An abstract painting featuring bold, expressive brushstrokes. The composition includes a large, dark, horizontal stroke near the top, a vertical black line with trailing drips on the left, and a prominent dark shape resembling a face or mask in the lower-left quadrant. The background is a mix of bright yellow, grey, and white, creating a high-contrast, dynamic feel.

JOSÉ GUERRERO

THE PRESENCE OF BLACK
1950-1966

JOSÉ GUERRERO

THE PRESENCE OF BLACK
1950-1966



100

CENTENARIO JOSÉ GUERRERO 1914/2014

JOSÉ GUERRERO

THE PRESENCE OF BLACK
1950-1966

CENTRO JOSÉ GUERRERO.
DIPUTACIÓN DE GRANADA

CAPILLA DEL PALACIO DE CARLOS V.
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

Granada, del 17 de octubre de 2014 al 6 de enero de 2015

CASA DE LAS ALHAJAS.
FUNDACIÓN OBRA SOCIAL Y MONTE DE PIEDAD DE MADRID

Madrid, del 22 de enero al 26 de abril de 2015

FUNDACIÓ SUÑOL, BARCELONA

Barcelona, del 7 mayo al 5 de septiembre de 2015

Organizan
y producen



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Colabora

Fundación Obra Social y
Monte de Piedad de Madrid

Patronato de la Alhambra y
Generalife

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

DIPUTACIÓN DE GRANADA**Presidente**

Sebastián Pérez Ortiz

Diputado de Cultura y Patrimonio

José Torrente García

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE**Presidente**Luciano Alonso Alonso
*Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía***Directora general**

M.ª del Mar Villafranca Jiménez

CENTRO JOSÉ GUERRERO**Directora**

Yolanda Romero Gómez

Comisión ParitariaSebastián Pérez Ortiz
José Torrente García
Miguel Rodríguez-Acosta
José María Aubert
Tony Guerrero
Allegra Aubert Guerrero
Secretaría
Ángela Vilches Ferrón**Comisión Asesora**Juan Manuel Bonet
María de Corral López-Dóriga
Eduardo Quesada Dorador**Coordinadores de exposiciones**Francisco Baena Díaz
Raquel López Muñoz**Difusión**

Pablo Ruiz Luque

Web y redes sociales

Raquel López Muñoz

AdministraciónAna Gallardo López
Rosa Veites Galindo**Atención al público**Francisco Ochando Sánchez
Antonio Leyva Sánchez
Francisca Molina Ortega**Mantenimiento**

María del Carmen Estudillo Ruiz

EXPOSICIÓN GENERAL**Organiza y produce**Centro José Guerrero
Patronato de la Alhambra
y Generalife**Comisarios**Yolanda Romero Gómez
Francisco Baena Díaz**Coordinación**

Raquel López Muñoz

DocumentaciónRaquel López Muñoz
Pablo Ruiz Luque**Seguros**Hiscox
Aon Gil
GDS**Transporte**

Sit

Catalogación de la obra gráfica

Bhetania Barbosa

RestauraciónCR-A (Conservación
y Restauración Arte)**Enmarcado**

Santiago Collado

Montaje Centro José GuerreroPaloma Gámez
Andrés Monteagudo
Paspartu (Documentación)**EXPOSICIÓN ALHAMBRA****Dirección**María del Mar Villafranca Jiménez
*Directora general***Coordinación general**Laura Esparragosa Díaz
*Jefa de Servicio de Investigación y
Difusión del Patrimonio Histórico***Coordinación adjunta**U.T.E. creARTE. Gestión y
Cultura – Museum Design
& Management**Diseño museográfico**Stefano Ferrario
Yolanda Romero Gómez**Montaje**Cañadas Arte y Exposiciones
Cálamo Restauración
(Documentación)**Restauración**

Cálamo Restauración

Registro y conservaciónPurificación Marinetto Sánchez
Bárbara Jiménez Serrano
Elena Correa Gómez**Protocolo**

Irene Bonal García

ComunicaciónAna Fernández Rodríguez
Isabel Jiménez Arco**Visitas didácticas**

Programa la Alhambra Educa

Seguridad

Securitas, s.a.

Auxiliares de sala

Azafatas Alhambra

DOCUMENTAL
JOSÉ GUERRERO.
LOS AÑOS AMERICANOS
1950-1966

Idea y guion
Antonio Pomet

Realización
Julio Grosso Mesa

Producción
Centro José Guerrero
Gabinete de Comunicación.
Diputación de Granada

Coordinación
Francisco Baena Díaz
Encarnación Pérez Álvarez

Imagen
Lola Montalvo López

CATÁLOGO

Edición
Centro José Guerrero
Patronato de la Alhambra

Dirección
Yolanda Romero Gómez
Marina Guillén Marcos

Coordinación
Raquel López Muñoz

Documentación
Raquel López Muñoz
Pablo Ruiz Luque

Traducciones inglés-español
Juan Santana Lario
Sonsoles Pizarro

Traducciones español-inglés
Ian MacCandless

Edición de textos
Marina Guillén Marcos

Corrección de textos
Cristina Moreno Valseca
Juan Santana Lario

Diseño gráfico y maquetación
Manigua

Impresión
TF Artes Gráficas

Encuadernación
Encuadernaciones Ramos

© de esta edición: Centro José Guerrero y
Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014
© de los textos: los autores
© de las traducciones: los autores

DL: GR 1771-2014
ISBN: 978-84-7807-541-6

(En cubierta)
José Guerrero:
Signs and Portents, 1956 (fragmento).
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

(Páginas 2, 6, 88, 200, 220)
José Guerrero:
fragmentos de grabados, *Sin título*, 1950.
Colección familia Guerrero

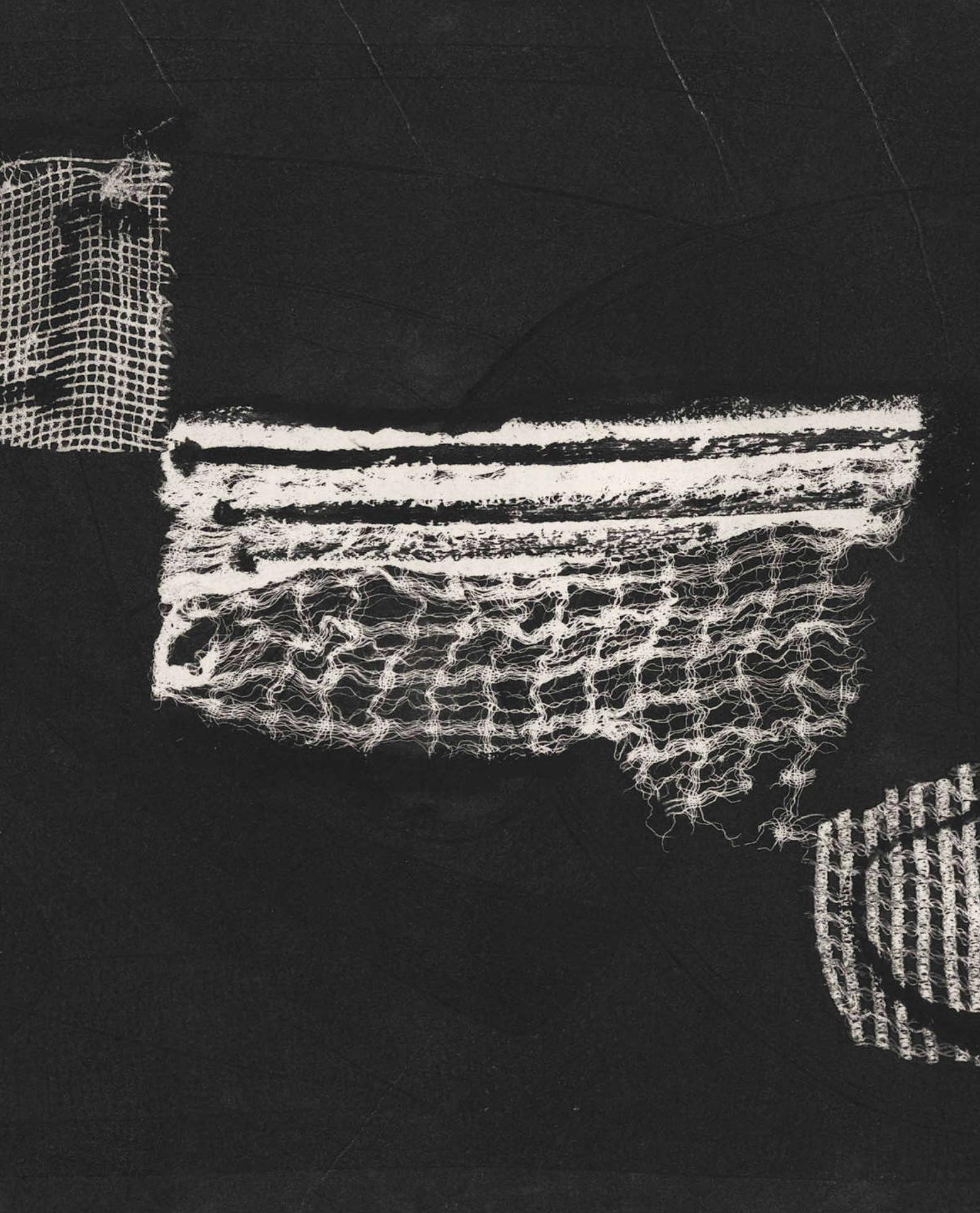
AGRADECIMIENTOS

El Centro José Guerrero de la Diputación de Granada y el Patronato de la Alhambra y Generalife quieren agradecer su colaboración a todas las personas e instituciones que han hecho posible este proyecto, en especial a la Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid, la Fundació Suñol y Acción Cultural/Española y, en particular a:

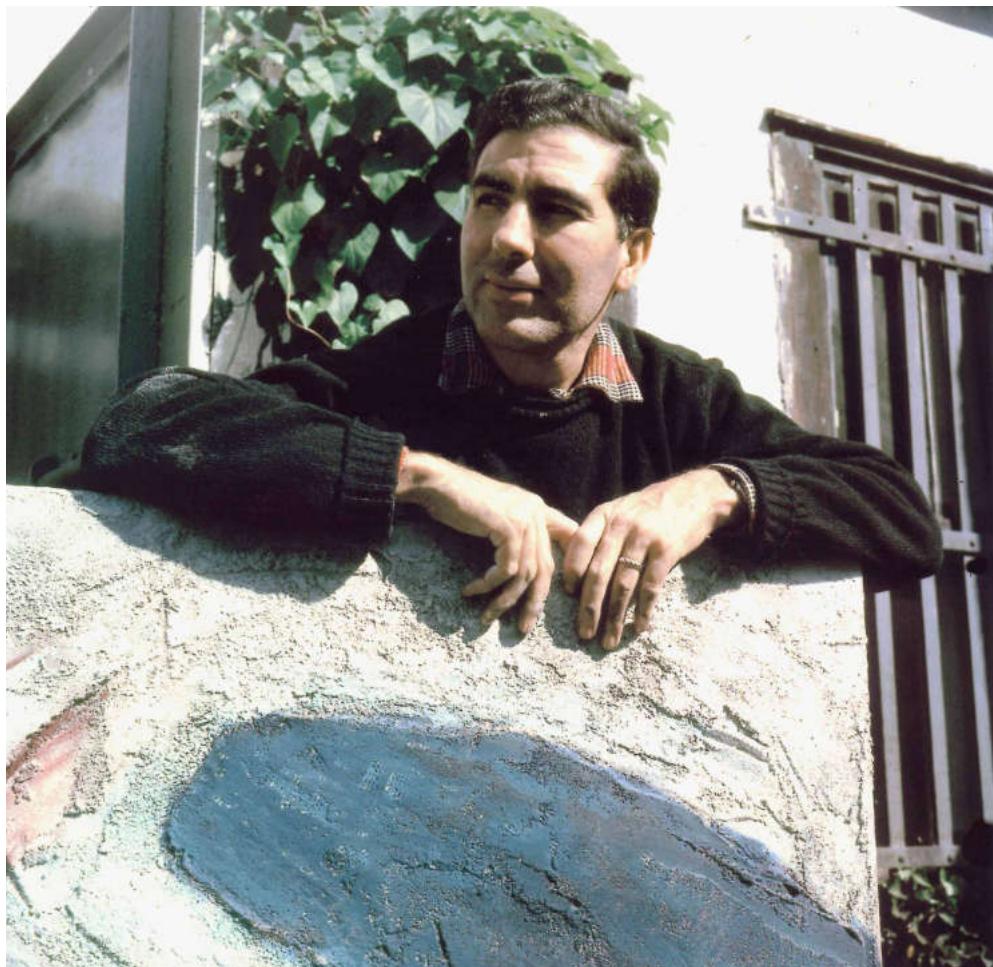
Sergi Aguilar, Oihana Aizarnazabal, Juan Antonio Álvarez Reyes, Elena Álvarez Ruiz, Virginia Anaya, Antonio Arias, Rie Arii, Richard Armstrong, Josep Aubert, Joy Elizabeth Beckman, Rosalía Benítez, Nimfa Bisbé, Lisa Blanchard, Manuel Borja-Villejo, Kim Bush, Paloma Callejo, Daniel Cardani, Alberto Cortina, Marc Domènech, M.ª Victoria Fernández-Layos, Cristina Fontaneda, Javier Gomá Lanzón, Pilar Gómez, Alicia Gómez, José Antonio Guerrero, José Guirao, Mónica de Linos Escofet, Teresa Lizárrazu, Paloma Martín, Elvira Marco Martínez, Beatriz Martínez, Juan Carlos de la Mata González, José Enrique Moreno, Jodi Myers, Manuel Navarro, Barbara & Julian Neski, Rafael Ortiz, Pete Pasqua, Beatriz Pastrana, James F. Pearson, Rosario Peiró, Isabel Pichardo, Marta Rincón, Margarita Ruiz i Combalíá, Kurt Shaw, Josep Suñol, Carla Tarruella, Ricardo Tenorio Vera y Javier Torras de Ugarte.

Aon Gil y Carvajal, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Chase Manhattan Bank, Fundación ICO, Fundación Juan March, Fundación La Caixa, Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid, Fundación RAC, Fundació Suñol, Galería Daniel Cardani, Galería Marc Domènech, Galería Rafael Ortiz, Museo de Bellas Artes de Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Patio Herreriano, Patrimonio Nacional, Shaw Galleries, Sociedad Estatal de Acción Cultural Española (AC/E), The Solomon R. Guggenheim Museum, Uniontown Art Club-Pennsylvania y Wright Museum of Art-Beloit College.

Así como a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.



Presentación	José Guerrero. The Presence of Black, 1950–1966	José Guerrero: los años americanos	La génesis de Guerrero: redefiniendo y depurando la energía en Nueva York (1950–1965)
9	Yolanda Romero y Francisco Baena	Yolanda Romero	Serge Guilbaut
	15	21	37
Miró/Guerrero: afinidadades electivas	El pintor y el arquitecto: los ensayos murales de José Guerrero	El regreso de Guerrero en los sesenta	Catálogo
Robert S. Lubar	Juan Calatrava	Eduardo Quesada Dorador	89
53	59	73	
Biografía de José Guerrero	Cronología de exposiciones 1949–1966	Anexo documental	English texts
Francisco Baena		221	321
201	211		



Guerrero junto a la obra *Sin título*, 1955, en el patio trasero de su estudio en la calle 18, Nueva York, hacia 1955–1958.
Archivo José Guerrero

La conmemoración del centenario de un artista es una buena ocasión para que la comunidad que lo celebra evalúe su significación y el alcance de sus aportaciones. En 2014 se cumple el primer centenario del nacimiento de José Guerrero (Granada, 1914–Barcelona, 1991), uno de los nombres más influyentes que ha dado Granada a la cultura contemporánea. La Diputación de Granada, consciente de su importancia, ha organizado a través del Centro José Guerrero una serie de actividades para conmemorar este aniversario, que tienen en la exposición *José Guerrero: The Presence of Black* el punto clave de su programación.

El Centro José Guerrero es un museo del siglo XXI, un espacio educativo y de investigación muy comprometido con su misión y con la sociedad a la que sirve. Para lograr el cumplimiento de sus objetivos generales ha recurrido, a lo largo de sus casi tres lustros de vida, al aliciente de la contemplación y el estudio de la obra de José Guerrero. Durante de este tiempo, el Centro ha ayudado a difundir lo más característico del trabajo del pintor, y ha profundizado en algunos períodos de su trayectoria: los años de formación, la época de las *Fosforescencias*, los años setenta y ochenta y su obra final. Sin embargo, hasta ahora no se había podido acometer un estudio comprensivo del momento determinante del Guerrero artista: aquel en el que orientó su pintura en el sentido que había abierto el expresionismo abstracto en la historia del arte. No se había reunido nunca antes un conjunto monográfico significativo de los *años americanos* del pintor, un conjunto que permitiera reconstruir los ensayos plásticos, tanto logrados como abandonados, de este gran artista contemporáneo. Y es esta laguna la que trata de cubrir *José Guerrero: The Presence of Black*, la primera exposición que aborda específicamente su trabajo desde la llegada a EE. UU. hasta su primer retorno a España a mediados de los años sesenta. Los comisarios han estructurado la muestra en una serie de capítulos que reflejan los sucesivos avances del artista a lo largo de una década y media: la inmersión decidida en la abstracción en el marco del biomorfismo, la experimentación de una nueva pintura mural, la asunción definitiva de la *action painting* y la recuperación de la memoria española como estímulo temático para la evolución de su trabajo. Todo ello podrá seguirse a través de grabados, obras sobre papel, frescos portátiles y, principalmente, óleos sobre lienzo procedentes tanto de colecciones privadas como de museos nacionales e internacionales en los que la obra del artista está bien representada.

Para completar esta investigación, se ha editado el catálogo que el lector tiene en sus manos, que incluye artículos monográficos de algunos de los mejores especialistas, la catalogación actualizada de cada una de las obras en exposición y una serie de apéndices documentales que contextualizan histórica y biográficamente el periodo objeto de estudio, todo ello con afán de ofrecer una publicación de referencia.

Es de agradecer la colaboración del Patronato de la Alhambra y Generalife, que desde un principio se ha unido a la celebración del Centenario de José Guerrero. Si la Alhambra ha sido fuente inagotable de inspiración de los muchos artistas que a lo largo de los siglos han visitado Granada, su influjo poderoso lo han sentido todos los que han nacido o han crecido en la ciudad. Y José Guerrero es, sin duda, un claro ejemplo de esa fértil relación entre el monumento y la creación contemporánea.

Pero esta muestra ha requerido también del esfuerzo de otras instituciones que han querido sumar apoyos y que han permitido cumplir con uno de los principales objetivos del Centro José Guerrero: la difusión de la obra del artista no solo en nuestra provincia, sino más allá de nuestras fronteras. En ese sentido, agradecemos a la Sociedad Acción Cultural Española, perteneciente al Gobierno de la Nación, a la Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid y a la Fundació Suñol de Barcelona su estrecha colaboración en este proyecto. A todas ellas les expresamos nuestro reconocimiento por su apoyo y complicidad y por hacer posible que la programación del Centenario de José Guerrero llegue a mayor número de personas interesadas por la cultura contemporánea. Un agradecimiento que queremos hacer extensivo a todos los prestadores de las obras que componen la muestra, a todas las personas que han participado en su elaboración y puesta en marcha, y en especial a la familia del pintor, por su generosidad y por su colaboración desinteresada con esta institución.

SEBASTIÁN PÉREZ ORTIZ
Presidente de la Diputación de Granada

JOSÉ TORRENTE GARCÍA
Diputado de Cultura y Patrimonio de la Diputación de Granada



José Guerrero trabajando en sus
murales portátiles hacia 1955.
Archivo José Guerrero

La Alhambra acoge, junto al Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, una exposición homenaje al pintor granadino José Guerrero, otro hijo de Andalucía que proyectó internacionalmente nuestra tierra a través de su obra, sin duda uno de los creadores de referencia del arte contemporáneo español que ahora homenajeamos con motivo de la conmemoración del centenario de su nacimiento. Guerrero pertenece a una generación de pintores que dan por superadas las vanguardias históricas, en las que habían militado otros artistas granadinos de la generación precedente como Manuel Ángeles Ortiz, giennense de nacimiento pero granadino de corazón, e Ismael de la Serna. Ambos tuvieron fijado su epicentro creativo en París.

Guerrero, sin embargo, tomó otros derroteros, y después de pasar por París, Roma y Londres, se trasladó a Nueva York en 1950, donde encontró un espacio idóneo para desarrollar su pintura, en plena eclosión del expresionismo abstracto. Un posicionamiento artístico, el de la abstracción, que le permitió trasladar sus anhelos plásticos, definidos muy gráficamente por el propio Guerrero: «Cuando pinto me siento como un combatiente de la resistencia buscando libertad para liberar mis intuiciones y emociones, sencillamente y con pleno control».

A su producción americana es precisamente a la que se dedica la muestra *José Guerrero: The Presence of Black*, reveladora de la evolución artística del pintor granadino, cuya formación osciló entre las dificultades económicas de su juventud, los sonados enfrentamientos con algún profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Granada y su perfeccionamiento en Madrid, donde concluyó sus estudios artísticos, tras los que inició un periplo por las principales capitales europeas que definitivamente marcó para Guerrero la necesidad del viaje a Estados Unidos.

Allí, en contacto con la denominada Escuela de Nueva York, se operó un cambio esencial en su pintura al adoptar la abstracción como forma de expresión plástica, en la que el color se configura como el lenguaje central, una auténtica necesidad emocional. Un color que es referencia continua a su tierra, al igual que las formas presentes en su primera etapa americana fundamentalmente, si bien algunas persisten durante décadas en su obra, como el arco, referencia decorativa y arquitectónica de la Alhambra tal y como el propio pintor reconoció en numerosas ocasiones. Baste recordar sus palabras en relación a la serie *Fosforescencias*, de la que llegó a decir: «Al final ni eran cerillas, ni eran gigantes ni nada, eran arcos».

Arcos negros, por ejemplo, obra adquirida hace algunos años por la Junta de Andalucía y que actualmente se expone en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Granada, revela esa presencia de lo alhambriño, cuando una serie de fosforescencias se convierte en una galería de arcos negros, que se refleja inversa, creando en el espectador la duda de encontrarse ante una de las visiones más célebres de la Alhambra versionada por tantos otros artistas. Termina siendo la síntesis perfecta de la pintura y la arquitectura, una de las principales búsquedas de su obra.

La lejana visión de la Alhambra, que desde la torre de la catedral se percibe, espacio de sus trabajos de juventud, caló profundo en su alma inquieta. Hoy el Centro José Guerrero, que escogió su sede por la vecindad con el conjunto catedralicio, desarrolla una fantástica contribución a la memoria de Guerrero, a su obra, a su influencia creativa contemporánea nacional e internacional.

Quisiera agradecer al Centro José Guerrero y a la Diputación de Granada que hayan contado con la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, a través del Patronato de la Alhambra y Generalife, para llevar a cabo esta muestra, participando así de este centenario y reeditando fructíferas colaboraciones como la de la exposición dedicada, ya hace algunos años, al cineasta granadino José Val del Omar. Quisiera destacar el trabajo conjunto de los equipos técnicos de ambas instituciones, y especialmente la dedicación y extraordinario trabajo de Yolanda Romero al frente del Centro dedicado a la memoria del pintor y comisaria de esta exposición. Nuestro profundo agradecimiento también a todos los prestadores de obras y a las instituciones que acogerán la itinerancia de esta muestra, en Madrid la Casa de las Alhajas dependiente de la Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid, en la que Guerrero expuso en los años 80, y en Barcelona la Fundación Suñol, gracias a la colaboración de la Sociedad Estatal Acción Cultural Española.

LUCIANO ALONSO

Presidente del Patronato de la Alhambra y Generalife
Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía

the Dream

NEW PA

**OPENING NOV. 24, 4-7,
BETTY PARSONS GALLER**

ceyBlack

PAINTINGS

CLOSING DEC. 13, 1958
RY, 15 E. 57, NEW YORK



José Guerrero ante dos de sus obras incluidas en la exposición
The Presence of Black: New Paintings en la galería
Betty Parsons de Nueva York en 1958.
Foto: Leni Iselin. Archivo José Guerrero FT1-P83

José Guerrero. The Presence of Black, 1950–1966

Yolanda Romero y Francisco Baena

Programada para conmemorar el centenario del nacimiento de José Guerrero (Granada, 1914–Barcelona, 1991) esta exposición es la primera inmersión monográfica en los *años americanos* del pintor, los que más determinantemente marcarán su camino. La muestra se inicia con sus primeras incursiones en la abstracción a través de los grabados y los experimentales «frescos portátiles» en los inicios de la década de los 50 (que revelan a un pintor muy interesado en las posibilidades de la integración de la pintura en la arquitectura); continúa con su posterior y plena integración en el expresionismo abstracto americano mediada la década, y finaliza en el momento del reencuentro con su memoria española y el regreso a su país de origen en 1965. El recorrido incluye obras nunca vistas en España procedentes de colecciones privadas y de museos nacionales y norteamericanos, y se ha planificado en dos espacios complementarios: el Palacio de Carlos V en la Alhambra y las salas del Centro José Guerrero.

LA ABSTRACCIÓN BIOMÓRFICA

José Guerrero llegó a Estados Unidos en noviembre de 1949, tras casarse en París con la periodista americana Roxane Whittier Pollock. Con el bagaje de sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, que completaría, tras la Guerra Civil, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y la experiencia de un itinerario formativo por la Europa de posguerra que le permitió conocer de primera mano la obra de los grandes maestros vanguardistas (Matisse, Picasso, Gris, Miró, Klee), Guerrero llegó a la nueva capital del arte moderno, Nueva York, cuando en la ciudad dominaba el expresionismo abstracto. A pesar de todo lo que había aprendido en el viejo continente, la conmoción fue formidable. Él mismo lo confesó: «Recuerdo el *shock* que me produjo la primera exposición de Pollock, las exposiciones que se iban sucediendo. Era como ir ardiendo interiormente. Un fuego que me iba estimulando a pintar [...]. Cada vez que veía estas obras las miraba con tanta intensidad

que luego tenía que ir hacia una ventana para encontrar el cielo y poder hallar en él algo que me fuera familiar. Eran obras tan nuevas como jamás había visto yo en Europa. A menudo le decía a Roxane: "Me van a hacer falta cinco años para reponerme de este cambio de vida, de ambiente y de arte".

En los años anteriores se había familiarizado con los nuevos valores plásticos, y su obra, siempre hambrienta de modernidad, había proseguido su depuración figurativa tanteando una abstracción incipiente. Pero todavía existía una tensión entre esos dos lenguajes o modos de visión difícilmente compatibles. Esa tensión pareció querer resolverse en *Lavanderas* (1950), que el propio Guerrero consideraba el origen de su gran transformación, nada más llegar a Estados Unidos. Como escribió el historiador del arte Juan Antonio Ramírez, «aquí se detecta a un artista que caminaba con gran rigor hacia un lenguaje nuevo en el que las manchas y los colores puros contienen abundantes indicios de lo que llamaremos figuración latente».

A esa obra germinal le siguieron una serie de trabajos ya resueltamente abstractos, realizados en el Atelier 17, que William Hayter había trasladado a Nueva York desde París en 1940. En él, además de aprender las técnicas del grabado, Guerrero ensayó decididamente un vocabulario formal que ya pudo haber conocido en Centroeuropa. En los años treinta, artistas como Hans Arp, Willi Baumeister y sobre todo Joan Miró (que pasó más de una temporada en el Atelier 17) popularizaron lo que se conocería como *abstracción biomórfica*. Y unos años después esa poética influyó poderosamente en los trabajos tempranos de artistas etiquetados bajo la denominación de expresionistas abstractos, como Baziotes, De Kooning, Rothko y otros.

En ese marco, Guerrero llevó hasta sus últimas consecuencias la evolución hacia la abstracción, como puede verse en la serie de grabados que hemos seleccionado para esta exposición, y que en rigor fueron los primeros trabajos que expuso (y vendió) en EE. UU. Relacionadas con ellos pintaría también algunas telas como las que se muestran procedentes del Wright Museum of Art del Beloit College, así como varias obras de inspiración mural.

PINTURA Y ARQUITECTURA

Y es que Guerrero quiso darse a conocer como muralista, y durante años persistió en un proyecto de investigación para renovar la milenaria tradición del fresco. Fue esa investigación, incentivada por uno de los maestros que más le influyó, Vázquez Díaz, la que se propuso desarrollar en París acabados sus estudios, para lo cual obtuvo una beca del Gobierno francés. Una vez en Nueva York, su interés en esta indagación se vio plenamente confirmado: el muralismo mexicano había sido muy importante entre los artistas norteamericanos que trabajaron para la Works Progress Administration, y por una fase similar de atención a la arquitectura pasaron casi todos los grandes pintores del expresionismo abstracto. No debe sorprender, pues, que esa realidad, que formaba parte del ambiente neoyorquino, condicionase a Guerrero. Sin embargo, su ambición primordial en este campo fue integrar en la pintura los nuevos materiales que la industria de la construcción estaba proporcionando (uralita, ladrillos refractarios, silicatos, bloques de cemento, etc.). Desde que expuso originalmente los trabajos que denominó *frescos portátiles*, nunca antes de la actual exhibición se había mostrado un conjunto significativo de estos paneles. Es, pues, una de las novedades de esta retrospectiva, que presenta un Guerrero *matérico* iniciado al poco de llegar a Nueva York, pero con origen en Europa.

DE LAS BIOFORMAS AL GESTO

La abstracción biomórfica, en cuyos parámetros había desarrollado su primera producción americana (en las tres direcciones mencionadas: el grabado, que pronto abandonó, la investigación mural y la pintura sobre lienzo), no implicaba en sentido estricto ausencia de figuración, por lo que sirvió perfectamente como estación intermedia o fase de transición dentro de la evolución de su obra. La cultivó desde los inicios de los años cincuenta hasta mediada la década. La primera serie importante de obras con reminiscencias biomórficas data del periodo 1953–1954. De ella se exponen, entre otras, *Black Cries*, *Ocultos*, *Signos*, *Ascendentes*, *Black Followers* y *Signo*.

En 1954 Guerrero había trabajado amistad con James Johnson Sweeney, muy interesado por la experimentación que llevaba a cabo en sus frescos portátiles, y The Solomon R. Guggenheim Museum, del que era director, adquirió uno de ellos: *Three Blues*. Además, le incluyó en algunas exposiciones colectivas y facilitó su primera individual en compañía de Joan Miró en The Arts Club de Chicago. Esta exposición en la que se presentaban un conjunto de frescos portátiles con lienzos, algunos de ellos de grandes dimensiones como *Black Cries*, pintado con motivo del nacimiento de su hija Lisa, fue considerada por el propio Guerrero como la llave que le abrió profesionalmente las puertas de Norteamérica. En efecto, a los pocos meses empezó a trabajar con la que sería su galería americana hasta 1963, la prestigiosa Betty Parsons, galerista entre otros de Pollock, Rothko, Clifford Still o Barnett Newman. Paulatinamente, Guerrero fue abandonando la vertiente *sígnica* de la abstracción biomórfica para centrarse en lo que sintió como su interés más íntimo: «los espacios, la tensión que tienen los espacios..., respirar». Las primeras formas de evocación orgánica, entonces, fueron deshaciéndose. Juan Manuel Bonet ha señalado cómo Guerrero no evolucionó ni hacia el impresionismo abstracto ni hacia el minimalismo, las dos tendencias que se dibujaban predominantes, sino que se mantuvo fiel a los dictados de la primera generación del expresionismo abstracto, «ahondando en la idea de lirismo y practicando un arte de acción, energético». Y el mismo autor sostiene que por estos años Guerrero «plantea las cosas en unos términos dispersos, naufragados», que son los que convergerían en 1958 en la exposición *The Presence of Black*, título alusivo al estado anímico del pintor, aunque también a la constancia, la recurrencia que en su vida había tenido el color negro.

Tan solo unos meses antes de aquella exposición, la Graham Foundation de Chicago le concedió una beca junto a artistas como Wifredo Lam o Eduardo Chillida, destinada a fomentar la colaboración entre artistas y arquitectos. Las discusiones en las que participó lo dejaron agotado, al borde del colapso. Padeció entonces una angustia que reveló una crisis profunda y que le condujo al psicoanálisis. Algun tiempo más tarde debió de producirse aquella visita al estudio de Rothko detonante del abandono de sus experimentaciones murales, ya a finales de los cincuenta: «le pregunté si no le interesaría cooperar con arquitectos, ya que su obra era monumental. Me contestó que no le interesaba en absoluto, porque los edificios los tiran, los cambian y destrozarian la obra y tampoco quería ningún compromiso con ellos. Aquella conversación me aclaró una idea. Yo estaba desarrollando un trabajo al fresco a base de silicona y una serie de materiales varios, y lo abandoné».

EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

En cuanto a su evolución plástica, las obras del periodo 1955–1958 fueron abandonando definitivamente las reminiscencias orgánicas y biomórficas para adentrarse en una pintura

más gestual. Construía entonces el cuadro con formas que revelaban la actividad intensa y emocional del artista frente al lienzo: la creación surgía de lo desconocido, de los estados de ansiedad y duda que le asaltaban. Su actitud creadora estaba, no obstante, más cerca de las posiciones de Kline o Motherwell que de las de Pollock o De Kooning. En 1956 todavía pintaba, en registros biomórficos, el monumental *Signs and Portents*, que compendia y lleva a su máxima expresión lo elaborado durante los años precedentes.

Pero en las obras de estos años comienzan a aparecer signos claros de cambio y de aproximación a los modos del *action painting*. Y no hubo marcha atrás a partir de cuadros como los de la serie *The Presence of Black*, que presenta en su tercera exposición individual en la Betty Parsons Gallery en 1958.

No es necesario examinar muchas obras de aquella etapa para certificar su homogeneidad lingüística. Los propósitos son claros y los logros consistentes. Los títulos dan a entender su adhesión a una modalidad de la abstracción no comprometida con adherencias temáticas de ninguna clase: *Black Ascending* (1960–1963), *Black and Yellows* (1961), *Blue Depths* (1960), *Blue Variations* (hacia 1962), etc. Guerrero confirmaba ya su singularidad, su gesto (colores provocativos sumados a formas dramáticas en los que el negro solía tener, como siempre había ocurrido y seguiría ocurriendo, un notable protagonismo), que le permitían trasladar al lienzo su mundo emocional.

LA MEMORIA REVISADA

En torno a 1962–1963, sin embargo, al poco de concluir su psicoanálisis, se produjo un nuevo giro: muchos títulos de obras aparecieron de repente en español, exhibiendo evocaciones figurativas y sentimentales relacionadas con la patria del pintor: *Albaicín* (1962), *La Chía* (1962), *Sacromonte* (1963), *Andalucía (aparición)* (1964), etc. Aquello parecía un preludio o una preparación mental para su regreso a España, lo que en efecto ocurrió en 1965, por un periodo de algo más de tres años. Guerrero cambió de escenario. No modificó sustancialmente su lenguaje creativo pero, como recordó Juan Antonio Ramírez, sí reorientó la lectura de sus trabajos otorgándoles una clave temática adecuada a la nueva circunstancia.

Las razones del retorno a España veinte años después de su *huida* en busca del aire que le faltaba aquí fueron tanto de orden profesional (relacionadas con el agotamiento comercial de la Escuela de Nueva York, de la que formaba parte, frente a la vitalidad del informalismo en España) como familiares. Los Guerrero se establecieron entre Frigiliana (donde adquirieron y remodelaron un cortijo al que volvería desde entonces todos los veranos), Cuenca (animado por Gustavo Torner y por el ambiente creado en torno al Museo de Arte Abstracto Español) y Madrid. Durante un viaje en verano por Andalucía visitó el barranco de Víznar, lugar donde asesinaron a Federico García Lorca, e hizo numerosos apuntes figurativos que se muestran ahora en conjunto por primera vez. (De ese viaje fue testimonio el reportaje que hizo Roxane para *Life* con motivo del trigésimo aniversario de la muerte del poeta; se publicó el 29 de agosto de 1966, profusamente ilustrado con fotografías de David Lees, bajo el título «La España que nutrió a García Lorca»). Fruto de aquel intenso (re)encuentro, Guerrero pintó *La brecha de Víznar* (1966) y otras telas monumentales de evocaciones lorquianas que también se exhiben en esta exposición, como *A la muerte de Sánchez Megías* (1966) o *Antojos negros con amarillos* (1966).

Guerrero tuvo siempre clara la importancia de *La brecha de Víznar* dentro de su trayectoria: «Creo que abrió una ventana nueva [...] siempre he estado un poco fascinado con abrir una ventana, abrir un camino, abrir una brecha». Tras el psicoanálisis, había alcanzado

una visión más clara de lo que le acontecía, y estaba acostumbrado a analizar el sentido de su obra. De ahí su lúcida y productiva autocrítica: «Ese cuadro está muy cansado [...] fue una batalla tremenda y finalmente sufrió mucho..., tiene muchas heridas, podríamos decir..., aquella diagonal me ha servido mucho después [...] he sacado muchos cuadros de ese cuadro [...] una línea en su sitio y bien puesta tiene tanta importancia como un cuadro lleno de líneas [...] lo que puede ser una línea justa..., que la tiras y tiene una expansión..., y es que aquel cuadro tiene para mí una cosa lógica [...] Después de batallar con él, de batallar tanto..., salió algo tan justo que ya no se podía tocar [...] me gustaría que respirara el cuadro..., ese cuadro..., se murió porque se tenía que morir, como la brecha de Federico». Las enseñanzas que Guerrero extrajo de ese trabajo, a la vez escenario de un intenso psicodrama y laboratorio experimental, darían pie a una nueva etapa de su obra. Un momento muy interesante en el que la maestría adquirida en el manejo del gesto y los grandes planos, la sensibilidad hacia los bordes vibrantes de las masas y las transparencias, y a fin de cuentas la madurez de su dicción serían puestas al servicio de un nuevo repertorio iconográfico para dar cuenta de su propia memoria. Fue una etapa de plenitud que le ocupó durante este paréntesis español, antes de volver a Nueva York para enfrentarse, con armas y ánimo bien templados, a la nueva escena del arte en su ciudad de acogida, conmocionada por el impacto del arte pop, el minimalismo y el conceptual. Guerrero estuvo a la altura de las circunstancias y logró reinventarse sin traicionarse, y no sucumbir al naufragio del expresionismo abstracto. Probablemente el retorno a España había sido fundamental para todo ello. Gracias a él se remansaron las turbulencias que lo habían zarandeado, y por fin estuvo en condiciones de reunir las piezas dispersas de su alma y, como su admirado Picasso, protagonizar un original «retorno al orden» guiado por su clara voluntad de construir.



J. J. Sweeney, J. Bazaine y A. Briskin durante el montaje de *The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Paintings and Sculptures*.
Foto Clyde Hare

José Guerrero: los años americanos

Yolanda Romero

1 Yolanda Romero: «Un catálogo razonable», en *José Guerrero: catálogo razonado. Vol. 1: 1931–1969. Vol. 2: 1970–1991*, (2 vols.), Granada: Centro José Guerrero–Diputación de Granada y Telefónica S. L., 2006.

2 En 1976 tuvo lugar, en la Fundación Rodríguez–Acosta y el Banco de Granada, su primera muestra antológica, a la que siguió la organizada por el Ministerio de Cultura en el año 1981 en el Caserón de las Alhajas de Madrid, que viajaría posteriormente a la Fundación Miró de Barcelona, las salas municipales de Murcia y el Centro Manuel de Falla de Granada.

3 La trayectoria de José Guerrero en España en aquellos años contó con el apoyo crítico decidido de Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Javier Rubio Navarro, a la que se sumarían, en Granada, José Carlos Rosales, Justo Navarro, Antonio Muñoz Molina y el grupo ligado a la Galería Palace; Rafael Juárez, Eduardo Quesada Dorador y Jose María Rueda. Pero su recuperación en nuestro país también tuvo que ver con la reivindicación que hicieron de su obra los pintores más jóvenes de esa misma generación, entre los que cabe citar a Miguel Ángel Campano, Jordi Teixidor, Gerardo Delgado, Pablo Syret, Julio Juste o Juan Vida, por citar a los más activos.

4 Juan Antonio Ramírez: «Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por estratos», en *José Guerrero. Catálogo razonado, op. cit.*, pp. 68–97, así como el análisis que Mariano Navarro ha realizado a través de numerosos testimonios de la época en *El efecto Guerrero*, Granada: Centro José Guerrero–Diputación de Granada, 2006.

5 Declaraciones de Luis Gordillo en *El efecto Guerrero, op. cit.*, pp. 105–106.

Cuando en el año 2006 veía la luz el *Catálogo razonado de José Guerrero*¹ este trabajo de investigación alumbraba la aparición de un artista más complejo, más poliédrico y experimental, autor de una obra más diversa de la que, por lo general, se había mostrado, especialmente en sus años de mayor proyección en nuestro país (finales de los setenta y ochenta del pasado siglo). Es cierto que Guerrero protagonizó numerosas exposiciones no solo en Estados Unidos (en donde su trayectoria pudo seguirse fundamentalmente gracias a la galería Betty Parsons de Nueva York desde los años cincuenta hasta casi mediados de los sesenta), sino también en España, en donde Juana Mordó tomó el relevo, como galerista del pintor, desde mediados de los sesenta hasta casi el final de su carrera. Además, a partir de 1976 su obra fue objeto de diversas muestras retrospectivas² —la de mayor relevancia, la comisariada por Juan Manuel Bonet en el Caserón de las Alhajas en 1981— que culminaron en la antológica que el Museo Nacional Reina Sofía le dedicó en 1994. Por otra parte, Guerrero tuvo bastante presencia en los medios de comunicación y en la escena artística en general durante los años de la Transición. Su persona y su obra fueron objeto de grandes adhesiones³ —y al mismo tiempo de infundados ataques— que contribuyeron a cristalizar una imagen estereotipada de él y a que ciertos sectores de la crítica española no lo tuvieran en consideración.⁴ Lo cierto es que hasta la citada exposición antológica de 1994, impulsada por María de Corral, no se había tenido la distancia suficiente para analizar serenamente su figura. Luis Gordillo lo veía así:

[...] cuando vi la exposición, me di cuenta de que allí había un rigor, había una historia. Lo que me llega de verdad es su pintura primera, los cuadros expresionistas —que están muy cerca de un Mondrian o de un artista geométrico que hubieran sufrido un terremoto, ¿no?— [...] Vi también su obra como evolución. Se veía nítidamente y también cómo la controlaba. [...] En su obra hay como una distancia que para mí es un rasgo muy importante en un artista. No está, como se puede pensar, pegado al cuadro, comiéndose el cuadro. No. El cuadro está allí, y él sabe lo que tiene que pintar, y ha reducido los elementos al máximo. Es una cosa de ingeniería cromática, muy distinta al Guerrero andalucista, y fue ese el momento en que aprecié más la obra de Guerrero.⁵

Si aquella muestra contribuyó a ubicar la figura de José Guerrero en su lugar y a sacarla del injusto territorio en el que, especialmente, una parte del sector artístico de nuestro país la situó («ese que pinta cerillas» o «ese invento de la crítica y de los pintores más jóvenes»), ha sido la posterior labor desarrollada por el Centro José Guerrero la que ha continuado impulsando un conocimiento más amplio y profundo de su trabajo, a fin de ubicarlo en el lugar histórico que le corresponde dentro del panorama artístico del siglo XX, tanto a través de publicaciones, seminarios y conferencias de gran número de colaboradores, como especialmente a través de exposiciones que han ido analizando diversos momentos de su trayectoria.⁶

Continuando esta labor, en la muestra *The Presence of Black* se pretende analizar en profundidad un periodo muy concreto de su carrera: sus años americanos y el reencuentro con sus raíces españolas, quince años más tarde. Es un periodo intenso, vibrante, cargado de éxitos y fracasos, que se inicia en 1949 con su llegada a Estados Unidos, tras contraer matrimonio con la periodista americana Roxane Whittier Pollock, a la que conoce en Roma, y que concluye en 1966, el año en que tras un viaje por Andalucía junto a Roxane y el fotógrafo de *Life* David Lees, ultima el gran lienzo que abre un nuevo camino en su trabajo, *La brecha de Viznar*.

«ABRIENDO UNA BRECHA EN LA DURA ROCA DE NUEVA YORK»

En 1950, recién llegado a Nueva York, Guerrero desarrolló su producción artística en tres direcciones complementarias: una, la del grabado (que abandonó muy pronto); otra, la de sus investigaciones con silicatos y óleo sobre diferentes soportes; y una tercera, la pintura sobre lienzo. Él mismo refirió que los inicios de su carrera en América estuvieron ligados a la práctica del grabado y a las enseñanzas de William Hayter en el Atelier 17.⁷ De hecho, sus primeras exposiciones allí fueron de obra grabada, tanto en muestras colectivas⁸ como en la que sería su primera individual, en la Smithsonian Institution de Washington en 1952. Sus estudios en el Atelier 17 tuvieron mucho que ver, sin duda, con el cambio radical que experimenta su lenguaje artístico nada más llegar a América y que pone de manifiesto su inmersión plena en el mundo de la abstracción, que ya había ensayado, no obstante, en algunas obras parisinas datadas en 1949, pero en la que a partir de 1950 iniciará un camino de no retorno. El taller neoyorquino de Hayter tuvo una gran importancia en el desarrollo del arte del grabado en los Estados Unidos en la década de los años cuarenta e influyó a numerosos artistas de la Escuela de Nueva York. Hayter, que fundó su primer estudio en 1927 en París y por el que pasaron Picasso, Chagall, Miró o Tanguy, se trasladó a Nueva York en 1940 y allí reabrió su taller, por el que desfilaron cientos de artistas. El proyecto del Atelier 17 se basaba en el trabajo conjunto de profesores y alumnos en el desarrollo de innovadoras técnicas que debían generar nuevas formas de expresión. Como Hayter señalaba en el catálogo de la exposición que se celebró en 1951 en la Grace Borgenicht Gallery de Nueva York y que presentaba la obra de treinta y ocho artistas procedentes de los talleres de París y Nueva York, entre los que se encontraba Guerrero:

En los numerosos procesos de *gravure* utilizados en Atelier 17, donde la complejidad mecánica de algunas de las operaciones, y sus supuestas dificultades (generalmente exageradas, en mi opinión) podrían entorpecer el desarrollo de la expresión, considero que la propia complejidad de algunos de los medios puede utilizarse para provocar dicho desarrollo. Por tanto, la antítesis entre inspiración (imaginación-inconsciente) y ejecución, en

⁶ En ese sentido, véanse las dedicadas a los años de madurez del artista en *Guerrero-De Kooning: la sabiduría del color* (2001), al periodo de las cerillas en *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero* (2004) o José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950 en 2008.

⁷ Este capítulo, así como la relación de Guerrero con Joan Miró, se estudian en este catálogo con mayor profundidad en el ensayo de Robert Lubar.

⁸ 1950, *Modern American Color Etchings and Other Intaglio Prints*, en George Binet Gallery; 1951, Atelier 17, en Grace Borgenicht Gallery; 1951, *Fifth National Print Annual Exhibition*, en el Brooklyn Museum. Esta última muestra, gracias a The American Federation of Arts AFA, será itinerante por diversos estados de los Estados Unidos.

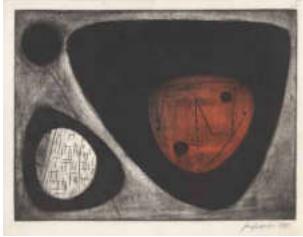
⁹ S. W. Hayter: *Atelier 17*, Nueva York: Grace Borgenicht Gallery, 1951.



José Guerrero, *Sin título*, c. 1951.
Óleo sobre lienzo, obra en localización
desconocida. Fotografía Archivo José Guerrero



José Guerrero, *Sin título*, c. 1951.
Óleo sobre lienzo, obra en localización
desconocida. Fotografía Archivo José Guerrero



José Guerrero, *Sin título*, 1950.
Monotipo sobre plancha grabada al barniz blando, aguafuerte y aguatinta,
29 x 36 / 22,5 x 30 cm.
Colección familia Guerrero

opinión de nuestro grupo, no existe en realidad. En nuestra experiencia, disponer de unos medios de ejecución [...] ha llevado a estimular o activar nuevas y diferentes áreas de la imaginación previamente inactivas.⁹

Sin duda, fue el ambiente del Atelier 17 el que fomentó el deseo de experimentación de Guerrero que caracterizaría sus primeros pasos en Norteamérica. De este momento se conservan un grupo de estampas y monotipos que muestran cómo fue en este medio donde el artista realizó de manera más sistemática sus primeras composiciones abstractas de carácter biomórfico. Un buen número de ellos se mostraron en su primera exposición individual en los Estados Unidos que, bajo el título *Etchings and Monotypes by José Guerrero*, tuvo lugar en la mencionada Smithsonian Institution de Washington en 1952. En la reseña que de esta muestra aparecía en el *Art Digest* de febrero de ese año se recogen las apreciaciones del conservador de grabado del museo, Jacob Kainen, quien destaca la monumentalidad y simplicidad de sus obras, así como sus inusuales efectos dramáticos: «los grabados tienen una simplicidad monumental, una austereidad que se consigue mediante contrastes espaciosos entre formas rectangulares y ovaladas [...] En sus monotipos, Guerrero pega trozos de tela de trama amplia a planchas grabadas [...] para conseguir efectos dramáticos poco frecuentes».¹⁰

La presencia de formas ovoides referida por Kainen se convierte en obsesiva en estas primeras obras conservadas, que tienen un claro antecedente en una pintura de transición, cuyos primeros bocetos dibujó en Europa, como *Lavanderas* —claro homenaje al oficio y a la figura de su madre—, en la que tres mujeres huevo, arremangadas, lavan ropas negras en las aguas de un río.

De ahí nació mi pintura, y yo, de un óvalo, de un dibujo de una gitana preñada. Durante un año estuve estudiando y pintando óvalos.

Ánimos y alegría para trabajar tenía. Pero [no] para salir de ese círculo, que en realidad yo creo que era el óvalo de donde yo nací, y que sicológicamente quiere decir que mi pintura estaba sola, estaba comenzando a vivir, a sentir su propia pulsación, a caerse y levantarse. A equivocarse, a tener celos, a desgarrar telas, a ser rechazado, a tener críticas, a ser admitido y expulsado de galerías.¹¹

Cabe reseñar de este conjunto de grabados, en los que Guerrero trabajaría hasta 1952,¹² cómo los utilizaba casi a modo de trabajos preparatorios para trasladarlos sobre otros soportes más complejos (como paneles de cemento, ladrillo, baldosas, uralitas) y también sobre telas (como puede verse en las dos obras del Wright Museum of Art del Beloit College. Para Guerrero estas primeras incursiones en el mundo del grabado fueron muy significativas como campo de aprendizaje: «Muchos pintores no se dan cuenta de lo que se aprende trabajando en obra gráfica. Es muy importante el espacio del papel, la forma plana. Con el óleo, con la pintura, tienes la posibilidad de usar más trucos, pero en el grabado no es posible, es plano, ahí está la pureza. Mira los grabados de Picasso».¹³

Además de las ya citadas, pocas obras se conservan de este momento inicial (1950–52). Nos interesa destacar *Negros y ocres*, fechada por el artista en 1950, un óleo sobre lienzo que anticipa lo que será su lenguaje artístico, con algunas variaciones, de los primeros años cincuenta. En esta obra ya aparece ese medio arco que, como Guerrero ha señalado, «ha sido una constante obsesión» en su trabajo, pero, sin embargo, las formas planas carecen aún del movimiento y la energía que el contacto con el expresionismo abstracto le proporcionaría más adelante.

10 En Archivo José Guerrero, PR-3/P-6.

11 En Archivo José Guerrero, *New York, New York o Historia del mequetrefe o el tentetieso*.

12 No obstante, y a pesar del cierto éxito que le proporcionaron sus trabajos grabados (debió de sentirse muy recompensado cuando el Metropolitan de Nueva York, o el Brooklyn Museum compraron algunas de estas composiciones para sus colecciones) los abandonó pronto, temeroso de que se le pudiera encasillar en este género artístico.

13 En Antonio Muñoz Molina: *José Guerrero: el artista que vuelve*, Granada: Diputación, 2001 (Los Libros de la Estrella, 3), p. 35.

En este laboratorio de experimentos que constituyen los primeros años de Guerrero en Nueva York, ocupan un destacado lugar sus investigaciones relacionadas con la pintura mural, que dieron lugar a un conjunto de obras datadas a lo largo de la década de los cincuenta que el artista denominó «frescos portátiles», conocidos principalmente gracias a la documentación existente en su archivo.¹⁴ Su interés por la pintura mural, que se había iniciado en sus años de formación europea, estará guiado en este contexto por su deseo de regenerar y dotar de un nuevo dinamismo a este género artístico milenario, y por integrarlo en la arquitectura contemporánea, utilizando para ello los nuevos materiales que la industria del momento ofrecía (silicatos, uralitas, baldosas, bloques de cemento, ladrillo industrial). En efecto, fue en Madrid donde uno de sus primeros maestros, Vázquez Díaz, despertó su interés por estas técnicas, cuyo estudio continuó más tarde, en 1945, gracias a una beca del Gobierno francés, en L'École de Beaux Arts de París (aunque, como él mismo señalaba, nunca pudiera llevar a la práctica aquellas enseñanzas por la escasez de medios y materiales propios de la Europa posbélica).

Guerrero debió de participar durante sus estancias parisinas de la atención que se prestaba entonces en el ambiente artístico francés a la idea de la integración de arquitectura y artes plásticas. Seguramente, interesado como estaba por la pintura al fresco, conoció algunos de los proyectos murales que Le Corbusier realizó en París a finales de los años cuarenta, especialmente el mural del Pabellón Suizo de la Cité Universitaire (realizado a finales de 1948). Esta obra, como han señalado los estudiosos de su trayectoria, supuso para el arquitecto el reforzamiento de la «idea-eje de la aspiración a la síntesis de las artes». Una idea con la que también estaban comprometidos, como ha señalado Juan Calatrava, a través de la Association pour une Synthèse des Arts Plastiques, artistas como Henri Matisse y Picasso¹⁵ (ambos admirados por Guerrero en esos años de formación y cuya obra vio por primera vez en directo en París).

Pero el interés por el muralismo también estaba muy presente en las discusiones de arte y arquitectura que se producían por esas mismas fechas al otro lado del Atlántico. Si nos atenemos al relato de la llegada de José Guerrero a Nueva York a finales de noviembre de 1949, es muy posible que nuestro artista pudiese ver, en la que unos años más tarde sería su galería, Betty Parsons, la exposición que mostraba la colaboración de Jackson Pollock y Peter Blake titulada *Murals in Modern Architecture*. Pero a la cita a la que, sin lugar a dudas, Guerrero no debió de faltar, fue la de la exposición organizada por el galerista Samuel M. Kootz en 1950 titulada *The Muralist and the Modern Architect*. La muestra, según el relato de Eric Mumford, presentaba cinco colaboraciones entre arquitectos y artistas expresionistas: Walter Gropius y su estudio TAC (The Architects Collaborative) con Robert Motherwell; Marcel Breuer y Adolph Gottlieb; Philip Johnson y William Baziotes; Frederic Kiesler y David Hare y José Luis Sert y Hans Hoffman. A propósito de ella, Aline B. Louchheim, crítica de *The New York Times*, escribió que «la colaboración entre Sert y Hofmann (el proyecto Chimbote) era lo mejor de la exposición», e informaba de cómo en otros lugares, entre ellos la Architectural League, se estaba discutiendo ampliamente sobre si los arquitectos modernos estaban dando «a pintores y escultores las oportunidades de colaboración que merecían».¹⁶

Guerrero no fue ajeno a estas discusiones; es más, sabemos por diversos documentos y escritos que se encuentran en su archivo que estuvo muy relacionado con varios arquitectos del momento. Seguramente fue José Luis Sert, uno de sus primeros contactos en Nueva York, el que pudo guiarle en esta línea de trabajo. En este punto, nos interesa señalar el papel de Hans Hofmann en la consolidación de la Escuela de Nueva York, y a cuya influencia creo que tampoco escapó Guerrero. Hofmann, un emigrado alemán que fundó en los años

14 Estudiado de forma más extensa en este catálogo por Juan Calatrava y Serge Guilbaut.

15 Juan Calatrava: «Le Corbusier y *Le poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética» en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 14.

16 Eric Mumford: «Sert y Hofmann en Chimbote», en *Hans Hofmann. El proyecto Chimbote: la promesa sinergética del arte moderno y la arquitectura urbana*, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2004, pp. 52–53.

17 Tina Dickey: «Emblemas para una nueva ciudad: los estudios de Hofmann sobre Chimbote», en *Hans Hofmann. El proyecto Chimbote*, op. cit., pp. 18–25.

18 Aline B. Louchheim: «Guerrero's frescos are bold and monumental with big color forms locked into place in the design», *The New York Times* (20-1-1953). Archivo José Guerrero, PR-3/P-8.

19 José Guerrero: *New York, New York o Historia del mequetrefe o el tentetieso*, escrito inédito que se conserva en el Archivo José Guerrero.

20 En el texto escrito por José Guerrero en el envés de la fotografía de una de sus obras murales (n.º cat. 198): «Esta sección de muro de pequeño formato es de "ladrillo de chimenea" (rojo pálido). El mural es azul cerúleo, bermellón y negro sobre blanco. Desgraciadamente, la fotografía está sobrepuesta y la textura del ladrillo apenas se aprecia. Una pena, porque el contraste es verdaderamente muy fuerte. En este, y en los cinco frescos anteriores, intento ayudar a resolver un problema que creo necesita ser resuelto en la actualidad. Creo que hay enormes posibilidades para utilizar un mural muy libre con formas sencillas y colores puros sobre paredes hechas con los mismos materiales que utilizan los arquitectos hoy en día. He probado esto en paredes de bloques, ladrillos, losetas, malla metálica e incluso arpillería. Por supuesto, es posible ir más allá y utilizar otros materiales. La pintura mural no tiene por qué mirar atrás. Puede ir hacia adelante». Archivo José Guerrero.

treinta la Hans Hofmann School of Fine Arts en Greenwich Village, contribuyó desde este lugar privilegiado, y a través de publicaciones y conferencias, a difundir muchas de sus ideas sobre arte, y en concreto sobre la pintura mural. Como ha señalado Tina Dickey,¹⁷ Hofmann «había profundizado de un modo muy poco habitual en el diálogo entre arte y arquitectura». Ya en 1950 escribía y se planteaba las distinciones entre pintura mural y pintura de caballete («una buena pintura de caballete tiene la facultad de integrarse en cualquier entorno. En cambio, la pintura mural debe servir en primer lugar como objetivo arquitectónico, no debe contradecir la idea arquitectónica»), trataba cuestiones como la necesidad de utilizar colores lisos en amplias áreas, divididas y subdivididas a su vez, para crear la cualidad *suspendida* propia de la pintura mural, y declaraba, por ejemplo, que «la pintura significa formar con colores».

Muchos de los «frescos portátiles» realizados por Guerrero en esos años reflejan, a mi modo de ver, sus investigaciones en torno a los temas que Hofmann desarrolló: el uso de colores planos, la creación de volumen gracias a la interpenetración de los planos, el dominio del color blanco en los fondos de algunas composiciones, la articulación de los espacios gracias al volumen y al desarrollo del punto y la línea, el uso de cruces, y sobre todo esa idea de la integración de la pintura en la obra arquitectónica. Por ello, no es de extrañar que Aline B. Louchheim se interesase también por las obras murales que José Guerrero presentaba en 1953 en la Schaeffer Gallery de Nueva York en la exposición *Contemporary Spanish Painting*, una muestra impulsada, entre otros, por Francisco García Lorca, el arquitecto José Luis Sert y el director del Guggenheim de Nueva York, James Johnson Sweeney (el principal valedor de la carrera americana del artista), en beneficio del Barnard College y en la que podían verse obras de Picasso, Juan Gris, Dalí, Miró o dibujos de Federico García Lorca, junto a la de otros artistas españoles instalados en Nueva York como José de Creeft, Esteban Francés, José Vela Zanetti o el propio Guerrero, que mostraba dos frescos.

La crítica de arte Aline B. Louchheim ya calificaba sus frescos de «atrevidos y monumentales» y resaltaba el uso de grandes masas de color.¹⁸ A propósito de esta muestra Guerrero contaba cómo en la visita que Sert y Sweeney realizaron a su estudio para seleccionar las obras (junto con Francisco García Lorca y Gloria Giner de los Ríos), Sert alabó sus ensayos murales por encima de sus pinturas sobre lienzo. Por el contrario, «otro arquitecto al que respeto su juicio sobre arte», Paul Lester Wiener (el socio de Sert en Town Planning Associates) le dio grandes ánimos e incluso le compró «un cuadro enorme por 500 dólares, gran suma de dinero en aquella época para nosotros. Lo magnífico de todo esto es que, irónicamente, el cuadro lo quería a la mañana siguiente porque el arquitecto Sert iba a visitarlos».¹⁹ Éstas y otras anécdotas, que Guerrero ha dejado referidas en sus escritos, no hacen sino corroborar cómo los años iniciales fueron años en los que fomentó sus contactos y trabajos con arquitectos, artistas, teóricos y diversos investigadores, y simultaneó la práctica de la pintura mural sobre diversos soportes con la pintura sobre lienzo, tal y como pudo verse en sus primeras exposiciones en el año 1954: *Paintings and Murals by José Guerrero/ Recent Graphic Work by Joan Miró* en The Arts Club de Chicago o en la colectiva *Younger American Painters* en el Guggenheim de Nueva York, donde presentó dos murales, uno de ellos, *Three Blues*, adquirido posteriormente por el museo neoyorkino.

En estas obras iniciales Guerrero recurrió a formas muy simples, con colores puros sobre fondos blancos (tal y como Hofmann recomendaba), y usó además como soporte de estas composiciones materiales que estaban utilizándose en la arquitectura contemporánea (uralitas, ladrillos refractarios, baldosas, bloques de cemento, pizarra). Guerrero deseaba de esta forma modernizar las posibilidades de la pintura mural («La pintura mural

no tiene por qué mirar atrás. Puede ir hacia adelante»),²⁰ alejándose en cierto sentido de la tradición muralista europea y mejicana y renovándola gracias a las nuevas posibilidades que la industria y las técnicas constructivas americanas del momento ponían al alcance de artistas y arquitectos. En el memorándum que envía a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, en el que solicitaba una beca para trabajar en México durante el año 1952–1953 en compañía de otros artistas y arquitectos, Guerrero explicaba con gran convicción las ventajas de sus ensayos murales con etil silicatos y vinylite. Las nuevas técnicas aportaban resistencia frente a los cambios de humedad y temperatura, los colores tenían una gran transparencia y frescura (un aspecto esencial para Guerrero) y además, eran más económicos y de más fácil aplicación que las técnicas tradicionales de la pintura al fresco.

Aunque finalmente Guerrero no consiguiera esta beca, debió de verse alentado en esta línea de trabajo no solo por el decidido apoyo manifestado para la ocasión por parte de James Johnson Sweeney,²¹ sino también por el interés que instituciones y museos demostraron exponiendo o adquiriendo sus obras. En 1952, en The Architectural League Gold Medal Mural Painting Competition de Nueva York, mostró seis frescos portátiles con los que quedó finalista. Un año más tarde expone en la mencionada Schaeffer Gallery otros dos de sus murales; en 1954 uno de sus frescos portátiles es seleccionado por Sweeney para formar parte de la colección de Gloria Vanderbilt que se exhibiría en el Hunter College de Nueva York (abril de 1954).²² También lo incluirá en la importante exposición comisariada por él en el Guggenheim, *Younger American Painters*, en abril de ese mismo año, y en mayo se produce el acontecimiento que, siguiendo el relato del propio artista, le abriría las puertas de América: su exposición conjunta con Joan Miró en The Arts Club de Chicago, en la que presentaba una selección de pinturas y murales.

21. En un documento fechado el 18 de febrero de 1953, que reproducimos en el apéndice documental y cuya traducción es esta: «Mi conocimiento del trabajo de José Guerrero me lleva a pensar que es uno de los pintores jóvenes más prometedores e interesantes que he conocido en Nueva York en bastante tiempo. Especialmente su tratamiento de los materiales murales al modo de frescos sobre bloques o enlucidos de cemento. Se trata de una investigación muy oportuna y ofrece un medio del que tanto la pintura como la arquitectura, así como el público, pueden beneficiarse. El trabajo de Guerrero me atrajo por primera vez cuando tuve oportunidad de ver algunos ejemplos de este tipo de expresión en calidad de miembro del comité de selección para una exposición colectiva aquí en Nueva York. Guerrero posee una visión verdaderamente personal, un atrevido sentido de la organización del color y un valiente tratamiento de materiales poco familiares. En aquel momento yo no sabía que Guerrero estaba interesado en seguir explorando nuevos caminos en el ámbito del mural. Pero me complació tener conocimiento, después de recomendar a la Fundación la compra de una de sus composiciones en base a su calidad tal y como yo la veía, de que Guerrero estaba interesado en conseguir ayuda a través de la Fundación Guggenheim para continuar con sus investigaciones en esta dirección. Me gustaría reiterar mi confianza en su talento y en su conocimiento práctico de los problemas a los que se enfrenta, así como en su sensibilidad como pintor, y animo al jurado a que valore muy positivamente estos rasgos que tanto me han impresionado a mí. James Johnson Sweeney». Archivo José Guerrero, JJS C20-P17-2.

22. Un prestigioso jurado integrado, entre otros por, Robert Goldwater, H. W. Jenson, Meyer Schapiro y James Johnson Sweeney, seleccionó para la ocasión a catorce artistas, entre los que figuraban Joan Mitchell, Alfred Leslie, Larry Rivers o Philip Guston.

Miró me abrió las puertas en América

En marzo de 1954 la directora del Arts Club de Chicago vino a Nueva York con la idea de hacer una exposición de dos españoles en Chicago. Visitó varios estudios y entre ellos el mío. En aquella época había solamente dos pintores abstractos españoles, que eran Esteban Vicente, hermano de Eduardo Vicente, y yo. Debo de decir que él se negó a exponer conmigo, tal vez porque no se considera como pintor español. Entonces, la señora Shaw decidió que la exposición [sería] de Miró y mía. Debo decir que fue una de las mayores emociones de mi vida. La exposición tendría lugar del 5 de mayo al 15 de junio. Mientras tanto, yo había estado tanteando otras galerías en Nueva York, como era Sam Kootz, al que le había mostrado varios cuadros. Yo quería saber qué opinaban de mi obra. Pero más que nada Betty Parsons había venido periódicamente a visitar mi obra, y me animaba. Seguidamente de saber la noticia de exponer con Miró, el mismo año expongo en su galería. Entre los artistas que ella representaba y con los que tuve más amistad fueron Mark Rothko, Reinhardt, Barnett Newman, Stamos, Richard Lindner, Steinberg. Este fue el comienzo de mi brecha [...]

(Archivo José Guerrero)

23 Un jurado compuesto por J. J. Sweeney, Mies van der Rohe, Grace Morley, William Hartman y Jean Burchard concedió la Graham Foundation Award for Advanced Studies in the Fine Arts a los artistas plásticos José Guerrero, Wifredo Lam, Norbert Kricke y Eduardo Chillida, al filósofo Lancelot Law Whyte, y a los arquitectos Frederick John Kiesler, Balkrishna Vitandas Doshi, Fumiko Maki y Thomas J. Hough. Los artistas expusieron el resultado de su trabajo en la Graham Foundation en Chicago en 1960.

24 Este episodio está ampliamente relatado en el texto de Juan Calatrava que se incluye en este catálogo.

25 El artista vuelve a ocuparse de los aspectos *matéricos* de la pintura en una serie de obras de finales de los años sesenta en las que incorporará objetos encontrados, como bolsas de tela, plástico o papel, a la superficie del lienzo. Para más información sobre este momento, véase el catálogo *Fosforencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968–1972*, Granada: Centro José Guerrero–Diputación de Granada, 2004.

26 Archivo José Guerrero.

La apuesta de Guerrero por la pintura mural y sus posibilidades de integración en la arquitectura, en fin, se vio premiada por la prestigiosa Graham Foundation, que en el año 1958²³ le concedió una beca para trabajar conjuntamente con un grupo interdisciplinar de arquitectos, artistas y filósofos.²⁴ Por aquellos años aún continuaba trabajando en ambas líneas, aunque su presencia pública en exposiciones comenzó a estar más ligada a la presentación de pinturas sobre lienzo. Sus experimentos de carácter matérico (en los que poco a poco fue introduciendo otros materiales como alambres u objetos metálicos encontrados) fueron viendo reducido el espacio de presentación al taller del artista, y serían definitivamente abandonados a principios de los años sesenta (la última obra datada que ha aparecido en nuestras investigaciones está firmada en el año 1961).²⁵

Guerrero relató que fue una conversación con Mark Rothko la que le impulsó a dejar sus trabajos murales:

Al salir del estudio [se refiere al de Rothko] yo le pregunté si no le interesaría cooperar con arquitectos, ya que su obra era monumental. Me contestó que no le interesaba en absoluto, porque los edificios los tiran, los cambian y destrozarian la obra y tampoco quería ningún compromiso con ellos. Aquella conversación me aclaró una idea. Yo estaba desarrollando un trabajo al fresco a base de silicona y una serie de materiales varios, y lo abandoné. Me di cuenta de que este nuevo procedimiento era demasiado técnico y complicado en su preparación.

Desde ese día con Rothko decidí dar todo lo que yo tuviera a la pintura pura, la pintura de óleo, que es la que usaba siempre. El óleo tiene una densidad que va con mi modo de trabajar. Comimos juntos y salí corriendo a pintar a mi estudio.²⁶

Lamentablemente, muchos de sus frescos portátiles están desaparecidos en la actualidad y tal vez para siempre, probablemente no solo por las dificultades de su almacenamiento, sino también por que la base de algunos de ellos (el asbesto o amianto) es un material altamente contaminante. Es fácil suponer que el mismo Guerrero sacrificara muchos de sus experimentos murales por estas circunstancias.



José Guerrero, *In transit*, 1954.
Óleo sobre lienzo, 66 x 76,2 cm.
Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut

«LAS FORMAS SE ACERCAN A MÍ. LOS COLORES ME TIENTAN, LAS LÍNEAS ME AGITAN»

Si los grabados realizados en el Atelier 17 suponían la adopción de un lenguaje que podría enmarcarse en la abstracción biomórfica, de formas simples y estáticas, estas comenzarán literalmente a moverse a finales del año 1953, como lo atestigua el espléndido lienzo *Black Cries o Voces en la noche* dedicado al nacimiento de su hija Lisa en agosto de ese año. No sabemos si el título del cuadro aludía a los llantos de la recién nacida, como se ha señalado en alguna ocasión, a los gritos y los ruidos de una ciudad que nunca duerme o, simplemente, a la angustia que le atenazaba a pesar de la velocidad (o precisamente por eso) con la que va integrándose en el sistema artístico norteamericano. Lo cierto es que este lienzo, cuya estructura recuerda a un gran friso monumental y del que aún podemos decir que mantiene un cierto tono narrativo, introduce ya nuevos elementos: es una de sus primeras obras de grandes dimensiones (130 x 248 cm); las formas bien definidas, y mucho más dinámicas que las de los años anteriores, se distinguen fácilmente del fondo que, hasta mediada la década, será casi monocromo (esto puede ya apreciarse en otras obras de ese momento como *Signos*, 1953; *Ascendentes*, 1954; *Sombras*, 1954, *Black Followers*, 1954); el medio arco se mantiene como referente omnipresente, el óvalo aún permanece. En cuanto al color, uno de los elementos centrales en la obra de Guerrero, comenzará a definirse en su paleta (amarillos, rojos, azules, verdes, ocres y la presencia continua del negro) y sobre todo en su



Vista de la exposición José Guerrero. Recent Paintings en la galería Betty Parsons de Nueva York, 1954.
Archivo José Guerrero

uso. Curiosamente el artista compondrá casi todos sus lienzos a partir de este momento y durante toda la década de los cincuenta con no más de tres colores: negro, ocre y blanco en *Ascendentes*, 1954; rojo, negro y blanco en *Signo*, 1954; ocre, negro y blanco en *In transit*, 1954, dotándolos de una gran luminosidad y vibración gracias a un sistema de superposición de colores.

Por otra parte, las obras de los primeros años cincuenta cobijaban cierto contenido simbólico o metafísico. Los títulos de algunas de ellas son muy significativos: *Sorcery*, *Black Spirits*, *Mystic Signs*, *Sky Apparitions*, *Ascending Forces*. Gran parte de estas pinturas fueron expuestas en su muestra del Arts Club de Chicago, pero también pudieron verse en Nueva York en la que, tan solo unos meses después, iba a constituir su primera exposición individual en la prestigiosa Betty Parsons Gallery. Por fin Guerrero encontraba la que sería su galería estadounidense durante casi una década. La serie de obras allí presentadas constituía ya un conjunto de gran coherencia. Como ha señalado Juan Manuel Bonet, uno de los críticos que más han defendido a José Guerrero, estos cuadros

[...] a primera vista [...] tienen una calidad de textura muy europea [...] Pintura rechupada, poco exuberante, constructora. Sentimiento del color estallando en armonías sordas: negros, marrones, rojos vino, verdes esmeralda, naranjas pálidos, azules... [...] Sin embargo, en la mayoría de los casos ya emergen en estos cuadros cualidades, virtudes típicamente americanas y que remiten de manera inmediata al código de valores del expresionismo abstracto.²⁷

En efecto, en esta exposición ya aparecían signos claros de cambio y de aproximación gradual a los modos del *action painting*. En un pequeño cuadro incluido en la selección de Betty Parsons, *Black Cross* (1954), que aún mantiene su repertorio iconográfico de cruces y medias lunas negras, aparecen ya claramente los chorreones y salpicaduras propios de la pintura de acción. El movimiento violento de formas, que parecen querer escaparse del lienzo, sustituye al estilo más estático de las primeras obras americanas en las que las formas flotaban apaciblemente sobre el fondo. Un año mas tarde, *Tierra roja* (1955) dedicado al nacimiento de su segundo hijo, Tony, *Aurora ascendente* (1955) o *Composición* (1956) confirman ese cambio y anuncian un giro importante en relación con las obras inmediatamente anteriores como *Signos* (1953), *Black Followers* (1954) o *Ascendentes* (1954).

El año 1954 será un año especialmente importante para Guerrero. Su obra, sin duda, reflejaba ya una fuerte personalidad y empezaba a codearse con la de otros grandes artistas a los que admiraba. Además de sus exposiciones en Chicago y Nueva York, su participación en *Younger American Painters (A Selection)* en el Solomon R. Guggenheim Museum (en la que se exhibían, entre otras, obras de Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Guston, Richard Diebenkorn, Pollock, Gottlieb, Baziotes o Kenzo Okada) le proporcionó un grado de visibilidad del que hasta ese momento no había disfrutado y lo confirmó como artista norteamericano. La revista *Vogue* dedicaba un amplio espacio a la muestra y entre las obras reproducidas destacaba a todo color *Three Blues*, una de sus pinturas de etil silicato sobre cemento que el Guggenheim iba a adquirir tan solo unos meses después.

Pero también durante estos primeros años se introducirá en la vida artística neoyorkina y tomará contacto, a través de Betty Parsons, con los artistas del momento. Dore Ashton, autora de un extenso y muy acertado ensayo sobre José Guerrero, señalaba a este respecto:



Roxane y José Guerrero con Betty Parsons en su galería; al fondo, *Fire and Apparitions*. Nueva York, 1957.
Foto Leni Iselin, Archivo José Guerrero

27. M. Pleynet, J. M. Bonet y P. Ortúño, *José Guerrero*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980.



James Johnson Sweeney, director del Guggenheim Museum de Nueva York, sentado en un recibidor del museo, c. 1950. Archivo Guggenheim Museum de Nueva York

Es imposible aislar todos los elementos que contribuyeron al éxito de Guerrero como destacado pintor abstracto en Nueva York, pero ciertamente su participación en la versión neoyorkina de la tertulia artística fue importante. [...] Ya fuera en The Club, la informal reunión semanal en el barrio bohemio de Nueva York, o en la mítica Cedar Tavern, donde ciertos pintores hablaban largo y tendido, o en cenas en casas de amigos pintores, siempre se hablaba, a menudo acaloradamente, y Guerrero todo lo absorbía, lo interiorizaba, exponía sus opiniones críticas personales y justificaba su nueva forma de trabajar. Lo que podrían parecer asuntos triviales —como el hecho de que muchos pintores trabajaran primero en el suelo y sólo después pasaran a la pared— se convirtieron en temas importantes para Guerrero. O el tema de los nuevos materiales que se estaban desarrollando en Nueva York, como las pinturas acrílicas, o ciertos yesos artificiales de secado rápido, o los bastidores prefabricados.²⁸

La segunda mitad de los años cincuenta iban a ser para Guerrero el momento de su integración definitiva en el engranaje artístico estadounidense. Para esas fechas al artista contaba ya con los apoyos necesarios como para sentirse seguro: por una parte, formaba parte de una de las galerías más influyentes de aquel momento, que había expuesto a muchos de los artistas de la Escuela de Nueva York, como Pollock, Rothko, Clyfford Still, Stamos; por otra, había conseguido el decidido apoyo de James Johnson Sweeney, el refinado y respetado director del Guggenheim de Nueva York que desde el año 1953 comienza a incluirlo en diversas exposiciones y adquiere obras para su museo. También son estos momentos, como hemos señalado, los de la consolidación de su amistad con tres artistas que sin duda influyeron en su manera de sentir la pintura: Rothko, Kline y, especialmente, Motherwell,

Mi experiencia en América

Comprendí que había un arte con una escala diferente al europeo, una espontaneidad y brío al no tener que recurrir al pasado. Este movimiento abstracto expresionista está en su mejor momento. El mundo de un desafío con la pintura es Pollock, esa trama que teje la tela de los cuatro costados, donde hay un movimiento y una pasión, en donde los borbotones de color se acoplan unos a otros. Otro de los grandes es Rothko; el más abierto de todos, para mí, es este pintor, sin dejar descansar la tela con sus inmensos espacios, donde la gran pintura no solamente está en las áreas colorantes y puras, sino que su mayor exaltación está en las orillas del color, y todo tiene como un temblor. Kline, el cual con los negros y sus blancos de la tela, sus blancos de pintura, descifró una arquitectura de una gran potencia; y su desafío al color, su libertad de entrar y salir en los espacios blancos y negros, en donde se marcan con claridad esa especie de andamios negros. Motherwell, otro potente pintor que ha utilizado en sus mejores cuadros (*Elegía a la República española*) sus manchas negras o moles cortadas con absoluta precisión, uniendo al negro ocres, azules; particularmente, su pintura es muy decisiva y de mucha claridad. Newman, el intelectual, economista de los grandes espacios, de un color dividido por una estrecha franja, dispuesto a no mostrar ninguna emoción en su pintura, que no se vieran trazos del pincel y como queriendo evadirse de ser el responsable.

(Archivo José Guerrero)

28 Dore Ashton: «José Guerrero», en *José Guerrero: La colección del Centro*, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 31–83.

con el que mantendrá una relación de amistad hasta su muerte. Además, Guerrero debió de sentirse recompensado en su dura lucha por encontrar un sitio en aquel escenario al compartir espacio con muchos de ellos en destacadas exposiciones de la época, como las celebradas en el Solomon Guggenheim Museum en los años 1954, 1957 y 1959, en *Some Younger Names in American Painting*, en el Worcester Art Museum, en la exposición *Action Painting* del Museo de Dallas en 1958 o por su participación en la prestigiosa cita anual del Carnegie Institute of Pittsburgh (1958–1959), por citar algunas de ellas.

En cuanto a su evolución plástica, los cuadros del periodo 1955–1958 van abandonando definitivamente las reminiscencias orgánicas y biomórficas para adentrarse en una pintura más gestual. Construye el cuadro con formas que revelan la actividad intensa y emocional del artista frente al lienzo y la creación surge así de lo desconocido, de los estados de ansiedad y duda que le asaltan. Su actitud creadora está, no obstante, más cerca de las posiciones de Kline o Motherwell que de Pollock o de De Kooning. Él mismo lo analizaba así: «Yo siempre he querido meter la energía dentro del cuadro. En ese sentido, mi pintura no es como la de los *action painters* más genuinos, para los cuales la energía desborda los límites del cuadro». ²⁹

Las declaraciones del artista nos permiten analizar, también, sus modos de pintar. Es sabido que la supuesta espontaneidad ante el lienzo atribuida a los expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York no era cierta en la mayoría de los casos. Ya en 1957 Meyer Schapiro lo expresaba así:

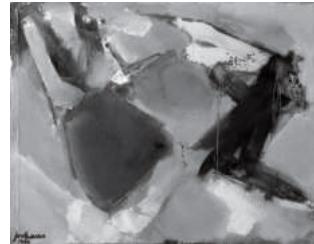
[...] la conciencia de lo personal y espontáneo en la pintura y la escultura estimula al artista a inventar mecanismos para manejar, procesar, revestir, que confieren en grado máximo el aspecto de lo hecho libremente. De ahí la gran importancia de la marca, la pincelada, el pincel, el goteo, la calidad de la sustancia de la pintura misma y la superficie del lienzo como una textura y campo de operación; todos son signos de la presencia activa del artista. La obra de arte es un mundo ordenado de naturaleza propia en el que somos conscientes, en todo momento, de su devenir.³⁰

29 Archivo José Guerrero.

30 Citado en Hal Foster y otros: *Arte de desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Ediciones Akal, 2006.



José Guerrero, *Grey Whispers*, 1962.
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 91,5 cm. JP Morgan Chase



Reproducción de una primera versión de la obra *Grey Whispers* fechada en 1956.
Archivo José Guerrero



José Guerrero, *Rojo y negro*, 1964–1986.
Óleo sobre lienzo, 133 x 224 cm.
Fundación la Caixa, Barcelona



Reproducción de una primera versión la obra *Rojo y negro*.
Archivo José Guerrero

Para pintar, suelo trabajar con ocho o diez telas a la vez. Las pongo en el suelo, les echo mucho aguarrás y después las levanto y las pongo en la pared. Echo los tarros de color como una primera mano: es el intento de color. Llego al estudio y miro las telas; no subo «a pintar» sino a observarlas. Veo entonces que hay que hacer algo en ellas, y eso es lo que me interesa. Observo la relación entre ellas porque hay una unidad bastante grande. Me planteo, por ejemplo, un cuadro con tres colores, o verde, o rojo. Entonces tengo en la paleta solo los verdes o los rojos, según sea el cuadro. Cada color tiene tres tonos por lo menos. Los termino en la pared o en el suelo, depende. Muchas veces los cuadros te pueden, se te encabritan y echan encima y tú no puedes con ellos.

(José Guerrero en *El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Madrid: Taurus, 1987)

Guerrero también participó de esa pintura controlada y optó por sacrificar la gestualidad desbor-dante en favor de «la composición ordenada». Su pintura, como él mismo dice, es «observada» minuciosamente (o «puesta en cuarentena», como le confesaba a Carlos Alcolea en una conver-sación) y modificada hasta conseguir su gesto, su marca reconocible. Eso explica, por ejemplo, la evolución de una obra como *Grey Whispers*, del año 1962, que enmascara en el fondo una obra firmada y fechada en el año 1956. Pero igual ocurre con *Andalucía sombría*, con *Rojo y negro* y con un buen número de obras a lo largo de toda su carrera, como pudimos documentar en el catálo-go razonado del autor. Guerrero sabía cómo una ligera modificación transforma radicalmente la escala interna de una imagen y la convierte en otra, y no dudó en hacer uso de esa *reescritura* en muchas de sus telas, reelaborándolas casi por completo a lo largo de periodos muy extensos, manteniendo y enfriando el gesto en el caso de las composiciones de los años cincuenta y se-senta y reestructurándolas en los setenta y ochenta.

Pero el elemento determinante de la pintura de Guerrero ya en estos años, que lo singularizó respecto a otros artistas del momento y que la mayoría de los críticos de la época destacaron, fue, sin duda, el uso de una gama de colores deslumbrantes y provocativos que combinaba magistralmente con algunos toques de negro. En ese sentido, el buen ojo de James Johnson Sweeney no dejó escapar para el Guggenheim una obra excepcional como *Signs and Portents* (1956), que hacía del amarillo su componente esencial. Tampoco el Chase Manhattan Bank perdió la oportunidad de incorporar a su pujante colección corporativa *Fire and Apparitions* (1956), con un fondo rojo penetrante e intenso, que terminaría exhibiéndose en la nueva sede del banco presidido por David Rockefeller.

«AL LADO DEL JAZMÍN, LA NIEVE NEGRA»

A finales del año 1958 Guerrero presenta su tercera exposición individual en Nueva York bajo el título *The Presence of Black*. Sin duda, el artista se encontraba en una nueva fase, como se desprendía de las obras en las que ya no había formas reconocibles, sino grandes masas de color enfrentadas, y en las que la gestualidad se había apoderado de todo el lienzo: «Los cuadros empezaron a gritar, se volvieron pura inquietud y ansiedad» diría Guerrero. A esto se unía, en el propio título de la exposición, una declaración de intenciones propia ya de un artista muy seguro de sí mismo: la reivindicación del negro como color, del «negro vivo», que pertenece a su memoria, tanto o más que a la de sus amigos Kline o Motherwell. El uso del negro en la



José Guerrero, *Fire and apparitions*, 1956.
Óleo sobre lienzo, 203 x 254 cm,
JP Morgan Chase. Foto Takashi Togawa



José Guerrero, *Presence of Black (Number I)*, 1958.
Óleo sobre lienzo, 158,1 x 199,3 cm. Albright-Knox Art Gallery,
donación de Seymour H. Knox, Jr, 1959

pintura de Guerrero no era nuevo, más bien todo lo contrario. Era difícil encontrar una sola obra del artista hasta ese momento en la que el negro no estuviese presente, aunque no fuera el protagonista absoluto del cuadro, tal y como ocurría en esta exposición en la que los rojos, los azules o los verdes eran los colores predominantes. Así lo veía también el crítico del *New York Times*, Stuart Preston:

En realidad, el negro no es aquí mucho más evidente que otros colores (colores españoles: oro, escarlata, rojo fuego, armonizados rotundamente en la composición y que reciben un intenso dinamismo del violento movimiento sugerido por las formas que suben y bajan. Es como si el artista hubiera intentado, con éxito, representar un corrimiento de tierras. Esta dramaturgia formal le da un carácter personal al trabajo de Guerrero en relación al de otros expresionistas abstractos de la escena internacional.³¹

Guerrero confirmaba ya su singularidad, su gesto (colores provocativos sumados a formas dramáticas) que le permitía trasladar al lienzo, sin la mediación de ningún contenido figurativo, su mundo emocional. Los títulos de sus cuadros ya no hacían alusiones a la imagen o a cuestiones del mundo real o simbólico, sino que ahora se singularizaban por sus colores: *Blues and Black, Presence of Black, Yellow and Brown*.

Pero a pesar del éxito de esta exposición, del reconocimiento que supuso la concesión de la prestigiosa beca de la Graham Foundation de Chicago o de que fuese incluido en la importante muestra *Action Painting*, organizada por Harold Rosenberg y Thomas B. Hess en el Museo de Arte Contemporáneo de Dallas³² —y en la que participaban un selecto grupo de artistas de la primera y segunda generación de la Escuela de Nueva York—, Guerrero cayó en una profunda depresión. Como ha señalado Juan Manuel Bonet, no había tanto negro en aquellos cuadros y más bien, en su opinión, el título de la exposición en Betty Parsons aludía a la negrura del estado de ánimo del pintor que, a pesar de sus triunfos, entra en un periodo de crisis personal que le llevó a iniciarse en el psicoanálisis. Seguramente, sus sesiones psicoanalíticas le ayudaron a resolver sus contradicciones personales y, también, a recuperar nuevos temas para su pintura. Para otros artistas de la Escuela de Nueva York, también el psicoanálisis había influido en la liberación de sus fuerzas creativas. Cuatro años, según cuenta el propio Guerrero, tardó en encontrarse a sí mismo y alejarse de sus fobias. No fueron años improductivos en lo profesional, como atestiguan sus dos muestras en Betty Parsons en 1960 y 1963, su continua presencia en muestras colectivas o la incorporación de sus obras a importantes colecciones de Estados Unidos: los Amigos del Whitney Museum de Nueva York donan un espléndido lienzo al museo; el Art Institute de Chicago recibe para sus fondos *Black and Yellows*; la Albright–Knox Art Gallery adquiere *Presence of Black 1*; o el Chase Manhattan Bank suma varias piezas a sus fondos: *Black Penetration* (1960) y *Blues Converging* (1960).

Lo cierto es que a partir de los primeros años de los sesenta comienza a gestarse un cambio en su pintura que se prolongará hasta casi el final de esa década y que estará caracterizado por la recuperación de su memoria española. Probablemente, el trabajo de introspección al que lo había conducido el psicoanálisis, acompañado de una mayor madurez y seguridad en sí mismo, debieron haberle hecho comprender, también, como a otros artistas de su generación, que las oposiciones que se producen en nuestra psique (racionalidad/irrationalidad, conciencia/inconsciencia, masculino/femenino, oscuridad/luz) se pueden reconciliar y trascender en una síntesis armoniosa durante el proceso creativo.

