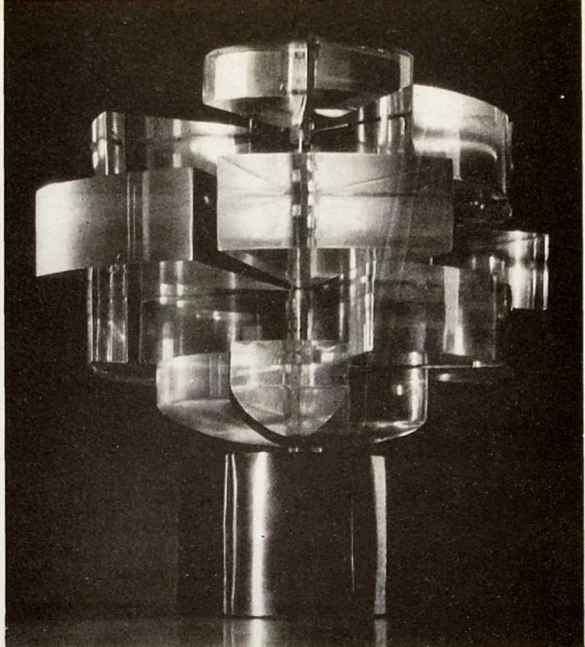




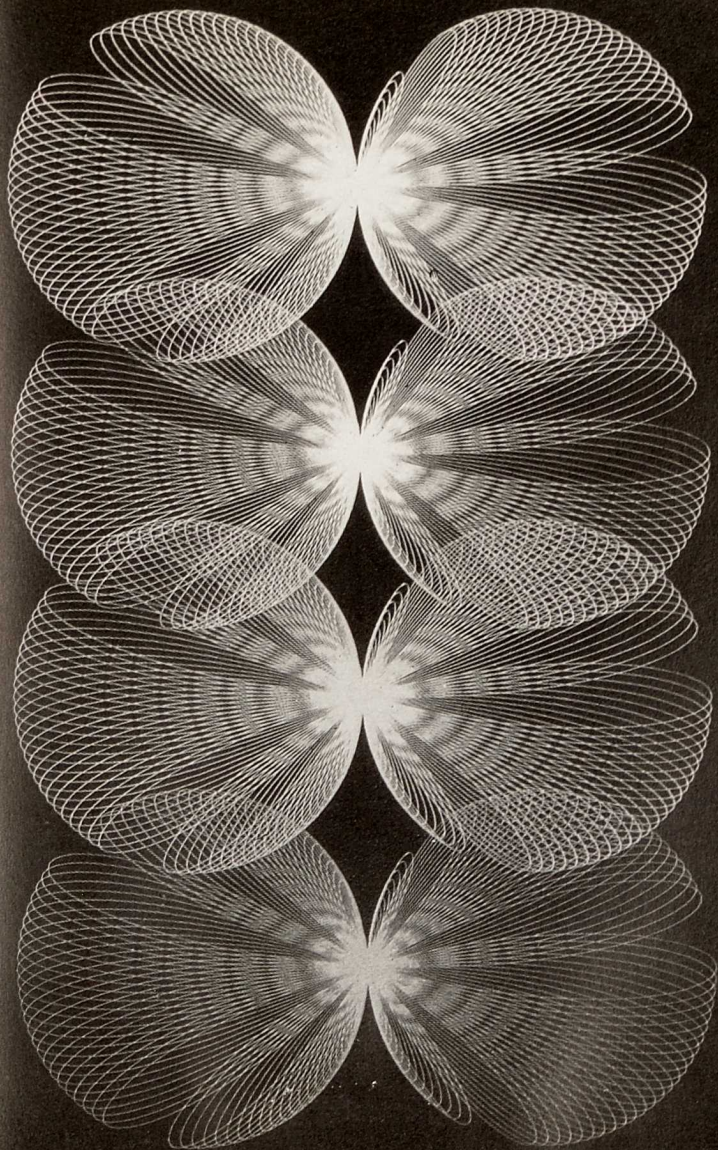
"Gouache", 1956

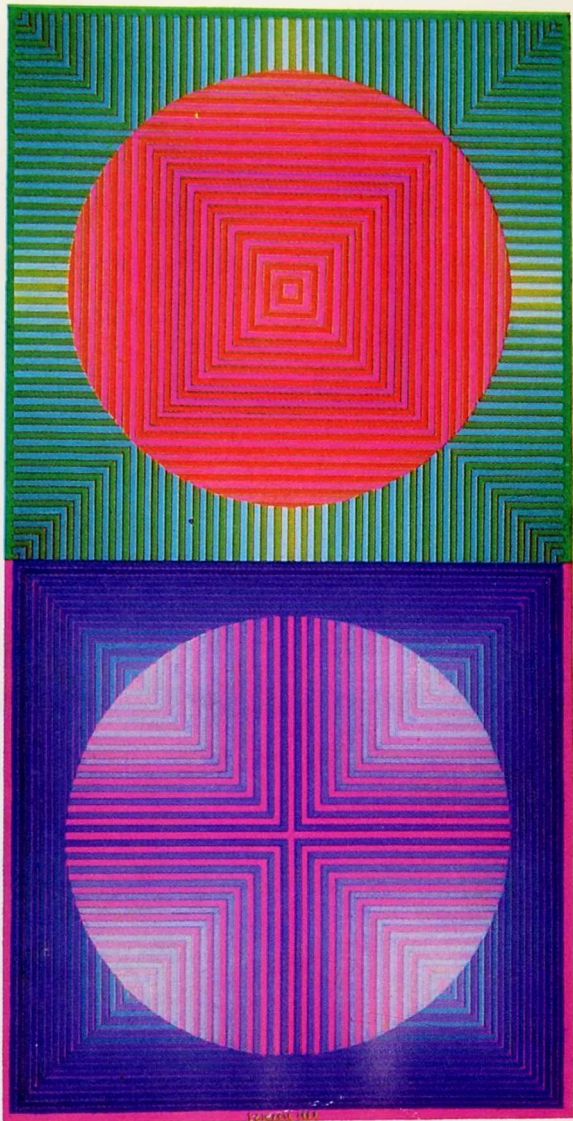
"Segmentos de círculo superpuestos", 1969