Es en este momento cuando aparecen un conjunto de lienzos cuyos títulos remiten a imágenes de su infancia y juventud granadinas tales como *Albaicín, Generalife, Sacromonte, Alpujarra,*

31. Stuart Preston: *The New York Times* (29–11–1958). Archivo José Guerrero

32. Los otros artistas participantes en la muestra eran: Gandy Brodie, Eliane de Kooning, Willem de Kooning, Richard Dibenkorn, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Richard Goodnough, Adolph Gottlieb, Hans Hoffman, Franz Kline, John Little, Joan Mitchell, Jackson Pollock, Milton Resnick y Jack Tworkow.



José Guerrero, *Black and Yellows*, 1960. Óleo sobre lienzo, 162,4 x 203,5 cm. Colección particular, Barcelona



José Guerrero, *Penetración*, 1961. Óleo sobre lienzo, 123 x 108,5 cm. Centro José Guerrero, Diputación de Granada

33 Tradicionalmente eran dos chías las que figuraban en los desfiles procesionales vestidas con un manto negro de luto, con capillo y escapularios amarillos.

34 En realidad se está refiriendo a la inauguración del la colección del Guggenheim en el nuevo edificio diseñado por Frank Lloyd Wright que tuvo lugar en octubre de 1959 y en la que su cuadro, *Signs and Portents*, aparecía junto a una obra de Joan Miró.

35 Eduardo Quesada Dorador estudió el periodo citado en este catálogo.

36 Tras diversos desacuerdos, Guerrero abandonará la galería de Betty Parsons en 1963.

La Chía... un conjunto de obras que cronológicamente empiezan ya a coincidir con sus viajes esporádicos a España en los años 1962, 1963 y 1964, y que iluminan un nuevo camino en su trabajo. Es una pintura en la que la gestualidad de los años cincuenta se va apaciguando, organizando en grandes masas de color.

La vuelta a sus orígenes se inicia con el reencuentro de los paisajes, las tradiciones populares y las costumbres religiosas de la España de la primera mitad de siglo de la que se exilió voluntariamente. En obras como *La Chía*, nombre con el que popularmente se conocía la procesión de la Cofradía de la Soledad —que en los años veinte recorría el barrio del Albacín—, se produce el regreso a los lutos de su adolescencia.³³ Esta reivindicación de lo popular, tras más de diez años de inmersión en una ciudad que se consideraba la capital del arte moderno, ha de entenderse como un elemento de superación de las contradicciones que se producían en su interior entre una cultura de vanguardia aprehendida y una cultura popular de la que procedía, pero que ahora interpreta de muy diferente modo.

Es este análisis crítico el que le facilita transformar un lenguaje que en los primeros años de los sesenta parecía ya agotado, para reinventar, sobre sus cenizas, una nueva sintaxis expresiva basada en formas más ordenadas y contundentes, menos emocionales y más racionales. También su interpretación del paisaje se aleja de los modos del expresionismo abstracto conectados con la idea del sublime y la monumentalidad de la naturaleza, para ofrecernos una versión diferente basada en sus propias vivencias. Las referencias de sus obras podían ser las mismas que las de tiempo atrás, pero no los modos de representación. Entonces Guerrero no hubiera dado rienda suelta a la representación de sus pulsiones sexuales, que ahora aparecen sin tapujos en algunas de sus obras.

Finalmente, Guerrero había comenzado a aceptar su lugar, se había descubierto a sí mismo, desde Estados Unidos, a partir de sus orígenes. Estaba aprendiendo a superar sus fobias, sus miedos a la multitud y al desorden de la vida contemporánea, para convertirse en un hombre, en ese artista sin fronteras que siempre quiso ser. «Cuando se inauguró el Guggenheim en mayo 1954,³⁴ un cuadro mío estaba entre Miró y Picasso. Así es que pertenezco al mundo del arte, no pretendo solamente ser español o americano y más que nada quiero ser un hombre, cosa que me está costando mucho trabajo, después quiero ser pintor y más que nada no quiero tener fronteras».

«NEGRO VIVO»

En 1965, después de residir en Nueva York durante quince años, Guerrero y su familia regresan a España³⁵ para establecerse durante algo más de tres años en Madrid, pasando algunas temporadas en Cuenca, una ciudad en la que un grupo de artistas estaban gestando la creación de un museo de arte abstracto español, y en Frigiliana, donde adquirió un pequeño cortijo rodeado de tierras de cultivo, a tan solo unos kilómetros del mar Mediterráneo. Guerrero no había elegido azarosamente ese lugar, sino que lo hizo animado probablemente porque algunos de sus amigos de Nueva York, como la familia García Lorca o la de Jorge Guillén, aprovechando una cierta apertura del régimen franquista, ya pasaban largas temporadas en esta zona, aún no arrasada por el turismo. La cercanía con Granada, en donde residía su madre, que tanto le animó en su juventud a continuar con la pintura, también debió de pesar en esta decisión.

Su regreso a España pudo estar motivado por diversas circunstancias. Por una parte la llegada del pop, que afectó negativamente a todos los pintores abstractos de Nueva York; por otra, la ruptura con su galería neoyorquina³⁶ y, por último, tal vez, el deseo de encontrar un lugar en



Vista de la exposición *Inaugural Selection*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1959. Archivo José Guerrero

la vida artística española que, por aquellas fechas, mostraba signos de cambio gracias a las actividades del grupo El Paso y al núcleo de artistas agrupados en torno al Museo de Arte Abstracto de Cuenca, con los que Guerrero conectó de inmediato. A ello cabe añadir su incorporación a la galería de Juana Mordó que en el año 1964 ya lo incluye en la exposición inaugural de su galería y que le dedicará su primera individual en Madrid tan solo unos meses después. Las primeras energías de la familia Guerrero en España se dedicaron a la reforma del pequeño cortijo adquirido en Frigiliana con el objeto, no solo de dar acomodo a la familia, sino de dotarlo de un buen estudio para el pintor. La ampliación corrió a cargo de su amigo José Luis Fernández del Amo, arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, primer director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid a cuya colección incorporó tempranamente el lienzo de Guerrero *Composición* (1956) y autor del hermoso prólogo del catálogo de su exposición madrileña en Juana Mordó. Su filosofía constructiva estaba inspirada en las enseñanzas de la arquitectura popular, que utilizó como referente para diseñar numerosos asentamientos rurales dispersos por todo el país, y que aplicó a la reforma del cortijo de San José. Fue en este lugar, en torno a la alberca, el vino y las tapas que la familia Guerrero

Negro vivo

En Granada me llamaban el amigo negro. Tenían razón; mi familia, natural del valle de Lecrín y de Loja, era familia muy numerosa por parte de los Guerrero, que era mi madre; por parte de mi padre solo quedaba García, huérfano.

En la familia de mi madre, siempre a intervalos de varios años moría alguien. Mis ropas estaban siempre teñidas en los tintes de la noche a la mañana. Los únicos zapatos, teñidos de negro con un tinte que olía a almendras amargas. El mejor traje que tenía era primero de mi hermano y segundo mío. El tinte era el negro mío. Se notaba un olor entre alcohol y secante. De ahí que me llamaban el amigo negro. Mucho antes que el negro Kline, o Motherwell o el negro muro de Alberti. Durante mi análisis yo hice una exposición que se llamaba *La presencia del negro*. Yo estaba demasiado enfermo para que este negro vivo surgiera a la dura prueba de un sicólogo freudiano. El negro mío está vivo, vibra, es transparente, no es un negro muerto. El negro español está vivo, lo ves en el campo, siempre hay algo negro que se mueve, un toro, una cabra, una mujer de luto como yo, otra muerte como mi abuela, mi abuelo, mi padre, mi hermano, mi otro hermano, más tintes, más zapatos teñidos.

El negro vivo, el amigo negro, el único traje que me compraron me lo tiñeron, los únicos zapatos míos olían al tinte amargo y deseñían. En dos continentes no me pueden quitar este negro, que hasta los veinte años lo tuve. A mi madre nunca la vi vestida de color. Esa mujer jugosa, llena de vida y de dignidad, en donde el rosario y los velos estaban presentes en esa infancia negra, entre el cementerio y la catedral, entre el pintor Bocanegra y Chorrohumo. Entre Alonso Cano y los campaneros de la catedral, entre la cultura de los Olmedo a mis hermanos obreros, todos hijos de chófer y criada.

(Archivo José Guerrero)

37 Además de la familia García Lorca o la de Jorge Guillén, también se establecieron en los alrededores de Nerja otros amigos como Knud Jensen, fundador y director del Museo de Louisiana de Dinamarca, el diseñador danés Poul Kjærholm, el escritor noruego Knut Faldbakken y el arquitecto Bernard Rudofsky y su esposa Berta, que construyeron, gracias a la mediación de Guerrero, su residencia veraniega, a tan solo unos kilómetros de la de José. Para más información ver el catálogo *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, Granada: Centro José Guerrero–Diputación de Granada, 2014.

38 Guerrero recurrió a lo largo de toda su carrera al uso de dibujos, *gouaches* y *collages* para estudiar composiciones que luego trasladaría en ocasiones de forma casi idéntica al lienzo.

39 Guerrero pasó la Guerra Civil en el frente de Ceuta, según él ha contado, dibujando panorámicas.

40 Stephen Polcari: *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

ofrecía a los amigos los domingos, donde tuvieron lugar muchos encuentros de esa pequeña comunidad de intelectuales que, en los márgenes de la dictadura de Franco, compartían largas temporadas estivales.³⁷

Y fue entre Madrid y Frigiliana donde el matrimonio Guerrero planificó el viaje que iba a realizar, junto con el fotógrafo de *Life* David Lees, para documentar el artículo que Roxane escribiría para la misma revista con motivo del treinta aniversario del asesinato de Federico García Lorca. Juntos viajaron entre julio y agosto de 1965 por diversos puntos de un territorio en el que se sucedían imágenes de la naturaleza, de los pueblos y ciudades de la Andalucía de los años sesenta, imágenes también de su realidad social. Muchas de las impresiones de este viaje, relacionadas con diversos lugares lorquianos (Granada, Víznar, Ronda, Jerez de la Frontera, Cádiz, Jaén) quedaron recogidas por Guerrero en cuarenta dibujos que constituyeron la base para composiciones posteriores, un recurso, por otra parte, muy utilizado por el pintor.³⁸ La visita al barranco de Víznar, paisaje final de la siniestra muerte del poeta, quedó recogida en varios de estos apuntes anunciantes de la composición final de uno de los cuadros que marcará un cambio rotundo en su pintura: *La brecha de Víznar*. Seguramente el artista tuvo que recordar, al acometer aquellos dibujos, su experiencia en el frente militar dibujando panorámicas, treinta años antes.³⁹ Y es que este viaje debió de ser importante para Guerrero por diversas razones. Por una parte, le permitió enfrentarse directamente con el recuerdo y las vivencias de la Guerra Civil y trascender el trauma de la muerte, que le había acompañado desde su juventud. *La brecha de Víznar* es el barranco ensangrentado, es el negro del luto de sus años granadinos, pero al tiempo es el sexo femenino, el pecho amamantador, «el negro vivo».

Pero aquel viaje también significó el descubrimiento de la naturaleza en el sentido en que fue asumido por otros pintores de la Escuela de Nueva York. «Para los expresionistas abstractos (como ha señalado Stephen Polcari) la naturaleza es, de muchas formas, humanidad, un *alter ego* metafórico. La Naturaleza es la naturaleza humana».⁴⁰ Y la obra que mejor encarnaría esta fusión de naturaleza y tragedia, sería sin duda, *La brecha de Víznar*, de la que el artista haría diversas versiones a lo largo de su carrera. Las más destacable la realizada en 1979–1980, en la que introduce algunas variaciones de color, y la última, al final de su vida, en la que la tragedia se transforma en un paisaje esperanzado.

En 1968 José Guerrero y su familia regresaron a Nueva York. Posiblemente el artista había encontrado en España muchas de las cosas que tal vez venía buscando. Por una parte, en lo personal, había culminado un proceso de autoafirmación; por otra, en lo artístico, encontró un ambiente muy propicio para la pintura (no podemos olvidar que en España la incidencia del pop fue reducida y muy específica), y además garantizó su presencia artística gracias a la galerista Juana Mordó, que se convirtió en su principal valedora desde 1964. A pesar de todo ello, José Guerrero volvía a América. Como años más tarde declararía, «el arte es una aventura en un mundo desconocido que solo pueden explorar los que estén dispuestos a correr riesgos».



Vista de la exposición de José Guerrero en la galería Betty Parsons de Nueva York, 1954.
Al fondo, *Sombras*, 1954, y *Ascendentes*, 1954.
Fotografía Archivo José Guerrero

La génesis de Guerrero: redefiniendo y depurando la energía en Nueva York (1950–1965)

Serge Guilbaut

Yo me fui voluntariamente. Nunca fui un hombre perseguido. A mí lo que me interesaba era ir adonde estuviera el arte de mi tiempo.

JOSÉ GUERRERO

1 Este texto está basado en mi artículo «Viaje a los centros de la modernidad: los colores de libertad de José Guerrero», en Guerrero, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. Revisado y ampliado se publicó posteriormente en *José Guerrero: catálogo razonado. Vol 1: 1931–1969*, (2 vols.), Granada: Centro José Guerrero–Diputación de Granada y Telefónica, 2007, pp. 48–67, con el título «La génesis de Guerrero: redefiniendo y depurando la energía en Nueva York (1950–1965)», versión que se reproduce aquí.

Esta afirmación de José Guerrero resulta especialmente interesante porque hace hincapié en su amor por la libertad y su anhelo por descubrir las más avanzadas tendencias artísticas. Pero al mismo tiempo, resulta una afirmación conmovedora, porque si bien está claro que su deseo era encontrar el lenguaje moderno más apasionante y articulado de su tiempo para tomar parte en su elaboración, no se percató de que el mundo del arte, y el mundo occidental en general, había cambiado a principios de los años sesenta invadido por la presión de una sociedad consumista novedosa e imparable. José Guerrero, como otros pintores de Nueva York marginados por una cultura consumista más interesada en el ocio popular que en temas existenciales, regresó a España en 1965. Por suerte, justo a tiempo para participar en la reorganización y revitalización de la escena artística española, en un momento en el que el general Franco abría a influencias y hábitos occidentales un régimen que tímidamente se iba liberalizando.¹

Los comienzos de José Guerrero son paradigmáticos en el sentido de que, como muchos pintores de la nueva generación de posguerra, escogió viajar a distintas capitales del arte con el fin de estudiar y después integrar en su obra cuantas soluciones estéticas de posguerra pudiese encontrar, buscando siempre el modo certero de expresar formalmente los nuevos temas contemporáneos a través del filtro de su personalidad y su vida. ¡Y menudo periplo!

Viajó, aprendió y expuso en Francia, Bélgica e Italia durante los años cuarenta, pasando rápidamente del impresionismo al fauvismo, el estilo que mejor se ajustaba a su personalidad y que retomaría bastante a menudo.

José Guerrero era un *fauve* desde todo punto de vista. No solo le interesaba el color y la obra de Matisse, sino que además se mostraba tremadamente inquieto, se movía rápidamente de un sitio a otro para sentirse activamente conectado a las nuevas corrientes de posguerra, a la nueva vitalidad del momento. Se embarcó en un *grand tour* por las capitales del arte europeas aprendiendo, estableciendo contactos, descubriendo mundos culturales no disponibles en la España franquista, incluidos los de famosos artistas modernos como Miró, Picasso y Matisse, a los que estudió asiduamente. Pero no fue Picasso (demasiado árido y analítico) el que captó la atención de Guerrero, sino más bien Henri Matisse, por su uso liberador del color y su expresión alegre, aparentemente simple y auténtica. Los viajes de Guerrero en busca del ombligo de la cultura moderna le llevaron sucesivamente a Berna en 1947, a Roma en 1948, a París en 1949 y finalmente a Nueva York en 1950.

Si en el siglo XIX los artistas modernos buscaban lo exótico de tierras extrañas para renovar el arte moderno, Guerrero encontró el exotismo (o más bien la novedad) en la urbe. Le gustaba la ciudad moderna, lo urbano y el mito moderno hasta tal punto que, como Dubuffet en París, realizó una temprana (y perdida) serie sobre el metro parisino, símbolo por excelencia de la urbe moderna. Por un tiempo, Guerrero se quedó en París y le echó un vistazo a Edouard Pignon,² Leon Gischia y Francisco Bores, sin ser capaz de reunir demasiado entusiasmo por sus obras. Aquel postcubismo era demasiado comedido, demasiado predecible y cauto con el color. Sus temas interesaron a Guerrero porque trataban la cotidianeidad, pero su traducción al lienzo carecía de entusiasmo o violencia cromática, o dicho de otro modo: carecía de personalidad, de individualidad emocionante y explícita. Guerrero expuso varias veces en París, y con éxito suficiente como para que los críticos franceses lo integrasen en la Escuela de París en 1947. Quizá su trabajo era entonces lo bastante tradicional para que París pudiera apreciar la doma de los excesos vinculados a la *sangre española* mediante una buena dosis de pensamiento cartesiano parisino. Pero fue este un éxito dudoso, ya que el pintor estaba empezando a tener conocimiento de una nueva serie de discursos de ruptura con la tradición, expuestos por críticos como Charles Estienne y Michel Tapié, que defendían un arte abstracto sin temor al expresionismo ni al exceso. Guerrero se sintió asfixiado no solo por la rigidez extenuante de la Escuela de París, sino también por la atmósfera cerrada del exclusivista mundo de vanguardia parisino.

Descubrió el amor en el momento oportuno. Se casó con una periodista americana que trabajaba en París para la revista *Life* y partió, con entusiasmo contenido, a Nueva York, al nuevo mundo, llevando vivas en su mente algunas reminiscencias de su pasado y su memoria. Fue en Manhattan donde finalmente encontró su sitio, su voz moderna. Y fue en una pequeña comunidad, Greenwich Village, un lugar incapaz de abrumar por completo a los humanos, un lugar que de hecho el pintor consiguió dominar. La obra de Guerrero cambió radicalmente alrededor de 1951, después de estudiar grabado en el Atelier 17 de Stanley William Hayter, una de las escuelas más avanzadas. Allí, los experimentos abstractos en composición de grabados eran estimulados y audazmente dirigidos, y las últimas tendencias se ponían en práctica con afán descubridor.

Su traslado al Village, que aceleraría su integración en la cultura americana de vanguardia, fue hasta cierto punto comedido. Su entorno, y su apartamento en concreto, debían connotar algunas características de su propia historia personal. Intentó siempre preservar cierta relación con los sentimientos y el estilo de vida europeos en un espacio y un entorno reconocibles que mantuviessen vivas sus raíces. Esa es la razón por la que alquiló un apartamento en Greenwich Village, donde, como él solía describir, los edificios aún conservaban una escala europea, con

2 Existe un gran parecido temático, si no formal, entre la obra fundamental de Guerrero *Lavanderas* (1950), y una serie de obras realizadas por Pignon en 1946–1947 llamadas *Les Catalanes*.

3 José Guerrero, Madrid: Ministerio de Cultura y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980, p. 103.

4 Este callejón sin salida suele estar presente en la creación de las capitales del arte. En 1960 se dio en Argentina, donde los buenos artistas intentaron alcanzar el reconocimiento de Clement Greenberg, que realizó varios viajes a Buenos Aires para analizar el arte de las nuevas generaciones, y se mostró incapaz de aceptar sus diferencias. Aquellos que se acercaban demasiado o dialogaban con el nuevo arte que se hacía en Nueva York eran tachados de «provincianos», y a aquellos que intentaban articular una identidad nacional se les llamaba «regionalistas» y artistas «fuera del circuito». Para un mayor análisis de este proceso, véase Andrea Giunta: *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Durham y Londres: Duke University Press, 2007. Para la primera generación de expresionistas abstractos fue algo bueno, porque todos eran antiguos inmigrantes ya americanizados (Newman tenía acento *yiddish*, De Kooning holandés y Pollock del Oeste).

5 Véase a este respecto mi libro *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

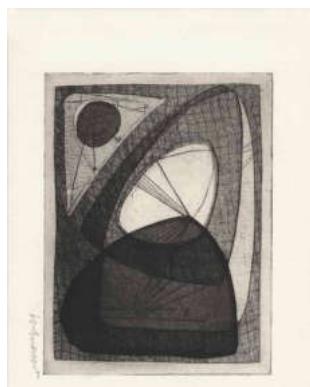
calles pobladas de españoles y emigrantes irlandeses: «[...] fuimos buscando estudios hasta que encontramos un estudio muy limpio [...] que parecía una casa española, muy blanco todo, en una casa de pisos en el Village, que era el único sitio donde yo podía vivir porque eran casas bajas como en Europa, una escala que yo dominaba [...]».³

Allí tuvo presentes sus propias tradiciones. En 1950, recién aterrizando en Nueva York, se hizo un revelador autorretrato que calcaba casi literalmente el estilo de Derain y Matisse en 1908. Esta imagen, violentamente ejecutada, llena de color y de contraste, podría considerarse un símbolo, quizás un talismán, de toda su carrera. Es este apartado de su personalidad el que Guerrero explotaría con el fin de responder a importantes cuestiones contemporáneas debatidas allí y entonces: en concreto, el papel del individuo en las sociedades postautoritarias analizando, como solía apuntar Motherwell, la importante diferencia entre individualidad e individualismo. Por todo esto, y desde el principio, se evidencia que Guerrero deseaba participar activamente en la reestructuración de la sociedad occidental, utilizando el color y la abstracción como parte integrante y fundamental de esta nueva búsqueda de una identidad moderna de posguerra.

La formación de Guerrero culminó aquí, en Manhattan, hombro con hombro con unos expresionistas abstractos en pleno desarrollo y en los debates en The Club, lugar donde conoció a Franz Kline. Es importante que Guerrero llegase en un momento tan interesante como este, cuando la economía estaba en auge y las galerías se estaban expandiendo, precisamente en busca de *sangre nueva*. Si menciono todos estos detalles biográficos no es porque yo sienta fascinación por los detalles biográficos, sino porque esto explica, en parte, la propia fascinación de Guerrero con el nuevo continente y con la fuerte ideología dominante de libertad que cautivaba a la cultura americana liberal del momento y que él aceptó como suya. En todas sus entrevistas, Guerrero se remite constantemente a la «libertad» cuando habla de los Estados Unidos, algo que al parecer detectó nada más llegar al país: «Si usted me preguntara qué es lo que se me concedió en los Estados Unidos, yo contestaría: libertad»; o «Allí encontré una sensación de libertad combinada con una sensación de grandiosidad» y «Lo que me ofreció Norteamérica más que nada fue la apetecida libertad creadora». Este exaltado sentimiento de posibilidades (el nombre de una revista de arte propuesto por Robert Motherwell en 1947) fue algo que experimentó directamente y que expresó de forma abierta en sus cuadros.

Su arte jugó un papel importante en el Nueva York de los años cincuenta y sesenta, aunque su obra no se hiciera totalmente visible ni fuese reconocida por el imperio de los críticos dominantes que dividían los escenarios del arte del mismo modo en que solíamos repartirnos las colonias. De hecho, la imagen de José Guerrero tuvo mayor impacto en España que en los Estados Unidos a pesar de que, o quizás debido a que su imagen personal se había construido a base de manidos tópicos modernistas tradicionales. Siempre se le presentaba como a muchos de los artistas de la segunda generación de expresionistas abstractos: como un artista libre, fuerte y viril que produce un *nuevo arte americano* con acento español. Esta interesante característica, el acento, importante para el reconocimiento de la obra de Guerrero, era sin embargo un arma de doble filo: por una parte, era importante contar con una característica distintiva, aportar a aquel crisol una identidad específica, añadir sabor a la cultura americana, pero, por otro lado, el acento no podía ser demasiado fuerte porque existía el temor a ser considerado exótico o, lo que es peor, provinciano.⁴ Guerrero, como nuevo inmigrante, tuvo que conciliar su interiorización de una ideología americana de la libertad individual abrumadoramente fuerte (caracterizada por la acción y la energía), que teorizó Arthur Schlesinger hijo en su importante libro *The Vital Center, A Fighting Faith*,⁵ y su profundo interés por el color, hedonista pero perturbador, que alimentó y trajo consigo desde los campos que circundan su Granada natal.

El estilo expresionista que adoptó, ampliando su interés por el fauvismo, fue por tanto un vehículo importante para sus jubilosos sentimientos: un hombre nuevo, libre de las normas auto-



Charles Lapique, *Les Régates*, 1946.
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección Louis Carré, París

cráticas, de los malos recuerdos, un hombre nuevo simbolizado por un estilo gestual libre, era capaz, desde cero, de experimentar con signos de independencia, de libertad total, como había afirmado Mark Rothko en 1947–48: «No creo que el problema radique en ser abstracto o figurativo. Se trata de acabar con este silencio y soledad, de respirar y volver a estirar los brazos».⁶ Guerrero no solo creía profundamente en la importancia de la libertad durante la guerra fría, sino que además fue capaz de articular en sus obras un lenguaje que, mediante el manejo de formas y colores fluidos, transmitía al espectador sensación de libertad a través de superficies llenas de color que batallaban sobre el lienzo y lograban a menudo anegar sólidas estructuras en negro. En esta ansiedad y esta tensión es donde se podía saborear la libertad, un lenguaje universal que él creía compartido por todos.⁷ Aunque esta noción de libertad había sido debatida durante algún tiempo por un importante grupo de la vanguardia y por la América liberal desde 1947, a principios de los años cincuenta empezó incluso a integrarse en la ideología del Estado y el presidente Eisenhower la usaba en su campaña contra la Rusia autoritaria. En un discurso pronunciado en el vigésimo quinto aniversario del Museo de Arte Moderno, Eisenhower insistió en la importancia crucial de la libertad de las artes: «La libertad de las artes es una libertad fundamental, uno de los pilares de la libertad en nuestro país. Para que nuestra República siga siendo libre, aquellos de nosotros que tengan el raro don del arte deberían poder usar su talento libremente».⁸ Es decir, que la *libertad del pincel* –todavía tan controvertida en 1948 cuando el Boston Institute rechazó la noción *moderno* por considerarla demasiado elitista— ya se encontraba en 1954 cómodamente instalada en la mentalidad americana. El libre manejo de la pintura en composiciones abstractas ya no era el gesto crítico y osado que había sido unos años antes, sino que era visto más bien como un signo positivo del capitalismo americano, la libre empresa y el modo democrático.⁹ El sentimiento de apertura, de libertad, que Guerrero experimentó a su llegada a Nueva York era el resultado de diversos factores que se relacionaban entre sí para encajar en una nueva definición de la América moderna.¹⁰

La nueva empresa estaba en auge y desarrollo, la nueva vitalidad intelectual y económica se hacía palpable, un nuevo deseo de centralismo estaba emergiendo, así como una urgente necesidad de abrirse hacia Europa —ahora que el arte americano moderno se había consolidado— para dar un sabor internacional muy necesario a la escena neoyorquina. Adolph Gottlieb lo dijo muy bien en 1954 cuando contó a la audiencia de la Asociación de Arte Universitario que «el artista americano no tiene ya complejo de inferioridad con respecto a Europa [...] Como ya no tenemos complejo de inferioridad, no necesitamos ser ni chauvinistas ni expatriados».¹¹ El problema que Guerrero tuvo que afrontar entonces fue que realmente había una explosión de producción expresionista abstracta. Se había convertido en el estilo de moda, el gesto había sido colonizado, insensibilizado por multiplicación. Lo difícil para Guerrero fue encontrar una voz reconocible, un estilo por

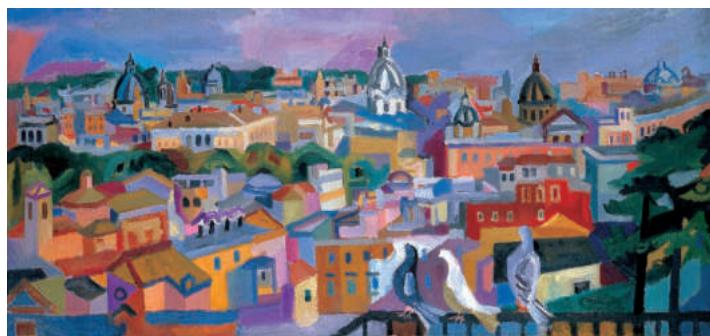
6 Mark Rothko, en *Possibilities*, (invierno, 1947–1948).

7 Hasta 1960, su trabajo permanece del lado del gesto mediante la integración de algunos hábitos gestuales de Kline y De Kooning. Pero después de 1960, sus obras tienden a relajarse un poco, tienden a aportar un nuevo nivel de fluidez coloreada sin olvidar por completo la marca del libre manejo. Sus gestos eran simplemente más amplios, armonizaba la superficie de las capas de pintura con amplias superficies de textura brillante. Estilísticamente, este tipo de obras se ajustaban con dificultad a la pujante escena americana, porque quedaban atrapadas entre las dos tendencias principales que dividían a la vanguardia, adoptaba un colorido social y político: pintura gestual y pintura de campos de color. Su conciliación podría haber sido una ventaja, pero en la escena artística americana de los años cincuenta y sesenta se convirtió, sugeriría yo, en un impedimento. El hecho de que Guerrero conociese a Franz Kline en 1958, cuando Kline estaba alcanzando el estrellato hasta el punto de poder permitirse comprar (fue uno de los primeros en hacerlo, y por ello fue enormemente admirado en el Village) un flamante Ford T-Bird, debió de darle a entender que realmente América no era solamente la tierra de la libertad, sino además la de las oportunidades, el centro para los artistas modernos ambiciosos. Si añadimos a esto el hecho de que ya en 1951 uno de los grabados de Guerrero participó en una exposición en París organizada por el servicio de propaganda del Departamento de Estado (USIS), nos damos cuenta de lo abierto que parecía estar la estructura y lo esperanzado que podía sentirse un joven artista extranjero ante esa aceptación.

8 Discurso del presidente Eisenhower, en los archivos de la Tamiment Library, NYU. También comentado en «President Links Art and Freedom», *The New York Times* (20 de octubre, 1954).

9 Véase Serge Guilbaut: «The Frightening Freedom of the Brush», en *Dissent, The Issue of Modern Art in Boston*, ICA Boston, 1986, pp. 52–94.

10 La práctica de un vocabulario expresionista abstracto era una lección importante, un importante descubrimiento y comprensión del creciente escenario artístico de vanguardia de Nueva York. Muy pronto Guerrero quedó fascinado con la fluidez del mercado, del sistema de galerías, con la apertura y actividad de la ciudad. Nueva York, a pesar de una historia de posguerra ya activa, estaba todavía en vías de crear una vanguardia, de construir una comunidad en la que la primera generación de expresionistas abstractos realizaría logros simbólicos importantes. Por aquél entonces, el estilo expresionista abstracto ya había sido aceptado e incluso integrado en los medios (Pollock apareció en *Life* en 1949 y la obra de Rothko decoraba una habitación en la revista *Vogue* en 1950). Mark Rothko aparece en la revista para mostrar lo bien que quedaban las obras de arte moderno en las casas en 1950. El artículo se titulaba: «One Picture Wall or Many Picture Wall», *Vogue* (13 de abril, 1950), pp. 68–69.



José Guerrero, *Panorámica de Roma*, 1948.
Óleo sobre lienzo, 87 x 184 cm. Centro José Guerrero, Diputación de Granada

11 Adolph Gottlieb: «The Artist and The Public», *Art in America* (diciembre, 1954), p. 268.

así decirlo, diferente del gusto establecido pero sin romper con él. Y la dificultad era grande. En los comienzos de su carrera profesional, Guerrero, tras su experiencia en el estudio de Stanley William Hayter —Atelier 17—, realizó una serie de abstracciones experimentales bastante originales pero difíciles de integrar en la escena artística de Nueva York. La evolución de la obra de Guerrero de París a Nueva York es bastante interesante porque muestra que, habiendo adquirido muchos de los lenguajes parisinos contemporáneos que entonces pugnaban por posicionarse en la reorganización de la moribunda Escuela de París, se encontraba abierto al estilo más libre e individualista que entonces se veía en Nueva York. Guerrero pasó de Lapicques (*Panorámica de Roma*, 1948) a Pignon (*Dos Hilanderas*, realizado en París en 1948, que tiene un extraño parecido con *Les Catalanes*, de Pignon, pintado ese mismo año) y a los pintores abstractos del grupo *Réalités Nouvelles* (en sus obras desde 1949) interesados en el efecto social de la abstracción.

Esta opción por la abstracción es la que resultó más fructífera para Guerrero después de 1950, el año de su llegada a Nueva York, ya que produjo una enorme cantidad de obras abstractas impregnadas del estilo matérico europeo pero también, y esto es lo interesante, deudoras de la inclinación neoyorquina por un estilo más libre y personal, hasta el punto de atraer el interés de la galerista Betty Parsons sin que esta, no obstante, lo invitase aún a exponer en su galería. Estas obras siguen resultando fascinantes hoy porque, como obras de transición, suelen servir como muestra de una especie de cambio paradigmático en su trabajo que se materializó a través de la integración de varias corrientes internacionales contemporáneas. Fueron ejecutadas entre 1950 y 1958 a partir de materiales de derribo —ladrillos, cemento, madera y hasta incluso dicen algunos que amianto—, y tuvieron cierta repercusión en prensa. Aline B. Louchheim las describió como obras vigorosas y monumentales, y mencionó el «alto voltaje» de su españolidad. Este nuevo trabajo comprendía una serie de pinturas exuberantes realizadas con materiales muy distintos en divertidas composiciones de formas y figuras en la línea de Miró y Calder. Estas obras (la mayoría perdidas hoy), mostraban un juego de oposición entre el soporte (material de derribo) y figuras biomórficas y orgánicas flotantes en rojos y azules brillantes, creando formas jeroglíficas que animaban los muros. Constituían una especie de modelos experimentales para decoración arquitectónica, proyectos para enormes frescos públicos y abstractos. Y esta es la razón por la que estas obras tempranas y difíciles siguen siendo fascinantes. De hecho, se situaban en la encrucijada de la modernidad intentando literalmente hacerse un sitio entre los dos discursos antitéticos más relevantes del momento: la importancia del arte moderno en la sociedad contemporánea y el papel de los espacios públicos y privados. Al proceder de Europa, Guerrero juega con formas abstractas deudoras de artistas como Miró al tiempo que se interesa por las nociones de arte público que fueron objeto de un importante debate teórico en el entorno del Salón des *Réalités Nouvelles* en París. El Salón estaba dedicado a la abstracción geométrica, destinado a la defensa y expresión de una realidad ideal construida racionalmente para proponer un espacio social común y utópico coherente. Estos artistas geométricos, a través de una revista llamada *Art d'Aujourd'hui*, solían inclinarse por la decoración arquitectónica y la relación sencilla y directa entre artista y público. Y es con este tipo de abstracción utópica con la que Guerrero anda flirteando en sus composiciones de 1953, pero dándoles un giro. De hecho, los pocos ejemplos que se han podido recuperar de este periodo muestran un doble interés. En primer lugar, una yuxtaposición de materiales modernos (plástico, cemento y metal) con el fin de producir modelos que sirvan de maquetas para decoración arquitectónica y, al mismo tiempo, una yuxtaposición de materiales y texturas diseñadas para conectar con sus deseos personales. Guerrero realiza una afirmación pública —alentada por el ejemplo de los pintores de la abstracción geométrica y vivificada por símbolos íntimos de placer y efectos emocionales—. Estas obras, una especie de visión estructuralista y cruda oposición, eran fuertes *bricolages*, yuxtaposiciones de distintos materiales para producir sensación de diferencia, de juego entre texturas que proporcionen una especie de placer matérico. Se sitúan entre el deseo de proponer una decoración arquitectónica en el ámbito público y el placer



José Guerrero, *Dos hilanderas*, 1948.
Óleo sobre lienzo, 112,5 x 125 cm.
Centro José Guerrero, Diputación de Granada



Edouard Pignon,
Les Remailleuses de Filets, 1946.
Óleo sobre tela, 170 x 200 cm.
Colección particular, París

de jugar, la necesidad de expresar el deleite táctil y visual del artista. En su relación con la abstracción geométrica son fundamentales, porque alteran el orden de prioridades en la carrera de Guerrero. Fuertemente integradas en una tendencia hacia la pintura mural (pública) muy popular a finales de los años cuarenta —recordemos que Pollock, Rothko y muchos otros seguían intentando producir imágenes que atrajesen por su gran formato a un público más amplio—¹² producen además una sensación táctil y de juego difícilmente reconciliables con la tradición canónica de la abstracción geométrica. El arte moderno más avanzado todavía tenía presente la importancia de la afirmación pública, pero en este momento no se hacía a través de juegos geométricos o matemáticos racionales, sino ampliando las emociones personales al tamaño de un mural. La experimentación que Guerrero realiza con todo este material en esas series hoy perdidas se mantiene en la encrucijada de la reorganización de la estética de posguerra, en un peligroso equilibrio entre dos sistemas de representación opuestos durante el conflicto bélico: de un lado, los fríos y racionales planes de organización de un futuro utópico, de otro, un psicoanálisis personal, inseguro y atormentado (algo que todos pudieran ver y de lo que pudieran aprender).

Esta serie matérica es crucial en la carrera de Guerrero ya que está aprendiendo, a través del debate de Nueva York, cómo alejarse de una pintura europea de orientación social (Pignon, Picasso, abstracción geométrica) para producir una obra supuestamente más orientada hacia sí mismo, aunque todavía preocupada por el espacio público, tipo la de los pintores del expresionismo abstracto. Pero este era también el propósito de los pintores de las *Réalités Nouvelles* de París, cuyo trabajo pretendía funcionar como proyecto de un nuevo entorno social capaz de cambiar las relaciones sociales tradicionales en una especie de revolución blanda. De modo que lo que se ofrecía era una disyuntiva radical y antitética: entre expresiones centradas en el individuo por una parte, y la construcción de una utopía orientada hacia lo social por otra. Guerrero dirige su obra hacia un término medio entre ambas opciones.

Las composiciones de Guerrero de 1950–1955 oscilaban entre estos dos espacios, entre el público y el privado, y constituían sin duda un punto de partida hacia la expresividad, algo fácilmente constatable si se observa la fuerte carga de materiales y colores expresivos que invade invariablemente las obras. Sin embargo, sin este código, sin este bagaje de conocimientos, era difícil descifrar todas las connotaciones incrustadas en su superficie. Cuando se presentaron por primera vez en Chicago en 1954, no tuvieron una recepción abrumadora. De hecho, la primera vez que se mostraron en The Arts Club de Chicago junto a obra gráfica de Miró, en una exposición que pretendía abarcar la imagen moderna de la cultura española con Miró junto a Guerrero como artista nuevo y prometedor, las reacciones no fueron tan positivas, como puede deducirse de los artículos aparecidos en la prensa local. Por una parte, los periodistas se sintieron molestos porque no pudieron reconocer el famoso humor mironiano en aquella gráfica tan poco emocionante que se mostraba sencillamente como una señal de Miró. Eran torpes y aburridas: «Creemos que los dibujos de Miró tienen carácter trivial y carecen de humor, grata característica que poseían la mayoría de sus obras anteriores»¹³, y no podían reconocer la calidad vanguardista de los artistas afincados en Nueva York que participaban en la exposición. El *Chicago Daily Tribune* descartó la obra de Guerrero por considerarla rara: «Guerrero presenta parte de un muro real de ladrillos, auténticos bloques de pavimentación, pizarra y uralitas. Estos murales están intervenidos con pintura hasta el punto de asemejarse a una valla publicitaria de la que se ha arrancado la mayor parte de un anuncio. Las pinturas propiamente dichas poseen títulos enigmáticos pero están despojadas de todo significado y todo arte. No se pierdan sin embargo la exposición: es material de conversación como la pintura derramada de Pollock. Pero no es buena pintura, no es arte del bueno».¹⁴ Para los críticos de Chicago, Guerrero formaba parte de la vanguardia, era un simple productor de chismorreos como Jackson Pollock. Pero la presentación de los collages de materiales en bruto es la que desató la reacción más violenta:

12 Pollock llegó incluso a realizar murales desmontables para Peggy Guggenheim en 1945.

13 *Chicago Daily Tribune* (5 de mayo, 1954).

14 Ídem.



José Guerrero, *Sin título*, c. 1952–1955.
Silicato y óleo sobre panel de ladrillo,
30.5 x 43 x 6 cm Colección familia Guerrero.
Fotografía Archivo José Guerrero

15 Chicago Sunday Tribune (16 de mayo, 1954). Lo que se atacaba aquí era la inutilidad del material, del producto. El anónimo periodista continuaba: «El School of the Art Institute expone hasta el 24 de mayo en las galerías del ala este del museo. La mayoría de los participantes se dedican al arte comercial. Hay buenos tejidos, diseño de telas y trabajos que siguen esta línea tan provechosa». Nada que ver con los objetos inútiles que enviaban las galerías de vanguardia como Sidney Janis y Betty Parsons desde Nueva York.

16 James Johnson Sweeney: *Younger American Painters* (A selection), The Whitney Museum, 1954, s. p. El texto continuaba intentando encontrar, sin mucho éxito, características específicamente americanas. El arte americano era *tradición pionera*: «las figuras que conforman las composiciones americanas suelen ser figuras activas que transmiten un ritmo incesante y ajeno a las formas suaves y flotantes y la calma organizada de los europeos. [...] Esta emoción continua, esta tensión en la expresión, esta inclinación al contraste violento de figuras y colores, esta crispación —tan frecuente— y esta paleta brillante que contrasta con la sobriedad europea se dan de modo habitual en el arte joven». Guerrero, el europeo desarraigado, satisfacía mejor los requisitos de Nueva York que los de Chicago. Nueva York era capaz de reconocer un carácter americano que Chicago no veía.

17 Guerrero explica en una entrevista que tomó la decisión de abandonar aquellas obras de inspiración arquitectónica tras una conversación con Mark Rothko: «Le pregunté si no le interesaría cooperar con los arquitectos, ya que sus obras eran tan monumentales, casi arquitectónicas. No le interesaba en absoluto. Me respondió que los edificios los tiran cada treinta años, los cambian, se deterioran y en el deterioro estaba convencido de que sus cuadros perderían siempre. Hablamos de arte, de pintura, de América, de España. Pero la conversación sobre arquitectura se me quedó grabada. Por aquella época yo estaba trabajando unos frescos con silicato. Era un trabajo excesivamente técnico y muy poco agradecido. Decidí dejarlo». «Mi Nueva York (fragmentos)», Arteguia, n.º 50 (30 de noviembre, 1979), p. XVI.

La obra de Guerrero hay que verla para creerla. Consiste en delgadas capas de pintura sobre auténticos ladrillos, bloques de cemento, planchas de uralita y pizarra. Esos son los murales. Las pinturas están hechas sobre grandes paneles y no se parecen a nada de lo que normalmente se asocia al arte. Resulta difícil creer que alguien pagara el transporte para traerlas aquí. Nunca la vanguardia se mostró tan avanzada.¹⁵

Por otra parte, hay que apuntar que ese mismo año James Johnson Sweeney incluyó la obra de Guerrero en una importante exposición en el Museo Guggenheim titulada *Younger American Painters*. Allí, Guerrero era visto como un destacado pionero del arte moderno. Sweeney, en su deseo de redefinir un nuevo arte específicamente americano, buscaba obras que intentasen despegarse de los modelos europeos tradicionales.

Si queremos tener una cultura individual en los Estados Unidos, esta debe alcanzar la madurez en un entorno relativamente independiente. La juventud debe ser el primer paso. Y el arte. Como un ser humano, debe pagar por la ventaja de la juventud, con todo lo que esta conlleva, si el fin es el de ganar en madurez. Debe crecer —encontrarse a sí misma— a través del entusiasmo, la energía ostentosa, el coraje de la *vulgaridad* creativa, a través de la intensidad y el apasionamiento.¹⁶

Guerrero parecía por tanto reunir los requisitos exigidos en Nueva York. Era un nuevo *joven americano* asistido en su búsqueda por sus cualidades españolas (tópicos tradicionales) de violencia, color y entusiasmo, rasgos que a mediados de los años cincuenta eran considerados propios y privativos de la juventud americana. Estas experimentaciones con modelos arquitectónicos tan importantes en la obra de Guerrero durante el periodo 1950–55 se mantuvieron de forma esporádica hasta 1960. Pero en 1955 Guerrero ya empezó a realizar una nueva serie de pinturas en las que, renovando algunos de los motivos tomados de Miró, Calder y su propia obra mural, consiguió conectar directamente con el paisaje espacial y gestual de la escena artística de la vanguardia de Nueva York.¹⁷

En Francia así como en los Estados Unidos la pintura gestual se academizó, pero lo que hizo diferente al principio la obra de Guerrero fue, en realidad, no tanto su hispanidad, como insistían algunos críticos, sino la tensión presente en sus primeros trabajos entre su interés por el movimiento Cobra y su manejo gestual recién adquirido. La yuxtaposición de estos dos elementos lo singularizó, entre 1953 y 1954, la unión perfecta entre las vanguardias de América y Europa. Las reminiscencias del vocabulario Cobra (las superficies flotantes de colores, biomórficas, como la ameba) aliadas con una amplia y activa pincelada, producían una agresividad airada poco co-



José Guerrero, Sin título, 1949. Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas. Obra en localización desconocida. Fotografía Archivo José Guerrero



José Guerrero, Sin título, c. 1951. Óleo y silicatos sobre panel, medidas desconocidas. Obra en localización desconocida. Fotografía Archivo José Guerrero

mún en Nueva York. Esta animadversión no solo provenía de los movimientos del brazo o de las pinceladas violentas, sino también de un rápido movimiento visual deslizante por la superficie del lienzo, que hacía que esas formas biomórficas violentas chocasen visualmente en un frenesí de zigzags entrecortados. Las formas ovoides preñadas, características de estas series, no se suspendían para atormentar o como tristes recuerdos, como en los cuadros de Motherwell, sino que más bien parecían a punto de estallar en una mirada de fuegos artificiales. Proponían una rapidez de pincelada que encajaba en el estilo del *New York type painting*, pero añadían una estridencia de color de un tono tan fuerte que mantenía el nivel de intensidad a una altura especialmente inusitada para la pintura americana. Es esta clase de pintura híbrida la que sedujó a James Johnson Sweeney, un hombre muy al corriente de las tendencias europeas.

En los años cincuenta, en Nueva York aumentó el interés por la cultura española debido a la renovación de las relaciones entre el Gobierno de los Estados Unidos y el régimen de Franco. Las razones fueron consideraciones estratégicas en el ámbito de la guerra fría que permitieron a los americanos construir varias bases militares en territorio español. España de repente se puso de moda. El año 1953 fue también una especie de umbral para la vanguardia de Nueva York. Fue el momento en que el éxito financiero por fin se estaba desarrollando, transformando con ello la estructura del propio mercado. Las actividades de tipo bohemio como la galería de Betty Parsons, por ejemplo, eran desbanquadas por otras de vanguardia más orientadas hacia el mercado como la de Sidney Janis.¹⁸

Hacia 1953, por consiguiente, Parsons buscaba desesperadamente sangre nueva para su galería. Habían pasado los años, como 1948–49, en que el mundo de las galerías de arte moderno debían demostrar una identidad de vanguardia con características específicamente americanas. Después de 1953, el nuevo mensaje era el internacionalismo. Había llegado a ser un imperativo demostrar que Nueva York era capaz de alimentar una auténtica escuela internacional como la parisina de antaño. Esta era una idea importante porque se decía que una ciudad como Nueva York, con su ambiente, su comercio, y su inquietud intelectual, daría a todo artista procedente de la periferia la oportunidad de participar en la construcción de una imagen moderna internacional —si no universal— sin perder su propia diferencia. Los extranjeros eran bienvenidos porque traían su especificidad excéntrica para alimentar y reforzar la imagen del centro. Un centro (Nueva York) que, desde 1950, estaba vendiendo la idea de libertad como esencia de la nueva América imperial, en oposición a la ofensiva de paz desplegada por el comunismo internacional. Ahora puede verse cómo Guerrero pudo encajar en una atmósfera así y cómo pudo creer sinceramente en la retórica de la libertad, aunque esta fuera interiorizada en el apogeo de la histeria McCarthyista y, por supuesto en el caso de Guerrero en particular, contra el telón de fondo del régimen autoritario de Franco.

Este proceso de internacionalización fue decisivo para el desarrollo del escenario del arte de vanguardia de Nueva York, y marchaba a toda velocidad. En 1952, por ejemplo, el francés Georges Mathieu, igual que Pierre Soulages, expuso en la galería Kootz y llegó a formar parte de la galería en 1954; y el español Antoni Tàpies se hizo asiduo de la galería Martha Jackson en 1953, seguido por el artista Cobra holandés Karel Appel en 1954. Llevado por esta ola internacional y por este nuevo interés por las cuestiones españolas, José Guerrero se estableció en Nueva York como expresionista abstracto, aportando una renovada y juvenil bocanada de aire fresco. Todo parecía ir bien entonces para Guerrero. Pero si el mercado respondía razonablemente bien a su obra, la falta de una reacción crítica americana parecía extraña y poco corriente. Por supuesto, nuevamente, como en el caso de Tàpies, Guerrero tenía muchos partidarios entre los coleccionistas y los museos, pero parecía tener más dificultades para convencer a los principales críticos de arte. El problema con esta segunda generación de pintores expresionistas abstractos —y este fue sin duda el caso de Guerrero— era que cuando empezaban



José Guerrero, Sin título, c. 1951.
Óleo y silicatos sobre panel, medidas
desconocidas. Obra en localización desconocida.
Fotografía Archivo José Guerrero

¹⁸ En 1951 Betty Parsons, tras una larga serie de crisis, perdió gran parte de su primera generación de artistas del expresionismo abstracto (Pollock, Rothko, Hoffman, Still, Newman) en favor de Sidney Janis, que era considerado más profesional. Véase Serge Guilbaut: «Le Marketing de l'Expréssivité à New York au cours des Années Cinquante» en *Le Commerce de l'Art*, Besançon: Éditions la Manufacture, 1992, pp. 243–289.



Vista de la exposición de José Guerrero en la galería Betty Parsons de Nueva York, 1957.
Fotografía Archivo José Guerrero



José Guerrero, *Black and Yellows*, 1961.
Óleo sobre lienzo, 215,6 x 179,4 cm.
Whitney Museum of American Art, Nueva York

a pintar, el estilo ya había sido codificado, en cierto modo. José Guerrero, al identificarse con los *action painters*, definía con acento español su específica identidad, que era evidente. Sin embargo, fue más difícil imponer una originalidad muy necesaria en el Nueva York moderno que habría atraído la atención de los principales críticos de arte. Más tarde, en 1971, Clement Greenberg, después de alabar la nueva obra de Guerrero presentada en Dublín (ROSC), recordaba que le había conocido como «un expresionista abstracto rutinario». Sin embargo, el arte de Guerrero de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta tenía un componente que debía haber advertido a Greenberg sobre una peculiaridad interesante y oportuna que luego defendería de modo desafiante frente al arte pop: el color.

En los círculos modernos, el color se convirtió por un momento en símbolo de modernidad, sustituyendo al goleo existencial y la pincelada salvaje. El color se convirtió en signo de frialdad sofisticada, de arte de élite avanzado, un atractivo cultural en la carrera hacia la creación de una cultura altruista, una cultura de abundancia, confort y felicidad. El mismo Franz Kline, entonces pintor enérgico por excelencia, se sintió presionado y empezó a utilizar el color atormentado en sus grandes composiciones. Guerrero, por otra parte, no tenía este problema puesto que, desde el principio, fue capaz de integrar con pleno sentido áreas de color suave y generoso en un entorno por lo demás inestable. Este remanente del paisaje anárquico a lo Matisse, el paraíso anarquista, el espacio personal y lleno de color creado por Guerrero a principios de los años sesenta en obras como *Black and Yellows* (1961), respondía de forma muy precisa a la nueva situación americana anteriormente analizada. En muchos sentidos, lo hizo mejor que su amigo Franz Kline con sus nuevas abstracciones *llenas de color* mientras la escena se transformaba a través del bienestar económico y la ilusión.

José Guerrero y Franz Kline se conocieron en 1958 y se hicieron grandes amigos, e intercambiaron muchas ideas sobre pintura. 1958 fue el año que marcó el triunfo del expresionismo abstracto en América. Fue el año en el que Kline consiguió introducir la bohemia militante en la corriente dominante, en una exitosa vanguardia. Se compró un coche nuevo, pero no cualquier coche: un lujoso Ford T'Bird, una máquina potente que, además, otorgaba cierto estatus. El artista de vanguardia podía por fin, como la nueva y poderosa clase media, sentarse en una de esas máquinas maravillosas difundidas por lustrosos anuncios que aparecían incluso en las revistas de arte. La vanguardia no solo estaba al mando de los avanzados programas estéticos de los principales museos del país, que además se exportaban a Europa, sino que además estaba en consonancia con el más avanzado comportamiento consumista. Fue todo un símbolo para los artistas luchadores de la vanguardia. La noticia se infiltró a gran velocidad en el mundo del arte. El T'Bird se convirtió en el ocho cilindros de la victoria de la abstracción. Si Jackson Pollock rompió el hielo cuando al parecer Willem de Kooning habló de cómo aquel imponía su obra al público, Franz Kline fue definitivamente el que arruinó la banca, el que ganó el premio gordo por así decirlo. La compra del coche fue algo más que la adquisición de un objeto: suponía la adquisición de un modo de vida, de un conjunto de nuevos símbolos culturales que definirían durante muchos años a la cultura americana tanto dentro como fuera del país. De repente, la vanguardia fue aceptada. La bohemia había entrado por fin en la vanguardia, en el corazón del sistema. Por fin, la velocidad y la modernidad dejaron de ser tan solo una metáfora sobre un lienzo y se vivían diariamente sin plantear demasiados problemas éticos. La vida, la vida de vanguardia era buena al fin... ¿o no?

Como suele ocurrir en estos casos, mientras el expresionismo abstracto celebraba en el Cedar Bar su victoria dando rienda suelta a sus emociones, esta victoria parecía anunciar al mismo tiempo su decadencia. El coche simbolizaba en último término la adquisición de poder, pero era un poder en proceso de devaluación debido una nueva vanguardia que se instaló rápidamente y que a través del escarnio era capaz de rebajar el placer de la generación

anterior. Rauschenberg se regodeaba en esta idea borrando la imagen simbólica del padre, De Kooning, y evidenciando lo pretencioso de la gesticulación al presentar lienzos blancos y neutros animados únicamente por las sombras de los transeúntes. Era toda una acusación a una generación que creía en preocupaciones existenciales y afirmaciones heroicas individuales. En muchas mentalidades jóvenes, como las de Rauschenberg y Jasper Johns, una práctica artística enraizada en la cultura popular estaba empezando a cuestionar la autenticidad del expresionismo. La victoria económica que alcanzó a la generación de pintores expresionistas abstractos permitió a esta joven generación invadir y cuidar del campo simbólico activo. Mientras al expresionismo abstracto se le ofrecían los placeres del consumo, se les arrebataba del mismo modo el placer del significado. Los serios interrogantes e investigaciones psicológicas que gobernaban el inconsciente de posguerra, que era el motor del nuevo humanismo del expresionismo abstracto, avanzaban sin combustible. El pop art irónico cobraba ahora más sentido para una nueva generación que buscaba formas de vida menos dramáticas.

Todo esto era lo más difícil de conciliar para alguien como Franz Kline, al que el éxito le llegó de forma rápida y definitiva después de que en 1950 decidiese concentrarse en mostrar un cuerpo de trabajo coherente en la Egan Gallery. Un cuerpo de trabajo preocupado exclusivamente por, en su caso, abstracciones en blanco y negro, el lenguaje moderno por excelencia por aquel entonces (Pollock y Soulages en París estaban haciendo lo mismo y, en 1958, la primera exposición que Guerrero hizo de sus abstracciones en color se tituló, para sorpresa de varios críticos de arte, *La presencia del negro*). Lo que es importante resaltar es que su éxito se entiende si nos fijamos en lo bien que sus abstracciones sintonizaban con los deseos y necesidades de una sociedad americana que salía de la guerra fuerte pero sedienta de los nuevos desafíos de un sistema político diferente durante la guerra fría.

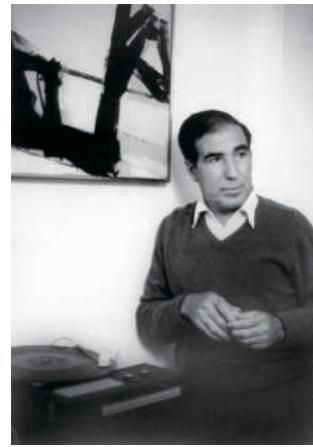
Lo que los críticos modernos vieron en las abstracciones de Kline era energía en estado puro, obras de una vez, una pintura tan inmediatamente presente que no daba tiempo a pensar, a analizar, apenas el tiempo de asimilarla: una especie de efecto subliminal. La experiencia era moderna, era como ver un anuncio a través de la ventana de un rapidísimo vagón de metro, donde el impacto se multiplica mediante la repetición. Esta experiencia urbana, este tipo de lectura, la llevó a cabo por primera vez Elaine de Kooning, al afirmar en el catálogo de Egan que «La implacable fuerza masculina presente en cada superficie raspada o en cada marca del pincel no revela teoría o dogma alguno. La realidad que aquí se crea posee la inmediatez rotunda y aturdida de una experiencia personal a la que normalmente no se le presta ninguna atención; es como un trayecto en metro».¹⁹ Se trataba de una obra inmediatamente disponible, intensa pero no densa, cuya sorprendente simplicidad rozaba una refrescante ingenuidad. Durante muchos años, la idea de que la lucha del individuo contra el vacío de la existencia tenía que hacerse visible era algo que se daba por hecho en los círculos vanguardistas, así como la idea de que esta lucha por la liberación estaba canalizándose hacia una especie de liberación de las fuerzas del inconsciente. Por eso la energía, la actividad del pintor registrada en el lienzo debía ser visible, como prueba de la sinceridad del artista. Esto es lo que Kline proporcionó con franqueza y grandiosidad, y es la razón por la que Guerrero logró conectar con el artista americano. La obra de Kline era directa, sencilla, poderosa y sincera, sin la carga de un exceso de pensamiento o teorización, sin todo aquello que había invadido el arte moderno a finales de los años cuarenta. La obra de Kline fue la pincelada de un genio por así decirlo, porque él podía extraer con sus gestos, por adición y repetición, lo que el movimiento llevaba diciendo años de un modo amorfo y disperso. Kline sacó a la luz toda aquella ansiedad, el miedo, la vitalidad y la esperanza, un logro justo delante de tu cara, de tu cara de ciudadano.

Como espectador, un encuentro cercano con la vitalidad del gesto era como un soplo de aire fresco. Kline presentó la esencia del movimiento, y no las superficies abrumadoramente cons-

19. Elaine De Kooning: *Catalogue*, Nueva York: Charles Egan Gallery, 1950.



Franz Kline, Sin título, 1960.
Óleo sobre tela, 50,8 x 60,9 cm



José Guerrero junto a la obra anterior.
Colección familia Guerrero.
Foto: Gonzalo de la Serna

20 Clement Greenberg: «American Type Painting», *Partisan Review* (primavera 1955), reeditado con modificaciones en *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1965, pp. 208–230.

truidas de De Kooning con sus memorias de formas borradas, su ambigüedad de formas e interrogantes inconscientes y su ambivalencia, ni el *pathos* y la memoria de las luchas políticas que ofrecían los enormes lienzos en blanco y negro de Motherwell, ni los dibujos en blanco y negro *inacabados* y torturados del Pollock de los años cincuenta. Lo que Kline ofrecía eran indicadores sanos y fuertes de libertad, exentos de un elaborado conjunto de cuestiones complejas. Era un auténtico hombre de frontera, y logró atraer a un Guerrero que estaba integrando su recuerdo del paisaje español en su discurso sobre la vida urbana en un intento por reformularla. Sus distintas tradiciones provocaron agudas diferencias a la hora de transcribir intereses compartidos. Kline fue visto como una figura heroica porque trataba de salvar, de modo visual y enérgico, una parcela de esta subjetividad que luchaba por sobrevivir bajo la avalancha de la mecanización. Sus imágenes eran sobre el paisaje urbano, sobre la difícil situación de la subjetividad en la ciudad moderna. Todos la reconocían. Esas imágenes parecían ofrecerse a todo el mundo de modo directo, sencillo, en rápida sucesión, como ofrenda de libertad. Como espectador, uno podía sumergirse (casi siempre él, pocas veces ella) en este océano agitado de liberación, a veces sin reconocer, como ha demostrado Jean Baudrillard, que estas imágenes reproducían en su condición de serie el estado concreto del que esa mancha libre intentaba escapar, y todo esto, además, en el frenesí de una posesión vanguardista incapaz de ver que la pintura de acción estaba en connivencia, y no en oposición, con la sociedad. Este es un mensaje que ya presentaron con gran ironía en 1960 artistas pop como Lichtenstein por ejemplo, al congelar una pincelada sobre el lienzo, señalando la pomosidad y el efectismo de este viejo indicador de autenticidad. No obstante, parte de la segunda generación de pintores expresionistas abstractos, a la que pertenece José Guerrero, consiguió mantenerse activa hasta su deceso al ponerse de moda el arte pop. Hubo un corto periodo, entre 1953 y 1964, en que todavía algunos artistas pudieron adaptar las formas del expresionismo abstracto a las distintas cuestiones que surgían de una sociedad americana próspera que se estaba desarrollando a gran velocidad.

El modo particular en que Guerrero construye imágenes resulta importante para reconocer y comprender la rapidez con la que asimiló los discursos internacionales modernos dominantes en la época al tiempo que insuflaba en ellos algunas cualidades y particularidades personales profundamente sentidas. Guerrero, de hecho, consiguió articular una voz peculiar pero amplia, abriendo un espacio lleno de color en el discurso moderno capaz de conciliar en pintura diversas posiciones que fueron construidas y debatidas en la cultura occidental de la posguerra. Guerrero se vio por tanto obligado a conciliar una compleja tradición moderna con la vida diaria de la América de la guerra fría, lo que ayuda a comprender el modo en que tuvo que armonizar su interiorización de una ideología americana de la libertad individual arrolladoramente fuerte (caracterizada por la acción y la energía) que asumió por completo, como ha afirmado en muchas entrevistas, y su profundo interés por el color hedonista que, es interesante anotar, se hizo simbólico del nuevo optimismo que surgió en América después de 1955 alimentado por la fiebre consumista.

La producción de José Guerrero tiene que ser vista, por tanto, en relación con dos textos fundamentales de aquellos años. El texto de Rosenberg de 1952 y el estudio clave de Clement Greenberg de 1955 titulado «American Type Painting».²⁰ La obra de Guerrero, con su mezcla de superficies libremente pinceladas e intenso sentido del color, se encuentra en una posición difícil entre la idea gastada de la *action painting* y la nueva ideología del campo de color apoyada por Greenberg para la salvación del arte de élite en un momento de conformidad generalizada. La crítica de arte de Nueva York no se comprometió en realidad seriamente con los dos principales, aunque formalmente antagónicos, pintores españoles de los cincuenta: Tàpies y Guerrero. Se escribieron algunas reseñas durante sus exposiciones individuales, pero nunca fueron seriamente analizadas ni comentadas, como ya hemos apuntado. Solo se publicaron algunos tópicos sobre su hispanidad. Pero siendo comprensible la dificultad que los críticos

de arte de Nueva York —formados en la vieja escuela formalista de Greenberg— tenían con las superficies opacas y tranquilas de Antoni Tàpies, resulta más difícil justificar su relativo silencio acerca de Guerrero. Parece que el principal problema era que Guerrero no encajaba en la clara división elaborada por los dos críticos americanos. Greenberg, en «American Type Painting», estaba en muchos aspectos reaccionando y tratando de acabar con la popularidad de la *action painting* codificada por su adversario Rosenberg. Para Greenberg, la *action painting* no solo estaba pasada de moda, academizada, sino que, y lo que es más importante, ya no se correspondía con la situación americana. La *action painting*, con su insistencia en la libertad de expresión nacida de la ansiedad, era tal vez apropiada para la América insegura de los cuarenta, cuando la guerra fría estaba todavía en plena actividad, pero después de la muerte de Stalin en 1953 y del extraordinario desarrollo de la cultura consumista, la disposición de los Estados Unidos después de 1955 no era de miedo y depresión, sino de placentera monotonía. Lo que resultaba claro después de 1953 era que los Estados Unidos habían sido capaces de elaborar un sistema económico que produjo, gracias a su aislamiento desde la guerra, una economía expandida y de gran potencia. Aunque algunos intelectuales estaban recelosos de esta nueva situación, la mayoría prefería sucumbir a una valoración positiva de la sociedad americana, antes que seguir esperando una transformación anticapitalista. Los críticos culturales, siguiendo el famoso dictado de Dwight McDonald «Yo escojo Occidente»,²¹ empezaron a calificar positivamente la irrupción de lo que entonces se llamaba una «cultura media» en todas las esferas de la sociedad.

Ante esta situación y siguiendo el análisis de su amigo el sociólogo David Riesman, Clement Greenberg desarrolló la defensa de un arte de pintar que, remitiéndose a Matisse (y casualmente Matisse era también un héroe moderno de Guerrero), acabaría por apuntar hacia la conciencia de que América había alcanzado por fin un punto en que la ansiedad ya no era el motor cultural que solía ser, sino más bien que América había alcanzado un nivel de estabilidad y sofisticación cultural muy alejado de la ansiedad y por encima de la virilidad (ese goticismo que Greenberg siempre había lamentado en Pollock), acercándose al «hedonismo implacable» que tan maravillosamente ha analizado John O'Brian.²² Greenberg reconocía que la cultura popular era peligrosa, pero se obligó a forjarse ciertas expectativas basadas en el hecho de que el capitalismo americano había conseguido en esos últimos años elevar el nivel cultural de la clase media:

Mis expectativas asumen que la nueva clase media urbana americana consolidará y acrecentará sus actuales ventajas sociales y materiales y que, en este proceso, logrará cultivarse lo suficiente para sostener, de forma espontánea, un nivel cultural muy superior al actual. Es de suponer que entonces contemplaremos, por primera vez en la historia, una elevada cultura urbana a nivel popular.²³

Este replanteamiento del lugar del intelectual no siempre fue aceptado, en particular por lo que quedaba de la izquierda americana, como Irving Howe. En un largo artículo titulado «Esta época de conformismo» describió con mucha precisión la transformación del medio cultural de Nueva York y la dificultad para muchos intelectuales de mantener una línea crítica en tiempos de complacencia y consenso.

Lejos de crear y subvencionar la inquietud, el capitalismo en su etapa más reciente ha encontrado un lugar de honor para los intelectuales; y los intelectuales, lejos de considerarse como una «oposición» desesperada, han estado disfrutando de un retorno al seno de la nación [...] Los jóvenes escritores que antaño se enfrentaron al mundo unidos, se retiran ahora a los suburbios, casas de campo y ciudades universitarias. Y el precio que pagan por esta elevación de estatus social tiene que medirse en algo más que en un aumento del alquiler.²⁴

21 Es el texto de un debate que tuvo con Norman Mailer en el Mt Holyoke College en el invierno de 1952. Se publicó en sus *Memoirs of a Revolutionary*, Nueva York: Meridian Books, 1958, pp. 197–203.

22 Véase «Greenberg's Matisse and the Problem of Avant-garde Hedonism», en Serge Guilbaut (ed.): *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge: M.I.T. Press, 1990, pp.144–172. Este texto aparece ampliado en *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.

23 Clement Greenberg: «The Plight of our Culture», *Commentary* (junio y julio 1953), reproducido en John O'Brian, (ed.): *Clement Greenberg: The Collected Essays. Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950–1955*, Chicago: University of Chicago Press, p. 140.

24 Irving Howe: «This Age of Conformity», *Partisan Review*, (enero–febrero 1954), pp. 7–33.



Franz Kline, *Red Crayon*, 1959.
Óleo y lápiz sobre tela, 90,2 x 81,3 cm. The Kalamazoo Institute of Arts, Kalamazoo, Michigan

25 Clement Greenberg: «Work and Leisure Under Industrialism: The Plight of Our Culture, Part II», *Commentary* (julio 1953), p. 55.

Como muchos *nuevos liberales*, Greenberg era entusiasta de la nueva élite directiva que surgía de la América corporativa reconstruida después de la guerra. Eran los verdaderos héroes de la edad moderna: los nuevos Stakhanovs. Desde este punto de vista positivo, lo que Greenberg hizo en varios textos durante los años cincuenta fue revitalizar la pintura moderna —no en su relación crítica con la sociedad—, en primer lugar para evitar que fuera totalmente integrada y aceptada por todos en un sistema de significación —el gesto de ansiedad— que por entonces había sido totalmente materializado y, en segundo lugar, para insistir en la autorreflexión del arte moderno, a sus ojos la única forma que tenía este de proteger la distancia entre el arte de élite y la cultura popular. El arte moderno debía ser algo aislado, original, funcionar como un laboratorio de estética científica que podría por tanto utilizarse para vacunar a las masas contra el virus de la diversión masiva: «La vanguardia se vuelve enrevesada y disparatada, dedicada a la canonización, codificación e imitación de sí misma, defraudando a un repertorio limitado de actitudes disidentes».²⁵ La noción de vanguardia recibió un nuevo impulso gracias a la teoría de Greenberg, mientras intentaba desesperadamente situar al individuo libre en una masa conformista. Como Riesman y C. Wright Milis estaban descubriendo, las masas de empleados vivían en una época de conformismo, tratando de adaptarse, de imitar a sus vecinos, evitando tener que elegir. El nuevo americano era feliz subiendo en la escala social, de escalón en escalón, sometiéndose a un comportamiento establecido. La sociedad americana avanzada parecía estar compuesta por algunos seguidores de la moda, en vez de individuos a la vieja usanza guiados por la ansiedad de elegir. Las decisiones, las tensiones y elecciones, la emoción de la libertad y de aceptar riesgos, se tomaban ahora en realidad en las salas de reuniones de las grandes corporaciones. La carga de la decisión había sido arrebatada a los individuos y concentrada en el cerebro de los dirigentes: un precio bajo que se debía pagar por el confort hedonista. Ahí era donde, según Riesman, se encontraba la nueva creatividad. Siguiendo este razonamiento, Greenberg reorganizó su teoría de la vanguardia. La cultura de élite, al igual que la sala de reuniones de la corporación, era la sede del progreso, el lugar donde podía practicarse la experimentación para luego dirigir la cultura popular. La vanguardia, en este esquema, se había desplazado desde el mundo de la milicia (las tropas de avanzada) al de la publicidad, un signo bastante preciso de la época.

En los círculos intelectuales aparecía una cierta alegría controlada que sustituía al profundo cuestionamiento existencial. Es en la unión de estas dos interpretaciones de la cultura americana donde los cuadros de Guerrero encuentran su fuerza, tratando desesperadamente de funcionar entre dos polos aparentemente contradictorios: acción y color. Esto se convirtió en su fuerza, así como en su debilidad, ya que se mantuvo intencionadamente en el espacio entre esos dos aspectos de la cultura americana.

Para algunos artistas, como Morris Louis, y críticos, como Clement Greenberg, parecía que la única forma de evitar que el arte de élite se transformara en una mercancía de escaparate era ser lo más pasivo y discreto posible. En oposición al expresionismo abstracto, en que la lucha del individuo se ponía en escena para actuar y enfrentarse al espectador, los nuevos cuadros de manchas de Morris Louis ofrecían un registro absolutamente distinto. La lucha se escondía y la libertad se hacía visible a través de la representación mecánica de una toma de decisiones interiorizada. El color se utilizaba menos para expresar que para dar una sensación de optimismo y eficiencia a través del anonimato de la producción, a través de la evocación de una calmada y desapegada fuerza corporativa. Pero Kline tenía dificultades para dirigirse a este nuevo mundo, para ser reconocido en sintonía con esta nueva América. No encajaba totalmente en este nuevo esquema de cosas, ya que su obra era demasiado automática (que no automatizada) y no lo bastante eficiente; el suyo era un trabajo efímero, de derroche, de pérdida; demasiado comprometido, con demasiado gasto de energía. Sus cuadros, todavía llenos de color, se mantenían

apegados al mundo de los años cincuenta en el que el artista estaba, a pesar de su control del material, demasiado deseoso de hacer su lucha visible sobre el lienzo: «la energía hecha visible» como Friedman la llamaba. En las obras de Kline la velocidad, el roce, las rayaduras y la calidad pictórica eran indicadores de libertad, más que de la fluidez, el desapego y la universalidad de la pintura tecnócrata que Greenberg buscaba a finales de los años cincuenta.

Las obras de Kline de principios de los años sesenta eran vehementes presentaciones abstractas de masas de color dolorosamente apretadas entre o detrás de haces de manchas oscuras que representaban paisajes urbanos. Lo que José Guerrero articulaba en aquel momento, de forma inconsciente en cierto modo, era, curiosamente, esa especie de retirada de la pintura gestual tradicional que defendía Greenberg. En muchas de sus obras de los años cincuenta y primeros sesenta, Guerrero propone una serie distinta de posibilidades, como en *Grey Whispers*, de 1962. Prevé un mundo alternativo, un mundo enérgico y masculino de movimiento abstracto pero natural, como el viento al atravesar los trigales, como las nubes al pasar con brío allá en lo alto. Esta es una actitud totalmente distinta a la del paseo en metro propuesto por Kline. El movimiento es vigoroso, pero amplio, ni tan restringido, ni tan condensado como en las abstracciones de color que Kline realizaba por aquellos días. Los tics gestuales de Kline se circunscribían al cuadrado y a la forma geométrica, y la pretensión de Guerrero con su *Homenaje a Kline* de 1962 era caricaturizar precisamente esto. Lo que Guerrero proponía, a pesar de la lealtad hacia su amigo, era algo mucho más en la línea de Helen Frankenthaler, pero sin andar todo el camino hacia la plena transparencia de color que tanto valoraba Clement Greenberg cuando descubrió a Morris Louis. Es esta posición convencional la que convierte a Guerrero en invisible a los ojos de Greenberg, a pesar de que muchos de los ingredientes que buscaba el crítico de arte estaban presentes en las generosas y coloristas obras matissianas del pintor español. Su trabajo se inclinaba más hacia la mancha que el de Kline, pero en cierto modo se mantenía alejado de una técnica que muchos de sus amigos consideraban una trampa. Los artistas franceses estaban manchando, ellos lo llamaban *tachisme*, y muchos neoyorquinos lo consideraban un gesto afeminado. Barnett Newman, por ejemplo, alegó categóricamente que él no manchaba los lienzos, como Greenberg había osado afirmar en uno de sus artículos. Para Newman, la mancha era algo demasiado suave, demasiado uniforme como para tener fuerza. La calidad pictórica de su obra residía, como él mismo declaró en una carta dirigida a Greenberg, en todo lo contrario: «es fuerte, sólida, directa, lo opuesto a una mancha».²⁶

Las obras de Guerrero de principios de los sesenta, como su *Penetration*, recurrían a la fluidez y al color, pero sobre todo son vehementes representaciones abstractas de masas pictóricas coloreadas rivalizando por una posición en el plano del cuadro, que actúa como un campo pictórico lleno de resonancias naturales. Toda la superficie vibra con colores contrastados y permanencias biomórficas que a veces se transforman en una prolífica metáfora sexual de penetración, agitación y explosión. Estas obras son un paisaje arquitectónico que indica el deseo del artista de ser como un contemplador, con el control de su placer orgásmico para sumergirse en la vitalidad de su entorno, llevando a una aplicación gestual la suavidad y riqueza de la luz coloreada. Durante algunos años Guerrero pudo articular, dotar de una nueva vitalidad al expresionismo, pero no inyectándole color artificial como Kline, o enraizándolo en el paisaje urbano como hacía De Kooning al introducir caracteres de periódico en sus obras. Lo que hizo fue utilizar veladuras de color fluidas, casi transparentes y luminosas que parecían luchar contra el aspecto sombrío de la ciudad (*Aurora gris*, 1964). Lo que Guerrero proponía a través del recuerdo de su pasado, de su tierra, era una visión bucólica de la vida urbana contemporánea. Por supuesto Matisse no está muy alejado de esta posición, y de hecho, Greenberg también estaba redescubriendo al maestro francés y especula en 1963 sobre este regreso del color en un catálogo sobre la abstracción postpictórica en el que presenta a Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski. Pero Greenberg

26 Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, Los Angeles: University of California Press, 1992, pp. 202–204. Para un análisis más amplio de este tema véase mi «Voicing the Fire of the Fierce Father», en Bruce Barber, Serge Guilbaut y John O'Brian (eds.): *Voices of Fire: Art, Rage, Power, and the State*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 139–153.

27 Clement Greenberg: «The "Crisis" of Abstract Art», *Arts Yearbook 7*, 1964, Preuves (febrero 1964). Reproducido en John O'Brian (ed.): *Clement Greenberg: The collected Essays, Modernism with a Vengeance, 1957–1969*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 180.

28 *Ibid.*, p. 181.

perseguía algo más, una ruptura que liberase la cultura americana del peso de aquella cultura de masas tradicional y terrible que había llegado casi a eclipsar por completo el arte de élite y le había impedido alcanzar la universalidad. Lo que pretendía construir, ante el auge del consumismo, era un contraataque estético proponiendo una alternativa a la cultura de masas en forma de continuación de los avances realizados por el arte moderno a través del expresionismo abstracto.

Lo que Greenberg pretende crear es un sentimiento nuevo hacia una nueva América pacificada y acomodada en su poder económico, una América con éxito asegurado, una América capaz de desarrollar un arte de *Luxe, Calme et Volupté*. Si, según se debatía, América necesitaba expresiones duras para que salieran a la luz las preocupaciones de posguerra, hacia falta otro tipo de pintura que contraatacara a la cultura de masas y al *manierismo* del expresionismo abstracto: «La abstracción pictórica no se ha desmoronado por haberse diluido en lo informe, sino porque su segunda generación ha realizado algunas de las obras más manidas, imitativas, faltas de inspiración y repetitivas de nuestra tradición».²⁷ Lo que ve es una continuación de algunos aspectos del expresionismo abstracto, un movimiento hacia la apertura física del dibujo y la claridad de líneas, una «nueva frescura», como él la denomina. Encontró esta frescura, esta continuación del gran arte moderno no solo fuera del arte pop, sino también fuera de Nueva York. Encontró a estos artistas en los suburbios, en Washington DC, y los expuso, en un acto marginal, la primavera de 1964 en el County Museum de Los Ángeles, en una exposición llamada *Abstracción post-pictórica*. «Lo que surge más allá y se desarrolla a partir de la abstracción pictórica es un nuevo tipo de arte abstracto que hace hincapié en el color como tendencia».²⁸ El color, el color claro, los colores destenidos sin sello personal, era lo que Greenberg defendía para dejar que el color hablase claramente, para expandirse en un nuevo espacio mental de ocio abierto y desenfadado. No obstante, el verano de 1964 —en que Rauschenberg recibía el premio de la Bienal de Venecia desbancando a los pintores de campos de color defendidos por Greenberg: Louis y Noland—, anunciaba que el intento de Greenberg de recuperar el poder de los márgenes de la cultura americana había fracasado. No supo interpretar que en los años sesenta la nueva América, la descrita por Daniel Bell en «El fin de las ideologías», era un lugar en el que la cultura popular se concebía como la gran unificadora, la herramienta para llegar a la utópica sociedad sin clases que la cultura americana persigue de modo constante. La elección de Greenberg fue considerada elitista, aburrida y demasiado complicada.

Resulta también irónico advertir que la fuerza de la obra expresionista abstracta de Guerrero alcanzó su apogeo —con su heroico manejo de masas de colores articulado mediante una intensa actividad en la superficie— en el momento en que el mercado del expresionismo abstracto se derrumbó en 1964, tras el éxito del joven Rauschenberg en la Bienal de Venecia. El premio de Rauschenberg anunciaba con bastante claridad a Occidente que la sociedad consumista americana había conquistado arrolladoramente el mundo, ahora incluso en el arte. Lo que hay que recordar, por tanto, es que la sensibilidad del arte pop había estado actuando ocultamente durante muchos años y que los pintores expresionistas abstractos, ocupados como estaban con su lucha y sus éxitos, nunca se percataban de que otra fuerte y antagónica sensibilidad estaba allí, creciendo bajo sus propios pies. La cultura pop era arrogantemente americana y también muy desconfiada de todos los valores apreciados por la antigua generación, incluyendo su fascinación y veneración por la cultura europea. La agresividad masculina era desafiada por la fría homosexualidad, y el paisaje intelectual por lo alegremente urbano. La ciudad y su llamativa cultura superficial, aunque ingeniosa, estaba desestabilizando los viejos parámetros individualistas. Entre el nuevo mundo del arte pop y la nueva frialdad del arte de élite influido por la gran empresa, que Clement Greenberg respaldaba, no quedaba mucho espacio para la gestualidad de Guerrero y sus amigos. Le habría resultado doloroso saber, de haberlo sabido, que Betty Parsons, amiga de Guerrero y amante de sus construcciones matéricas, fue quien dio a Rauschenberg su primer impulso y su primera exposición en 1951, dejando que la joven vanguardia enterrara a la vieja guardia antes de tiempo.



José Guerrero, *Aurora gris*, 1964.
Óleo sobre lienzo 122 x 151 cm. Centro José
Guerrero, Diputación de Granada



Portada del folleto de la exposición *Recent Graphic Work* de Joan Miró en The Arts Club of Chicago, 1954.
Archivo José Guerrero



Portada del folleto de la exposición *Paintings and Murals* de José Guerrero en The Arts Club of Chicago, 1954.
Archivo José Guerrero

Miró/Guerrero: afinidades electivas

Robert S. Lubar

1 Como era costumbre en él, Miró hizo dos versiones del póster, una para uso comercial con la información sobre la exposición impresa y una edición artística. Esta última es la que se mostró en la exposición de The Arts Club de Chicago. La exposición permaneció abierta entre el 5 de mayo y el 19 de junio de 1954.

En sus notas autobiográficas José Guerrero recordaba: «Miró me abrió las puertas de América». A pesar del respeto que Guerrero sentía hacia su colega catalán, un aprecio compartido por numerosos artistas españoles de su generación, su comentario requiere alguna explicación. Aunque los dos artistas coincidieron ocasionalmente en años posteriores, nunca tuvieron una estrecha relación de trabajo, si bien sus caminos se cruzaron y la afinidad de Guerrero hacia el trabajo de Miró y hacia su ejemplo como artista se mantuvo fuerte a lo largo de toda su carrera. En 1954, Miró y Guerrero celebraron una exposición conjunta en The Arts Club de Chicago. Guerrero expuso quince cuadros y murales portátiles y Miró expuso diecisésis grabados, incluido un póster que había hecho para su exposición de 1948 en la Galerie Maeght de París, en el que el apellido del artista se transforma en una serie de signos abstractos que ponen a prueba los límites de la legibilidad.¹ Los dos artistas compartían también importantes conexiones institucionales gracias al apoyo de James Johnson Sweeney, director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y anteriormente comisario en el Museo de Arte Moderno (MoMA). En 1941 Sweeney había organizado la primera retrospectiva de Miró en el MoMA y en 1954 incluyó a Guerrero en *Younger American Painters*, una exposición que permaneció abierta entre abril y junio de ese año en el Museo Guggenheim. Sweeney también ayudó a promocionar a Guerrero con motivo de la exposición de Chicago. Ambos artistas hicieron grabados en Atelier 17, el taller que Stanley William Hayter tenía en Nueva York: Miró en 1947 y Guerrero poco después de su llegada a Norteamérica.

Los grabados de Guerrero de esa época (monotipos y grabados al aguatinta) revelan la influencia de Hayter y la moda general de la abstracción biomórfica en Norteamérica, para la que el trabajo de Miró desde mediados de los años veinte y hasta los años cuarenta era una referencia básica. Hayter, de origen inglés, había viajado a París en 1926 y abrió su Atelier 17 siete años más tarde. Conocido por sus técnicas innovadoras (Hayter desarrollaría más tarde un complejo método de impresión multicolor simultánea) y por animar a los artistas a involucrarse en todos los aspectos del proceso de impresión, el Atelier 17 era frecuentado por Calder, Lipchitz, Picasso, Matta, Miró y por los norteamericanos David Smith y John Ferren, entre otros. Tras la caída de



Vista de la exposición de José Guerrero y Joan Miró en The Arts Club of Chicago, 1954.
Archivo José Guerrero

París y con el apoyo de Peggy Guggenheim, Hayter trasladó su estudio a la ciudad de Nueva York en 1940. El Atelier 17 se convirtió en un lugar de encuentro para los artistas de la emergente Escuela de Nueva York que estaban estrechamente vinculados al Guggenheim: William Baziotes, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb y Mark Rothko. Pollock realizó once grabados en el Atelier entre el otoño de 1944 y la primavera de 1945 y el Atelier apareció en una exposición en el MoMA en 1944, con un catálogo nada menos que de Sweeney. En la exposición se incluían grabados de Miró, Lipchitz, Masson y Chagall. Aunque Hayter regresó a París en 1950 el taller siguió funcionando en Nueva York hasta 1955.²

Entre las innovaciones de Hayter estaba el uso de materiales poco frecuentes para crear efectos de texturas novedosas. Los grabados de Guerrero de 1950-1951 son «piezas de época» con un vocabulario en el que una serie de formas biomórficas con líneas radiales y formas de búmeran que contienen diseños geométricos grabados son superpuestas o distribuidas a lo largo de un fondo negro. En varias obras de esta serie parece que Guerrero utilizó arpillería y otras superficies ásperas para crear ricas texturas, de modo que los grabados presentan un efecto parecido al *collage*. Las fuentes de Guerrero van desde las formas biomórficas de Arp, Kandinsky y Baumeister hasta las geometrías más estridentes de los miembros del grupo Abstraction-Création que funcionó en el París de los años treinta y el grupo de Artistas Abstractos Americanos radicado en Nueva York. A su vez, el uso de elementos con textura, que también alude al innovador trabajo de Miró en el *collage* de 1929, anticipa la exploración por parte de Guerrero de la materialidad en sus murales portátiles de principios y mediados de los años cincuenta.

Las actividades de Miró en el estudio de Hayter en 1947 han quedado eclipsadas por su trabajo en un gran mural para la azotea del Terrace Plaza Hotel de Cincinnati. Miró viajó por primera vez a Nueva York en febrero de ese año y permaneció allí hasta octubre para llevar a cabo el encargo. Utilizó el estudio del artista Carl Holty para trabajar en el mural y más tarde se mudó con su familia al apartamento de Josep Lluís Sert. Su presencia en la escena artística de Nueva York está bien documentada y su impacto en los pintores de la Escuela de Nueva York fue considerable. En cierto sentido, Miró, incluso más que sus compatriotas Picasso, Gris y Dalí (este último se había convertido en una estrella mediática en Norteamérica con motivo de su estancia en los Estados Unidos entre 1940 y 1948)³ le abrió el camino en Nueva York a Guerrero y a muchos otros artistas españoles, desde Tàpies al grupo El Paso, un década más tarde. Es en este contexto donde debe entenderse el comentario de Guerrero sobre el hecho de que Miró le abrió las puertas de América.⁴

Miró atrajo la atención del público que asistía a exposiciones de arte en Nueva York en 1936 y 1937 gracias a las muestras pioneras organizadas por Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art* y *Dada, Surrealism and their Heritage*, en las que el trabajo de Miró estaba bien representado. La apoteosis de la reputación de Miró en Norteamérica llegó con la retrospectiva organizada por Sweeney en el MoMA en 1941 y la presencia de Miró en Nueva York en 1947 no hizo sino aumentar su ya considerable popularidad. En 1948 no solo se publicó una importante entrevista de Sweeney a Miró en *Partisan Review*, que recibió una gran atención, sino que el eminente crítico americano de arte Clement Greenberg también publicó un pequeño libro sobre Miró (la única monografía de Greenberg sobre un artista). Cuando Guerrero llegó a Nueva York pudo ver obras de Miró en la colección del MoMA y asistir a exposiciones de obra antigua y más reciente del artista catalán en la Pierre Matisse Gallery. Entre 1951 y 1956 Matisse montó cinco exposiciones dedicadas exclusivamente a Miró, además de exposiciones colectivas en las que también estaba presente: *Joan Miró* (6-31 de marzo, 1951), *The Early Paintings of Joan Miró* (20 de noviembre-15 de diciembre, 1951), *Joan Miró* (15 de abril-17 de mayo, 1952), *Miró: Recent Paintings* (17 de noviembre-12 de diciembre, 1953; con un ensayo de Sweeney en el catálogo) y *Sculpture in Ceramic by Miró and Artigas* (4-31 de diciembre, 1956).



José Guerrero, *Sin título*, 1950.
Barniz blando, aguafuerte y aguatinta,
entintado por reserva. Matriz 2, estado 4.
30,5 x 38 / 22 x 30 cm.
Colección familia Guerrero

2 Peter Black y Désirée Moorhead: *The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue*, Mount Kisco, Nueva York: Moyer Bell Ltd., 1992.

3 Robert S. Lubar: «Salvador Dalí in America: The Rise and Fall of an Arch-Surrealist», en *Surrealism U.S.A.*, Nueva York: National Academy Museum y Hatje Cantz Publishers, 2005, pp. 20-29.

4 Sobre la presencia de artistas españoles en Nueva York a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, véase María Dolores Jiménez-Blanco: «Spanishness and Difference. The Reception of Spanish Informalism in New York, 1960» y Robert S. Lubar: «Manuel Millares and New Spanish Painting in America», en Jiménez-Blanco y Lubar (eds.): *Contemporary Transatlantic Dialogues*, Madrid: Center for Spain in America, 2013, pp. 15-32.



Joan Miró, *Le Soleil rouge ronge l'araignée*, 1948.
Óleo sobre lienzo, 76 x 96 cm.
© Successió Miró 2014

El Miró que aparecía en la prensa crítica de 1948 era un artista que había recorrido un largo camino desde su obra temprana y desde su serie de madurez *Constelaciones* de 1940-41, diecisésis de cuyas obras Matisse había expuesto en 1945.⁵ Como ha explicado el biógrafo de Miró, Jacques Dupin, hacia 1948 el estilo de Miró se había vuelto más suelto y más expansivo en obras como *El sol rojo ruge a la araña*, en parte como resultado de la libertad expresiva que había encontrado entre los jóvenes pintores norteamericanos durante su estancia en Nueva York en 1947. Como él mismo comentó en una entrevista de esa época: «Admiro profundamente la energía y la vitalidad de los pintores americanos. Me gusta especialmente su entusiasmo y su frescura. Me parece inspirador. Harían muy bien en librarse de la influencia europea».⁶ De hecho, Dupin afirma que Miró enfatizaba cada vez más «el contraste entre textura y estructura»⁷ en su obra reciente, empleando una gran variedad de técnicas, materiales y medios nuevos en ese momento. Por su parte, Guerrero tuvo una gran oportunidad para examinar toda la producción de Miró de los años 1952 y 1953 cuando se expusieron unas sesenta obras suyas en la galería Pierre Matisse en 1953.⁸ Sin embargo, en la entrevista de 1948 Sweeney ya recogía los comentarios de Miró sobre el impacto que le causaban los materiales que estaba usando:

Para mí lo más interesante hoy en día –insistía Miró– es el material con el que estoy trabajando. Produce el choque que sugiere la forma igual que unas grietas en la pared le sugerían formas a Leonardo [...] Incluso unos cuantos brochazos con el pincel mientras lo limpia pueden sugerir el principio de un cuadro –continuaba. En cambio, la segunda fase está meticulosamente calculada. La primera fase es libre, inconsciente, pero después el cuadro está totalmente controlado, en consonancia con el deseo de trabajo disciplinado que yo he sentido desde el principio.⁹

Ese sentido de la disciplina, de calibrar las formas de la superficie pictórica y ajustarlas a los bordes del lienzo, era precisamente lo que Greenberg defendía en su monografía sobre Miró, empleando el mismo lenguaje que ya había utilizado para describir las innovaciones formales de los pintores norteamericanos de la Escuela de Nueva York.

5 Anne Umland: «Chronology», en Carolyn Lancher: *Joan Miró*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1993, p. 337. La exposición estuvo abierta del 9 de enero al 3 de febrero de 1945.

6 Francis Lee: «Interview with Miró», *Possibilities*, (Nueva York), (invierno, 1947-48), pp. 66-67; reproducido en Margit Rowell (ed.): *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Cambridge, Mass.: Da Capo Press, 1992, pp. 202-205.

7 Jacques Dupin: *Miró*, Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 284.

8 *Ibid.*, p. 291.

9 James Johnson Sweeney: «Joan Miró: Comment and Interview», *Partisan Review* (Nueva York), 15, n.º 2, (febrero 1948), pp. 206-212; en Rowell: *Selected Writings and Interviews*, pp. 207-211.

10 Clement Greenberg: *Miró*, Nueva York: Quadrangle Press, 1948; citado por Judith McCandless: «Miró Seen by his American Critics», en Barbara Rose: *Miró in America*, Houston: The Museum of Fine Arts, 1982, p. 59, catálogo de la exposición.

11 José Guerrero, *Recent Painting*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, septiembre-octubre 1954.

12 Greenberg, citado en McCandless, p. 59.

Su percepción de la pintura como arte –escribió Greenberg– y su sentido de lo que ésta tendría que hacer en su época son demasiado firmes. Aunque a veces Miró puede ser muy impresionable, no ha dejado que nada interfiera con el concepto de pintura que heredó del cubismo como un medio irrevocablemente bidimensional, y rara vez ha flaqueado en su convicción de que la pintura moderna solo puede decir cosas relevantes de acuerdo con esa concepción.¹⁰

Reiterando el argumento que ya utilizó en su análisis de los cuadros negros de De Kooning de ese mismo año y anticipando *La presencia del negro* en la exposición de Guerrero en la Galería Betty Parsons en 1954,¹¹ Greenberg situaba a Miró dentro de la gestación de una morfología postcubista en la pintura moderna:

Miró descubrió muy pronto el negro como color –afirmó– y había empezado a usarlo incluso antes de 1924, con un efecto que, salvo Matisse, ningún otro pintor de nuestro tiempo había intentado. El negro se convierte en su piedra de toque, como lo es el blanco para Picasso. Es la vehemencia y la opacidad del negro y la precisión con la que define un plano lo que Miró intenta conseguir con sus otros colores intensos. [...] A fin de cuentas, su habilidad para usar el color estructuralmente, es decir, para construir el cuadro a partir de oposiciones de tonos puros, en lugar de oposiciones entre lo claro y lo oscuro, supera la de Picasso y quizás la de cualquier otro pintor de su época, a excepción, de nuevo, de Matisse.¹²

En la genealogía de la modernidad de Greenberg, Miró era un claro precursor de la pintura de campos ópticos de artistas como Rothko o Newman. Incluso Sweeney describió a Miró como

«el pintor más creativo de la generación post-Picasso» en un ensayo de 1954;¹³ es decir, Miró, que había empezado su carrera con un escrupuloso análisis de las prácticas cubistas, emergía como un pintor postcubista que mostró el camino a una nueva generación que incluía a Guerrero y a los expresionistas abstractos.

Guerrero ciertamente entendió estas lecciones formales, como lo demuestra la evolución de su práctica pictórica a partir de 1956. Tanto desde la cercanía como a través de la lente de la distancia, Guerrero siguió la transformación de Miró en la prensa crítica desde el surrealismo hasta un nuevo lenguaje expresivo. Guerrero había estado en París en el otoño de 1948 y es probable que allí fuera testigo de la consagración de Miró como un viejo maestro moderno con ocasión de su primera exposición en la capital francesa tras la Segunda Guerra Mundial. Entre el 19 de noviembre y el 18 de diciembre de 1948, la Galería Maeght expuso cuadros y cerámicas de Miró que, en palabras de Dupin, «marcaron su entrada en la escena parisina» tras ocho años de exilio autoimpuesto.¹⁴ Esta exposición tuvo lugar apenas un año después de la monumental *Le surréalisme en 1947: Exposition internationale du surréalisme* en la misma galería, en la cual el líder del movimiento André Breton intentó resucitar la vanguardia surrealista y marcarle un nuevo rumbo en el mundo de la posguerra. En última instancia, sin embargo, la exposición fue el golpe de gracia del movimiento. Sus miembros y otros pintores afiliados o no al movimiento, desde Dubuffet hasta Fautrier, acabarían tomando nuevas direcciones, del mismo modo que sus miembros de antes de la guerra, incluido Miró, habían desarrollado nuevos lenguajes formales que solo mantenían vínculos distantes con la ortodoxia del movimiento. Este nuevo Miró fue el artista que Guerrero se encontró en París y Nueva York.

Superado el surrealismo, las preocupaciones artísticas de Miró en el periodo de posguerra lo colocaron en una nueva órbita que se entrecruzaría con los intereses de Guerrero: la creación de un arte público y/o mural. El encargo de 1947 para el Terrace Plaza Hotel era su segundo encargo monumental, ejecutado diez años después de terminar una pintura de tamaño mural sobre paneles de celotex para el Pabellón de la República Española en la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de París. Al proyecto de Cincinnati le siguió otro mural en 1951, encargado por Walter Gropius para el comedor de la Harkness Law School de la Universidad de Harvard. Pero fue el encargo que recibió en 1955 para decorar dos muros en el exterior de la sede de la UNESCO en París, del arquitecto Marcel Breuer, lo que identificó a Miró como una figura destacada en la demanda de una síntesis de las artes en el periodo de posguerra. En una entrevista de 1958 Miró comentó su trabajo en el proyecto para la UNESCO: «El arte mural es lo contrario de la creación en solitario», señaló, «pero aunque no debes abandonar tu personalidad individual como artista, debes engarzarla profundamente en un esfuerzo colectivo. Es una experiencia fascinante, pero que está llena de riesgos, que tiene lugar en una obra en lugar de en la soledad de un estudio. Por tanto, yo busqué mis ideas en la misma obra; fue allí donde concebí y desarrollé mi proyecto».¹⁵ Ese mismo año Guerrero recibió una beca de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts de Chicago, la culminación de su trabajo en murales portátiles de pequeño formato que había comenzado en 1951. Cuando le pidieron que propusiera temas para un simposio que iba a celebrarse en la Fundación en septiembre de ese año, Guerrero sugirió la cuestión de la función pública de la pintura abstracta en Estados Unidos: «Muchos de los mejores pintores americanos actuales están pintando grandes lienzos. ¿Por qué sus trabajos de gran tamaño mural están solo sobre lienzo y no sobre las paredes?». La cuestión de la relación del arte con la esfera pública había sido desde hacía tiempo tema de discusión entre artistas y críticos de la Escuela de Nueva York. Ya en 1948 Greenberg había defendido una estética de la monumentalidad en la pintura contemporánea, criticando la tradición del caballete en el arte abstracto como un callejón sin salida que acabaría convirtiendo la pintura en pura decoración: «[...] mientras que la relación

13 James Johnson Sweeney, «Miró», *Art News Annual*, 23 (1954), pp. 187-188; citado en McCandless, p. 60.

14 Dupin: *Miró*, p. 279.

15 Joan Miró: «Ma dernière oeuvre est un mur», *Derrière le miroir*, (París), n.º 107-109 (junio-julio 1958); en Rowell: *Selected Writings and Interviews*, p. 242.

16 Carta de José Guerrero a The Graham Foundation fechada el 3 de junio de 1958, Archivos José Guerrero, Granada, España.

17 Clement Greenberg: «The Situation at the Moment», *Partisan Review* (Nueva York), (abril 1948), p. 223; citado en Romy Golan: *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2009, p.189.

18 Golan: *Muralnomad*, pp. 181-247.

19 Juan Antonio Ramírez: «Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por estratos», en *José Guerrero: catálogo razonado*. Vol. 1: 1931-1969, (2 vols.), Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada y Telefónica S. A., 2007, pp. 68-97.

del pintor con su arte se ha vuelto cada vez más privada debido a una falta de reconocimiento creciente por parte del público, la localización arquitectónica y, presumiblemente, social a la que destina su producción se ha vuelto, en proporción inversa, cada vez más pública».¹⁷ Diez años más tarde Guerrero plantearía la cuestión en términos más literales.

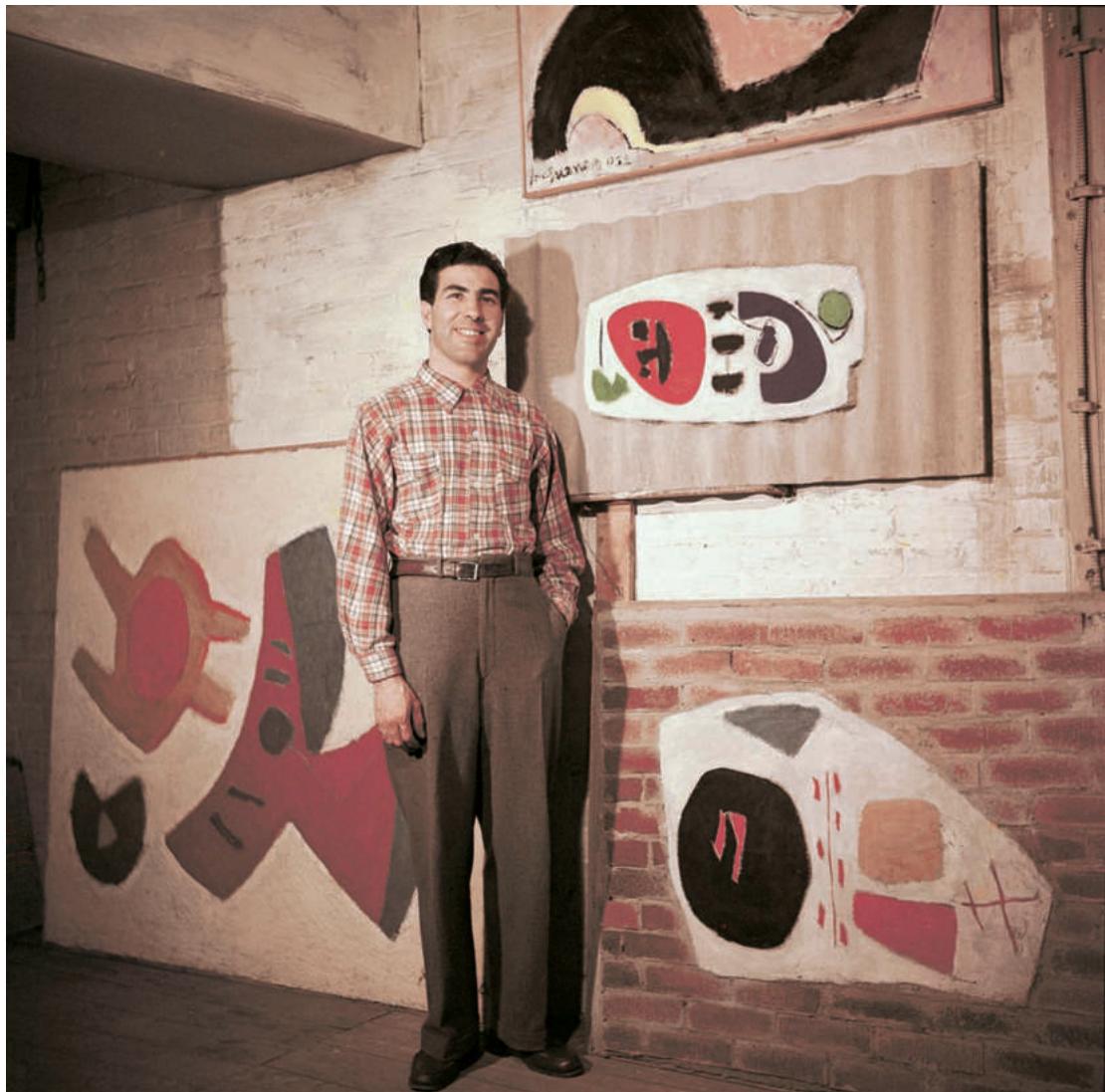
Juan Calatrava describe elegantemente el retorno durante la posguerra al arte mural en su ensayo para este volumen, señalando el papel fundamental ejercido por la Association pour un Synthèse des Arts Plastiques de Le Corbusier, fundada el 14 de octubre de 1949, con un plantel de miembros que incluía a Matisse, Picasso, Arp, Henri Laurens, Pierre Jeanneret, Sert, Léger y Braque. Calatrava también observa que seis años antes Sert, Léger y Sigfried Giedion, todos ellos exiliados en Estados Unidos durante la guerra, habían hecho públicos sus «Nueve puntos sobre la monumentalidad», donde enfatizaban la necesidad de una síntesis de las artes. Hacia finales de la década y durante los años cincuenta, la cuestión social que rodeaba al arte mural y al entorno arquitectónico había sido abordada en una amplia variedad de contextos, desde las páginas de la revista mejicana *Espacios* hasta los escritos de Carlos Mérida, cuyas ideas interesaron profundamente a Guerrero. A las agudas observaciones de Calatrava yo añadiría el destacado papel desempeñado por los debates en las reuniones de 1947, 1949 y 1951 del CIAM (Congrès International d'Art Moderne) bajo la batuta de Le Corbusier, el ejemplo de proyectos arquitectónicos como la iglesia de Nôtre-Dame de Toute Grace en Assy, Francia, con trabajos realizados por encargo por Léger (1946) y Jean Lurçat (1947), bloques de apartamentos en Milán y la Estación de Termimi en Roma. Estas iniciativas tempranas tuvieron a su vez una considerable repercusión en Sudamérica en los años cincuenta, con obras de arte abstracto público en Uruguay, Chile, Argentina, Brasil y Venezuela (los murales mosaicos de André Bloc y Fernand Léger para la Universidad de Caracas).¹⁸

Guerrero, en igual medida que Miró, era heredero legítimo de esta tradición que estaba en proceso de desarrollo. Al igual que el trabajo de sus colegas expresionistas abstractos americanos, Guerrero se encontró en medio de dos tendencias opuestas: por un lado, el deseo de una especie de discurso público dirigido al entorno social, por otro, el radical individualismo del gesto autógrafo. Los *murales portátiles* que Guerrero hizo entre 1953 y 1958 basculaban entre estos dos polos. Por un lado, las superficies, ejecutadas con silicatos y óleo sobre lienzo, con ricas incrustaciones y fondos que iban desde uralitas, ladrillos, cemento y madera hasta amianto, obviamente le deben mucho, como ha observado Juan Antonio Ramírez,¹⁹ a la pintura matérica y a la densa materialidad de la serie *Ôtages* de Fautrier. Por otro lado, los *murales* de formato relativamente pequeño de Guerrero retoman la tradición europea de la abstracción geométrica, especialmente la del Salon des Réalités Nouvelles, sucesor de Abstraction-Création, donde expusieron Jean Arp, Sonia Delaunay y Albert Gleizes tras su formación en 1946. Es precisamente este carácter híbrido el que responde a las múltiples preocupaciones de la generación de Guerrero, antes de que el artista se dedicara de lleno a la pintura pura. Y es esta misma preocupación la que llevó a Miró a incorporar objetos encontrados a sus pinturas, a explorar formatos poco ortodoxos y a trabajar con caseína y muchos otros medios en su obra de la década de 1950.

Miró y Guerrero eran almas gemelas, artistas de generaciones diferentes que descubrieron un territorio común en sus preocupaciones morales y artísticas a mediados del siglo pasado. La evolución artística de Guerrero se nutrió del contexto americano, en el que Miró disfrutó de una popularidad crítica y una visibilidad sin precedentes. La relación entre ellos puede describirse en términos de afinidades más que de influencias, intereses comunes que impulsaron a los dos artistas a involucrarse desde la distancia en un diálogo artístico basado en la admiración y el respeto mutuos.



José Guerrero junto a la obra *Sin título*, c. 1955, en el patio trasero de su estudio en la calle 18, Nueva York, hacia 1955-1958.
Archivo José Guerrero



José Guerrero ante algunas de sus pinturas murales, Nueva York, hacia 1952–1954.
Archivo José Guerrero

El pintor y el arquitecto: los ensayos murales de José Guerrero

Juan Calatrava

1 Y. Romero, I. Vallejo, F. Baena (eds.): *José Guerrero: catálogo razonado*, (2 vols.), Granada, Centro José Guerrero–Diputación de Granada y Telefónica, 2007. Existe una versión digital actualizada disponible en DVD: *José Guerrero: catálogo razonado digital, 1931–1991*, [DVD], Granada, Centro José Guerrero–Diputación de Granada y Telefónica, 2012.

2 J. A. Ramírez: «Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero por estratos», en *Catálogo razonado*, cit., vol. 1, pp. 68–97.

3 *Ibid.*, p. 69.

Las últimas revisiones de la obra pictórica de José Guerrero, en especial tras la publicación del catálogo razonado de la misma en dos volúmenes,¹ han comenzado por fin a hacerse eco de una exigencia que Juan Antonio Ramírez planteaba ya con claridad en su estimulante contribución a dicho catálogo: la de sustraer la consideración de Guerrero al terreno de la crítica de arte y llevarla al de la historia.² Así, desde el momento en que las consideraciones críticas comienzan a ser no tanto sustituidas cuanto flanqueadas por miradas históricas que vienen a ubicar la obra de un artista en un complejo entramado de hechos culturales, artísticos, políticos, institucionales, etc., se abre la posibilidad de comprender la trascendencia de determinados aspectos de su trayectoria a los que hasta hace bien poco se había prestado escasa atención.

Es el caso, sobre todo, de las tentativas de aproximación e interrelación entre pintura y arquitectura que preocuparon de manera especial a José Guerrero —al igual que a muchos otros artistas y arquitectos por esos mismos años y a ambos lados del Atlántico— durante los primeros tiempos de su instalación en Nueva York, aproximadamente entre 1950 y 1955 (aunque, como veremos, su interés por esa problemática no se agota en tan estricto marco cronológico, sino que presenta puntos anteriores y posteriores a tales fechas).

Yolanda Romero ha definido globalmente a José Guerrero como un «artista poliédrico y experimental»,³ en una caracterización certera en cuanto que resume su búsqueda incesante de una expresión pictórica que a menudo encuentra su razón de ser no en la seguridad de los terrenos consolidados, de las corrientes confortablemente etiquetadas, sino en el mucho más movedizo territorio de las fronteras, de los límites difusos que permiten penetraciones e itinerarios en ambos sentidos: entre Europa y América, entre figuración y abstracción, entre lo moderno y lo popular—vernáculo, entre formas geométricas y formas orgánicas, entre pintura y arquitectura, entre lienzo y muro, entre el espacio de lo privado y el de lo público, entre bidimensionalidad y tridimensionalidad, entre las técnicas ancestrales del óleo o el fresco y los nuevos productos de la química moderna (los etil silicatos) o los nuevos tipos de soportes proporcionados no por el mundo del arte sino por la industria de la construcción (ladrillos, bloques de cemento, asbestos...). Sin duda uno de los momentos en que la hibridación y la ósmosis pasan a primer plano en sus preocupaciones es el de ese primer quinquenio neoyorquino, en el que todo el cúmulo de

cuestiones que tienen que ver con lo *fronterizo* se plantean para Guerrero de manera apremiante. No obstante, la relación del pintor granadino con la arquitectura es muy anterior al planteamiento explícito que de este problema hará en sus piezas americanas de los años cincuenta. No puede ser indiferente, para empezar —y es algo que ha destacado la práctica totalidad de quienes han escrito sobre el artista— el hecho de que su primer *estudio* de pintor estuviese ubicado en el interior de la torre—campanario de la catedral de Granada. En ese lugar que tres siglos antes ya había sido el marco de otra tentativa de interpenetración entre pintura y arquitectura, la de Alonso Cano, Guerrero no solo encuentra una solución a los nada despreciables problemas materiales con los que se encontraba un pintor novel en la Granada de los años treinta, sino que se dejará permear por el encuentro entre paisaje construido y mirado y paisaje sonoro que se producía en ese resonante belvedere en el que se cruzaban la historia y la cotidianeidad. En este sentido, una acuarela de principios de los años treinta (primera pieza del mencionado catálogo razonado)⁴ puede considerarse su primera meditación sobre la arquitectura.

Tras su salida de Granada, ya en su estancia en el oscuro Madrid del primer franquismo aparecen, gracias sobre todo a las enseñanzas de Daniel Vázquez Díaz —que es casi lo único que (junto con las clases de Enrique Lafuente Ferrari) salvaría Guerrero de su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando— los inicios de un interés por la pintura mural que posteriormente habría de desarrollarse en términos, desde luego, bien diferentes. Prueba de esta atracción que sobre el Guerrero de mediados de los cuarenta ejerce la relación entre pintura y muro es el hecho de que su primer viaje a París, en 1945, sea posible gracias a una beca otorgada por el gobierno francés explícitamente para el perfeccionamiento del artista en pintura mural.

También de este Madrid de los cuarenta conservaría Guerrero una relación personal que resulta muy pertinente para el tema que nos ocupa: su amistad con el arquitecto José Luis Fernández del Amo. Fernández del Amo ha pasado a la historia de la arquitectura española contemporánea como la figura principal de ese gran esfuerzo colectivo de ordenación económica y urbanística y formalización arquitectónica de amplias áreas del territorio rural hispano que fueron los llamados poblados de colonización. La trascendencia de este episodio desde el punto de vista puramente arquitectónico ha hecho que, sin embargo, con frecuencia pase a segundo plano el importante papel que en el proyecto de Fernández del Amo ocupaba el maridaje entre la arquitectura y un renovado concepto del arte público. La amistad de Guerrero con un Fernández del Amo que en 1949 escribirá el texto «Cuatro pintores juntos. Lago, Guerrero, Valdivieso, Lara»⁵ adquiere así, en este rastreo del interés del pintor por la presencia del arte en los edificios modernos, un significado que va mucho más allá de la pura anécdota biográfica. Hay que recordar, igualmente, que Fernández del Amo poseía uno de los paisajes del lago de Thun pintados por Guerrero en Suiza en 1947⁶ y que en 1956, desde su puesto de director del Museo Español de Arte Contemporáneo (cuando este todavía se hallaba ubicado en el edificio de la Biblioteca Nacional), haría que dicha institución adquiriese el cuadro *Composición* (en 1964 Fernández del Amo recordará, en unos términos que parecen evocar los *frescos portátiles* de Guerrero, «...la emoción con que aquella obra fue erigida, como un grito de pasquín, sobre la pared de ladrillo en vivo que le tenía preparada en las nuevas salas del Museo»).⁷ El archivo de José Guerrero conserva correspondencia de los años ochenta que testimonia la perdurabilidad de una amistad que solo la muerte del pintor en 1991 interrumpió y que sin duda ejerció una gran influencia en el modo en que Guerrero pensaba el maridaje entre arquitectura y artes plásticas.

Los años entre 1947 y 1949 están marcados por una serie de viajes que, determinados por circunstancias biográficas bastante aleatorias, terminan por componer, casi por azar, un itinerario coherente que amplía el abanico de sus referentes europeos.⁸ En 1947 Guerrero está en



José Guerrero, Sin título (campana de la torre de la catedral de Granada), c. 1931-1935.
Acuarela sobre papel, 47,5 x 31,5 cm.
Colección particular, Granada

⁴ Vol. 1, p. 173.

⁵ En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 10, (1949).

⁶ Núm. 67 del vol. 1 del *Catálogo razonado*, cit., p. 224.

⁷ J. L. Fernández del Amo: «Prólogo» al catálogo de la exposición *José Guerrero*, 1964, Madrid: Galería Juana Mordó, 1964, s. p. Hay que recordar que el propio Fernández del Amo había llevado a cabo, como arquitecto, la remodelación de los bajos de la Biblioteca para albergar esas salas del museo, creando un espacio que ha sido definido como «...el más refrescante, optimista y sugerente del Madrid de la época» (G. Ruiz Cabero: *El moderno en España. Arquitectura, 1948-2000*, Madrid: Tanaïs, 2001). La obra mencionada es la núm. 181 del *Catálogo razonado*..., cit., vol. 1, pp. 330-331.

⁸ Vid. M.ª D. Jiménez Blanco: «Referentes europeos de Guerrero», en el catálogo de la exposición *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950*, Granada: Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2008, pp. 35-43.



José Guerrero, *El buzón*, 1947.
Óleo sobre lienzo, 59,5 x 81,5 cm.
Colección particular

Suiza, donde experimenta un profundo interés por la obra de Paul Klee⁹ y pinta algunos paisajes en los que resulta patente su veneración por Matisse (*Ventanas sobre el lago de Thun*) pero también una apertura a la problemática de los paisajes urbanos de la herencia expresionista y, más específicamente, kirchneriana (*El buzón*).

En la primera parte de 1948 reside en Roma, que será siempre para él el máximo ejemplo de una ciudad hecha de volúmenes construidos con el color. Allí expone en la Galleria del Secolo obras en las que el interés por el paisaje urbano se vuelca en una estética de herencia fauvista con la que convive un cierto costumbrismo. Y en Roma conocerá a Roxane Whittier Pollock, que se convertirá en su esposa y facilitará su inmediato traslado a Nueva York. Viaja también, a continuación, a Bélgica, donde en alguno de sus lienzos (*La Meuse*) vuelve a aparecer el recuerdo de la visión expresionista del paisaje, permitiéndonos de paso apreciar hasta qué punto Guerrero se encuentra por entonces indeciso sobre el camino a seguir.

En ese mismo año de 1948 José Guerrero recalcará, finalmente, en ese París que ya conocía de su breve viaje de 1945 pero al que llega ahora pertrechado por las experiencias del rodeo suizo e italiano. Allí el artista realizará algunas vistas urbanas en las que se aprecia el eco de su interés por el fauvismo. Sabemos también que ejecutó una serie de pinturas que tenían como tema común el metro de París, aunque lamentablemente, todas ellas —salvo hallazgos futuros que no cabe descartar— han desaparecido (abandonadas, sin duda, en los avatares del traslado a Estados Unidos).

Igualmente están atestiguados en esta estancia parisina sus contactos con Bernard Dorival, conservador del Musée d'Art Moderne, un dato que resulta aquí de especial interés si se recuerda que Dorival, en su doble condición de museólogo e historiador del arte, estaba enormemente interesado, lo mismo que su inmediato superior en el museo, Jean Cassou, en sacar al mundo de la pintura de su autismo académico y abrirlo a toda una serie de interrelaciones y contactos exteriores, y que ello incluía, entre otras cosas, un nuevo modo de entender los problemas histórico-artísticos de la pintura mural.¹⁰

Pero, sobre todo, puede pensarse que esta visita fue fundamental para la casi inmediata cristalización en su primera etapa norteamericana de una preocupación específica por las relaciones entre pintura y arquitectura, ya que en el ambiente artístico del París de esos momentos finales de la década de los cincuenta resonaba con gran fuerza, en diferentes versiones, la idea de la *síntesis de las artes*. Se trataba de una búsqueda en gran medida colectiva, que intentaba refundamentar el papel del arte en el entorno humano (y en la que, en el fondo, latía siempre la gran pregunta sin respuesta formalizada por Theodor W. Adorno: ¿cómo se puede escribir poesía después de Auschwitz?): un tema, pues, candente en el debate artístico y arquitectónico de los años cuarenta y cincuenta, como acertaría a resumir muy bien en 1956, en su libro fundamental *Art in European Architecture*, Paul Damaz. Damaz era, por lo demás, un personaje especialmente bien situado —como lo era el propio Guerrero— para conocer todas las ramificaciones de la polémica a ambos lados del Atlántico en su triple condición de antiguo colaborador del estudio de arquitectura de Auguste Perret, de editor asociado de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y de, a la sazón, miembro del estudio neoyorquino de arquitectura de Wallace Harrison y Max Abramovitz.¹¹ De hecho, dedicará todo un capítulo de ese libro —tan esencial como poco analizado— a la cuestión de la pintura mural contemporánea y su relación con la arquitectura (si bien únicamente en sus manifestaciones europeas).

El debate sobre la *synthèse des arts majeurs*, según la expresión acuñada en esos momentos por Le Corbusier, estaba entonces en gran medida impulsado por el genial arquitecto franco-suizo, que sintetizaría esa aspiración en su célebre fórmula «No hay escultores solos, pintores solos, arquitectos solos. El acontecimiento plástico se cumple en una "forma UNA" al servicio de la poesía». Le Corbusier acababa de terminar, en 1948, una de las cimas de su obra plástica,

9 «Ahora, en Berna, tuve la ocasión de ver la pintura de Paul Klee, que fue lo que más me impresionó de lo que había visto en Europa. Paul Klee es, para mí, el primero que deliberadamente pinta desde fuera de la historia de la tradición, se mete dentro de sí y desde ese interior sale la pintura que más visión tenía», J. Guerrero: «Veintiséis años después», *Arteguía* (23 de noviembre de 1976), p. 9.

10 Vid. A. Charvier: *Bernard Dorival, l'itinéraire d'un conservateur au Musée National d'Art Moderne, 1942–1968*, París: Monographies de l'Ecole du Louvre, 2000. También resultan enormemente esclarecedoras a este respecto las memorias de Jean Cassou, publicadas bajo el título de *Une vie pour la liberté*, París: Robert Laffont, 1981.

11 P. Damaz: *Art in European Architecture. Synthèse des Arts*, Nueva York: Reinhold, 1956. El propio Le Corbusier reconocería la importancia del libro de Damaz en el debate sobre las relaciones arte/arquitectura al prologar su segunda edición, aparecida en 1959, con un escrito fechado en mayo de 1955.

la gran pintura mural del Pabellón Suizo de la Cité Universitaire, un edificio que él mismo había construido algunos años antes, que está a solo unos cientos de metros del Colegio de España y que Guerrero tuvo que conocer. Y el 14 de octubre de 1949 se fundó, en el domicilio–estudio de Le Corbusier (el mítico núm. 24 de la rue Nungesser et Coli), la Association pour une Synthèse des Arts Plastiques, de la que fue elegido presidente Henri Matisse y vicepresidente el propio Le Corbusier, y entre cuyos miembros se contaban Picasso, Vasarely, Hans Arp, Bernard Zehrfuss, Henri Laurens, Georges Braque, Marie Cuttoli, Jean Cassou, George–Henri Rivière, Jean Badovici y Pierre Jeanneret, así como tres figuras de las que será necesario volver a hablar enseguida: Sigfried Giedion, Fernand Léger y José Luis Sert.¹²

Que yo sepa, no hay constancia de contacto alguno entre Guerrero y Le Corbusier o su entorno, pero no podemos pasar por alto algunas coincidencias significativas (que, por otra parte, no necesariamente han de responder a una relación personal, poco probable, sino a ideas que se encontraban *en el ambiente*). Hay, en primer lugar, algunas similitudes plásticas sorprendentes con la cada vez más conocida y valorada pintura de Le Corbusier; citaré un solo ejemplo al respecto: el representado por la acuarela *Sin título*, fechada hacia 1949,¹³ que suscita inmediatas comparaciones con algunos cuadros y dibujos corbusierianos de finales de los cuarenta.¹⁴

Pero la evocación más llamativa surge cuando comparamos la idea de los *frescos portátiles* que acuñará Guerrero en Nueva York dos o tres años más tarde con el concepto corbusieriano de *muralnomad*, el neologismo con el que designaba el arquitecto sus tentativas en el ámbito de los cartones para tapices, considerando estos últimos como los *murales sucedáneos* del moderno nómada urbanita. A partir de 1935, pero, sobre todo, de 1948 Le Corbusier realizaría una treintena de cartones, cada vez más interesado por estos «murales de los tiempos modernos», murales no fijos que podían sustituir a la pintura mural inamovible de otros tiempos. Pero dichos *muralnomad* constituyen, para Le Corbusier, uno de los medios privilegiados de dar una dimensión poética a la existencia en el interior de la vivienda, no solo por sus formas, colores, etc., sino también por la evocación mítica del trabajo textil que viene a unirse idealmente a los materiales de la industria arquitectónica de la ciudad moderna, el hormigón o el ladrillo. Así, el tapiz, ligado a la idea primigenia de la tienda del nómada como posible tercer arquetipo (junto con la cabaña y la cueva) de la arquitectura, tal y como ya había planteado a mediados del siglo XIX Gottfried Semper, desarrolla también en el interior del hábitat humano de la época industrial una innegable función poética. Y es muy significativo que a este carácter esencial, ancestral, de lo textil prestara también atención el Guerrero de finales de los cuarenta, primero pintando en Roma en 1948 sus diferentes versiones de las *Hilanderas* (unas mujeres con madejas también presentes en cuadros de Le Corbusier de los años treinta), o luego evocando ya en Nueva York y para Betty Parsons, tres años más tarde, en *El telar*, de 1951, ese encuentro sorprendente entre lo mítico, lo moderno y lo popular.¹⁵

En este contexto, el impacto que, según cuenta el propio Guerrero, le causó la visita a la exposición *Sur les quatre murs*, en la galería Maeght, adquiere otra significación añadida. Esta muestra era una de las exposiciones anuales que, desde 1946, había comenzado a organizar Aimé Maeght en su galería bajo ese título genérico, y en la de 1948 se pudieron ver obras de Picasso, Braque, Léger y Matisse: precisamente algunos de los más significados artistas que en ese mismo momento protagonizaban las tentativas de síntesis y de hibridaciones entre pintura y arquitectura.

Sin duda otros datos de esta efervescencia parisina podrían traerse igualmente a colación. Por ejemplo, la figura de Jean Dubuffet y su obsesión por la relación entre la grafía y el muro: Dubuffet había ilustrado con sus litografías, en 1945, los poemas de *Les Murs* de Eugène Guillevic (la publicación se retrasaría, sin embargo, hasta 1950), había expuesto en 1947 en la

12 Sobre todo ello, J. Calatrava: «Le Corbusier y la Synthèse des Arts Majeurs, 1945–1950», J. Calatrava y A. Gómez–Blanco (eds.): *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid: Abada editores, 2010, pp. 9–37.

13 Núm. 117, p. 269 del vol. 1 del *Catálogo razonado*, cit.

14 Compárese, por ejemplo, con los cuadros de Le Corbusier *Deux figures y Deux femmes enlacées* (ambos de 1947) o con el dibujo FLC 2823, *Deux femmes, l'une assise, l'autre agenouillée* (en N. Jornod y J.–P. Jornod: *Le Corbusier (Charles–Édouard Jeanneret)*. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte, Ginebra: Skira, 2005, vol. II, pp. respectivamente 801, 814 y 802).

15 *El telar*, núm. 143 del *Catálogo razonado*, cit., p. 284.



José Guerrero, *El telar*, 1951.
Óleo y silicatos sobre lienzo, 101,5 x 127 cm.
Colección Joan Sangree Talbot



Le Corbusier, *Mujer roja y madeja de lana verde*, 1934.
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Colección Heidi Weber

16 S. Guilbaut: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990 [1983].

17 En sus recuerdos, Guerrero aún los dos tipos de paisajes londinenses: «iba a las clases nocturnas y durante el día yo me paseaba y pintaba, iba por esos parques tan verdes, por esos barrios industriales increíbles de Londres» (recogido en A. Muñoz Molina: *José Guerrero. El artista que vuelve*, Granada, Diputación de Granada, 2001, pp. 27–28).

18 El texto ha sido publicado, en su versión original en inglés acompañada de traducción al castellano, en el catálogo de la exposición *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona, 1997, pp. 14–17.

19 E. Mumford: *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000. Vid., además, J. Bosman: «CIAM after the War: a Balance of the Modern Movement», *Rassegna* (diciembre de 1992), pp. 6–21.

galería de Pierre Matisse en Nueva York y justo en 1951 había residido durante seis meses en la gran urbe a la que acababa de llegar Guerrero.

Pero entre el París de la síntesis de las artes y ese Nueva York cuyos grandes museos y galerías estaban ya, en palabras de Guilbaut, «robando la idea del arte moderno»,¹⁶ quedaba aún una etapa no exenta de significación para la cuestión que aquí analizamos. En ese mismo año de 1949, el Londres empobrecido y exhausto de la posguerra en el que Guerrero espera el momento de embarcarse para América con Roxane no es solo el lugar donde el pintor aprende inglés a marchas forzadas. No es casual que Guerrero, según él mismo recuerda, se interese en sus visitas a los museos londinenses sobre todo por Piero della Francesca, pintor *arquitectónico y mural* donde los haya, y que, al mismo tiempo, ello no le impida, en una verdadera visión bifocal, tener los ojos también abiertos para el paisaje urbano moderno, representado en sus obras de Londres, por ejemplo, por los gasómetros.¹⁷ En Londres conoció Guerrero, entre otros artistas, a Henry Moore, y es muy posible por ello, aunque carezco de datos que lo confirmen, que pudiera ver esos dibujos del escultor británico sobre los refugiados del metro durante los bombardeos alemanes de 1940, ampliamente difundidos y conocidos en esos años de postguerra (y tan próximos temáticamente a los *Otages* de Jean Fautrier que ciertamente conoció en París) y que sin duda podrían haber suscitado en Guerrero alguna evocación de sus perdidas pinturas del metro de París.

A finales de noviembre de 1949 Guerrero llega a Nueva York. Allí terminará instalándose a principios de 1950, después de un breve paréntesis de aclimatación en Filadelfia, donde residía la familia de su esposa. En Nueva York trabaja en el célebre Atelier 17, el taller de grabado dirigido por William Hayter, y se sumerge de lleno en las propuestas estéticas y los debates teóricos de la llamada *abstracción biomórfica*, que influirá decisivamente en su obra de los primeros cincuenta, situándose a medio camino entre la abstracción plena y un mundo de formas orgánicas no inmediatamente identificables sino vagamente evocadas, y en cuya plasmación plástica la dimensión mítica resulta predominante.

Pero en este Nueva York de la posguerra hay que recordar que aún resonaba con fuerza el llamado que, en 1943, habían realizado José Luis Sert, Siegfried Giedion y Fernand Léger con sus *Nine Points on Monumentality*, un documento que, pese a su lacónica brevedad, constituyó un punto nodal de la reflexión en torno a la exigencia y a las posibilidades de una *monumentalidad moderna*¹⁸ en un mundo que comenzaba ya a plantearse de manera apremiante la urgencia de redefinir la relación arte–arquitectura–sociedad en el marco de la reconstrucción material y moral tras el cataclismo de la guerra mundial (un nuevo clima que hay que ubicar también en el contexto de la profunda revisión de los dogmas más extremistas del Movimiento Moderno, tal y como quedaría patente en los renovados CIAM de los años cuarenta y cincuenta).¹⁹

Los tres redactores de estos nueve puntos estaban, no por casualidad, estrechamente ligados a un Le Corbusier que, como hemos visto, justo en esos años se convertía en París en el principal abanderado de la idea de la *synthèse des arts*: Sert como excolaborador de su estudio (y, años después, comitente de su antiguo maestro con el encargo de un edificio pensado justamente para albergar una *síntesis* de las artes, el Carpenter Center for Visual Arts de Harvard); el crítico e historiador de la arquitectura suizo Sigfried Giedion, secretario de los CIAM y uno de los responsables de las primeras codificaciones de la historia triunfal oficial del Movimiento Moderno; y por último Fernand Léger, uno de los artistas más respetados por Le Corbusier y uno de los principales impulsores de la colaboración entre arquitectos y artistas plásticos. Con ellos, pero muy especialmente con Sert, terminarán por cruzarse en diversas ocasiones los pasos de Guerrero en USA.

El ambiente de Nueva York en los años cincuenta resultaba, en suma, un escenario idóneo para todos esos experimentos de interrelaciones entre las artes y, singularmente, para una

reflexión sobre los problemas de la nueva pintura mural. El muralismo estaba, ciertamente, en el ambiente de la cultura artística norteamericana desde los tiempos del New Deal y los numerosos encargos artísticos realizados por la Works Progress Administration de Roosevelt, y conviene recordar en este sentido los estrechos vínculos de Paul Lester Wiener, el socio de Sert, con la administración Roosevelt (vínculos que llegaban a lo personal, ya que la esposa de Wiener era hija nada menos que de Henry Morgenthau, lo que ubicaba a Wiener en el seno de una élite social y política que le proporcionaba una amplia capacidad de influencia).²⁰ Yolanda Romero ha señalado también algunos hitos de este interés muralista en esos finales de los cuarenta y primeros cincuenta, como las exposiciones *Murals in Modern Architecture* (1949) y *The Muralist and the Modern Architect* (1950), y también ha insistido sobre el importante papel desempeñado en este contexto por el emigrado alemán Hans Hoffmann, promotor de una estrecha colaboración entre arte y arquitectura a través de su escuela artística de Greenwich Village. Hans Hoffmann, de hecho, colaboraría con José Luis Sert en alguno de sus proyectos urbanísticos sudamericanos (como el de Chimbote, en Perú),²¹ estrechando así el círculo de los personajes preocupados por fundamentar una nueva relación entre arquitectura y pintura en el marco de una idea de *arte público* inseparable de las profundas revisiones de posguerra sobre la idea de ciudad y sobre el sentido mismo del habitar urbano y de la función que en este habían de ocupar las necesidades espirituales y artísticas de los hombres.

La relación de Guerrero con José Luis Sert, aunque no exenta de desencuentros, como recuerda el propio pintor,²² resultará decisiva no solo para la instalación del artista en Nueva York sino, muy concretamente, para el paso a primer plano en sus preocupaciones del problema de la relación entre el artista plástico y el arquitecto. No cabe duda de que Sert, junto con su asociado Paul Lester Wiener, proporcionaron a Guerrero informaciones y contactos en el ámbito de la arquitectura. Los caminos de Sert y Guerrero volverían a encontrarse en numerosas ocasiones, como en 1953, cuando el impulso del arquitecto catalán vino a unirse al de James Johnson Sweeney, el otro gran mentor de Guerrero en Nueva York —y mucho más importante en el mundo del arte— para posibilitar la presencia de algunos de sus *frescos portátiles* en la exposición *Contemporary Spanish Painting* organizada por la Schaeffer Gallery. O en 1958, cuando tanto Sert como Sweeney —y también Giedion— formaron parte del jurado que otorgó a Guerrero una de las becas de la Graham Foundation de Chicago.

En cuanto a Sweeney, tampoco puede olvidarse su papel central en la gestación, en el Nueva York de los cincuenta, de nuevas concepciones museísticas susceptibles de albergar nuevas formas de relación entre el arte y el público a través de una renovación de la arquitectura del museo. Como es bien sabido, el ejemplo paradigmático de ello es el Guggenheim Museum, de Frank Lloyd Wright, inaugurado el 21 de octubre de 1959 después de un tremenda azaroso proceso de gestación, marcado por fuertes debates a cuyos ecos no pudo ser ajeno Guerrero.²³

Es, pues, en medio de este complejo ambiente cultural y artístico como Guerrero, impelido a reflexionar sobre los contactos entre plástica y arquitectura, terminará realizando algunos experimentos a los que bautizará, de manera genérica, con la bien significativa denominación de los *frescos portátiles*. Y, como sucede con muchos otros aspectos de la pintura de Guerrero, también en este terreno puede detectarse una problemática de cruce, de frontera permeable y no hermética, entre la trayectoria europea del artista y la nueva realidad neoyorquina en la que se ha visto súbitamente inmerso. Podría decirse que una síntesis muy personal del complejo debate teórico y las experiencias plásticas europeas en torno a la relación entre arte y arquitectura se inserta ahora en un nuevo escenario que el artista descubre con deslumbramiento: el de la metrópolis norteamericana que, con su gigantismo y con sus muy diferentes condiciones de producción material de la arquitectura y de la relación de esta con los habitantes de la

20 Eric Mumford presta gran atención a las implicaciones políticas de los encargos recibidos por Sert y Wiener en Sudamérica (E. Mumford: «Los CIAM y Latinoamérica», en el catálogo de la exposición *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona: Actar, 1997, pp. 48–75).

21 Vid., por ejemplo, algunas de las propuestas plásticas de Hoffmann para Chimbote en *Sert, arquitecto en Nueva York*, cit., pp. 18–21.

22 Por ejemplo, en su texto autobiográfico *New York, New York, o historia del mequetrefe o el tentetiso* (Archivo José Guerrero, en adelante, AJG—C—3/P—62.2): «Por el contrario, el arquitecto Sert me ofendió diciendo que mis pinturas no estaban a la altura de los ensayos murales, lo peor no fue eso sino la frialdad y crudeza con que lo hizo». Frente al desdén de Sert por sus pinturas, recuerda en cambio el interés que estas suscitaron en su socio de la Town Planning Associates Paul Lester Wiener, de quien más abajo se hablará y que, según relata, le compró un gran cuadro por la importante suma de quinientos dólares y con la intención expresa de que Sert lo viera en su residencia de Washington Square.

23 Vid. F. Dal Co: *El tiempoy el arquitecto. Frank Lloyd Wright y el Guggenheim Museum*, Madrid: Abada editores, 2011.

urbe, comenzaba a plantear insospechadas derivaciones de este debate, desde los intentos de redefinición estética de los rascacielos hasta la nueva relación arte/muro abierta por los graffiti (y ya intuida por Dubuffet), pasando por la gran escala monumental de un nuevo arte público moderno.

Los testimonios del interés de Guerrero por los problemas de la nueva pintura mural y su relación con la arquitectura abundan casi desde el momento mismo de su instalación en Nueva York. Así, por ejemplo, en el texto autobiográfico que tituló *New York, New York, o historia del mequetrefeo o el tentetieso* (en el que condensa en muy pocas páginas el verdadero *shock* que le supusieron no solo el ritmo frenético de la gran manzana sino también la nueva pintura que se veía en las galerías de Kootz o Betty Parsons), recuerda la primera visita de la Parsons a su nueva casa de Morton Street (quizás a finales de 1950) en un momento en que «...yo también estaba experimentando en ladrillos, bloques de cemento, aspectos [sic: sin duda, "asbestos"], haciendo una especie de murales en pequeño».

Aunque este tipo de obras, por sus propias características materiales, se conservan en muy escaso número, sabemos que constituyeron durante algunos años el centro de una intensa experimentación por parte de Guerrero. Y hay que destacar que estos *frescos portátiles*, como el propio artista los definió, constituían una experimentación innovadora por más de un concepto: no solo por la idea misma de *portabilidad* —que tan estrechamente la emparenta, como vimos, con los *muralnomad* de Le Corbusier— sino también por la materia elegida para plasmarla. De hecho, es muy significativo que, en esta búsqueda sobre la relación entre plástica y muro, para este último componente, el arquitectónico, recurra casi siempre a los mismos materiales que constituyan por entonces la base física fundamental de las paredes que se construían masivamente en las ciudades norteamericanas. Así, encontramos (quizás en un inconsciente maridaje entre tradición y modernidad similar al que había protagonizado los temas de algunas de sus pinturas de los años cuarenta), al lado del casi intemporal ladrillo (perfectamente integrado, por otro lado, en los procesos industriales de fabricación), nuevos materiales que eran resultado directo de los acelerados avances combinados de la química y la física de materiales, tales como la uralita, los paneles de bloques de cemento o los asbes-



José Guerrero, Sin título, c. 1951–1952.
Silicatos y óleo sobre panel de ladrillo.
Obra en localización desconocida.
Fotografía Archivo José Guerrero



José Guerrero, *Three Blues*, 1953.
Silicatos y óleo sobre panel de cemento,
67,6 x 126,4 cm. The Solomon R. Guggenheim Collection,
Nueva York

tos, que respondían tanto a las exigencias modernas del confort como a los requerimientos apremiantes de una producción edilicia de masas cada vez más interesada por los procesos de prefabricación.

En la deliberada ambigüedad que maneja Guerrero en estas obras, estos materiales arquitectónicos desempeñan un doble papel: constituyen el soporte físico sobre el que se pinta, es decir, un equivalente al lienzo, pero al mismo tiempo niegan deliberadamente la hipotética neutralidad del soporte y hacen al mismo tiempo de *fondo* de la pintura, con un protagonismo plástico tan activo como las formas que Guerrero pinta sobre ellos. Aportan la dimensión matérica de una pintura en la que el fondo adquiere un protagonismo plástico y conceptual creciente.

Los ladrillos o piezas cerámicas similares proporcionan, así, el soporte-fondo de diversas obras de estos primeros años cincuenta,²⁴ y llegan en ocasiones a contaminar el propio lienzo, que recibe un tratamiento de fondo en rojo ladrillo.²⁵ Recurre también Guerrero a los soportes compuestos de bloques de cemento, susceptibles, como el ladrillo pero en otro espectro cromático, de crear una trama geométrica que cuestiona la neutralidad del fondo.²⁶ Pero pronto esa referencia tan directa a lo constructivo que representaba la trama de bloques comenzará a desdibujarse con el recurso a paneles de cemento tratado ahora como capa de fondo indiferenciada. Es lo que ocurre ya en 1953 en el célebre *Three Blues*, la obra pintada combinando etil silicatos y óleo sobre panel de cemento y que sería expuesta en 1954 en la exposición *Younger American Painters* del Guggenheim,²⁷ o en una serie de obras ya de 1955 o posteriores.²⁸

Aparece también la novedosa uralita, que constituye el soporte de pinturas que mezclan el óleo y los etil silicatos²⁹ y que, a partir de 1956–57, se asociará también con pizarra y alambre en obras que ya tienen más de experimentos puramente plásticos que de *frescos portátiles* y en las que se intuye el final del recorrido de Guerrero por las hibridaciones entre pintura y arquitectura.³⁰ A este proceso de deslizamiento desde la metáfora constructiva explícita a la problemática más puramente plástica contribuye también, en obras a partir de 1955, la presencia de la pizarra,³¹ cuyo color parece ya presagiar la irrupción del negro a finales de los cincuenta, combinada con alambre y aplicada junto con los silicatos sobre paneles de uralita³² o de ladrillo.³³ En los años comprendidos entre 1957 y 1959, el ciclo se cierra: los silicatos serán utilizados por Guerrero en obras que ya solo están lejanamente emparentadas con la problemática original de los *frescos portátiles* y en las que el metal va ganando partido a los

24 Véase las obras *Sin título*, de c. 1951–52, pintadas con etil silicatos y óleo sobre panel de ladrillo, y reseñadas con los núms. 145, 146, 147 y 151 del vol. 1 del *Catálogo razonado*, cit., pp. 287–289 y 293.

25 *Ibid.*, núms. 148 y 152, respectivamente pp. 290 y 294.

26 *Ibid.*, núms. 149 (erróneamente descrito como «sobre panel de uralita»), c. 1951–52, o 169, de c. 1955 (respectivamente pp. 291 y 316).

27 *Ibid.*, núm. 155, p. 298.

28 *Ibid.*, núms. 171, 172, 174, 175, 176 o 178, obras fechables todas en torno a 1955 (respectivamente pp. 318, 319, 321, 322, 323 y 325), núm. 202, c. 1956–58, p. 346.

29 *Ibid.*, núms. 150, de c. 1951–52 (erróneamente descrito como «bloques de cemento»), o 173, de c. 1955 (respectivamente pp. 292 y 320).

30 *Ibid.*, núm. 200, c. 1956–58, y 203, 1958 (respectivamente pp. 344 y 347).

31 *Ibid.*, núm. 177, c. 1955, p. 324.

32 *Ibid.*, núm. 203, 1958, p. 347.

33 *Ibid.*, núm. 201, c. 1956–58, p. 345.



José Guerrero, *Sin título*, c. 1951–1952.
Silicatos y óleo sobre panel de uralita.
Obra en localización desconocida.
Fotografía Archivo José Guerrero



José Guerrero, *Sin título*, c. 1956–1958.
Pizarra y alambre sobre panel de uralita. 103 x 64 cm.
Colección familia Guerrero

34 *Ibid.*, núms. 214 a 223, pp. 359–367.

35 Véase en este catálogo el artículo de Serge Guilbaut «La génesis de Guerrero: redefiniendo y depurando la energía en Nueva York».

36 Vid. *William Talbot: A Retrospective Sculpture, 1936–1980*, Washington D.C.: Washington Art Association, 1987.

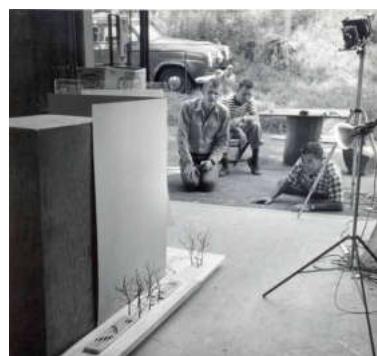
37 AJG FT8-P96-001, FT8-P97-001, FT8-P98-001, FT8-P99-001, FT8-P101-001, FT8-P102-002, FT8-P102-003, FT8-P102-005 y FT8-P102-007.

materiales más ligados a la evocación de la construcción. La relación pintura–arquitectura deja paso, así, en este grupo de obras prácticamente coetáneas a la «presencia del negro», al problema de la tensión entre lo escultórico y lo pictórico, entre la superficie bidimensional y los elementos tridimensionales que con ella dialogan.³⁴

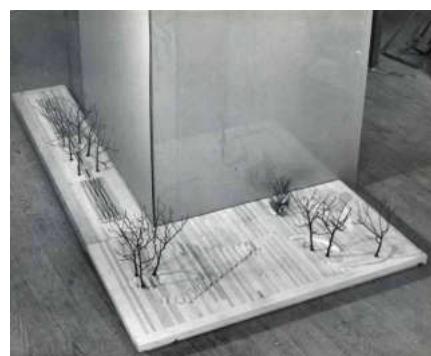
Como acertadamente señala Serge Guilbaut,³⁵ son obras que se sitúan en la encrucijada de la modernidad, en el cruce entre espacios privados y públicos: son obras de arte destinadas a ser degustadas y mostradas en el ámbito de un espacio privado, pero que portan en sí gérmenes de intervención artística sobre los espacios públicos, en el contexto del interés general por repensar y redefinir, en términos tanto conceptuales como materiales, los espacios públicos tanto de las ciudades norteamericanas como de las europeas. Es evidente que la exploración de Guerrero se sustenta entonces en un proyecto intelectual –colectivamente compartido por numerosos artistas– en el que a la pintura le habría de corresponder un protagonismo activo en la construcción de una cultura contemporánea que ya no podía pensarse al margen del escenario urbano metropolitano.

En este sentido, cabe plantearse la posibilidad –de hecho, confirmada frecuentemente por las palabras del propio Guerrero– de que los frescos portátiles no fueran simples experimentos plásticos, sino que constituyesen verdaderos ensayos, posibles *maquetas* para intervenciones artístico–arquitectónicas a gran escala. Es este seguramente el ámbito en el que debe encuadrarse un proyecto de colaboración de José Guerrero con el escultor William Talbot, especialmente preocupado también él por encontrar nuevos modos de intervención plástica en la redefinición de los espacios públicos.³⁶ De este proyecto no conozco otra información que una serie de fotografías de una maqueta,³⁷ que parecen mostrar un gran edificio prismático a cuyo alrededor, a nivel del suelo, se propone un tratamiento paisajístico y escultórico de detalles poco explícitos. Ulteriores indagaciones podrán quizás arrojar luz sobre lo que parece ser el momento más avanzado de intervención de Guerrero en un espacio público.

Sin embargo, no era el soporte–fondo lo único novedoso en estos ensayos de laboratorio para una nueva pintura mural. La pintura que se aplicaba sobre estas superficies industriales era en sí misma industrial, porque Guerrero estaba sobre todo interesado en las posibilidades técnicas abiertas para el cubrimiento pictórico de grandes superficies murales exteriores por un recién llegado desde la industria química: los etil silicatos o silicatos de etilo. Y es que, como



José Guerrero y William Talbot junto a la maqueta de Time-Life Plaza de Nueva York, c. 1959.
Archivo José Guerrero



Maqueta del proyecto en colaboración entre Guerrero y el escultor William Talbot.
Fotografía Leni Iselin. Archivo José Guerrero

enseguida se verá, en los experimentos de Guerrero la investigación técnica era inseparable de la indagación plástica.

Es en este sentido en el que hay que entender el interés de Guerrero por las grandes experiencias contemporáneas del muralismo mexicano. Guerrero hace gala, ciertamente, en numerosas ocasiones, de su conocimiento de las experiencias muralistas del país vecino, pero su interés cabe definirlo como meramente técnico y no estético. En efecto, poco tenía que ver el muralismo explícitamente político y figurativo de los Siqueiros, Orozco o Rivera con los intereses estéticos del Guerrero neoyorquino, a no ser el elemento básico de la relación entre pintura y muro en el marco de la gran ciudad. De hecho, lo que le atraía eran casi exclusivamente los avances técnicos que se habían producido en el seno de este muralismo.

Le llamaba la atención en especial la obra de Carlos Mérida, un artista guatemalteco que desarrolló tanto en México como en Guatemala una obra pictórica en estrecha conexión con Rivera, Orozco y Siqueiros, investigando nuevas posibilidades técnicas para el desarrollo de la relación entre arquitectos y pintores (por ejemplo, los murales en mosaicos de vidrio).³⁸ Mérida colaboró, por ejemplo, con el arquitecto Mario Pani en diversos proyectos y sus esfuerzos por la integración de las artes suscitaron igualmente el interés de Matías Goeritz. En el contexto de la obra de Mérida y otros muralistas a finales de los cuarenta y primeros cincuenta hay que reseñar igualmente la importancia de la revista mexicana *Espacios*, fundada en 1948 y que perseguía precisamente como objetivo programático la integración entre las artes plásticas y la arquitectura: aunque no tengo evidencia de que esta publicación fuera conocida por Guerrero, la hipótesis resulta cuando menos verosímil.

Sus tentativas frustradas de pasar una larga temporada en México estudiando la pintura mural aparecen siempre explícitamente orientadas hacia el ámbito de la técnica pictórica. Así, en un texto que se puede fechar (aunque con dudas) en octubre de 1952, elogia ya las ventajas de los etil silicatos (mayor perdurabilidad, economía y facilidad de uso) frente a la técnica tradicional del fresco. Argumenta que los muralistas mexicanos ya los están experimentando y que tiene la oportunidad de ir a México en 1953–54 para estudiar el tema con Carlos Mérida y los arquitectos con los que este colabora. Solicita para ello una ayuda financiera y argumenta haber sido finalista en 1951 de la Architectural League Gold Medal Mural Painting Competition y estar preparando para la exposición correspondiente una serie de paneles realizados con etil silicatos y vinylite. Es significativo que, entre las personas que puedan dar referencias de su solicitud, cita, además de al propio Carlos Mérida y a José Luis Sert, a otro arquitecto, Walter Kilham Jr. (conocido sobre todo por haber realizado, en asociación con Robert B. O'Connor, la Firestone Library de Princeton y la ampliación del Metropolitan Museum justo en esos mismos inicios de la década de los cincuenta): un dato que corrobora la creciente amplitud del abanico de los contactos de Guerrero en el ámbito de la arquitectura.

El 28 de junio de 1954 se había dirigido también a Alfred Shaw,³⁹ en Chicago, haciendo referencia a los acetatos de vinilo que había utilizado en sus paneles mostrados en la exposición de The Arts Club de esa ciudad e insistiendo en que no se trataba de un descubrimiento personal sino que ya habían sido utilizados en amplios proyectos arquitectónicos en México (cita explícitamente la Escuela Normal de México D.F. de Orozco). Según Guerrero, uno de esos paneles, realizado según la «fórmula mexicana» de la mezcla de etil silicatos, ligeramente distinta a la propuesta por la Union Carbide, lleva ya tres años colgado en su terraza de Nueva York sin que los colores hayan sufrido degradación alguna. Y termina expresando su firme convicción de que el etil silicato es lo que mejor responde al gran futuro que le espera a la pintura mural. A finales de 1954 reiteraría Guerrero sus peticiones de financiación, argumentando, en carta de 14 de noviembre de ese año a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation,⁴⁰ sus avances en la investigación sobre nueva pintura mural y, de nuevo, su proyecto de trabajar

38. Acaso pueda verse un eco de esta faceta de Mérida en la obra de Guerrero núm. 205 del *Catálogo razonado*, vol. 1, cit., p. 349, que es una composición a base de vidrios coloreados.

39. AJG C-14.8 / P-11.4.

40. AJG C-14.8 / P-11.10.

41 AJG C-14.8 / P-10.3.

42 AJG, C-14.8 / P-12.5.

43 Algunos años después Gutiérrez sería autor de *From Fresco to Plastics. New Materials for Easel and Mural Paintings*, Ottawa: National Gallery of Canada, 1956.

44 AJG C-14.8 / P-10.5

45 AJG C-14.8 / P-11.2.

46 AJG C-14.8 / P-11.6

47 AJG C-14.8 / P-11.5

48 AJG C-14.8 / P-11.7.

49 AJG C-14.8 / P-10.2.

en México con Carlos Mérida. Esa carta finalizaba ahora con una verdadera declaración de principios: «Creo que experimentar en esta dirección contribuirá a que se establezca una colaboración más estrecha entre arquitectos y pintores modernos». Guerrero, sin embargo, no lograría materializar ese soñado viaje a México hasta 1959, cuando la problemática de los *frescos portátiles* había quedado atrás.

Desde luego, ya desde principios de los cincuenta se puede atestigar documentalmente su interés por esta nueva técnica de pintura mural. En el Archivo Guerrero se conserva, por ejemplo, una copia⁴¹ del texto de Ralph Mayer de 1950 *Mural Painting whit Silicon Ester Medium*. También figura, mecanografiado, el texto de 1948, *A Revolution in Mural Painting Techniques*,⁴² en el que su autor, José Luis Gutiérrez, comenzaba expresando su convicción de que «...la tradicional, la clásica pintura al fresco pronto quedará obsoleta por los modernos métodos de construcción», e invitaba a estudiar las experiencias pictóricas no solo del México contemporáneo sino también de la propia pintura mural precolombina.⁴³

Esta atención expectante a lo que los avances de la química podían suponer para el desarrollo de la pintura mural contemporánea está, además, perfectamente atestiguada por la correspondencia de Guerrero con directivos de algunas de las principales empresas químicas fabricantes de estos productos. Así, el 21 de junio de 1951 Guerrero se dirige a la Union Carbide interesándose por los aspectos técnicos y comerciales de los etil silicatos que fabricaban. La carta de respuesta de la empresa química, de 12 de julio,⁴⁴ le aportó una considerable información en este sentido, ya que incluía el texto del folleto *Ethyl Silicate – A New Medium for Mural Painting*, que no haría sino reafirmar a Guerrero en su intuición básica de que estos nuevos productos podían proporcionar el soporte necesario para una nueva etapa de la pintura mural en su relación con la arquitectura. El 5 de junio de 1953 la Union Carbide volvería a enviarle, a su requerimiento (carta de 28 de mayo), una completa información sobre los etil silicatos.⁴⁵ Y en una carta dirigida a Morse G. Dial, presidente de ese mismo gigante químico, fechada el 22 de agosto de 1954,⁴⁶ aparecen ya dos aspectos destacables: la intención declarada del artista de pasar de los experimentos en pequeños formatos a la realización de «large murals» y la propuesta a la gran empresa química de encontrar un edificio de la compañía que pudiera ser artísticamente decorado recurriendo a sus propios etil silicatos. En los mismos términos y la misma fecha escribía también Guerrero a Joseph S. Young, de la Lehigh Cement Co.,⁴⁷ y a A. R. Fisher, presidente de la Johns Manville Corp, fabricante de asbestos.⁴⁸

Estas investigaciones planteaban, por supuesto, la cuestión de la relación con los arquitectos. Y es aquí donde vemos cómo Guerrero trata de ampliar su abanico de contactos, no circunscribiéndolo exclusivamente a Sert o Wiener. Más tarde recordará, por ejemplo, la visita que realizó a su estudio el arquitecto Edward Stone para ver sus ensayos sobre ladrillos, bloques de cemento y uralita y la discusión que siguió sobre los problemas de la cooperación entre el artista plástico y el arquitecto.

Otro de los contactos de Guerrero en estos años es William Lescaze, a quien Guerrero se dirige en una carta fechada un 19 de abril (no se menciona de qué año, pero todo hace suponer que se trata de 1953).⁴⁹ Lescaze era, muy significativamente, otro puente con Europa: nacido en Suiza y titulado en el Politécnico de Zurich, emigrado a USA en 1920, además de en Nueva York, había trabajado en Filadelfia, donde, sobre todo, en 1932 había construido el Philadelphia Savings Fund Society (un edificio rápidamente célebre y que Guerrero no podía no conocer de su estancia en esa ciudad a su llegada a USA). Se dirige a él por el interés que ha demostrado por la presencia del arte en sus edificios. Le cuenta la historia de su propio interés por la pintura mural: en los últimos dos años, de cómo su interés originario por la técnica del fresco se había visto trastornado por su descubrimiento reciente de los etil silicatos, y de cómo ha realizado murales abstractos sobre paneles móviles o sobre superficies de ladrillo, cemento



George Howe & William Lescaze, edificio Philadelphia Savings Fund Society, 1932

o uralita, «con el convencimiento de que este tipo de nuevos murales tiene un papel real en los edificios contemporáneos».

También intentó Guerrero mantener un diálogo sobre estas cuestiones con uno de los más célebres arquitectos norteamericanos del momento, Eero Saarinen. A Saarinen le escribió el 19 de abril de 1954, enviándole algunas fotografías de las obras realizadas experimentando con etil silicatos y transmitiéndole su firme convicción de que «los murales realizados con estos materiales tienen una relación muy estrecha con la arquitectura contemporánea». Que sepamos, estos contactos no tuvieron mayor continuidad y sin duda se interrumpieron de modo definitivo cuando, unos años más tarde, Guerrero fue presa, como veremos, de un súbito e inesperado desinterés por la interrelación entre arquitectura y pintura.

Todavía a finales de los años cincuenta un último acontecimiento vino a mantener viva su confianza en el advenimiento de una nueva pintura mural: la obtención en 1958 de una beca muy generosamente dotada (diez mil dólares) de la Graham Foundation de Chicago. Fundada muy poco antes, en 1956, la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts había comenzado a otorgar becas y subvenciones con la intención declarada de fomentar la colaboración de artistas y arquitectos en la creación de un nuevo arte público directamente ligado a la reforma de las ciudades norteamericanas y, de manera muy específica, de un Chicago que estaba siendo objeto por entonces de numerosas propuestas de renovación urbana. En el jurado que otorgó estas becas volvemos a encontrar a dos de los grandes apoyos neoyorquinos de Guerrero, J. J. Sweeney y José Luis Sert, que sin duda fueron los principales valedores del artista; pero hay que señalar que, junto a ellos, figuraban también Sigfried Giedion (a cuyo papel en la redacción en 1943 de los *Nine Points on Monumentality* ya se ha hecho mención) y Mies van der Rohe.

Guerrero volvía así a tener contacto con la ciudad que en 1954 había visto ya expuestos algunos de sus *murales portátiles*, en la exposición celebrada en The Arts Club con obras de Joan Miró y del propio Guerrero.⁵⁰ Los beneficiarios componen una extraordinaria nómina: los escultores Eduardo Chillida (sobre cuyo interés por el espacio común a la escultura y la arquitectura no es necesario insistir ahora) y el alemán Norbert Kricke (que será un gran impulsor de la moderna escultura pública urbana), los pintores Wifredo Lam y el propio Guerrero (que era definido como «New York City painter»), el filósofo escocés Lancelot Law Whyte y, además, tres arquitectos verdaderamente significativos: el checo-austriaco naturalizado norteamericano Frederick John Kiesler, arquitecto y *designer* que, antes de llegar a USA, había trabajado con Adolf Loos y había colaborado con Fernand Léger en el film *Ballet mécanique*; el indio Balkrishna Vitandas Doshi, que había trabajado durante cuatro años en el estudio de Le Corbusier en París y que luego se encargaría de la dirección de las obras de este en Ahmedabad; y el japonés Fumihiko Maki, futuro premio Pritzker de arquitectura treinta y cinco años después y cuyo interés por las hibridaciones arte-arquitectura de la Bauhaus y de Le Corbusier siempre ha sido explícito.

El 3 de junio de 1958 Guerrero planteaba a la Graham Foundation⁵¹ tres cuestiones que, en su opinión, podían constituir materia de debate en el seminario que se proyectaba celebrar en Chicago en septiembre de ese mismo año. El tercero de los temas propuestos resulta sorprendente porque nos revela un novedoso interés por la obra de Gaudí que hasta ese momento Guerrero, que yo sepa, no había explicitado.⁵² Los dos primeros, en cambio, volvían a plantearse el gran tema arquitectura-pintura que estaba en el centro de la beca recibida:⁵³ por qué los pintores norteamericanos del momento pintaban telas de un tamaño prácticamente mural pero siempre sobre lienzo y nunca sobre muro, y si podía considerarse o no que los edificios contemporáneos se bastaban a sí mismos sin necesidad del auxilio de la pintura mural o la escultura.

50. Guerrero narra las circunstancias que rodearon a esta exposición en un texto titulado *Miró me abrió las puertas en América* (AJG C-3 / P-18), en el que explica la negativa de Esteban Vicente a exponer junto con él y la decisión consiguiente de Alfred Shaw de que ese lugar fuese ocupado por Miró.

51. AJG, C-23 / P-7.3.

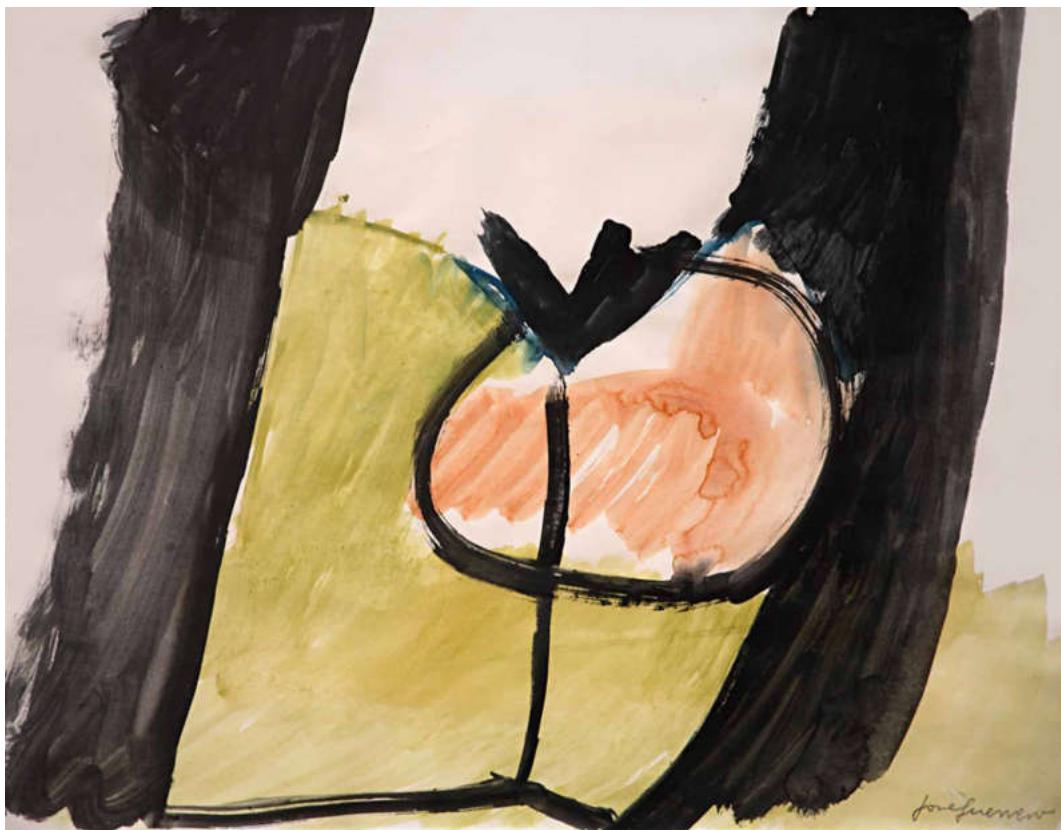
52. «3. Recientemente se ha prestado mucha atención al arquitecto Gaudí. ¿Influyen sus obras sobre el pensamiento de los jóvenes arquitectos de hoy?».

53 «1. Muchos de los mejores pintores americanos actuales están pintando grandes lienzos. ¿Por qué sus obras de gran tamaño las solo sobre lienzo y no sobre muro?». «2. ¿Diseñan los arquitectos actuales edificios que están completos en sí mismos si necesidad de murales y/o esculturas?».

54 AJG C-23 / P-9.6.

55 AJG, C-3/P-53.

A finales de 1958, en el marco de las actividades de la beca, el interés de Guerrero por estas cuestiones parecía aún intacto. Al menos, es lo que se desprende de una carta que dirige al director de la Graham Foundation,⁵⁴ fechada un «17 de diciembre», que todo hace indicar que es el de 1958 (aunque el año no quede expresado). En ella hace patente su interés por el edificio que el estudio de Skidmore, Owings y Merrill (SOM) estaba entonces construyendo en la Madison Avenue precisamente para la Union Carbide. El proyecto estaba dirigido —al igual que ocurrió con algunas de las obras más señeras del macroestudio S. O. M., como es el caso de la célebre Lever House— por Gordon Bunshaft, uno de los arquitectos más interesantes del momento en USA, y Guerrero prácticamente pide a su interlocutor que le organice una cita con él, máxime con el antecedente de, según dice, haberse interesado previamente Bunshaft por sus *murales portátiles*. Guerrero continuaba pensando que «...creo que una colaboración auténtica entre artistas y arquitectos podría suponer una valiosa contribución a nuestro tiempo». Sin embargo, pocas cosas concretas saldrían de esta línea de trabajo abierta en Chicago y casi inmediatamente clausurada: en realidad, los tiempos del entusiasmo por el futuro de la unión entre pintura y arquitectura habían pasado y a ellos les sucedería de manera inmediata, sin solución de continuidad, la decepción y el abandono de esa vía. Si el inicio del interés de Guerrero por las interrelaciones entre pintura y arquitectura puede rastrearse casi desde los primeros momentos de su trayectoria artística, aunque cristalice específicamente en los primeros años cincuenta, el final de esta problemática parece haber sido tan brusco como una verdadera revelación que devolviera súbitamente al artista al terreno de la pintura pura. Esta peculiar caída camino de Damasco la ubica exactamente el propio Guerrero a partir de una conversación con Mark Rothko, relatándola así: «Al salir del estudio [de Rothko] yo le pregunté si no le interesaría cooperar con arquitectos, ya que su obra es tan monumental. Me contestó que no le interesaba en absoluto, porque los edificios los tiran cada treinta años, los cambian, y deteriorarían la obra y también que no quería ningún compromiso con ellos. Aquella conversación me aclaró una idea que yo estaba haciendo, que eran frescos con silicato en toda clase de materiales y la abandoné. Me di cuenta que este trabajo tan técnico del nuevo procedimiento que yo usé era el silicón. Pero era penosa la preparación y decidí después de este día dar todo lo que tenía a la pintura pura, a la pintura de óleo que era la que yo uso siempre. Tiene una densidad que va con mi modo de trabajar».⁵⁵ No se conoce la fecha exacta de ese acontecimiento, que para el pintor adquiere toda una condición de hito, pero sin duda hay que encuadrarla en la profunda crisis psíquica y existencial que se manifestó como resultado inmediato de los debates de Chicago y que, penosamente remontada gracias al psicoanálisis, daría lugar enseguida a la reaparición en el panorama artístico de un José Guerrero para el que la arquitectura había dejado ya de constituir un reto capaz de desviar su atención de los puros problemas pictóricos.



José Guerrero, *Granada*, 1962.
Acuarela, 41,1 x 54 cm, Galería Fernández-Braso, Madrid

El regreso de Guerrero en los sesenta

Eduardo Quesada Dorador

Los críticos americanos, al tiempo que subrayan el lirismo de su pintura y la presencia de su infancia mediterránea, lo reivindican tertamente como representante ejemplar de la pintura norteamericana. No les neguemos ese gusto, pero, por nuestra parte, no olvidemos que de aquí salió y aquí vuelve siempre, Pepe Guerrero, el gran artista, nuestro paisano, trozo irrenunciable de la Granada mejor.

MIGUEL OLMEDO¹

1 Miguel Olmedo: [Texto sin título], en [Santiago Amón, William Dyckes y Miguel Olmedo]: *José Guerrero. Obra antológica*, Granada: Fundación Rodríguez-Acosta y Banco de Granada, 1976, pp. 11–12. Catálogo de la exposición.

2 Pancho Ortúño: «Conversación con José Guerrero», en [Juan Manuel Bonet, Pancho Ortúño y Marcelin Pleynett]: *José Guerrero*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 129. Catálogo de la exposición.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

El mismo año 1958 de su exposición *The Presence of Black* en la Betty Parsons Gallery de Nueva York, Guerrero inició un tratamiento de psicoanálisis que duraría hasta 1962. Tenía que vencer una crisis en la que había pesado mucho su fundamental introsión, en conflicto, lógicamente, con los otros, con un contexto de personas especialmente complicado por tratarse de protagonistas de la vida artística neoyorquina, es decir, de la lucha en el sistema artístico al más alto nivel mundial. Él, que en su juventud no se había atrevido a pronunciar palabra en las reuniones sobre poesía de la casa de los Rosales en Granada por creer que no tenía la preparación de los demás, desenvolviéndose a esas alturas, y haciéndolo muy bien, pero con un coste personal: «uno de los problemas es que yo no quería contradecir a la gente ni molestar a nadie y me guardaba las cosas y eso se iba acumulando...», diría a Pancho Ortúño en su imprescindible conversación de 1980.² No era un conflicto con su propio arte, como le confirmó el psicoanalista: «usted no tiene problemas con la pintura ni los va a tener... su problema es la gente... tiene que sacudirse eso de encima».³ «Ahora me callo muy poco y es el único modo en que yo puedo vivir, y ando con la gente con una claridad y una rectitud», seguiría diciendo a Ortúño, terminando de ilustrar el antes y el después de aquel tratamiento.⁴ Estaba también la dificultad de vivir exclusivamente de su obra, ver que su economía, que toda la economía familiar dependía más de lo que deseaba del trabajo de su esposa, la periodista Roxane Whittier Pollock, en *Life*, la gran revista general de la época; sin que fuera bastante con-

suelo saber que su caso no era distinto al de algunos de sus admirados maestros y compañeros, como Rothko. Había vendido a coleccionistas e instituciones —entre otras, nada menos que al Guggenheim—, pero no lo suficiente. Paradójicamente, su crisis se había declarado en práctica coincidencia con la concesión de la beca de la Graham Foundation, de Chicago, tan espléndidamente dotada que compraría con ella su definitiva casa de Nueva York, su definitiva dirección allí —«406 W. 20th Street»—, además de pagar su psicoanálisis; pero se había declarado. Y estaba la cuestión de la identidad, que, más tarde o más temprano, tenía que salir como contradicción, por bien que la llevase, como había sabido hacer hasta el momento. Motivos de su crisis que mencionó al responder a la pregunta de Ortúño sobre si el psicoanálisis había cambiado su visión de la pintura:

No, lo que sí me ayudó es a tener claridad. Es decir, que yo no tuve nunca problemas con lo que hacía... lo que me enseñó a ver son las cosas que pasan fuera de la pintura... toda clase de problemas... frustración por no poder ganarme la vida con mi trabajo... los españoles que dicen que soy americano, los americanos que dicen que pintor español... el desarraig... cosas muy gordas...⁵

Esta cuestión de la identidad la resolvía como su obra: siendo él. «Ya no creo en la nacionaldad», diría a William Dyckes,⁶ pero no negando la identidad o las identidades, lo que habría sido absurdo en Guerrero, que las tenía tan acusadas, como granadino, como español y como neoyorquino, como ciudadano de ese Nueva York que, para él, era Pollock, Rothko, Motherwell, Kline, De Kooning, etcétera, como París había sido Picasso para tantos otros. No negando nada de eso, sino que fuese verdad, la clase de verdad en la que él creía, más allá de esa dimensión radicalmente personal. El poder ganarse la vida con su obra había empezado ya y vendría del todo con el tiempo, viviendo bien, disfrutando y legando finalmente un patrimonio bastante considerable para un pintor de orígenes humildes.

Por otro lado, viendo la evolución de su obra, se diría que esa claridad que el psicoanálisis le ayudó a tener no fue solo una necesidad personal, sino también artística.

Antes aun que todo esto, Nueva York vivía una auténtica era del psicoanálisis como hecho social normal y corriente, no solo en medios intelectuales o artísticos, aunque con especial incidencia en ellos, como mostraría el caso de Motherwell.

Pero debía haber más de lo que Guerrero contó en su conversación con Ortúño o en otras conversaciones o entrevistas, o, de lo contrario, su psicoanálisis habría sido insincero, falso. Realmente lo había y era lo menos extraño del mundo en el psicoanálisis y en la vida de cualquiera; también en la suya, solo que no era apropiado hablar de ello públicamente. De hecho, nada se sabe ni se puede imaginar con certeza de su experiencia en la materia hasta que empezó su relación con quien sería su mujer en 1948, teniendo él 33 años. Guerrero era un hombre muy sexual, con fuerte pulsión sexual; todo el mundo lo es, pero él lo era mucho. Como casi todo el mundo, solía expresarlo en forma de bromas o ironías con amigos en momentos oportunos. Así, Manuel o Manolo Fernández-Montesinos, hijo de Concha García Lorca, hermana del poeta, recordaba divertido lo que le dijo en cierta ocasión: «desde que hago el psicoanálisis, solo pinto coños y pollas». Lo recordaba como una broma de Guerrero, y así hay que tomarlo en el modo de expresión, pero no en lo expresado, que confirma su obra, aunque todo esté tratado en ella con el rigor formal que es el arte. Arte, además, abstracto, en el que hasta las imágenes sexuales más directas tendrían siempre una primera apariencia puramente plástica. Véanse las grandes figuras fálicas, totémicas, de las *Elegies to the Spanish Republic* de Motherwell: pollas y cojones, que habría dicho Hemingway en clarísimo español. Primitivos emblemas de vida, pero pintados en negro con todo el tradicional significado de muerte de este no color: convertidos en modernos emblemas de vida muerta, de vida matada. En los cuadros que

5 *Ibid.*

6 William Dyckes: «José Guerrero», en [Santiago Amón, William Dyckes y Miguel Olmedo]: *José Guerrero. Obra antológica*, Granada: Fundación Rodríguez-Acosta y Banco de Granada, 1976, p. 23. Catálogo de la exposición.

7 Serge Guilbaut: «Viaje a los centros de la modernidad: los colores de libertad de José Guerrero», en [Juan Manuel Bonet y otros]: *Guerrero*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 71. Catálogo de la exposición.

8 «Escritos de Mark Rothko», en Michael Compton: *Mark Rothko*, Madrid: Fundación Juan March, 1987, s. p. Catálogo de la exposición.

9 Pancho Ortúñoz: «Conversación con José Guerrero», p. 122.

pintaría Guerrero conforme avanzaba la década de los sesenta habría imágenes sexuales así de relativamente evidentes, aunque en los de los años de su psicoanálisis, en torno a 1960, fueron más puramente abstractas. Sin conocer esa broma, Serge Guilbaut se ha referido a estas obras como vehementes visiones abstractas de energía y naturaleza, como «paisajes naturales [que] se transformaban en una prolífica metáfora sexual de penetración, confusión y explosión».⁷ Pero, como el negro, como casi todo en Guerrero, ese aspecto sexual estaba presente antes y lo seguiría estando después; primeramente, más en forma de tensiones, atracciones, encuentros y desbordamientos, que, después, tenderían a concentrarse en imágenes más definidas sin dejar de ser abstractas. Desde luego, pintó numerosas penetraciones que solo tituló así algunas veces.

Aparentemente, su pulsión sexual era la que correspondía a su tremenda pulsión de vida, a su gran vitalidad; y, por el contrario, si ello es posible en el juego real de las pulsiones, no sentía ninguna pulsión de muerte, o eso parecía. Si en sus cuadros se ve angustia o ansiedad, no son, o no parecen ser, las de ninguna autodestrucción, sino las de la pugna o el esfuerzo por un desenlace feliz: angustia por no verlo cerca, ansias de alcanzarlo. Cosa distinta sería su temprana e intensa conciencia de la muerte, que marcó su propia apariencia hasta los 21 años, cuando cambió el luto por el uniforme al hacer el servicio militar, y que tampoco es posible que no saliera a relucir en su psicoanálisis en tensión con lo sexual, con el deseo. Tensión netamente freudiana entre el deseo como afirmación de la vida y la muerte como presentimiento o preocupación, y ambos como fuerzas que dominan el mundo. Tensión en la que se produciría la existencia humana, el drama humano, que diría Rothko. Visión netamente simbolista, uniendo directamente el expresionismo abstracto, el expresionismo y el simbolismo, con el romanticismo como fondo común a todos ellos, si no como realidad prolongada hasta el presente a través de ellos, que no serían sino diversos romanticismos, entre otros más, como el surrealismo en sus vertientes más graves, menos juguetonas. Tan directamente como los dos primeros *ingredientes* del arte para Rothko, anotados por Dore Ashton en una conferencia pronunciada por el pintor en el Pratt Institute, de Nueva York, y publicados por ella aquel año 1958: «Una clara preocupación por la muerte», pues todo «arte trata con las intimaciones de la mortalidad», y «Sensualidad: la base del concepto concreto del mundo».⁸

Fuese como presencia del negro o como eco formal de los nichos del cementerio granadino, la muerte aparecería en la obra de Guerrero en continua tensión con la vida o el deseo, fundida con ellos, con la propia vida, como parte de ella.

Al terminar su psicoanálisis, en 1962, hizo un viaje a España que, en cierto modo, completaba el tratamiento, además de probarlo. Viajó solo, según diría, «para probar un poco cómo me encontraba, la energía que tenía, la capacidad para resolver las cosas...».⁹ En Madrid encontró un nuevo anclaje para su arte en España, que se unió al único que había tenido siendo ya él como pintor, en la figura fundamental de José Luis Fernández del Amo, que en 1956 se había ocupado de la compra de *Composición*, lienzo de ese año, para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo que trataba de organizar por encargo del ministro Joaquín Ruiz-Giménez. Ese nuevo anclaje era otra figura clave, la de Juana Mordó, a la que se uniría otra más, la de Fernando Zóbel.