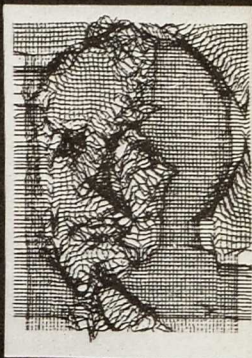
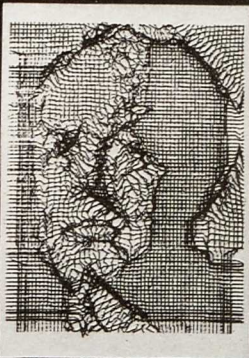
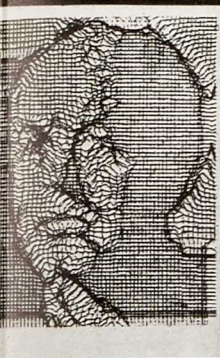
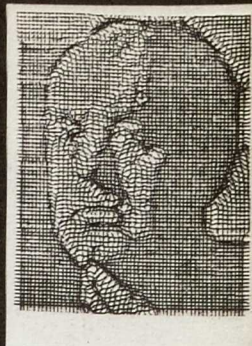
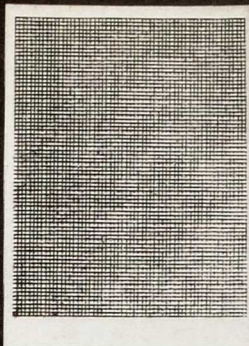
"Maqueta de escultura móvil - musical"
en colaboración con C. Halffter y S. Campal, 1968





12/19/1919

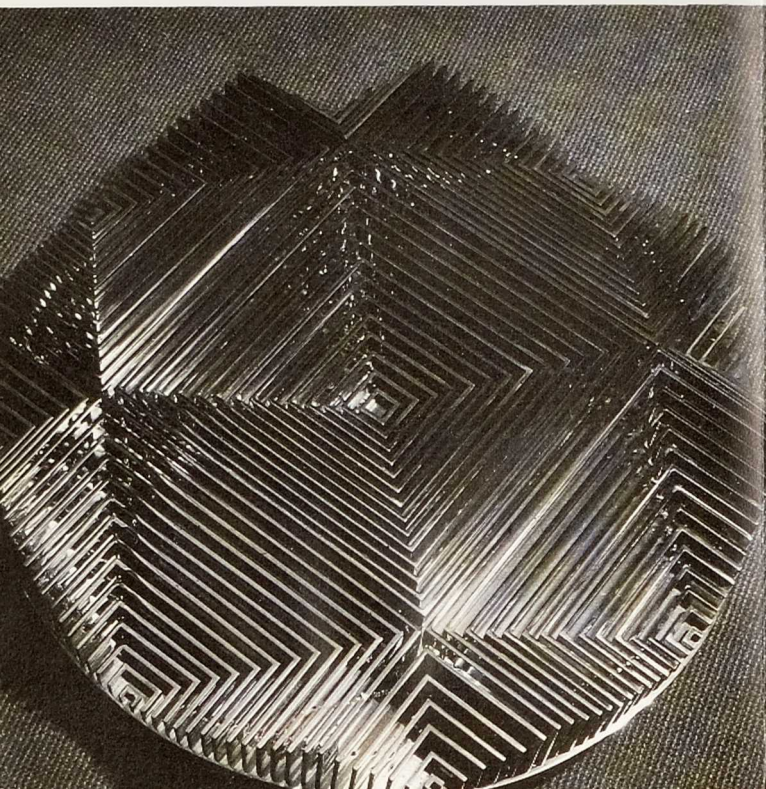
"Composición"

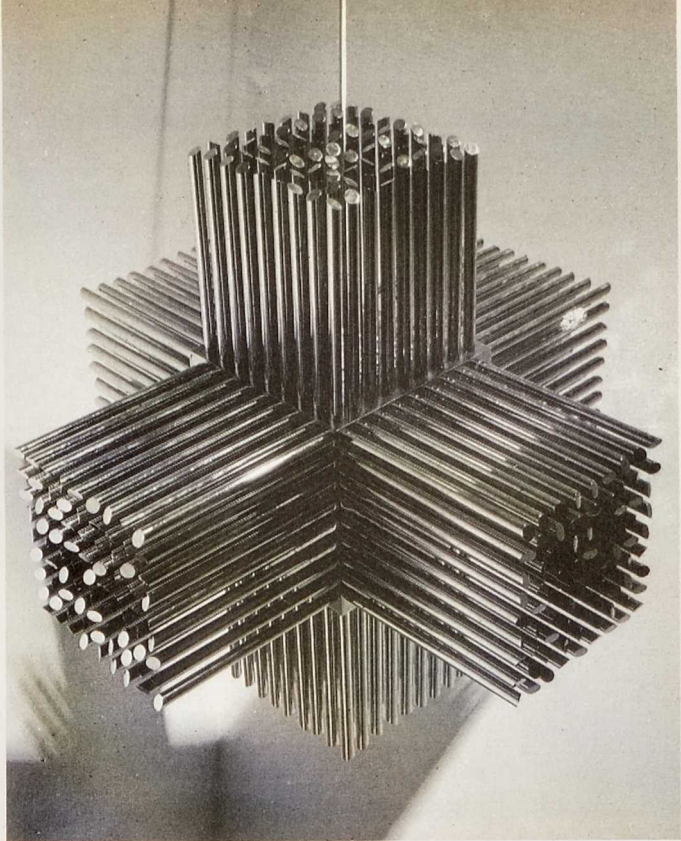


"Autorretrato", 1969
Por descomposición de una reticula
Computadora Centro de Cálculo, Madrid