Por supuesto, Guerrero fue a Granada, estancia de la que no se sabe mucho, aunque sí que se alojó, como siempre, en su casa de la calle Horno del Abad, número 13, su casa familiar, la casa de su madre. Yendo sin su mujer y sus hijos, Lisa y Tony, debió de sentir en ella una especial, una intensísima reviviscencia de su infancia y su juventud, como si siguiera siendo el niño, el muchacho que había vivido allí treinta años atrás. Y lo mismo con la propia Granada, con la ciudad y su paisaje. Pero todo con la experiencia adquirida después como pintor, siendo ya, efectivamente, el pintor José Guerrero. La ciudad seguía siendo casi exactamen-

te la misma, como habían constatado poco antes, por separado, Manuel Ángeles Ortiz y Francisco Ayala, enfrentados, como si no pudieran creerlo, a una visión casi fantasmal, que revivía todo su mundo inicial a través de todo lo percibido por todos los sentidos, al igual que en Guerrero.

Todo ello sería materia prima para su pintura, o reforzaría lo que ya lo era en ella, a su vuelta a Nueva York el mismo 1962. Pintura que remitía desde siempre al paisaje, pero que en adelante lo haría aún más, más consciente y explícitamente. Guerrero se había iniciado como paisajista, es lo que había sido fundamentalmente antes de convertirse en un pintor abstracto y, con toda probabilidad, siéndolo ya. Se había iniciado como paisajista de Granada, cosa nada extraña en su día, cuando aún lo eran tantos pintores granadinos o foráneos, si bien en una tradición ya en declive, en la que ya no había ningún Rusiñol, Regoyos ni Sorolla. Buena parte de lo que pintó en Nueva York en ese momento demostraría que lo seguía siendo, claro está que de un modo muy diferente, como hacía ya entonces, aunque de forma más concreta o figurativa, Manuel Ángeles Ortiz, con sus *Albaicines* y sus *Paseos de los Cipreses* del Generalife, y como haría en breve, si no lo estaba haciendo ya, de manera igualmente abstracta, Manuel Rivera. Y no serían los únicos ni los últimos. En todo caso, la experiencia de cada uno era y sería exclusivamente personal, intransferible, independiente de la de los demás. No trataban de formar ninguna nueva escuela de paisaje granadino, ni de hacer nada de nada en común. Solo ocurrió que, al sentir como por ley de vida cierta llamada de las raíces posterior a cierta fase de distancia, rebeldía o afán de superación respecto a ellas, acusaron con renovada visión la potencia de aquel paisaje singular, que había sido, precisamente, el de su vida, y había sido también su escuela, en el que se habían formado en mayor o menor medida como pintores en cierres. Para el joven Guerrero, aquel paisaje había sido su escuela de pintar en libertad, al margen de las imposiciones de Gabriel Morcillo, su primer profesor de pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, del que pudo aprender oficio y disciplina en el oficio, pero no a pintar libremente; tal y como había ocurrido antes a Ismael de la Serna respecto a sus propios maestros.

Ahora, treinta años después, pintaba Granada o sobre Granada con toda la libertad del mundo, lograda y ejercitada a lo largo de sus años de Nueva York. Pintaba grandes paisajes de Granada tan libremente que podía hacerlo allí, en Manhattan. Paisajes tan libres que eran mucho más que paisajes, sustancialmente distintos de los que había pintado cuando era un muchacho, casi un niño que quería ser pintor, y de los de aquellos maestros del paisaje granadino. Eran, no obstante, como culminaciones de algo muy visible en estas últimas obras, sobre todo en las de Rusiñol, premeditadamente contendistas, pero más antiguo y general: la noción de paisaje interior, la idea o la formulación de Amiel del paisaje como estado del alma. Noción viva en la evolución propuesta y estudiada por Rosenblum, o por Argullol. Concepto ampliado del paisaje, por decirlo en términos beuysianos, clave en Guerrero, cuya gran referencia básica fue siempre el paisaje real. También lo había sido para Pollock o para Rothko, aunque, como ellos, Guerrero tendiera a afirmarlo y a negarlo casi sin solución de continuidad, sintiendo cierto ingenuo temor de que admitirlo restara radicalidad formal y riqueza de contenido a las obras. Cosa imposible en la mente del observador avisado, al tanto de que el paisaje fue el género en el que se produjo la revolución impresionista que dio lugar a la pintura moderna a través de Cézanne y Monet, y consciente de que difícilmente la abstracción puede ser absoluta. También en eso mostraba su identidad con los maestros de la primera generación del expresionismo abstracto, pese a no ser uno de ellos, sino uno de los pintores que habían partido de ellos, del expresionismo abstracto creado por ellos, haciendo su propia y personal versión; y a que hay que contemplarlo en paralelo a estos otros pintores, continuadores de ellos, como Cy Twombly, pintor en el que sería igualmente clave ese concepto ampliado de paisaje. Que

10 Juan Manuel Bonet: «Ejemplo de José Guerrero», en [Juan Manuel Bonet, Pancho Ortuño y Marcelin Pleynet]: *José Guerrero*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 23. Catálogo de la exposición.

11 Dore Ashton: «José Guerrero», en [Dore Ashton, Tony Guerrero y Yolanda Romero Gómez]: *José Guerrero. La Colección del Centro*, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 64–65.

el paisaje fue la gran referencia básica real para ellos y para Guerrero, o para Twombly, es tan obvio e indiscutible como que el cuerpo lo fue para determinado Motherwell o determinado De Kooning. No así para el De Kooning paisajista abstracto de esos mismos años en torno a 1960, influyente en el Guerrero de entonces junto a un Kline también paisajista abstracto, posterior al más conocido y característico, cuyas obras sí que resultan más puramente abstractas en tanto que parten de signos caligráficos o ideogramas.

En esa base suya de paisaje, de paisaje que era vida vivida y belleza sentida por él, base abstracta de por sí, Guerrero fundiría otras sugerencias, pero, sobre todo, esas abstracciones, no menos suyas, sobre la vida, el deseo y la muerte. Todo mediante un expresionismo abstracto hecho igualmente suyo, incluyendo no solo la voluntad de total liberación de las formas, sino la de plasmar en ellas los contenidos. Dore Ashton lo ha explicado en el Guerrero de esos años, a la luz del concepto motherwelliano de las «asociaciones libres» —que tanto parece revelar los antecedentes surrealistas del expresionismo abstracto, despojados de cualquier tono de juego o travesura—, partiendo de determinadas conclusiones de Juan Manuel Bonet,¹⁰ y llegando a una visión que admite pocos matices, tratándose de estudiosos del pintor tan especialmente autorizados:

Con cierta cautela, el principal comentador de Guerrero, Juan Manuel Bonet, en su texto de 1980 abordó los cambios palpables en los cuadros de Guerrero durante los primeros años sesenta utilizando los términos que el propio Guerrero había adelantado y destacando el papel del psicoanálisis. Creo que la postura de Bonet está justificada. En su opinión, «Él [Guerrero], exiliado, inmigrante, vio mucho más claro, entre otras cosas, el lugar desde el que había de pintar». Bonet lo llama «ese lugar sin lugar, pero con memoria», recurriendo a esa tradición centenaria del artista alienado que lleva con él su extrañamiento y cuyos recuerdos y sueños, como pensaba Baudelaire en «Le voyage», podían llevar al artista, siempre detrás de una meta esquiva, hacia lo desconocido que «no estando en ninguna parte puede estar en cualquiera». Bonet observa, de todas formas, un nuevo lirismo en la obra de los años sesenta que él atribuye al regreso de Guerrero a los paisajes de su infancia granadina. Dada la fijación psicoanalítica con la importancia de las experiencias infantiles, quizás esté justificado enfatizar, como hizo el propio Guerrero, la recuperación de sus fuentes granadinas. Pero probablemente sea incluso más importante la liberación de fuerzas de un carácter mucho más abstracto. El amigo de Guerrero, Motherwell, también atribuyó gran parte de su desarrollo creativo a su experiencia con el psicoanálisis, pero subrayó un aspecto de la técnica psicoanalítica de indagación en el subconsciente: la liberación de lo que Motherwell siempre llamó «asociaciones libres». Este antiguo modo poético (después de todo, asociar libremente experiencias sensuales es el modo más primigenio de crear poesía) siempre le fue útil a Motherwell, y creo que también a Guerrero, cuyo interés obvio en la expresión poética acompañó a su formación como artista abstracto. No debe olvidarse nunca que en la cultura artística en la que se introdujo en Nueva York, el principio más sagrado era que un cuadro tiene que ser sobre algo.¹¹

Hay que señalar como inciso que Bonet se refiere a Guerrero como exiliado o inmigrante en la única forma que lo habría hecho el pintor, en la medida en que el arte fuese también política o economía, pues nunca dejó de aclarar que él había salido de España buscando el arte de su tiempo, la pintura de su tiempo.

El protagonismo del tema destacado por Ashton era como una garantía de que el avance de la pintura en el que estaban empeñados aquellos maestros no concluiría en una especie de apoteosis de fino decorativismo moderno, lo que un Rothko habría sentido como la peor negación de todo lo que creía como pintor, desde una integridad muy específica que Guerrero sintió siempre como ejemplo moral en arte, ejemplo en el que reforzar su propia integridad, suya desde siempre. De todos modos, ahí estaba su obra de entonces, evidenciando ese retorno a los orígenes en forma de pura pintura, pintura actual y en avance:

Sus amigos artistas estaban de acuerdo en muy pocas cosas, pero todos suscribían la idea de que estaban haciendo avanzar la pintura, la pintura *auténtica*, al dejar atrás las fórmulas de la escuela francesa, que no les parecían nada más que buenas recetas. Al inyectar el tema, no importa lo arcano que fuera, en sus argumentos pictóricos, se sentían más honestos, más éticos. ¡Quién sabe lo que sintió Guerrero en esos años previos a su retorno a España en 1965! Sin duda tenía sentimientos enfrentados y no resueltos, como cualquier otro pintor en la soledad de su estudio. Pero nosotros sólo tenemos los hechos —es decir, los cuadros— como evidencia. Que regresó a la poderosa imaginería de su infancia es algo que no puede dudarse, ya que él mismo dio los primeros indicios a su público, probablemente en 1962, dándole a sus cuadros títulos significativos. Cualquiera que hubiera estado en España, o conociera la poesía española, podía establecer fácilmente la conexión al enfrentarse a títulos tan específicos como *Generalife*, *Sacromonte* o *Albaicín*, nombres de lugares que hasta el más corriente de los turistas reconocería. Pero, en mi opinión, su trabajo posterior a 1960 refleja más su discernimiento entre las varias opciones a disposición del pintor occidental moderno. Guerrero eligió aquellas que lo llevarían de vuelta a sus propios intereses profundos, en concreto al paisaje.¹²

Ashton hace ciertos matices a fin de acentuar el aspecto más plástico de esos cuadros de Guerrero frente al más temático, relativo a los orígenes del pintor, que en absoluto niega o discute. Y con razón, pues ninguna otra persona con una infancia granadina parecida a la de Guerrero fue Guerrero, aunque existieran esos casos paralelos de Ortiz y de Rivera. Y así, como hechos plásticos, vio la crítica neoyorquina esas obras suyas cuando las expuso en la Rose Fried Gallery de Nueva York en 1963.¹³ En esta línea, Ashton las ve junto a las coetáneas de De Kooning y de Kline, compartiendo con ellas esa dimensión paisajística o casi paisajística. Dimensión que resulta más clara, cabe añadir, en las de De Kooning —*Suburb in Havana*, de 1958, mencionada por Ashton, o *A Tree in Naples*, de 1960—, pero que en uno y en otro eran novedades en forma y contenido, expresando intereses artísticos actuales, mientras que las de Guerrero eran continuidades con su mundo más remoto en ambos aspectos, en un traer su pasado al presente mediante una radical actualización que, en último extremo, era la vuelta a la infancia que vería en él su amigo de adolescencia Miguel Olmedo.¹⁴

Únicamente cabría matizar esos matices de Ashton señalando la aparente naturalidad con la que todo confluyó en esas obras suyas, de forma que serían indistinguibles de las demás de ese tiempo si el pintor no las hubiese señalado como granadinas al titularlas, lo que, a la vez, daría la razón a los propios matices de Ashton. Conviene insistir en que eran matices que no negaban ni discutían la recuperación del mundo primordial de Guerrero en sus obras de entonces, en todas ellas, tuvieran título granadino o no. Como el negro en sí mismo o en su juego con el color, como lo sexual o la muerte, da la impresión de que el paisaje de Granada hecho plástica estaba en mayor o menor medida en casi todo lo que pintó entonces, antes y después, sobre todo después; de lo que él mismo no dejó de ofrecer pistas, las mismas que se guardaba si temía que podían conducir a una banalización de los cuadros, si le parecía que estos podían tomar la más mínima apariencia de postal o paisajito en la mente de alguien. En todo caso, él estaba en todas sus obras; él, un «granadino que se ha ido tan lejos», como se definió con involuntario acierto poético hablando con Antonio Muñoz Molina.¹⁵ El que ningún cuadro suyo se llame *Alhambra*, *Sierra Nevada*, *Chite* o *Lecrín*, lugares o visiones de lugares realmente primordiales para él, da otra perspectiva de hasta qué punto puede estar ese paisaje inicial en casi toda su obra sin que él lo indicara en un título. Solo se titula *Granada* una acuarela de valor casi heráldico, poderosa y delicada, de 1962.

En qué forma está el Albaicín en *Albaicín*, lienzo de 1962, o el Sacromonte en *Sacromonte*, de 1963–1964 —pintado, al parecer, en el primer año y vuelto a tocar en el segundo—, o la Alpujarra en *Alpujarra*, de 1963, es un enigma, porque ni las formas ni los colores son los que un buen conocedor de aquellos lugares reales diría, en principio, para identificarlos como paisajes.

12. *Ibid.*, p. 65.

13. Cfr. *ibid.*, p. 66.

14. Cfr. Miguel Olmedo: [Texto sin título], p. 11.

15. Antonio Muñoz Molina: *José Guerrero. El artista que vuelve*, Granada: Diputación de Granada, 2001, p. 29.



José Guerrero, *Alpujarra*, 1963.
Óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

sajes. Como ocurre con los colores de *Generalife*, obra en paradero desconocido, o no identificada entre las localizadas, pero que, según se describió en su momento, combinaba negros y azules aguamarina con destellos de blanco. Podría aludirse a cierta fugacidad del resplandor del sol en la cal ante *Albaicín*, a cierto clima de pasión encendida o vitalidad primaria –como la que Guerrero trató de pintar veinte años antes en *Gitanos granadinos*– en *Sacromonte*, o a ciertos colores de la tierra vista de cerca, no en la amplitud del paisaje, en *Alpujarra*, en lecturas que el pintor habría admitido seguramente, más o menos, pero dejando meridianamente claro que, ante todo y por encima de todo, eran pinturas, pintura. Pintura que, en última instancia, rechaza la interpretación, cualquier interpretación, como hacía Rothko, afirmándose solo como pintura. Pintura, naturalmente, como la entendía Guerrero, con sus fuentes clásicas, antiguas, y en una tradición moderna que ya tenía sus propios clásicos: «Cézanne y el cubismo, los fauvistas, Matisse, Picasso, Braque, Pollock, Rothko, Motherwell... la pintura».¹⁶

Un cuadro de 1962 como *La chía* muestra que no todos los recuerdos de infancia revividos en su obra tenían que ser paisajísticos, aunque los llevara a ese nuevo tipo de imágenes o visiones suyas que sí que lo eran. La chía era un singular personaje de la procesión del Santo Entierro, en el Viernes Santo de la Semana Santa granadina, con negra vestimenta acentuada en su negrura con algo de amarillo, diferente de la de los penitentes. Una figura que ningún niño vería sin sentir miedo o una penetrante sensación de muerte en forma de luto, realmente abstracta, o ambas cosas. En la infancia de Guerrero, hacía poco que la Semana Santa había sido objeto de una restauración con mucho de artificial –no así la figura de la chía, muy verdadera, muy real–, aunque nada comparable al burdo copiteo de la de Sevilla que viene siendo de unos años para acá. En cualquier caso, él era niño y todo le parecería tan de siempre como las más tradicionales celebraciones de Granada, momentos culminantes, particularmente vistosos, de la vida de la ciudad, empezando por el Corpus Christi. Y así pasaría a su obra de madurez o plenitud, con sus negros y sus colores brillantes y su orden procesional, aparte de lo que significaba de sentimiento de pasión, muerte y resurrección en un ambiente primaveral de cierta sensualidad. Todo llevado por el pintor al campo de su pintura en todos los sentidos.

En bastantes de sus obras maduras se ven o vislumbran cruces, motivos tan del momento que puede que el espectador los identifique con otros artistas sin reparar en lo que tienen de remembranza personal, de antiguas cruces de Granada, que en Granada no se llaman cruceiros, sino cruces; sin que pueda descartarse el recuerdo de las de La Alberca, donde Guerrero pintó con alegría en el verano de 1946, o las del cercano calvario de Mogarraz, también en la Sierra de Francia, en tierras de Salamanca. En algunos de esos cuadros formaron calvarios, y, en general, prolongaron la línea que había partido de dos *Apariciones* de 1946 y 1947, respectivamente, y continuado con *Black Followers*, de 1954. *Calvario* fue el primer título de *Homenaje a Kline*, lienzo de 1962, que, visto así, muestra con más precisión lo que Guerrero admiró en el pintor homenajeado, convirtiéndolo en influencia, pero en un proyecto artístico propio, con pasado, presente y futuro exclusivamente suyos. Aún pintaría otro *Calvario* en 1964, así como dos *Apariciones* que continuarían aquellas de 1946–47, continuidad, como siempre en Guerrero, no solo de un título, sino de una idea evolucionando en su propia obra, haciéndose cada vez más sintética y universal en su expresión: *Andalucía aparición*, de 1964, y *Aparición y sombras*, de 1966. En este último cuadro vuelve a verse un nuevo Guerrero sin dejar de ser el mismo. Un Guerrero más claro, que ha dejado atrás las convulsiones o los estremecimientos de su expresionismo abstracto, no renunciando a él, sino clarificándolo y serenándolo, sin desposeerlo de su tensión. Claro que ya está pintado en España, tras su retorno de 1965.

Un cuadro anterior, *Arco*, de 1964, pintado, como los anteriores, salvo *Aparición y sombras*, en Nueva York, parece un avance importante en ese sentido. Juan Manuel Bonet ha sugerido un valor simbólico para esta pieza, precisando, de paso, de qué modo es relativamente pequeña:



José Guerrero, *La aparición*, 1947.
Óleo sobre lienzo, 130 x 180 cm.
Colección familia Guerrero, Madrid



José Guerrero, *Calvario*, 1964.
Óleo sobre lienzo, 102 x 110 cm.
Colección particular, Madrid



José Guerrero, *Aparición y sombras*, 1966.
Óleo sobre lienzo, 96,5 x 146 cm.
Colección particular

Si hubiera que mencionar un cuadro que simbolizara ese momento de su quehacer, yo elegiría Arco (1964). Es un cuadro pequeño, aunque de escala monumental. Creo que lo pintó aún fuera de España. Los distintos elementos que en él conviven —gran extensión de azul ultramar, bóveda blanca, centro rojo, contrapuntos gestuales negros y rojos— se encuentran al máximo de su tensión. Verdad del artificio: que todo parezca natural, que el esfuerzo no se note. Ese arco eminentemente transparente, en el que apunta ya en germen un sentimiento del espacio desarrollado diez años después, ¿no será el que, simbólicamente, traza sobre el océano esta pintura al volver?¹⁷

17 José Manuel Bonet: «Ejemplo de José Guerrero», p. 25.

18 Pancho Ortúñoz: «Conversación con José Guerrero», p. 135.

19 Cfr. *ibid.*, pp. 94 y 136.

20 Dore Ashton: «José Guerrero», p. 67.

Puede ser. Es más, puede que sea el arco de una doble vuelta, de esa vuelta de los Estados Unidos a España y de una anterior de España a los Estados Unidos, de Granada a Nueva York. En 1980, Guerrero dijo a Ortúñoz lo siguiente: «cuando volví a Granada hablé mucho con mi madre sobre todas las cosas de mi niñez que me habían impresionado... los muertos y los nichos... y ya la idea del arco ese... ya la tenía como muy clara... qué me había pasado».¹⁸ No lo dijo refiriéndose a esta obra, sino en relación con las posteriores de las *cerillas*, con su descubrimiento del motivo hacia 1970 y todo lo ligado a ellas en asociaciones tan libres como suyas, todas las cuales remitían primordialmente a Granada: arcos de la Alhambra y de Granada, nichos del cementerio granadino, óvalos, vientres de embarazadas conteniendo una vida como las cabezas de las cerillas, observadas primeramente entre las gitanas del Sacromonte que fueron modelos para él...¹⁹ Imágenes que evolucionarían en los años setenta en pinturas de terso y tenso virtuosismo, aunque sus inmediatos antecedentes, si no sus primeros intentos, a fines de los sesenta, habían sido intencionadamente torpes, en cuadros en los que Guerrero trató de realizar más que nunca su particular reivindicación de la torpeza, con figuras que podrían ser dedos o pollas tanto como cerillas. En lo que a los arcos se refiere, esos inmediatos antecedentes de fines de los sesenta, estaban en las asas de las bolsas de papel o tela que utilizó por entonces; y, antes, en formas que eran glúteos de mujer en pleno acto sexual. Y, efectivamente, también relacionaría las cerillas, su reiteración, su sucesión ordenada, como procesional, con ese recuerdo de la Semana Santa granadina, entre otros recuerdos, sin dejar de ser en todo momento elementos puramente plásticos, motivos de experimentación formal. Todo, como siempre, en una síntesis demasiado personal para ser de nadie que no fuera él.

Bolsas y cerillas hacia 1970, motivos de una cotidianidad moderna con los que podría decirse que Guerrero vacunó su obra, aquel vigoroso organismo expresionista abstracto, con la dosis justa del virus pop que la había atacado, para hacerla crecer más fuerte. Por supuesto, Guerrero no era totalmente impermeable a los cambios de sensibilidad, que eran también suyos, pues estaba vivo y era artista, aunque se obstinara en ser siempre él, el que había sido siempre.

No queda claro, sin embargo, que fuera entonces cuando habló con su madre, porque hacia 1970 había vuelto cien veces a Granada, y ese «cuando volví a Granada» suena demasiado concreto, más a ese retorno en solitario de 1962, al terminar su psicoanálisis. Si así fuera, el significado de ese *Arco* sería aún más rico, más denso y profundo, siendo, en realidad, el significado de todo Guerrero, aunque con esa nueva clarificación formal. Tampoco puede descartarse la «obvia alusión a las cuevas de Granada» que encuentra Dore Ashton en el cuadro.²⁰ El mismo 1962 volvió Guerrero a Nueva York, a los Estados Unidos. El psicoanálisis, probado en sus resultados con su viaje a España, le había dado claridad y seguridad en sí mismo como persona. Como antes, como le había confirmado el psicoanalista, no tenía ni iba a tener problemas con su pintura, dentro de ella; ninguno que no pudiera resolver haciéndola, trabajándola. Otra cosa era la pintura en general, el curso general del arte y el sistema artístico, que, lo quisiera o no, podía afectar a la recepción pública de su pintura y, en último extremo, a su pintura misma, como ocurrió. Curso general de un arte en continua evolución según la



José Guerrero, *Arco*, 1964.
Óleo sobre lienzo, 87 x 130 cm. Centro José
Guerrero, Diputación de Granada

21 Dore Ashton: *La escuela de Nueva York* (trad. de Marta Sansigre), Madrid: Cátedra, 1988, p. 283.

22 Pancho Ortúñoz: «Conversación con José Guerrero», p. 122.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 Cfr. Juan Manuel Bonet: «Cronología», en [Juan Manuel Bonet, Pancho Ortúñoz y Marcelin Pleynet]: *José Guerrero*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 108. Catálogo de la exposición.

lógica de la modernidad, especialmente de aquella modernidad ya tardía, en una búsqueda de lo nuevo cada vez más acelerada; impulsada o empujada por un sistema artístico cada vez más poderoso y determinante en el propio arte, en un nuevo juego con él. Tanto que el expresionismo abstracto, incluido el de Guerrero, empezaba a parecer anticuado respecto a las nuevas tendencias de la pintura y la abstracción, desde la nueva pintura de campos de color al *minimal*, pero la novedad que tenía efectos más letales sobre esa concepción del arte en forma de pura pintura, tal y como se había desarrollado en Nueva York hasta la fecha, era el pop. Ese era, en efecto, el virus que atacaba con más virulencia al expresionismo abstracto, incluido, desde luego, el de Guerrero. Se instauraba la «*tradición instantánea*» a la que se ha referido Ashton citando a Cocteau,²¹ por la que cada nueva novedad era sustituida casi inmediatamente por otra sin apenas dejarle tiempo para desarrollarse, como explicaría Guerrero a Ortúñoz: «en América pasa una cosa, para que florezca algo, hay que matar lo anterior».²² «Los pintores abstractos no nos quería nadie... todo el mundo se encerró en su estudio a pintar... creo, de verdad, que fue la mejor experiencia que hemos tenido porque nos quitó de prejuicios, nos quitó de problemas que no teníamos por qué... no sabíamos lo que estaba pasando en las galerías... entonces no te cogía nadie ni te compraban un cuadro... cuando llegó el pop, es que fue cargarse todo», recordaba.²³

Ese enrarecimiento se le hizo muy evidente cuando su exposición en la Rose Fried Gallery, en la que figuraron varias de sus obras de título granadino, en un año tan pop por tantos motivos como 1963. Pero llegó a tal extremo que dijo a su mujer: «Roxane, ¿por qué no dejas la revista y nos vamos a España?... los chavales los metemos en unos colegios españoles y yo me pongo a trabajar allí...».²⁴ Así lo harían en 1965. Guerrero confiaba en que allí iba a tener un aislamiento más fructífero que el del estudio de Nueva York, tomando nueva fuerza de la que no podía dejar de ser su tierra primera, su mundo primigenio.

No era la primera vez que los Guerrero salían de los Estados Unidos, pues en 1955–1956 habían vivido en París. El verano del 55 lo habían pasado en Almuñécar y en Granada, en el primer regreso del matrimonio desde su viaje de novios por España en 1949, recién casados en el mismo París, y el primer viaje a casi todas partes de la pequeña Lisa, nacida en Filadelfia en 1953. Tony había nacido en París a fines del 55. El verano del 56 lo habían pasado los cuatro en Ramatuelle, en la Costa Azul, tras lo que habían viajado una vez más, primera para Tony, a Granada, y habían vuelto a los Estados Unidos, a Nueva York, que también era ya lugar de vuelta, de regreso o retorno, como sería siempre.²⁵ Claro que ahora, en 1965, no se trataba de una visita o un veraneo, sino de una estancia larga, como esa de París, estancia que pensaron de un año, pero que sería de tres, hasta 1968.

Aunque Guerrero quisiera aislarse para hacer evolucionar su pintura en ese sentido de mayor claridad, su retorno era el de un artista en activo, necesitado de un sistema artístico. Por eso se instaló con su familia en Madrid, en un piso del número 50 del paseo de La Habana, con un buen estudio a mano. Un Madrid moderno, en expansión, capital de una España que cambiaba a un ritmo nuevo, en una modernización con pocos precedentes. España en la que el pop contaba poco o nada en arte frente a un informalismo o una abstracción en auge. En la que, incluso, antes de eso, el enfrentamiento entre antiguos y modernos estaba tan presente o era tan reciente todavía que evitaba que las diferencias entre las distintas facciones de lo nuevo y, en concreto, de lo abstracto acabaran en ese juego del florecimiento de una a costa de la muerte de otra que se daba en Nueva York como capital mundial de lo que aún podía ser vanguardia.

Ese aspecto incluyente era verdadero criterio personal para Juana Mordó, como para Fernando Zóbel, los nuevos anclajes de Guerrero en Madrid. La ciudad en la que había estudiado Bellas Artes en los años de la posguerra se transformaba en un medio artístico nuevo, con



La familia Guerrero en su piso del paseo de La Habana en Madrid, 1967.
Archivo José Guerrero



Vista de la exposición de José Guerrero en la Galería Juana Mordó, 1964.
Archivo José Guerrero

antecedentes necesarios tan destacados como la labor de Fernández del Amo o la actividad de El Paso, del grupo y sus artistas, Rivera entre ellos, o la de la Galería Biosca, dirigida desde 1958 por Juana Mordó.

Mordó conocía y admiraba a Guerrero desde aquel Madrid de la posguerra, desde el tiempo de la Casa de Velázquez. En 1964 había abierto su propia galería, cuya primera exposición individual, ese mismo año, había querido que fuese suya, de Guerrero, con un texto de presentación de Fernández del Amo. Exposición, puede decirse, de los cuadros originados en el solitario retorno del pintor en 1962, algunos de los cuales se habían visto ya en la que celebró en 1963 en la Rose Fried Gallery, de Nueva York, o se verían en la que celebraría en 1965 en la galería abierta por Karl Buchholz en Múnich. Su segunda individual en la Galería Juana Mordó sería en 1967. En el texto de presentación, Jorge Guillén ofrecería una feliz imagen de su paralelismo con Lorca al llamarlo «Pintor en Nueva York».²⁶

Al tiempo que Mordó desarrollaba ese criterio incluyente en la programación de su sala, Zóbel lo plasmaba en la creación del Museo de Arte Abstracto Español, en las Casas Colgadas de Cuenca, con la colaboración fundamental de Gustavo Torner. Lo hacía reuniendo la abstracción española en una visión común, conjunta, que constituiría una gran referencia hacia dentro y hacia fuera, con una presencia nacional y una repercusión internacional sencillamente extraordinarias: Tàpies y Sempere, Palazuelo y Millares, Saura y Chillida, Rivera y Oteiza... También estaban ellos, los creadores del museo, Zóbel y Torner, con Gerardo Rueda. Y Guerrero, pintor obviamente neoyorquino, pero no menos español. En el momento de su inauguración, en 1966, el museo de Cuenca lo mostraría a través de dos obras —*Barrera con ocre y rojo*, de 1963, y *Rojo sombrío*, de 1964—, a cambio de las cuales abrió casa en la ciudad, cerca del museo, en el número 1 de la plaza del Trabuco: «me compraron los cuadros y les dije que con ese dinero me compraran una casa si la había y Torner me la compró... me la arregló».²⁷

Casa con estudio, lugar de descanso y de trabajo relajado, como fue Cuenca para todos los miembros de la colonia artística que se formó al calor del museo —Zóbel, Torner, Rueda, Sempere, Millares, Saura...—, como una especie de concentrada extensión del Madrid artístico, de pequeña capital artística de la capital de España, concitando la atención internacional. Básicamente, todo fue obra de Zóbel, siempre con esa colaboración fundamental de Torner. Hombres y artistas de nítido horizonte moderno e internacional trabajando, creando en el corazón

26 Jorge Guillén: «José Guerrero», en Jorge Guillén: *José Guerrero*, Madrid: Galería Juana Mordó, 1967, s. p. Folleto de la exposición.

27 Pancho Ortúñoz: «Conversación con José Guerrero», p. 124.



José Guerrero, *Barrera con ocre y rojo*, 1963.
Óleo sobre lienzo, 71,2 x 91,5 cm.
Fundación Juan March, Madrid



José Guerrero, *Rojo sombrío*, 1964.
Óleo sobre lienzo, 126 x 114,5 cm.
Fundación Juan March, Madrid

28 *Ibid.*, p. 131.

29 *Ibid.*

de la vieja España, con su maravilloso paisaje de siglos, sin la menor intención de destruirlo, sino todo lo contrario, con los que Guerrero se entendió perfectamente.

Mordó y Zóbel fueron, sin duda, un nuevo y gran anclaje para él en España. Zóbel era filipino, con formación en los Estados Unidos, de donde había llegado a España, y Mordó era sefardí nacida en Grecia, con experiencia europea, sobre todo en Alemania, de donde había llegado también a España. Ambos eran parte de una España antigua, remota, y ya de una actual, muy actual, y, a la vez, eran la clase de personas internacionales, de ciudadanos del mundo con la que siempre sintonizó Guerrero, como el mismo Karl Buchholz, como Maurice Legendre, como Hans Bloch, o, de modo distinto, nacido de la propia naturaleza del país, tantos estadounidenses, como James Johnson Sweeney o la misma Betty Parsons.

Guerrero había decidido aislarse en España, aunque para volver a Nueva York con una obra renovada, más clara y potente, «ya muy hecha». ²⁸ Había vuelto a España para hacerla, y había encontrado en ella un nuevo lugar para su pintura y para él como pintor, como el artista que era, bastante difícil de imaginar fuera de la Gran Manzana hasta ese momento. De ninguna manera cortaría sus lazos con Nueva York, a donde volvería, pero cada vez los estrecharía más con su país de origen, perfilándose de modo creciente como pintor español, como era realmente, como se veía en su obra que era, sin dejar de ser internacional.

El gran cuadro de ese proceso de renovación fue *La brecha de Víznar*, sentido homenaje a Lorca y paso decisivo en la obra del artista, que la hizo, en efecto, más clara y potente sin dejar de ser ella misma, en línea relativamente recta hacia su plenitud. «Es un cuadro que tiene mucha historia... lo empecé en Nueva York... fíjate... y lo terminé aquí», en Madrid, diría Guerrero a Ortúño.²⁹ Este recuerdo plantea cierto problema de fechas sobre la génesis del lienzo, cuya primera idea se supone que surgió en el verano de 1965 ante el paisaje real del barranco de Víznar, lugar de la muerte del poeta, viendo en él una primera forma que el pintor apuntó en un dibujo con rotulador. Uno de los dibujos del viaje que hizo entonces junto a su mujer, Roxane, y al fotógrafo David Lees, encargados del reportaje sobre la España de Lorca que publicaría *Life* con motivo del trigésimo aniversario de su muerte en 1966. Dibujos figurativos, apuntes del natural en los que no puede estar más presente el Guerrero abstracto, haciendo sospechar lo cerca que pueden estar sus abstracciones de sus motivos de partida reales, lo que resultaría obvio al conocerlos, por difíciles que fuesen de adivinar. Ahora bien,



Casa de José Guerrero en Cuenca,
Archivo José Guerrero



Fernando Zóbel (primer término), Juana Mordó y
José Guerrero durante la inauguración del Museo
de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1966.
Archivo José Guerrero



La familia Guerrero con Fernando Zóbel,
Gerardo Rueda y Gustavo Torner, entre otros,
en el estudio de Torner en Cuenca, 1966.
Archivo José Guerrero

si eso ocurrió en el verano de 1965 en España, en Granada, en Víznar, el cuadro no se pudo empezar en el Nueva York del que el pintor había salido poco antes, ese mismo año, y al que no volvería hasta 1968. Tal vez Guerrero, que conocería ya el lugar, había comenzado a dar vueltas a la composición según su recuerdo y tuvo en ese viaje una ocasión de confirmarla o ajustarla. Tampoco parece haber datos seguros, como fotografías fechadas o fechables, del proceso de realización de la obra, desde esos posibles inicios en Nueva York, que pudieron ser o no sobre la misma tela, hasta su terminación o su realización final en Madrid, ya en 1966, en el estudio del paseo de La Habana.

En cualquier caso, *La brecha de Víznar* fue una experiencia excepcional para Guerrero en todos los aspectos, empezando por el tamaño, uno de los mayores a los que se había enfrentado. *Signs and Portents* y *Fire and Apparitions*, de 1956, medían casi igual, pero el tamaño de *La brecha* tenía más de expansión de la propia imagen, como determinada por ella, mientras que esas dos obras maestras del Guerrero de los cincuenta podrían haber sido magistrales ampliaciones de cuadros más pequeños.

Gracias a la conversación con Ortúño, *La brecha* es una de las obras del pintor de las que más se sabe por sus propias palabras, que explican esa excepcionalidad: «yo creo que abrió una ventana nueva, con grandes formas, con una especie de línea que atraviesa el cuadro...»³⁰ «yo quise un poco, como abrir una brecha... porque siempre he estado un poco fascinado con abrir una ventana, abrir un camino, abrir una brecha... ha sido una obsesión para mí...»; «aquella diagonal me ha servido mucho después, he pintado muchos cuadros con ella... he sacado muchos cuadros de ese cuadro»; «ya nada más hay como dos planos y una línea y es cuando yo empiezo a darme cuenta de que una línea en su sitio y bien puesta tiene tanta importancia como un cuadro lleno de líneas... una línea sola... [...] lo que puede ser una línea justa... que la tiras y tiene una expansión... y es que aquel cuadro tiene para mí una cosa lógica... es decir, que aquellos planos no pueden tener ni más ni menos tamaño, ni la línea puede ser más grande ni más pequeña»; fue «un ejemplo muy bueno de eliminar casi todo lo que no servía a lo fundamental».³¹

Eso es lo que supuso *La brecha de Víznar* para Guerrero en lo formal, incluyendo una cuestión conceptual de clarificación de su particular desarrollo del expresionismo abstracto, de liberación dentro de la liberación que el propio expresionismo abstracto había sido para él, hacia un mundo de «tensión serena»: «porque me di cuenta de que en el expresionismo abstracto tenía una energía que se despilfarraba, que no se podía andar a brochazos ni trallazos, que había que condensar esa tensión... una tensión serena, sin forzar, una tensión que surge en el cuadro... y todo esto nace un poco de *La brecha de Víznar*».³² Así concluyó su etapa de puro expresionismo abstracto, de la que hablaría como de un pasado superado para bien, lo que no quita para que fuese, y él lo supiera, una fase plenamente lograda, consumada en sus ambiciones, que dejó obras redondas. Esa «tensión serena» sería un concepto clave en Guerrero: no perder la tensión, sino hacerla una sola con la natural y lógica tensión del lienzo en el bastidor. Pura pintura también en un sentido de oficio que siempre le gustó, haciéndole sentir el mundo artesanal del que tan lejanamente procedía.

Sobre el contenido y el planteamiento iconográfico de *La brecha de Víznar*, habría que referir el antecedente de las *Elegías* de Motherwell, la primera de las cuales, de 1948–1949, se tituló *Granada* y fue un homenaje a Lorca, con otra más pequeña, de las mismas fechas, como estudio previo: *At Five in the Afternoon*, a partir del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; poema sobre el que Guerrero pintó otro cuadro el mismo año 1966 de *La brecha: A la muerte de Sánchez Mejías*.

Consta lo que la Guerra Civil Española significó para los artistas que formarían la Escuela de Nueva York y para su contexto cultural general, tal vez sintiéndola románticamente más que analizándola histórica o políticamente, aun creyendo lo contrario. Consta también el

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 135.

32. *Ibid.*, p. 136.

33 Dore Ashton: «José Guerrero», pp. 54–55.

34 Pancho Ortúñoz: «Conversación con José Guerrero», p. 93.

35 *Ibid.*, p. 135.

36 *Ibid.*

37 Marta González: «Selección de escritos de Guerrero», en [Juan Manuel Bonet y otros]: *Guerrero*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 97. Catálogo de la exposición.

valor de símbolo que tuvo para ellos el *Guernica* de Picasso desde su temprana llegada a la ciudad y su no muy posterior instalación en el MoMA; valor de símbolo y de fuente. Con distinto impacto, la figura de Lorca también tuvo allí su dimensión simbólica como víctima perfecta, casi arquetípica. Así fue para Motherwell, como demuestran esas obras y hace ver Ashton al hablar del inicio de la amistad del pintor de Aberdeen con el granadino en 1952, amistad que se prolongaría de por vida: «Motherwell [...] estaba enamorado de España, tal y como se la había imaginado a través de sus poetas, y por tanto ansioso de conocer a un verdadero español de Granada, la fuente profunda, como muy bien entendió [...], de la poesía de Lorca».³³ Por si fuera poco, Guerrero era «un verdadero español de Granada» que había conocido a Lorca en persona, que casi estaba en Nueva York llevando hasta el final un consejo —«Tira los pinceles al aire y vete a Madrid»—³⁴ que el poeta le había dado en la Alhambra en 1935, un año antes de su muerte, como, sin duda, contaría a Motherwell. Un Lorca que, pese a todas las diferencias de origen o posición social de partida, compartía mucho con él: cuanto implicaba su condición de artista granadino, nutrido por esa «fuente profunda» de Granada, por la ciudad como asombroso paisaje histórico y natural, con un intensísimo fondo de infancia en el campo, fuese en la Vega o en Chite. Motherwell fue, con Kline, más que Rothko, De Kooning o Newman, la gran amistad de Guerrero entre los grandes del expresionismo abstracto, y, sin duda, la mayor influencia en su obra. Influencia que ahora, con *La brecha*, volvía a ser predominante frente a la de Kline o a la de De Kooning, y que empezaba, seguramente, con la propia idea de elegía pictórica y alcanzaba a la libre asociación de motivos de vida y de muerte fundidos en una imagen única pero ambivalente, o polivalente, pues en Guerrero había más: paisaje real, coño, brecha como herida mortal, brecha también como liberación... Brecha como rotura o abertura liberadora en el sentido que el pintor comentaría a Ortúñoz, lo que, por una parte, parece escapar del contenido, del homenaje al poeta, para ir al continente, a lo artístico, pero, por otra, parece remitir del todo al propio poeta en homenaje a su memoria.

Todo en esa imagen única que se puede descomponer con palabras en el intento de analizarla, pero en absoluto como tal imagen, que, como diría el propio Guerrero a Ortúñoz, solo podía ser así.

El homenaje a Lorca de Guerrero tenía una dimensión profundamente personal, de alguien que lo había conocido brevemente, aunque sintiendo la formidable vitalidad con la que lo recordaría siempre; dimensión que no había podido tener el de Motherwell. Eso no garantizaba el éxito artístico, pues las obras del mismo tipo de Manuel Ángeles Ortiz y de José Caballero, que no solo conocieron a Lorca, sino que fueron amigos suyos, muy especialmente Ortiz, resultaron poco afortunadas, sobre todo las de Caballero. Pero la de Guerrero fue un acierto rotundo.

La brecha, siendo una obra de tanto tamaño, de tanta entidad, mostrando de antemano su carácter de declaración no menor, no pequeña, quiso ser, no obstante, un homenaje íntimo, antipopunitista, tal y como explicaría el pintor: «como yo no quería hacerme publicidad a cuenta de Federico ni aprovecharme de él, le puse *La brecha de Víznar* porque entonces muy poca gente sabía lo que quería decir eso... pero es que suponía para mí dos cosas... suponía que yo no he hecho nunca política y era amigo de todos los exiliados españoles en Nueva York...»³⁵. Amistad esencialmente personal, pese a su inevitable matiz político convertido en influencia: «no sé..., por ejemplo, el tratar a gente como Guillén y Paco [García] Lorca... estos hombres me dieron como una formación de libertad... pero ellos no presumían de mártires ni se aprovechaban de nada...».³⁶ Nada político como artista, Guerrero mantendría su exclusiva fe en el «arte por el arte», como escribiría él mismo,³⁷ aunque del modo que esa fe se había vivido en el Nueva York del expresionismo abstracto, con un sentido profundamente liberador que no dejaba de

ser profundamente político, no superficialmente político, y en absoluto incompatible con cierta función social del arte en la que creía particularmente Rothko.

Para Guerrero, *La brecha de Víznar* fue excepcional también por su extraña condición de cuadro muerto en la batalla de su realización y, sin embargo, vivo, pues no solo no lo destruyó, sino que lo mantuvo en su obra como pieza clave. «Después de batallar con él, de batallar tanto... salió algo tan justo que ya no se podía tocar... y ahora yo lo tocaría solamente por una cosa de materia, es decir que me gustaría que respirara el cuadro... ese cuadro... [...] se murió porque lo trabajé demasiado y lo ahogué», comentaría a Ortúñoz, reiterándole su idea de volver a hacerlo, de revivirlo en forma de pintura que respirase, porque, además, tenía una obsesión con él, como «Motherwell con sus *Elegías*.³⁸ En realidad, lo estaba haciendo entonces, mientras hablaba con Ortúñoz, si no lo había hecho ya, en *La brecha II*, de 1979–1980, y también con cierto sesgo motherwelliano en esa nueva realización pictórica. No obstante, bastaría colgar ambas *Brechas* junto a las *Elegías* de Motherwell para advertir lo suyas que eran.

Respecto a la primera, en *La brecha II* se reforzaba el aspecto sexual, de forma que la brecha en sí, de herida mortal en el terrible instante de producirse como un estallido, había pasado a ser también una penetración, y el color había dejado de ser sombrío, haciéndose más vivo sin dejar de ser dramático. Esa ambigüedad se extremaría en *La brecha III*, pintada en 1989, como volcando la imagen hacia la alegría, como si de conmemorar la muerte del poeta se pasara a celebrarlo definitivamente vivo, vivo para siempre. Como pintura, no podía ser más leve, más etérea, más transparente. Era, desde luego, una gran acuarela al óleo, aunque no con la relativa frialdad de la pintura de campos de color inmediatamente posterior al expresionismo abstracto, sino con la pasión o la radicalidad de este en la propia versión de Guerrero, versión que volvía a desarrollar abiertamente en los ochenta. Tampoco podía ser un lienzo más personal, más suyo.

Con esta y otras obras de entonces, Guerrero se adentraba en lo que resultaría ser una fase final, alegre y conmovedoramente final, en la que, en 1990, a un año de su muerte, llegaría a pintar un lienzo que tituló *Bandera del futuro*.

Volvía a verse expresionismo abstracto en su pintura, si es que alguna vez se había dejado de advertir en su base, en lo fundamental de ella; pero con la claridad lograda a partir de *La brecha de Víznar*, pintada o terminada de pintar en 1966. Claridad en la que Guerrero seguiría avan-

38 Pancho Ortúñoz: «Conversación con José Guerrero», p. 135.

39 *Ibid.*, p. 131.



José Guerrero, *La brecha II*, 1979–1980.
Óleo sobre lienzo, 177 x 238 cm. Colección Banco
de España, Madrid. Archivo José Guerrero



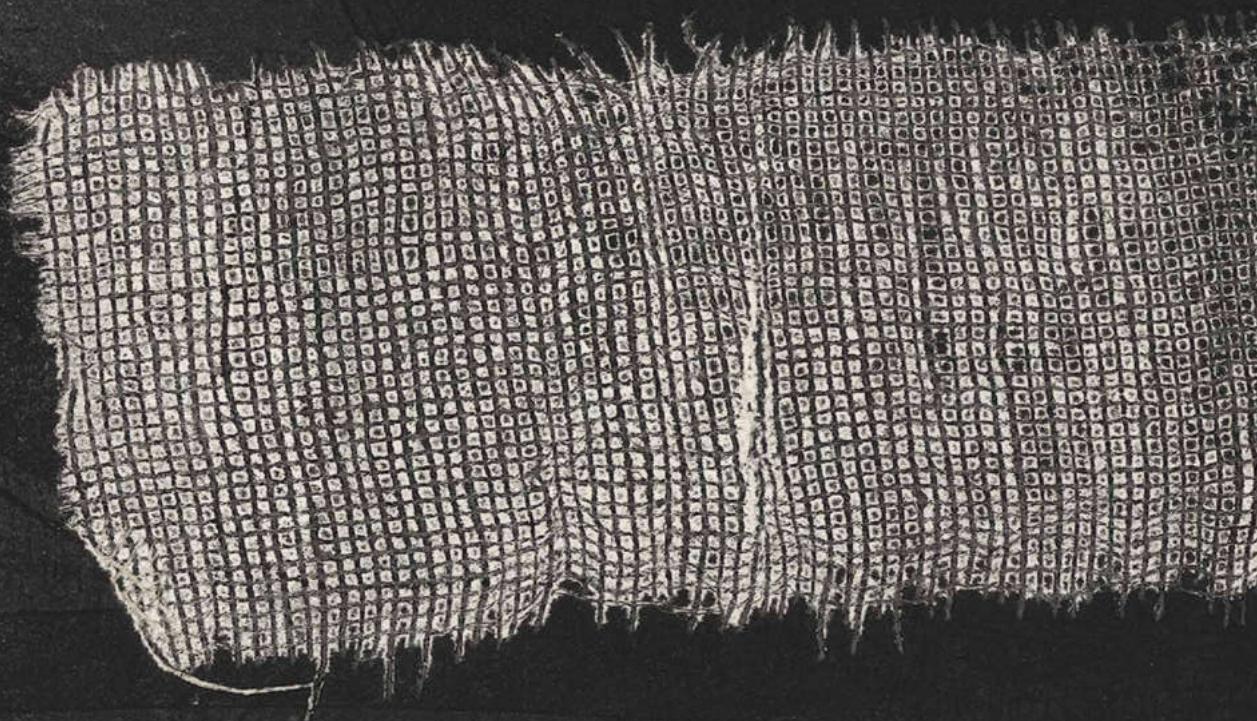
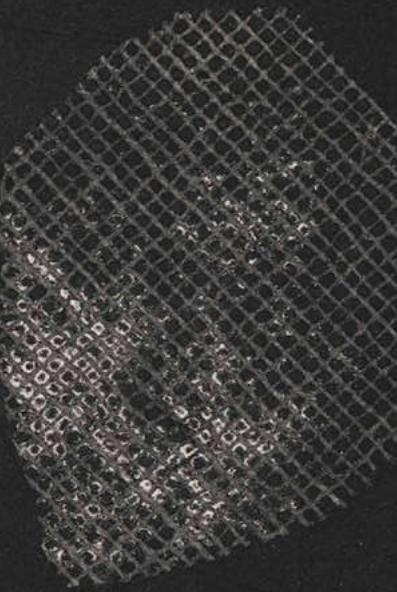
José Guerrero, *La brecha III*, 1989.
Óleo sobre lienzo, 195 x 260 cm.
Diputación de Granada

zando en los últimos años sesenta hacia esa «tensión serena», hacia esa tensa tersura que sería especialmente característica de su obra de los setenta, y más allá. Camino de claridad que sería el logro de aquel cuadro, y, en general, el principal resultado artístico de esa estancia en España de 1965 a 1968, año en el que regresaría a Nueva York con la convicción de haber evolucionado como deseaba y necesitaba, haciéndose fuerte frente a aquella «*tradición instantánea*». Regresaría, naturalmente, con su familia, con la que ya no dejaría de volver a España, al menos una vez al año, y siempre para el verano.

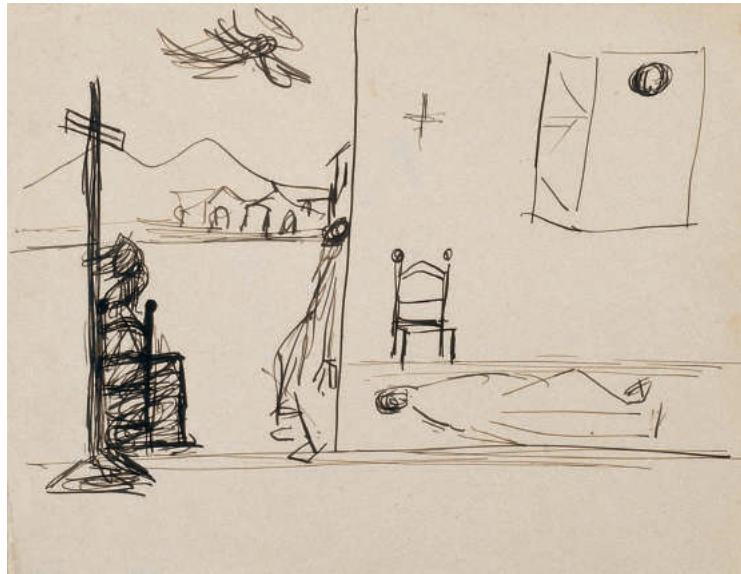
Siempre recordaría esos tres años en España como «muy buenos»: «empecé a trabajar en España y fueron unos años muy buenos... surgió también lo de Nerja, así que me iba todo muy bien, podía estar con mi familia... de veras que fueron unos años buenos... yo venía tan rabioso con lo del pop... me vino muy bien estos años de aislamiento».³⁹ Aislamiento relativo, porque también fueron años de nuevas amistades, como la de Alberto Portera, que, en 1968, lo filmó en acción en su estudio de Madrid, pintando *Día festivo*, uno de los lienzos que más demostraría la veracidad de aquella broma a su amigo Manolo Fernández-Montesinos sobre pollas o, en este caso, coños. También en Madrid continuó su amistad con Fernández del Amo, y cultivó la de varios granadinos en Madrid, las anteriores de Manolo Rivera y Antonio Valdivieso, o la de Ignacio Gárate, amistad con estos paisanos que cambió de escenario con cierta frecuencia, normalmente a Frigiliana, Nerja o Almuñécar.

Sus amigos los Lorca, que habían empezado a volver a España mucho antes, tenían de antiguo en Nerja un lugar de vacaciones familiares, lo que, en parte, decidió a los Guerrero a hacer lo propio, aunque no fuese exactamente en Nerja, sino más tierra adentro, en el campo de Frigiliana, donde podían disfrutar de la costa y, al mismo tiempo, con absoluta preferencia por parte del pintor, del campo, de sus ciclos, sus labores y sus gentes. También allí, en el cortijo que rehizo y llamó de San José, tuvo Guerrero un buen estudio, en el que pintaría casi hasta el final, hasta esos alegres cuadros poco anteriores a su muerte. Cortijo, casa con estudio, jardín, piscina y algo de huerta, que sería ya siempre su retiro veraniego favorito. Veranos de Frigiliana y de Nerja, con algunas escapadas a Almuñécar, en los que también disfrutaría de su familia granadina, especialmente de su madre. Allí pasaría ella todos los veranos con su hijo, su nuera y sus nietos americanos, estadounidenses, hasta el último que vivió, el de 1975, pues murió en Granada en enero del 76.

Desde el año 1965, Guerrero seguiría volviendo a Granada desde donde estuviera, alguna vez solo, pero normalmente con su mujer y sus hijos, hasta que ellos, Lisa y Tony, fueron teniendo su propia vida y lo hizo únicamente con Roxane. Seguirían alojándose en su casa familiar, la casa de su madre en la calle Horne del Abad, hasta que hubo que permutarla hacia 1967, y su madre se fue a vivir junto a su hermano Eduardo y su familia. Alguna vez se alojaron en otra casa de la familia, en el Albaicín, pero la casa familiar, la de la madre del pintor, la de su infancia y su juventud —llena, además, de cuadros de sus primeras épocas—, era la del Horne del Abad. Solo desde que dejó de serlo se alojaron en hoteles en Granada, cosa impensable antes, que habría sido tomada como un acto de desapego incomprendible. Se alojarían en el Hotel Washington Irving, en la colina de la Alhambra, frente a su recinto amurallado, o en el Parador de San Francisco, dentro del propio recinto alhambrense, desde donde el pintor viviría y reviviría su ciudad, lo que amaba de ella, con un entusiasmo que no disminuiría nunca, con verdadera felicidad, pero también con cierta distancia frente a otra Granada.



Catálogo



Sin título

c. 1946
Tinta sobre papel
21 x 27,5 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 60

Procedencia
Colección familia Guerrero

Exposiciones
2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero

Bibliografía
BONET, J. M.: «José Guerrero antes de José Guerrero», en *José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, com. p. 29, rep. color, p. 125.



La aparición

1946

Óleo sobre lienzo

70 x 90 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 61

Procedencia

Galleria del Secolo, Roma

Galerie Lou Cosyn, Bruselas

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1948 José Guerrero, Galleria del Secolo, Roma, del 4 al 20 de marzo

1948 José Guerrero: Peintures, Galerie Lou Cosyn, Bruselas, del 16 de octubre al 3 de noviembre

2002 José Guerrero, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo

2000–2014 La colección del Centro, Centro José Guerrero, Granada

2008–2009 José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero

2009 José Guerrero. Los años primeros, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

BECCA, B.: José Guerrero, Galleria del Secolo, Roma, 1948, reproducido en José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950, Diputación de Granada, Granada, 2008, pp. 181–192.

HAESAERTS, P.: «La peinture de José Guerrero ou le combat entre la fougue et la discipline», en José Guerrero:

Peintures, Galerie Lou Cosyn, Bruselas, 1948, reproducido en José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950, Diputación de Granada, Granada, 2008, pp. 195–200.

GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: José Guerrero: La colección del Centro, Diputación de Granada, Granada, 2000, rep. color, p. 113.

SOLANA, G.: José Guerrero, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 25.

BONET J. M.: «José Guerrero antes de José Guerrero», en José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950, Diputación de Granada, Granada, 2008, com. p. 29, rep. color, p. 126.

OCHOA, M.: «Guerrero antes de Guerrero», La Opinión de Granada, 16 de octubre de 2008.

«El misticismo precoz de José Guerrero», Peatón, (16 de octubre de 2008), rep. b/n «Las obras de José Guerrero se exhiben en Roma», El País (edición Andalucía), (6 de febrero de 2009).

«José Guerrero vuelve a Roma. La capital italiana acoge una retrospectiva del pintor granadino», Ideal (Granada), 8 de febrero de 2009, rep. color.

1 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 118

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 141.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

2 El muelle

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 119

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1950 *Pinturas de José Guerrero*, Galería Buchholz, Madrid, del 25 de abril al 13 de mayo
2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 141.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

3 Men sawing

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 120

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1949 José Guerrero, Hortense Kelly, St. George's Gallery, Londres, septiembre–octubre
2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 142.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (ed. Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

4 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 121

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 142.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

5 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 122

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 143.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

6 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 123

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 143.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

7 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 124

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 144.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

8 Reparing the mast

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 125

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1949 José Guerrero, Hortense Kelly, St. George's Gallery, Londres, septiembre–octubre
2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 144.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.



1 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 126

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 145.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

2 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 127

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 145.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

3 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32,7 x 50 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 128

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 146.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

4 Fishermen sleeping

c. 1949
Tinta sobre papel
32 x 48 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 129

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1949 José Guerrero, *Hortense Kelly*, St. George's Gallery, Londres, septiembre–octubre
2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 146.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

5 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32 x 48 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 130

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

BAENA, F. y Y. Romero: «José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950», en José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, com. p. 18, rep. color, p. 147.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.

6 Sin título

c. 1949
Tinta sobre papel
32 x 48 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 131

Procedencia

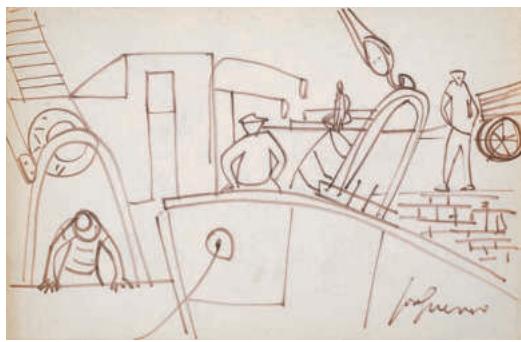
Colección familia Guerrero

Exposiciones

2008–2009 José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero. *Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, rep. color, p. 147.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal* (Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.



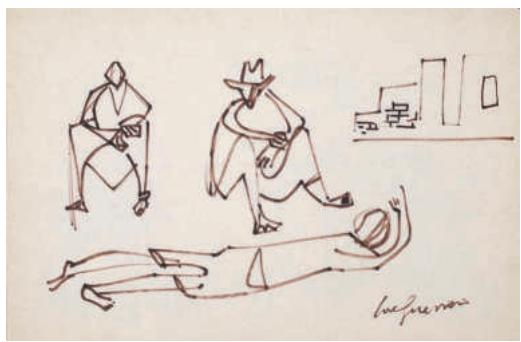
1



2



3



4



5



6



Tres lavanderas

c. 1949
Tinta sobre papel
32 x 48 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 132

Procedencia
Colección familia Guerrero

Exposiciones
1950 *Pinturas de José Guerrero*, Galería Buchholz,
Madrid, del 25 de abril al 13 de mayo
2008-2009 *José Guerrero. Los años primeros*,
1931-1950, Centro José Guerrero, Granada,
del 16 de octubre al 18 de enero
2009 *José Guerrero. Los años primeros*,
Real Academia de España en Roma, Roma,
del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía
José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950,
Diputación de Granada, Granada, 2008,
rep. color, p. 148.
MARTÍN, J.: «En el origen de José Guerrero», *Ideal*
(Granada), (16 de octubre de 2008), rep. color.



Lavanderas

1950

Óleo sobre lienzo

50,5 x 65 cm

Colección familia Guerrero

N.º cat. 133

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1976 *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1980-1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1990 *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1990 *José Guerrero: obra 1950/1990*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, julio

1996 *José Guerrero*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo;

Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

2002 *José Guerrero*, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo

2008-2009 *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950*, Centro José Guerrero, Granada, del 16 de octubre al 18 de enero

2009 *José Guerrero. Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

BONET, J. M.: «Ejemplo de José Guerrero» en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte

de Piedad, Madrid, 1980, com. p. 20, rep. color, p. 36 y rep. b/n, p. 102.

BONET, J. M.: «En los setenta y cinco años de José Guerrero», en BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, com. pp. 16, 17, rep. color.

BONET, J. M.: *José Guerrero: obra 1950/1990*, Concello de Santiago, Santiago de Compostela, 1990, rep. color, p. 29.

BONET, J. M.: «Guerrero, la pintura necesaria», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 26, 27, 28, 29, rep. b/n, p. 26.

BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, com. p. 444.

ORTÚÑO, P. y J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 53.

Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. b/n, p. 26. JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja-Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 59.

FERNÁNDEZ-MOLINA, A.: «José Guerrero: sereno arrebato», *ABC Cultural*, (Madrid, 19 de enero de 1996), núm. 220, rep. p. 30.

ROMERO, Y.: «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. Pp. 106, 304.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, rep. b/n, p. 74.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 27.

Autorretrato

1950

Óleo sobre lienzo

61,5 x 51 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 135

Procedencia

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1976 *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1980-1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1981 *José Guerrero*, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

2000-2014 *La colección del Centro*, Centro José Guerrero, Granada

Bibliografía

PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúño: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, rep. color, p. 21.

ROMERO, Y.: «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 93, 106, 298, 303, rep. color, p. 119.

MUÑOZ MOLINA, A.: *José Guerrero. El artista que vuelve*, Diputación de Granada, Granada, 2001, (Los Libros de la Estrella), rep. color, p. 53.

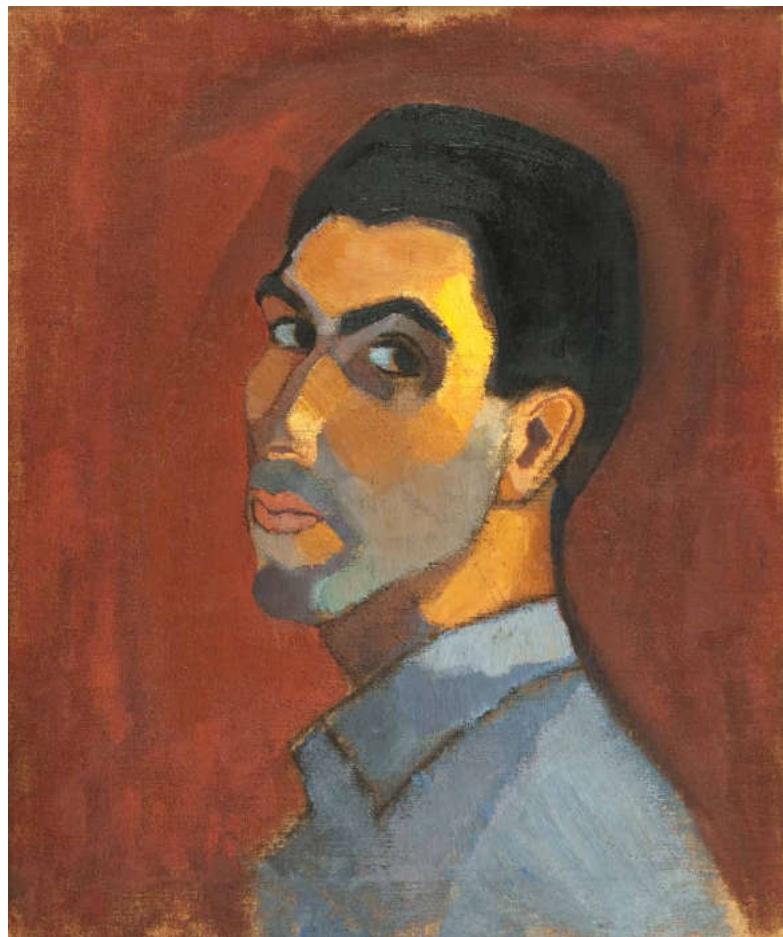
ROMERO, M.: «José Guerrero: el Cedar Café», en BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino: *José Guerrero, el Cedar Café*, Ministerios de Asuntos Exteriores, Arte Español para el Exterior, SEACEX, Madrid, 2002, com. pp. 36, 46.

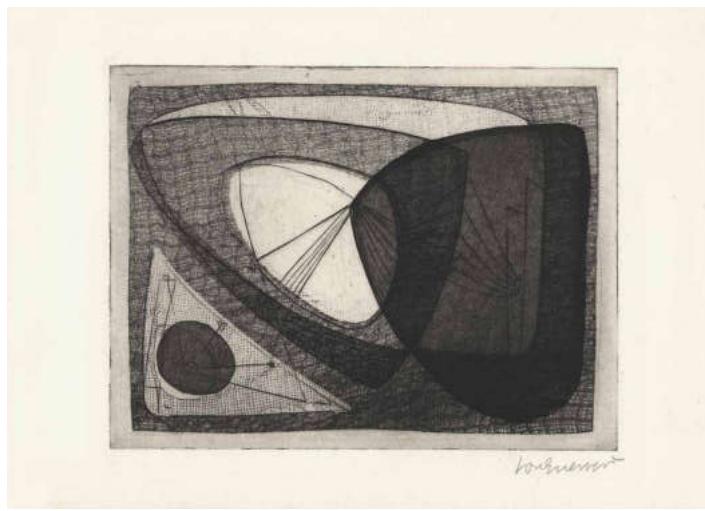
BONET, J. M.: «José Guerrero antes de José Guerrero», en *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, com. p. 32.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D.: «Referentes europeos de Guerrero», en *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008com. p. 35, 43.

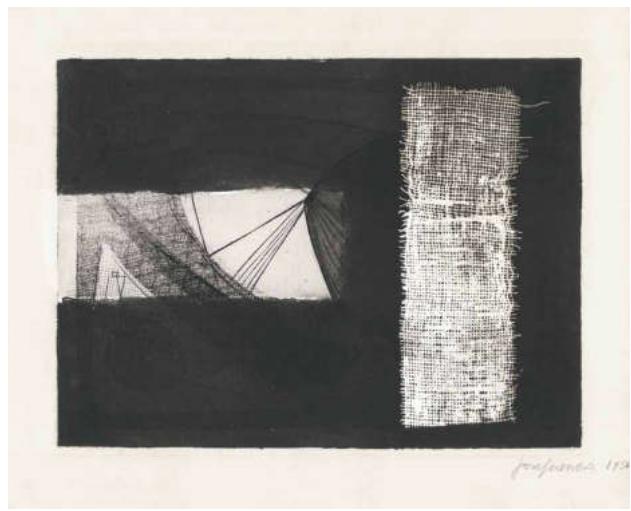
NAVARRO, J.: «Guerrero en las ciudades», en *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, com. p. 53, 55, 56, rep. color, p. 34.

GALÁN, B. y K. Matsuda: *Dentro y fuera: las dos caras del informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, National Museum of Western Art, Tokyo y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, rep. b/n, p. 27.





1



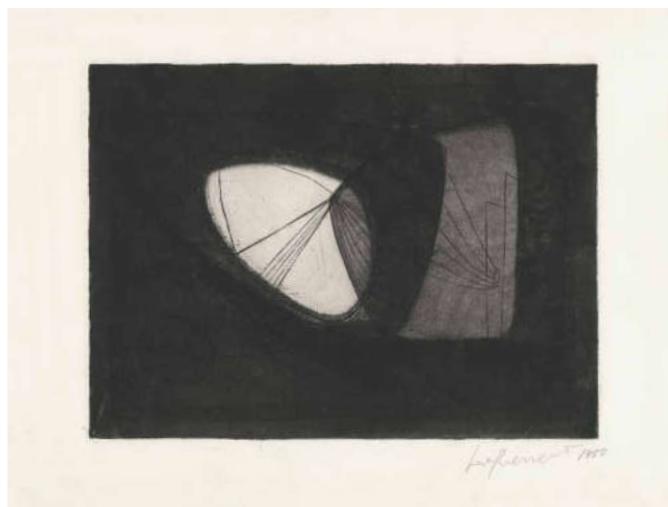
2

1 Sin título

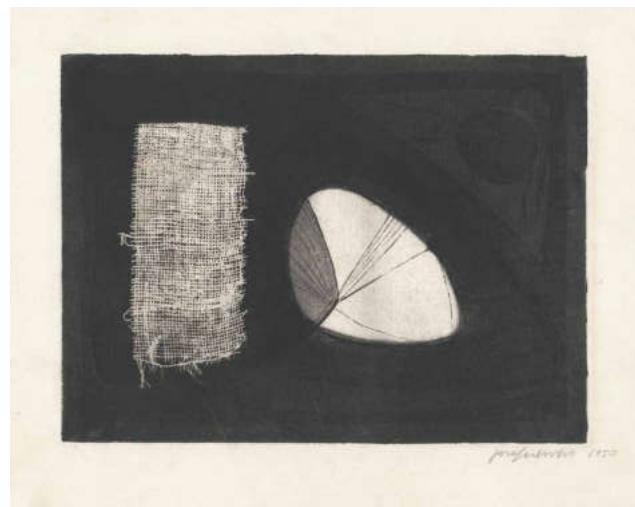
1950
Barniz blando y aguafuerte
Matriz 1, estado 1
29 x 36 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1950
Barniz blando y aguafuerte, reserva y monotypo
Matriz 1, estado 2
28 x 38 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



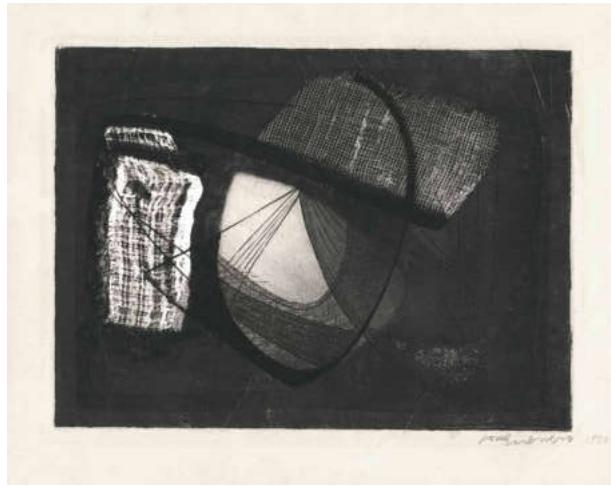
2

1 Sin título

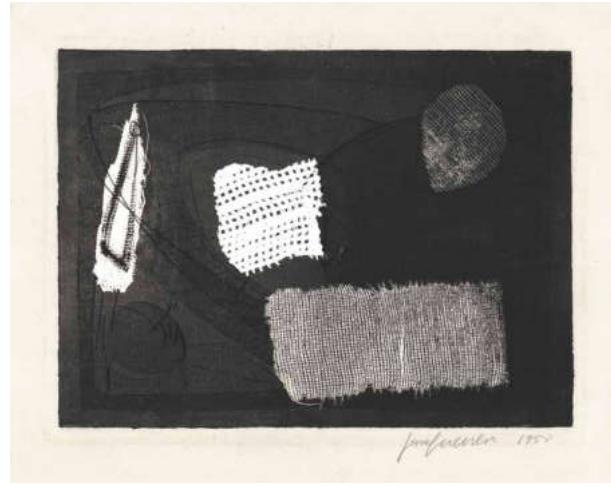
1950
Barniz blando, aguafuerte y aguatinta
Matriz 1, estado 3
29,5 x 36 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1950
Monotipo sobre plancha grabada al barniz
blando, aguafuerte y aguatinta
Matriz 1, estado 4
29 x 36 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



2

1 Sin título

1950

Monotipo sobre plancha grabada al barniz blando,
aguafuerte y aguatinta

Matriz 1, estado 5

28,5 x 37,5 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero

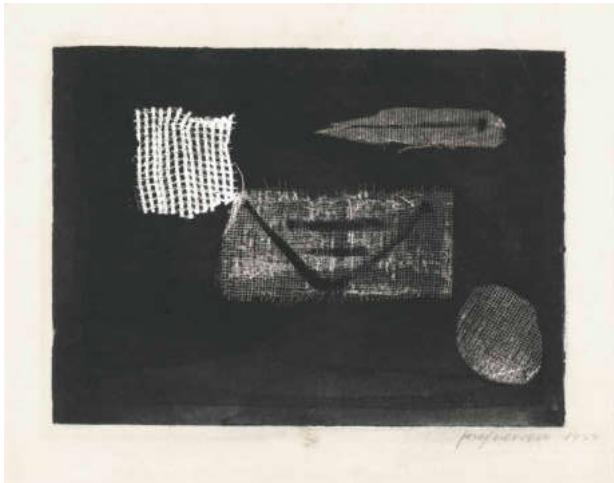
2 Sin título

1950

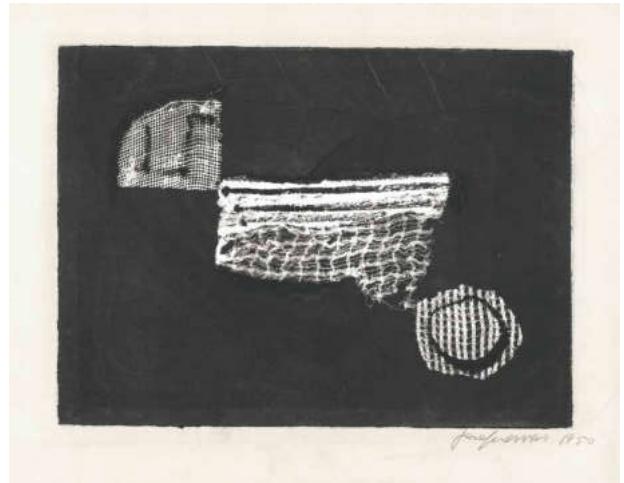
Monotipo sobre plancha grabada al barniz blando,
aguafuerte y aguatinta

Matriz 1, estado 6

29 x 36 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



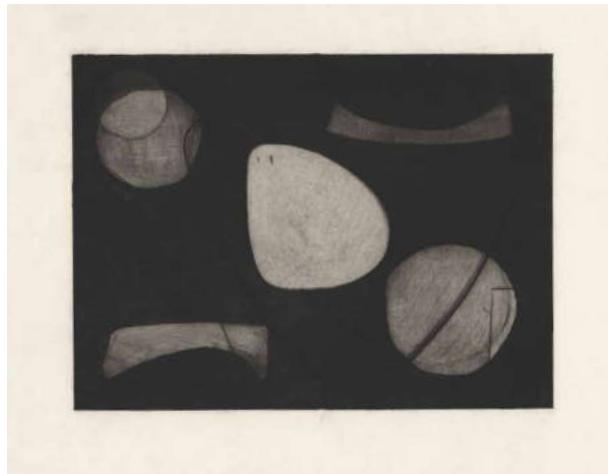
2

1 Sin título

1950
Monotipo sobre plancha grabada al barniz blando,
aguafuerte y aguatinta
Matriz 1, estado 7
28,5 x 37,5 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1950
Monotipo sobre plancha grabada al barniz blando,
aguafuerte y aguatinta
Matriz 1, estado 8
29 x 36 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



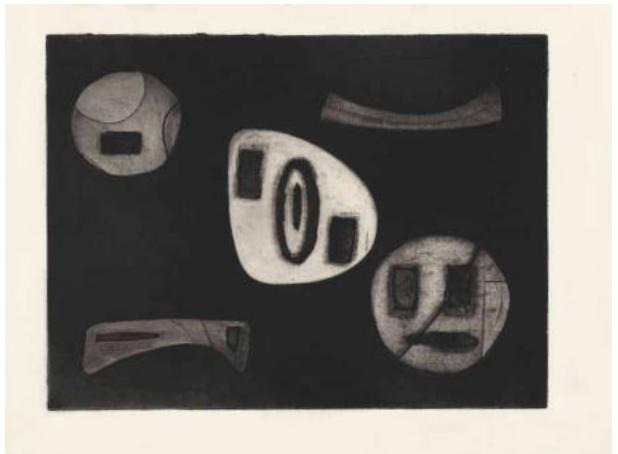
2

1 Sin título

1950
Barniz blando, aguafuerte y aguatinta
Matriz 2, estado 1
32 x 40 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1950
Barniz blando, aguafuerte y aguatinta,
monotípico (reservas y tinta china)
Matriz 2, estado 2
32 x 40 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero



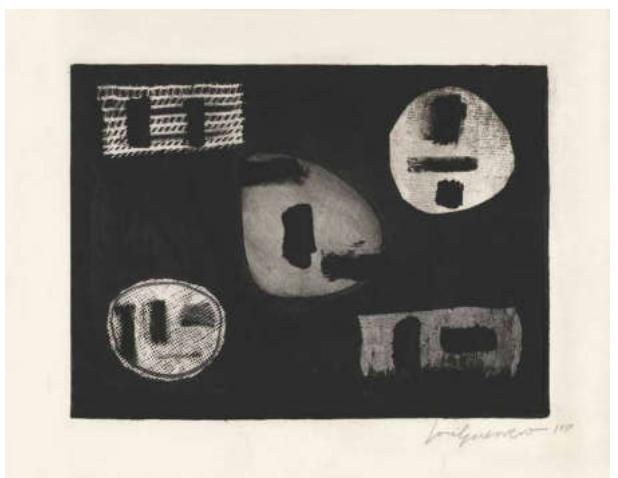
1



2

1 Sin título

1950
Barniz blando, aguafuerte y
aguatinta
Matriz 2, estado 3
30,5 x 38 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero



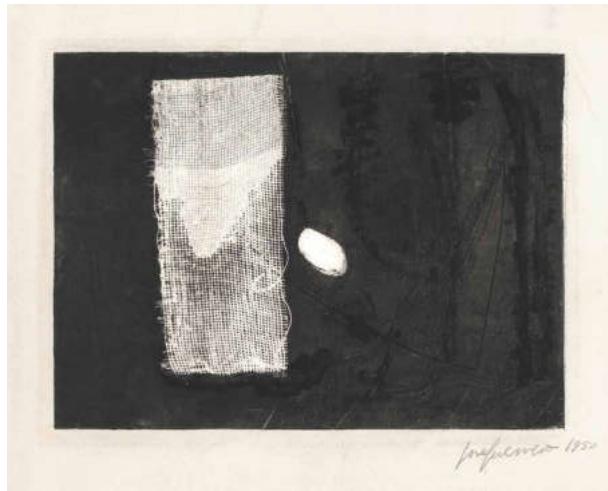
3

2 Sin título

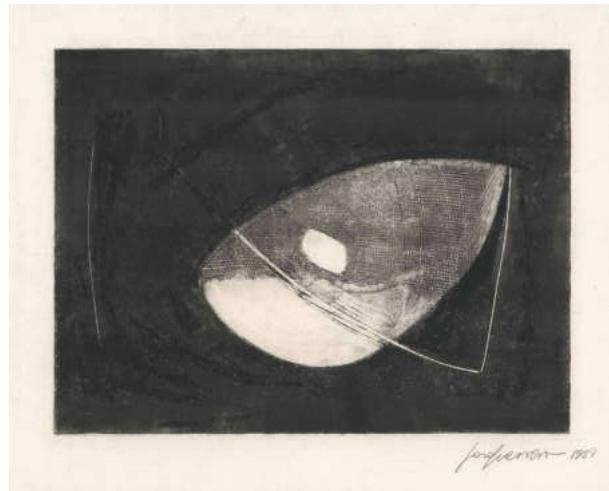
1950
Barniz blando, aguafuerte y
aguatinta, entintado por reserva
Matriz 2, estado 4
30,5 x 38 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero

3 Sin título

1950
Monotipo sobre plancha grabada
al barniz blando, aguafuerte y
aguatinta
Matriz 2, estado 5
32 x 40 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



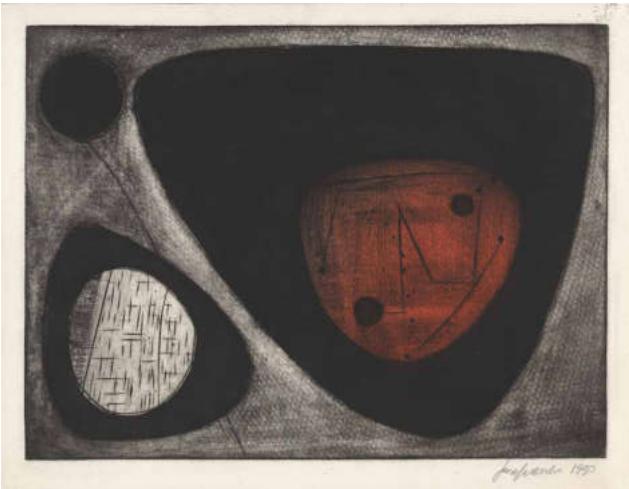
2

1 Sin título

1950
Monotipo
29 x 36 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1950
Monotipo
29 x 36 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



2

1 Sin título

1950

Barniz blando, aguafuerte y buril, entintado por reserva

25,5 x 33 / 22,5 x 30 cm

Colección familia Guerrero

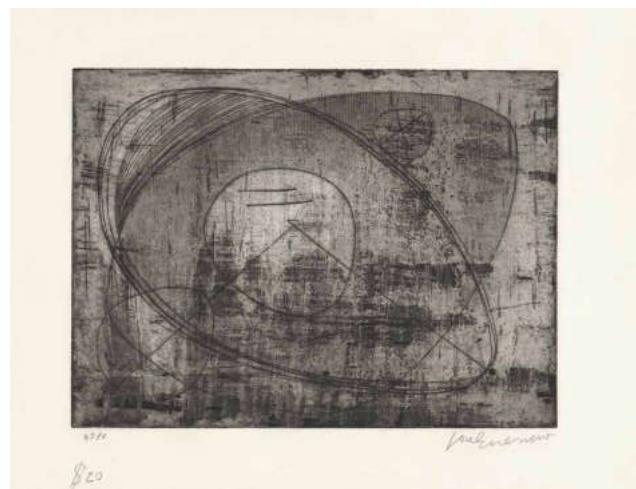
2 Sin título

1950

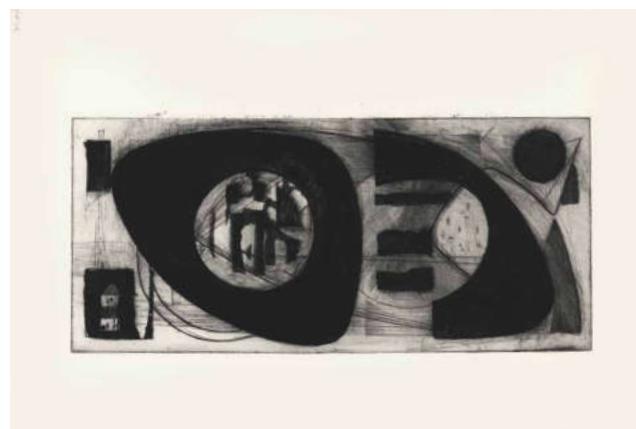
Aguafuerte y aguatinta, cuatro tintas de color por reserva

48,5 x 59,5 / 45 x 56 cm

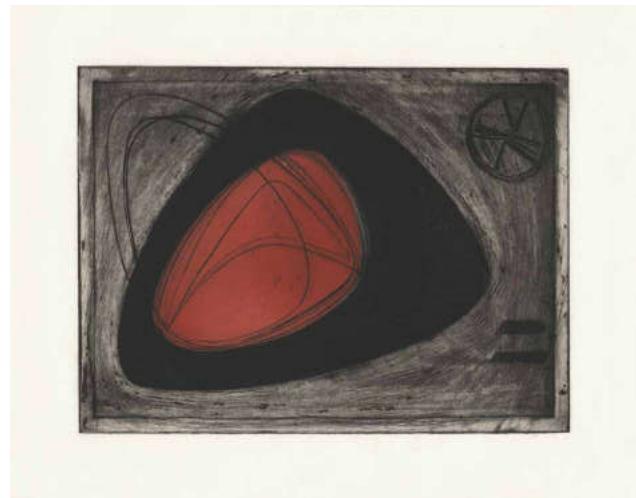
Colección familia Guerrero



1



2



3

1 Sin título

1950
Barniz blando y aguafuerte
33 x 41,5 / 22 x 30 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

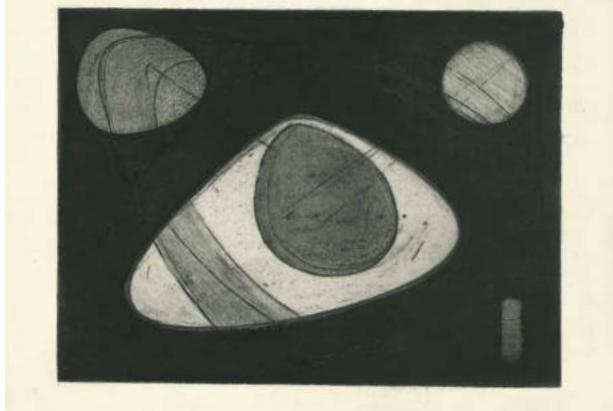
1950
Aguafuerte y aguatinta
56,5 x 38 / 45 x 20,5 cm
Colección familia Guerrero

3 Sin título

1950
Barniz blando y aguafuerte,
entintado por reserva
29 x 38 / 22,5 x 30 cm
Colección familia Guerrero



1



2

1 Sin título

1950
Barniz blando, aguafuerte y
aguatinta
29 x 38 / 20 x 25 cm
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1950
Barniz blando, aguafuerte y
aguatinta, retocado con punta
seca
28 x 38 / 22,5 x 30,5 cm
Colección familia Guerrero

3 Sin título, n.º 7

1950
Aguafuerte y aguatinta
42 x 53,5 / 33 x 44,5 cm
Colección familia Guerrero



3

Negros y ocres

1950

Óleo sobre lienzo

43 x 91 cm

C.A.C. Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, S. A.

Museo Patio Herreriano, Valladolid

N.º cat. 136

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Galería Juana Mordó, Madrid

colección particular

C.A.C. Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, S. A.

Museo Patio Herreriano, Valladolid

Exposiciones

1976 José Guerrero: obra antológica, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1976 José Guerrero: 26 años de pintura, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre-noviembre

1980-1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1981 José Guerrero, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo 1994-1995 José Guerrero, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 28 de febrero al 29 de marzo

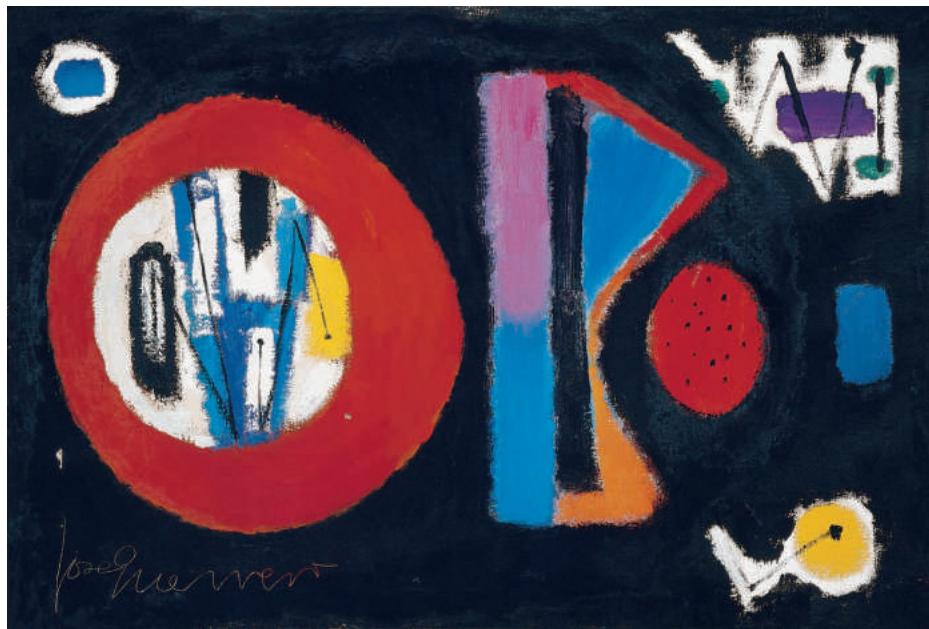
1994-1995 Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1998-1999 Antes del Informalismo, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, octubre-diciembre; Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, diciembre-febrero

Bibliografía

- SWEENEY, J. J., J. M. Moreno Galván y A. Bonet Correa: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1976, rep. color.
- AMÓN, S.: «Magisterio y excepción de José Guerrero», *El País*, Madrid, 21 de octubre de 1976.
- BONET, J. M. «Ejemplo de José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortíñez: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com. p. 22, rep. b/n, p. 102.
- Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 115.
- Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo, Alianza Editorial, Madrid, 1995, rep. color, p. 126, núm. 63.
- BOZAL, V.: «El arte español entre 1920-1957: Poéticas de la Modernidad», en Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, com. p. 29, rep. color p. 126, núm. 63.
- DE LA TORRE, A., y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 367.
- BOZAL, V.: *Antes del Informalismo*, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, 1998, Cuadernos de la Colección de Arte Contemporáneo 4, com. p. 39 y rep. color, p. 72.
- ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T. D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 59, 279, rep. color, p. 62.
- ROMERO, M. «José Guerrero: el Cedar Café», en BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino: *José Guerrero: el Cedar café*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Arte Español para el Exterior, SEACEX, Madrid, 2002, com. pp. 37, 47, rep. color, p. 42.
- BOZAL, V.: «El arte de la postguerra. Comenzar de nuevo», en *Museo Patio Herreriano: Arte contemporáneo español*, Fundación Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2002, com. pp. 131, 132, rep. color, p. 131.
- BOZAL, V.: *Estudios de arte contemporáneo II*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2006, (Temas de arte español del siglo XX), com. pp. 190, 191, rep. color, p. 191.



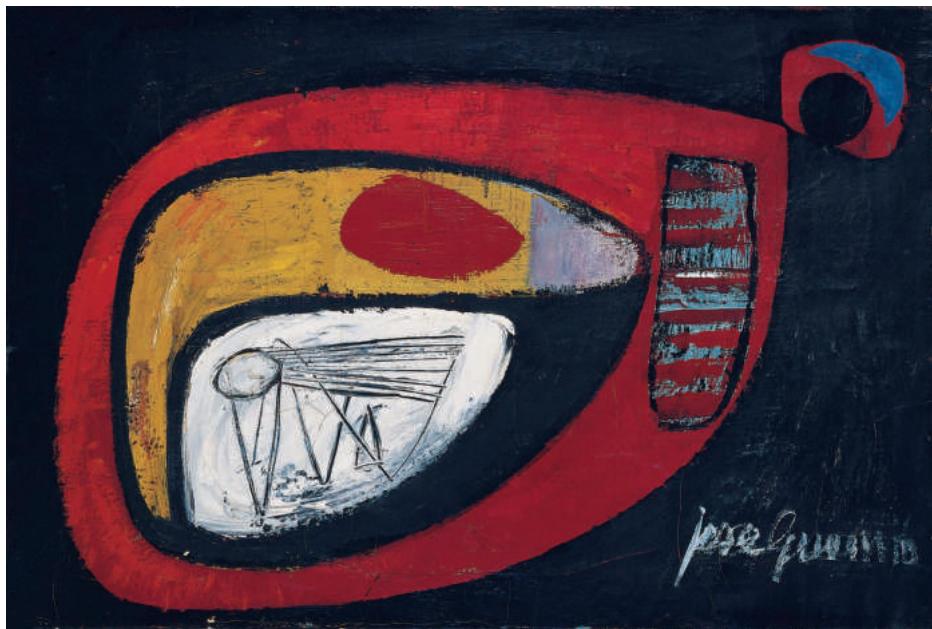


Composition Number 2

1951
Óleo sobre lienzo
53 x 79 cm
Wright Museum of Art, Beloit College, Beloit, Wisconsin
N.º cat. 138

Procedencia

Wright Museum of Art, Beloit College, Beloit, Wisconsin



Composition Number 3

1951
Óleo sobre lienzo
53 x 78,5 cm
Wright Museum of Art, Beloit College, Beloit, Wisconsin
N.º cat. 137

Procedencia
Wright Museum of Art, Beloit College, Beloit, Wisconsin



Sin título

c. 1951–1952
Técnica mixta
30,5 x 43,6 cm
Colección familia Guerrero
N.º de cat. 146

Procedencia
Colección familia Guerrero



Sin título

c. 1951–1952
Técnica mixta
26 x 47,5 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 147

Procedencia
Colección familia Guerrero

Signos

1953
Óleo sobre lienzo
102 x 124 cm
Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada
N.º cat. 158

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York
Galería Juana Mordó, Madrid
Colección familia Guerrero
Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1954 *José Guerrero: Recent Paintings*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, septiembre-octubre
1976 *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo
1980-1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero
2000-2014 *La colección del Centro*, Centro José Guerrero, Granada

Bibliografía

«Number 11», *Minneapolis Tribune* (Minneapolis, 28 de octubre), s/a, rep. b/n.
PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, rep. color, p. 37.
MARTÍN, MARTÍN, F.: «José Guerrero: El color como motivo o la pasión de pintar», en MARTÍN MARTÍN, F.: *Diez pintores andaluces*, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Obra Cultural de la Caja, Córdoba, 1991, com. p. 16.
ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 59, 66, 279, 282, rep. color, p. 121.
ROMERO, Y.: «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 93, 106, 298, 304.
OLMO, S.: «La energía pausada: la senectud visionaria», en DE CORRAL, M. y S. Olmo: *Guerrero-De Kooning: la sabiduría del color*, Diputación de Granada, Granada, 2001, com. pp. 40, 131.
GRACE, H., N. Jubelin y M. T. Muñoz: *Narelle Jubelin. Paisaje agramatical*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. pp. 53, 121.



Black Cries

1953

Óleo sobre lienzo

130,5 x 238 cm

Colección Lisa Guerrero. Depositado en el Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid

N.º cat. 154

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección Lisa Guerrero

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS,

Madrid

Exposiciones

1954 *Paintings and Murals by José Guerrero/Recent Graphic Work by Joan Miró*, The Arts Club of Chicago, Chicago, del 5 de mayo al 19 de junio

1954 *José Guerrero: Recent Paintings*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, septiembre-octubre

1956 *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1956 *José Guerrero: 26 años de pintura*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre-noviembre

1957 *José Guerrero*, Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria, del 27 de abril al 31 de mayo; Museo de Bellas Artes, Bilbao, junio

1958-1959 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1959 *José Guerrero*, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

1959 *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Palacio de los Condes de Gábia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1994-1995 *José Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1996 José Guerrero, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

2000 *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre-diciembre

2002 *José Guerrero*, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo

2007-2008 *Bajo la bomba: El jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona, del 4 de octubre al 7 de enero

2009 *José Guerrero: Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

2013-2014 *Dentro y fuera: las dos caras del Informalismo español en las colecciones de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, The National Museum of Western Art, Tokio, del 3 de octubre al 5 de enero de 2013; Nagasaki Prefectural art Museum, Nagasaki del 17 de enero al 9 de marzo

Bibliografía

SWEENEY, J. J., J. M. Moreno Galván y A. Bonet Correa: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1976, rep. color.

BONET, J. M. «Ejemplo de José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com. P. 22, rep. color, p. 37.

BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. color.

MARTÍN MARTÍN, F.: «José Guerrero. El color como motivo o la pasión de pintar», en MARTÍN MARTÍN, F.: *Diez pintores andaluces*, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Obra Cultural de la Caja, Córdoba, 1991, com. p. 16.

ORTUÑO, P. y J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 54.

JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja-Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 61.

ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 59, 279.

GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. p. 205, 310.

NAVARRO, M.: «Bandera del futuro», *El Cultural*, Diario *El Mundo* (Madrid, 15-21 de noviembre de 2000), com. y rep. color, p. 26.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, com. p. 74, rep. color, núm. 2, pp. 16-17.

BAENA, F.: «José Guerrero», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. p. 105.

SOLANA, G.: «Los sonidos negros», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. p. 15, rep. color, p. 29.

ROMERO, M.: «José Guerrero: El Cedar café», en BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino: *José Guerrero: el Cedar café*, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid, 2002, com. pp. 37, 47.

JIMÉNEZ BLANCO, M. D.: «Sobre algunas obras de José Guerrero», en ROMERO, Y. M. D. Jiménez Blanco y M. Brusatin: *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*, Diputación de Granada, Granada, 2003, com. pp. 30, 31, rep. color, p. 30.

GALÁN, B.: «Dentro y fuera. Las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en GALÁN, B. y K. Matsuda: *Dentro y fuera: las dos caras del Informalismo español en las colecciones de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, National Museum of Western Art, Tokyo y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, com. p. 24, rep. color, pp. 26, 28, 29.



Ascendentes

1954

Óleo sobre lienzo

182 x 84 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 161

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1954 José Guerrero: *Recent Paintings*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, septiembre-octubre

1976 José Guerrero: *obra antológica*, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1976 José Guerrero: *26 años de pintura*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre-noviembre

1980-1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1981 José Guerrero, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

1990 José Guerrero: *pinturas, 1950-1990*, Palacio de los Condes de Gábia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1994-1995 Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del

28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1996 José Guerrero, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

2000-2014 *La colección del Centro*, Centro José Guerrero, Granada

2002 José Guerrero, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo

2009, José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

PORTELA, F. V.: «José Guerrero, Tomás Harris, Constelaciones», *La Prensa* (10 de octubre de 1954), rep. b/n.

SWEENEY, J. J., J. M. Moreno Galván y A. Bonet Correa: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1976, rep. color.

BONET, J. M. «Ejemplo de José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com. p. 22, rep. color, p. 39.

BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. color.

Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 118.

JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja-Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 62.

ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 59, 279, rep. color, p. 127.

ROMERO, Y. «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 106, 304.

MUÑOZ MOLINA, A.: *José Guerrero. El artista que vuelve*, Diputación de Granada, Granada, 2001, (Los Libros de la Estrella), rep. color, p. 55.

OLMO, S.: «La energía pausada: la senectud visionaria», en DE CORRAL, M. y S. Olmo: *Guerrero-de Kooning: la sabiduría del color*, Diputación de Granada, Granada, 2001, com. pp. 40, 131.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 39.



Signo

1954
Óleo sobre lienzo
116 x 150 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 165

Procedencia

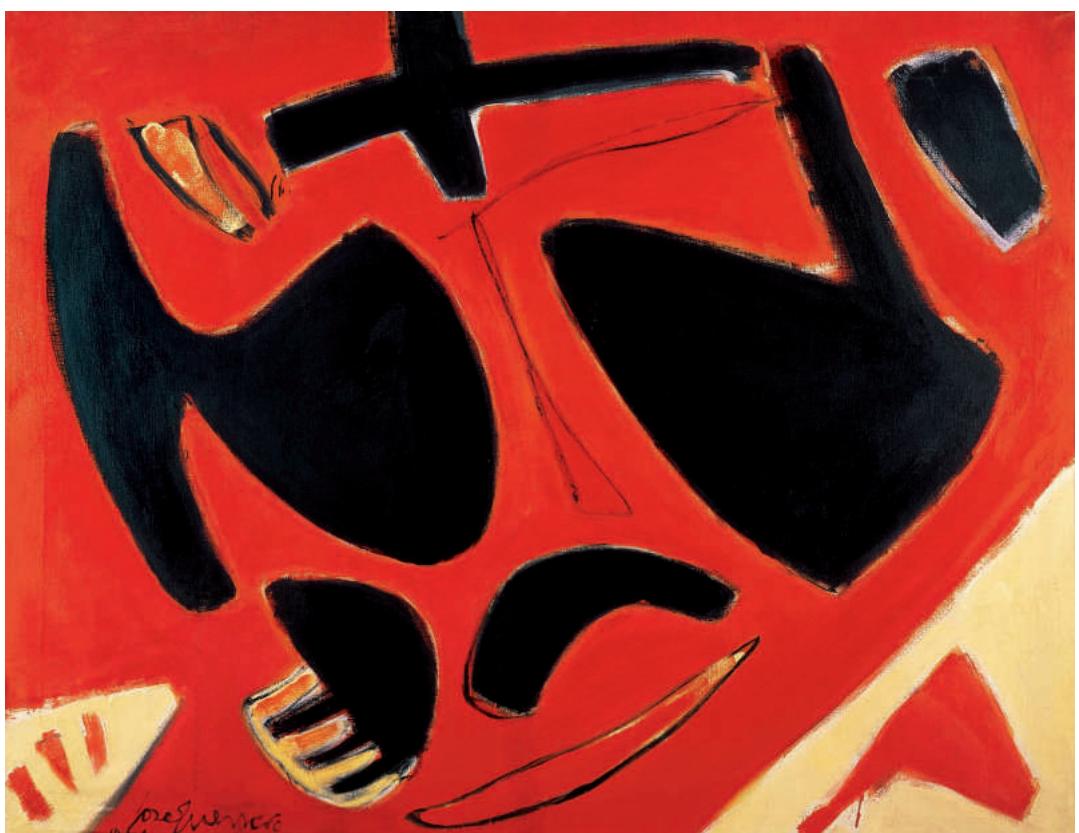
Betty Parsons Gallery, Nueva York
Colección familia Guerrero

Exposiciones

1954 *Paintings and Murals by José Guerrero / Recent Graphic Work by Joan Miró*, The Arts Club of Chicago, Chicago, del 5 de mayo al 19 de junio
1954 *José Guerrero: Recent Paintings*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, septiembre-octubre
1990 *José Guerrero: pinturas, 1950–1990*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo
1996 *José Guerrero*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo
2002 *José Guerrero*, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo

Bibliografía

PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, rep. b/n, p. 103.
BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950–1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. color.
JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja– Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 63.
ORTUÑO, P. y J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 55.



Black Followers

1954

Óleo sobre lienzo

90 x 110 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 164

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1954 *Paintings and Murals by José Guerrero/Recent Graphic Work by Joan Miró*, The Arts Club of Chicago, Chicago, del 5 de mayo al 19 de junio

1954 *José Guerrero: Recent Paintings*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, septiembre-octubre

1990 *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1996 *José Guerrero*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero

al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

2000-2014 *La colección del Centro*, Centro José Guerrero, Granada

2002 *José Guerrero*, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo

2009 *José Guerrero. Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 117.

ROMERO, Y.: «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Aston y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. p.106, 304, rep. color, p. 123.

ROMERO, M.: «José Guerrero: El Cedar café», en BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino: *José Guerrero: el Cedar café*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Arte Español para el Exterior, SEACEX, Madrid, 2002, com. pp. 37, 47.

SOLANA, G.: «Los sonidos negros», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. p. 15, rep. color, p. 33.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 33.

CHACÓN, J. A.: *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Fundación Lara, Sevilla, 2004, com. p. 83.

GRACE, H., N. Jubelin y M. T. Muñoz: *Narelle Jubelin. Paisaje agramatical*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. pp. 53, 121.



Aurora ascendente

1955

Óleo sobre lienzo

172 x 76 cm

Colección de la Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
N.º cat. 168

Procedencia

Colección familia Guerrero

Colección de la Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

Exposiciones

1977 José Guerrero, Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria, del 27 de abril al 31 de; Museo de Bellas Artes, Bilbao, junio

1980-1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1981 José Guerrero, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

1990 José Guerrero: pinturas, 1950-1990, Palacio de los Condes de Gábia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1994-1995 Guerrero, Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones

La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

2000 José Guerrero, Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre-diciembre

Bibliografía

GUERRERO, J.: «Veintiséis años después», *Arteguila* (Madrid, noviembre de 1976), núm. 23.

PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y

Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, rep. color, p. 40.

BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. color.

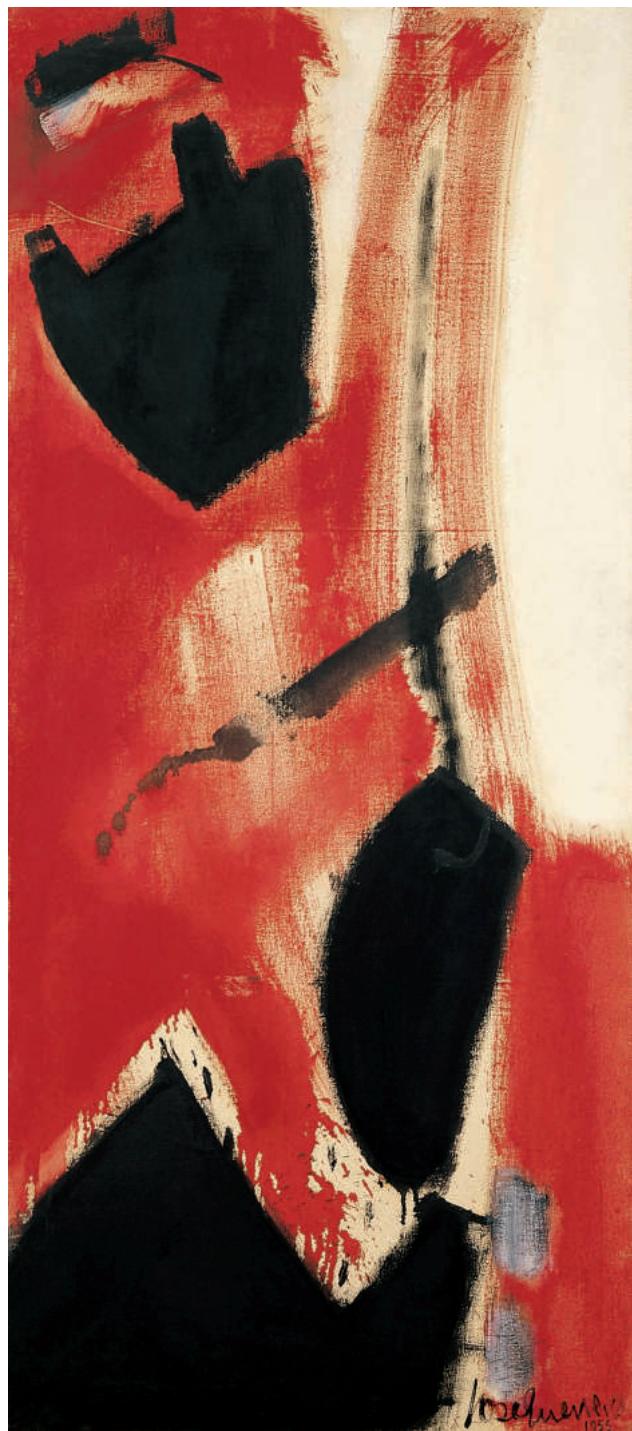
Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 119.

ASHTON, D.: «José Guerrero», en

GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 60, 279.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, rep. color, núm. 3, p. 19.

NAVARRO, M.: «El efecto Guerrero», en NAVARRO, M. y J. C. Rosales: *El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. p. 35.



Black cross

c. 1954
Óleo sobre lienzo
40 x 20,5 cm
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
N.º cat. 1426

Procedencia

Galería Betty Parsons, Nueva York
Galería Rafael Ortiz, Sevilla



Tierra roja

1955

Óleo sobre lienzo

174 x 142 cm

Colección Tony Guerrero. Depositado en el Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid

N.º cat. 166

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Colección Tony Guerrero. Depositado en el Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid

Exposiciones

1956 *Dix Jeunes Peintres de l'Ecole de Paris*, Galería de France, París

1957 *José Guerrero*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, del 7 al 26 de enero

1976 *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1977 *José Guerrero*, Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria, del 27 de abril al 31 de mayo

1980-1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1981 *José Guerrero*, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

1990 *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Palacio de los Condes de Gábia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1990 *José Guerrero: obra 1950/1990*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, julio

1993 *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid

1996 *José Guerrero*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero

2000 *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre-diciembre

2013-2014 *Dentro y fuera: las dos caras del Informalismo español en las Colecciones de Arte Reina Sofía*, The National Museum of Western Art, Tokio, del 3 de octubre al 5 de enero de 2013; Nagasaki Prefectural art Museum, Nagasaki

Bibliografía

BONET, J. M.: «Ejemplo de José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz:

José Guerrero, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com. p. 22, rep. color, p. 41.

GARCÍA, A.: «Guerrero, Batik: panorama general de las artes. Arte, diseño, arquitectura, núm. 59 (IX año, enero-febrero, Barcelona, 1981), com. pp. 22, 23 y rep. b/n, p. 23.

BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950-1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. color.

BONET, J. M.: *José Guerrero: obra 1950/1990*, Concello de Santiago, Santiago de Compostela, 1990, rep. color, p. 31.

CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color.

ESTEBAN LEAL, P.: *Guía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: la colección*, Aldeasa, Madrid, 1994, rep. color, p. 119.

BONET, J. M.: «Guerrero, la pintura necesaria», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 30, 31.

GONZÁLEZ, M. (ed.): «Selección de escritos de Guerrero», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. p. 199.

ORTÚÑO, P. J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 56.

ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*,

Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 61, 280.

GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. p. 205, 311.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, com. p. 74, rep. color, núm. 4, p. 21.

BAENA, F.: «José Guerrero», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. pp. 105, 106.

NAVARRO, M.: «El efecto Guerrero», en NAVARRO, M. y J. C. Rosales: *El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. p. 35, rep. color, p. 34.

GALÁN, B.: «Dentro y fuera: Las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en GALÁN, B. y K. Matsuda: *Dentro y fuera: las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, National Museum of Western Art, Tokyo y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, com. p. 24, rep. color, pp. 31, 32.



Signs and Portents

1956

Óleo sobre lienzo

175,9 x 250,2 cm

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

N.º cat. 180

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

Exposiciones

1957 *José Guerrero*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, del 7 al 26 de enero

1957. *Recent Acquisitions and Loans (1957)*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, del 12 de junio al 11 de agosto

1959 *Inaugural Selection*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, del 21 de octubre al 19 de junio de 1960

1981 (exposición con título desconocido), La Boetie, Inc. Nueva York, del 30 de mayo al 3 de junio

1994–1995 *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones

La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

2011–2012 *Abstracción pictórica, 1949–1969: selecciones de las Colecciones Guggenheim*, Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, del 14 de junio al 8 de enero

2012 *Art of another Kind: International abstraction and the Guggenheim, 1949–1960*, Museo Guggenheim New York, Nueva York, del 8 de junio al 12 de septiembre

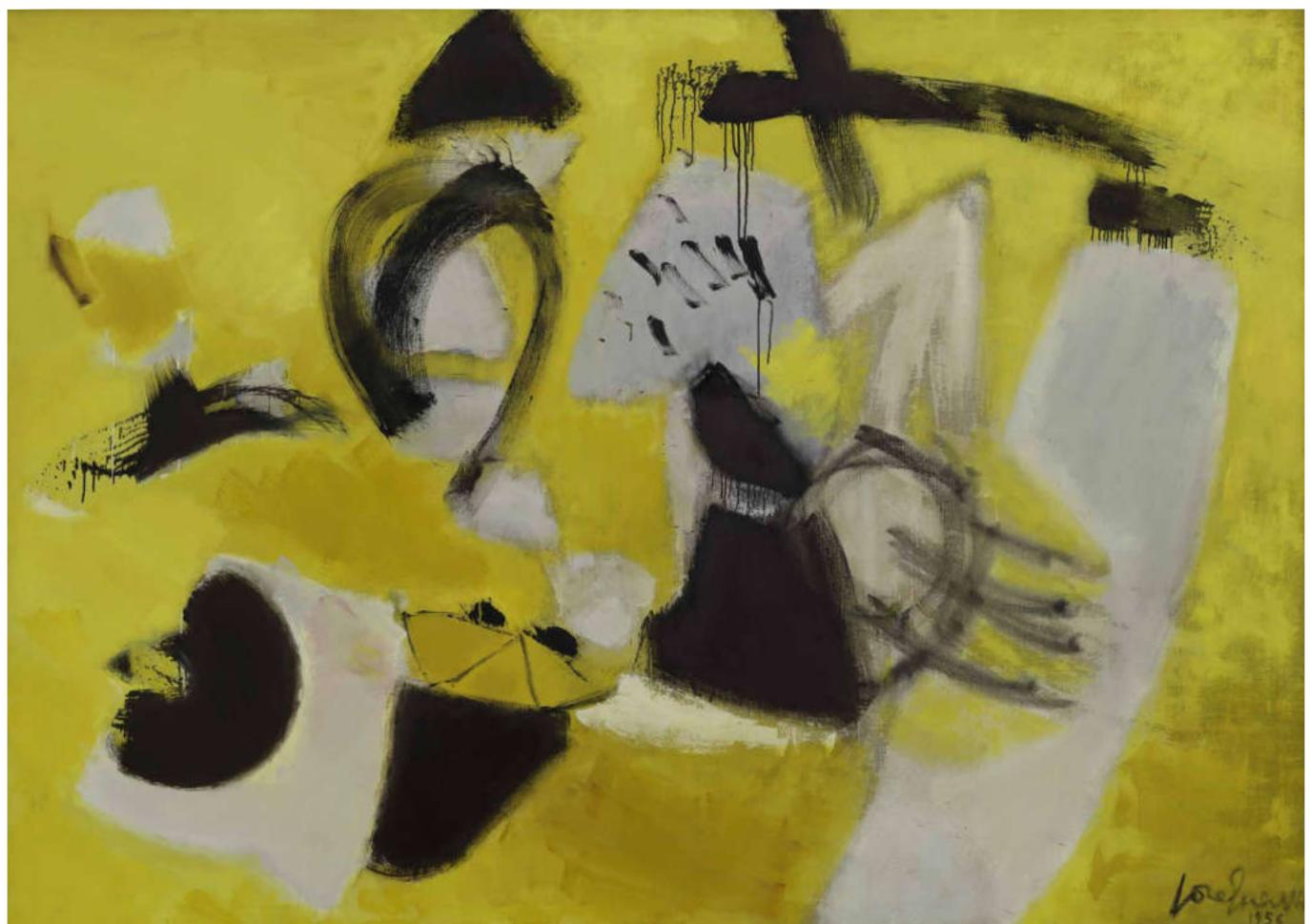
2014 *Art of another kind: Mid-century abstraction and the Guggenheim, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen*, del 4 de abril al 31 de agosto

Bibliografía

Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 120

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. y C. Mack: *Arte español en Nueva York*, Telefónica, S. A., Madrid, 2004, rep. color, p. 39.

Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949–1960, Solomon R. Guggenheim Foundation, Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 2012, rep. color, p. 111.



Composición

1956

Óleo sobre lienzo

194,5 x 129,5 cm

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, MNCARS, Madrid

N.º cat. 181

Procedencia

Museo Español de Arte

Contemporáneo, Madrid

Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía, MNCARS, Madrid

Exposiciones

1980–1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre–enero

1981 José Guerrero, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

1994–1995 Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

2001 Claves de la España del siglo XX, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S. A., Ciutat de les Arts i les Ciències, Valencia

2002 Abstracciones 1955–2002, Telefónica CTC, Santiago de Chile

2002 De Picasso a Tàpies: claves del arte español del siglo XX en el MNCARS, Gemeentemuseum, La Haya

2004 Arte para un siglo III: abstracciones y figuraciones 1940–1975, Colecciones del MNCARS, Confederación Española de Cajas de Ahorros, exposición itinerante

Bibliografía

- NAVARRO, M., DE CORRAL, M. y J. Alix: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Madrid, 1982, rep. color, p. 145. *Catálogo MEAC. Museo Español de Arte Contemporáneo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, com. s. p.
- Juana Mordó, por el Arte, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, rep. p. 131.
- GONZÁLEZ, M. (ed.): *Selección de escritos de Guerrero*, en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994 com. pp. 198–199, rep. color, p. 63.
- ESTEBAN LEAL, P.: *Guía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: la colección*, Aldeasa, Madrid, 1994, rep. color, p. 118.
- DE LA TORRE, A. y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 79.
- SOLANA, G.: *Tres instantáneas de José Guerrero*, en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, com. p. 8.
- SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, com. p. 75.
- La Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Aldeasa, Madrid, 2000, rep. color, p. 175.
- TUSELL, J., J. Cobos y E. Galbis: *Claves de la España del siglo XX*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, S. A., Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, rep. color, p. 301.
- BAENA, F.: «José Guerrero», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. p. 106.
- SALAZAR, M. J. y M. Navarro: *Abstracciones 1955–2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, rep. color.
- Arte para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Vol. III: *Abstracciones y figuraciones, 1940–1975* (3 vol.), Confederación Española de Cajas de Ahorros, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002, rep. color, p. 155
- De Picasso a Tàpies: claves del arte español del siglo XX en el MNCARS, Gemeentemuseum, La Haya, 2002, com. p. 106 y rep. color, p. 107.
- ESTEBAN LEAL, P., B. Galán Martín y C. Forz Aparicio: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: La colección permanente*, Aldeasa, Madrid, 2003, rep. color, p. 89.
- ROMERO, Y., M. D. Jiménez Blanco y M. Brusatin: *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968–1972*, Diputación de Granada, Granada, 2003, com. pp. 112, 113.
- BONET J. M.: «José Guerrero antes de José Guerrero», en *José Guerrero. Los años primeros, 1931–1950*, Diputación de Granada, Granada, 2008, com. p. 32.
- El nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930–1960, Instituto Cervantes–Museo del Barrio, Nueva York, 2009, rep. b/n, p. 65.

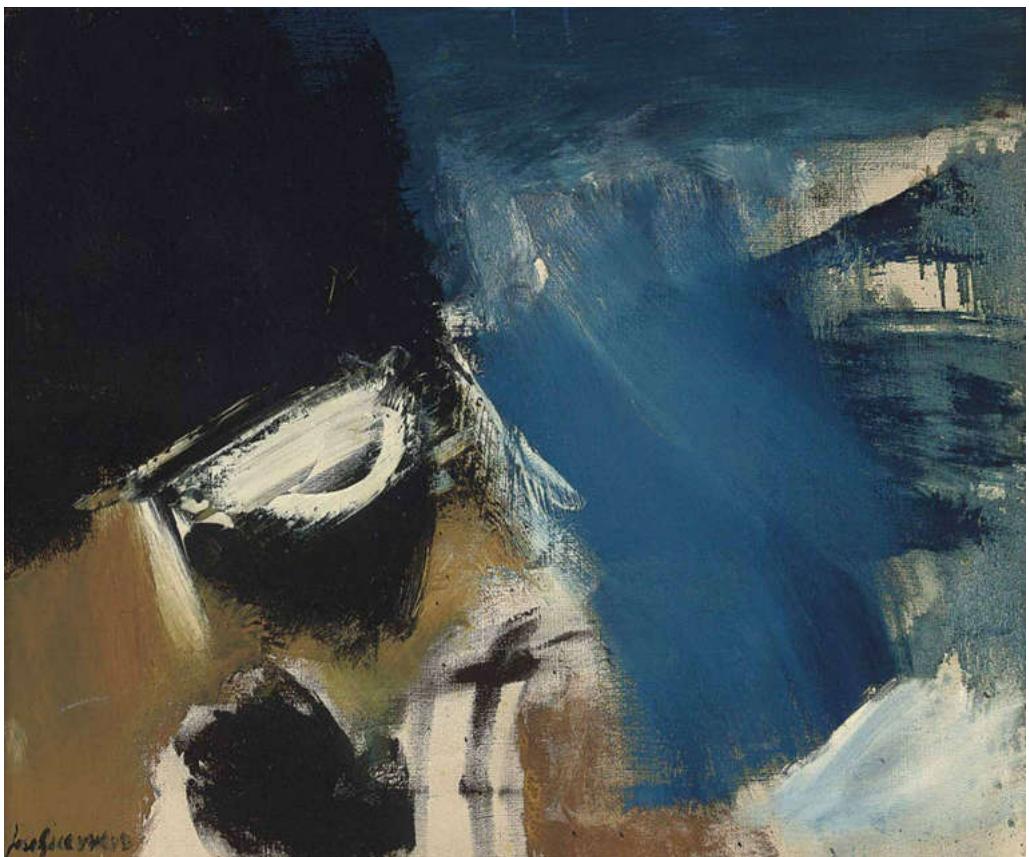


Sin título

c. 1956–1960
Óleo sobre lienzo
56 x 66 cm
Colección particular, Madrid
N.º cat. 1420

Procedencia

Colección particular, Madrid





Sin título

c. 1955
Técnica mixta
30,5 x 124,5 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 178

Procedencia
Colección familia Guerrero



Sin título

c. 1955
Técnica mixta
61 x 122 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 174

Procedencia
Colección familia Guerrero



1



2

1 Sin título

c. 1956–1958
Técnica mixta
44 x 88 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 202

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1958
Técnica mixta
66 x 116,8 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 203

Procedencia
Colección familia Guerrero



Sin título

c. 1957–1959
Técnica mixta
61 x 121 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 214

Procedencia
Colección familia Guerrero

Presencia del negro con amarillo

1958
Óleo sobre lienzo
132 x 173 cm
Colección Barbara & Julian Neski, Nueva York
N.º cat. 226

Procedencia

Colección Barbara & Julian Neski, Nueva York

Exposiciones

1980-1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

Bibliografía

PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúño: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, rep. color, p. 42.



Sin título

c. 1958
Óleo sobre lienzo
122 x 146,3 cm
Colección particular, Madrid
N.º cat. 229

Procedencia

Colección Felicia Rosshandler Hirsch
Colección particular, Madrid



Blues and Black

1958

Óleo sobre lienzo

183 x 152,5 cm

Colecciones ICO, Madrid

N.º cat. 233

Procedencia

Colección particular, Chicago

Julian Weissman Fine Art, Nueva York

Colecciones ICO, Madrid

Exposiciones

2002 *Andalucía y la modernidad: del Equipo*

57 a la generación de los 70, Centro Andaluz
de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 16 de
enero al 7 de abril

2002-2003 *José Guerrero: el Cedar café*,
Museo Mahmoud Khalid, El Cairo, del
16 de diciembre al 16 de enero; Sala de
Exposiciones Santo Domingo, Salamanca,
del 17 de junio al 27 de julio

2006 *Silent Rain: la poética de la pintura y la
escultura en el arte reciente Español*, Fondos
de la Colecciones ICO. Museo Colecciones
ICO, Madrid, del 5 de abril al 26 de mayo;
Espai Metropolità d'Art Torrent, Torrent, del
5 de octubre al 5 de noviembre

Bibliografía

Pintura española contemporánea, ICO,
Madrid, 1992 [2ª edición, 1994; 3ª edición,
1996], rep. color, p. 51.

*Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a
la generación de los 70*, Junta de Andalucía,
Consejería de Cultura, Sevilla, 2002, rep.
color, p. 180.

BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino:
José Guerrero: el Cedar Café, Ministerio
de Asuntos Exteriores, Arte Español para
el Exterior, SEACEX, Madrid, 2002, rep.
color, p. 27.

*Silent Rain: La poética de la pintura y la
escultura en el arte reciente español*. Fondos
de la Colecciones ICO. Ayuntamiento de
Torrent, Torrent, 2006, rep. color, p. 35



Presence of Black (Number 14)

1958
Óleo sobre lienzo
86,5 x 86,5 cm
Colección particular, Madrid.
Cortesía Galería Daniel Cardani, Madrid
N.º cat. 234

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York
Colección particular, Nueva York
Jack Tilton Gallery, Nueva York
Colección particular, Nueva York
Galería Daniel Cardani, Madrid
Colección particular, Madrid

Exposiciones

1958 *The Presence of Black: New Paintings*,
Betty Parsons Gallery, Nueva York, del 24
de noviembre al 13 de diciembre



Burning Earth

1958

Óleo sobre lienzo

107 x 132 cm

Colección particular, Pontevedra.

Depositado en la Fundación RAC

N.º cat. 240

Procedencia

Colección particular

Galería Jorge Mara, Madrid

Colección particular, Pontevedra.

Depositado en la Fundación RAC

Exposiciones

1994-1995 *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1999 *À rebours: la rebelión informalista*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria

Bibliografía

Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 136.
À rebours: la rebelión informalista, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, rep. color, p. 175.



Yellow and Brown

1958

Óleo sobre lienzo

133,3 x 134,6 cm

Uniontown Art Club / Friends of Art Collection

Uniontown, Pennsylvania

N.º cat. 241

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

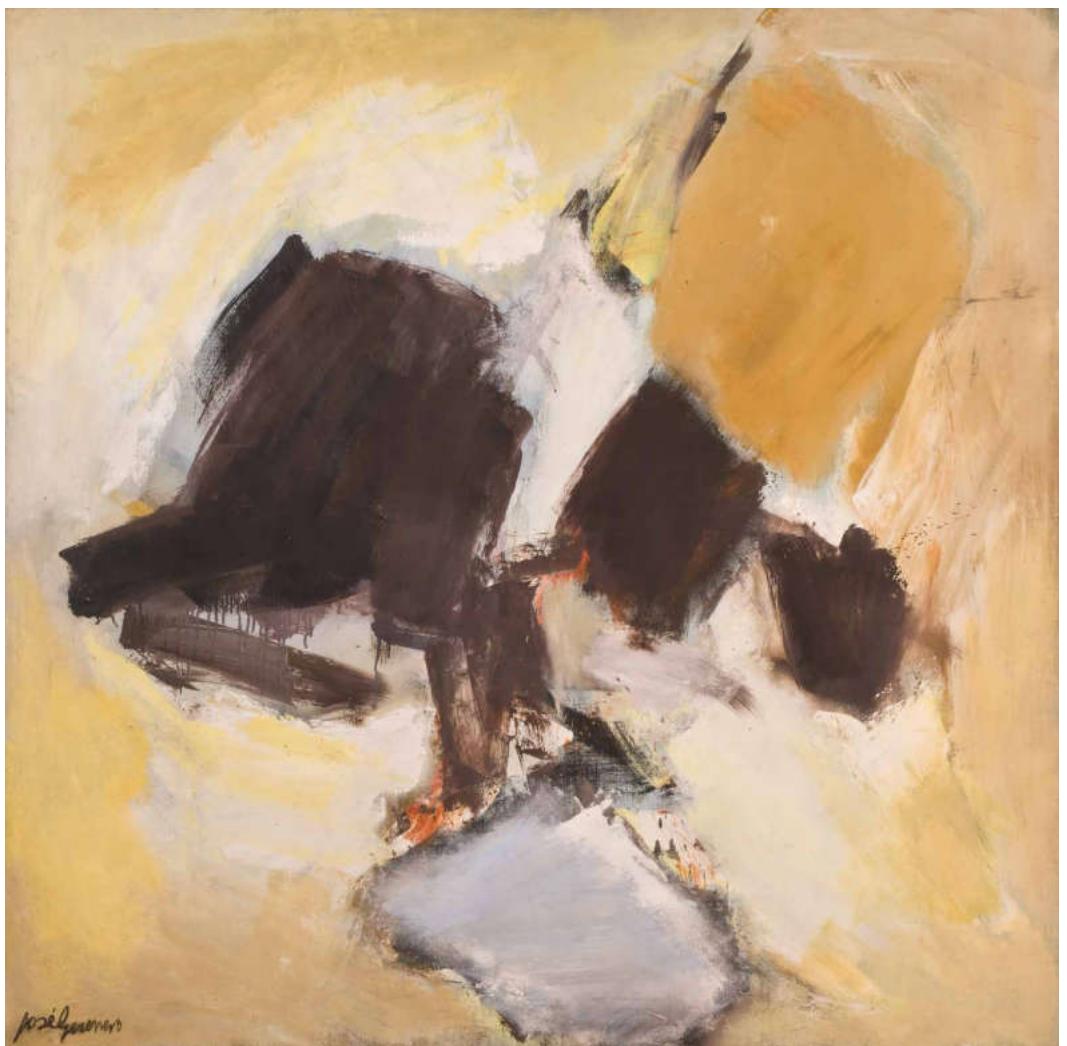
Uniontown Art Club, Uniontown, Pennsylvania

Exposiciones

1959 *The 1959 Purchase Exhibition*, Kresge

Art Center, Michigan State University,

noviembre



Sin título

1959

Óleo sobre lienzo

145 x 176 cm

Colección Alberto Cortina

N.º cat. 242

Procedencia

Colección particular

Edmund Peel Fine Art, Madrid

Colección Alberto Cortina



Black Ascending

1960–1963

Óleo sobre lienzo

184 x 153 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 305

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1960 José Guerrero, *New Paintings*.

Betty Parsons Gallery, Nueva York,
del 7 al 26 de noviembre

2000–2014 *La colección del Centro*, Centro
José Guerrero, Granada

2002 José Guerrero, Centro Cultural Casa
del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25
de enero al 17 de marzo

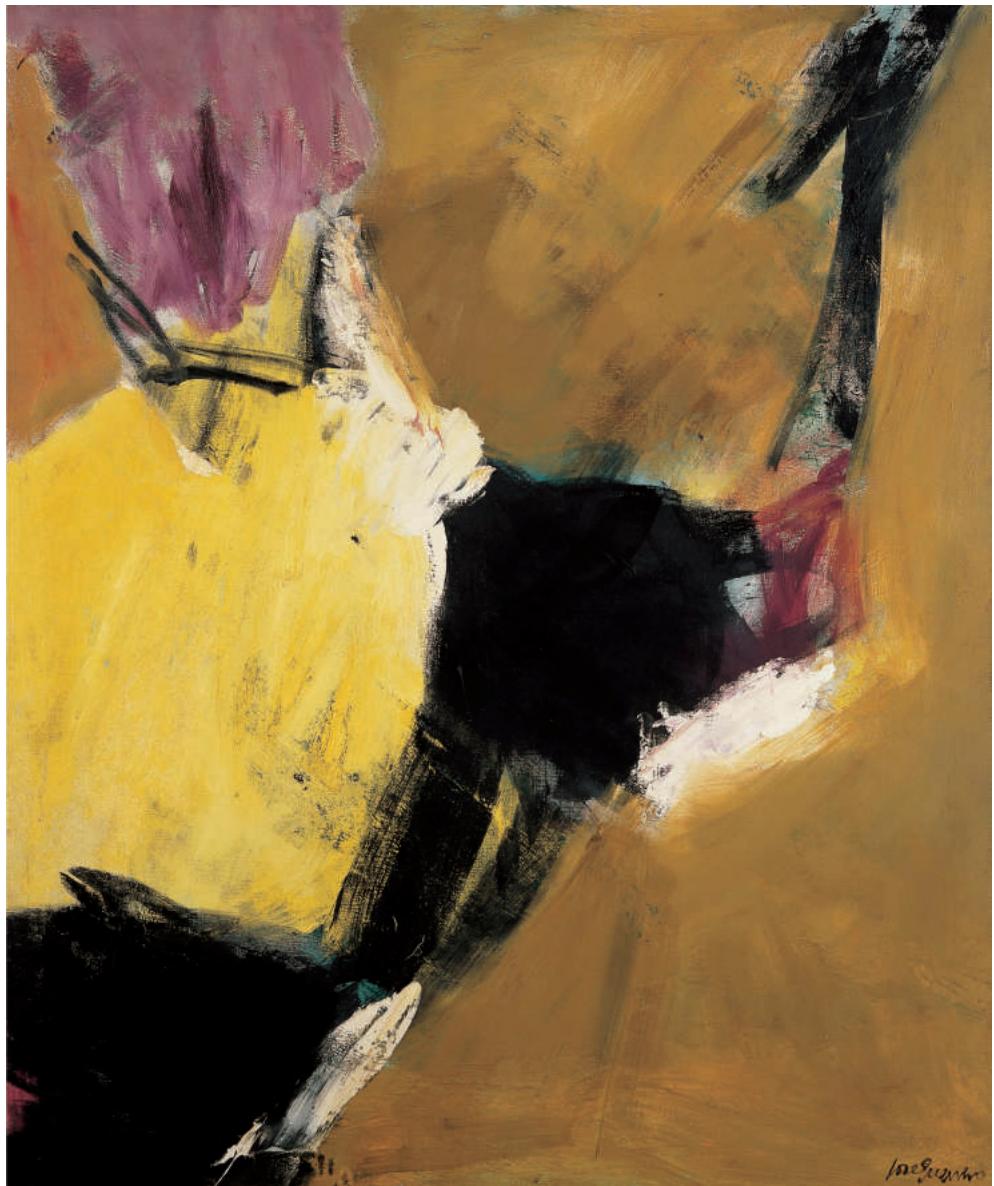
Bibliografía

CANADAY, J.: «A Way to Go», *The New York Times* (Nueva York, 27 de noviembre de 1960), rep. b/n.

ROMERO, Y.: «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Asthon y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 107, 304, rep. color, p. 137.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 45.

GRACE, H., N. Jubelin y M. T. Muñoz: *Narelle Jubelin. Paisaje agramatical*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. pp. 53, 121.



Homenaje a Kline

1962

Óleo sobre lienzo

121 x 152,5 cm

Colección familia Guerrero

N.º cat. 300

Procedencia

Rose Fried Gallery, Nueva York

Galería Juana Mordó, Madrid

Galerie Buchholz, Munich

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1963 José Guerrero, Rose Fried Gallery, Nueva York, noviembre–diciembre

1964 José Guerrero, Galería Juana Mordó, Madrid, mayo–junio

1965 José Guerrero / Malerei, Galería Buchholz, Munich, del 9 de marzo al 20 de abril

1976 José Guerrero: obra antológica, Fundación Rodríguez–Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1977 José Guerrero, Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria, del 27 de abril al 31 de mayo

1979 Guerrero, Galerie Ditesheim, Neuchâtel, del 6 de mayo al 16 de junio

1980–1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre–enero

1981 José Guerrero, Centro Cultural Manuel de Falla, Ayuntamiento de Granada, Granada, junio

1983 José Guerrero, Sala Luzán, Zaragoza, del 4 al 30 de octubre

1988 Aspectos de una década: pintura española 1955–1965, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, del 6 de junio al 24 de julio

1990 José Guerrero: pinturas, 1950–1990, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, del 27 de febrero al 28 de marzo; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 5 de abril al 13 de mayo

1990 José Guerrero: obra 1950/1990, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, julio

1991 Spanische Kunst: Aktualität und Tradition, Staatliche Kunsthalle, Berlin; Städtische Galerie Schloss, Oberhausen

1993 José Guerrero: Obra de los años sesenta, Galería Jorge Mara, Madrid

1994–1995 Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1996 José Guerrero, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

2000 José Guerrero, Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre–diciembre

Bibliografía

FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1964, rep. b/n, portada del catálogo.

NAVARRO, J. y J. C. Rosales. «José Guerrero: el aislamiento roto», *Ideal* (Granada, 23 de mayo de 1976).

BONET, J. M.: «Ejemplo de José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz:

José Guerrero, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com. p. 22, rep. color, p. 51.

BONET, J. M. y RIVAS, F.: *José Guerrero*, Sala Luzán, Zaragoza, 1983, rep. b/n.

BERNÁRDEZ, C.: *Aspectos de una década: pintura española 1955–1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, rep. color, p. 65, núm. 16.

BONET, J. M.: *Museo de arte abstracto español de Cuenca*, Fundación Juan March, Madrid, 1988, com. p. 89.

BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950–1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. b/n, p. 21 y rep. color.

BONET, J. M.: *José Guerrero: obra 1950/1990*, Concello de Santiago, Santiago de Compostela, 1990, rep. color, p. 16.

Spanische Kunst: Aktualität und Tradition, Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1991, rep. color.

Kunst, Europa. Spanien. 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1991, rep. b/n, p. 52.

CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero, Obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color, núm. 4.

GUILBAUT, S.: «Viaje a los centros de la modernidad», *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 71, 72, rep. color, p. 70.

ORTÚÑO, P. y J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 58.

JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja–Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 65.

DE LA TORRE, A. y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 368, 370.

NAVARRO, M.: «Bandera del futuro», *E/Cultural, El Mundo* (Madrid, 15–21 de noviembre de 2000), com. p. 26, rep. color, pp. 26–27.

SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, rep. color, núm. 7, p. 27.

JEFFETT, W.: «Miguel Ángel Campano. Hacia una poética del silencio», en ROMERO, R. Pocaplata y S. Olmo: *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Diputación de Granada, Granada, 2002 com. pp. 102, 167.

NAVARRO, M.: «El efecto Guerrero», en NAVARRO y M. J. C. Rosales: *El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. y rep. color, p. 53.



La chía

1962
Óleo sobre lienzo
130 x 162 cm
Colección Patrimonio Nacional,
Madrid
N.º cat. 306

Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid
Colección Patrimonio Nacional,
Madrid

Exposiciones

1976 José Guerrero: obra antológica, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo
1980-1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero
1981 José Guerrero, Centro Cultural Manuel de Falla, Ayuntamiento de Granada, Granada, junio
1990 Colección de arte contemporáneo del Patrimonio Nacional, Palau Sollier, Palma de Mallorca, julio-septiembre
2002-2003 José Guerrero: el Cedar café, Museo Mahmoud Khalid, El Cairo, del 16 de diciembre al 16 de enero; Sala de Exposiciones Santo Domingo, Salamanca, del 17 de junio al 27 de julio

Bibliografía

OLMEDO, M., S. Arnón y W. Dyckes: José Guerrero: obra antológica, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, Granada, 1976, rep. color, p. 25.
BONET, J. M.: «Ejemplo de José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortíñoz: José Guerrero, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com, p. 22, rep. color, p. 46.
PLEYNET, M., M. Olmedo y J. M. Moreno Galván: José Guerrero, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1981, rep. color.
BONET, J. M.: «José Guerrero, Carmen Laffón, Luis Gordillo. Tres obras clave», en Andaluza. Puerta de Europa, Junta de Andalucía, Madrid, 1985, com. y rep. b/n, p. 14.
BONET, J. M.: «En los setenta y cinco años de José Guerrero», en BONET, J. M.: José Guerrero: pinturas, 1950-1990, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, com. p. 23.
CALVO SERRALLER, F.: Colección de arte contemporáneo del Patrimonio Nacional, Patrimonio Nacional, Madrid, 1990, rep. color, p. 51.
CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: José Guerrero: obra de los años sesenta, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, com. s.p., rep. color.
BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino: José Guerrero: el Cedar Café, Ministerio de Asuntos Exteriores, Arte Español para el Exterior, SEACEX, Madrid, 2002, rep. color, p. 31.
NAVARRO, M.: «El efecto Guerrero», en NAVARRO, M. J. C. Rosales: El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. p. 55.



Albaicín

1962
Óleo sobre lienzo
178 x 168 cm
Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada
N.º cat. 302

Procedencia

Rose Fried Gallery, Nueva York
Galería Juana Mordó, Madrid
Colección familia Guerrero
Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

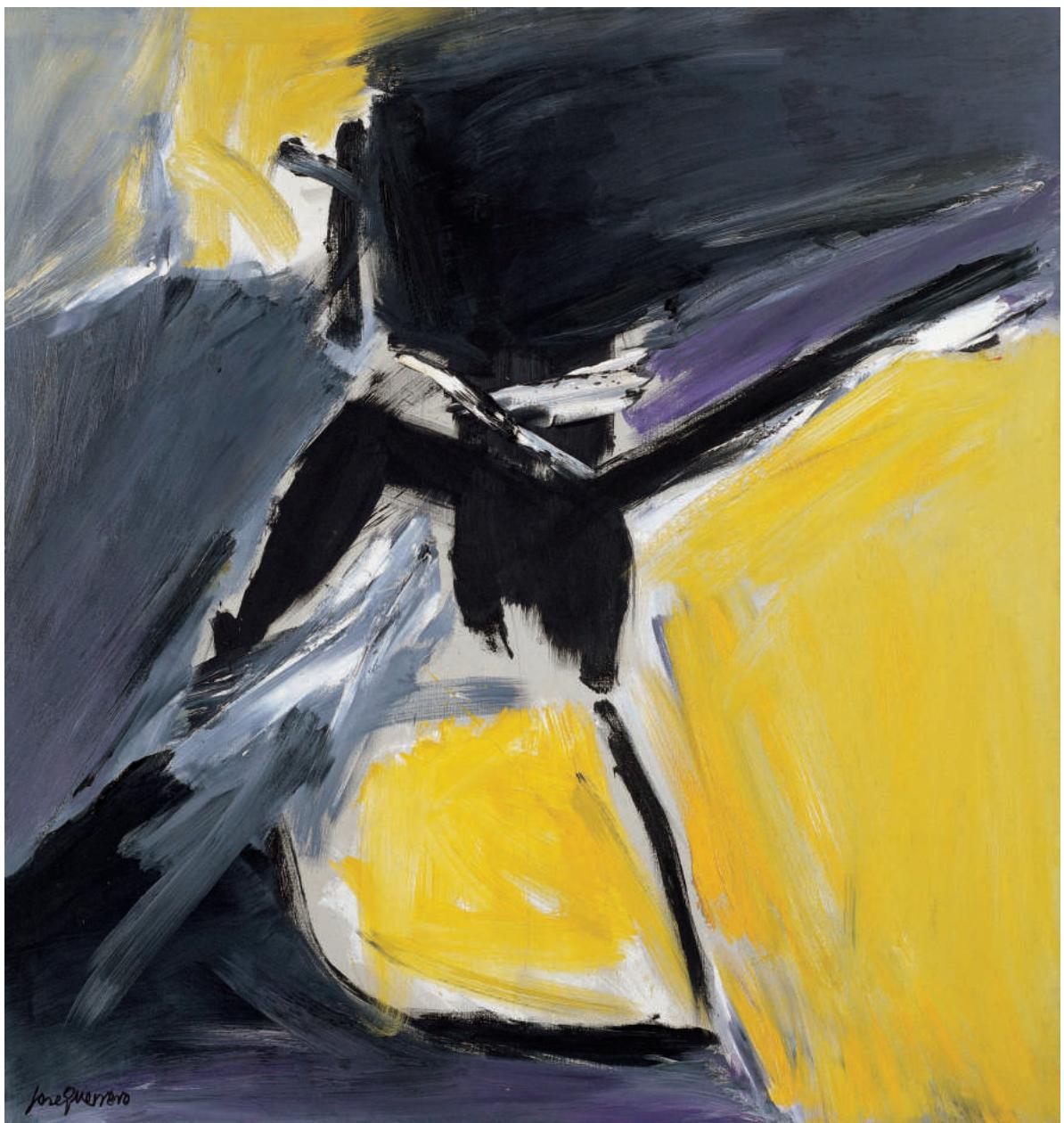
Exposiciones

1963 José Guerrero, Rose Fried Gallery, Nueva York, noviembre–diciembre
1964 José Guerrero, Galería Juana Mordó, Madrid, mayo–junio
1993 José Guerrero: *Obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid
2000–2014 La colección del Centro, Centro José Guerrero, Granada
2002 José Guerrero, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo
2009 José Guerrero. Los años primeros, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1964, rep. b/n.
CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color.
BONET, J. M.: «Guerrero, la pintura necesaria», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 32, 33.
ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 65, 66, 282, rep. color, p. 135.
ROMERO, Y. «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 107, 305.
MUÑOZ MOLINA, A.: *José Guerrero. El artista que vuelve*, Diputación de Granada, Granada, 2001, (Los Libros de la Estrella), rep. color, p. 59.
OLMO, S.: «La energía pausada: la senectud visionaria», en DE CORRAL, M. y S. Olmo: *Guerrero–De Kooning: la sabiduría del color*, Diputación de Granada, Granada, 2001, com. pp. 40, 131.
JEFFETT, W.: «Miguel Ángel Campano. Hacia una poética del silencio», en ROMERO, R., Pocoplata y S. Olmo: *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Diputación de Granada, Granada, 2002, com. pp. 102, 167.
SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 43.

GRACE, H., N. Jubelin y M. T. Muñoz: *Narelle Jubelin. Paisaje agramatical*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. pp. 53, 121.
NAVARRO, M.: «El efecto Guerrero», en NAVARRO, M. y J. C. Rosales: *El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. p. 56.



Grey Sorcery

1962

Óleo sobre lienzo

131,5 x 157,5 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 301

Procedencia

Betty Parsons Gallery, Nueva York

Rose Fried Gallery, Nueva York

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1963 José Guerrero, Rose Fried Gallery, Nueva York, noviembre–diciembre

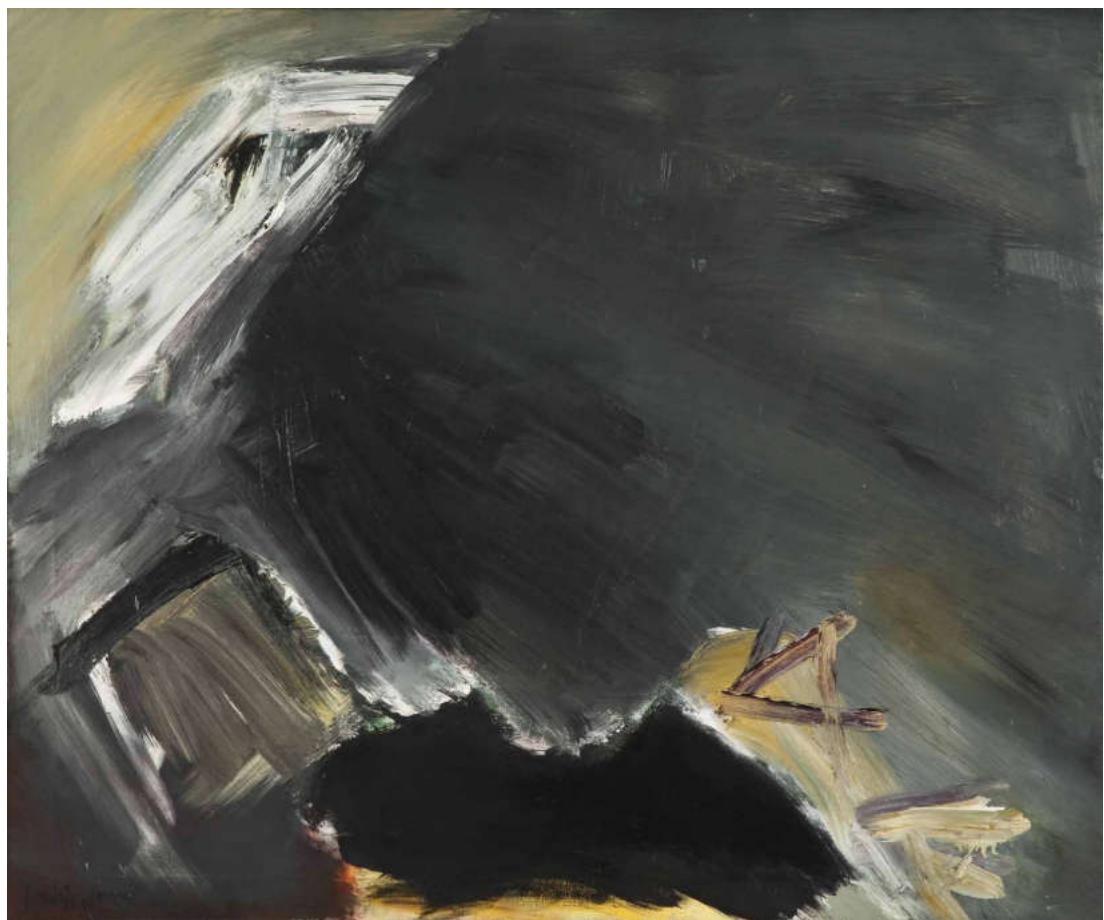
1963–1964 Annual Exhibition 1963: *Contemporary American Painting*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, del 11 de diciembre al 2 de febrero

2000–2014 *La colección del Centro*, Centro José Guerrero, Granada

2009 José Guerrero. Los años primeros, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo

Bibliografía

Annual Exhibition 1963: Contemporary American Painting, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1963, com. s.p.
ROMERO, Y. «José Guerrero en Granada» en GUERRERO, T.; ASHTON, D.; ROMERO, Y.: *José Guerrero: La colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. p. 106, 107, 304, rep. color, p. 133.



Blue Variations

c. 1962
Óleo sobre lienzo
135 x 176,5 cm
Colección particular, Madrid
Cortesía Galería Daniel Cardani, Madrid
N.º cat. 308

Procedencia

Colección Samuel H. Lindebaum, Nueva York
Brooklyn Museum, Nueva York
Doyle, Nueva York
Galería Daniel Cardani, Madrid
Colección particular, Madrid

Bibliografía

ARÓSTEGUI, A.: *Panorama actual de la pintura granadina*, Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, Ceuta, 1962, rep. b/n, p. 74.
JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. y C. Mack: *Arte español en Nueva York*, Telefónica S. A., Madrid, 2004, com. p. 229.



Ascendente

c. 1963
Óleo sobre lienzo
176 x 180 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 328

Procedencia

Colección familia Guerrero

Exposiciones

1963 José Guerrero, Rose Fried Gallery, Nueva York, del 11 de noviembre a diciembre
1964 José Guerrero, Galería Juana Mordó, Madrid, mayo-junio
1993 José Guerrero: *Obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid
1994-1995 Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria
1996 José Guerrero, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

Bibliografía

CALVO SERRALLER, F., J. Guerrero: *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color, núm. 7.
Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 73.
ORTUÑO, P. y J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 57.
JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja-Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 64.



Sacromonte

1963–1964
Óleo sobre lienzo
220 x 175 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 333

Procedencia

Rose Fried Gallery, Nueva York
Galería Juana Mordó, Madrid
Colección familia Guerrero

Exposiciones

1963 José Guerrero, Rose Fried Gallery, Nueva York, del 11 de noviembre a diciembre
1993 José Guerrero: *Obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid
1994–1995 Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria
2000 José Guerrero, Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre–diciembre
2002 José Guerrero, Centro Cultural Casa del Cordón, Caja de Burgos, Burgos, del 25 de enero al 17 de marzo
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo
2009–2010 *El nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930–1960*, Sala de exposiciones de Amster Yard, Instituto Cervantes, Nueva York, del 17 de noviembre al 10 de enero

Bibliografía

I Bienal Tanqueray de las Artes Visuales, Madrid, 1990, com. p. 22.
BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950–1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, com. p. 120.
MARTÍN MARTÍN, F.: «José Guerrero. El color como motivo o la pasión de pintar», en MARTÍN MARTÍN, F.: *Diez pintores andaluces*, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Obra Cultural de la Caja, Córdoba, 1991, com. p. 18.
CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color.
BONET, J. M.: «Guerrero, la pintura necesaria», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 32, 33, rep. color, p. 133.
GONZÁLEZ, M. (ed.): «Selección de escritos de Guerrero», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 200, 201.
DE LA TORRE, A. y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 370.
ASHTON, D.: «José Guerrero», en

GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 65, 282, rep. color, p. 63.
GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 208, 311.
ROMERO, Y. «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 92, 197, 297, 307.
SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, com. p. 76, rep. color, núm. 6, p. 25.
OLMO, S.: «La energía pausada: la senectud visionaria», en DE CORRAL, M. y S. Olmo: *Guerrero–De Kooning: la sabiduría del color*, Diputación de Granada, Granada, 2002 com. pp. 40, 131.
SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, rep. color, p. 47.
ROMERO, Y., M. D. Jiménez Blanco y M. Brusatin: *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968–1972*, Diputación de Granada,

Granada, 2003, com. pp. 112, 113.
CHACÓN, J. A.: *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Fundación Lara, Sevilla, 2004, com. p. 80.
El nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930–1960, Instituto Cervantes–Museo del Barrio, Nueva York, 2009, rep. color, p. 56.
ARILLA SATUE, S.: «Guerrero, José», en *Poéticas del siglo XX*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Cartagena, 2009, com. p. 182.



Black Boundary

1963

Óleo sobre lienzo

183,5 x 158 cm

Colección Museu Fundación

Juan March,

Palma de Mallorca

N.º cat. 336

Procedencia

Colección Amos Cahan

Colección Museu Fundación

Juan March, Palma de Mallorca

Exposiciones

1987 Arte español en Nueva York: 1950–1970, Colección Amos Cahan, Fundación Juan March, Centro Cultural Caja de Ahorros de Vigo, Vigo, del 22 de mayo al 23 de junio

1989 Espagne, arte abstracto 1950–1965, Artcurial, Centre d'Art Plastique Contemporain, París, septiembre–noviembre

Bibliografía

BONET, J. M.: *Arte español en Nueva York: 1950–1970, Colección Amos Cahan*, Fundación Juan March, Centro Cultural Caja de Ahorros de Vigo, Vigo, 1987, rep. color, núm. 23.

BONET, J. M.: *Espagne, arte abstracto 1950–1965*, Artcurial, Centre d'Art Plastique Contemporain, París, 1989, rep. color, p. 49.

BONET, J. M. y J. Maderuelo: *Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March*, Editorial de Arte y Ciencia, Palma de Mallorca, 1996, rep. color.



Rojo y negro

1964–1986

Óleo sobre lienzo

133 x 224 cm

"La Caixa" Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona
N.º cat. 355

Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid
Museum of Fine Arts, Houston
Sotheby's, Nueva York (subastada el 5 de mayo de 1986)
Colección de Arte Contemporáneo "La Caixa", Barcelona

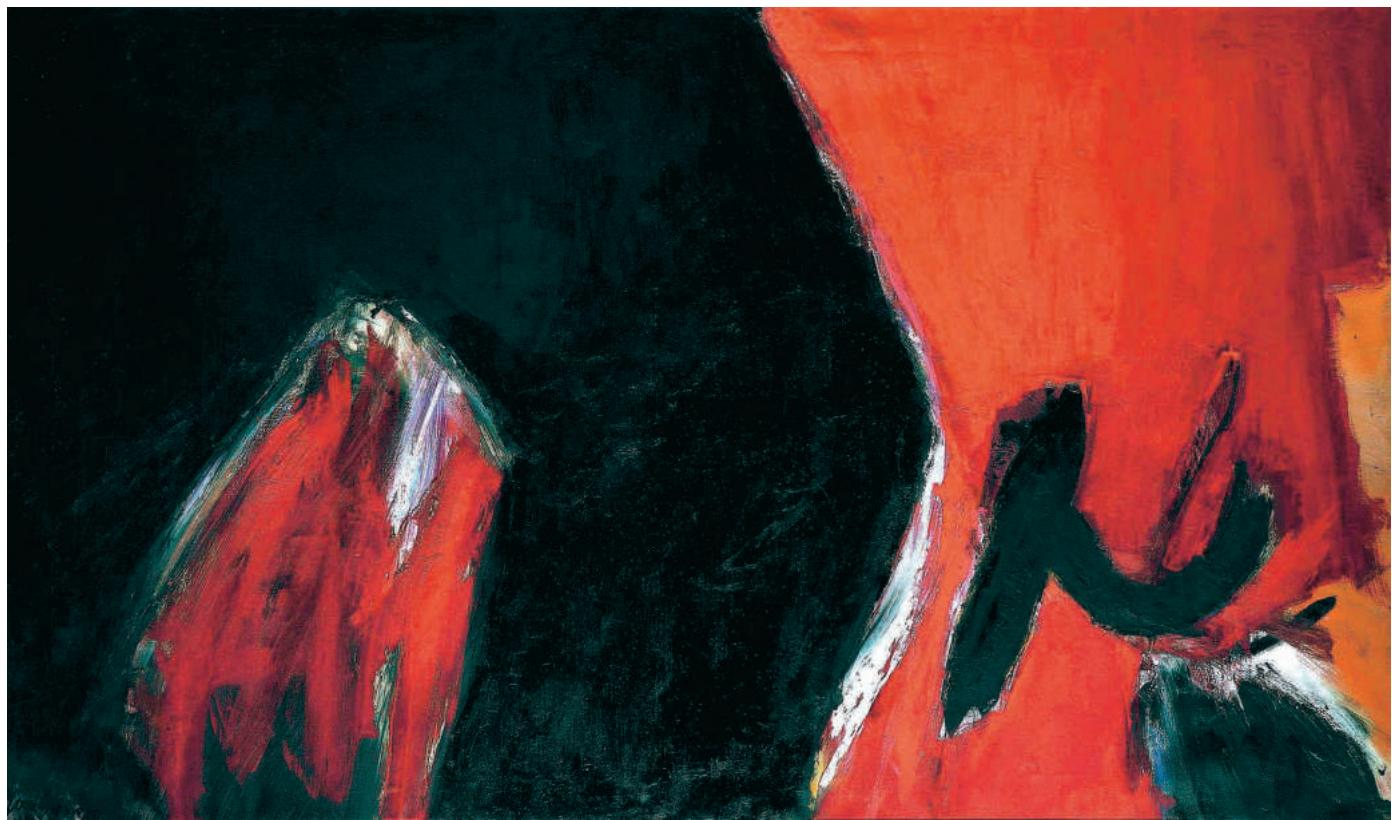
Exposiciones

1964 *Accessions and Proposals*, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, abril–mayo
1966 *Gifts, Loans, Purchases*, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, marzo
1980–1981 José Guerrero, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre–enero
1985 José Guerrero, Galería Juana Mordó, Madrid
1987 *Inicis d'una Col·lecció*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona
1988 *Aspectos de una década: pintura española 1955–1965*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, del 6 de junio al 24 de julio
1989–1990 *30 Jahre Spanische Malerei und Skulptur von 1960 bis zur Gegenwart*, Städtische Kunsthalle, Mannheim, mayo–agosto; Kunstmuseum, Düsseldorf, septiembre–octubre; Kunstverein Hannover, Hannover, diciembre–enero
1991 *A Arte Espanhola da Colecção da Fundació La Caixa*, Fundação de Serralves, Oporto, julio–septiembre
1992 *Welcome Europe: Ung Spansk Kunst*, Herning Kunstmuseum, Dinamarca, del 15 de septiembre al 15 de noviembre
1993 *Colección de arte contemporáneo Fundación La Caixa: Arte español*, Centro de Arte Moderno, Oviedo, del 17 de marzo al 18 de abril
1993 *Colección de arte contemporáneo Fundación La Caixa: Arte español/Arte internacional*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, del 15 de mayo al 30 de junio
1993 José Guerrero: *Obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid

1995 *Europa de posguerra 1945–1965: Art después del diluvio*, Centre Cultural Fundació La Caixa, Barcelona, del 12 de mayo al 30 de julio; Kunsterhaus, Viena, del 10 de septiembre al 10 de diciembre
1996 *De la abstracción al realismo: Arte español, Colección de Arte Contemporáneo de la Fundació La Caixa*, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, Valladolid, del 29 de marzo al 19 de mayo
1998–1999 *Arte español: Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa*, Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, Málaga, del 29 de octubre al 6 de diciembre; Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, del 30 de diciembre al 31 de enero; Museo de Ceuta, Ceuta, del 29 de abril al 30 de mayo
2002 *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la generación de los 70*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 16 de enero al 7 de abril
2002 *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Centro José Guerrero, Granada, del 4 de abril al 7 de julio
2004–2005 *La poética de Cuenca: Cuarenta años después, 1964–2004*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, del 25 de noviembre al 16 de enero
2009 José Guerrero. *Los años primeros*, Real Academia de España en Roma, Roma, del 5 de febrero al 24 de marzo
2010–2011 *Humano demasiado humano: Arte español de los años 50 y 60. Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa*, Caixa Forum Barcelona, Barcelona, del 16 de septiembre al 20 de febrero
2013–2014 *Arte, dos puntos*, MACBA, Barcelona, del 18 de julio al 6 de enero

Bibliografía

SWEENEY, J. J.: *Accessions and Proposals*, The Museum of Fine Arts, Houston, 1964, rep. b/n.
L'Art Espanyol en la Col·lecció de la Fundació Caixa de Pensions, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987, rep. color, p. 45.
«Muntatge de l'exposició Inicis d'una col·lecció», *Quaderns* (Barcelona, setembre de 1987), Fundació Caixa de Pensions, rep. color, p. 14, núm. 37.
BERNARDEZ, C.: *Aspectos de una década: pintura española 1955–1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, rep. color, p. 63, núm. 13.
Die Spanische Kunst in der Sammlung der Fundació Caixa de Pensions, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989, rep. color, p. 26.
Welcome Europe: Ung Spansk Kunst, 13 Art Museums in Denmark, Dinamarca, 1992, rep. color, p. 167.
RAMÍREZ, P.: *Colección de arte contemporáneo Fundación La Caixa: Arte español*, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1993, rep. color, p. 24, cat. 290.
Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa: Arte español, Fundació La Caixa i Consorcio da Ciudad de Santiago de Compostela, Barcelona, 1993, rep. color, p. 49.
CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero: Obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color y portada del catálogo.
BISBE, N.: *Arte español: Colección de arte contemporáneo Fundació La Caixa*, Museo de Ceuta, Ceuta, 1999, rep. color.
Catálogo de la Colección de arte contemporáneo Fundación La Caixa,



Andalucía aparición

1964

Óleo sobre lienzo

132 x 203 cm

Colección de la Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
N.º cat. 352

Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid
Colección familia Guerrero
Colección de la Junta de Andalucía.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,
Sevilla

Exposiciones

1965 *An Exhibition of Contemporary Painting: Sculpture & Graphic Art*, National Institute of Art and Letters, Nueva York

1970 *El mensaje de la pintura abstracta*, Galería Juana Mordó, Madrid

1972 Exposición colectiva, Galería Alcoi Arts, Altea, julio agosto

1976 *José Guerrero: 26 años de pintura*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre-noviembre

1980-1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre-enero

1988 *Aspectos de una década: pintura española 1955-1965*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, del 6 de junio al 24 de julio

1993 *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid

1994-1995 *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1996 *José Guerrero*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 16 de enero al 18 de febrero; Sala Amós Salvador, Logroño, del 23 de febrero al 24 de marzo; Museo de Navarra, Pamplona, del 29 de marzo al 19 de mayo

2000 *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, noviembre-diciembre

Bibliografía

LAÍN ENTRALGO, P.: *El mensaje de la pintura abstracta*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1970, rep. b/n.

Exposición colectiva, Galería Alcoi Arts, Altea, 1972, rep. b/n.

PLEYNET, M. J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, rep. color, p. 48.

BALLESTER, J. M.: *José Guerrero: obra reciente*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1986, rep. color, p. 14.

BERNÁRDEZ, C.: *Aspectos de una década: pintura española 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, rep. color, p. 62, núm. 14.

DANVILA, J. R.: *Andalucía arte de una década*, Consejería de Cultura, Sevilla, 1989, rep. color.

BONET, J. M.: «En los setenta y cinco años de José Guerrero», en BONET, J. M.: *José Guerrero: Pinturas, 1950-1990*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, com. p. 23.

CARMONA, E.: *Adquisiciones de bienes culturales: arte contemporáneo*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, rep. color, p. 96.

DE OSMA, G.: *De Nueva York a Madrid: pintura y escultura siglos XVIII-XIX-XX*, Guillermo de Osma, Madrid, 1990.

CARMONA, E.: *Adquisiciones de bienes culturales: arte contemporáneo*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1991, rep. color, p. 70.

GALERA, P.: *Granada, un siglo de pintura (1892-1992)*, Caja General de Ahorros, Granada, 1992, rep. color, p. 154.

CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Mara, Madrid, 1993, rep. color, núm. 3.

Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 135.

ORTUÑO, P. y J. Juste: *José Guerrero*, Ibercaja, Zaragoza, 1996, rep. color, p. 59.

JUSTE, J. y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Cultural Rioja-Ibercaja, Logroño, 1996, rep. color, p. 67.

DE LA TORRE, A. y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 370.

ROMERO, Y.: «*José Guerrero en Granada*», en GUERRERO, T., D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 92, 297, rep. color, p. 95.

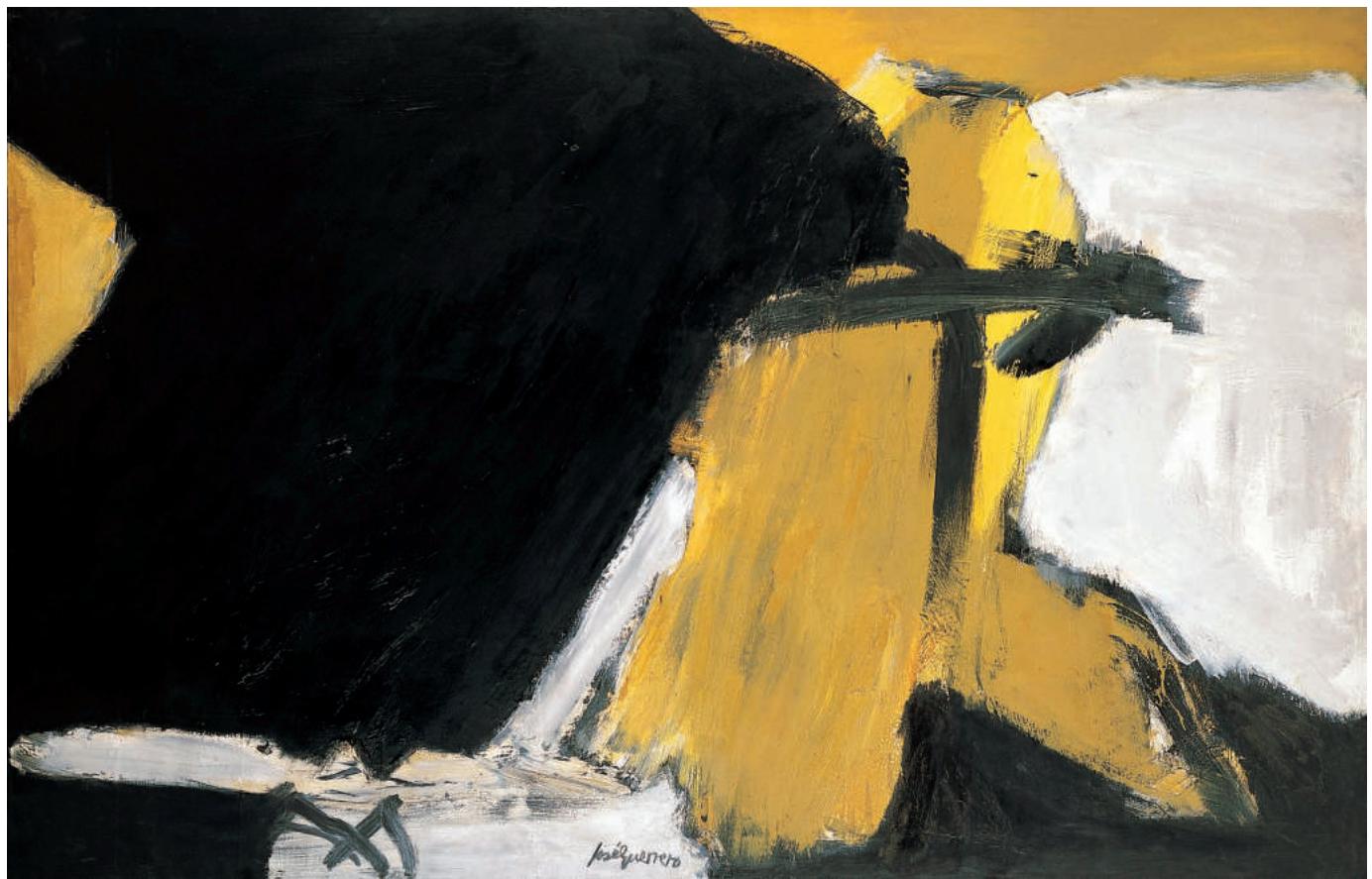
SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antonio Machón, Madrid, 2000, rep. color, núm. 8, pp. 28-29.

JEFFETT, W.: «*Miguel Ángel Campano. Hacia una poética del silencio*», en

ROMERO, R., Pocoplata y S. Olmo: *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Diputación de Granada, Granada, 2002, com. pp. 102, 167.

JUNCOSA, E., Habernas, J. y Power, K.: *Tigres en el jardín: José Guerrero/Sean Scully*, Diputación de Granada, Granada, 2004.

Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano, Diputación de Granada, Granada, 2002



Vermillion and Yellow

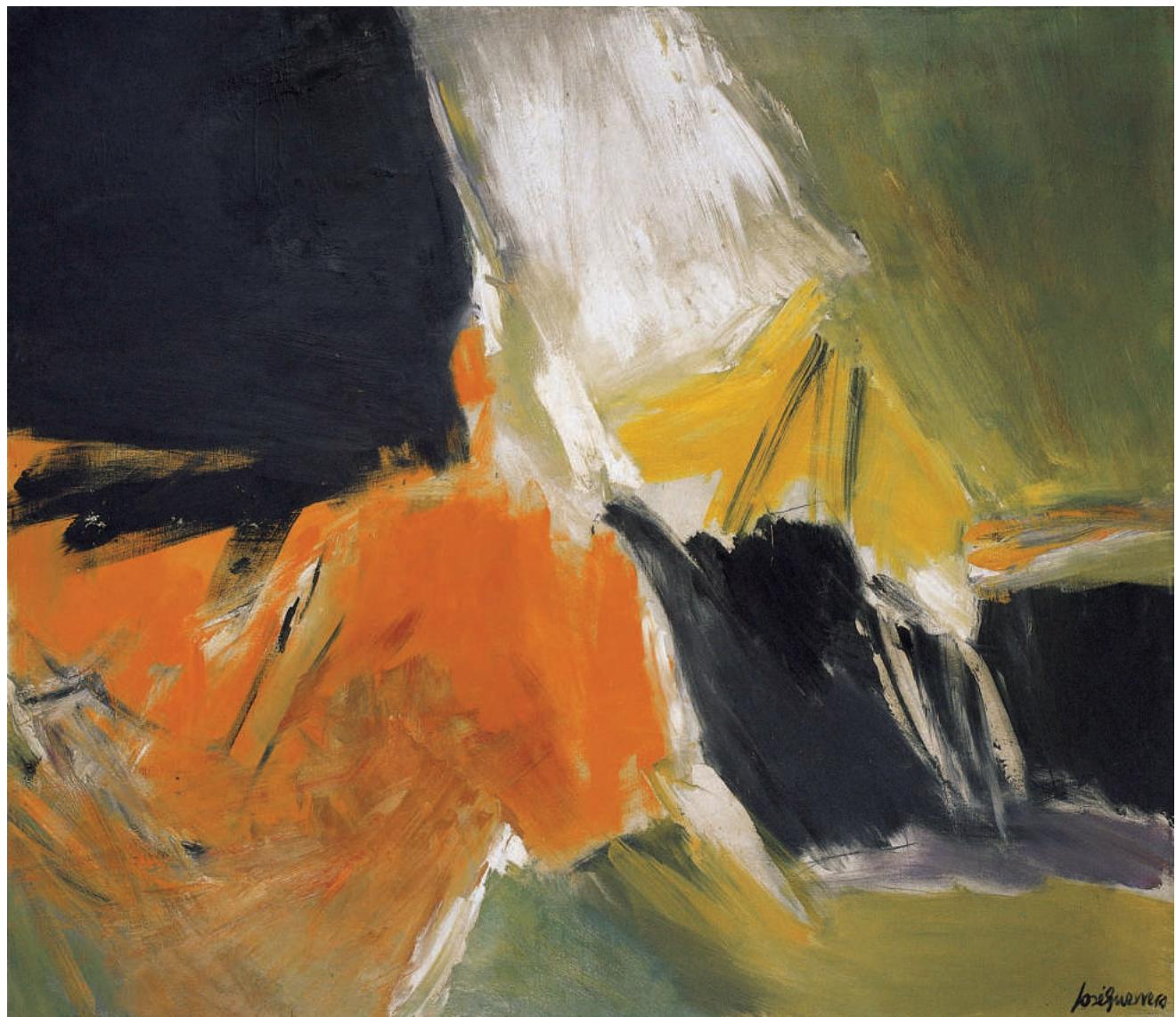
1964
Óleo sobre lienzo
173 x 200 cm
Colección Arias / Rego
N.º cat. 359

Procedencia

Colección particular, Nueva York
Colección particular, Madrid
Colección Arias / Rego

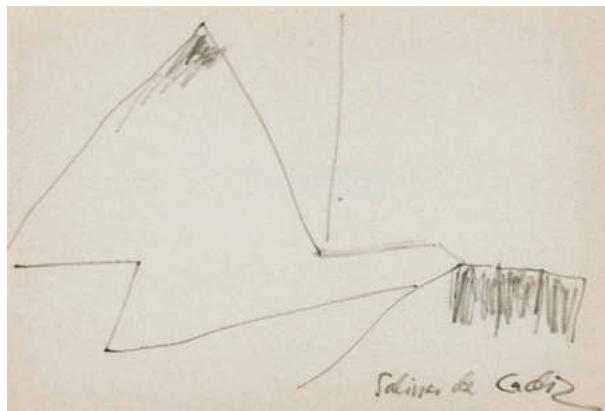
Bibliografía

FUENTES FEO, J.: «Colección Antonio Arias», *Arco Noticias* (Madrid, otoño de 2004), núm. 33, rep. color, p. 33.