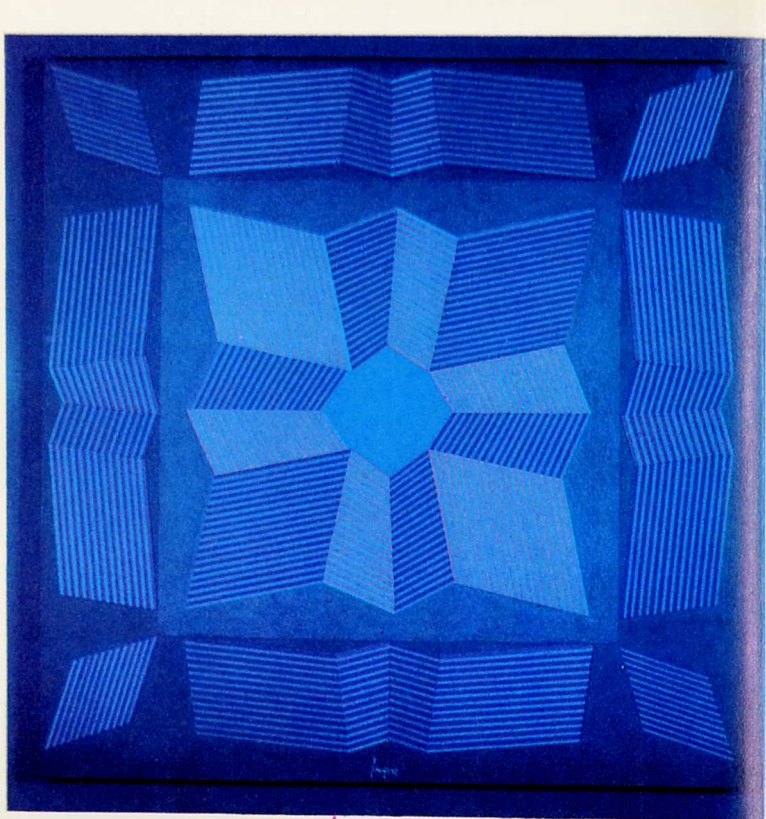
"El cuadrado"

60 cms. diámetro, 1969





"Multiplicación del cubo" (acero cromado)
70 cms., 1970



"Planos quebrados en espacio azul", 1971

El movimiento —futurismo—, la geometría —neoplasticismo— y toda suerte de dinamismos y cinéticas, palpitaban, parpadeaban, estaban urbanamente llenos, ciudadanamente repletos. El santo y el mártir descendían al metro, montaban en bicicleta o conectaban los faros de su automóvil.

El neón y la fluorescencia tenían acompasados tics nerviosos. Almas de wolfram estaban guardadas en urnas herméticas, puestas cabeza abajo, colgadas por los pies. Sempere se conmovió al ver ese extraño suplicio.

Sempere perforó sus cuadros. Cada vez sentía mayor curiosidad por descubrir lo que se escondía tras la superficie quieta. Detrás estaba la pared —otro plano—. Entonces hizo más boquetes y encontró nuevos planos.

Tenía superficies, planos, círculos y rectángulos, luces y sombras. Por lo tanto, tenía espacios dinámicos. Era la arquitectura, la madre arquitectura.

Se encontró en el espacio-tiempo. Dijo: "Estableceré un diálogo poético entre los elementos que componen la obra."

No huyó hacia lo irracional, ni lo otro, ni lo nada. No rompió la silla, ni el banco del parque, ni otras cosas que sirven para sentarse. No dijo que hay muchos otros, nada y lo otro por ahí, pero lo demostró.

Yo le agradezco su lógica, su racionalismo y hasta su concretismo. Ha inventado bombas que, después de explotar, se recomponen con aire constructivista.

Sus relieves son un arte urbanístico.

Sus relieves son un arte mecanizado, motorizado, electrificado.

Sus pinturas son un paroxismo lógico. Se enciende y se apagan, aunque estén quietas, porque navegan a la vez en dos sistemas de refe-

rencia: el de la luz y el de la tiniebla. También están en el espacio-tiempo: no podían estar en otro sitio.

Sempere, carpintero y electricista.

Sempere necesita reactancias y cinta aislante para poder vivir.

Sempere medita en estancias empapeladas de negro.

Sempere también podía haber sido farero o vigilante nocturno.

Sempere no se hubiera arredrado en cualquier otra época: antaño había candiles.

Sempere. Sempere. Sempere.

Si el mundo fuera justo, habría puesto en algún sitio un gran letrero luminoso que dijera, encendiéndose y apagándose:

S-E-M-P-E-R-E

VICENTE AGUILERA CERNI

Monografía de "Arte Vivo", Grupo Parpalló

Valencia, 1959



Sempere me tiende hojas de una vida clara, lejos de los espectros vivificados por lombri-ces, lejos de las horribles fealdades de los bazares de placentas.

Sempere me tiende hojas de una vida clara, lejos de las estalactitas y de los mocos crecientes, de los penachos de alfileres de corbata del tamaño de una pequeña torre Eiffel, de los murmullos de joyeros en celo.

Sempere caza con sus hojas estos originales, estos floristas que venden un miosotis por medio millón. El miosotis es tan bello como una pintura de manchas sin segunda intención. El miosotis y la mancha sin segunda intención participan en la

misma categoría de belleza que tiene la naturaleza. Sempere es uno de los raros jóvenes que ha conseguido escapar del magnífico diluvio de manchas.

Sempere ha dibujado proyectos de alturas sobre los que llueve blanco de un cielo claro. Pinta batallas de lágrimas de alegría.

Los colores de Sempere son los colores de las rocas, de las piedras, de la tierra, el gris blanco, el ocre y el pardo.