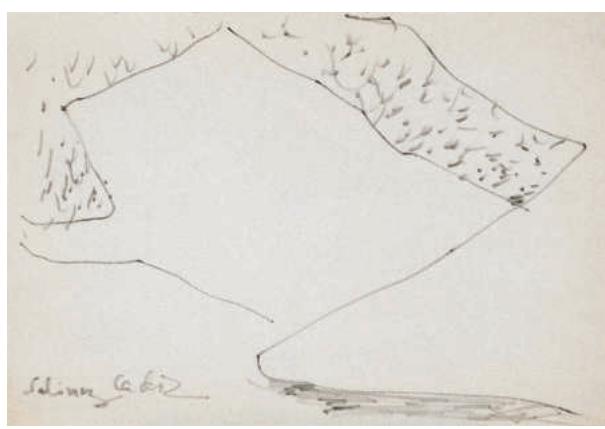




1



2



3

1 Salinas de Cádiz

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 398

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Salinas de Cádiz

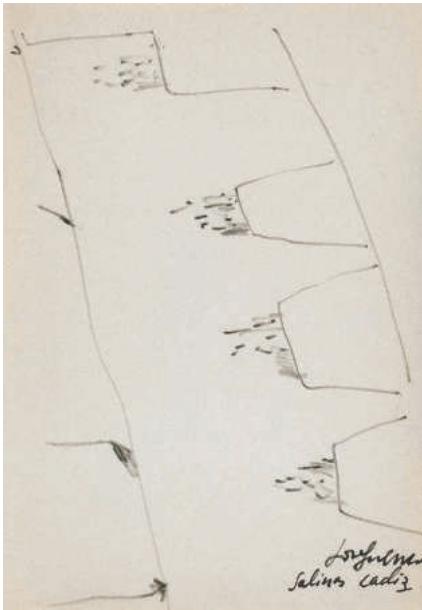
1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 399

Procedencia
Colección familia Guerrero

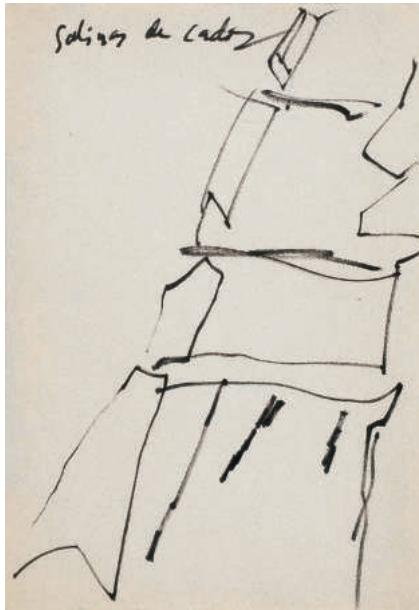
3 Salinas de Cádiz

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 400

Procedencia
Colección familia Guerrero



4



5

4 Salinas de Cádiz

1965
Tinta sobre papel
32 x 22 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 401

Procedencia
Colección familia Guerrero

5 Salinas de Cádiz

1965
Tinta sobre papel
32 x 22 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 402

Procedencia
Colección familia Guerrero

1 Ronda

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 404

Procedencia

Colección familia Guerrero

2 Ronda

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 405

Procedencia

Colección familia Guerrero

3 Ronda

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 403

Procedencia

Colección familia Guerrero

4 Ronda

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 407

Procedencia

Colección familia Guerrero

5 Ronda

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 408

Procedencia

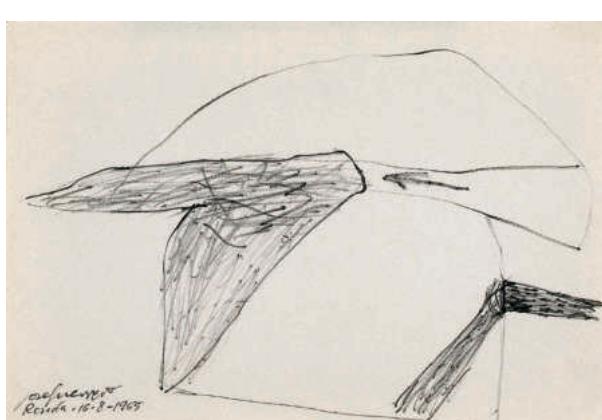
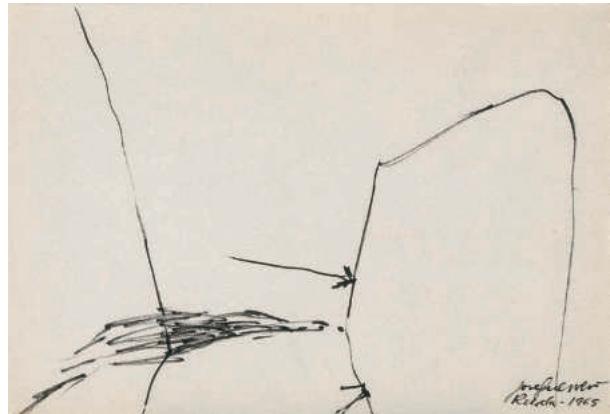
Colección familia Guerrero

6 Ronda

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 409

Procedencia

Colección familia Guerrero





1



2

1 Almodóvar

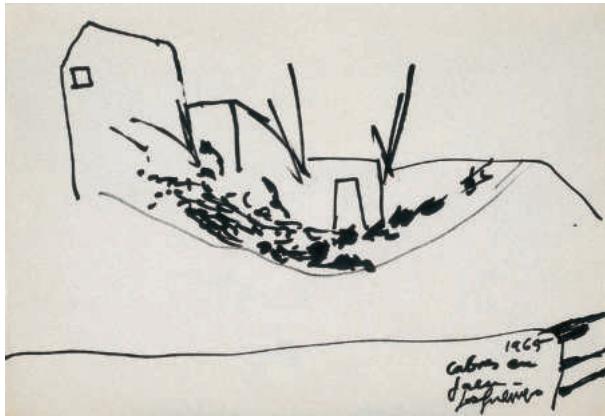
1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 410

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Almodóvar-Castillo

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 411

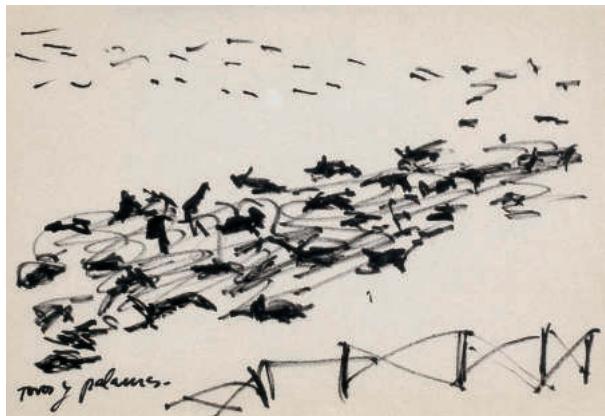
Procedencia
Colección familia Guerrero



1



2



3



4

1 Cabras en Jaén

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 412

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 413

Procedencia
Colección familia Guerrero

3 Toros y palomas

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 414

Procedencia
Colección familia Guerrero

4 Palomas y toros

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero

Procedencia
Colección familia Guerrero



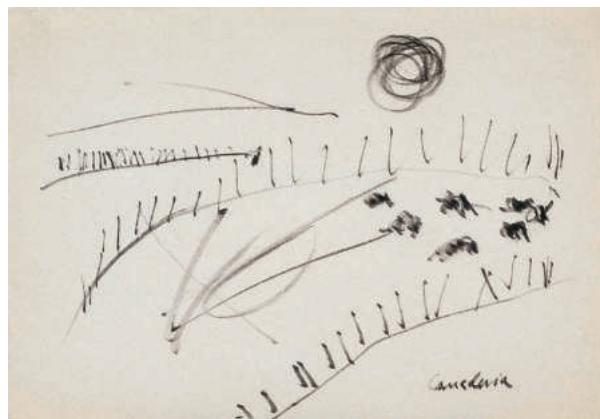
1



2



3



4

1 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 415

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 416

Procedencia
Colección familia Guerrero

3 Sin título

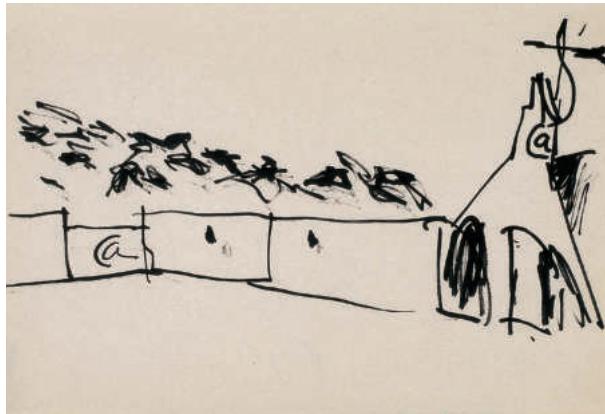
1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 417

Procedencia
Colección familia Guerrero

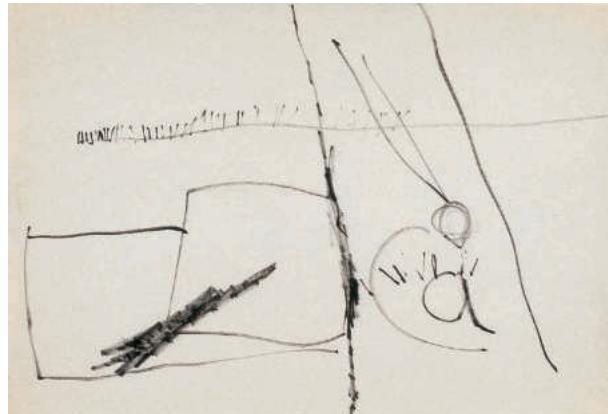
4 Ganadería

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 418

Procedencia
Colección familia Guerrero



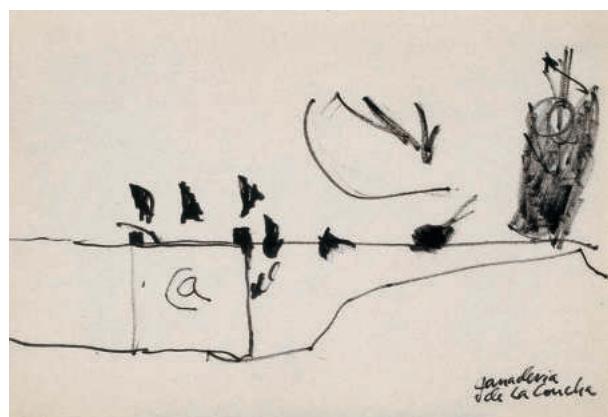
1



2



3



4

1 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 419

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 420

Procedencia
Colección familia Guerrero

3 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 421

Procedencia
Colección familia Guerrero

4 Ganadería de la Concha

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 422

Procedencia
Colección familia Guerrero



1



2

1 Ganadería Pedro de la Concha

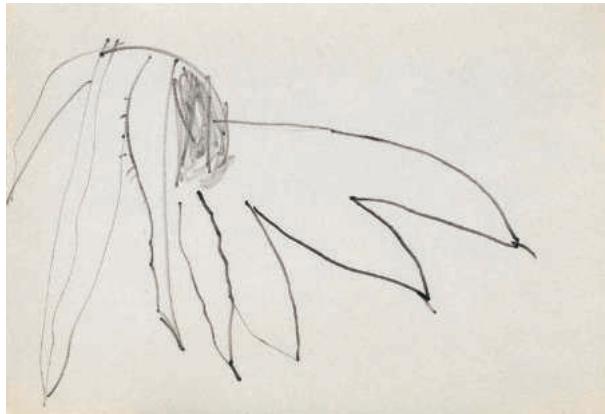
1965
Tinta sobre papel
32 x 22 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 423

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1965
Tinta sobre papel
32 x 22 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 424

Procedencia
Colección familia Guerrero



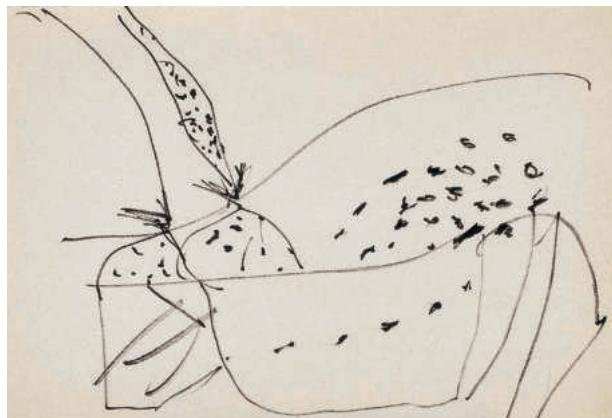
1



2



3



4

1 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 426

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Iznájar

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 427

Procedencia
Colección familia Guerrero

3 Olivos

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 428

Procedencia
Colección familia Guerrero

4 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 434

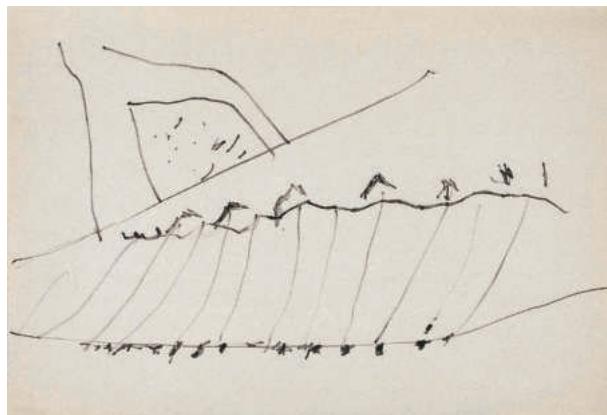
Procedencia
Colección familia Guerrero



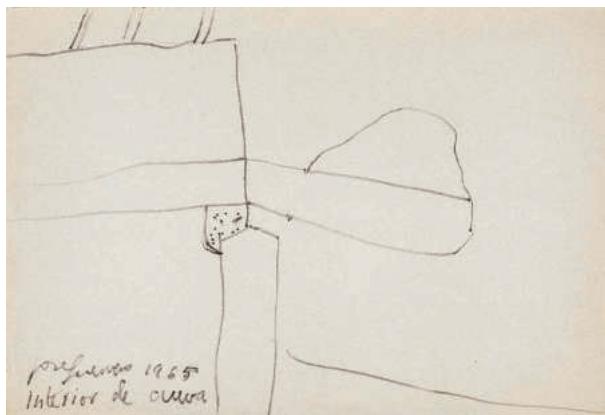
1



2



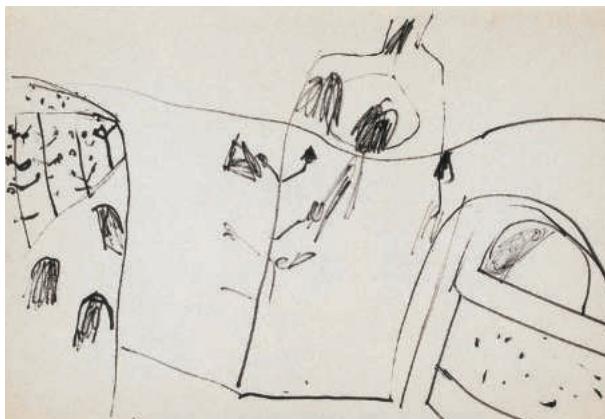
3



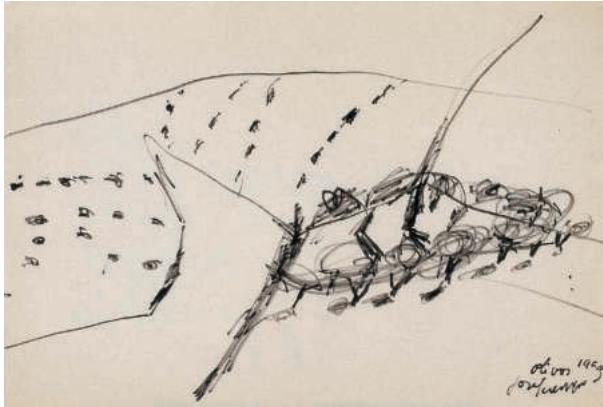
4



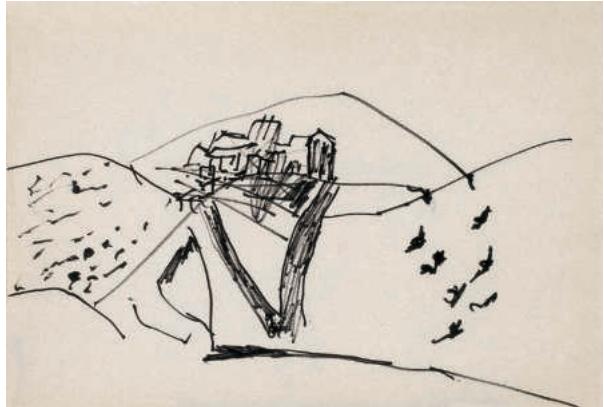
5



6



1



2

(Página izquierda)

1 Sin título (Sacromonte)

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 429

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 430

Procedencia
Colección familia Guerrero

1 Olivos

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 433

Procedencia
Colección familia Guerrero

3 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 431

Procedencia
Colección familia Guerrero

4 Interior de cueva

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 406

Procedencia
Colección familia Guerrero

2 Sin título (Víznar)

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 435

Procedencia
Colección familia Guerrero

5 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 432

Procedencia
Colección familia Guerrero

6 Sin título

1965
Tinta sobre papel
22 x 32 cm
Colección familia Guerrero
N.º cat. 436

Procedencia
Colección familia Guerrero

La brecha de Víznar

1966

Óleo sobre lienzo

196 x 238 cm

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

N.º cat. 437

Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección familia Guerrero

Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Granada

Exposiciones

1967–1968 *Spanische Kunst der Gegenwart*, Nüremberg Kunsthalle, Nüremberg, del 4 de noviembre al 7 de enero

1968 *Hedendaagse Spaanse Kunst: van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans–Van Beuningen, Rotterdam, del 5 de julio al 25 de agosto

1976 *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez–Acosta, Banco de Granada, Granada, mayo

1976 *José Guerrero: 26 años de pintura*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre–noviembre

1980–1981 *José Guerrero*, Sala de las Alhajas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, diciembre–enero

1981 *José Guerrero*, Fundació Joan Miró, Barcelona, del 19 de febrero al 29 de marzo

1981 *José Guerrero*, Galería Punto, Valencia, abril

1981 *José Guerrero*, Centro Cultural Manuel de Falla, Ayuntamiento de Granada, Granada, junio

1994–1995 *José Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

1998–1999 *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Centro Cultural Cajastur, Palacio Revillagigedo, Gijón, del 24 de noviembre al 9 de enero

2000–2014 *La colección del Centro*, Centro José Guerrero, Granada

2002 *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la generación de los 70*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, del 16 de enero al 7 de abril

2002 *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Centro José Guerrero, Granada, del 4 de abril al 7 de julio

Bibliografía

MORENO GALVÁN, J. y A. Cirili Pellicer: *Spanische Kunst der Gegenwart*, Nüremberg Kunsthalle, Nüremberg, 1967, rep. b/n.

SWEENEY, J. J., J. M. Moreno Galván y A. Bonet Correa: *José Guerrero*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1976, rep. color.

OLMEDO, M., S. Amón y W. Dyckes: *José Guerrero: obra antológica*, Fundación Rodríguez–Acosta, Banco de Granada, Granada, 1976, rep. b/n, p. 37.

BONET, J. M.: *Ejemplo de José Guerrero*, en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección

General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980, com. pp. 14, 26, rep. color, p. 53 y rep. b/n, p. 126

ORTÚÑO, P.: «Conversación con José Guerrero», en PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Madrid, 1980 com. pp. 131, 135, 136.

PLEYNET, M., J. M. Bonet y P. Ortúñoz: *José Guerrero*, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1981, rep. color.

RIVAS, F.: «José Guerrero. La carrera y la pintura», *revista Caja del Agua*, 1, (Gibraleón, Huelva, 1982), com. p. 12.

GARCÍA, A.: «Guerrero», en *Batik: panorama general de las artes. Arte, diseño, arquitectura*, 59, año 9, (Barcelona, 1983), com. p. 23.

BONET, J. M.: *Museo de arte abstracto español de Cuenca*, Fundación Juan March, Madrid, 1988, com. p. 89.

BONET, J. M.: «Cómo pez en el agua», en *VIII Salón de los 16*, MEAC, Madrid, 1988, com. p. 77, 78.

I Bienal Tanqueray de las Artes Visuales, Madrid, 1990, com. p. 22.

BONET, J. M.: *José Guerrero: pinturas, 1950–1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, com. p. 121.

BONET, J. M.: «Una mirada sobre la pintura española de los últimos años», en BONET, J. M.: *20 pintores españoles en la Colección del Banco de España*, Cultural Rioja, Ibercaja, Banco de España, Logroño, 1990, com. s. p.

BONET, J. M.: «Guerrero o el canto del color», en *José Guerrero*, Galería Carles Taché, Barcelona, 1990, com. s. p.

BONET, J. M.: «En los setenta y cinco años de José Guerrero», en BONET, J. M. *José Guerrero: pinturas, 1950–1990*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990, com. p. 26.

MARTÍN MARTÍN, F.: «José Guerrero. El color como motivo o la pasión de pintar», en MARTÍN MARTÍN, F.: *Diez pintores andaluces*, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, Obra Cultural de la Caja, Córdoba, 1991, com. p. 18.

CALVO SERRALLER, F. y J. Guerrero: *José Guerrero: obra de los años sesenta*, Galería Jorge Marí, Madrid, 1993, com. s. p.

BONET, J. M.: «Guerrero, la pintura necesaria», en *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, com. pp. 32, 33, rep. color, p. 139.

BONET, J. M.: *Los años pintados*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1994, com. p. 20.

BOZAL, V.: *Arte del siglo XX en España: pintura*

y escultura, 1939–1990, Espasa Calpe, Madrid, 1995, com. p. 445.

La huella del 98 en la pintura española contemporánea, Ministerio de Cultura, Cajastur, Gijón, 1998, com. 293, rep. color, p. 286–287, núm. 81.

DE LA TORRE, A.: «¿Pero hubo alguna vez grupo de Cuenca?», en DE LA TORRE, A. y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 63.

DE LA TORRE, A. y J. M. Bonet: *El grupo de Cuenca*, Sala de las Alhajas, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1997, com. p. 370.

ASHTON, D.: «José Guerrero», en GUERRERO, T. D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 67, 68, 69, 75, 283, 284, 285, 288, rep. color, pp. 143–144.

GUERRERO, T. D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 209, 211, 312.

ROMERO, Y.: «José Guerrero en Granada», en GUERRERO, T. D. Ashton y Y. Romero: *José Guerrero: la colección del Centro*, Diputación de Granada, Granada, 2000, com. pp. 92, 93, 107, 297.

SOLANA, G.: «Tres instantáneas de José Guerrero», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Galería Antoni Machón, Madrid, 2000, com. p. 9.

MUÑOZ MOLINA, A.: *José Guerrero. El artista que vuelve*, Diputación de Granada, Granada, 2001, (Los Libros de la Estrella) rep. color, p. 61

OLMO, S.: «La energía pausada: la senectud visionaria», en DE CORRAL, M. S. Olmo: *Guerrero–De Kooning: la sabiduría del color*, Diputación de Granada, Granada, 2001, com. pp. 45, 46, 47, 48, 133, 134, rep. b/n, p. 44.

ANDALUCÍA y la modernidad: del Equipo 57 a la generación de los 70, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2002, rep. color, p. 183 y portada del catálogo.

DE CORRAL, M.: «Sin título», en *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la generación de los 70*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2002, com. p. 324.

NAVARRO, M.: «Andalucía y la modernidad. Una propuesta», en *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la generación de los 70*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2002, com. p. 27.

ROMERO, M.: «José Guerrero: el Cedar Café», com. pp. 37, 38, 47, en BONET, J. M., M. Romero y R. Del Pino: *José Guerrero: el Cedar café*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Arte

Español para el Exterior, SEACEX, Madrid, 2002.

OLMO, S.: «Guerrero–Campano: El color y La Memoria», en ROMERO, R., Pocaplatas y S. Olmo: *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Diputación de Granada, Granada, 2002, com. pp. 53, 55, 59, 68, 69, 153, 154, rep. color, p. 56.

JEFFETT, W.: «Miguel Ángel Campano. Hacia una poética del silencio», en ROMERO, R., Pocaplatas y S. Olmo: *Rojo de cadmio nunca muere: Guerrero/Campano*, Diputación de Granada, Granada, 2002, com. pp. 103, 104, 167, 168.

SOLANA, G.: «Los sonidos negros», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. p. 18.

BAENA, F.: «José Guerrero», en SOLANA, G.: *José Guerrero*, Caja de Burgos, Burgos, 2002, com. p. 106, 107.

ROMERO, Y., M. D. Jiménez–Blanco y M. Brusatin: *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero*, 1968–1972, Diputación de Granada, Granada, 2003, com. pp. 112, 113.

ROMERO, Y.: «Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968–1972», en ROMERO, Y., M. D. Jiménez–Blanco y M. Brusatin: *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero*, 1968–1972, Diputación de Granada, Granada, 2003, com. pp. 12, 13 y rep. color, p. 13.

CHACÓN, J. A.: *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Fundación Lara, Sevilla, 2004, com. pp. 65, 80, 83 y rep. color, p. 64.

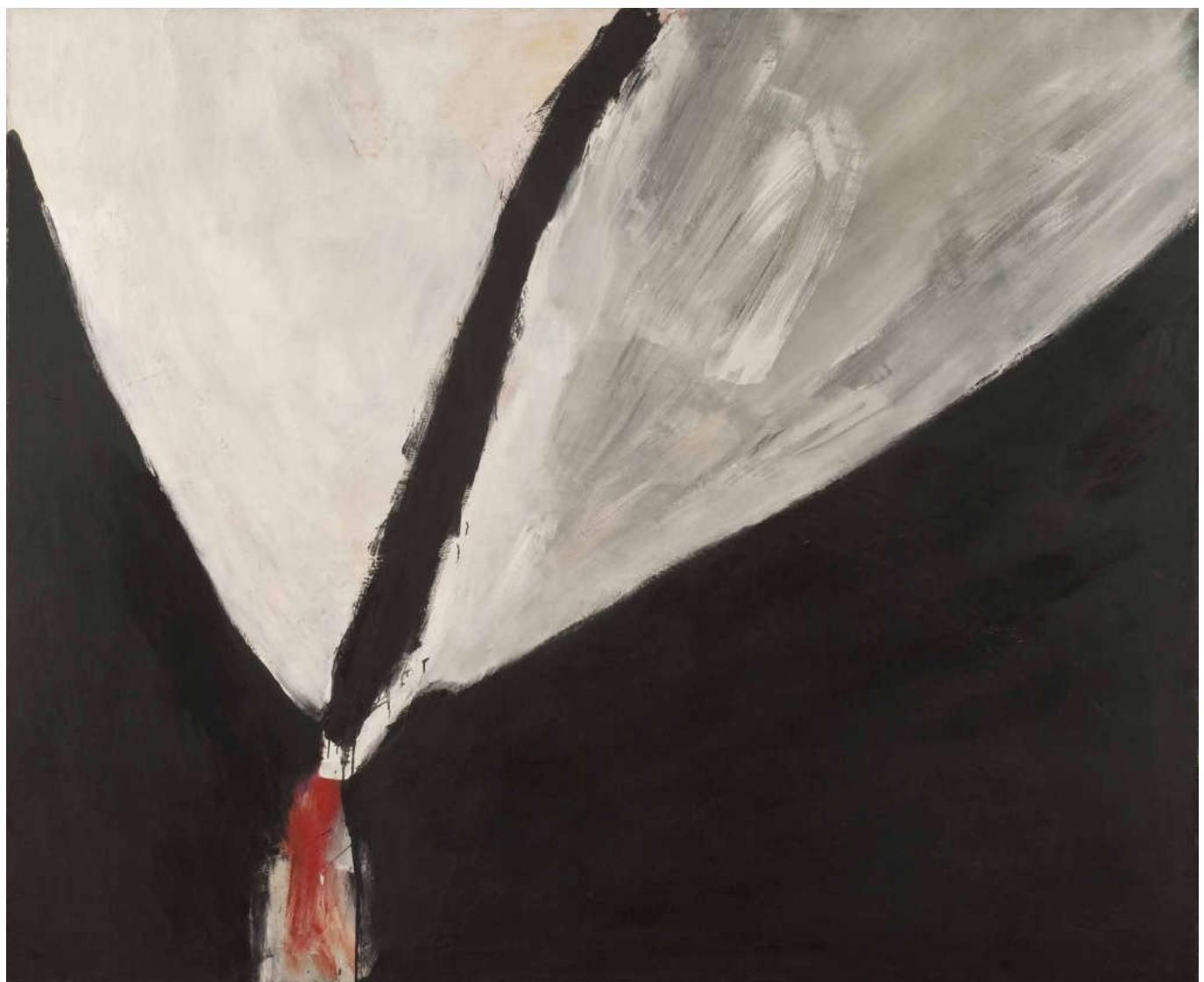
GRACE, H., N. Jubelin y M. T. Muñoz: *Narelle Jubelin. Paísaje agramatical*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. pp. 53, 121.

NAVARRO, M.: «El efecto Guerrero», en NAVARRO, M. y J. C. Rosales: *El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. pp. 55, 71, rep. color, p. 56.

ROSALES, J. C.: «La presencia de José Guerrero en Granada», en NAVARRO, M., y J. C. Rosales: *El efecto Guerrero: José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Diputación de Granada, Granada, 2006, com. p. 157.

BONET, J. M.: «Un Nueva York español», en *El nexo español: artistas españoles en Nueva York 1930–1960*, Instituto Cervantes–Museo del Barrio, Nueva York, 2009, com. p. 71.

ARILLA SATUE, S.: «Guerrero, José» en *Poéticas del siglo XX*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Cartagena, 2009, com. p. 182.



A la muerte de Sánchez Mejías

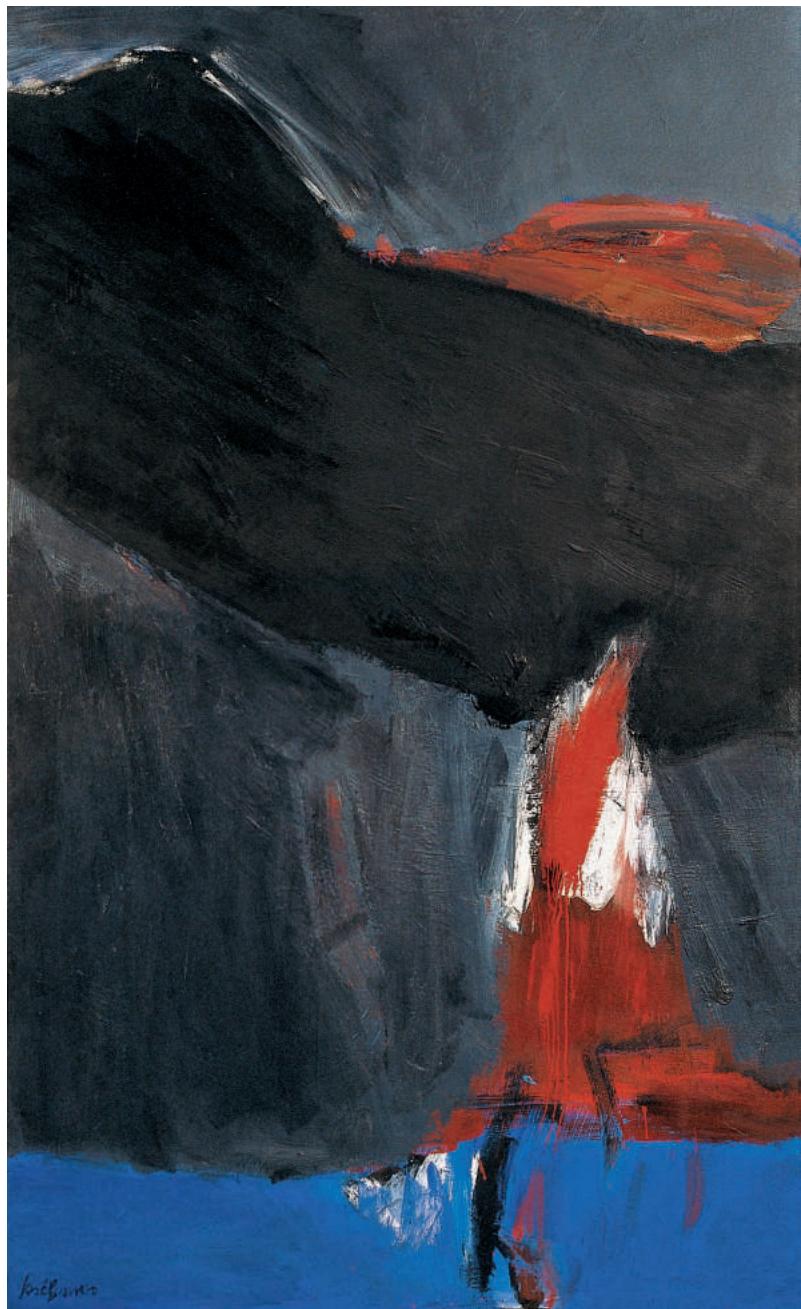
1966
Óleo sobre lienzo
190 x 116 cm
Colección particular, Madrid
N.º cat. 438

Procedencia

Colección Juan Manuel Ruiz de la Prada
Colección particular, Madrid

Exposiciones

1982 *Pintura abstracta española*, Fundación
Juan March, Madrid, del 28 de mayo al
11 de julio



Antojos negros con amarillos

1966

Óleo sobre lienzo

188 x 124,5 cm

Colección particular, Madrid

Cortesía Galería Daniel Cardani, Madrid

N.º cat. 462

Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid

Obra en localización desconocida

Doyle New York, Nueva York

Schiller & Bodo European Paintings, Nueva York

Colección particular, Madrid

Exposiciones

1967–1968 *Spanische Kunst der Gegenwart*, Nüremberg Kunsthalle, Nüremberg, del 4 de noviembre al 7 de enero

1968 *Hedendaagse Spaanse Kunst: van Picasso tot Genovés*, Museum Boymans–Van Beuningen, Rotterdam, del 5 de julio al 25 de agosto

2009–2010 *El nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930–1960*. Sala de exposiciones de Amster Yard, Instituto Cervantes, Nueva York, del 17 de noviembre al 10 de enero

Bibliografía

MORENO GALVÁN, J. M.: *Pintura española: la última vanguardia*, Magius, Madrid, 1969, com. p. 190, rep. color, s.p.

BOZAL, V.: *Summa Artis*. Vol. XXXVII: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939–1990)*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, rep. color, p. 428.

El nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930–1960, Instituto Cervantes–Museo del Barrio, Nueva York, 2009, rep. color, p. 49.



Andalucía tierra roja

1965

Óleo sobre lienzo

203 x 119 cm

C.A.C. Aon Gil y Carvajal, S. A.
Museo Patio Herreriano, Valladolid
N.º cat. 390

Procedencia

Colección Neski, Nueva York
C.A.C. Aon Gil y Carvajal, S. A.
Museo Patio Herreriano, Valladolid

Exposiciones

1994-1995 *Guerrero*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 28 de febrero al 8 de enero; Hospital Real y Centro Cultural de la Caja General de Ahorros, Granada; Sala de Exposiciones La Granja, Santa Cruz de Tenerife; Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria

Bibliografía

Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, p. 124.
Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo, Alianza Editorial, Madrid, 1995, rep. color, p. 213, núm. 148.
Museo Patio Herrerian: Arte contemporáneo español, Fundación Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2002, rep. color, p. 159.
ARRECHEA, J. y V. Soto: *Diccionario de Arte: Pintores del siglo XX*. Libsa, Barcelona, 2003, rep. color, p. 151.





Biografía de José Guerrero

Francisco Baena

La conmemoración del centenario de un artista es una convención basada en el prestigio de los números redondos. Hay quien se irrita con la arbitrariedad de esta costumbre, pero lo cierto es que su arraigo autoriza la creación de instituciones que organizan y apoyan la celebración de todo tipo de efemérides, y permiten poner en marcha proyectos que pueden ser una buena ocasión para evaluar la significación o el alcance de las aportaciones de un determinado autor al campo artístico en el que trabajó. En 2014 se cumplió el primer centenario del nacimiento de José Guerrero (Granada, 1914 – Barcelona, 1991), uno de los hombres más influyentes que ha dado Granada a la cultura contemporánea. Y la Diputación de Granada, consciente de su importancia, ha decidido celebrarlo ofreciendo, a través del Centro que lleva el nombre del artista, una serie de actividades que tienen en la exposición *José Guerrero: The Presence of Black* el punto clave de su programación.

La vida de José Guerrero es conocida. Es decir, sus hitos principales. Él mismo se entregó, en cuantas ocasiones se le solicitaba, a elaborar sus recuerdos, a trenzar anécdotas con ricas y variadas impresiones, personas y paisajes. Y luego han sido muchos los que a su vez han contado esas experiencias, hasta cristalizar una

suegra de leyenda. Una vez quedó establecida, fijada la estructura del relato, comenzó este a circular, y en la circulación, por el uso, se matizaron sus perfiles hasta dar en un canon, una forma pulida y estándar fácil de repetirse.

Hay una razón para todo esto, y es que el proceso de aprendizaje de Guerrero tiene todas las trazas de una novela de formación, y esa cualidad narrativa no solo magnetizó a los escritores, sino también a los historiadores y al público en general. Eso explica que sea el armazón de su biografía el que siempre determina los escritos consagrados a la obra de Guerrero.

De este estado de cosas pueden hacerse muchas lecturas, pero no es nuestra misión enumerarlas. Solo señalaremos, antes de apuntar los hitos vitales de Guerrero, en primer lugar una deriva que asoma en la misma lógica de su articulación narrativa, y a continuación una circunstancia fundamental que a la vez determina esta situación y es consecuencia de ella.

La deriva a la que conduce la forja de la biografía es clara: que al imponerse los valores literarios a los históricos termine por desdibujarse la realidad de lo acaecido, o mejor, que esto obedezca al dibujo más conveniente para expresar la enseñanza moral que de ello se puede desprender. Tenemos un ejemplo en las variantes textuales que se han dado en la transmisión

de una de las anécdotas preferidas por la ideología moderna (dados su valor ejemplar), uno de esos gestos que a la postre resultan tan afortunados y son tan convenientes para labrarse una leyenda: el episodio del enfrentamiento de Morcillo con José Guerrero, o mejor de la burla que el primero, a la sazón profesor en la Escuela de Artes y Oficios, hizo en su clase del segundo.

Podría hacerse un estudio tipológico de las mencionadas variantes textuales. Pero lo que queremos subrayar es que la oportunidad que brinda ese momento para explotarlo narrativamente ha llegado a hacer que se pierda pie, no solo por el uso hiperbólico de adjetivos aplicados al desafortunado maestro, sino por cambiar sus palabras. Lo habitual es contar que Morcillo, para vejarlo, comparó a Guerrero con el pintor, malísimo, Diego Rivera. Pero ha circulado también otra versión que no solo enfatiza el funesto destino que la Historia depararía a Morcillo, sino que podría hacer pensar que se sospecha que no andaba tan desencaminado denostando a Rivera, por lo que en vez de como este, le hace decir que Guerrero pintaba tan mal como Picasso.

En cuanto a la circunstancia relativa a la presencia dominante de la biografía del autor en los escritos sobre su obra, es la total imbricación de la vida de aquel en su arte, y al revés. Pintar era como respirar

CONFERENCIA QUE NUNCA HICE.

Todo o casi todo cuanto he hecho en mi vida ha sido contradictorio y casi todo se duplica.
comenzaré con mi nacimiento, seguire
mis padres, yo naci en Granada el
27 de octubre del mil novecientos
estocce, pero la partida de nacimiento
por el contrario dice que fue el
29, primera contradicción.

José Guerrero: «Conferencia que nunca hice», manuscrito sin fechar (fragmento). Archivo José Guerrero

para Guerrero. Y por lo mismo, respirar, mirar, vivir era hacer cuadros. No hay en él obediencia a un plan trazado intelectualmente, sometimiento a algo exterior, dogmático. Por el contrario lo que hay es inmediatez. Simplemente, tenía una naturaleza pictórica. Y no hacía sino cumplir con ella. Pero esa pureza era algo tan alejado del tiempo histórico que le tocó vivir que se imponía la necesidad de justificarla, y a falta de un discurso programático que colonizara su trabajo, lo que hizo fue sacar de su vida misma los hilos con los que tejer el lienzo donde habitaban sus colores. Por eso cuando se repasa su obra se hace desde la estructura biográfica. Y por eso, cuando José Guerrero repasaba su vida, se expresaba en términos plásticos.

En la madrugada del 29 de octubre de 1914 Gracia Guerrero Padial, de veintisiete años, dio a luz, en su domicilio de la calle Horno de Haza número 1 al que iba a ser su tercer hijo. Al día siguiente el padre, Emilio García López, también de veintisiete años (y cochero, según consta en la partida de nacimiento, lo inscribió en el Registro Civil con el nombre de José).

Eso es lo que se desprende de los documentos. Y sin embargo José Guerrero desmintió uno de estos datos en más de una ocasión a lo largo de su vida, al rememorar sus orígenes. En el Archivo del pintor

que actualmente custodia la Diputación de Granada pueden encontrarse varios escritos en los que el pintor firmaba esa refutación. Por ejemplo, en una página manuscrita sin datar puede leerse: «Fecha de nacimiento: 27-X-1914. Me inscribieron esta fecha. Por el contrario mi partida de nacimiento dice 29». De modo que en la primera huella que dejaba en el cuerpo de la realidad oficial, José Guerrero localizaba un significativo desplazamiento con respecto a su misma venida al mundo. Dígamos que abría una brecha en el páramo de la estricta racionalidad del Estado, enfocaba sus aristas limpias y funcionales y descubría en vez de líneas puras, zonas de indeterminación. O más: abismos.

Sus primeros años estuvieron marcados por la marcha de su padre a Cuba, hombre inquieto y emprendedor que le transmitiría algo de su carácter, circunstancia ligada a una serie de mudanzas que ya anuncianan lo que sería una constante en la experiencia de José: una cierta itinerancia, por lo demás común, que determinaría en buena medida su vida. Prácticamente desde la cuna, pues, José García Guerrero tiene que aprender a contar con la incertidumbre, lo que mucho después tomará la forma del compromiso con *lo abierto*, hacia lo que manifestará fuertes querencias.

La vuelta del padre al cabo de un año, vestido para el niño con los galones fas-

tuosos que le otorgaban ser «el primer chófer» de la ciudad, la recuerda José con vivo entusiasmo. Ello tintaría la infancia de un niño pobre, pero feliz, que pronto entraría en los años escolares. Conoció hasta tres centros educativos: la Escuela Graduada de la calle Gran Capitán (1920), el colegio protestante de la calle Tendilla, y, finalmente, los Escolapios (1923), donde prosiguió sus estudios hasta 1928.

El 9 de enero del año siguiente murió su padre. Y la precaria situación en que quedó la familia obligó a José a iniciar su peregrinaje laboral. Primero entró a trabajar en una carpintería de su misma calle, de la que pasaría a los talleres de Juan Martínez Herrera como aprendiz de tallista. Más tarde, ya en 1934, trabajaría en un taller de electromecánica y en la fábrica de chocolates San Antonio. Pero entre tanto había comenzado su educación propiamente estética.

Fue en 1931, año marcado por la muerte de su hermano Emilio (el 8 de enero). En el trabajo (recordemos: como aprendiz de tallista) le aconsejaron que aprendiera dibujo, y que ingresara para ello en la Escuela de Artes y Oficios como alumno nocturno. Eso hizo. Y allí se le despertó la vocación artística, a la que contribuyeron, por un lado, las clases de Historia del Arte impartidas por Ricardo Agrasot, que le daban la oportunidad de viajar con la imaginación



Vista de la catedral de Granada, con la torre del campanario a la derecha, hacia 1910-1920

a algunas de las fuentes del sentimiento estético, y por otro lado, la amistad con Bernardo Olmedo, alumno también de la Escuela. Además, su compañero en el taller Santiago Martín López, hijo de los campaneros de la Catedral, le consiguió un estudio en la torre de esta, lugar donde ya trabajara Alonso Cano. Y eso le permitió entregarse durante todo el tiempo que podía al aprendizaje de la pintura. Serge Guilbaut, en un artículo dedicado a analizar la recepción de la que será su obra y sus condicionamientos, subraya este episodio como altamente significativo:

El estudio era una especie de espacio neutral separado, suspendido a media distancia entre la vida cotidiana y lo etéreo. Un espacio en el que el joven artista aspirante iba a reflexionar, practicar y mantener a raya a la naturaleza, controlándola, gracias a la vista elevada y dominante que tenía. Era una situación exterior, protegida y privilegiada, sólo perturbada a intervalos regulares por el ruido del ritmo de la vida cotidiana, simbolizado en el tañer de las campanas.

La Escuela de Artes y Oficios la abandonó, tras enfrentarse con el profesor Gabriel Morcillo, en 1934. Y al año siguiente Federico García Lorca, con el que coincidió en una ocasión gracias a Gerardo Rosales, le aconsejó que marchase a Madrid. Esa

idea iría paulatinamente cristalizando sus deseos de emprender la aventura artística. Pero no podría llevarla a cabo de inmediato. Por lo pronto, instaló un nuevo taller en la buhardilla de la casa de los Olmedo, y ya integrado plenamente en el ambiente artístico de su ciudad conoció al pintor Hans Bloch (que exponía en el Centro Artístico), quien le inició en el expresionismo. Fue esta una etapa, temprana, de apertura de horizontes, bruscamente clausurados por su inicio de la instrucción militar. Destinado a Ceuta, le sorprendió la rebelión que desembocó en la Guerra Civil, que vivió recorriendo diversos frentes de batalla para dibujar panorámicas, o sea, espacios abiertos. Es algo en lo que José Guerrero insistía al evocar su experiencia de la guerra. Por lo que quedó asociada, para él, la tragedia española a la errancia y a los efectos contradictorios derivados de sus obligaciones militares, esto es, al paisaje y su experiencia sínestésica, ligados oscuramente al saber del Horror que latía al fondo de su relativa tranquilidad (decía a Pancho Ortúño: «A mí la guerra me sentó muy bien porque dormía al aire libre y además como no estaba dando tiros [...]»). Se condensan ya aquí algunas circunstancias que no dejarían de producir sentido en su sujeto. En efecto, puede sorprender que alguien perteneciente a una generación marcada por la guerra civil le conceda un

espacio tan insignificante al evocarla, tan solo el de los «gritos en la noche» (que confesó a Antonio Muñoz Molina escuchar de vez en cuando) y el del silencio ligado a su trabajo: codificar lo abierto. Pero es que ese silencio, lejos de ser insignificante, es elocuente, y con él a cuestas tendría que afrontar alguna crisis posterior, hasta poder elaborarlo.

En 1939, tras licenciarse en Mataró, regresó a Granada, pero en seguida decidió ir a Madrid para retomar sus estudios artísticos. Para poder realizar su deseo formativo necesitaba un oficio que le permitiera costearse, de modo que estudió talla, cartelismo de cine y mecanografía. Pero lo que lo lanzó definitivamente a intentar su empeño fue la venta, en 1940, de una serie de cuadros a la duquesa de Lesera, muy interesada en proteger a artistas jóvenes. En Madrid se instaló, en principio, en casa de una tía suya, en la calle Zurita, 4. Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde le interesaron principalmente las clases de Vázquez Díaz y Lafuente Ferrari (otra vez la Historia del Arte). Académicamente merecen reseñarse los cinco premios cosechados y la matrícula de honor, siempre en las materias de Dibujo y Colorido y Composición. En lo personal, destaca la amistad que cultivó con Carlos Pascual de Lara, Miguel Pérez Aguilera, Antonio Lago y Antonio Lorenzo.



Lara, Lago y Bernardo Olmedo
en el estudio de Lara, Madrid, 1942.
Foto Balmes, Archivo José Guerrero

El modo que encontró para ganarse la vida fue realizar carteles para un cine de la Gran Vía. Los veranos los pasaba pintando en Granada. En 1942, y hasta 1946, trasladó su residencia a la Casa Velázquez de la Francia libre (entonces en la calle Serrano) gracias a su director, el hispanista Maurice Legendre, quien resultó, además de amigo, un gran protector suyo. Por medio de él conoció a Juana Mordó. Y entre las gestiones que Legendre llevó a cabo en su favor cabe destacar la entusiasta presentación que hizo del joven ante Gallego Burín, alcalde de Granada, en julio de 1944. Su misma institución, la Casa Velázquez, puso a disposición del pintor un estudio en la calle Padre Damián, que Guerrero compartió con Antonio Lago. Además disponía de un segundo estudio para pintar sus cuadros más grandes, en la calle Fernanflor, 6. Dejó de hacer los carteles de cine para impartir clases de dibujo, primero en el colegio Santiago Apóstol y luego en el Liceo Francés. Disfrutó de la pensión paular / beca de El Paular para estudiar paisaje. Y por medio de Hans Bloch conoció a Karl Buchholz, que pronto sería uno de sus primeros galeristas. También de esta época data una beca concedida por la Diputación de Granada, en respuesta a la petición del catedrático Chicharro de Madrid.

En 1945 terminó Bellas Artes y fue a París gracias a la beca que le concedió el Gobierno francés para estudiar la pintura al fresco en la École des Beaux-Arts. Residió en el pabellón español de la Cité Universitaire, donde coincidió, entre otros, con su amigo Antonio Lago. Conoció a los vanguardistas franceses, entre los que le impresionó especialmente Matisse, y admiró al natural la obra de los pintores españoles de la Escuela de París.

Un año después regresó a Madrid, de nuevo a la Casa Velázquez. De allí fue a Granada, donde alquiló un estudio en el carmen Matamoros. Pero, según recuerda, «el día del Corpus Christi me robaron todo el estudio [...] yo bajé llorando a mi casa y le dije a mi madre: Me voy». Era verano, y Legendre lo llevó a La Alberca para pintar paisajes y escenas rurales en los que empezó, tímidamente, a asomarse a la abstracción.

El descubrimiento del arte contemporáneo le había producido un hondo impacto. Decía a Pancho Ortúñoz: «Ese periodo era..., era terrible..., la cosa más triste que yo he visto en mi vida era cuando no sabía uno a dónde ir..., cuando uno está perdido [...] Yo me ahogaba otra vez aquí en España..., veía que no había salida... estaba dispuesto a irme donde fuera». A partir de aquí, pues, y por un periodo de tres años, dio comienzo una etapa de búsqueda en

todos los aspectos (personal, profesional, estético) no exenta de ansiedad, como demuestran ciertos episodios, y todo en un momento en el que, en el arte más avanzado, los pocos maestros modernos que aún ejercían resultaban poco accesibles, en una verdadera encrucijada histórica. Sería un periodo en el que la itinerancia que había acompañado hasta entonces a Guerrero se intensificó, y se cerraría, después de un momento crítico, con el equilibrio que le proporcionaron el matrimonio y el establecimiento en un lugar. Así pues, en 1947, a una estancia en Berna, en casa del pintor suizo Tony Grieb (al que conoció en Madrid), siguió otra al borde del lago de Thun, donde pintó una serie de paisajes; a finales de verano marchó a Italia con su amigo Tony y pasó un tiempo (aunque no oficialmente) en la Academia de España en Roma; allí pintaría una serie de vistas que después expondría en la Galleria del Secolo; allí conocería, además de a algunos de los pintores italianos del momento, a Roxane Whittier Pollock, periodista norteamericana que trabajaba en París y pasaba una temporada en la Academia norteamericana de Roma; y allí sabría por primera vez de toda la crudeza de su angustia: rememorando aquellas fechas, a renglón seguido de la felicidad evocada en la persona de Roxane, dijo a Pancho Ortúñoz:



José y Roxane hacia 1947–1948.
Archivo José Guerrero

En esa época que yo salí de España tenía unas pesadillas terribles por la noche..., me levantaba dando gritos..., y cuando estaba en lo más hondo yo veía siempre como una ventana, un color..., que era lo que me salvaba siempre... Los primeros síntomas de fobia que yo tuve fueron en Roma [...] me entró una angustia..., que me moría..., no podía respirar, me puse blanco [...] llegó a la Academia en unas condiciones y..., a mí me pasa algo muy grave..., y me tuve que ir de Roma en unas condiciones terribles.

Son de notar los términos espaciales con los que se le manifestaba dicha angustia. A comienzos del verano de 1948 marchó a Huy (Bélgica), donde residían sus amigos De Neumostier y Lafora; luego fue a Bruselas, donde contactó con el ambiente de vanguardia belga; en otoño trasladó su residencia a París, y volvió a alojarse en el Colegio de España, que en esta ocasión compartiría, entre otros, con Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, Abel Martín y Eusebio Sempere; allí pintó una serie de cuadros, luego destruidos, sobre el tema del metro, otros «lorquianos» (según apuntó Juan Manuel Bonet), y las primeras tentativas semiabstractas (como *Hilandera*); y allí, el 25 de abril, se casó con Roxane. Hicieron un viaje de novios por España; en el otoño de 1949 fueron a Londres para que José empezara a aprender inglés y en

noviembre se marcharon a vivir a los Estados Unidos, primero a Filadelfia, a casa de los padres de Roxane, y por fin, ya en 1950, a Nueva York, en Morton St. (Greenwich Village).

Como para dar por concluidos sus años de formación, José Guerrero pintó el que iba a ser el último de sus cuadros figurativos, un autorretrato. Y a continuación se resolvió a trabajar en las primeras obras rigurosamente abstractas, mientras profundizaba en su experimentación con nuevos materiales provenientes de la construcción aplicados a la pintura mural. Con una carta de recomendación de Karl Buchholz se presentó en la galería de Kurt Valentin, que le mandó a Betty Parsons. Por medio de esta conoció a los pintores más destacados del momento: Rothko, Newman, Reinhardt, Stamos, etc., con algunos de los cuales le terminaría uniendo una especial amistad (Steinberg, Rothko y Lindner primero, luego Motherwell, después Kline). Conoció también a Francisco, Isabel y Concha García Lorca, Laura de los Ríos de García Lorca, Ángel del Río y otros intelectuales españoles en el exilio. Aprendió las técnicas del grabado con Stanley William Hayter en el Atelier 17. Instaló un estudio en Spring St. (Soho) y en verano alquilaron una casa en la isla de Martha's Vineyard (Massachusetts), adonde irían durante los años sucesivos. Roxane entró a trabajar

en el departamento de Arte de *Life Magazine*. En 1951 se trasladaron a West Fourth St., y en 1953 José Guerrero adquirió la nacionalidad norteamericana.

La primera serie importante de cuadros decididamente abstractos que pintó data de ese año de 1953, e incluye *Black Cries and the Red Earth*, *Red Arches*, *Sky Apparitions*, *Black Spirits*, *Three Blues*, *Mystic Signs*. Las «reminiscencias europeas» señaladas por la mayor parte de los comentaristas las tenía muy asumidas el pintor: «Lo que más me influyó de los americanos fue..., más la energía, más la energía que las formas y el color [...] [que] yo llevaba dentro antes de llegar a América». Sin embargo, esas formas entre biomórficas y sínrgicas que desplegaban sus telas rimaban perfectamente con el ambiente plástico neoyorquino, en el que pronto encontraron acomodo.

Ese mismo año en Filadelfia, el 8 de agosto, nació su hija Lisa, y él pintó *Voces en la noche*. El año siguiente trabó amistad con James Johnson Sweeney, muy interesado por sus trabajos murales, y The Solomon R. Guggenheim Museum, del que era director, adquirió *Three Blues*. Además el mismo lo incluyó en *Younger American Painters* (exposición que hacía serie con la anterior en el Guggenheim, *Younger European Painters*, en la que no figuraba Guerrero, y el único español fue Palazuelo). Por medio de Sweeney la señora Shaw le ofreció una exposi-



Guerrero en el patio trasero de su estudio en la calle 18, Nueva York, hacia 1955–1958.
Archivo José Guerrero

ción en The Arts Club of Chicago, donde compartiría el espacio con Joan Miró. Y al poco Betty Parsons celebró su primera individual. José había encontrado, por fin, su lugar en el mundo del arte.

En 1955 los Guerrero se trasladaron a París, donde se instalaron en el número 93 de la rue de la Tombe Issoire. Pasaron el verano en Almuñécar y Granada. En París, el 25 de diciembre, nació su hijo Tony, y José Guerrero pintaría *Tierra roja*. El año siguiente, por iniciativa de su director José Luis Fernández del Amo (antiguo amigo de Guerrero), el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid le compró el cuadro *Composición*; ese mismo año, después de un viaje a Granada, regresaron a Nueva York.

Por lo que se refiere a su evolución plástica, Guerrero fue comprendiendo que él no era propiamente un *grafista*, sino que su íntima preocupación era la de «los espacios, las formas, la tensión que tienen los espacios..., respirar». Las primeras formas sígnicas de evocación orgánica, entonces, fueron paulatinamente deshaciéndose, para atender a la voz de la pura energía desplegándose. Juan Manuel Bonet señala cómo, integrado en la segunda generación de la Escuela de Nueva York, José Guerrero no evolucionó ni hacia el impresionismo abstracto ni hacia el minimalismo, las dos tendencias que se dibujaban predominantes, sino que se mantuvo fiel

a los dictados de la primera generación, «ahondando en la idea de lirismo y practicando un arte de acción, energético». Sin embargo, no dejarían de aparecer al menos los indicios de esas formas primitivas, sus huellas desdibujadas, cuando se imponía el sometimiento a una estructura mínima. Bonet dice que por estos años Guerrero «plantea las cosas en unos términos dispersos, naufragados», que son los que convergerían en la exposición *The Presence of Black* (1958).

José Guerrero señaló varias veces a lo largo de su vida que le parecía como si el destino le deparara las cosas por partida doble, o sea, con una inevitable ambivalencia. En 1958 su reconocimiento artístico quedó refrendado con la concesión por la Graham Foundation de una prestigiosa beca para trabajar en un proyecto conjunto de arquitectos, filósofos y artistas como Wifredo Lam o Eduardo Chillida «para ver cómo podría remodelarse la ciudad de Chicago». Pero el mismo día que se lo comunicaron se enteró de la muerte de su amigo Carlos Pascual de Lara. Y muy poco después, cuando al cabo de tantos años estaba empezando a disfrutar de una posición que le había costado mucho conseguir, su vida interior se colapsó y se vio abocado al psicoanálisis. Lo llevaría a cabo con el doctor Richter (Quinta Avenida con la 96), y se prolongaría por cuatro años. Poco se

ha dicho de él hasta la fecha, pero es algo que merecería estudiarse.

Por lo demás, tuvo lugar en 1958 un nuevo traslado de domicilio, ahora a 406 West 20th St. En 1959 fue nombrado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno francés, y The Chase Manhattan Bank adquirió varios cuadros suyos con destino a su sede central. En 1960 la Society for Contemporary American Art de Chicago donó su cuadro *Black and Yellow* al Art Institute de la ciudad. Y en 1962 comenzó a impartir clases de dibujo y pintura en la New School for Social Research de Nueva York.

Acabado el psicoanálisis hizo un viaje en solitario, y aprovechó para pactar con su vieja amiga Juana Mordó, que iba a abrir una nueva galería, su presencia en España. Volvió a América. Era 1963 y este año marcó el inicio de una serie de cuadros con títulos españoles: *Generalife*, *Calvario*, *Alpujarra*, *Sacromonte*. El año siguiente, después de una colectiva en la que también figuraba él, la galería Juana Mordó presentó su primera exposición individual con José Guerrero. Y en 1965 regresó a España con su familia. Se instalaron en Madrid, en el número 50 del paseo de La Habana, y adquirieron una casa en Nerja y otra en Cuenca, entre las cuales veranearían a partir de entonces. En Cuenca trabó amistad con Fernando Zóbel, Gustavo



José Guerrero con Betty Parsons en su galería; al fondo su obra *Fire and Apparitions*, Nueva York, 1957.
Foto Leni Iselin, Archivo José Guerrero

Torner, Eusebio Sempere, Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda y Manolo Millares. Durante el viaje por Andalucía que hicieron en verano visitó el barranco de Víznar, e hizo numerosos apuntes figurativos. (De ese viaje es testimonio un reportaje que hizo Roxane para *Life* con motivo del trigésimo aniversario de la muerte de García Lorca; se publicó el 29 de agosto de 1966, profusamente ilustrado con fotografías de David Lees, bajo el título «La España que nutrió a García Lorca».) En 1966 pintó *La brecha de Víznar*, y asistió a la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, en cuya colección figuraban entonces *Barrera con ocre y rojo* y *Rojo sombrío*. En 1967 Juana Mordó editó su carpeta *Seis litografías*, con un texto que Jorge Guillén escribió a instancias de su amigo pintor. Y en 1968 la familia Guerrero volvió a Nueva York, aunque seguiría yendo a España todos los veranos.

En cuanto al trabajo, tenemos que detenernos en la significación de *La brecha de Víznar*. El propio Guerrero confesaba a Pancho Ortúño su capital relevancia: «Creo que abrió una ventana nueva, con grandes formas, con una especie de línea que atraviesa el cuadro [...] siempre he estado un poco fascinado con abrir una ventana, abrir un camino, abrir una brecha». Desde luego, concluido su psicoanálisis, dotado con una visión más clara de lo que le acon-

tecía y acostumbrado a analizar el sentido de sus producciones, Guerrero estaba en condiciones de hacer una autocrítica muy consciente:

Ese cuadro está muy cansado [...] fue una batalla tremenda y finalmente sufrió mucho el cuadro..., tiene muchas heridas, podríamos decir..., y es que aquella diagonal me ha servido mucho después [...] he sacado muchos cuadros de ese cuadro [...] una línea en su sitio y bien puesta tiene tanta importancia como un cuadro lleno de líneas [...] lo que puede ser una línea justa..., que la tira y tiene una expansión..., y es que aquel cuadro tiene para mí una cosa lógica [...] Después de batallar con él, de batallar tanto..., salió algo tan justo que ya no se podía tocar [...] me gustaría que respirara el cuadro..., ese cuadro..., se murió porque se tenía que morir, como la brecha de Federico..., se murió porque lo trabajé demasiado y lo ahogué.

Las enseñanzas de esta obra le iban a permitir en los últimos años sesenta cristalizar lo que Bonet ha llamado «el sistema Guerrero»: «Es entonces cuando comienza a concederle gran importancia a los bordes, a las fronteras, a las zonas en que unos colores coexisten con otros [...] cuando se percata definitivamente de que, más que la acción propiamente dicha —que todavía la va a haber— lo que le interesa es que el color fluya, que la pintura respire,

que el cuadro sea [...] vibrante, luminoso, cargado de energía».

Y a continuación emprendió una nueva serie en la que la voluntad ordenadora dio pie a obras muy construidas y sintéticas. Se trataba de las *Fosforescencias* (las primeras datan de 1970), uno de los conjuntos más comentados de su producción, encabezado por el influyente crítico Clement Greenberg, al que le sorprendieron gratamente en ROSC'71 (Irlanda). Ese mismo año de 1971 el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca editó su carpeta *Fosforescencias: seis serigrafías*, acompañada por un poema de Stanley Kunitz. Las instituciones que colecciónaban arte seguían adquiriendo obras suyas. En 1973 el Newberger Museum (de la State University of New York) le compró una escultura. Al año siguiente fue nombrado Artist in Residence en el Cleveland Art Institute, y más tarde sería Bickford Visiting Artist.

Por entonces compuso los primeros cuadros sobre el tema del arco, y procedió a un abandono progresivo de las *Fosforescencias*. Escribe Bonet: «Sin renunciar al factor orden que aquella serie había simbolizado, y recurriendo a veces a un repertorio de formas similar [...] echa por la borda cierta rigidez que en ella amenazaba, abre sus lienzos a una respiración más ancha y retoma las enseñanzas matisianas». Y Guerrero dice a Ortúño: «Al final,



José Guerrero con Lisa y Tony, París, 1957.
Archivo José Guerrero

José Guerrero con su madre, Gracia Guerrero, Roxane y sus hijos Lisa y Tony en el porche de su casa de Frigiliana, 1971.
Archivo José Guerrero

ni eran cerillas, ni eran gigantes ni nada..., eran los arcos».

Se ha comentado mucho esta suerte de ideograma guerreriano. Pancho Ortúño comenzaba precisamente con él su fundamental entrevista, pidiendo a su autor asociaciones. Y Guerrero, después de los tópicos medios arcos de la Alhambra, trajo a colación dos significantes para él ligados a esa forma ovoide primigenia que desde siempre le acompañaba: los nichos en el cementerio, y el preñado. Respecto a este, decía: «Yo me di cuenta que había una cosa viva». Y la conversación seguía:

—Tú hablas de que la obra respire...

—Es algo..., como de querer vivir.

—Influencia... de algo... sano.

—Sí, de algo sano..., que no haya esa cosa mórbida..., una base más cerca de la tierra... es como si buscáramos más vivir con los pulmones.

La ambivalencia a la que tan sensible era el pintor es elocuente. Unos años más tarde escribía (en carta a Pilar Rubio de 27 de marzo de 1984): «Cuando me refiero a los conquistadores, decía que salían de tierra para mar y ahora parece que salimos de mar para tierra». Más allá de los condicionamientos puramente biográficos hay que atender al horizonte poético de estas apreciaciones. Seguía con Pancho Ortúño:

Y luego también que a las cerillas les pasa lo que a la mujer preñada, que tiene una vida, una vida que se prende [...] al coger las cajas de cerillas, lo que hice yo fue encajar mi vida también..., porque me di cuenta de que en el expresionismo abstracto tenía una energía que se desplazaba [...], que había que condensar esa tensión [...] Pero nunca he querido quedarme en el cajón ni meterme en callejones sin salida [...] lo que yo quiero es tener siempre salidas..., no quedarme en un espacio que yo no pueda atacar..., date cuenta que para mí el riesgo ha sido mi vida entera [...] yo tengo que ver siempre una salida.

En fin, a estas alturas de su obra era plenamente consciente de las formas con las que contaba para con—tener la energía: estaba el óvalo o arco, y estaba la línea (que ordena el espacio surcándolo y haciéndolo palpitante, vibrar). Y, sobre todo, era consciente de que donde se jugaba su pintura era en «las fronteras entre una forma y otra».

En 1975 fue Visiting Artist en el Atlanta College of Art (Georgia). Participó en la carpeta *Granada a Rafael Alberti* (editada por la Fundación Rodríguez—Acosta de Granada) y Grupo Quince editó *El color en la poesía* (seis litografías acompañadas de otros tantos textos poéticos de Rafael Alberti, Laurence Ferlinghetti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Stanley Kunitz

y Pablo Neruda). El 12 de enero de 1976 falleció su madre en Granada.

En Madrid, alquiló un estudio en Serrano, 93 (el que había usado Carmen Laffón). En Granada se celebró su primera antológica, y asistió al Homenaje a Federico García Lorca en Fuente Vaqueros. RTVE le dedicó un programa monográfico, dirigido por Paloma Chamorro (antes, en 1967, ya emitieron un capítulo dedicado a él del programa *Figuras en su mundo*). Y comenzó lo que se ha denominado una *segunda juventud* de José Guerrero. En efecto, a partir de estas fechas, y durante los ochenta, ejerció un magisterio compartido del que los nuevos artistas se beneficiaron gustosamente, y la presencia social de su figura en los dulces años del entusiasmo de la joven democracia española crecería y crecería. En 1977, invitado por Antonio Bonet Correa, asistió al curso de la Magdalena en Santander dedicado al tema *La vanguardia, ¿mito o realidad?* Allí conoció a Marcelin Pleynet. Y se interesó por la actividad crítica y artística más viva, entre cuyos protagonistas pronto haría buenos amigos: Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Alfonso Albaete, Pancho Ortúño, Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, Fernando Huici. Coinciendo con ello, su presencia se materializó en diversos frentes: además de la gran cantidad de exposiciones colectivas para las que se le pidió obra, participó en



Guerrero en su estudio,
Nueva York, 1971.
Foto Allan Baille, Archivo José
Guerrero

Guerrero y Motherwell en
Cuenca, 1979-1980.
Foto Renate Ponsold, Archivo
José Guerrero

diversas ediciones de obra gráfica (1977: grabado para una edición especial de *En el Estado*, de Juan Benet [Grupo Quince]; múltiple *Crecientes* para Serie; 1979: suite de cuatro aguafuertes en color para Grupo Quince; libro *Homenaje a Miró* editado en Palma de Mallorca; 1982: *Por el color*, carpeta de seis aguafuertes con seis poemas de Jorge Guillén [editada por Carmen Durango, Valladolid]; 1983: *Banderas sin países, países sin banderas* [ed. Estampa]; carpeta de tres serigrafías para la galería Palace; 1984: carpeta conmemorativa del V Centenario del Nacimiento de Bartolomé de las Casas; suite *New York - Madrid* (nueve grabados al aguafuerte y al aguatinta editados por Estriarte); cuatro serigrafías para Bon à Tirer), apoyó con sus trabajos las publicaciones más variadas (*Revista de Occidente*, *Separata*, *Retama*, *Madriz*, *Pliegos de Agua*), realizó carteles (candidatura de Granada a los Juegos Olímpicos de Invierno de 1992 [1983], cincuentenario del estreno de *Yerma* en el Teatro Español de Madrid [1984], Festival de Música y Danza de la ciudad de Granada [1986]), impartió cursos y conferencias (1978: «Pintura contemporánea española», Casa de España de Nueva York; «La mujer, el arte y la abstracción en la pintura de Willem de Kooning», Caja de Ahorros de Alicante; 1981: Aula de Arte del Curso de Estudios Hispánicos de la Universidad de Granada; 1984 y 1988: Talleres de Arte Ac-

tual del Círculo de Bellas Artes; 1984: Seminario *El arte visto por los artistas*, organizado por Francisco Calvo Serraller en el Palacio de la Magdalena de Santander), impulsó exposiciones como la de su amigo Robert Motherwell en la Fundación Juan March, e incluso fundó una Beca de Creación Artística, que convocó Juana de Aizpuru (la primera edición, correspondiente al año 1976, recayó en J. M. Bermejo, la segunda beca [1977] la obtuvo Ignacio Tovar). Le fueron concedidas la Cruz de Oficial de la Orden de Isabel la Católica (1978), la de Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno francés (1980-1983), el trofeo Popular de Pueblo 1980 (1981), la Medalla de Oro de Bellas Artes (1984), la Medalla de Oro de la Ciudad de Granada (1985), el Premio Andalucía de Artes Plásticas 1988 (1989) y la Medalla de Oro de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (1990).

En medio de todo ese aluvión de actividades, José Guerrero tuvo que pasar por la amarga experiencia de una dura operación de colon en 1983, operación de la que salió con renovados ánimos y el calor unánime de toda la profesión. Pero el cáncer le atenazaría los años posteriores, dejándole en algunas ocasiones exhausto, hasta que le dio alcance mortal.

Su pintura había logrado la misma maestría que su vida. Había resuelto rigideces, angustias y pérdidas y se desleía feliz, se-

renamente, en su sabido clasicismo. «Mi pintura es, ni más ni menos, lo que ha sido siempre la pintura..., claridad, simplicidad, tensión..., está viviendo, tiene palpitaciones». En 1980 pintó una segunda versión de la obra con la que estaba más obsesionado, *La brecha*. Y aún pintaría una tercera, culminada en 1989 y rebosante de luz y de vida, como ocurría en estos cuadros últimos. Como ciñendo el tono justo para fijar un testamento que quería esencialmente vitalista, como redimiendo con la pura irradiación del color las sombras que habían atenazado la primera ejecución de un cuadro que sabía emblemático. En 1983 había iniciado la *Serie final y comienzo*, y en sus prolongaciones posteriores insistió en el blanco, suma de todos los colores, máxima intensidad energética. De hecho, así como rehizo *La brecha de Víznar* desde esta perspectiva de despojamiento hasta la raíz de lo dramático, de pura disolución de la anécdota en la luz, también revisó un nódulo que le había marcado profundamente, y pintó alguna que otra *Presencia del blanco*.

En 1991, en noviembre, viajó a Nueva York, desde donde fue a Barcelona a casa de su hija Lisa. Allí falleció el 23 de diciembre. Por su expresa voluntad, y por pura lógica, los suyos echaron sus cenizas bajo un olivo andaluz, en lo abierto.



JOSE GUERRERO

Opening November 11
From 5:00 to 7:00 P.M.
Through December 1963

ROSE FRIED GALLERY
40 EAST 68th STREET
NEW YORK CITY

Cronología de exposiciones 1949–1966

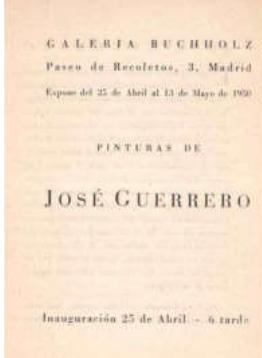
1949

**José Guerrero/Hortense Kelly,
St. George's Gallery,**
Londres, septiembre–octubre.



1950

**Pinturas de José Guerrero,
Galería Buchholz,** Madrid, del 25 de abril
al 13 de mayo.



**Modern American Color Etchings
and Other Intaglio Prints, George Binet
Gallery,** Nueva York, del 18 de diciembre
al 12 de enero.

Artistas participantes: Fred Becker, Vera Berdich, Morris Blackburn, Minna Citron, Edward Colker, Michael Fioriglio, Sue Fuller, Milton Goldstein, José Guerrero, A.P. Hankins, Stanley William Hayter, Anita Heiman, Thomas Richard Hood, Kenneth Kilstrom, Samuel Maitin, Ezio Martinelli, Alice Trumbull Mason, Malcolm Myers, Leonard Nelson, T. Wynne Perpener, Karl Schrag, Arthur Solin, James L. Steg y Peter Lipman-Wulf.



**Pinturas de Guerrero, Lago, Valdivieso,
Lara, Galería Buchholz, Madrid,**
del 7 al 22 de abril

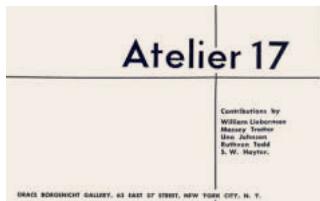
1951

1^a Exposición bienal hispanoamericana de arte, Instituto de Cultura Hispánica.

Exposición de grabado norteamericano, Embajada de los EE. UU., París.

Atelier 17, Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.

Artistas participantes: Fred Becker, Letterio Calapai, Minna Citron, Edward County, Pierre Courtin, Ruth Cyril, Wiz Dadi, Worden Day, Carlos Dyer, Christine Engler, Peter Grippe, José Guerrero, Terry Haass, Stanley William Hayter, Joseph Hecht, Anita Heiman, Fannie Hillsmith, Harry Hoehn, Ian Hugo, Mar Jean Kattunen, Kenneth Killstrom, Alice Mason, Azio Martinelli, Norma Morgan, Seong Moy, Roderick Mead, Nina Negri, Joellen Peet, Gabor Peterdi, Andre Racz, Karl Schrag, Springer, Yves Tanguy, Alexander Calder, Roger Vieillard, Pennerton West, Ana Rosa de Ycaza y Enrique Zanaratu.

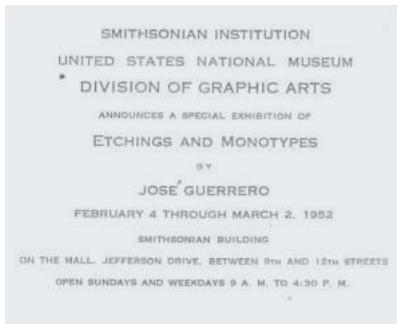


Fifth National Print Annual Exhibition, The Brooklyn Museum, Nueva York, del 21 de marzo al 20 de mayo. 220 artistas participantes.



1952

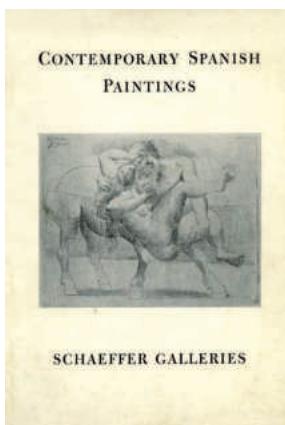
Etchings and Monotypes by José Guerrero, Smithsonian Institution, Washington D. C., del 4 de febrero al 3 de marzo.



1953

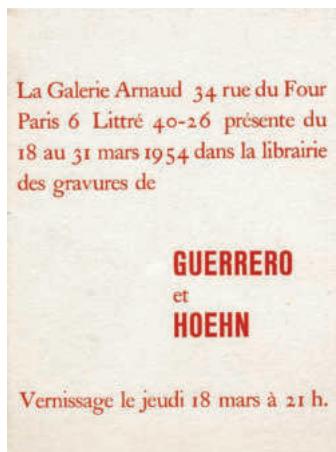
Contemporary Spanish Painting, Schaeffer Gallery, Barnard College, Nueva York.

Artistas participantes: Salvador Dalí, José de Creeft, Julio de Diego, Esteban Francés, Federico García Lorca, Juan Gris, José Guerrero, Joan Junyer, Joan Miró, Pablo Picasso, Luis Quintanilla, José Vela-Zanetti y Esteban Vicente.



1954

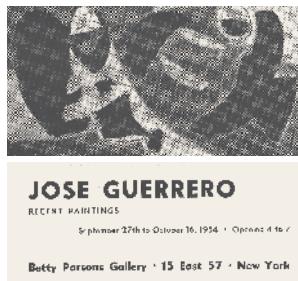
Gravures de Guerrero et Hoehn, Galerie Arnaud, París, del 18 al 31 de marzo.



Paintings and murals by José Guerrero/Recent Graphic Work by Joan Miró, The Arts Club of Chicago, Chicago, del 5 de mayo al 19 de junio.



José Guerrero: Recent Paintings, Betty Parsons Gallery, Nueva York, del 27 de septiembre al 16 de octubre.



Antológica de becarios, Casa de Velázquez, Madrid.

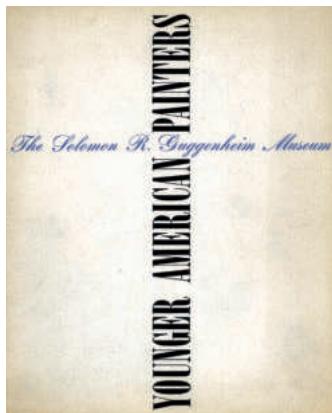
**The Museum Purchase Fund,
The Museum Purchase Foundation
by Gloria Vanderbilt, Hunter College**

Nueva York, abril.

Artistas participantes: Edward Chavez, William Congdon, José Guerrero, Robert DeNiro, Edward Dugmore, Joan Mitchell, Philip Guston, Herbert Katzman, Reuben Tam, Alfred Leslie, Larry Rivers, Paul Mommer, Attilio Salemme y Manucher Yekta.

**Younger American Painters (A Selection),
Solomon R. Guggenheim Museum,**

Nueva York, del 12 de mayo al 25 de Julio. Artistas participantes: Robert D'Arista, William Baziotes, Toni Benrimo, Hyman Bloom, James W. Boynton, James Brooks, Kenneth Callahan, Richard Diebenkorn, Enrico Donati, Ralph S. Du Casse, Leonard Edmondson, John Erickson, Jimmy Ernst, Jean Follett, Miles Forrest, Sonia Gechtoff, Fritz Glarner, Joseph Glasco, Leon Golub, Adolph Gottlieb, Morris Graves, José Guerrero, Philip Guston, Fannie Hillsmith, Demetrios Jameson, Karim Khosrovi, Franz Kline, Willem de Kooning, Alexander Liberman, Alice Trumbell Mason, Matta, Fred Mitchell, William P. Morehouse, Carl Morris, George L. K. Morris, Kyle Morris, Robert Motherwell, George Mueller, Kenneth Nack, Kenzo Okada, Jackson Pollock, Orrel P. Reed, Jack Roth, Richards Ruben, Attilio Salemme, Tadashi Sato, Louis Schanker, Howard B. Schleeter, Merton D. Simpson, John C. Skinas, McKie Trotter, Stanley Twardowicz, Howard Warshaw, Hugo Weber, Richard A. White, Ulfert Wilke y Paul Wonner.



Fransk Grafik, De Unga, Estocolmo, del 30 de octubre al 10 de noviembre. Artistas participantes: Araceli, Bertini, Calliannis, Courtin, Dimitresco, Enard, Fichet, Goebel, Guerrero, Haas, Hoehn, Kalinowski, Koenig, Legrand, Quentin, Ranger, Rezvani, Siroux y Viseux



**Exposición en la Art Gallery of Ottawa,
Toronto.**

1955

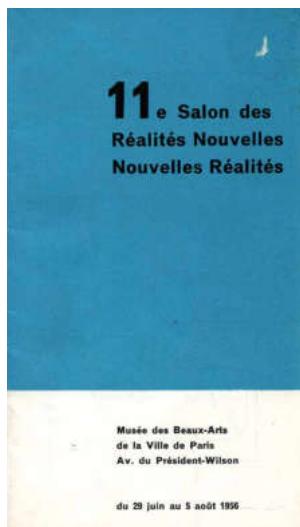
**Younger American Painters (A Selection),
(itinerancia de la exposición organizada
por el Solomon R. Guggenheim
Museum), Portland Art Museum,
Oregon, del 2 de septiembre al 9 de
octubre; Henry Art Gallery, University of
Washington, Seattle, del 16 de octubre al
13 de noviembre; San Francisco Museum
of Art, San Francisco, del 15 de noviembre
al 22 de enero.**

1956

**Dix Jeunes Peintres de l'École de Paris,
La Galerie de France, París, enero.
Artistas participantes: Appel, Barbarigo, Calliannis,
Corneille, Guerrero, Kallos, Levee, Maryan, Rezvani y Vaito.**

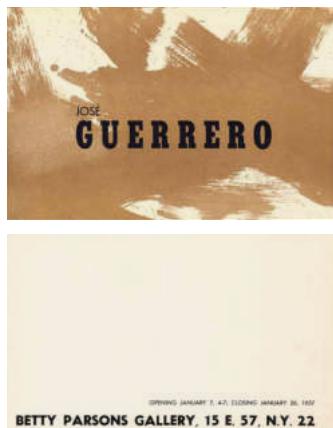
**Younger American Painters (A Selection),
(itinerancia de la exposición organizada
por el Solomon R. Guggenheim
Museum), Los Angeles County Museum,
Los Angeles del 1 al 29 de febrero;
University of Arkansas, Fayetteville,
Arkansas, del 9 de marzo al 10 de abril;
Isaac Delgado Museum of Art, New
Orleans, del 15 de abril al 20 de mayo.**

**11^e Salon des Réalités
Nouvelles—Nouvelles Réalités, Musée
des Beaux-Arts de la Ville de París,
París, del 26 de junio al 5 de agosto.
230 artistas participantes.**



1957

**José Guerrero, Betty Parsons Gallery,
Nueva York, del 7 al 26 de enero.**



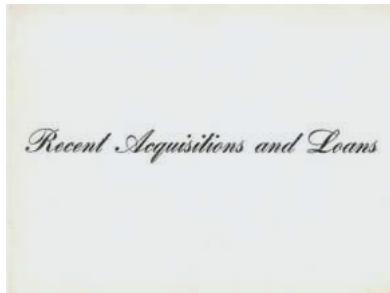
Recent Acquisitions and Loans (1957),

Solomon R. Guggenheim Museum,

Nueva York, del 12 de junio al

11 de agosto.

Artistas participantes: Constantin Brancusi, Alberto Burri, Oscar Chelimsky, Bernard Childs, Carmen Cicero, Joseph Glasco, José Guerrero, Etienne Hajdu, Alexandre Istrati, Petar Lubarda, Alberto Magnelli, Corrado Marca-Relli, Joan Miró, Joan Miró y Joseph Llorens Artigas, Ben Nicholson, Pablo Picasso, William Ronald, Tadashi Sato, Laroslav Serpan, Pierre Soulages y Adja Yunkers.

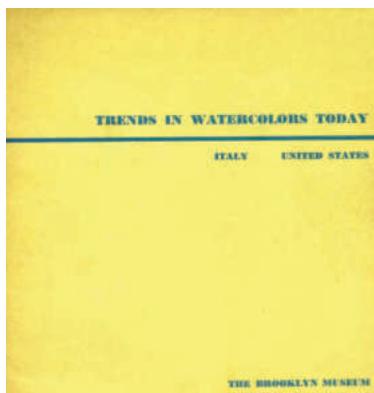


Trends in Watercolors Today. Italy-U.S.,

The Brooklyn Museum, Nueva York,

del 9 de abril al 26 de mayo.

131 artistas participantes.



New York Artists' 6th:

Annual Exhibition, Stable Gallery,

Nueva York, del 7 de mayo al 1 de junio.

Selección de artistas participantes: William Baziotics, Louise Bourgeois, Enrico Donati, José Guerrero, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Alfred Leslie, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Kenzo Okada, Ad Reinhardt, Milton Resnick, Jack Tworkov y Esteban Vicente.

50 ans de peinture abstraite (organizada

con ocasión de la publicación del

diccionario de Seuphor), Galerie Creuze,

París, del 9 de mayo al 12 de junio.

400 artistas participantes.



12^e Salon des Réalités

Nouvelles—Nouvelles Réalités,

Musée des Beaux-Arts de la Ville de

Paris, París, del 2 de julio al 4 de agosto.

224 artistas participantes.



1958

The Presence of Black: New Paintings,

Betty Parsons Gallery, Nueva York,

del 24 de noviembre al 13 de diciembre.



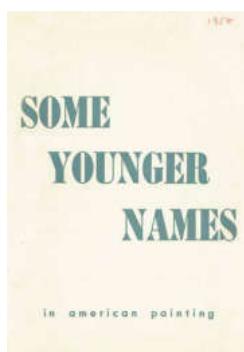
Some Younger Names in American

painting, Worcester Art Museum,

Worcester, Massachusetts,

del 7 de febrero al 16 de marzo.

Artistas participantes: Robert D'Arista, Fritz Bultman, Carmen Cicero, Richard Diebenkorn, Jimmy Ernst, Sam Francis, José Guerrero, Corrado Marca-Relli, Carl Morris, Kyle Morris, George Mueller, Yutaka Ohashi, Kenzo Okada, Jack Roth, William Ronald, Tadashi Sato, Paul Wonner y Adja Yunkers.



Action painting, Dallas Museum of

contemporary Arts, Dallas, Texas,

del 5 de marzo al 13 de abril.

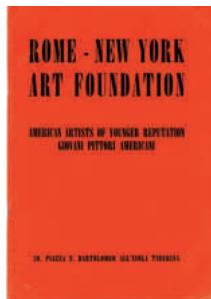
Artistas participantes: Gandy Brodie, Elaine de Kooning, Willem de Kooning, Richard Diebenkorn, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Richard Goodnough, Adolph Gottlieb, José Guerrero, Hans Hofmann, Franz Kline, John Little, Joan Mitchell, Jackson Pollock, Milton



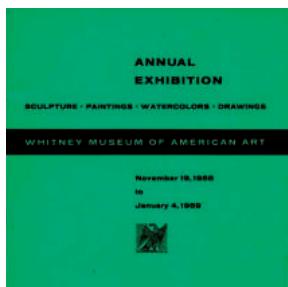
**American Artists of Younger Reputation,
Rome-New York Art Foundation,**

Roma, abril y mayo.

Artistas participantes: Paul Burlin, Lawrence Calcagno, Nicolas Carone, Norman Carton, Carmen Cicero, Richard Diebenkorn, Jimmy Ernst, Joseph Glasco, José Guerrero, Herbert Katzman, Corrado Marca-Relli, Fred Mitchell, Joan Mitchell, Carl Morris, Kyle Morris, George Mueller, Yutaka Ohashi, Kenzo Okada, Tadahsi Sato, Louis Schanker, Stanley Twardowicz, Paul Wonner y Adja Yunkers.



**Annual Exhibition, Whitney
Museum of American Art,**
Nueva York, del 19 de noviembre
al 4 de enero.
184 artistas participantes.



**The 1958 Pittsburgh International
Exhibition of Contemporary Paintings and
Sculptures, Carnegie Institute,** Pittsburgh,
del 5 de diciembre al 8 de febrero.
488 artistas participantes.



1959

Cocoran Museum Biennale, Washinton, D.C.

**Artist as Collectors, The American
Federation of Arts, The City National
Bank, Fort Smith, Arkansas,** del 1 al 22 de
noviembre; **Southern Illinois University,
Carbondale, Illinois,** del 27 de noviembre
al 15 de diciembre.

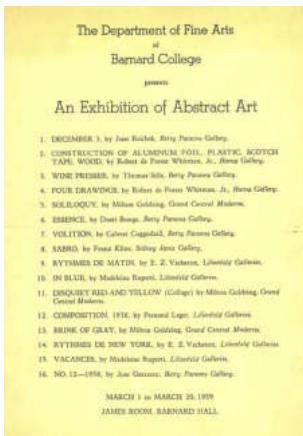
Artistas participantes: Ben-Zion, James Brooks, David Budd, Nicholas Carone, Willem de Kooning, Roger de la Fresnaye, Enrico Donati, Jean Dubuffet, John Ferren, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, José Guerrero, Philip Guston, Hans Hofmann, Angelo Ippolito, Franz Kline, Lee Krasner, Fernand Léger, John Little, George L. K. Morris, Robert Motherwell, Alfonso Ossorio, Francis Picabia, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Ethel Schwabacher, Joaquín Torres-García, Esteban Vicente y Adja Yunkers.

**Segunda Bienal Interamericana, Instituto
Nacional de Bellas Artes, Museo
Nacional de Artes Plásticas,** México, D. F.

**Museum Directors' Choice, Baltimore
Museum of Arts,** Baltimore.

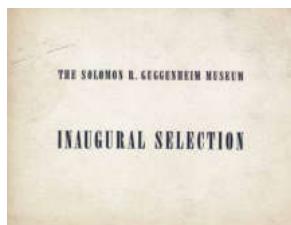
**An Exhibition of Abstract Art, Barnard
College,** Nueva York, marzo.

Artistas participantes: Jesse Reichek, Robert de Forest Whitman Jr., Thomas Sills, Milton Goldring, Dusti Bonge, Calvert Coggeshall, Franz Kline, E. Z. Vacheron, Madeleine Ruperti, Fernand Léger y José Guerrero.



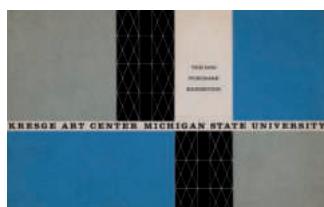
**Inaugural Selection,
Solomon R. Guggenheim Museum,**

Nueva York, del 21 octubre al 19 de junio.
Artistas participantes: Afro Basaldella, Josef Albers, Karel Appel, Jean Arp, Martin Barre, Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Georges Braque, Victor Brauner, James Brooks, Alberto Burri, Alexander Calder, Paul Cezanne, Marc Chagall, Eduardo Chillida, Carmen Cicero, Stuart Davis, Robert Delaunay, Ralph S. Du Casse, Jean Dubuffet, Max Ernst, Lyonel Feininger, Sam Francis, Albert Gleizes, Nathalia Goncharova, Adolph Gottlieb, Juan Gris, José Guerrero, Simon Hantai, Hans Hartung, David Hayes, Auguste Herbin, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Franz Kline, Willem de Kooning, Wifredo Lam, Andre Lansky, Michel Larionov, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Aristide Maillol, Kasimir Malevich, Alfred Manessier, Franz Marc, Etienne-Martin, Georges Mathieu, Jean Metzinger, Joan Miró, Joan Miró and Joseph Llorens Artigas, Amedeo Modigliani, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Kyle Morris, Ben Nicholson, Antoine Pevsner, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, Jackson Pollock, William Ronald, Henri Rousseau, Kurt Schwitters, William Scott, Laroslav Serpan, Georges-Pierre Seurat, Pierre Soulages, Kumi Sugai, Pierre Tal Coat, Antoni Tapies, Victor de Vasarely, Maria Helena Vieira Da Silva, Jacques Villon, Takeo Yamaguchi y Adja Yunkers.

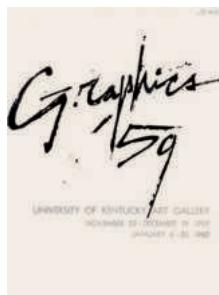


**The 1959 Purchase Exhibition, Kresge
Art Center, Michigan State University,**
noviembre.

75 artistas participantes.



**Graphics '59, University of
Kentucky Art Gallery,** Lexington,
del 22 de noviembre al 20 de enero.
72 artistas participantes.





Cartel invitación de la exposición *José Guerrero: New Paintings*, en la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1960.
Archivo José Guerrero

1960

José Guerrero: New Paintings,
Betty Parsons Gallery, Nueva York,
del 7 al 26 de noviembre.



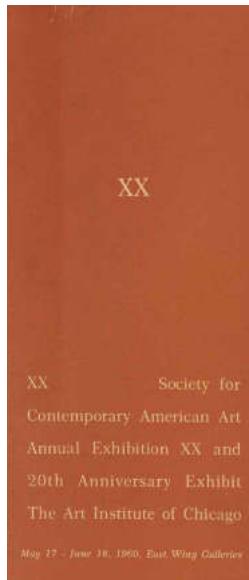
Fellows of Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago.

Artist as Collectors (itinerancia de la exposición de The American Federation of Arts), **The Akron Art Institute**, Akron, Ohio, del 3 al 23 de enero; **Wabash College, Crawfordsville**, Indiana, del 9 al 27 de febrero; **Fort Wayne Art School and Museum; Fort Wayne**, Indiana, del 12 de marzo al 2 de abril; **Miami Beach Art Center, Miami Beach**, Florida, del 6 al 22 de junio; **Woman's College, Greensboro**, North Carolina, del 8 al 28 de septiembre; **University of Virginia**, Charlottesville, Virginia, del 10 al 31 de octubre; **Midland Art Association, Midland**, Michigan, del 17 de noviembre al 8 de diciembre.