El punto de partida de Sempere se logra en el campo del orden de Sophie Taeuber-Arp, y ha sufrido la influencia de los abanicos, de los remolinos atmosféricos, de las persianas venecianas y de las delicias de lo que queda en el aire tras la geometría del milagroso malabarista Rastelli.

Sempere ha pintado las intenciones más íntimas del aire.

JEAN ARP

Monografía de "Arte Vivo", Valencia, 1959

Hace unos treinta años, Tristán Tzara habló de la poesía que existe en cualquier espectáculo, en la calle, en una tienda comercial. No era ya nuevo, para esas fechas, el valor alucinante que poseen las misteriosas luces, que se encienden y se apagan, en colores distintos, dibujando letras o figuras, contra la pizarra de la noche, en las calles de las grandes ciudades. Ciertas luces de esas poseen una intensidad semejante a la de músicas entreoídas fugazmente, a la de recuerdos obstinados y mutilados, a la de visiones discontinuas como las de esas mujeres que surgen en las novelas de Kafka. Ahora, el pintor Eusebio Sempere pone unas luces semejantes a contribu-

ción del arte, sometiéndolas a la doble disciplina de las composiciones abstractas y de un tablero rectangular. No sabemos si quiere llevar la poesía de la calle nocturna, del anuncio de bar o cabaret, al interior de las viviendas; o si desea ennoblecer esos brillos fugaces y cambiantes dándoles un espíritu geométrico, de contenido límpido y espiritual. O si busca simplemente, aún en la dirección de la Gesamtkunstwerk wagneriana y de los anhelos sinestéticos del Modern Style, una síntesis o confusión entre diversas sensaciones, estímulos y formas asociadas a sentimientos. Tampoco sabemos si conoce el interés por la luz del músico ruso Alexander Skrjabin, quien, entre 1910 y 1912, inventó un "piano de luces" para que "sonase" visualmente acompañando con una atmósfera multicolor las delirantes orgías teosóficas de sus composiciones. Pero, sea como fuere, el pintor Sempere ha hecho una positiva contribución a la abstracción cinética, y es posible que su hallazgo se muestre fecundo en el futuro, sobre todo si acepta sugerencias de los tipos más diversos y busca el crecimiento peligroso entre las grietas de jazz y las columnas salomónicas de Juan Sebastián Bach. Porque la luz es un grado intermedio entre la pintura y la música.

JUAN-EDUARDO CIRLOT

Monografía "Arte Vivo", Valencia, 1959

Mientras numerosos artistas se recrean con la trituración de la pasta que no quiere responder, para Sempere el plano, desde hace tiempo, ha entregado su secreto. Como conclusión de sus numerosas búsquedas bidimensionales, ya luminosas, ha dado el salto valeroso: sus obras recientes

nos ofrecen una síntesis del cinetismo plástico luminoso. Rigor del signo, medida del color-luz que se inscribe en el tiempo con una sensibilidad contenida y, por lo tanto, más conmovedora. ¿Qué hallaremos más digno de exaltación que el inventar un lenguaje evidentemente significativo por sí mismo para otros muchos?

VICTOR VASARELY

Monografía "Arte Vivo", Valencia, 1959

EXTRACTOS DE CRITICA

Metido en el rumbo de la galería DENISE RENE, nuestro constructor ha aportado a los términos espacio-movimiento una formulación nueva con los que él mismo ha bautizado como "relieves luminosos", verdaderos robots que, a decir verdad, se expresan con un lenguaje sorprendentemente claro.

VICENTE AGUILERA CERNI

"Levante", Valencia, 1957

Las formas geométricas que en el momento menos esperado se desvían de su reproducción automática, son tan sorprendentes y fantásticas que hacen pensar como en un nuevo aspecto de Klee.

CIRILO POPOVICI

"S. P.", Madrid, 19 de julio de 1959

Eusebio Sempere, el inventor de unos estupendos "relieves luminosos" que son una magnífica aportación de tipo constructivo-

cinético. Sus trabajos son a la vez concretos, poéticos, lógicos y urbanísticos.

V. AGUILERA CERNI

"Revista de Barcelona", agosto, 1959

Sempere es el continuador de la línea de Mondrian y Vassarely, aportando una sesibilidad particular para el color-línea-luz, contra fondos neutros y abstractos en una estética que podemos considerar como sublimación del tecnicismo.

J. E. CIRLOT

"Correo de las Artes", Barcelona, noviembre 1957

La importancia de esta renovadora aportación de Sempere a la problemática de la luz y a la renovación del constructivismo no es exclusivamente pictórica, sino que posee asimismo un indudable interés arquitectónico.

C. A. AREAN

"Correo de las Artes", N.º 32, Barcelona, 1961

Entre los artistas constructivos, el más interesante me parece Eusebio Sempere. Yo prefiero sus móviles luminosos con los que renueva la plástica cinética de Vassarely.

MARCEL FRYNS

"Journal des Amateurs d'Art", Bruselas 25 mayo 1961

Claridad de pensamiento, amor al orden, rigor formal, candor y caricia. Rectitud y silencio en su obra, pero tan embriagado de música que diría

de sus caligrafías iluminadas que son como una anotación musical.

MANUEL CONDE

Catálogo exposición Sala Nebli,
Madrid, mayo-junio 1962

Sempere ha adoptado lo que Benet llama "Formas cromáticas de Velázquez, es decir, brinda la fórmula maestra de envolver el tema de luz, fuente con que se completa la pintura.

MAX WYKES JOYCE

"The Art Review", N.º 26, Londres, 1963

Se le hizo toda justicia a Sempere y su nombre empieza a tener hoy gran resonancia, y no dudo en revelar la excepcional clase de este artista desde que vivía en París, casi desconocido.

CIRILO POPOVICI

"S. P.", 15 de febrero de 1963

Aprecio una oriental quietud en Sempere con referencias moriscas en su arte (nació en Alicante, en el Este de la morisca España). Sus composiciones tienen una meticulosidad de gran presencia, hechas línea a línea, con formas arquitectónicas y con reminiscencias futuristas.

CHARLES SPENCER

"Studio International Art", octubre 1963

Pero cuánta fuerza expresiva cabe en la delicadeza nos lo dijo hace unos cincuenta años escasos Paul Klee, con la poesía inagotable de

su ingenio, y hoy nos lo repite Eusebio Sempere con la sencillez susurrante de sus obras.

MAECEDES MOLLEDA

"Artes", mayo 1964

Sempere logra a través de la vía geométrica algo semejante a lo que hizo Juan Gris en el cubismo. Convertir en arte de Museo una forma escolástica, apta para minorías.

JOSE HIERRO

"El Alcázar", 6 mayo 1965

Sempere no es sólo uno de los precursores de la corriente "gestáltica" hoy en auge, sino que, compensando la simetría con el ritmo, ha situado sus obras en el camino de una concepción fundamental del pensamiento y de la estética actuales.

V. AGUILERA CERNI

Catálogo Exposición Juana Mordó, mayo 1965

Hace ya bastantes años que yo conocía a Sempere en París. Estaba colocando una de sus obras en la galería Denise René. Me parece que era en el año 1956. Entonces él luchaba en solitario para imponer —¿para imponer?—, no, para hacer sobrevivir a ese arte que ahora quieren lanzar como novedad la gente de Nueva York...

J. M. MORENO GALVAN

"Artes", Madrid, 1965

Ante todo y por encima de todo hay que destacar que en el caso de Sempere se trata de una obra absolutamente original que responde a un

sentido y a un estado de espíritu propio y auténtico del artista.

C. RODRIGUEZ AGUILERA

"Diario de Barcelona", 20 noviembre 1965

Eusebio Sempere es, entre nosotros, acaso, el más consecuente, puro y primer representante de ese movimiento general... y del cual el reciente apéndice de "OP" podía suponer el riesgo de trivial anecdotismo.

SANTOS TORROELLA

"El Noticiero Universal"

Barcelona, 24 noviembre 1965

Sempere, en su clasicismo, es el mejor y el más aristocrático pensador del arte OPTICO.

JOHN CANADAY

"New York Times", Nueva York, 9 abril 1966

La sabiduría y pensamiento de Occidente, la gracia y estudio del color en fabulosas descomposiciones que hacen de Sempere un tradicionalista de todos los mejores clasicismos, desde el de Velázquez, hasta la práctica de un estado científico de la pintura y del cual es adelantado máximo este creador de pintura.

M. SANCHEZ CAMARGO

"Hoja del Lunes", Madrid, 28 marzo 1966

Eusebio Sempere pertenece a aquella "Great Generation" de los años 60, pero a diferencia de sus compañeros, no se deja seducir por la institucionalización de su talento, sino que siguió inves-

tigando colocándose siempre en la más acusada vanguardia.

C. POPOVICI

"S. P.", 27 octubre 1968

Temperamento también, Sempere es un gran madrugador para todas las tendencias, y no sólo a niveles españoles, puso su forma al servicio de investigaciones ópticas y, más aún, luminosas. La forma de Sempere siempre es problemática; es decir, nunca es solución preestablecida: nunca es Academia.

J. M. MORENO GALVAN

"Pintura española - La última vanguardia", 1969

Sin duda Sempere ha sido y sigue siendo una de las figuras clave del nuevo arte español, por ser uno de los primeros introductores de la no figuración en el arte de la postguerra, por la coherencia de su ciclo evolutivo y por la depurada cualidad estética de su obra.

V. AGUILERA CERNI

"Iniciación al arte español de la postguerra"

Ediciones Península, Barcelona, 1970

Sempere será más tarde uno de los primeros en experimentar las posibilidades que los ordenadores electrónicos ofrecen al arte. Sus trabajos son el resultado de una gran paciencia y de una gran fe en el hombre al que él coloca ante la máquina, se atormenta delicadamente para arrancar de él mismo claridades de genio.

J. CORREDOR MATHEOS

"Coloques de l'Art Vivant", N.º 13

París, septiembre 1970

Lo menos que se puede decir de Sempere es que se encuentra en el mismo corazón de los problemas plásticos del momento... sus obras recientes nos ofrecen una síntesis del cinetismo plástico luminoso. Rigor del signo, medida del color-luz que se inscribe en el tiempo con una sensibilidad contenida y, por tanto, más conmovedora.

VICTOR VASSARELY

"Sempere", Ed. G. Quiles, Valencia, 1959

Los colores de Sempere son los colores de las rocas, de las piedras, de la tierra, el gris blanco, el ocre y el pardo. Sempere ha pintado las intenciones más íntimas del aire.

JEAN ARP

"Sempere", Ed. G. Quiles, Valencia, 1959

BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUILERA CERNI, J. ARP,
VASSARELY, MICHEL SEUPHOR,
J. E. CIRLOT
"Sempere".

JOSE M.^a MORENO GALVAN
"Introducción a la Pintura Espa-
ñola Actual". Publicaciones Es-
pañolas. Madrid, 1960.

CARLOS ANTONIO AREAN
"Veinte años de Pintura de Van-
guardia en España". Editora
Nacional. Madrid, 1961.

V. VASSARELY
"Sempere". Cuadernos de Arte del
Ateneo. Madrid, 1961.

JOSE DE CASTRO ARINES
"El Arte Abstracto". "Publicacio-
nes Españolas". Madrid, 1962.

VICENTE AGUILERA CERNI
"Panorama del Nuevo Arte Espa-
ñol". Ediciones Guadarrama.
Madrid, 1966.

J. ANTONIO GAYA NUÑO

"Formas de la Escultura Contemporánea". Editor E. Aguado. Madrid, 1966.