24 American Abstract Annual, **Riverside Museum**, Glasgow, del 28 de febrero al 27 de marzo.

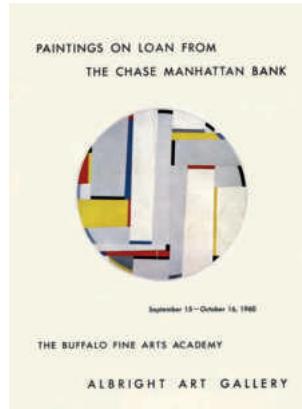
Artistas participantes: Joseph Albers, Calvin Albert, L. Alcopley, Will Barnet, Herbert Bayer, Maurice Berezov, Nell Blaine, Ilya Bolotowsky, Harry Botkin, Theodore Brenson, James Brooks, Byron Browne, Rhys Caparn, Eve Clendennin, Robert Conover, Doris Cross, Nassos Daphnis, Eleanor de Laittre, Blanche Dombek, Perle Fine, Suzy Frelinghuysen, Adolf Fleischmann, Maurice Golubov, Sidney Gordin, John Grillo, José Guerrero, Beate Hulbeck, Angelo Ippolito, Robert Jorgensen, Jerry Kajetanski, Herbert Kallem, Nikolai Kasak, Paul Kelpe, Joseph Konzal, Harold Krisel, Ibram Lassaw, Irving Lehman, Michael Loew, Vincent Longo, George McNeil, Leo Manso, Alice T. Mason, Joseph Meert, Joseph Meierhans, Lily Michael, Jeanne Miles, George L. K. Morris, Louise Nevelson, Hans Richter, Raymond Rocklyn, Antony Rubino, Abram Schlemowitz, John Sennhauser, Charles Shaw, Louis Silverstein, Esphyr Slobodkina, Hyde Solomon, Max Spivak, Harry Tedlie, John Von Wicht, Jean Xceron, Henry Charles Pearson y Charmion Von Wiegand.

XX Society for Contemporary American Art Annual Exhibition, East Wing Galleries, The Arts Institute of Chicago, Chicago, del 17 de mayo al 18 de junio. Artistas participantes: Josef Albers, David Aronson, Paul Banks, Leonard Baskin, Claude Bentley, Norman Bluhm, Keith Boyle, Byron Burford, Alexander Calder, Cosmo Campoli, Francis Chapin, George Cohen, Robert Cremen, Edward Dugmore, Jimmy Ernst, Richard Florsheim, Sidney Gordin, José Guerrero, O. Louis Guglielmi, Philip Guston, Julius Hatofsky, Joseph Hirsch, Hans Hofmann, T. Joan Jacobs, Ruth Maria Kilby, Clinton King, Babette Kornblith, James Lechay, Alfred Leslie, Julian Levi, Alan Lunak, Richard Lytle, Boris Marco, Matta, Joan Mitchell, George Mueller, Leroy Neiman, Louise Nevelson, Emile Norman, Kenzo Okada, Arthur Osver, William Palmer, Jackson Pollock, Gregorio Prestopino, Charles R. Prilik, Abraham Rattner, Robert Rauschenberg, Milton Resnick, I. Rice Pereira, John Rood, Bernard Rosenthal, Tadashi Sato, Michael Schrager, Kurt Seligmann, Ben Shahn, Charles Shaw, Charles Sheeler, David Smith, Leon Smith, Vicci Sperry, Hedda Sterne, Tom Strobel, Jack Tworkov, Esteban Vicente, Abel Warshawsky y Jack Zajac.



Paintings on loan from the Chase Manhattan Bank, Albright Art Gallery, The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, Nueva York, del 15 de septiembre al 16 de octubre.

Selección de artistas participantes: Alexander Calder, Varda Chryssa, Sam Francis, Fritz Glarner, Leon Golub, Robert Goodnough, José Guerrero, Robert Indiana, Heinz Marck, Robert Motherwell, Louise Nevelson, Isamu Noguchi y Kenzo Okada.



1961

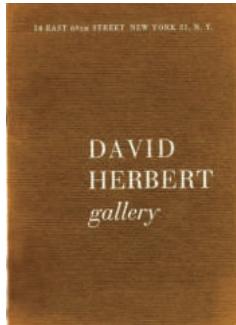
Contemporary Art—Acquisitions, 1959–1961, **Albright-Knox Art Gallery**, Buffalo, Nueva York.



American Abstract Artist Annual: Selection of the Friends of the Whitney Museum, **Whitney Museum**, Nueva York.

Spanish and Latin American,
David Herbert Gallery, Nueva York,
del 1 de febrero al 31 de marzo.

Artistas participantes: Rodolfo Abularach, Martín Chirino, José Luis Cuevas, José Guerrero, Wifredo Lam, Matta, Edgar Negret, Alejandro Otero, Eduardo Ramírez, Antoni Tàpies y Antonio Toribio.

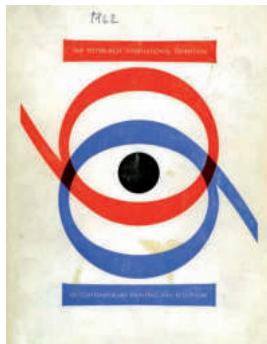


Acquisition, 1953–1961,
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York, del 19 de abril al 21 de mayo.

6th Exhibition of modern art,
Mary Washington College, Virginia,
del 22 de octubre al 21 de noviembre.
60 artistas participantes



**The 1961 Pittsburgh International
Exhibition of Contemporary Painting and
Sculpture, Carnegie Institute**, Pittsburgh,
del 27 de octubre al 7 de enero.
448 artistas participantes.



1962

**The First Five Years Acquisitions
by the Friends of the Whitney Museum
of American Art, 1957 – 1962,**
Whitney Museum of American Art,

Nueva York, del 16 de mayo al 17 de junio.
Artistas participantes: Norman Bluhm, Charles Burchfield, Ernest Briggs, Alexander Calder, James Brooks, Carmen Cicero, Stuart Davis, Chryssa, Giorgio Cavallon, Willem de Kooning, José Guerrero, Arthur Deshaies, Helen Frankenthaler, Philip Guston, Cleve Gray Morris Graves, Naum Gabo, John D. Graham, Richard Hunt, John Heliker, Hans Hofmann, Raoul Hague, Angelo Ippolito, William Kienbusch, Wolf Khan, Franz Kline, Seimur Lipton, Richard Lindner, Michael Lekakis, Richard Lippold, John Marin, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Joan Mitchell, Louise Nevelson, Kenzo Okada, Isamu Noguchi, Philip Pearlstein, Gabor Peterdi, Reginald Pollock, Andre Rancz, Abraham Rattner, Robert Rauschenberg, Karl Schrag, Raymond Rocklin, James Rosati, Jon Schueler, Theodoros Stamos, Ben Shahn, Richard Stankiewicz, Niles Spencer, Reuben Tam, Mark Tobey, Esteban Vicente, Jack Tworkov y James Wines.



**Annual Exhibition 1962: Sculpture
& Drawings, Whitney Museum of
American Art**, Nueva York, del 12 de
diciembre al 3 de febrero.
184 artistas participantes.

1963

José Guerrero: New Paintings,
Betty Parsons Gallery, Nueva York,
del 7 al 26 de enero.

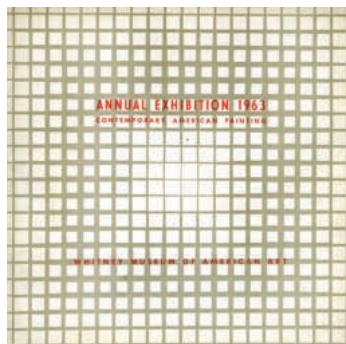
José Guerrero, Rose Fried Gallery,
Nueva York, noviembre–diciembre.



**Contemporary Painting from the
Permanent Collection from the
Albright-Knox Art Gallery,**
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,
Nueva York, del 1 de febrero
al 2 de marzo.

**27th. Annual Exhibition of the American
Abstract Artists, East Hampton Gallery**,
Nueva York, del 7 de mayo al 1 de junio.

**Annual Exhibition 1963: Contemporary
American Painting, Whitney Museum
of American Art**, Nueva York del 11 de
diciembre al 2 de febrero.
145 artistas participantes.



1964

José Guerrero, Galería Juana Mordó, Madrid, mayo–junio.



JOSE GUERRERO

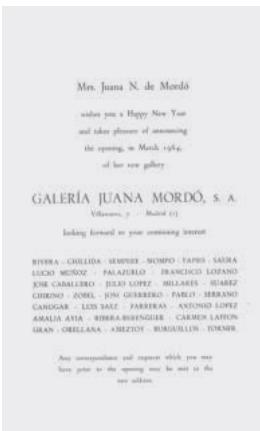
Accesions and Proposals, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, abril–mayo.

Artistas participantes: Lee Bontecou, James Boynton, James Brooks, Corneille (Corneille Guillaume Beverloo), José Guerrero, Edward Higgins, Pierre Matisse, Piet Mondrian, Carl Morris, Isamu Noguchi, Pablo Picasso, Jan Senbergs, Kumi Sugai, Antoni Tàpies y Mark Tobey.

Pennsylvania Academy of Fine Arts Annual, Filadelfia.

Colectiva inaugural, Galería Juana Mordó, Madrid, marzo.

Artistas participantes: Vicente Ameztoy, Amalia Avia, Jaime Burguillos, José Caballero, Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Francisco Farreras, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio López, Julio López, Francisco Lozano, Manolo Millares, Eduardo Mompó, Lucio Muñoz, Gastón Orellana, Pablo Palazuelo, Juan de Ribera Berenguer, Manuel Rivera, Luis Sáez, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.



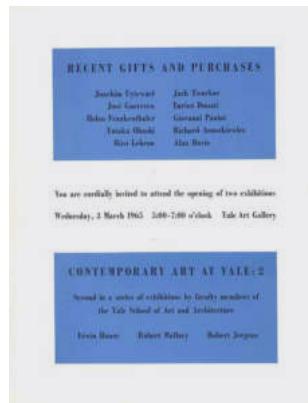
1965

José Guerrero/Malerei, Galería Buchholz, Munich, del 9 de marzo al 20 de abril.

Contemporary Spanish Art, Art originals, Gallery, New Canaan, Connecticut.

Recent Gifts and purchases, Yale University Art Gallery, marzo.

Artistas participantes: Richard Anuszkiewicz, Alan Davie, Enrico Donati, Helen Frankenthaler, José Guerrero, Rico Lebrun, Yutaka Ohashi, Giovanni Panini, Jack Tworkov y Joachim Uytewael.

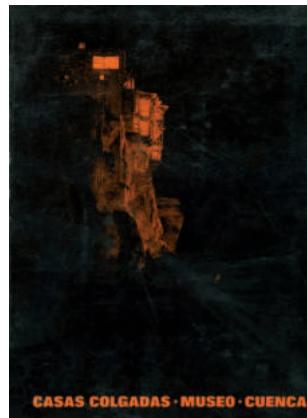


1966

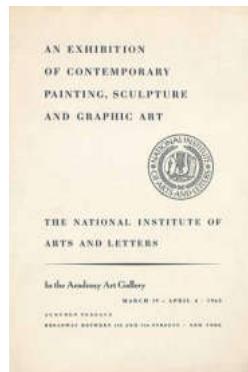
Gifts, Loans, Purchases, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, marzo.

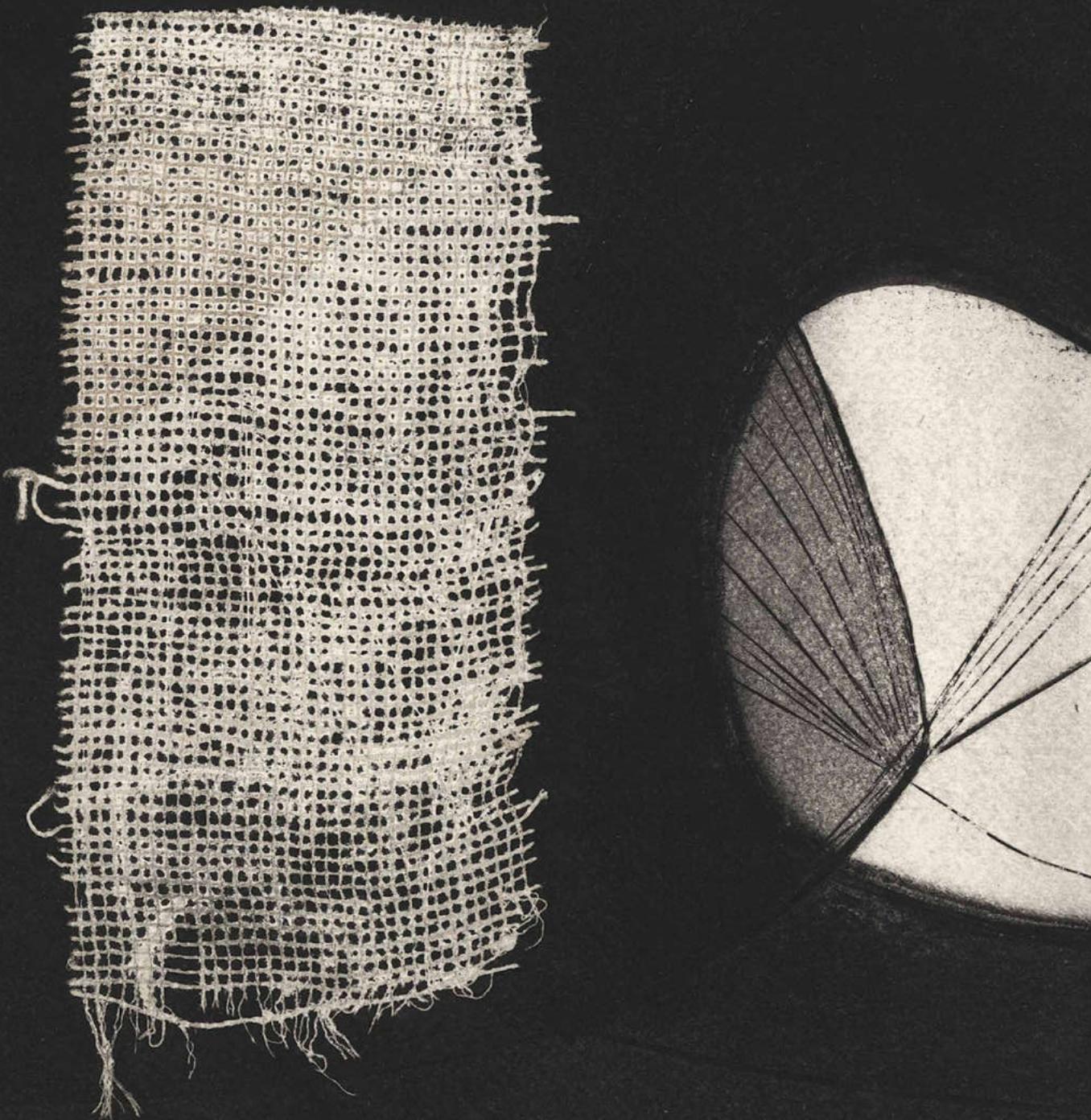


Inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.



An Exhibition of Contemporary Painting: Sculpture & Graphic Art, National Institute of Art and Letters, Academy Art Gallery, Nueva York, del 19 de marzo al 4 de abril. Artistas participantes: James Brooks, Jimmy Ernst, Lee Gatch, Thomas Stearns, Marcia Marcus, Paul Burlin, Henry Billings, James Havard, José Guerrero, Ulfert S. Wilke, Lennart Anderson, Richard Mayhew, Carroll Cloar, Nell Blaine, Bruno Lucchesi, Richard A. Miller, Romare Bearden, Joyce Reopel, Sigmund Abeles, Robert Cronbach, James Gill, Jacob Landau, Joe Lasker, David V. Hayes y Elliot Offner.





Anexo documental

Folleto de la exposición *Pinturas de José Guerrero*
en la Galería Buchholz, Madrid, 1950.
Archivo José Guerrero

GALERIA BUCHHOLZ

Paseo de Recoletos, 3, Madrid

Expone del 25 de Abril al 13 de Mayo de 1950

PINTURAS DE

JOSÉ GUERRERO

Inauguración 25 de Abril - 6 tarde

JOSÉ GUERRERO

ES arriesgado aventurar, no un juicio —yo nunca juzgo, ni doy lecciones— sí, una sugerencia o interpretación para el espectador al tiempo de encararse éste con la obra del artista. Allá él que la vea, si la comparte ó no. Ya está así la obra de arte jugando su importante papel: a uno le dice una cosa; a otro, distinta; innumerables cosas y aún en contradicción. Como para el amor, todo menos la indiferencia, el aburrimiento. Como quiera que sea, el espectador habrá de tener los ojos en la cara. Es posible que venga estragado por las vulgaridades y rutinas del mundo: tendrá que resarcirse los ojos. Es un ademán que supone el ponernse en situación, embarcarse. Si discutimos tiene que ser sobre cubierta, dejada la orilla, por los mares del artista. José Guerrero ha traído aquí el botín de su epopeya.

Nació en Granada en el año catorce; hizo estudios en su ciudad, y en la Escuela de Bellas Artes

de Madrid. Su primera exposición, entonces, ya gritaba contra lo que le enseñaban. Lleva la fiebre de su sangre por Suiza, Italia, Francia y Bélgica, trabajando, exponiendo, batallando consigo mismo y con su sombra. Guerrero ha visto por todas partes esa geometría secreta que enlaza las cosas en sistemas de belleza: pero la lucha estalla al reducirlos a pintura. La armonía que él descubre y se propone revelar, se estrella y se abraza con la pasión propia. Su lumbre interior lo hace arder todo. Así veis en la serena y perdurable consonancia de la naturaleza, abiertas sus entrañas de tragedia. Hay en Guerrero como una ascética manera de lucha que presupone la coexistencia de dos potencias antagónicas, sin que ninguna de ellas logre vencer definitivamente. En su pintura está la descomunal belleza del incendio de un monumento clásico. La grandeza patética de un drama esencial, donde todo lo arrebata su vehemencia.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO

C A T A L O G O J O S E G U E R R E R O

1. PANORÁMICA DE ROMA	ÓLEO
2. LA VENTANA	>
3. EL LAGO DE THUN	>
4. EL MÚSICO AMBULANTE	>
5. LA CARTELERA	>
6. NATURALEZA MUERTA	ACUARELA
7. VENTANAS DE PARÍS	>
8. CARRO CON REDES	>
9. MATERNIDAD	>
10. LA VISITA	>
11. VENDEDOR DE PESCADO	>
12. LAVANDERAS	>
13. ESCENA FAMILIAR	>
14. DOS MUJERES LAVANDO	>
15. ENTRADA DE BARCOS PESQUEROS	>
16. FLORES	>
17. TULIPAS	>
18. BARCAS Y REDES	>
19. MATERNIDAD	DIBUJO
20. ARENEROS	>
21. LAVANDERAS	>
22. TRES LAVANDERAS	>
23. EL MUELLE	>

Portada del folleto de la exposición organizada
por el Barnard College, *Contemporary Spanish Painting*,
en la Schaeffer Gallery, Nueva York, 1953.
Archivo José Guerrero

**CONTEMPORARY SPANISH
PAINTINGS**



SCHAEFFER GALLERIES

21 DE ENERO DE 1953

Sweeney
de
Laura azpi
1/2



(Fotos LA PRENSA, por César González)

A BENEFICIO DE LAS BECAS DE BARNARD COLLEGE. Grupo de artistas españoles representados en la exhibición de pintura contemporánea de España, organizada a beneficio del Fondo de Becas del Departamento de Español de Barnard College. La exhibición fue abierta al público ayer martes en la Galería Schaeffer, donde permanecerá hasta el 7 de febrero. En la foto aparecen, de izquierda a derecha, de pie, José de Creeft, escultor; José María Sert, arquitecto; James Johnson Sweeney, Mrs. Millicent C. Mc Intosh, presidenta del Barnard College, Luis Quintanilla, señora Laura García Lorca, M. Shaeffer, Esteban Vicente, señora Amelia del Río y Joan Junyer. Sentados, Julio de Diego, José Vela Zanetti, José Guerrero y Esteban Francés.

Recorte de prensa con la imagen de los artistas españoles participantes en la exposición organizada por el Barnard College, *Contemporary Spanish Painting*, en la Schaeffer Gallery, Nueva York, 21 de enero de 1953.
Archivo José Guerrero

20 January
1953

THE

SPANISH PAINTINGS SEEN IN EXHIBITION

Contemporary Show Opens at Schaeffer's as Benefit for Barnard Department Fund

By ALINE B. LOUCHIEIM

"Contemporary Spanish Paintings," a handsome, new loan exhibition, opened yesterday at the Schaeffer Galleries, 52 East Fifty-eighth Street. Large enough, this show is being held as a benefit of the scholarship fund of Barnard College's Department of Spanish. The exhibition, which includes several paintings never before shown publicly, will run through Feb. 7. Admission is 50 cents.

Despite the internationalism of modern art and the fact that almost all of these Spanish masters were born after 1900, they stick to an exaggerated degree. Sharp, bright color is opposed by the most stringent of monochromes. If there is one dominant theme in art (and it is not odd that St. Teresa came from Avila), there is also agony.

CARING HIGH VOLTAGE

In Spanish painting, when there is intensity, from the Apocalyptic vision of Goya to the anguish of Picasso's "Woman in Green Costume," it seems to carry an especially high voltage. When there is otherness, as in the contrast to a Juan Gris still-life, it is underlined by a serenity and calm.

These qualities make themselves felt in the exhibition rooms, no, perhaps, because the show, for which James Johnson Sweeney, director of the Solomon R. Guggenheim Museum and Jose Luis Sert, architect, served as consultants, has been carefully selected to include strong examples of each painter. The exhibit room with Picasso and Juan Gris still-lives, makes an impressive welcome. The brooding black, grays and tans in Gris' architecture drawings have a quality of majesty, relieved but not denied by such lyric hues as the lavender and blue in the beautified "Bathers" and "Nude."

The Picasso room spots various of this master's styles. A tender harlequin portrait sets up a happy peacock's relation with the poohs "Still-Life With Fishes" nearby, both imbued with sentiment. These are majestic, simple drawings in the pencil "Mother and Child" and full-bodied, vigorous ones like the silverpoint "Jesus and Delarue."

GALLERY FOR MIRO

Miro dominates an upstairs gallery. There are, of course, early "Farmer's Wife" of 1922, her large toes like tilted fields, her doll-like face and the evil grinning cat-like mouth. His pencil sketches, as well as examples of his mature type, where little, carnival-bright megalomaniac shorthand symbols are set in intense, lyrical, brutalities, a sardonic smile and a touching heartbeat are met in these camouflaged figures in the Beatus manuscript and the expressive little Romanesque figures of Banting de Compostela, come to mind.

Dali is here, exquisite in manner, pretentious in matter, his paintings at once as real and unreal as the canary-yellow teats on Spanish baroque sculpture. Like Miro, his nudes, especially in delicate pencil drawings, presents facets that speak of man's martyrdom, while Jose Vela-Zanetti's sketchy, stylized United Nations mural paints a more active anguish, born of destruction and brooding.

Julio de Diego's "The Great City Resists With Courage" suggests but, in its watery tones, the passing of Goya. In the associations of Esteban Francés, torn shreds and patches of color that have been torn and maimed, arrangements flicker like a broken Greek. Guerriero's frescoes are bold and monumental with big colors locked into place in the design. The last of the paintings, Garcia-Lorca, are fascinating interior revelations of a sensitive and tragic nature.

Winthrop Aldrich and Mrs. Frank Atchison, both Barnard trustees, head the list of patrons and sponsors for the exhibition. Others include Mrs. Jorge Andra, Jr., Mr. Jose A. Camporubio, Mr. and Mrs. Robert DeVecchi, Prof. Eugenio Pinedo, Dr. and Mrs. Francisco Garcia-Mata, Mrs. Alfred F. Hass, Mrs. Perry L. Kyriatson, Mrs. G. Philip Lawrence and Mr. and Mrs. Philip Morris.

Also Mrs. Gavin MacBain, Mrs. Katalina Pizer de MacManus, Dr. and Mrs. Emilio Nunez, Mrs. Ogden St. Reid, Mrs. Richard Rodgers,

Mrs. Janine Easton Redwood, Mr. and Mrs. Louis Shapiro, Mr. and Mrs. Hans A. Sonnenthal and Mrs. Arthur Hays Sulzberger. Guests have been invited to Barnard for the exhibition by Edward A. Bragdon, Walter P. Chrysler Jr., Mr. and Mrs. Stephen Duggan, Mr. and Mrs. George E. Gould, Prof. Angel de Rio, Morris Gottschalk, Mrs. Hildegarde Meissner, Mr. and Mrs. A. L. Hillman, Alexander L. Hollander, James J. Lyons, Dr. D. Lester, Mrs. Alejandra Matisse, Pierre Matisse, Mrs. Alba Morris, Stephan, Mr. and Mrs. Bernard Rothenberg, Mr. and Mrs. John Rockefeller, Mr. and Mrs. José Luis Sert, James Thrall Soby and C. Valentine.

TRAVEL

NEW YORK TIMES, SU

BARNARD TO EXHIBIT SPANISH PAINTINGS

A loan exhibition of contemporary Spanish paintings will be opened by the Barnard College Spanish Department on Jan. 19, at the Schaeffer Galleries, 52 East Fifty-eighth Street.

Featuring works by Pablo Picasso, Salvador Dali, Juan Miro, and Juan Gris, the exhibition will include paintings by Spanish artists now working in New York: Juan Junyer, Esteban Vicente, Julio de Diego, Luis Quintanilla, Esteban Frances, and Jose Guerrero. Sculpture by Jose de Creeft and drawings by the poet Federico Garcia-Lorca will be shown also.

The exhibition has been planned to demonstrate the contribution of Spain to contemporary art and to help establish a scholarship fund that will enable Spanish students to come to Barnard. The paintings have been loaned to Barnard by private collectors.

Many of the works to be included in the exhibit are rarely shown publicly, according to Mrs. Francisco Garcia-Lorca, chairman of the exhibition and member of the Barnard Spanish department.

James Johnson Sweeney, art critic, author and director of the Solomon R. Guggenheim Museum, and Jose Luis Sert, colleague of the French architect Le Corbusier, will serve as consultants in the selection of the paintings.

Recorte de prensa del *New York Times* sobre la exposición organizada por el Barnard College, *Contemporary Spanish Painting*, en la Schaeffer Gallery, Nueva York, 1953.
Archivo José Guerrero

Recorte de prensa del 20 de enero de 1953 sobre la exposición organizada por el Barnard College, *Contemporary Spanish Painting*, en la Schaeffer Gallery, Nueva York, 1953.
Archivo José Guerrero



Guerrero preparando una pintura mural en Nueva York,
hacia 1950.
Archivo José Guerrero

Guerrero en el patio trasero de su estudio en la calle 18,
Nueva York, hacia 1955-1958.
Archivo José Guerrero



JOSE GUERRERO
426 West 18th Street
New York 11, N.Y.

For five years I have been working with a new chemical product, ethyl silicate, which I believe offers enormous possibilities as a paint medium particularly well suited to mural painting.

Ethyl silicate is manufactured by the Carbide and Carbon Chemicals Co. When mixed with ethyl alcohol, hydrochloric acid and ethyl silicate, dry pigments produce a paint medium which has all the freshness and clarity of fresco plus an additional quality of clear colors that result from the transparency of the ethyl silicate. Murals using this medium, on outdoor or indoor walls, have shown great resistance to extremes of heat, cold, humidity or dryness, so are practical for any climate. The colors retain their original brilliance.

I first began using ethyl silicate when I found that many new buildings were making interesting use of such materials as brick, cinder blocks, concrete, but the walls, however interesting texturally, often looked very bare. I started with six red bricks, made a small model "wall" on which I applied an area of mortar and then painted a few simple forms, using this new chemical. (See photo 1.)

Continuing, I made murals on other small "walls" of cinder blocks, asbestos and brick tile (see photo 2.). All were small in scale, but gave me a chance to see what could be done with larger murals on large-scale walls.

In one case I made a panel, six feet by four feet, which could be used as a movable separation partition in a room or ^{see photo 3} garden. After this I was commissioned, by Playground Associates, of New York, to make such a panel for a playground. (See photo 4.) This mural has been affixed to a wall in the outdoor playground of a Day Care Center in Houston, Texas.

In the course of this work some of these and other walls or panels have been included in painting exhibitions, in New York and

JOSÉ GUERRERO
424 WEST 18TH STREET
NEW YORK 11, N. Y.

April 30, 1953.

Mr. Eero Saarinen,
West Long Lake Road,
Bloomfield Hills, Michigan.

Dear Mr. Saarinen:

Just a year ago I spent several hours with you in your office in Bloomfield Hills talking about your work, Spain (you were just about to leave for Spain) and my work. I showed you some black and white pictures of some experimental frescoes I had made on small "walls" of brick, cinder blocks, brick tiles etc. and you suggested that I send you colored photographs of them. I have delayed in doing this because I have been experimenting with a new medium. Now - I am enclosing kodakrones of new work which I have done in the past year using a solution of ethyl silicate mixed with pure color pigments. This is proving very effective since it is heat and moisture resistant, both in and out of doors, and retains the freshness and quality of fresco colors.

I believe murals made with these materials have a close relationship with contemporary architecture and I would very much like to show you my work and discuss it the next time you come to New York if that could be arranged.

I remember our talk together a year ago with great pleasure and I have followed the news of your new projects with great interest.

I am enclosing a self-addressed envelope and would appreciate having the kodakrones back when you have finished them.

Best wishes,

Very sincerely yours,

Carta de José Guerrero al arquitecto
Eero Saarinen de 30 de abril de 1953.
Archivo José Guerrero

CARBIDE AND CARBON CHEMICALS COMPANY

A DIVISION OF UNION CARBIDE AND CARBON CORPORATION



30 EAST FORTY-SECOND STREET
NEW YORK 17 N.Y.

June 5, 1953

Mr. Jose Guerrero
424 West 18th Street
New York 11, New York

Dear Mr. Guerrero:

We understand from your letter of May 28 that you are interested in information on the use of ethyl silicate as a medium for mural paints. Attached is a copy of our technical information sheet on ethyl silicates and also a paper entitled, ETHYL SILICATE--A NEW MEDIUM FOR MURAL PAINTING. The latter describes in detail the formulation of an ethyl silicate paint suitable for use on murals. It should be noted that the paint once formulated has limited stability and therefore should not be stored prior to use.

For information on the vinyl butyral resins it is suggested that you write to our associate, the Bakelite Company, pointing out the type of information you desire. If you should have any questions on the formulation of an ethyl silicate paint, please feel free to call upon us.

Very truly yours,

FINE CHEMICALS

FKEck/jb
Enclosures

Contestación de la Union Carbide and Carbon Co. a José Guerrero sobre su interés en los etil silicatos, de 5 de junio de 1953.
Archivo José Guerrero

August 22, 1954
424 West 18th Street
New York 11, N.Y.

Mr. Morse G. Dial
President
Union Carbide and Carbon Co.
30 East 42nd Street
New York, N.Y.

Dear Mr. Dial:

I am a painter and I have been using one of your products, Ethyl Silicate, for the past three years with increasing satisfaction. I am writing to you to say how helpful this material has been in the solution of certain problems involved in the painting of indoor and outdoor murals.

I began using Ethyl Silicate with the intention of making large murals, but so far have made experiments on movable panels of smaller dimensions. These panels have been made of brick, cinder blocks, cement - the materials architects are using today in buildings. Five of these panels formed part of an exhibition of my work held in Chicago, at the Arts Club, last May. (I am enclosing a catalogue of the show.) One is currently on view in the Younger American Painters Show at the Guggenheim Museum here in New York. (I am also enclosing a tear sheet of an article in the August 1 issue of Vogue Magazine in which this Ethyl Silicate panel is reproduced in color with an accompanying article which mentions Ethyl Silicate.) Another such panel, on brick tile, has been purchased by the Gloria Vanderbilt Stokowski Museum Purchase Fund and will tour the country this winter along with other paintings in the Fund. I have also shown other Ethyl Silicate mural panels at the Architectural League, here in New York.

I wonder if your company has any buildings or is building a new one in which an Ethyl Silicate mural might be appropriate. I would be glad to discuss such a project should you be interested.

Thanking you, I am,

Very sincerely yours,

José Guerrero

Carta de José Guerrero en la que se interesa por los etil silicatos, de 22 de agosto de 1954.
Archivo José Guerrero

Copy of letter sent, April 19 to William Lescaze, architect

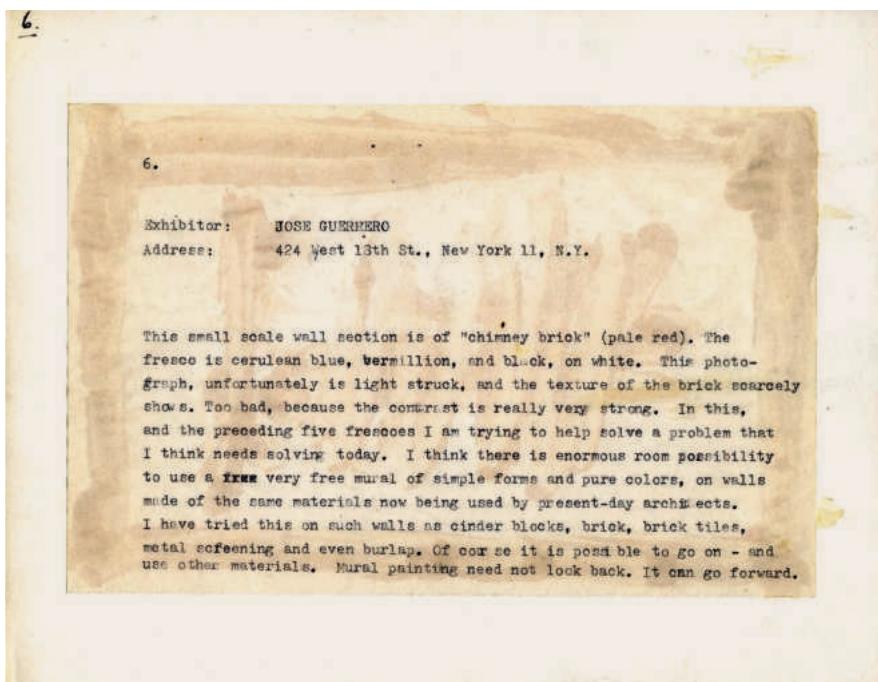
Knowing of your interest in using sculpture, paintings and murals in buildings I am writing to tell you about my ~~recent~~ experiments in making murals of a new kind which I believe are particularly appropriate to present-day architecture.

For the past two years I have been making abstract frescoes on movable panels and walls of such materials as brick, brick tiles, cinder blocks, transite etc. The murals were painted on areas of mortar leaving the natural materials of the walls evident in the surrounding areas. Most recently I have found that by mixing the pure color pigments with an ethyl silicate solution (a plastic) the results have the same quality and freshness of frescoes, yet are remarkably resistant to extreme heat and light, both in and out of doors.

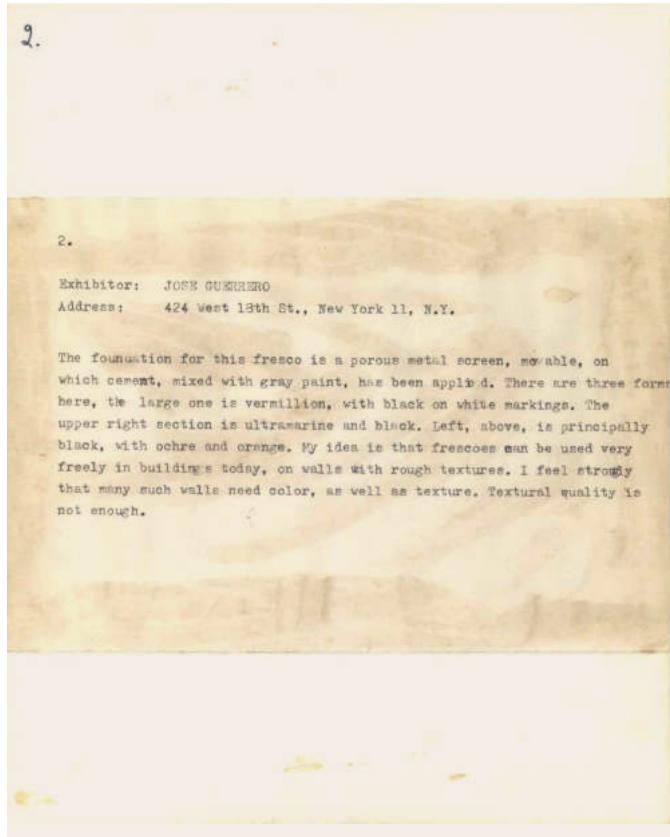
I now feel that my work with this medium has reached a point where I want very much to show it and I really believe that you might be interested. I exhibited six of the panels at the Architectural League's mural show and two at an exhibition of Spanish art which was held in February at the Schaeffer Gallery on 58th St. One of the latter was bought by the new Gloria Vanderbilt Stokowski Art purchase fund, having been selected by Mr. James Johnson Sweeney.

May I telephone you to see if we might arrange a time for me to show you this work?

Very sincerely yours,



Anverso y reverso de la fotografía de una obra de José Guerrero datada entre 1952 y 1955: *Sin título*, silicatos y óleo sobre panel de ladrillo, 26 x 47,5 cm.
Colección familia Guerrero. Archivo José Guerrero



Anverso y reverso de una fotografía de José Guerrero
con uno de sus murales, hacia 1952-1955.
Archivo José Guerrero



Invitación y folleto de la exposición *Paintings and murals by José Guerrero*, The Arts Club of Chicago, Chicago, 1954.
Archivo José Guerrero

THE ARTS CLUB OF CHICAGO

PAINTINGS AND MURALS BY JOSE GUERRERO

MAY 5 TO JUNE 19, 1954

PAINTINGS

1. Black Cries and the Red Earth

2. Red Arches

3. Sky Apparitions

4. Black Spirits

5. Ascending Forces

6. Sounds of Night

7. Black Sun

8. Voices of the Moon

9. Sorcery

10. Mystic Signs

PAINTINGS

11. Cement Panel

12. Panel of Transite

13. Brick Panel

14. Slate

15. Cinder Block Panel

COURTESY OF BETTY PARSONS GALLERY



Invitación y folleto de la exposición *Recent Graphic Work*
by Joan Miró, The Arts Club of Chicago, Chicago, 1954.
Archivo José Guerrero

THE ARTS CLUB OF CHICAGO

RECENT GRAPHIC WORK BY JOAN MIRO

MAY 5 TO JUNE 19, 1954

1. Composition I, No. 1
2. Composition I, No. 2
3. Composition I, No. 3
4. The Hand
5. The Red Bird II
6. Composition III, No. 3
7. Composition II
8. Man and Stars
9. Men
10. Young Girl in Moonlight
11. Composition III, No. 4
12. Composition III, No. 1
13. Composition III, No. 2
14. Grand Personnage Noir
15. Theme Affiche—Joan Miro
16. L'Oiseleur

COURTESY OF GALERIE CHALETTE, NEW YORK



Vistas de la exposición *Paintings and murals by José Guerrero / Recent Graphic Work by Joan Miró*,
The Arts Club of Chicago, Chicago, 1954.
Archivo José Guerrero



MIRÓ





Catálogo de la exposición *Younger American Painters (A Selection)*,
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1954.
Archivo José Guerrero

Is there any deep seated difference between what the younger generation of painters in Europe is doing and what is being done by the younger generation of painters in the United States?

This is a question that has struck everyone who has any interest in the future of art. It is unlikely that the liveliest developments of western art will, in the future, be as strictly localized to the European continent as they have been in the recent past. The increased facility of communication among the different quarters of the world has already broken down the barriers which distance used to create. Today we recognize the speed with which influence, for good and for ill, spread from West to East and East to West. This question also represents a healthier approach to fundamental values than its common, wishfully inspired correlative "what is American in painting?"

Too much emphasis is given today to chauvinist interests and propagandist uses in the arts. One has only to glance at a map of the world and note the birthplaces of artists at present working in the United States and regarding themselves American to realize how small a role nativity, or race may play in the mature character of an artist's work. Nor is the American "melting-pot" notion justified by the diversity of uncompromising viewpoints represented by the fifty-seven "younger American painters" represented in this catalogue. No one who has traveled about the United States from art center to art center will accept the notion that regional influences, in the sense of topographical environment, play a consistent, or profound formative role. There is very little derivative from any of these factors in present day painting in this country which can realistically be seen as constituting its Americanism.

But when one compares the work of the more venturesome painters of the younger generation in this country with that of

younger Europeans of similar ages, there is an immediately apparent difference. What is it? And what may be the sources of it?

We are struck first of all by a brightness of palette, a liveliness and audacity — often a sharpness and coldness — in contrast with the warm sobriety of tone which (if we except certain northern expressionists) characterizes most of the European work. The shapes that go to make up the Americans' compositions are commonly active shapes conveying a restless rhythm quite foreign to the smooth flowing forms and the organized calm of the Europeans. Their composites lean towards a two dimensional emphasis supported by a stress on linear features more often than towards the Mediterranean stolidity of composition in which the third dimension is always patently suggested, if not asserted. The overall effect of the Americans' work is one of insistence, urgency, eagerness, impatience in contrast with the Europeans' comfortable, easy-going assurance which in confrontation with it seems at times almost apathetic. In the younger Americans' work we recognize a predominantly emotive, decorative expression; in the Europeans', a fundamentally reasoned, structural one. And when we consider the frequency with which hints of Oriental modes of expression appear in the work of American painters today — even frank adaptations of Oriental motives and calligraphic features — it is perhaps not going too far to see in this interest a straining towards the East, rather than to the magnetic center which held their predecessors for so long: Europe and Paris.

The persistent excitement, the tenseness of expression, the inclination to a violence of contrasts of shapes and colors, the brittleness — so frequent — and the brilliance of palette in contrast with the Europeans' sobriety are not to be wondered at in a young art. And if American art is eventually to enjoy a maturity, it must first have a youth. Up to the present it has not. What we have been

younger Europeans of similar ages, there is an immediately apparent difference. What is it? And what may be the sources of it?

We are struck first of all by a brightness of palette, a liveliness and audacity — often a sharpness and coldness — in contrast with the warm sobriety of tone which (if we except certain northern expressionists) characterizes most of the European work. The shapes that go to make up the Americans' compositions are commonly active shapes conveying a restless rhythm quite foreign to the smooth flowing forms and the organized calm of the Europeans. Their composites lean towards a two dimensional emphasis supported by a stress on linear features more often than towards the Mediterranean stolidity of composition in which the third dimension is always patently suggested, if not asserted. The overall effect of the Americans' work is one of insistence, urgency, eagerness, impatience in contrast with the Europeans' comfortable, easy-going assurance which in confrontation with it seems at times almost apathetic. In the younger Americans' work we recognize a predominantly emotive, decorative expression; in the Europeans', a fundamentally reasoned, structural one. And when we consider the frequency with which hints of Oriental modes of expression appear in the work of American painters today — even frank adaptations of Oriental motives and calligraphic features — it is perhaps not going too far to see in this interest a straining towards the East, rather than to the magnetic center which held their predecessors for so long: Europe and Paris.

The persistent excitement, the tenseness of expression, the inclination to a violence of contrasts of shapes and colors, the brittleness — so frequent — and the brilliance of palette in contrast with the Europeans' sobriety are not to be wondered at in a young art. And if American art is eventually to enjoy a maturity, it must first have a youth. Up to the present it has not. What we have been

calling American art was born old. It has been existing on the coattails of Europe. And should it continue to limit its gaze to that direction it will undoubtedly keep a parasitic character. If we are to have an individual culture in the United States it must achieve its maturity on a relatively independent ground. Youth must be the first step. And art, like a human being, must pay for the advantage of youth with all that goes with youth, if it is to earn maturity. It must grow — find itself — through enthusiasm, ostentatious energy, the courage of creative vulgarity, through intensity and excitement.

Perhaps American painting is at last in this phase. Perhaps those characteristics which distinguish it from the work of the younger Europeans are indications that this step has been compassed. But perhaps our pioneer background — still not too far behind us — also makes its contribution to this sense excitement, this eagerness of the younger artist to go beyond familiar ground. For the pioneer tradition is more intimately part of our American heritage than the respect for any specific art tradition or local convention of the European world. Not that the basic traditions of art can ever be disregarded. They are the grammar of art. A disregard of them leads only to anarchy. But an art expression is not forced to follow this or that local convention. It is free to choose that which it prefers. And this air of excitement we find so pervasive may be in part a product of this pioneer heritage in those younger painters seeking a new tradition, or to contrive one.

Again the Europeans seem to have grown up with such a complete reliance on their traditions that they take painting comfortably, as second nature. They are never haunted, as one older American painter has put it, by the fear of producing something inconsequential. With the Americans, on the contrary, in every step

taken, attention is focussed at its most intense. Every fresh step, as for the pioneer, if not watched, may be fatal. In the face of such a threat, for self encouragement, enthusiasm has to be kept constantly at its highest pitch. Perhaps this is in part the cause of that excitement and tension that we recognize in so much of the younger American work. For these artists, each canvas seems the promise of a fresh adventure, a step into the unknown.

Perhaps, too, this present day tendency to look to the Far East is only a logical extension of the tendency that spurred the Colonists to the western world away from Europe. The colonization of this continent in itself was the result of a nomadic movement. This may also explain why one finds today, as in the past, so little essential influence on painting from the physical nature of the country. In European art we seem to be able to find such a link in many quarters. But in this country the influences which apparently shape the younger artists' work are rather those of individual fellow artists than of topography. This is true in southern California around Rico Lebrun; in the northwest around Mark Tobey; in New England around Karl Zerbe — to mention only three figures who may be regarded as belonging to the generation immediately senior in established reputation to that which we are considering. And granting this inherent nomadic character of Americans, sprung from Europe and working their way during the last four centuries towards the Pacific, perhaps it is the Far East which holds our cultural destiny. At any rate this is what the current selection of paintings by younger American artists might suggest.

We see it in the emphasis on linear features. Again in the leaning towards the decorative and two dimensional, rather than to the structural, three dimensional character which marks the painting of the Mediterranean basin tradition in Europe. It is

striking also in the wide spread of these characteristics from New York to Chicago, then on to Los Angeles, San Francisco, Portland and Seattle on the Pacific Coast.

Perhaps this interest in the linear and two dimensional has always been inherent in American painting. There was a time its presence there was attributed to the influences of engravings and caricatures — the first easy importations of the Colonists. One might suggest an influence from American Indian art on those attempting to build on an indigenous tradition. But today what inspires it is clearly the work of the Far East, or associations with the Far East. Whether this is an aesthetic development or a result of the growing political consciousness of the Orient due to contemporary world trends and the recent war is difficult to be sure. Whether the influence will be a durable one is another question.

What we can safely say on the basis of this selection of younger artists' work is that a fresh influence has begun — perhaps already some time back — to make itself felt in contemporary American painting, an influence which if fostered and developed may open a gate to unexplored areas of pictorial creation and a gate which is by no means limited to American ingress. In fact it may be the door through which all Occidental creative art will eventually pass — a possibility which is perhaps not so difficult to entertain when we recall growing linear emphasis in younger European art today. There, however, we see it side by side with the characteristic Mediterranean influences, not so isolated and clearly distinguishable as with the Younger American Painters.

JAMES JOHNSON SWEENEY

Robert D. Aister
William Bayrobs
Tom Bevin
Hyman Bloom
James W. Boynton
Sam Brooks
Karl Callahan
R. Diebenkorn
Donald
Ralph S. La Casse
Leonard Edmondson
F. Murray Eaton
Miles T. Orob
Jean Follett

Sonia Bechtloff

Joseph Glazco ~~Fritz Skamser~~

Leon I. Gold

W. Graan Adolph Gottlieb

Jonéfueren

Philip Guston

Demetrios G. Jannasch Fannie Hillsmith

Franz Kline Koenig Kho Groz

Willem de Kooning -

22 JOSE GUERRERO, New York

Lent by the artist.

THREE BLUES. 1953.Ethyl silicate on cement. $26\frac{5}{8} \times 49\frac{3}{4}$ ".

Born 1914, Granada, Spain. Educated in Granada; Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1940-44. 1945-46 Ecole des Beaux Arts, Paris; French Ministry of Education scholarship to study fresco painting, 1946-47 Madrid. 1947-49 traveled and worked in Switzerland, Rome, Brussels, Paris, London. 1949 to United States, Philadelphia; New York since 1950. Exhibited, 1945-50, Madrid, Paris, Rome, Brussels, London. Since arrival in U.S. has experimented in mural painting with new materials — ethyl silicate concentrate, vinylite, cinder block, cement, plaster, brick and brick tile. One-man show, Smithsonian Institute, Washington, D. C., Graphic Arts Section, 1952. Exhibitions: Print Club, Philadelphia, 1950; Brooklyn Museum, "Fifth National Print Annual" (purchase prize), 1951; Museum of Modern Art, N. Y., European traveling exhibition of prints, 1951-52; Schaeffer Gallery, 1953; The Arts Club of Chicago, 1954 (two-man show with Joan Miró); Hunter College, "The Museum Purchase Fund Exhibition," 1954.

23 PHILIP GUSTON, New York

Lent by Egan Gallery, New York.

PAINTING #1. 1954.Oil on canvas. $46 \times 48\frac{1}{8}$ ".

Born 1913, Montreal, Canada. Moved to Los Angeles. Began painting about 1930; mainly self-taught. New York ca. 1935; W.P.A. Federal Art Project, 1941-45 taught at State University of Iowa; 1945-47, Washington University, St. Louis. Guggenheim Fellowship, 1947; travel in Europe; Prix de Rome, 1948. Teaches at New York University and Pratt Institute, Brooklyn. Murals: Queensbridge Housing Project, N. Y.; U. S. Post Office, Commerce Georgia; Forestry Building, Laconia, N.H.; Social Security Building, Washington, D. C.; President Lines: S.S. Monroe, Van Buren, Jackson. One-man shows: Midtown Galleries, N. Y., 1945; Boston Museum School, 1947; Munson-Williams-Proctor Institute, 1947; University of Minnesota, 1950; Peridot Gallery, N. Y., 1952; Egan Gallery, 1953. Exhibited, University of Illinois, 1949; Pittsburgh International, 1951; Museum of Modern Art, 1951; Whitney Museum, 1950-53; Albright Art Gallery, 1952; Janis Gallery, N.Y. and Galerie de France, Paris, 1952; Baltimore Museum, 1953.

24 FANNIE HILLSMITH, New York

Lent by Egan Gallery, New York.

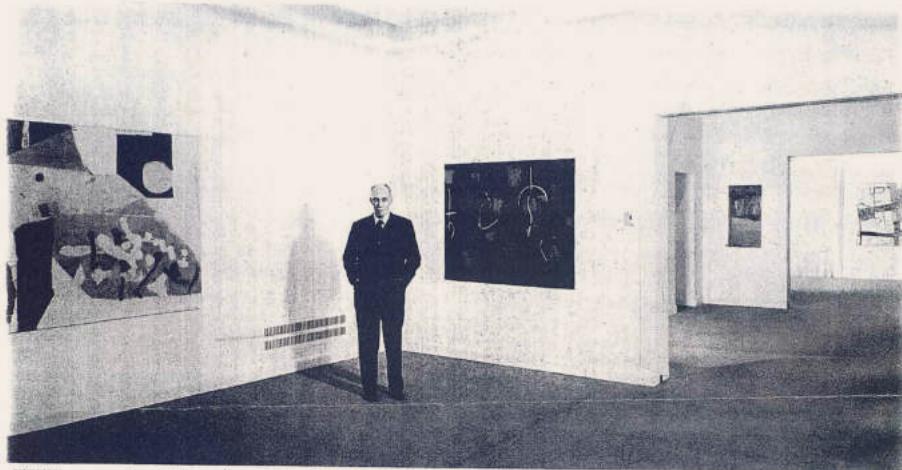
SIGNS OF THE CITY. 1954.Oil on canvas. 50×36 ".

Born 1911, Boston, Mass. 1930-34 Boston Museum School. 1935-36 Art Students League under Brook, Kuniyoshi, Zorach. At Atelier 17 with Stanley W. Hayter. Since 1940, New York; summers in Jaffrey, N.H. Taught at Black Mountain College, N. C., summer 1945. One-man shows: Norlyst Gallery, N. Y., 1943; Swetzoff Gallery, Boston, 1949, 1950; Egan Gallery, N. Y., 1949, 1950, 1954. Exhibited, Art of This Century, N. Y., 1943-45; American Abstract Artists, 1946-50, 1954; Pepsi-Cola Traveling Exhibition, 1946; La Tausca Collection, 1947; Chicago Art Institute, "Abstract and Surrealist American Art," 1947; Virginia Museum, 1948; Chicago Art Institute, Watercolor Exhibition, 1948; Whitney Museum, 1949-51; Walker Art Center, 1953. Group print exhibitions: Philadelphia Print Club, Brooklyn Museum, Hacker Gallery, N. Y. Exhibitions of jewelry, Museum of Modern Art, 1946-48; Walker Art Center, 1953.



22

YOUNGER A
MERICAN PAINTERS
AT THE GUGGENHEIM MUSEUM



RAWLINGS

James Johnson Sweeney, the Guggenheim's director, in the gallery; left to right, Okada, Mitchell, Boynton, Du Casse

The lash of the redone Guggenheim Museum, now straight white, its rooms receding like pulled-out horizontal Chinese boxes, lies in the taste of its new director, James Sweeney, a powerful, booming man of such enormous energy that he visited more than one hundred studios and museums from New York to Texas to Oregon, looked at the work of almost a thousand painters, to pick the fifty-seven paintings in the show "Younger American Painters." RALPH DU CASSE, whose "Strahmutchi" (shown opposite), the focal painting in the exhibition, is a smashing abstraction which looks like shattered glass, prefers to live in San Francisco. (*Strahmutchi* is a shattered Japanese word, deriving from *strah*, meaning nothing.) Thirty-eight-year-old Du Casse works in the daytime in a furniture shop, puts the force of his emotional explosions into his paintings which are, however, completely disciplined. Nothing is left to chance—he works slowly, thoughtfully on an idea, cleaning up technical difficulties. A detached, tidy man from Cincinnati, he was a Japanese

language interpreter during World War II, now paints for pleasure and because he must. After trying to paint in Europe, he found "the vitality is in America," but that for him New York is too full of painting trends, of gallery distractions; that San Francisco gives him detachment.

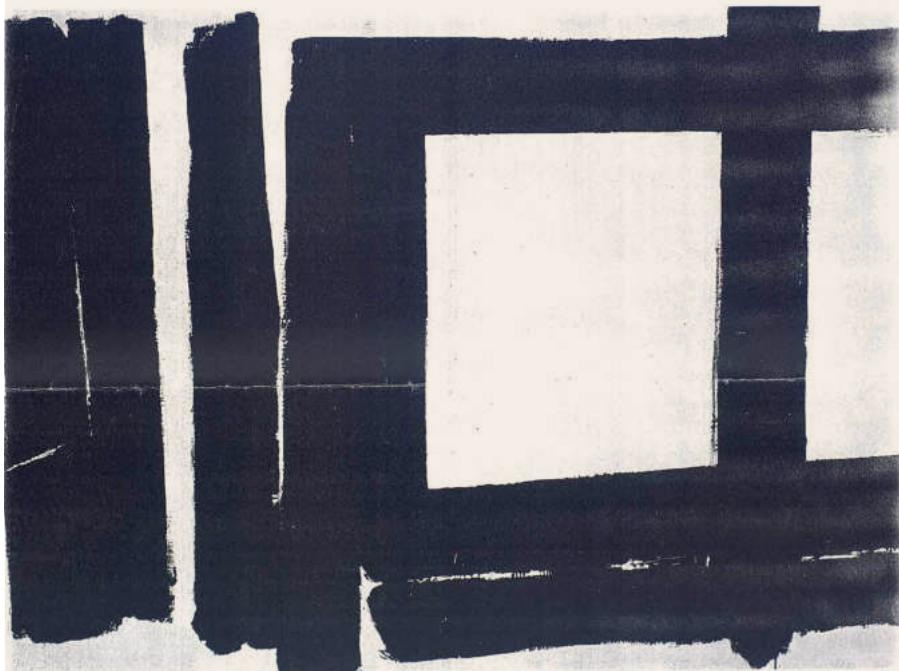
JOSÉ GUERRERO, who painted "Three Blues" (opposite), prefers New York, where he makes the rounds of the galleries as regularly as the critics do. A glowing, gentle, thirty-nine-year-old Andalusian, with a classically Spanish head, he came to this country after Paris, Rome, Brussels, and Zurich, painting all the way. These paintings have a swell. The colours rejoice. He paints them sometimes on cement, on cinder block, on slate with ethyl silicates, but no one cares about the medium or the materials. It is the sharp rhythms, the bounce of shape in space that make Guerreros good. An American citizen now, he lives with his wife and year-old child in a cold-water flat, fresh and attractive, in Hell's Kitchen, with, on the same rooftop, his grey orderly workroom, as organized as a chemist's.

VOGUE, AUGUST 1, 1954

121

Artículo de la revista *Vogue* de agosto de 1954 sobre la exposición *Younger American Painters (A Selection)* en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.
Archivo José Guerrero

YOUNGER AMERICAN PAINTERS *continued*



"Painting #7" by Franz Kline of New York (57½" x 81¾")

F R A N Z K L I N E, who for twenty years painted trains, figures, and landscapes more or less traditionally, changed about five years ago toward abstractions, soon began a series of black and white paintings, powerful expressions of form in satisfying proportions. "You don't *decide* to become an abstract painter," said Kline, who works in a Tenth Street loft, empty and white and unplanned. (About forty years ago he was born in Wilkes-Barre, Pennsylvania.) Although his three one-man shows since 1951 at the Egan Gallery brought him a promising wallop of critical interest, a few purchases, the shows have not raised by much his scale of living. Kline has a terrible gift of seeing the opposition's point of view. His voice, rough-textured and well-timbred, once explained: "It isn't that there isn't any interest in abstract art; there's a lot. But buying it is something else. To buy one of my paintings—they're big—you have to like it an awful lot... Oh, hell, I paint the wrong size."

Carta fechada el 3 de noviembre de 1954 de James Johnson Sweeney,
director del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, en la que
comunica a José Guerrero la adquisición de la obra *Three Blues*.
Archivo José Guerrero

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM
1071 FIFTH AVENUE
NEW YORK

JAMES JOHNSON SWEENEY
DIRECTOR

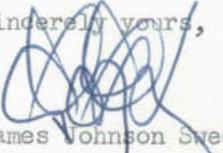
November 3, 1954

Dear Mr. Guerrero:

I am happy to write you that at a recent meeting of the Museum Committee of the Solomon R. Guggenheim Foundation the Trustees voted enthusiastically the acquisition of your THREE BLUES.

The Trustees are very proud to be able to add this excellent painting to their collection. They feel it will help to make a solid base on which to build a representative group of the best work being done in America today. Also they hope to be able to add other examples of your work at a subsequent period to the collection of American painting of quality which they are striving to form for the Foundation.

With all good wishes,

Sincerely yours,

James Johnson Sweeney

Mr. José Guerrero
424 West 18th Street
New York 11, N. Y.

JJS/an

November 14, 1954
424 West 18th Street
New York 11, N.Y.

John Simon Guggenheim Memorial Foundation
551 Fifth Avenue
New York 17, N.Y.

Dear Sirs:

Will you please include my name as an applicant for a
Guggenheim Foundation fellowship in creative mural painting for the
coming year of 1955-56.

I have applied for the past three years. My project is
essentially the same. I am working with two new mural painting media -
ethyl silicate and vinylite solutions which lend themselves particu-
larly to use on both indoor and outdoor murals. I believe that my work
in developing these experiments is important and I need financial
assistance in order to give this work my full time.

In previous applications I have described my work in detail.
Since last year I have continued to work along the lines outlined before
and have exhibited works in these materials at various exhibitions
in different parts of the country. I am enclosing catalogues of ex-
hibitions and reviews and newspaper clippings which might further show
or explain my work.

As you will see in the applications of former years my
sponsors are Betty Parsons, director of the gallery where I now show
my work; James Johnson Sweeney, director of the Guggenheim Museum;
Jose Luis Sert, head of the Harvard Architectural School; Charles
Rufus Morey, art historian; George Howe, architect; George Hamilton
and Lamont Moore, both art directors of the Yale Art Gallery;
Charles Magruder, managing editor, Progressive Architecture; Berthe
von Moschzisker, director of The Print Club, Phila.; Walker O. Cain,
associate of McKim, Meade and White, architectural firm - and others,
in the fields of art and architecture, who believe that I should continue
my work.

Bringing my activities of the past year up to date - I have
exhibited my work at the following places since October, 1953:

Carta de José Guerrero a la Fundación Guggenheim en solicitud de una
beca para la continuación de su investigación sobre la pintura mural.

Exhibitions:

Two Man Show of paintings and murals (15 in all)
Arts Club of Chicago - May 8 to May 19, 1954. See catalogue
and clippings.

Younger American Painters - at Solomon Guggenheim Museum, New York,
exhibited one cement panel with ethyl silicate painting,
"Three Blues" which was subsequently bought by the Museum.

One Man Show - Betty Parsons Gallery, New York, September 27 to October 16,
1954.

Other paintings are currently being exhibited at the following places:

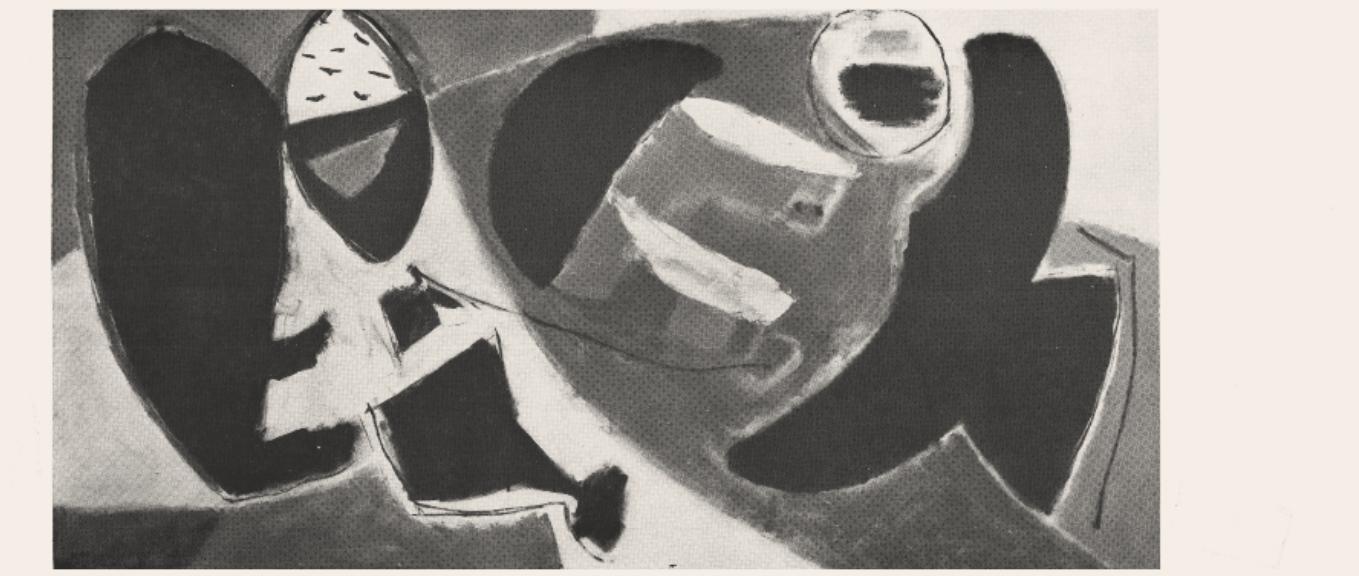
- 1 - at Indiana University
- 1 - at the Young Collectors' Exhibition, Dallas, Texas.
- 1 - Gloria Stokowska Collection - circulated around the country
by the American Federation of Arts.

Once again I hope very much that you give my application full
consideration.

Thanking you, I am,

Very sincerely yours,

José Guerrero



JOSE GUERRERO

RECENT PAINTINGS

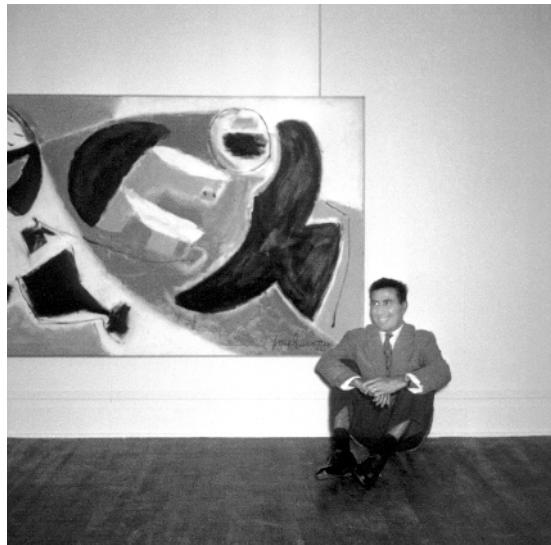
September 27th to October 16, 1954 • Opening 4 to 7

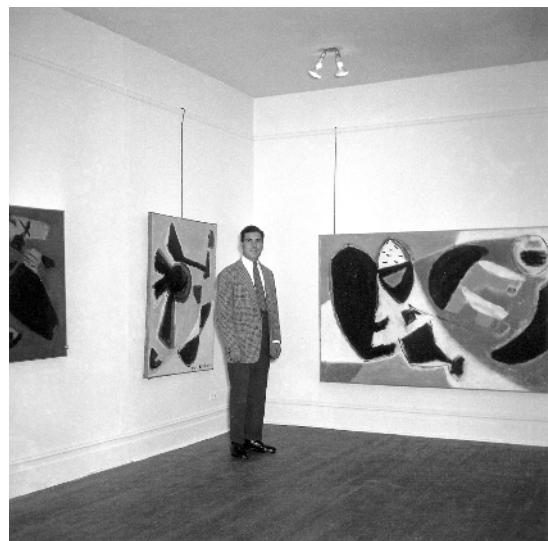
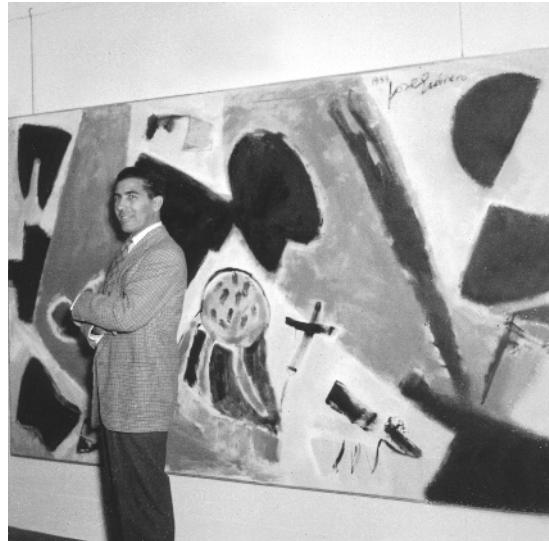
Betty Parsons Gallery • 15 East 57 • New York

Invitación a la exposición *José Guerrero: Recent Paintings*,
en la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1954.
Archivo José Guerrero



Vistas de la exposición *José Guerrero: Recent Paintings*, en la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1954.
Archivo José Guerrero





I O

JEUNES PEINTRES
DE
L'ÉCOLE DE PARIS

*La Galerie de France vous prie
d'honorer de votre présence le vernissage des œuvres de*

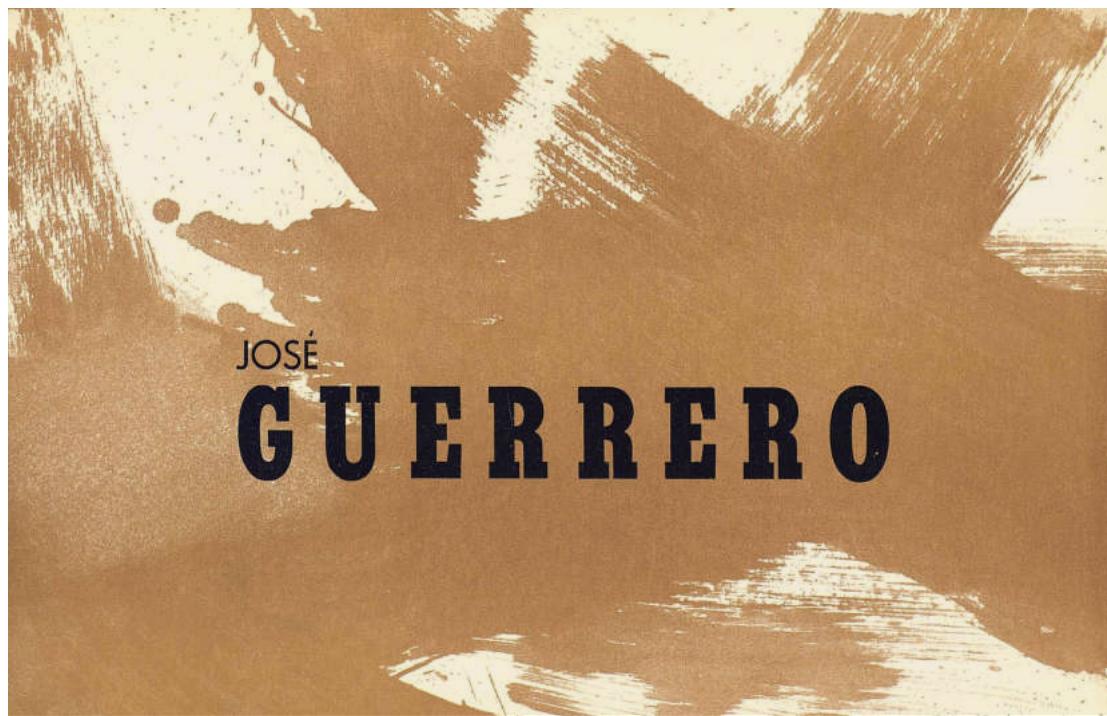
APPEL - BARBARIGO - CALLIYANIS
CORNEILLE - GUERRERO - KALLÓS
LEVEE - MARYAN - REZVANI - VAÏTO

*le jeudi 19 janvier 1956, de 16 à 20 heures,
3, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris-VIII^e.*

Invitación a la exposición *Dix Jeunes Peintres de l'École de Paris*, La Galerie de France, París, 1956.
Archivo José Guerrero



Vistas de la exposición *Dix Jeunes Peintres de l'École de Paris* en La Galerie de France, París, 1956.
Archivo José Guerrero



Folleto de la exposición *José Guerrero*,
Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1957.
Archivo José Guerrero

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| 1 Black Sun and Red Earth | 9 Fire and Apparitions |
| 2 Ascending Forces | 10 Night Voices |
| 3 Signs and Portents | 11 Sky Followers |
| 4 Mystic Signs | 12 Burnt Earth |
| 5 Golden Orbit | 13 Transition |
| 6 Sky Spirits | 14 Blue Elements |
| 7 Rising Currents | 15 Mutations |
| 8 Cries in the Forest | |

OPENING JANUARY 7, 4-7; CLOSING JANUARY 26, 1957

BETTY PARSONS GALLERY, 15 E. 57, N.Y. 22



(Página derecha)

Vistas de la exposición José Guerrero,
Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1957.
Archivo José Guerrero

Cartel de la exposición
New York Artists' 6th Annual Exhibition,
Stable Gallery, Nueva York, 1957.
Archivo José Guerrero

6TH NEW YORK ARTISTS' ANNUAL EXHIBITION

MAY 7
THROUGH
JUNE 1
1957

CRAIG	GUERRERO	MOTHERWELL	PACE	OKADA	STEFANELLI	DONATI	JENSEN
SPAVENTA	SCHANKER	CRAWFORD	HARTIGAN	YEKTAI	BABER	FRANKS	KOTIN
TERRIS	DE NIRO	ELIAS	PARKER	NEWBILL	STANKIEWICZ	IPPOLITO	
ALBIZU	FORST	KOHN	PARK	HAZELETT	NEVELSON	SQUIER	DODD
REINHARDT		YUNKERS	BEAUCHAMP	FROMBOLUTI	KRASNER	RESNICK	GEIST
MULLER	SPEYER	D. SMITH	DE GROOT	BAZIOTES	BOURGEOIS	GIRONA	LEVITAN
SANDER	B. GREENE	BROOKS		FARR	KATZ	FASILIS	TWORKOV
M. GOLDBERG	LEWITIN	SHAPIRO	ABBOTT	R. JOHNSON	TRAJAN		GOODENOUGH
CAJORI	GORDIN	LINDEBERG	SCHLEMOWITZ	LASSAW	FERREN	KERKAM	KING
ALBERT	CARONE	GOTTLIEB	MARISOL	PASLOFF	VYTACIL		W. DE KOONING
SCHNABEL	DE RIVERA	CAVALLON	FINE	KIENBUSCH	PEARLSTEIN		WHEELER
J. GRAHAM	MARCA-RELLI	SCHUELER	GUSTON		FOLLETT		POUSSETTE-DART
S. GRIPPE	CHERRY	GRILLO	MARSICANO	YAMIN	HARE		ROSATI
SELIGER	KLINE	CONOVER	P. GRIPPI	THOMAS	E. DE KOONING		H. HOFMANN
J. MITCHELL	SLIVKA	ORTMAN	GROELL	ZOGBAUM	BLAINE	LESLIE	ROCKLIN
CORNELL	VICENTE		K. MORRIS		SOLOMON		ROSE

AT THE

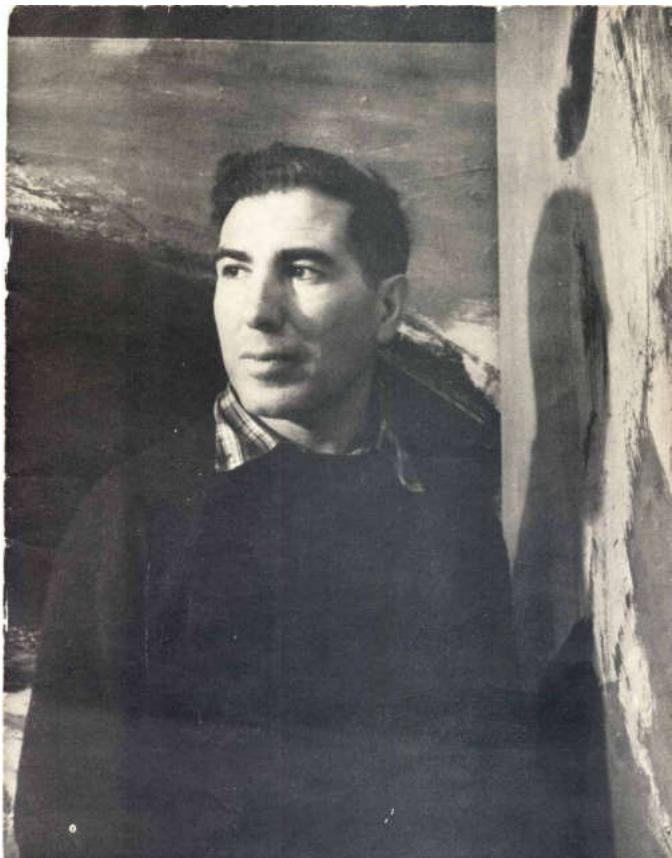
STABLE GALLERY

PREVIEW, TUESDAY, MAY 7, 7:00-10:30

924 SEVENTH AVENUE AT 58TH STREET

THROUGH THE COURTESY
OF THE FOLLOWING
GALLERIES:

A. A. A. • ALAN • ARTISTS' • BORGENICHT • CASTELLI • DELIUS • FEIGL • FRIED • HANSA • JACKSON • JANIS
KOOTZ • KRAUSHAAR • MARCH • DE NAGY • PANORAS • PARMA • PARSONS • PERIDOT • POINDEXTER • ROKO
ROSENBERG • BERTHA SCHAEFER • STABLE • TANGER • WIDDIFIELD • WILLIARD • ZABRISKIE



Cartel e invitación de la exposición *The Presence of Black: New Paintings*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1958.
Archivo José Guerrero

(Página derecha)
Recorte de prensa de la revista *Arts* de la exposición *The Presence of Black: New Paintings* en la Betty Parsons Gallery de Nueva York, diciembre de 1958.
Archivo José Guerrero

If you have it, do want an extra [unclear]

PAINTINGS for
UNLIMITED SPACE
BETTY PARSONS
GALLERY • 15 E. 57 ST., N. Y.

Dec. 15-Jan. 3

SECOND ANNUAL
CRESPI GALLERY COMPETITION
AWARD SHOW

December 8 through December 23, 1958
CRESPI GALLERY • 232 EAST 58 ST.
Hours 11-5 P.M.

HOWARD

Paintings

FUSSINER

Dec. 15-27

PANORAS • 62 W. 56 St.

LO SLATER

Gouaches • Watercolors

Dec. 1-20

JUSTER GALLERY • 154 E. 79 ST.
TR 9-1007

CHRISTMAS SHOW

for Young Collectors

WASHINGTON IRVING GALLERY
49 Irving Place, cor. E. 17 St., N. Y.

Holiday Season

Modern Paintings

and

Sculpture

Dec. 8-31st

Kleemann Galleries, Inc.
11 East 68th St., N. Y. C. 21

Dec. 8-Jan 10

GALA HOLIDAY EXHIBITION

Selected works from 12th to 20th century

MELTZER GALLERY • 38 WEST 57
GALLERY HOURS 11-5

ESPHYR

Dec. 1-17

SLOBODKINA

Paintings & Collages

NEW SCHOOL

For Social Research • 66 West 12

JOSE

Nov. 24-Dec. 13

GUERRERO

BETTY PARSONS

GALLERY • 15 E. 57 ST., N. Y.

New Acquisitions

SCHWITTERS • OZENFANT
DOMELA • HELION • SELIGMANN
and gallery artists

RUTH WHITE GALLERY
to Dec. 13 42 E. 57 ST., N. Y.

IN THE GALLERIES

particulars are given, some not in rather formalized fashion. This deliberate obscurity serves no formal purpose but rather avoids the problem of making both form and content work together—as if, having gotten the figure onto the canvas, he were not sure what to do next. Retreating, he has resorted to cultivating the unfinished look and has thus developed a considerable knowledge of what paint can do. It is not that he has deposited his emotion in effects but that the effects have substituted for emotions, as in *For Manolete*, whom he has ascending, his gored loins issuing a blast of mangled color that is largely an excess of inverted sentiment. The false ritual also produces a Frankenstein which he calls *Man Walking*, stalking a white emptiness that could have and should have been space. Horror should create a world as well as a state of mind if it is to function plastically, but by painting almost brazenly in another man's style and another's temperament, namely Diebenkorn's and Bacon's, respectively, he moves still another step further from the experience he does not seem to want to face. (Alan, Oct. 20-Nov. 8.)—S.T.

Ancient Peruvian Textiles: The weavings from Peru are so remarkable in the beauty of their strong abstract designs that even fragments can be framed and exhibited almost as if they were paintings. Buried for centuries in tombs, these textiles are still vivid in color, having survived so well because of the dryness of the climate. The tones are warm and rich, tending toward reds, yellows and browns, and the images, all of them expressive, make one think of the figures of Paul Klee. Among the forty-odd pieces on display, there is a remarkable bag with stylized figures of Indian gods in red against a lighter ground, and a large hanging with very handsome geometric designs. (Delacorte, Dec. 4-31.)—H.M.

Helen De Mott: Flowers in stoneware jars, fruits in compotes and on plates, breads and implements are the classic ingredients of the still life, and they are the ones Miss De Mott uses in *Landscape with Peaches*. This painting, however, opens up beyond the foreground arrangement, or, rather, that arrangement reaches toward touching the wider world of broken sky beyond. *Some Lemons and a Pot of Basil* shows the objects surrounded by a swirling white of linen, which moves floatingly around them and may rise further to engulf them completely. The drama of such intimations and the painting *que* painting—rich, varied, accurate—make these and *Homely Objects* the outstanding paintings in the show. A number of other ideas are being worked on, with varied success: *Paradise Lost* tries to define two imagined figures, but the result is neither material nor chimera, and a series called “The Byzantine Court” would re-create in small scale the splendor of the Ravenna mosaics. In all of the paintings there is a sense of striving for meanings; it is when the objects are understood (seen as themselves) that a surcharge of drama overrides their homeliness to become the real subject. (Hudson Guild, Nov. 26-Dec. 10.)—A.V.

Feininger, Kandinsky, Klee: A fairly comprehensive selection from their graphic work is taken from the permanent catalogue of the gallery. Great interest attaches to Feininger's and Kandinsky's early productions. *Nu über raus* exemplifies the work of Feininger the cartoonist (noted for the lankiness of his figures) in the years prior to 1906. The woodcuts, many of them from the Heinrich Stünnes collection, are concerned with two preferred subjects: little Thuringian towns (*Gelmerode, Süssenborn, Valtersroda*) and ships in the ports of northern Germany. His passion for the latter shows Feininger to be spiritually allied with C. D. Friedrich. The linear style is abandoned in the playful *Fischerboots* with its pictographic patterns. Kandinsky's prenonobjective period is represented by several



José Guerrero, *The Presence of Black—With Red and Brown* (1957); at Parsons Gallery.

linoleum cuts (*The Concert, Lady with Muff*) showing a marked affinity with Edvard Munch's somber woodcuts. In their ornamental flatness they remind one of the behind-glass paintings Kandinsky was to produce seven or eight years later. The linoleum cuts are augmented by etchings, woodcuts and lithographs evoking the ordered chaos of *Kleine Welten*. Klee's stippled *Bearded Man* may be a self-portrait in caricature. His fleeting, Redon-like *Scene aus dem Drama eines Stallmeisters* dates from 1923, as does the wittily paraphrased *Rope Dancer*, a robot perched on top of the visual demonstration of the forces of equilibrium. (New Art Center, Dec. 15-30.)—U.W.

José Guerrero: “The Presence of Black” is the general title of these large abstract canvases. The black is imposed on a single-hued ground—red or green—or is an integral part of the painting; if the black were not there, nothing else would be. In the first sort of painting, the black is treated as a marker for the foremost surface, and its slapdash crisscross may belie the pushing power of the large paint areas beyond it; it seems merely to point to the deeper, vaster areas where the real painting is going on. But in the latter sort, where blue or white is present with an equal force, there is no barrier or guide to the action; you are in it at a look. There the immediacy of the huge rocky forms, seeming to be disgorged by a white jaw into an infinite space, signifies a world of uncomprehended and therefore enticing danger. (Parsons, Nov. 24-Dec. 13.)—A.V.

Robert Courtwright: Spain, Italy, southern France—it's all a paper world for Robert Courtwright, who lives in Antibes but collects views and scraps of paper in other Mediterranean towns as well. He cuts and tears and arranges these scraps adeptly in patterns of buildings, skylines, archways and eroded walls, working over their surfaces, when necessary, to get fragile mottled effects, and brushing in here and there, a stretch of atmospheric sky or the details of a facade. While one admires the handsome arrangements and pale, tasteful color schemes and the skill with which the cityscapes are suggested, one also misses the witty and playful spirit which gives collage its real élan, and one regrets the sobriety which makes these works on the whole rather bland. (New Gallery, Dec. 2-13.)—M.S.

Robert Vickrey: A hyper-realist with an almost Gothic sense for minute detail (incompatible with perspectivism), Vickrey makes the desolation of his *Abandoned Wharf* and *Late Afternoon* a point

FINE ARTS FELLOWSHIPS FOR NINE

Perpetuating a dream of the late architect Ernest R. Graham to make Chicago a cultural capital, the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts has awarded fellowships to the nine men pictured here. Renowned in their fields, the 1958 Graham Fellowship winners appear below with one of their work or their headquarters, 216 E. Superior. The italicized statements are descriptions by the artists, evaluating the moods or messages they were trying to portray through their creations. [Sun-Times Photos by Ralph Arvidson]



Norbert Krich, sculptor, Dusseldorf, Germany.
"This represents myself and what I am thinking and feeling—activity, movement and space. I work with water and light in collaboration with architecture. They give architecture more plastic—freer—values."



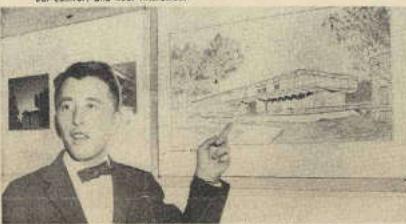
Balkrishna V. Doshi, architect, India.
"This is a city hall for my home city in India. Because of the climate, I had to raise the meeting hall to give open space for 1,800 people. The platform is in the open because the sun is hot. That floor also has a theater for 500 people."



José Guerrero, Spanish-born painter, New York.
"New materials— asbestos and cement—are being used in architecture. I am interested in studying these and other materials as an artist, relating painting to architecture. These are some examples of color, cement and asbestos. They might be used in exterior and interior walls."



Thomas J. Houle, architect, Oak Park.
"I was co-designer of this office building in Tulsa, Okla. It is specifically designed for an arid, semiarid, Southeastern climate. The two exterior walls are separated by five feet, with the windows set back. A glass sunvisor is at the edge of a continuous balcony, providing visual comfort and heat insulation."



Fumihiko Maki, Tokyo-born architect, St. Louis.



Frederick J. Kiesler, Austrian-born architect, New York.

"This is a new type of construction: Continuous tension. It is all we will be building in the next 1,000 to 5,000 years. It breaks with the best traditions of room and space which hamper the imagination. It gives the device of a planetary system of endlessness and gives an impetus to a more exuberant life beyond the standard ways of function and design. It is the principle of the egg shell—no joints, no columns."



Wilfredo Lam, painter, Havana, Cuba.

"I am not painting for the colors as such but I want my works to give the impression of my three dimensions. One of my works represents primitive things of my land in pre-Columbian times. Another is a drawing of the art of subversive war in the past and man's conscious control of machines."

"These are two projects for Washington University, St. Louis, where I am an assistant professor of architecture. The common hall uses screens on the upper floor. These serve as railings and shade the lower floor. The meditation chapel uses screens to diffuse light."



Eduardo Chillida, metal sculptor, Spain.
"I am trying to reflect the relation of the laws of nature to time. One of my works represents the relation of space to matter. Another is a conception of the problems of vibration. I work with iron and steel. If the work is too easy, my hands will control it instead of my head."



Lancelot Law Whyte, Scottish-born philosopher, London.
"This is a symbol of things that are like the human hand in that they are different from their mirror image. The pictures show Edith Schwind holding a shell. Shells have clockwise or counterclockwise turns and perhaps this is a property deep in all living processes. The property may somehow be a clue to organization of living systems."

Recorte de prensa del *Chicago Sun-Times* con los nueve becados por la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 27 de septiembre de 1958.
Archivo José Guerrero

SOCIAL CHICAGO

Graham Fund Party Honors 9

By Ghita McLallen

Champagne and Russian caviar added to the gala atmosphere at the reception held in the new headquarters of the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. The guests of honor were nine distinguished men of various nationalities who have been awarded fellowships by the foundation.

The foundation debt... ~~the~~ ...closed from the late architect Ernest R. Graham's plan for an organized fund to provide advanced studies in the fine arts. Since Mr. Graham's death in 1936, the group's trustees have maintained a steadfast interest in bringing his plan to fruition.

AT THE RECEPTION Thursday, Mrs. Charles F. Murphy, wife of the foundation's president, wore a navy taffeta dress with white accessories as she received the guests. Her assistants were her daughters-in-law, Mrs. Murphy Jr. and Mrs. Robert L. Murphy.

In the entrance hall, a candy-striped arrangement of red and white flowers decorated a stunning white marble table. The buffet, which held an assortment of canapes, was decorated in bird of paradise blooms and fruits. A large container of bronze mums was placed at the end of the gallery where the guests sat and chatted.

William E. Hartmann has been named foundation director. He will be assisted by John E. Burchard, dean of the School of Humanities and Social Studies, Massachusetts Institute of Technology.

THE 1958 RECIPIENTS of the Graham fellowships include Eduardo Chillida of Spain, sculptor in metal; Balkrishna Vithaldas Doshi, architect from India; Jose Guerrero, painter from New York City; Frederick John Kiesler of New York City, who is an architect of Austrian birth; Norbert Kricke of Dusseldorf, Germany, a sculptor; Wilfredo Lam, painter from Havana; Fumihiko Maki, St. Louis, an architect, who was born in Tokyo, and Lancelot Law Whyte, London philosopher born in Edinburgh, Scotland.



Creation by Norbert Kricke is admired by (l. to r.) Mrs. Charles F. Murphy Jr., Mrs. Charles F. Murphy Sr. and Mrs. John B. Mallers at reception held in new headquarters of Graham Foundation for Advanced Arts and Studies.



ABOVE: Sculpture by Eduardo Chillida holds attention of John Burchard, dean of humanities at Massachusetts Institute of Technology, and Mrs. Jose Guerrero of New York.

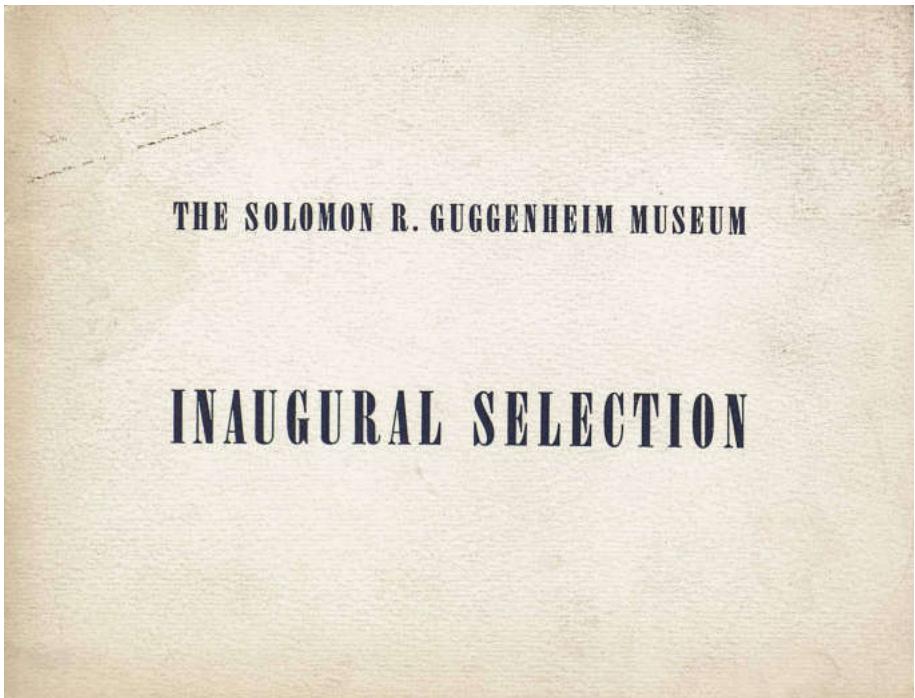


The Chicago area man awarded a 1958 Graham fellowship is Oak Park-born Thomas John Houha, who did his major studying in the area.