ALDO PELLEGRINI

"Nuevas tendencias de la pintura". Muchnik Editores. Buenos Aires, 1966.

VICENTE AGUILERA CERNI

"El Mundo de la Pintura". Ediciones "DIFUSORA DE CULTURA, S. A.". Valencia, 1967.

FRANK POPPER

"Cinetisme Spectacle Environment". Edición MAISON DE LA CULTURE. Grenoble, 1968.

MORENO GALVAN

CIRICI PELLICER

"Spanische Kunst Der Gegenwart". Edición KUNSTHALLE. Nürnberg, 1968.

CIRICI PELLICER

MORENO GALVAN

"Hedendaagse Spaan Kunst". Edición MUSEUM BOYMANS VAN BEUNINGEN. Rotterdam, 1969.

JOSE M.^a MORENO GALVAN

"Magius, S. A.". Ediciones de Arte. Madrid, 1969.

VICENTE AGUILERA CERNI

"El Arte Impugnado". Editorial Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1969.

VICENTE AGUILERA CERNI

"Iniciación al Arte Español de la Postguerra". Ediciones Península. Barcelona, 1970.

J. CORREDOR MATHEOS

"L'Art Vivant", N.º 13. Ediciones Maeght. París, 1970.

CARLOS AREAN

"Eusebio Sempere en la integración de las Artes". "La Estafeta Literaria", N.º 458. Madrid, 1970.

J. ANTONIO GAYA NUÑO

"Pintura Española del Siglo XX". Ibérico Europea Ediciones, S. A. Madrid, 1971.

ALEXANDRE CIRICI

"L'art Catala Contemporani". Ediciones 62. Barcelona, 1970.

L'ART VIVANT, N.º 25

"Sempere". Ediciones Maeght. París, 1971.

C. POPOVICI

"Eusebio Sempere". Catálogo de la Exposición "Egam". 1972.

EXPOSICIONES MAS IMPORTANTES

1923

Nace en Onil (Alicante). Estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

1948

Primer viaje a París.

1949

Primeras pinturas abstractas en Galería Mateu, de Valencia. A partir de entonces, reside en París durante diez años.

1955

Expone en el Salón "Realités Nouvelles" sus primeros relieves luminosos y publica un manifiesto sobre el empleo de la luz en la plástica.

1956

"Arte de Vanguardia en París". Museo de Arte Moderno de La Habana.

1957

"Primer Salón de Arte Abstracto", Valencia y Pamplona.

1958

Colectiva Galería Denise René, París. Cimaise, París.

1959

"Cinco pintores españoles en París", Club Urbis, Madrid. Galería Denise René, París. V Bienal de Sao Paulo, Brasil.

1960

"Art Construit", Museo de Ixelles de Bruselas, Lieja y Brujas. XXX Bienal de Venecia. "Grupo Parpalló", Gaspar, Barcelona. "Seis Técnicas, Seis Nacionalidades", Bertha Schaefer Gallery, Nueva York. Primera Exposición Antológica de Críticos de Arte, Madrid. "Arte Normativo", Ateneo, Valencia. "Homenaje Informal a Velázquez, Gaspar, Barcelona. "Seis Pintores a la Bienal de Venecia", Gaspar, Barcelona, y Prisma, de Madrid. "Dibujos", Bertha Schaefer, Nueva York.

1961

Ateneo de Madrid. VI Bienal de Sao Paulo, Brasil. Pintura española en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. "Contrastes en la Pintura Española", Tokio, San Francisco, Denver, Nueva York, Washington. Pintura española en Helsinki, Berlín, Bonn. Simon Gallery, Los Angeles. "Grupo Parpalló", Sala Mateu, Valencia.

1962

"Joven Pintura Española", en Tate Gallery, Londres. "Grafías", Biosca, Madrid. "Dibujos", París Gallery, Londres. "20 Años de Arte Español", Sevilla. "Cinco Pintores", Sala Neblí, Madrid. II Salón de Pintura Española en Ibiza, Galería Vedrá. Individual en "Galería Diario de Noticias", Lisboa.

1963

3 Pintores en Galería Marlborough, Londres. Pintores Abstracios Españoles, Ateneo. Art Gallery, Manila. III Salón de Pintura Española, Galería Ivan Spence, Ibiza. **IV Bienal Internacional de Arte de San Marino, Italia.**

1964

Individual en Galería Bertha Schaefer, New York. Inaugural Galería Juana Mordó, Madrid. Pabellón Español de la Feria de New York. **Georgia Museum (Personal).** España Libre, Ferrara, Firenze, Venecia.

1965

Collages de Cinco Nacionalidades, Bertha Schaefer Gallery, New York. Tapices Galería Juana Mordó, Madrid. Galería La Pasarela, Sevilla. Galería Edurne, Madrid. Arte Español Contemporáneo, Art Originals Gallery, New York Cannan (Connecticut). **Personal en Galería Juana Mordó, Madrid.** Colección Sir George Labouchère, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Arte Español, The Burdy Art Gallery, Weitsfield (Vermont). **"The Responsive Eye", Museo de Arte Moderno, New York.**

1966

Carnegie Institute, Washington State. Joslyn Art Museum, USA.

1967

"New Adquisition", The Museum of Modern Art, New York. Casa de la Cultura, Cuenca. Colegio de Arquitectos, Barcelona. "Spanische Kunst Heute", Atätische Kunstgalerie, Bochum, Alemania. **"Spanische Kunst Der Gegenwart", Kunsthalle, Nürnberg, Alemania.** "Pintura Española", Art Luz Gallery, Manila, Filipinas. "Arte Español Actual", Astor Gallery, Atenas, Grecia.

1968

Kunst Verein, Berlín, Alemania. Cinetismo, Maison Culture, Grenoble. **"Spansk Kunst i Dag", Louisiana Museum, Kopenhagen, Dinamarca.** **"Heden Daagse Spaanse Kunst", Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam, Holanda.** Colectiva René Metras, Barcelona. Spanische Kunst Heute, Munich.

1969

Bienal de Nürnberg. Formas Computables, Centro Cálculo, Madrid. "Mente", Colegio Arquitectos, Tenerife. Arte Construido, Colegio Arquitectos, Barcelona. XII Festival due Mondi, Spoleto. "Dibujos", Universidad de Puerto Rico.

1970

Museo Artes Decorativas, Lausana. "Antes del Arte", Colegio Arquitectos de Valencia, y Sala Eurocasa, Madrid. "Pictorama", Barcelona. Galerías Piloto, Palacio de Bellas Artes de Lausana y Museo Moderno, Paris.

Formas Computadas, Ateneo, Madrid. Computer Art, Palacio Exposiciones, Madrid. Caja de Ahorros de Alicante. "Arteonica", Pinacoteca Estado de San Pablo. "Art and Science", Tel Aviv Museum, Israel. Homenaje a Juan Miró, Granollers (Barcelona). Arte Español, Santillana del Mar. Poseen obras suyas:

Poseen obras suyas:

Museo de Valencia.

Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Fogg Museum de Harvard.

Museo de Arte Moderno de New York.

Museo de Arte Moderno, Bilbao.

Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas, Cuenca.

Museum of Modern Art of Atlanta.

Brooklyn Museum, New York.

Aschenbarch Foundation Graphic - Art, San Francisco.

Museo de Baltimore, USA.

Museo de Hamburgo, Alemania.

Museo Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo de Bellas Artes, Sevilla.

Se le concedieron las becas del Gobierno Francés, Fundación Ford (USA) y Juan March.

CURRICULUM VITAE

1923

Nace en Onil (Alicante), el 3 de abril. Desde pequeño dibuja y pinta temas tomados de fotografías. Empieza en Alcoy los estudios de bachillerato, que continuaría después en Valencia.

1940

Se traslada a Valencia para continuar sus estudios, y durante dos años asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad, ejercitándose en las disciplinas del dibujo de estatuas clásicas.

1941

Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde acabaría los cursos de profesorado. Durante estos años mani-

fiesta su rebeldía por los conceptos pedagógicos tradicionales, e intenta acercarse a las nuevas tendencias, interpretando a Modigliani, Klee o Matisse.

Durante este período hace copias en el Museo de Valencia de cuadros de Ribera.

1948

Recibe una beca de la Universidad de Valencia para trasladarse a París, donde puede recorrer todo el panorama de la pintura moderna, desde el impresionismo hasta las últimas tendencias. Este año habían llegado a la Ciudad Universitaria Eduardo Chillida y Pablo Palazuelo.

1949

Expone en junio de este año, en la Galería Mateu de Valencia, sus primeros trabajos sobre papel, de temática abstracta. (Un año después destruiría estas pinturas.)

De vuelta, en París, recibe distintas influencias y queda deslumbrado por una exposición de Kandinsky que se celebraba entonces en París.

1950

El pintor Herbin le invita a participar en el salón "Realités Nouvelles" que se celebraba anualmente en el Museo de Arte Moderno, y en cuyo catálogo figuraban los nombres de PEVSNER, ALBERS, BURRI, S. DELAUNAY, GILO DORFLES, KUPKA, SCHOFFER, etc.

Estos años son difíciles para el pintor y se dedica a la pintura el tiempo que le dejan libre otros trabajos.

1953

Empieza una larga serie de GOUACHES, sobre papel negro, que son a modo de ejercicios lineales basándose en formas cuadradas o circulares y realizados con rayas paralelas en blanco o colores puros.

Traba amistad con Michel Seuphor, Arp, Vasarely, Soto, Agam.

1955

Expone en el salón "Realités Nouvelles" sus primeros relieves luminosos móviles y publica con este motivo un manifiesto sobre el empleo de la luz en la plástica.

Víctor Vasarely durante estos meses había publicado sus "Notas para un manifiesto".

Expone en colectivas en la Galería Denise René.

Conoce a Roberta González, que le compra un Gouache, y entabla una larga amistad. Expone en varias galerías de París, Cuba y Bélgica.

1956

Aparecen en la revista "Art Aujord'hui", que dirige André Bloc, fotos de sus primeros relieves luminosos.

1960

Expone en la Galería Gaspar, de Barcelona, con el "Grupo Parpalló", que había fundado Aguilera Cerni, y es invitado a la Bienal de San Pablo.

Se traslada definitivamente a Madrid, en donde expone en la sala del Ateneo, con un texto de presentación de Vasarely.

En España sigue siendo poco conocida su pin-

tura. Es invitado a la Bienal de Venecia, y las obras expuestas son adquiridas por la marchante de New York Bertha Schaefer.

Expone en el grupo "Art Construit", en el Museo de Ixelles, Brujas y Lieja.

1961

Acusa su pintura influencias de la Escuela Española. Emplea para preparación de sus tablas un fondo más empastado y el grafismo, por tanto, es menos preciso.

Participa en una exposición itinerante "Contraste de la Pintura Española", en Tokio, San Francisco, Denver y New York, y otra representativa del arte español en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, así como en la Bienal de San Pablo (Brasil).

1962

Es seleccionado para la representación de pintura española que se muestra en la TATE GALLERY, de Londres.

El "New York Times" destaca la participación de Sempere en una exposición de arte español. (Estos cuadros serían destruidos por el pintor después de haberse celebrado estas exposiciones.)

Sus pinturas sobre papel acusan una influencia —en cuanto al color— de los campos de Castilla, y en sus composiciones lineales aparecen planos horizontales con colores tomados de la realidad. Estos Gouaches son expuestos en la Galería "Diario de Noticias", de Lisboa.

1963

La Galería MARLBOROUGH, de Londres, orga-

niza una exposición de los pintores Farreras, Sempere y Soria.

El Instituto Internacional de New York le concede la beca FORD para viajar por Estados Unidos durante seis meses. Con este motivo conoce todo el panorama artístico de este país y visita los museos y escuelas de arte más importantes.

El pintor JOSEPH ALBERS le recibe en su estudio de Yale.

Expone junto al escultor SUBIRACH en la Galería BERTHA SCHAEFER de New York.

1964

El Museo de Arte Moderno de Georgia celebra una exposición personal del pintor y adquiere una de sus obras.

1965

Participa con un móvil de metal en la exposición "THE RESPONSIVE EYES" que organiza el Museo de Arte Moderno de New York, bautizando esta tendencia con el nombre de "OP ART".

La Galería JUANA MORDO expone la primera personal importante de Sempere, reuniendo pinturas, móviles metálicos y "collages" en relieve, realizados con cartulinas de distintos colores.

Exposición personal en Barcelona en la Galería René Metras.

1966

Muestra personal en la Galería BERTHA SCHAEFER de New York con éxito de crítica. El Museo de Arte Moderno de esta ciudad adquiere una de sus pinturas que es expuesta en una colectiva de últimas adquisiciones con Giacometti, Matisse, Hartung y Magritte, etc.

Participa en veintiséis exposiciones circulantes en museos y universidades de Estados Unidos.

1967

Trabaja en el proyecto de una escultura de grandes proporciones con el músico Cristóbal Halffter y el poeta Julio Campal, por encargo de I. B. M. de Madrid, que no llegará a realizarse.

Participa en exposiciones de San Francisco, Manila, Atenas, etc.

1968

Toma parte en la primera exposición "MENTE", que organiza el Colegio de Arquitectos de Barcelona. También el Colegio de Arquitectos de Valencia aglutina a varios artistas para exponer trabajos experimentales bajo el nombre de "ANTES DEL ARTE", con un texto de Aguilera Cerni.

Expone en el Boymans - Van Beuningen Museum, de Rotterdam, y en la ciudad de Grenoble en "Cinetisme y Spectacle", que organiza Maison de la Culture.

Exposición "MENTE" por varias ciudades españolas.

1969

Participa en la Bienal de Nuremberg.

Asiste al seminario "GENERACION DE FORMAS PLASTICAS" del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y expone en este centro sus experiencias realizadas en serigrafías, tomando curvas realizadas por la computadora.

En el "Festival de los dos Mundos", de Spoleto (Italia), expone con los pintores del Museo de Cuenca.

Album de serigrafías ilustrando el poema de Góngora "Cuando Luis de Góngora estuvo en Cuenca".

Coloca en una calle de Barcelona un gran móvil metálico con motivo de "PICTORAMA 1".

"MENTE" 4, en el Colegio de Arquitectos Vasco, Bilbao.

1970

"12 pintores españoles en el Museo de GÖTEBORGS".

Diseño de la barandilla para un paso elevado en el Paseo de La Castellana de Madrid.

Expone en el salón experimental "Galerías Piloto", de Lausanne (Suiza), en una sala dedicada a la Galería Juana Mordó, y el álbum "Las Cuatro Estaciones", en el Museo de Artes Decorativas de la misma ciudad.

La revista "L'ART VIVANT" publica un artículo, estudio sobre el pintor, del crítico José Corredor Matheos.

Experimenta en el Centro de Cálculo de Madrid en un programa, generando figuras a partir de una retícula, deformándola según la ley de la gravitación universal.

1971

Exposición Internacional, homenaje a JOAN MIRO, en Granollers (Barcelona).

Expone trabajos realizados con computadora, en el Palacio Nacional de Exposiciones de Madrid, con motivo del 8.º EUROPEAN SYSTEM ENGINEERING SYMPOSIUM.

Aparecen unos textos suyos en la revista "L'ART VIVANT", relacionados sobre "El Arte y la Computadora".

INDICE DE LAMINAS

- "Naturaleza".
- "Gouache", 50 x 65, 1953.
- "Relieve luminoso móvil", 70 x 70. Dos iluminaciones diferentes - Tres planos. Madera y plexiglás - Blanco y negro. París, 1955.
- Expuesto en "Realités Nouvelles", 1955. "Gouache", 1953.
- "Móvil", 1'20 x 1'20, 1965. Col. particular. USA.
- "Luminosidad del círculo", 60 cms. diámetro, 1967.
- "El Organo" (acero cromado), 60 cms. diámetro, 1968. Col. particular. USA.
- "Gouache", 1956.
- "Segmentos de círculo superpuestos", 1969.
- "Maqueta de escultura móvil-musical", en colaboración con C. Halffter y S. Campal, 1968.
- "Haz de Septifolios", Serigrafía, 100 x 70 centímetros, 1968.
- "Composición".
- "Autorretrato", 1969. Por descomposición de una retícula Computadora Centro de Cálculo, Madrid.
- "El cuadrado", 60 cms. diámetro, 1969.
- "Multiplicación del cubo" (acero cromado), 70 cms., 1970.
- "Planos quebrados en espacio azul", 1971.

INDICE

	<i>Págs.</i>
VIDA	7
OBRA	27
EUSEBIO SEMPERE	45
EXTRACTOS DE ESTUDIOS	47
EXTRACTOS DE CRÍTICA	71
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	79
EXPOSICIONES MÁS IMPORTANTES	83
“CURRICULUM VITAE”	89
INDICE DE LÁMINAS	97

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tapiés, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antoni Cumella, por Román VALLÉS.
- 31/Millares, por Carlos AREÁN.
- 32/Alvaro Delgado, por Raul CHÁVARRI.
- 33/Carlos Maside, por Fernando MON.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.

En preparación:

Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús GIMÉNEZ.
José M.^a de Labra, por Raul CHÁVARRI.

Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor Eusebio Sempere, se acabó de imprimir en Valencia, en los talleres de la Litografía Hijos de Simeón Durá, S. A., el 15 de agosto de 1972.