Among the guests at the reception were architect Alfred P.

Shaw, who spent his early career under Mr. Graham's direction; Mrs. Shaw, Mr. and Mrs. Joel Goldblatt, Mr. and Mrs. Roy Tuchbreiter, Mr. and Mrs. Leo Sheridan, Mrs. J. Harris Ward and Ludwig Mies van der Rohe.

Recorte de prensa del *Chicago Sun-Times* sobre la fiesta de recepción de los becados por la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 27 de septiembre de 1958.
Archivo José Guerrero



THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

INAUGURAL SELECTION

This first exhibition in the Museum's new Frank Lloyd Wright building follows in the tradition of its former more limited SELECTIONS. Its aim is now to provide a representation of the Collection as a whole. And in offering it, the Museum is particularly grateful to be able to thank those friends of the Collection who, in recent years, through their gifts have added to its breadth and quality.

In addition to this general selection of paintings and sculptures, the Museum is also inaugurating its permanent Kandinsky galleries with a first group of that artist's work from the one hundred and eighty examples in its Collection.

James Johnson Sweeney, Director

Folleto de la exposición *Inaugural Selection*,
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1959.
Archivo José Guerrero



Vistas de la exposición *Inaugural Selection* en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1959.
Archivo José Guerrero

MOSTRA D'ARTE, PIAZZA S. BARTOLOMEO, ISOLA TIBERINA



rome new york art foundation

James Johnson Sweeney

presenta

paul burlin
lawrence calcagno
nicolas carone
norman carton
carmen cicero
richard diebenkorn
jimmy ernst
joseph glasco
jose guerrero
herbert katzman
corrado marca-relli
fred mitchell
joan mitchell
carl morris
kyle morris
george mueller
yutaka ohashi
kenzo okada
indahsi sato
louis schanker
stanley twardowicz
paul wonner
adja yunkers

roma · aprile · maggio

Cartel de la exposición
American Artists of Younger Reputation, Rome-New York
Art Foundation, Roma, 1958.
Archivo José Guerrero

(Página derecha)

Cartel de la exposición
24 American Abstract Annual,
Riverside Museum,
Glasgow, 1960.
Archivo José Guerrero

AMERICAN ABSTRACT ARTISTS ANNUAL 24

JOSEPH ALBERS
CALVIN ALBERT
L. ALCOPLEY
WILL BARNET
HERBERT BAYER
MAURICE BEREZOV
NELL BLAINE
ILYA BOLOTOWSKY
HARRY BOTKIN
THEODORE BRENSON
(in memoriam)
JAMES BROOKS
BYRON BROWNE
RHYS CAPARN
EVE CLENDENNIN
ROBERT CONOVER
DORIS CROSS
HASSOS DAPHNIS
ELEANOR DE LAITRE
BLANCHE DOMBEK
PERLE FINE
SUZY FRELINGHUYSEN

ADOLF FLEISCHMANN
MAURICE GOLUBOV
SIDNEY GORDIN
JOHN GRILLO
JOSE GUERRERO
BEATE HULBECK
ANGELO IPPOLITO
ROBERT JORGENSEN
JERRY KAJETANSKI
HERBERT KALLEM
NIKOLAI KASAK

JOSEPH MEERT
JOSEPH MEIERHANS
LILY MICHAEL
JEANNE MILES
GEORGE L. K. MORRIS
LOUISE NEVELSON
HANS RICHTER
RAYMOND ROCKLYN
ANTONY RUBINO
ABRAM SCHLEMOWITZ
JOHN SENNHÄUSER

PAUL KELPE
JOSEPH KONZAL
HAROLD KRISEL
IBRAM LASSAW
IRVING LEHMAN
MICHAEL LOEW
VINCENT LONGO
GEORGE McNEIL
LEO MANSO
ALICE T. MASON

CHARLES SHAW
LOUIS SILVERSTEIN
ESPHYR SLOBODKINA
HYDE SOLOMON
MAX SPIVAK
HARRY TEDLIE
JOHN VON WICHT
JEAN XCERON
HENRY CHARLES PEARSON
CHARMION VON WIEGAND

AAA
24

THE 24th ANNUAL OF THE AMERICAN ABSTRACT ARTISTS
WILL BE HELD AT THE RIVERSIDE MUSEUM 103rd STREET & RIVERSIDE DRIVE
DIRECTOR MRS. NETTIE HORSCH FEB. 28 TO MAR. 27, 1960

OPENING FEB. 28

— 24 AAA —



JOSE GUERRERO

New Paintings
Nov. 7–Nov. 26, 1960

Betty Parsons Gallery
15 East 57
New York

Cartel e invitación de la exposición José Guerrero:
New Paintings, Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1960.
Archivo José Guerrero

PRICE LIST

JOSE T GUERRERO

NOV. 7-NOV. 26 1960

I.	CENTER OF GREEN	30x36	600
2.	BLACK & YELLOW	-Collection of Mr. A. BULLOVA	
3.	BLUE DEPTHS	57x64	2,500
4.	BLACK ASCENDING	72x60	3,000
5.	VERMILLION AND YELLOWS	-Collection of Mr. H. MORRIS	
6.	BLACK PENETRATION	-Collection of Chase Manhattan Bank	
7.	BLUE MESSAGE	80x110	4,000
8.	YELLOW CENTER	63x72	3,000
9.	BURNING RED	52x60	2,000
10.	PRESENCE OF LIGHT	80x90	4,000
II.	BLACK IMAGE WITH RED	-Collection of Mr. Richard B. BAKER	
12.	BLUE IMAGE	22x26	300
13.	BRIGHT PASSAGE	28x34	500 X
14.	BLACK INTO RED		200
15.	Violet & GRAY		150
16.	BROWN, OCHRE, RED		600

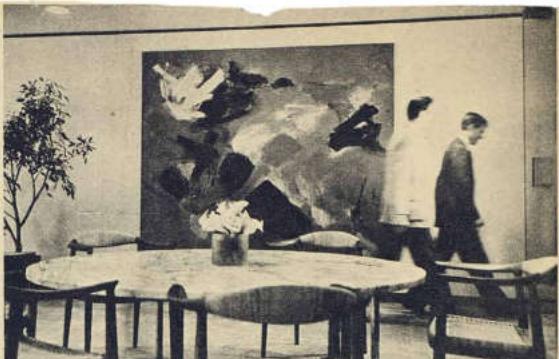
Lista de precios de las obras expuestas en la exposición
José Guerrero: *New Paintings*, en la Betty Parsons Gallery
de Nueva York en 1960.
Archivo José Guerrero



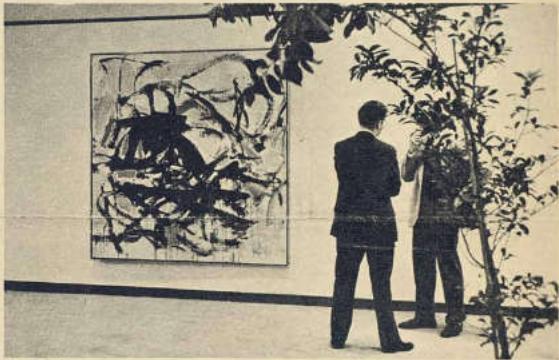
(Página derecha)

Chase Manhattan Bank, Nueva York, 1959.
Al fondo, la obra de José Guerrero *Fire and Apparitions*, 1956.
Archivo José Guerrero

Recorte de prensa sobre la colección de
arte de David Rockefeller con la obra de
José Guerrero *Fire and Apparitions*, 1956.
Archivo José Guerrero



ART AND BANKING—One of the largest collections—from early Americana to abstract expressionism—ever assembled by a commercial firm has as its "gallery" the offices of the Chase Manhattan Bank. Here, in a seventeenth-floor lounge, is José Guererro's "Fire and Apparitions."



NEW ACQUISITION—Joan Mitchell's "Slate" adorns a Chase Manhattan room. To date the bank has purchased ninety-one paintings and eighteen sculptures, utilizing a budget of \$500,000. Art exhibits for employees and for the public will be held in an area designed for that purpose.



ANCIENT LADY—This statue was a ship's figurehead in the eighteenth century. Amid the modernity of I Chase Manhattan Plaza, it recalls the past. It suits a neighborhood of Manhattan that still has many old buildings but is currently undergoing a billion-dollar redevelopment.

New York Times photographs by SAM FALK

Please return to
José Guerrero

THE ARTFUL BANKER

*Joe David Rockefeller's buying program
makes the Chase Manhattan Bank
the greatest corporate patron of art*



Among the works of art bought for the new skyscraper, bottom left, are: top tier, a 19th-century hunting scene and a 1920 still life; next, a head by Leon Golub and a Fritz Glarner non-objective tondo; below, Robert Goodnough's "The Survivor"; opposite, David Rockefeller sits in front of José Guerrero's "Fire and Apparitions."

The officers and employees of the Chase Manhattan Bank are now moving into their new head office building, a sixty-story shaft designed by Skidmore, Owings and Merrill to glisten above the financial district in downtown Manhattan. Forsaken, as they move, are the graceful roll-top desks, the walnut paneling, and the grimy gingerbread of their former quarters in the same block; before them only smooth surfaces, cool light walls, Mies van der Rohe chairs, and severely simple functionalism.

All about them in their shiny new home hang vast, vivid canvases—many of them relentlessly avant-garde—in the lobbies and along the concourse on the ground floor, in the executive dining rooms and in the cafeteria, in the lounges and in the reception areas, in the conference rooms and in the clerical bull pens. Smaller paintings or other art objects decorate the private offices of the executives, floor upon floor, all the way from the third to the eighteenth. Before long, moreover, abstract sculptures will sprout up in the plaza outside the new building. The bank's budget for all these goodies is \$510,700.

The Chase Manhattan's art program blazes no new trail. Scores of corporations have been investing heavily in contemporary art, much of it abstract. But the Chase Manhattan purchases dwarf all the others, at least financially. The bank's officers plan to organize a continuing series of exhibitions; new paintings will be regularly acquired; gifts will go from the permanent collection to museums. The guiding spirit of the program is the vice-chairman of the Chase Manhattan Board, David Rockefeller.

Whence this patronage of the controversial by staid, prudent bankers? Is it not daring—even rash? Not really. It is good business, as the officers of another bank, the Manufacturers Trust, were pleased to learn. In 1954 they moved their Fifth Avenue branch across the street into new quarters hung with modern paintings, including a Klee and a Miró; in the first year the number of accounts opened went up 31 per cent and the profits went up 200 per cent. Figures like these make a banker think.

As Jean Cocteau observed tartly not long ago, "*Le conformisme anticonformiste est à la mode. L'avant-garde est devenue le classicisme du vingtième siècle.*"

Still, there are those in the world of business who harbor doubts. What, they may be led to wonder, would David's grandfather have thought of such goings-on? They may find an answer on the following pages.

(v) *Anthony Magazine*
Nov 1960

Artículo de noviembre de 1960
sobre la colección de arte de David Rockefeller.
Archivo José Guerrero

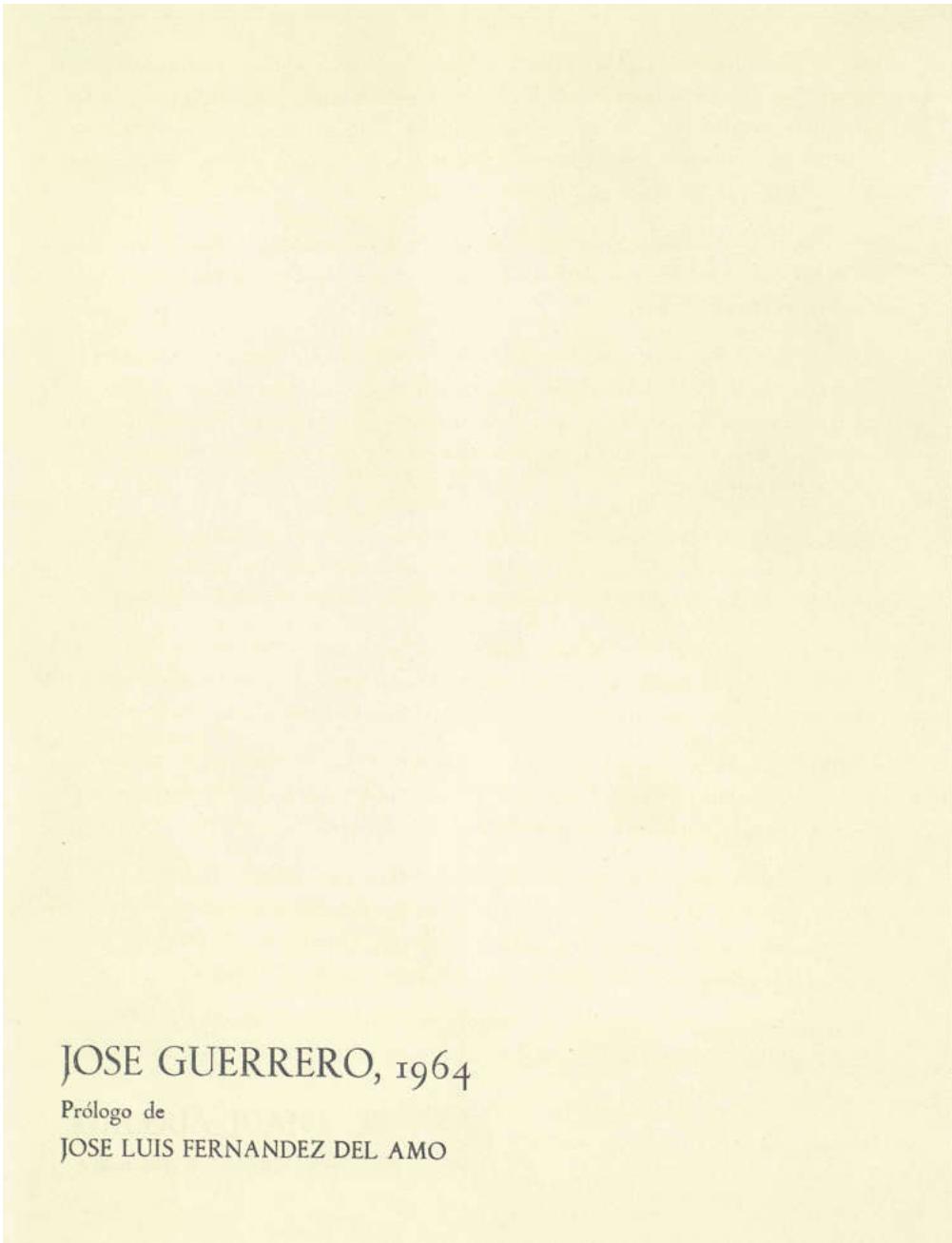


Guevara with (Background)

Folleto de la exposición *José Guerrero* en la
Galería Juana Mordó, Madrid, 1964.
Archivo José Guerrero



JOSE GUERRERO



JOSE GUERRERO, 1964

Prólogo de

JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO

José Guerrero viene con obra reciente a Madrid, a esta reciente Galería de Juana Mordó. Con obra pintada en Nueva York y obra pintada en Málaga. Todo parece fresco y nuevo; pero aquí ya no se estrenan actitudes. Ni Guerrero dejó de ser el mismo de un tiempo ya muy atrás, ni Juana Mordó inaugura su pasión por estas lides, ni son éstas las primeras palabras que yo dedico al pintor.

Su vuelta a Madrid sí trae, para mí, la obligación de hacer memoria. Bajo la fanfarria del triunfo están las miserias de la gestación. Pero mi espíritu estuvo siempre más cerca del arado que de la siega.

Han corrido muchos años y muchos vientos desde entonces. He dado hijos, he plantado árboles, edifiqué viviendas por los campos roturados y he puesto algunos nombres sobre la alta estepa de nuestro arte tan dura para florecer a su tiempo. Nombres que uno pronunció con la emoción de un bautismo y en cuya fe se arriesgaba el vaticinio de la trascendencia de un arte.

Un Madrid encastillado en recelosa defensa de unas equívocas tradiciones. Cuando la autonomía del artista no se atrevía a contradecir en nada todas las previsiones de la academia. Estaba Angel Ferrant maestro en la brecha. Algunos jóvenes en la inquietud.

Yo doy fe de cuatro pintores juntos; juntos en el gesto de la libertad, por darle a la línea y al color la hegemonía de sus fueros. Unidos en el gesto de la independencia del arte, cada cual guerrillero en su invención. Lago, Guerrero, Lara, Valdivieso.

Entonces yo, magro y sin canas, novicio en experiencias, en medio de la quiebra de todas las estéticas. Guerrero había dado el salto desde su asfixia en Granada, al aire libre de Europa, respirando por el pulmón de su paleta.

Aquel tiempo heroico de las Galerías Buchholz, Sagra, Palma, Clan, sacrificadas en su misión, que hoy olvida la gruesa historia, esa historia que desprecia la honda raíz de los acontecimientos, carne del pueblo que se alza. Ese temblor de vida soterrado, anterior a la eclosión del fenómeno social y del que puedo dar testimonio.

¿Qué son los nombres de Tapiés, de Chillida, de Guerrero, de Palazuelo, Millares, Ubeda, en París, Nueva York, en Roma, sin aquel grito suyo en las trastiendas de Madrid hace casi veinte años?

Después alguien llevó por primera vez aquí, a la imprenta, a una exposición sistemá-

tica y de función pedagógica, a un curso de problemas contemporáneos, un arte abstracto, cuyos primeros nombres venían de por esos mundos.

Mientras tanto Guerrero, en París, en Roma, Berna, Bruselas, Londres, y al fin en Nueva York, donde se instala en lucha abierta, donde la sociedad es imposible.

No dejó de darme noticia de sus andanzas —aunque breve— por catálogos y tarjetas de invitación, siempre bien expresivos de su plástica, de su lenguaje; una veta honda que siempre afloraba.

Hará cosa de diez años, yo quería un cuadro suyo para la colección del Museo de Arte Contemporáneo. Discutía con los de aquí, por el tamaño en las nuevas tendencias. Mis aprensiones de arquitecto, me hacían ver las creaciones de arte abstracto o del informalismo con dimensión de murales. La problemática bien sabía yo que era distinta a la de los pequeños hallazgos de nuestros pintores.

Guerrero vivía y pintaba en Nueva York y, sin que nadie supiera lo que entraba por la frontera, alguien me trajo de París un enorme cuadro de la última pintura de Guerrero.

Ni él supo de la emoción con que aquella obra fue erigida, como un grito de pasquín, sobre la pared de ladrillo en vivo que le tenía preparada en las nuevas salas del Museo.

Aquel bermellón de una mancha alucinante situada con energéticos trazos negros, en la cerrada composición de su superficie, objeto ya en sí, traía luces cosmopolitas del sofisticado paisaje de la civilización; cartel de un mundo inédito en nuestro hermetismo.

Sí, pero también cartel de toros, sangre, sombra y la radiante policromía de los sueños. Sangre de un pueblo. Proclama de la revolución que no acaba.

De vez en vez, Guerrero vuelve a alimentar su espíritu, a espabilarse su visión en el drama perpetuo de España.

¿Realismo?, ¿abstracción?, pero ¿no es lo mismo? El objeto representado es una figuración desde sus adentros con una tensión, con una dinámica de diásporas o de convergencias que no siempre pueden apreciarse en la tranquila superficie de las cosas, cuando se contienen o se traicionan.

¿Por qué va a representar el hombre una naturaleza como estímulo? La impresión de realidad para el hombre va trascendida por la ansiedad de su espíritu. No como la

cabra que devora el esplendor del monte y digiere en su estómago toda la belleza de la creación.

Guerrero, desde bien chico, ha paseado su mirada absorta, como si las cosas —luna, alba, tierra, sangre, fuego, cruz, pared o árbol— fuesen encarnación de seres vivos. Impetus sobrenaturales en la formación del cosmos; en una evolución en la que todo y todos somos parte.

Pues bien, José Guerrero ante sus grandes superficies en blanco, no se plantea una invención «a fuerza». El lo ha visto antes todo. Traslada al lienzo realidad, realidad objetiva. Imágenes que afloran venidas de muy atrás. Manchas de obsesión trayendo el recuerdo. Revelaciones de la realidad, sí, en la aventura de cada día, desde las visiones de la infancia, todo un acerbo vital.

—¿No han visto a Dios moviendo la geología del globo, trayendo el sol de todos los días o levantando la luna de cada noche; o al ángel que sopla en los chopos; o al demonio en la sangre derramada o en la conjunción de las sombras?

—¡Pues, mala suerte!

José Guerrero ha plantado, firme y seguro, en las Salas de Guggenheim Museum, Whitney Museum, Carnegie Institute, Albrecht-Knox Gallery, Art Club de Chicago, Musée de l'Art Moderne en París, entre tanta plástica, la bandera —en una violenta policromía de colores enteros— nuestra realidad trascendente y trascendida.

José Luis Fernández del Amo.

Nació en Granada en 1914.

Estudió en la Escuela de Artes y Oficios, Granada, 1930-1934.

Hace sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1940-1944.

Recibió una beca del Ministerio de Educación Nacional Francés para estudiar la pintura al fresco en la Escuela de Bellas Artes en París, 1945-1946.

Recibió una beca de la Casa Velázquez en Madrid, 1946-1947.

Salió de España, viajó, pintó y expuso en París, Roma, Bruselas, Berna y Londres.

Llegó a los Estados Unidos en 1949 en donde actualmente reside.

Regresó a París y España en 1955 y residió año y medio.

Visitó España los veranos de 1962 y 1963.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

Galería Secolo, Roma, 1948.

Galería de Lou Cosyn, Bruselas, 1948.

Galería Buchholz, Madrid, 1950.

Betty Parsons Gallery, New York, 1954, 1957, 1958, 1960, 1963.

Rose Fried Gallery, New York, 1963-1964.

St. Georges Gallery, London, 1949.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS:

Con Antonio Lago, Galería Macarrón, Madrid, 1945.

Galería Buchholz, Madrid, «La joven Escuela Madrileña», 1945.

Con Antonio Lago, Galería Altarriba, París, 1946.

Exposición colectiva, Galería Buchholz, 1947, 1949.

Schaeffer Galleries, New York, 1953, «Pintura Contemporánea Española».

Con Joan Miró, Arts Club, Chicago, 1954.

Guggenheim Museum, New York, 1954 «Younger American Painters».

Galerie de France, París, «Dix Jeunes Peintres de l'Ecole de París».

Musée de l'Art Moderne, París, 1957, «Realités Nouvelles».

Galerie Creuze, París, 1957, «50 ans de Peinture Abstraite».

Stable Gallery, «New York Artists», 1957.

Rome-New York Art Fundation, Roma, 1958, «Some American Artists of Younger Reputation».

Dallas Museum of Contemporary Art, Texas, 1958.
Whitney Museum Annual, 1958, 1962, 1963.
Pittsburgh International, Carnegie Institute, 1958, 1962.
Corcoran Biennal, Washington, D. C., 1959.
Biennale de Venecia, 1950.
Biennale de México, 1959.
Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York (state).
American Abstract Artists, 1958, 1961, 1962.

CITACIONES:

Recibió una beca internacional («Graham Foundation for Advanced studies in the Fine Arts») para la cooperación entre los arquitectos, pintores y escultores, 1958-1959.
«Art in America» selección de pintores para la edición anual, 1958.
Sociedad Contemporánea de Artes de Chicago, premio del año 1959.
1959: el Gobierno francés lo condecoró y nombró Caballero de la Orden de las Artes y Letras.

HAY OBRAS SUYAS EN:

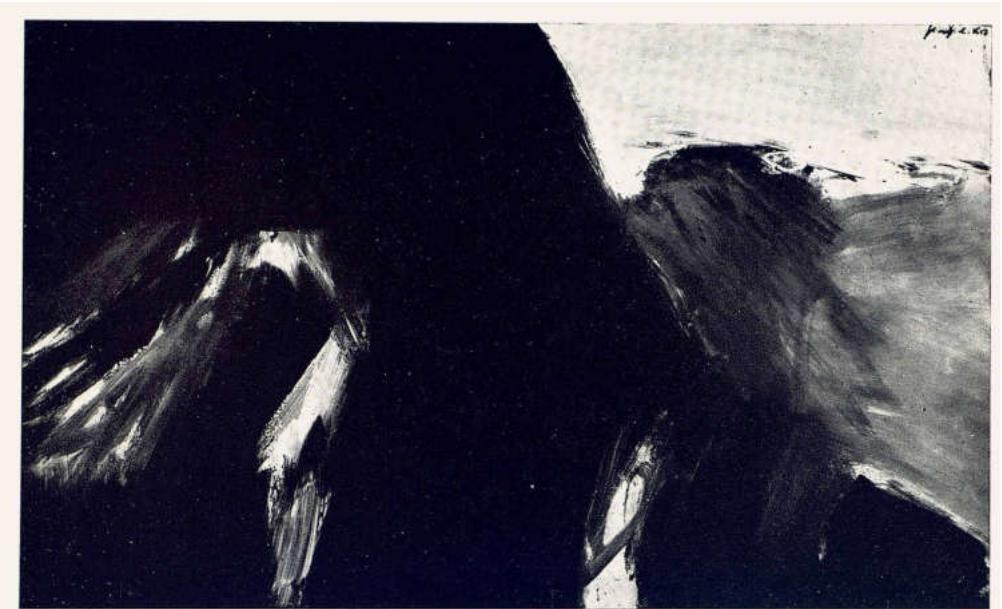
Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
Casa Velázquez, Madrid.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (state).
Art Institute of Chicago.
Belgian Ministry of National Education, Brussels.
Chase Manhattan Bank, New York (seis pinturas).
Carnegie Institute, Pittsburgh.
French Ministry of National Education, París.
Guggenheim Museum, New York City.
Philadelphia Museum of Art.
Whitney Museum of Art, New York City.
Museum of Fine Arts, Houston, Texas.
Toronto Art Gallery, Toronto, Canadá.
Yale University Art Gallery, New Haven.
y colecciones particulares.



1956.

1962.





1962.



1963.



1963.

CATALOGO NUMERO CUATRO

PROXIMA EXPOSICION INDIVIDUAL, EN OCTUBRE DE 1964
PABLO PALAZUELO



Vistas de la exposición *José Guerrero* en la Galería Juana Mordó, Madrid, 1964.
Archivo José Guerrero



Katalog

1 Zusammentreiben, Öl	170×140 cm
2 Morgengrauen, Öl	146×114 cm
3 Roter Strom, Öl	115×147 cm
4 Blaulöne, Schatten, Öl	97×146 cm
5 Huldigung an Franz Kline, Öl	122×150 cm
6 Kreuzweg, Öl	102×110 cm
7 Durchgang, Öl	100×120 cm
8 Rote Strömungen, Öl	100× 81 cm
9 Schattiges Rot, Öl	81×100 cm
10 Schwarze Landschaft, Öl	70× 83 cm
11 Duell, Öl	91× 24 cm
12 Prophezeiung, Öl	60× 45 cm
13 Schatten, Öl	160×150 cm
14 Castilien, Öl	125×131 cm
15 Rot und Schwarz, Öl	108×121 cm
16 Grün und Rot, Öl	76× 61 cm
17 Zwei Blaus, Öl	66× 51 cm
18 Schatten und Rot, Öl	61× 51 cm
19 Saeta, Öl	41× 33 cm
20 Durchsichtig blau, Aquarell	65× 50 cm
21 Schwarze Bewegungen, Aquarell	64× 48 cm
22 Das Keimen, Aquarell, Ölkreide	46× 60 cm
23 Durchbrochen, Aquarell, Ölkreide	46× 60 cm
24 – 26 Mexico, Aquarelle	50× 65 cm

Die Bilder sind in den Jahren 1962 bis 1965 entstanden.

Die Galerie Buchholz

München, Maximilianstraße 29

lädet Sie zur Eröffnung der Ausstellung
am Dienstag, den 9. März 1965 um 20 Uhr ein.

Die Galerie ist geöffnet von Dienstag bis Samstag 10–13 Uhr und 14–19 Uhr
Mittwoch Abend bis 21 Uhr, Montag geschlossen

Invitación y folleto de la exposición José Guerrero/Malerei,
Galería Buchholz, Munich, 1965.
Archivo José Guerrero

José Guerrero Malerei

Einzelausstellungen:

Galeria Secolo Rom 1948
Galerie Lou Cosyn Brüssel 1948
Galerie Buchholz Madrid 1950

Smithsonian Institute Washington D.C. 1952 Graphik
Betty Parsons Gallery 1954, 1957, 1958, 1960, 1963

Galeria Juana Mordó Madrid 1964

Hat an achtundzwanzig Gruppenausstellungen teilgenommen

Auszeichnungen:

Stipendien der Graham Foundation for Advanced Studies in Arts 1958, 1959
"New Talent" Art in America Selection, 1958

Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, 1959

Society for Contemporary Arts - Annual prize donation to Art Institute of Chicago, 1959

Arbeiten befinden sich in folgendem Besitz:

Albright Art Gallery, Buffalo

Art Institute of Chicago

Arts Club, Uniontown, Pa.

Ministère de l'Éducation National Bruxelles, Paris

Beloit College, Beloit, Wisconsin

Chase Manhattan Bank, New York (6 Ölbilder)

Carnegie Institute, Pittsburgh

Gloria Vanderbilt Museum Purchase Fund

Guggenheim Museum, New York

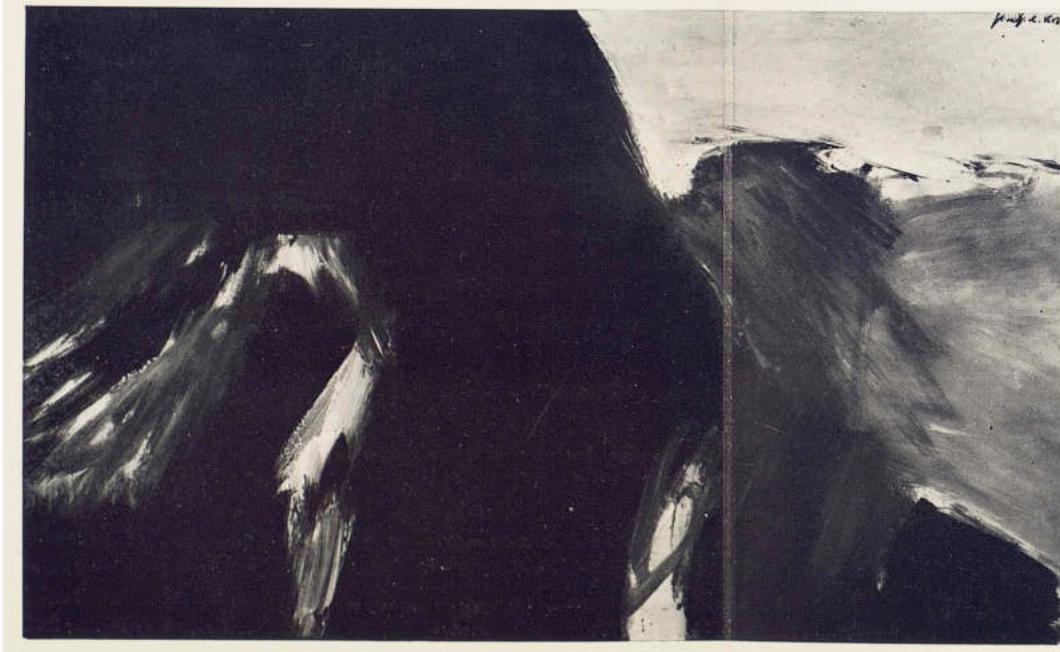
Museo de Arte Contemporaneo, Madrid

Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia

Rhode Island School of Design, Providence, R.I.

Whitney Museum (Friends of the Whitney selection)

Toronto Art Gallery, Toronto, Canada



José Guerrero

Geboren 1915 in Granada, Spanien, lebt seit 1949 in New York. Studierte von 1930–34 an der Kunst- und Gewerbeschule in Granada, von 1940–44 in Madrid. Erhielt 1945 ein Stipendium für Freskenmalerei an der École des Beaux Arts Paris. Lebte von 1947 bis 1949 abwechselnd in der Schweiz, Rom, Brüssel, Paris, London und ging 1949 nach New York. War befreundet mit Franz Kline.

Guerrero, auf deutsch „der Kämpfer“, stellt das Hell und das Dunkel, Aktion und dichte Masse in ständigem Angriff gegeneinander. Das Hineindringen, Hindurchstoßen, Überfluten leuchtender Farben in geheimnisvolles Schwarz löst fortdauernde Dynamik – einen Kampf in Farben – aus.

Paul Haesaerts schreibt zur Ausstellung Guerrero in der Galerie Lou Cosyn Brüssel:

„In der Malerei von Guerrero spürt man einen steten Kampf zwischen Eruß und Zurückgehaltenheit – zwischen Maß und Unmaß – in immer wachem Zustand, ohne dem einen oder anderen Teil Vorsprung zu geben. Diese beiden Kräfte, sich gegenübergestellt, eine durch die andere innegehalten – wie Stier gegen Stierkämpfer – bilden eine Erwartung, die im Drama zum Stillstand gerät und verleihen dem Bild Glut und dauerhafte Belebung.“



Artículo de la Revista *Life* «La España que nutrió a García Lorca», publicado con ocasión del 30 aniversario de su asesinato, con fotografías David Lees y texto y selección de poemas de Roxane Withier Pollock, 29 de agosto de 1996.
Archivo José Guerrero

Rosa, estoy en Lorca

LIFE
EN ESPAÑOL

15 páginas en colores

La Poética España de García Lorca

Reportaje especial

EL EMOCIONANTE TORNEO DE FUTBOL



ARGENTINA	NO PESOS
BOLIVIA	550 PESOS BOLIVIANOS
BRASIL	100 CRUZEROS
CHILE	1 ESCUDO 30 CENTESIMOS
COLOMBIA	4 PESOS
COSTA RICA	1 COLOR 75 CENTIMOS
ECUADOR	7 SUCRES

EL SALVADOR	60 CENTAVOS
ESPANA	35 PESETAS
GUATEMALA	25 CENTAVOS
HONDURAS	50 CENTAVOS
MEXICO, D. F.	150 PESOS
NICARAGUA	1 CORDOBA 75 CENTAVOS
PANAMA	25 CENTESIMOS

PARAGUAY	NO GUARANIES
PERU	7 SOLES
PUEBLO RICO	50 CENTESIMOS
REPUBLICA DOMINICANA	30 CENTAVOS
URUGUAY	25 PESOS

29 DE AGOSTO DE 1966

MARCA REGISTRADA
REG. U.S. PAT. OFF.

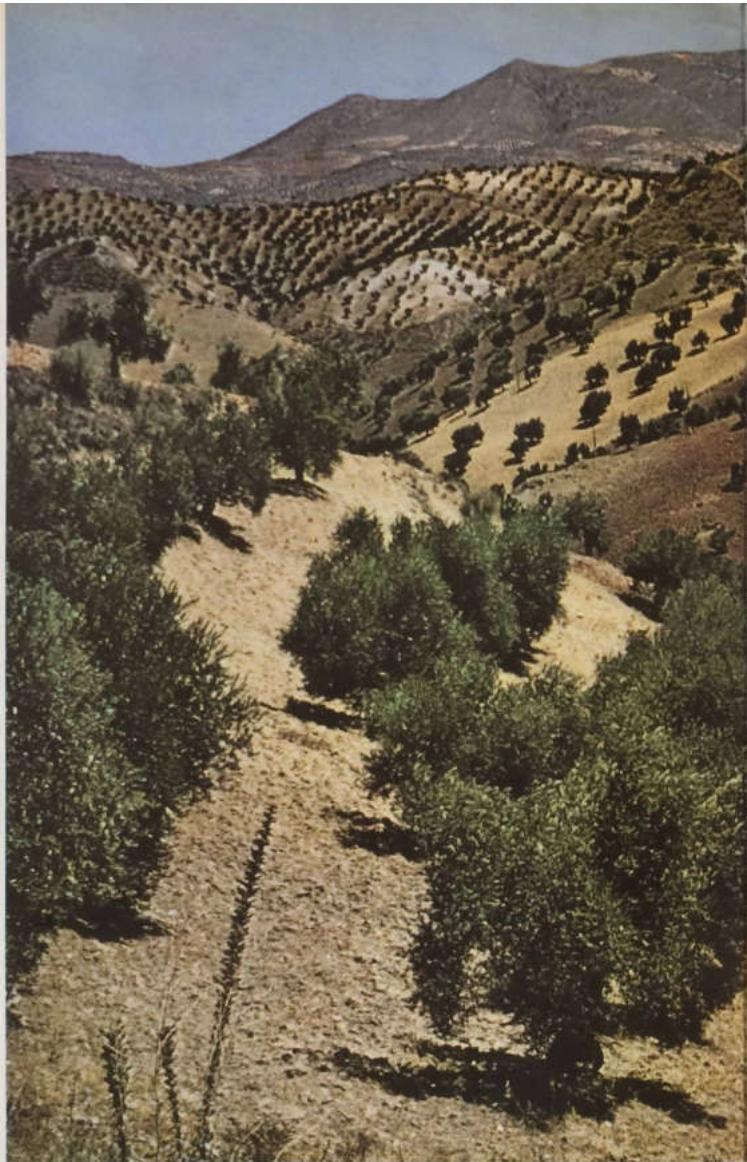
En tierras de olivares abrió sus ojos al mundo, y junto a unos olivos solitarios los cerró para siempre. Federico García Lorca nació a dos años de distancia del siglo XX y murió hace 30, fusilado por sus compatriotas. Entre esas dos fechas se extiende, bruscamente interrumpida, la doble e incandescente parábola de su poesía y su teatro, con chispoteos luminosos en la prosa, la pintura y la música.

García Lorca cantó a España, a América, al mundo. Pero ante todo cantó a su Andalucía, a esa Andalucía tartesia, fenicia, griega, romana, visigoda, árabe, cristiana y gitana, a esa Andalucía que posee el secreto de los ritos y los ritmos, a esa madre que lo nutrió de savia artística y que al cabo lo devoró.

El poeta presentía su cercana muerte: el final del llanto a Sánchez Mejías bien podría ser su propio epitafio. Pero no sólo cantó a la muerte, sino a la vida toda: ríos, cipreses, campanas, veletas, fraguas, arcángeles, segadores, morillas, pasiones y angustias, amor claro y amor oscuro.

El poeta está siempre unido a su terruño por el cordón umbilical de la nostalgia y las imágenes. LIFE en Español, en este trigésimo aniversario de la desaparición de García Lorca presenta, conjugados con trozos de sus poemas, algunos de los paisajes e imágenes que sirvieron de materia prima a su estro creador.

Fotografías de
DAVID LEES



UN OLIVAR DE LA PROVINCIA DE JAÉN, EN ANDALUCÍA

Hace 30 años desapareció, en el terruño que tanto amaba,

La España que Nutrió a



PAISAJE

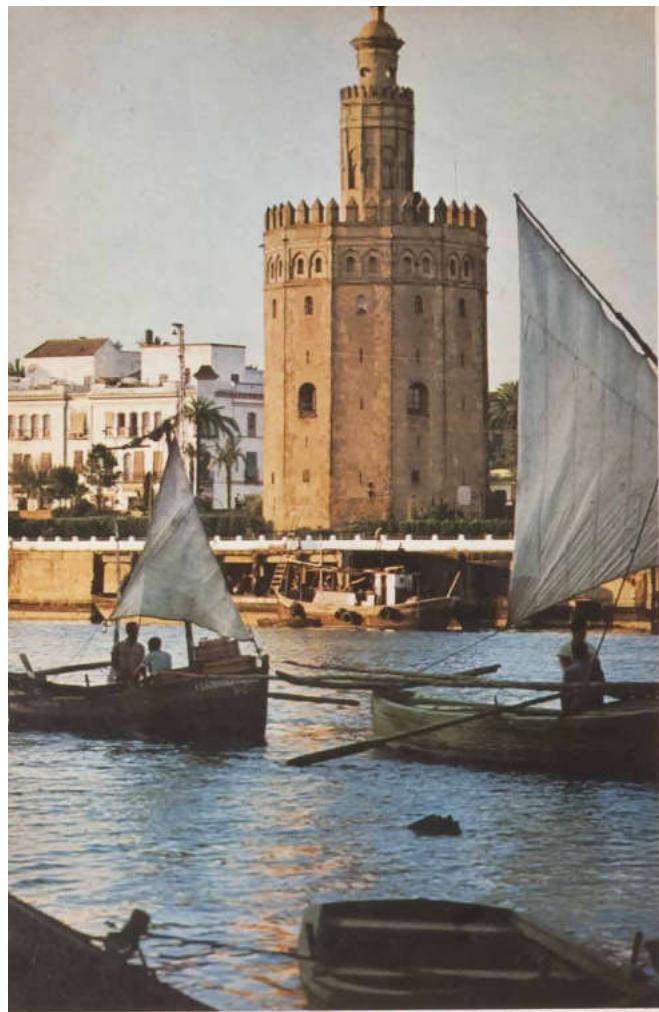
El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra

a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos,
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

el gran poeta andaluz

García Lorca

POEMAS REPRODUCIDOS POR CORTESIA
DE AGUILAR S.A. DE EDICIONES



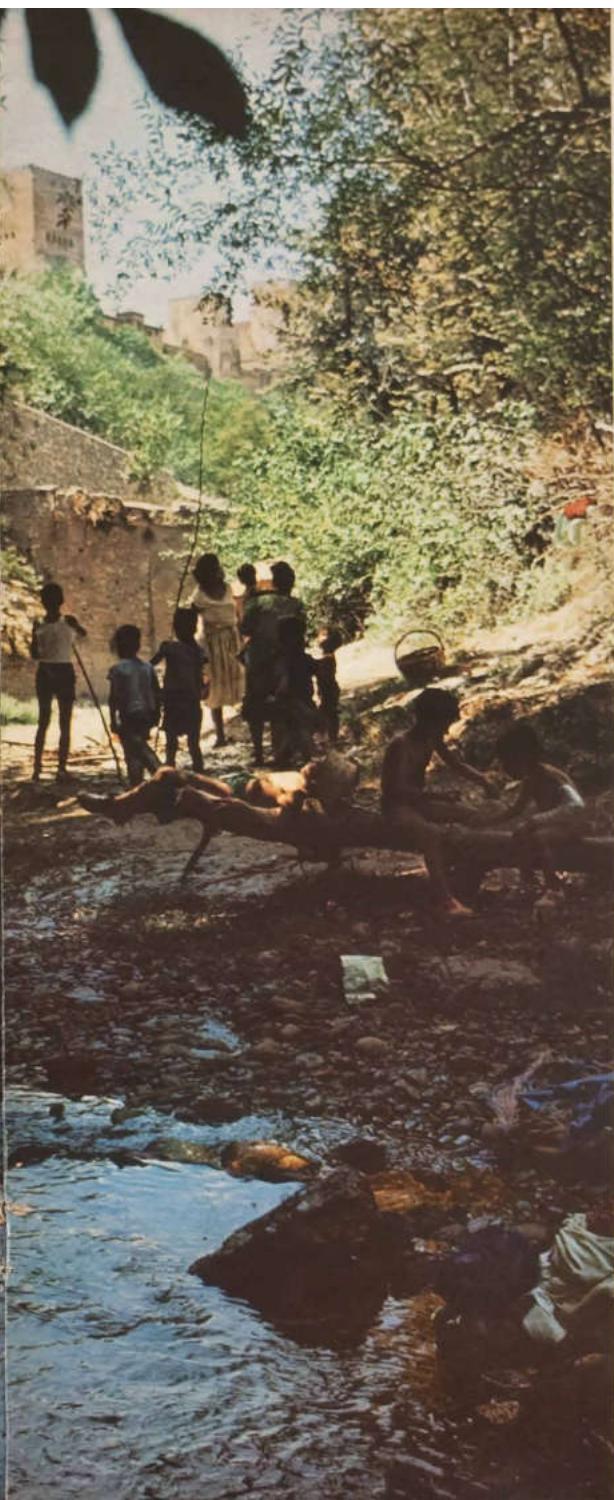
EL GUADALQUIVIR Y LA TORRE DEL ORO, EN SEVILLA



BALADILLA DE LOS TRES RÍOS

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*
El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.
*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*
Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*
Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauca y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.
*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*
¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!
*¡Ay, amor
que se fue y no vino!*
Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares,
*¡Ay, amor
que se fue por el aire!*



EL DAURO, CON LAS TORRES DE LA ALHAMBRA



CAMPANAS DE GRANADA

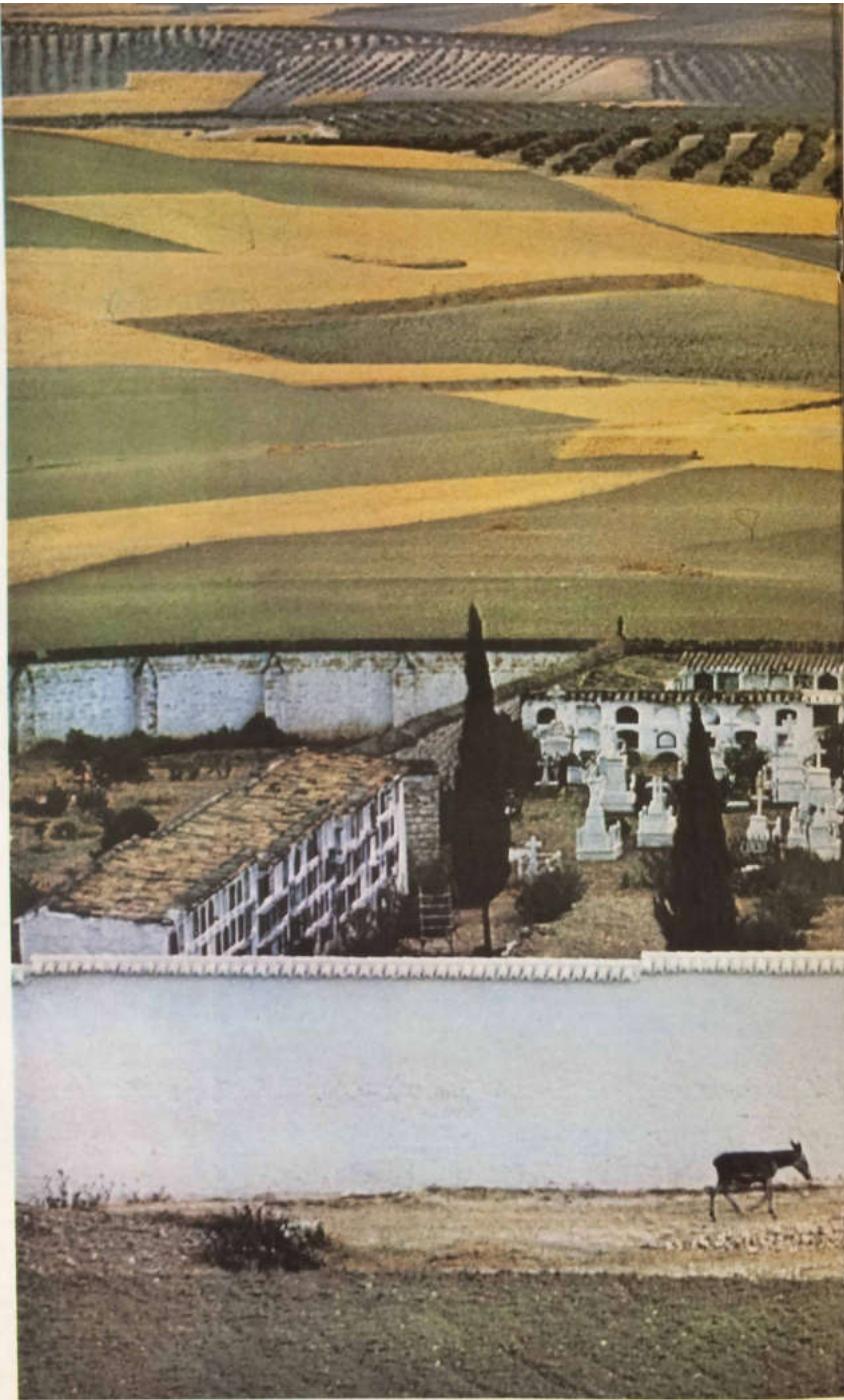
ALBA

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada.
Os sienten todas las muchachas
que lloran a la tierna
soleá enlutada.
Las muchachas,
de Andalucía la alta
y la baja.
Las niñas de España,
de pie menudo
y temblorosas faldas,
que han llenado de luces
las encrucijadas.
¡Oh, campanas de Córdoba
en la madrugada,
y oh, campanas de amanecer
en Granada!

CANCION PRIMAVERAL

... Voy camino de la tarde,
entre flores de la huerta,
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza.
En el monte solitario,
un cementerio de aldea
parece un campo sembrado
con granos de calaveras.
Y han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con órbitas vacías
y verdosas cabelleras
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan.

¡Abril divino, que vienes
cargado de sol y esencias,
llena con nidos de oro
las floridas calaveras!





UN CEMENTERIO CERCA DE PORCUNA, ENTRE CORDOBA Y JAEN

SAN GABRIEL

Un bello niño de junco,
anchos hombros, fino talle,
piel de nocturna manzana,
boca triste y ojos grandes,
nervio de plata caliente,
ronda la desierta calle.
Sus zapatos de charol
rompen las dalias del aire,
con los dos ritmos que cantan
breves lutos celestiales.
En la ribera del mar
no hay palma que se le iguale,
ni emperador coronado
ni lucero caminante.
Cuando la cabeza inclina
sobre su pecho de jaspe,
la noche busca llanuras
porque quiere arrodillarse.
Las guitarras suenan solas
para San Gabriel Arcángel,
domador de palomillas
y enemigo de los sauces.
San Gabriel: El niño flora
en el vientre de su madre.
No olvides que los gitanos
te regalaron el traje . . .



IMAGEN DE SAN GABRIEL, EN SEVILLA



UNA MONJA ANDALUZA Y UN GIRASOL

LA MONJA GITANA

Silencio de cal y mío.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alfileres
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la arena gris,
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
¡Qué bien borda! Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!
Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.

Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despegó la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerba Luisa.
¡Oh, qué llanura empinada
con veinte soles arriba!
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbran su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.



VELETA

... Aire del Norte,
¡oso blanco del viento!
Llegas sobre mí carne
tembloroso de auroras
boreales,
con tu capa de espectros
capitanes,
y ryéndote a gritos
del Dante.
(Oh pulidor de estrellas!)
Pero vienes
demasiado tarde.
Mi almario está musgado
y he perdido la llave.

Sin ningún viento,
¡hazme caso!,
gira, corazón;
gira, corazón ...



VELETA DE UN CORTIJO CORDOBÉS

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

La luna vino a la fragua
con su políson de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire commovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lubrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,

te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pisés
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronze y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.



LAS MORILLAS DE JAÉN
Canción popular del siglo XV

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.
Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaidas
y las colores perdidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan lozanas
iban a coger manzanas
y hallábanlas tomadas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Díjoles: ¿Quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
Cristianas que éramos moras
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.



TRES MUJERES DEL CAMPO



UNA FRAGUA DE RONDA



MARGENES DEL CUBILLAS. CERCA DE FUENTE VAQUEROS

ROMANCE SONAMBULO

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña, en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
viene con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento

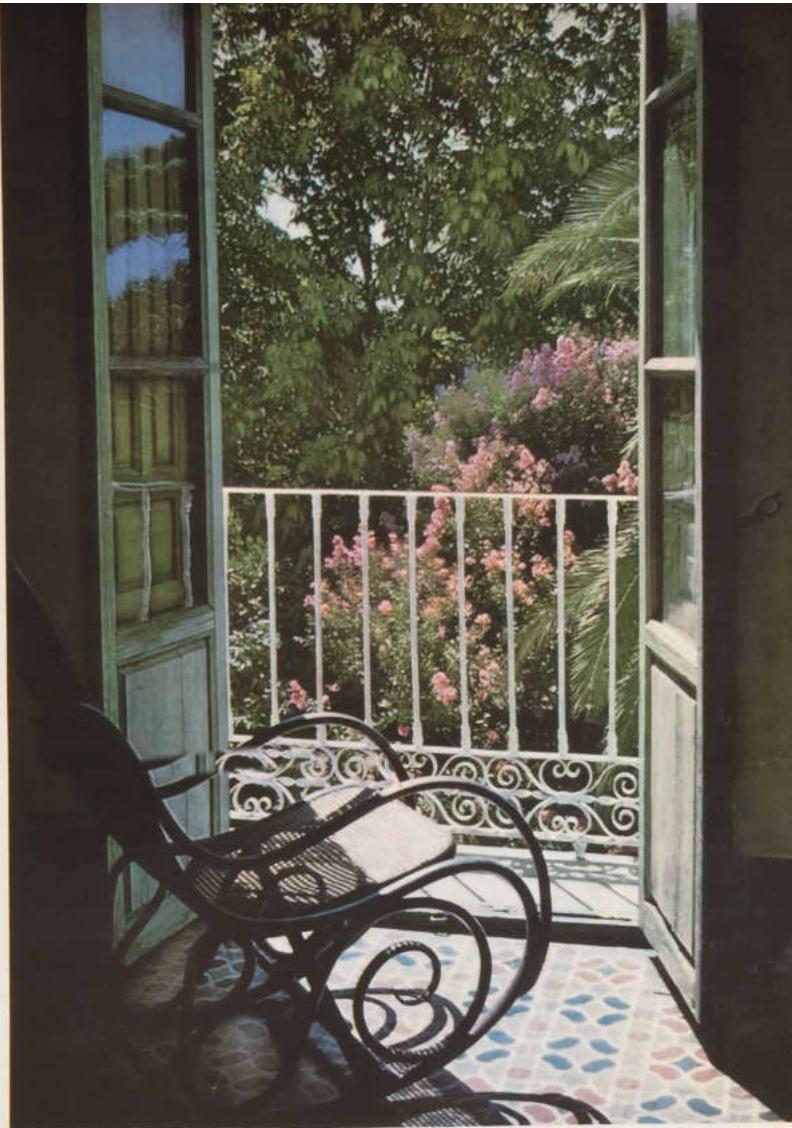
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato gardoño
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.

Compadre, quiero morir
descemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre,
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¡Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!



HUERTA DE SAN VICENTE, DONDE VIVIA LA FAMILIA

¡Cuantas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecia la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

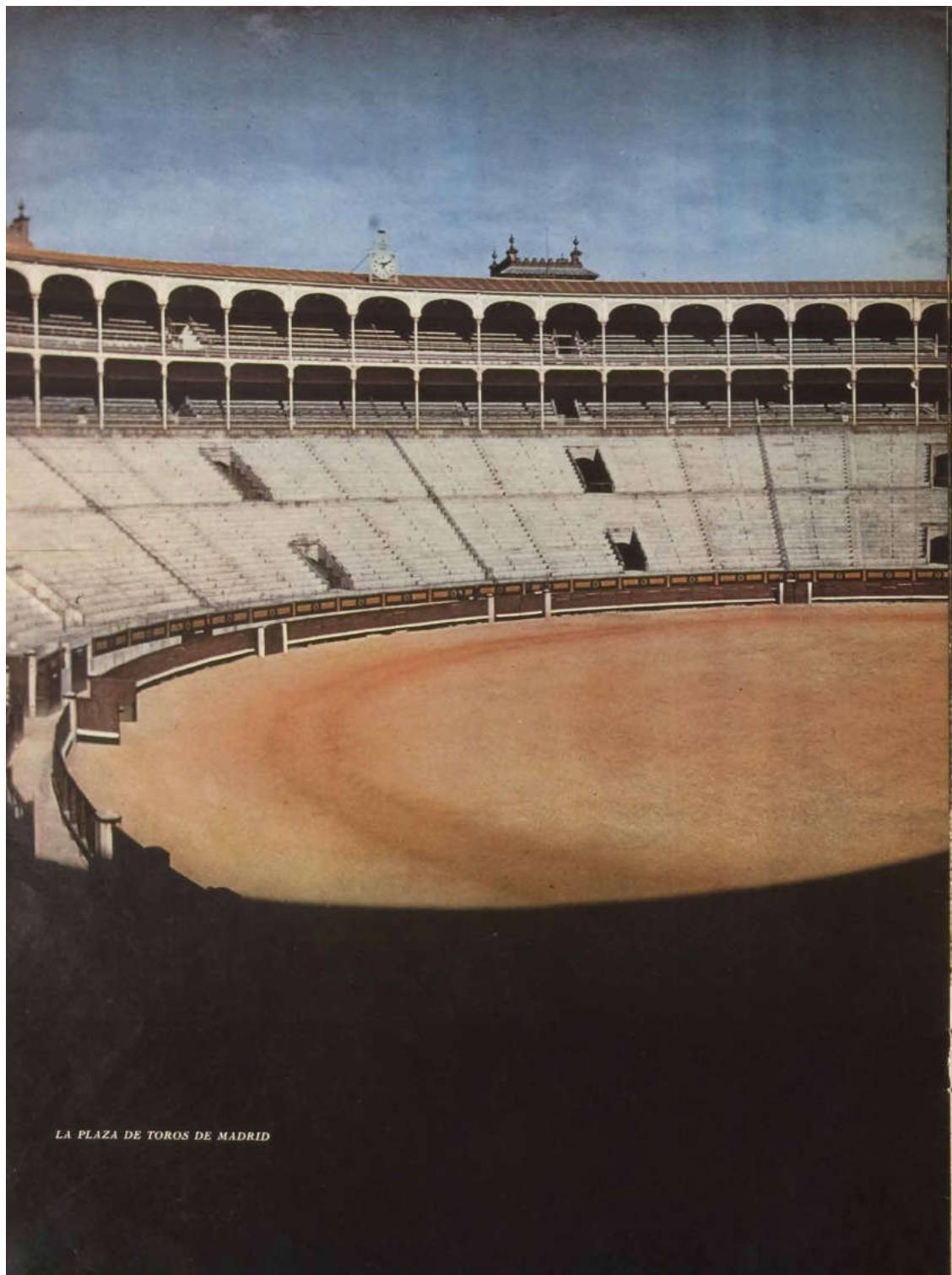
DESPEDIDA

Si muero,
dejad el balcón abierto.

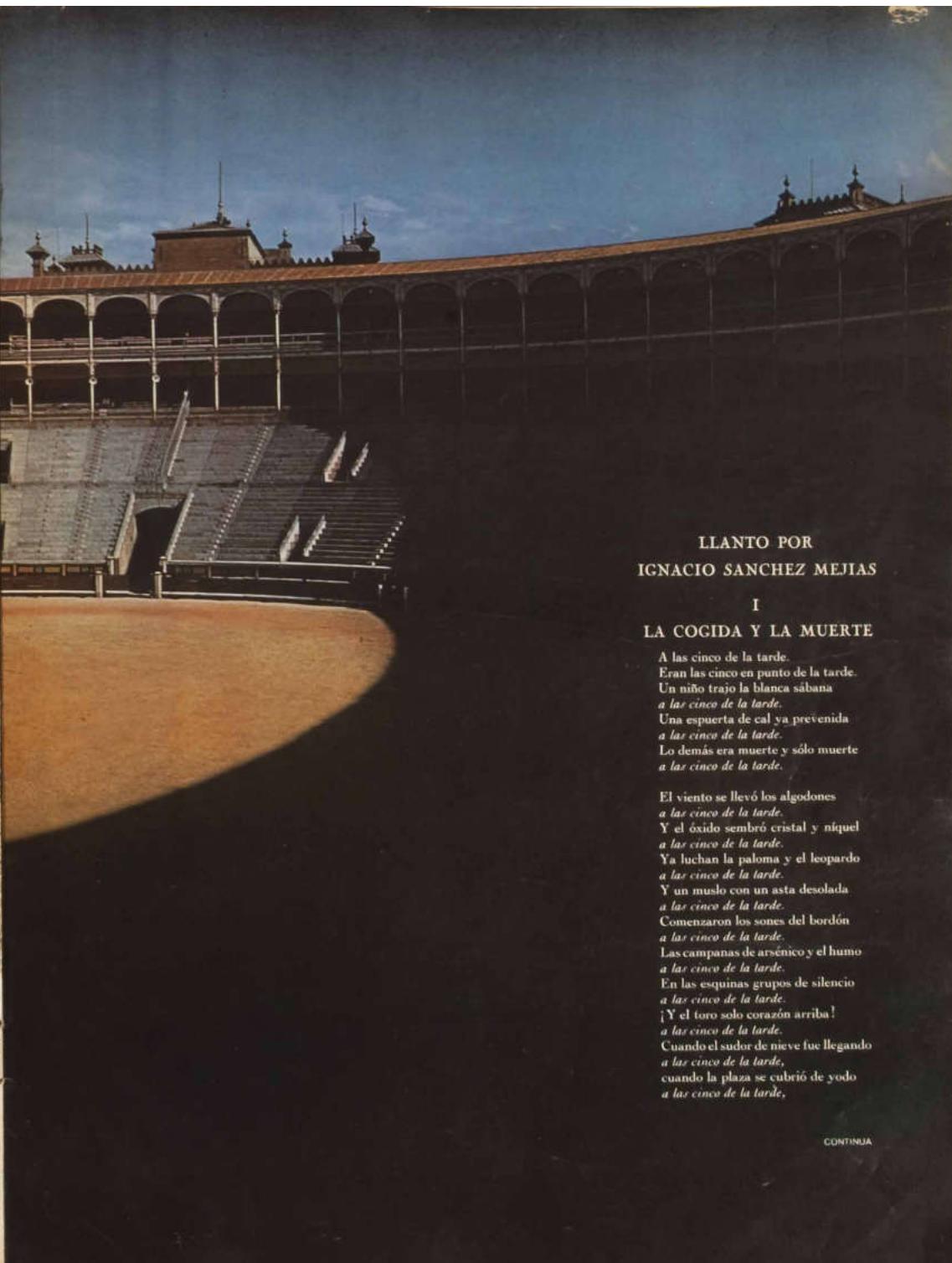
El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)

El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento.)

¡Si muero,
dejad el balcón abierto!



LA PLAZA DE TOROS DE MADRID



LLANTO POR
IGNACIO SANCHEZ MEJIAS

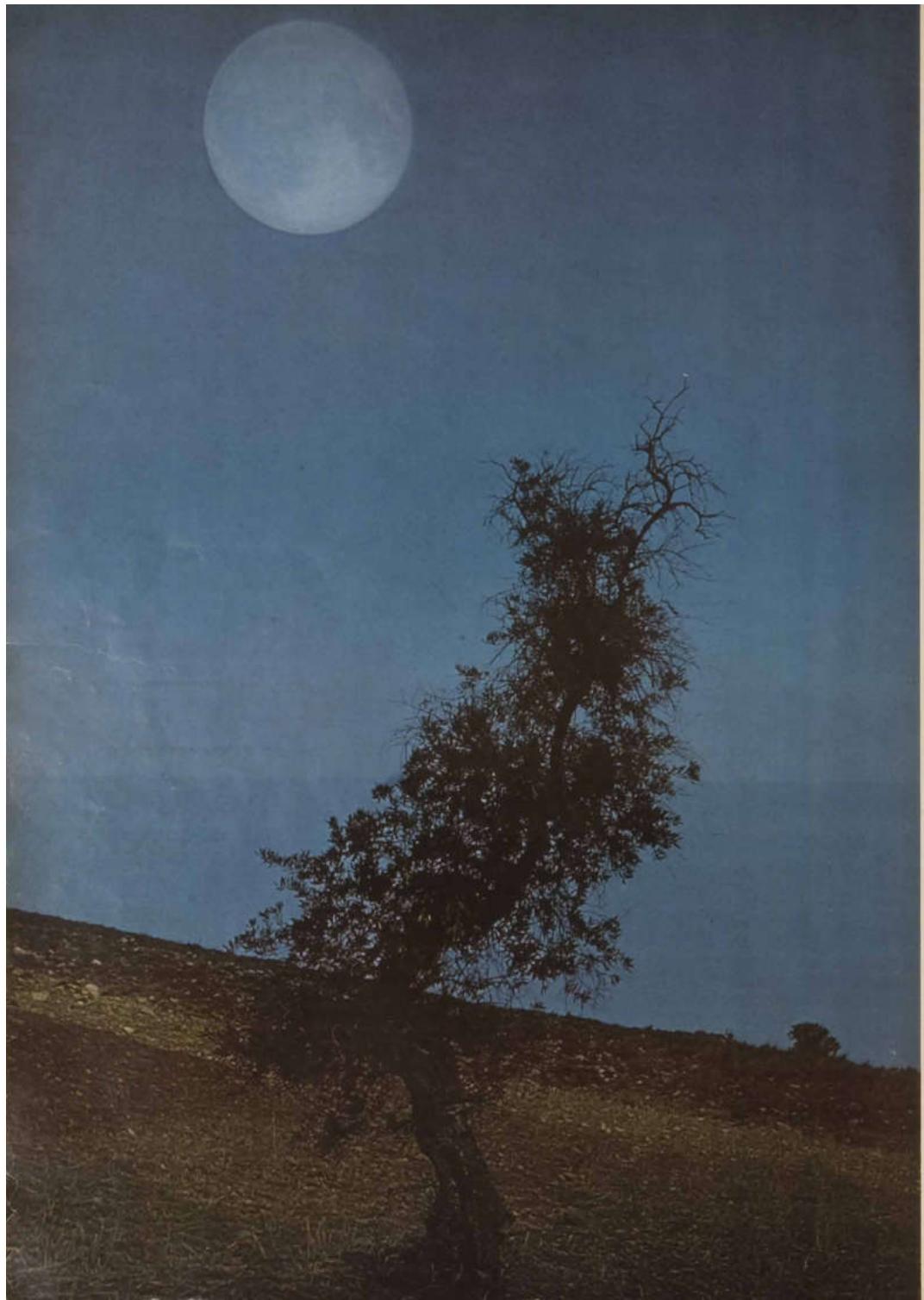
I

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuma de cal ya previnida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,

CONTINUA



la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde,
A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se trisaba de agonia
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Tronpa de brio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

2

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauceas en las barreras.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscalo el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscalo su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza...

No hubo príncipe en Sevilla
que comparárselle piedad,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un toro de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh rosalicio de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay calz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

Cerca de este olivo, en Fuente Grande, provincia de Granada, se cree que está enterrado Federico García Lorca. Al estallar la Guerra Civil española, el poeta se hallaba en Madrid, pero optó por marcharse a Granada, donde vivía

5
CUERPO PRESENTE

... Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías...

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra,
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que hinge cuando nita doliente res iorno il;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tape la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

4
ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te desmoras.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insignie de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gemen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.



una
escuela
para
él

Para él y para
todos los niños de México.
Todo México está empeñado
en un gigantesco esfuerzo
de educación para sus hijos.
Las Empresas Mexicanas Embotelladoras
de Coca-Cola lo saben.
Por eso han obsequiado modernas y cómodas
escuelas a varias entidades
de la República.
Para niños mexicanos.

ASÍ VIVE COCA-COLA EN LA
VIDA DE MEXICO.



ASOCIACION MEXICANA DE EMBOTELLADORES DE COCA-COLA, A. C.

Foto: F. Gómez / Agencia Mexicana de Noticias

English texts

The commemoration of an artist's centenary is a good occasion for the community celebrating it to consider his significance and his contribution. The year 2014 marks the first centenary of the birth of José Guerrero (Granada, 1914 – Barcelona, 1991), one of the most influential names Granada has contributed to contemporary culture. In its awareness of his importance, the Diputación de Granada has organized by means of the José Guerrero Centre a number of activities to commemorate the painter's centenary, of which the exhibition *José Guerrero: The Presence of Black* is the high point.

The José Guerrero Centre is a museum for the 21st century – an educational and research space highly aware of its mission and of the society it serves. For almost fifteen years, the Centre has fulfilled its principal goals by encouraging the contemplation and study of the work of José Guerrero. In this time, the Centre has helped to make known the most important characteristics of the painter's œuvre, and has offered in-depth insights into some periods of his career – his early years, the period of *Fosforescencias*, the seventies and eighties, and his final works. However, until now it has not been able to undertake a comprehensive study of Guerrero's most decisive period, when he directed his painting towards the avenues opened up by Abstract Expressionism in the history of art. A significant monographic collection of the painter's *American* years has never before been brought together, allowing the reconstruction of both the successful and the abandoned experiments of this great contemporary artist. Our aim is to cover this gap with *José Guerrero: The Presence of Black* – the first exhibition specifically to focus on Guerrero's work between his arrival in the USA and his first return to Spain in the mid-sixties.

The curators have designed the exhibition in a number of chapters reflecting the painter's progress over a decade and a half – his determined commitment to abstraction within the framework of biomorphism, his experimentation with new mural painting, his definitive adoption of action painting and the recovery of his Spanish memory as a thematic stimulus for the development of his work. All of the foregoing can be followed through etchings, works on paper, portable frescoes, but principally oils on canvas from both private collections and national and international museums where Guerrero's work is well represented. This research is completed by the catalogue the reader is now holding, which includes monographic articles by some of the best specialists, corrected, up to date data on each of the works in the exhibition, and a number of documentary appendices that provide a historical and biographical context for the period in question, all with the aim of offering a reference publication to the scientific community.

Gratitude is due to the Board of the Alhambra and Generalife which, from the outset, has taken part in this celebration of José Guerrero's centenary. While the Alhambra has been an unending source of inspiration for many artists that have visited Granada through the centuries, its powerful influence has also been felt by all those born or brought up in the city. José Guerrero is, without doubt, a clear example of that fertile relation

between the monument and contemporary art. This exhibition has, however, required the additional contributions of other institutions that have offered their assistance, leading to the fulfillment of one of the Centre's principle aims, which is the awareness and understanding of Guerrero's work not only in the province of Granada, but beyond its frontiers. In this sense, the collaboration of the governmental society *Acción Cultural Española* has facilitated the exhibition's travelling to La Casa de las Alhajas in Madrid and the Fundació Suñol in Barcelona. We wish to express our sincere gratitude to all of these institutions for their support and collaboration and for allowing the activities of the José Guerrero Centenary to reach more people interested in contemporary culture. We wish to extend our gratitude also to all the lenders of the artworks shown in the exhibition, to all those that have taken part in its preparation and installation, and most particularly to the family of José Guerrero, for their generosity and unreserved collaboration with our institution.

SEBASTIÁN PÉREZ ORTIZ
Presidente de la Diputación de Granada

JOSÉ TORRENTE GARCÍA
Diputado de Cultura y Patrimonio de la Diputación de Granada

The Alhambra, in association with the José Guerrero Centre of the Diputación de Granada, welcomes an exhibition in honour of the painter from Granada, José Guerrero, another son of Andalusia whose work has given international projection to our land and was without doubt one of the most respected figures in contemporary Spanish art, to whom we now pay tribute in commemoration of the centenary of his birth. Guerrero belonged to a generation of painters for whom the historical avant-gardes had been played out. The previous generation including painters from Granada like Manuel Ángeles Ortiz, born in Jaén but with Granada in his heart, and Ismael de la Serna had participated in these movements and they both had their creative epicentre in Paris, but Guerrero took a different route, and after passing through Paris, Rome and London, he moved to New York in 1950, where he found an ideal space to develop his painting, just as abstract expressionism was blooming. The stance of abstraction allowed him to express his artistic aspirations, defined quite graphically by Guerrero himself: "When I paint, I feel like a resistance fighter seeking the freedom to liberate my intuitions and emotions simply and under full control."

The exhibition *José Guerrero: The Presence of Black* is dedicated to this American production and reveals the artistic evolution of the painter from Granada, whose preparation fluctuated from the financial difficulties of his youth, to the famous confrontations with some teachers at the Escuela de Artes y Oficios in Granada and the completion of his art studies in Madrid, after which he began a tour of the main European capitals, which definitively marked the need for him to travel to the USA.

There, in touch with the so-called New York School, a fundamental change took place in his painting with the adoption of abstraction as the means of artistic expression, where colour – truly an emotional necessity – took centre place. Colour was a continuous reference to his homeland, as were the forms to be found mainly in his first American period, although some persisted in his work for decades, for example, the arch – a decorative and architectural reference to the Alhambra, as the painter himself recognised on many occasions, and illustrated by his comments on the *Fosforescencias* series: "In the end they were neither matches, nor giants or anything like that, they were arches."

Arcos negros, for example, a piece acquired some years ago by the Junta de Andalucía and at present being shown in the permanent collection of the Museo de Bellas Artes de Granada, reveals this presence of the Alhambra, when a series of matches becomes a gallery of black arches, and, in inverse reflection, makes the viewer wonder whether they are witnessing one of the most renowned sights in the Alhambra as depicted by so many other artists. Ultimately, it is the perfect synthesis of painting and architecture, one of the main pursuits in his oeuvre.

The distant view of the Alhambra as seen from the tower of the cathedral, that place where he painted in his youth, made a profound mark on his restless soul. Today the José Guerrero Centre, that

chose its headquarters to be in the vicinity of the cathedral, carries out a fantastic contribution to Guerrero's memory, to his work and to his present creative influence both in Spain and internationally. I wish to express my gratitude to the José Guerrero Centre and to the Diputación de Granada for counting on the cooperation of the Consejería de Educación, Cultura y Deporte, through the Patronato de la Alhambra y Generalife, to carry out this exhibition, thus participating in this centenary and renewing fruitful collaborations such as the recent exhibition dedicated to the film-maker from Granada, José Val del Omar. I should like to emphasize the joint efforts of the technical teams of both institutions, and especially the dedication and extraordinary labours of Yolanda Romero as head of the Centre dedicated to the memory of the painter, and curator of this exhibition. Our profound gratitude also to all the lenders of art works and the institutions to which the exhibition will travel – the Casa de las Alhajas in Madrid, as part of the Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid, where Guerrero showed his work in the 1980s, and the Fundación Suñol in Barcelona, thanks to their collaboration with the Sociedad Estatal Acción Cultural Española.

LUCIANO ALONSO
President of the Patronato de la Alhambra y Generalife
Consejero de Educación, Cultura y Deporte
de la Junta de Andalucía

José Guerrero. The Presence of Black, 1950-1966

Yolanda Romero and Francisco Baena

Programmed to commemorate the centenary of the birth of José Guerrero (Granada, 1914 – Barcelona, 1991), this exhibition is the first in-depth, monographic approach to what we may call the painter's *American years*, which had the most decisive influence on his career. The exhibition begins with his first experiments with abstraction in the etchings and "portable frescoes" he made in the early fifties, which reveal a painter deeply interested in the possibilities of combining painting and architecture. The exhibition continues with Guerrero's subsequent complete integration into American Abstract Expressionism in the mid-fifties, and concludes with the reencounter with his Spanish memory and return to his native country in 1965. The presentation will include pieces never before seen in Spain, on loan from Spanish and American private and museum collections, and has been planned for the two complementary spaces of the Carlos V Palace in the Alhambra and the rooms of the José Guerrero Centre.

BIOMORPHIC ABSTRACTION

José Guerrero arrived in the USA in November 1949, after marrying the American journalist Roxane Whittier Pollock in Paris. Equipped with his studies at the School of Arts and Trades in Granada, completed after the Civil War at the San Fernando Higher School of Fine Arts in Madrid, and the experience of a formative tour through post-war Europe, which allowed him to see in person the work of the great avant-garde masters (Matisse, Picasso, Gris, Miró, Klee), Guerrero came to New York, the new capital of modern art, when the city was dominated by Abstract Expressionism. Despite all he had learned on the Old Continent, he underwent a violent upheaval. As he himself confessed: "I remember the shock Pollock's first exhibition caused in me, and the exhibitions kept coming. It was as if I was burning inside. A fire that drove me to paint [...]. Every time I saw these works I looked at them with such intensity that I then had to go to a window to see the sky and find something familiar to me there. They were such new works I had never seen anything like them in Europe. I often said to Roxane: 'I'm going to need five years to get over this change of life, atmosphere and art.'"

Prior to this, Guerrero had become familiar with the new values in art and his own work, always hungry for modernity, had moved towards greater figurative refinement and dallied with an incipient abstraction. But there was still a tension between two hard-to-reconcile languages or manners of vision. This tension seemed to be resolved in *Lavanderas*, 1950 (*Washerwomen*), which Guerrero himself considered the starting point of his great transformation as soon as he reached the USA.

As the art historian Juan Antonio Ramírez said, "What we see here is an artist moving with great precision towards a new language in which forms and pure colours contain abundant signs of what I shall call latent figuration."

This seminal piece was followed by a number of decidedly abstract works done at the Atelier 17, which William Hayter had moved to New York from Paris in 1940. There, apart from learning engraving techniques, Guerrero made resolute experiments with a formal vocabulary that he could have come to know in Central Europe. Indeed, in the thirties artists such as Hans Arp, Willi Baumeister and particularly Joan Miró (who spent several spells at Atelier 17) popularised what was known as *biomorphic abstraction*, and some years later that poetics had a powerful influence on the early work of artists labelled abstract expressionists, such as Baziotes, De Kooning, Rothko, and others. In this context Guerrero took his evolution towards abstraction to its ultimate consequences, as can be seen in the series of etchings chosen for this exhibition, which were actually the first pieces he showed (and sold) in the USA. He also painted some canvases related to them, such as those on loan from the Wright Museum of Art at Beloit College, and several pieces inspired by mural art.

PAINTING AND ARCHITECTURE

Guerrero tried to become known as a muralist, and persisted for years with a research project to renew the millenary tradition of the fresco. This research had been encouraged by one of his most influential teachers in Madrid, Vázquez Díaz, as a continuation of his studies in Paris, and for which he was awarded a grant by the French government. Once in New York, his interest along these lines was fully confirmed – Mexican mural art had been very important for the North American artists that had worked for the Works Progress Administration, and almost all the great abstract expressionist painters went through a similar phase of interest in architecture. We should not therefore be surprised that this reality that was part of the New York scene should have affected Guerrero. Nonetheless, his main ambition in this field was to incorporate the new materials provided by the building industry into his painting (fibre cement, fire-bricks, silicates, cement blocks, etc.). Since he first exhibited the pieces he himself referred to as *portable frescoes*, no significant set of these panels has ever been shown before this present exhibition. This is, therefore, another of the novelties of this retrospective, presenting a *material* Guerrero whose origins were in Europe, and became a reality shortly after arriving in New York.

FROM BIOFORMS TO GESTURE

Biomorphic abstraction, within whose constraints Guerrero first worked in America (along the three aforementioned lines – etchings, which he soon abandoned, mural research and painting on canvas), did not strictly speaking imply an absence of the figurative, and therefore acted as a perfect

intermediate stage or transitional phase in his work's evolution. He worked in this manner from the early fifties until the middle of the decade. The first important series of works with biomorphic reminiscences dates from 1953-1954. Of these, we here exhibit *Black Cries*, *Ocultos*, *Signos*, *Ascendentes*, *Black Followers* and *Signo*, among others.

In 1954 Guerrero struck up a friendship with James Johnson Sweeney, who was very interested in his portable fresco experiments, and the Solomon R. Guggenheim Museum, of which Sweeney was the director, acquired *Three Blues*. He also included Guerrero in some collective exhibitions and he facilitated his first individual exhibition with Joan Miró at the Chicago Arts Club. This exhibition, where he presented a set of portable frescoes together with canvases – some of which were large-scale, such as *Black Cries*, painted on the occasion of the birth of his daughter Lisa – was considered by Guerrero himself as the key that opened the professional doors of America to him. Indeed, a few months later he began to work with the prestigious Betty Parsons, who also showed Pollock, Rothko, Clyfford Still and Barnett Newman, and their collaboration was to last until 1963.

Guerrero gradually began to leave to one side the *signic* aspect of biomorphic abstraction to focus on what he felt as his most intimate interest, "the spaces, the tension spaces have [...], to breathe." The first shapes evoking the organic then began to disintegrate. Juan Manuel Bonet has pointed out how Guerrero did not evolve towards either abstract expressionism, nor minimalism – the two predominant trends of the time – but remained faithful to the dictates of the first generation of abstract expressionism "delving into the idea of lyricism and practicing an energetic art of action." Bonet also maintains that in these years Guerrero "confronted things in disperse, shipwrecked terms," which are those that were to come together in the *Presence of Black* exhibition of 1958, in allusion to the painter's critical emotional state, as well as the persistent recurrence of the colour black throughout his life.

Just a few months before that exhibition, he was awarded a grant by the Graham Foundation of Chicago, together with Wifredo Lam and Eduardo Chillida, among others, intended to encourage collaboration between artists and architects. The discussions in which he took part exhausted him to the point of collapse. The anguish he suffered led to a profound crisis and, ultimately, to psychoanalysis. This must have been when he made a visit to Mark Rothko's studio that set off his rejection of his mural experimentation in the late fifties: "I asked Rothko if he would not be interested in working with architects, as his own work was monumental. He answered that he had no interest whatsoever, because buildings are torn down and altered, and they would destroy his work, and he did not want to have any commitment to them. That conversation cleared something up for me. I was working on a fresco using silicon and a number of other materials, and I abandoned it."

ABSTRACT EXPRESSIONISM

Guerrero's pictures of the period from 1955 to 1958 soon abandoned forever all organic and biomorphic reminiscences to become a form of gestural painting. He built up the picture with shapes that revealed his intense emotional activity before the canvas – creation arising out of the unknown and the states of anxiety and doubt that assailed him. His creative attitude was closer, however, to the positions of Kline or Motherwell than those of Pollock or De Kooning. In 1956 he was still to paint the monumental *Signs and Portents* in a biomorphic register, that in a way brought together all he had done in the preceding years, and raised it to its maximum expression. But the works of these years show clear signs of change and approach to the manners of action painting. There was to be no going back after paintings such as the *Presence of Black* series (1958) that Guerrero presented at his third individual exhibition in the Betty Parsons Gallery. There is no need to examine many pieces from that period to certify their expressive homogeneity. Their propositions are clear and the achievements consistent. The titles show they belong to a form of abstraction uncommitted to thematic allegiances of any kind: *Black Ascending* (1960-1963), *Black and Yellows* (1961), *Blue Depths* (1960), *Blue Variations* (ca. 1962), etc. Guerrero here confirmed his individuality and his gesture (provocative colours added to dramatic forms in which the colour black often played a major role, as it always had done and was to continue to do), which allowed him to transfer his emotional world to the canvas.

MEMORY REVIEWED

Shortly after concluding his psychoanalysis, a new shift occurred around 1962 or 1963, when many titles suddenly began to appear in Spanish, revealing figurative and sentimental evocations linked to the artist's homeland: *Albaicín* (1962), *La Chía* (1962), *Sacromonte* (1963), *Andalucía (aparición)* (1964), etc. This seemed like something more than a prelude or mental preparation for his return to Spain, which indeed took place in 1965 and lasted for over three years. Guerrero changed scenario. Although he did not substantially modify his creative language, as Juan Antonio Ramírez recalled, he did need to reorient the interpretation of his work, giving it a suitable thematic key for the new circumstance.

The reasons for his return to Spain, twenty years after his "flight" in search of the clear air he could not find here, had both professional causes (linked with the commercial exhaustion of the New York School he belonged to, in contrast with the vitality of informalism in Spain) and family ones. The Guerreros had residences in Frigiliana (where they bought and reformed a farmhouse to which they were to return every summer for the rest of their lives), Cuenca (encouraged by Gustavo Torner and the atmosphere created around the Museum of Spanish Abstract Art) and Madrid. During a summer trip through Andalusia he visited the Víznar Ravine, where Federico García Lorca

was murdered, and made numerous figurative sketches, shown here in their entirety for the first time. His wife Roxane wrote a testimony of this trip for *Life* magazine on the occasion of the 30th anniversary of the poet's death. It was published on August 29, 1966, abundantly illustrated with photographs by David Lees, under the title "The Spain that Nurtured García Lorca." As a result of that intense (re)encounter, Guerrero painted *La brecha de Víznar* (1966) and other monumental canvases evocative of Lorca which are also on show here, such as *A la muerte de Sánchez Megías* (1966) or *Antojos negros con amarillos* (1966). Guerrero himself was always very clear about the importance of *La brecha de Víznar* for his career: "I think it opened a new window [...] I've always been somewhat fascinated by opening windows, opening up a path, opening a breach." Having completed his psychoanalysis, in possession of a clearer vision of what was happening to him, and accustomed to analyzing the meaning of his production, Guerrero was ready to make a lucid self-criticism: "That painting is very tired [...] it was a tremendous struggle and in the end the painting suffered [...], it has many wounds, we might say [...], and that diagonal line has been very useful to me since [...] I've got many more pictures out of that one [...] a line in the right place is just as important as a painting full of lines [...] what the right line can be..., you draw it and it can be expanded..., the fact is that that picture has something logical for me [...] After struggling with it, struggling so long [...], something so exact appeared that you couldn't touch it any more [...]. I'd like the picture to breathe [...], that picture [...] died because it had to die, like Federico's breach."

The lessons Guerrero learned from this creative experience – at one and the same time an experimental laboratory and the scene of an intense psychodrama – were to provide the basis for a new stage in his work. This was a fascinating time when the mastery acquired in dealing with gesture and large surfaces, his sensitivity towards the vibrant borders of masses and transparencies, and, in the final analysis, the maturity of his expression were placed at the service of a new iconographic range to give an account of his own memory. This was a stage of plenitude that occupied him during his Spanish interval, before returning to confront the new art scene with well tempered weapons and spirit in New York, the city that gave him refuge, shaken as it was by the impact of pop art, minimalism and conceptual art. Guerrero was equal to the task and managed to reinvent himself while remaining true to himself, without succumbing to the collapse of Abstract Expressionism. His return to Spain was probably fundamental to all this. He had thus been able to calm the turbulences that had previously buffeted him and was finally able to bring together the scattered pieces of his soul and, like his admired Picasso, to lead an original "return to order" guided by his clear will to build.

José Guerrero: The American Years

Yolanda Romero

When the *Catalogue Raisonné* of José Guerrero's work¹ appeared in 2006, the research it contained revealed a more complex, multi-faceted and experimental artist, author of a much more varied body of work than was generally known to the public, particularly in the late seventies and eighties of the 20th century, when he was most acclaimed in Spain. It is true that Guerrero was the central figure of numerous exhibitions not only in the USA (where his career was to a large extent made possible by the Betty Parsons gallery in New York from the fifties to almost the mid-sixties), but also in Spain, where Juana Mordó took over as host for his work from the mid-seventies to almost the end of his career. Moreover, starting in 1976, several retrospective exhibitions² of Guerrero's work were held - one of the most important being that curated by José Manuel Bonet at the Caserón de las Alhajas in 1981 - culminating in the anthropological exhibition at the Museo Nacional Reina Sofía in 1994. In addition, during the years of Spain's democratic transition, Guerrero frequently appeared in the media and the artistic scene in general. Both he personally and his work received widespread support³ as well as unfounded criticism, which helped shape a stereotyped image, leading to a lack of consideration by certain sectors of Spanish art criticism.⁴ The fact is that, until the aforementioned anthropological exhibition in 1994 promoted by María de Corral, he had been so much in the limelight that a calm, objective consideration had not been possible. Luis Gordillo saw it like this:

[...] when I saw the exhibition, I realised it contained a seriousness of purpose, a history. What really strikes me is his early painting, the Expressionist pictures, that are very close to a Mondrian or a geometrical artist that had suffered an earthquake, no? [...] I also saw his work as development. You could see it clearly and also how he controlled it. [...] In his work there is a sort of distance that for me is a very important feature of any artist. He's not, as you might think, stuck up against the picture, swallowing it. No. The picture is there, and he knows what he has to paint, and has reduced its elements to a bare minimum. It's a question of chromatic engineering, very different to the folkloric Andalusian Guerrero, and that was when I came to better appreciate Guerrero's work.⁵

While that exhibition helped to situate the figure of Jose Guerrero in his rightful place and remove him from the unfair consideration in which a certain part of the artistic community in Spain held him ("the guy that paints matches", or "that fabrication of younger critics and painters"), the

subsequent work of the Centro José Guerrero has continued to promote a broader and deeper understanding of his work. The aim of the Centre has been to provide the figure of José Guerrero with its corresponding place in the panorama of the artistic world of the 20th century, through publications, seminars and congresses with a large number of participants, and most especially by means of the exhibitions held to analyze various moments of his career.⁶

As a continuation of this line of work, the exhibition entitled *The Presence of Black* aims to provide an in-depth analysis of the well-defined period of his activity consisting of his years in America and the reencounter with his Spanish roots, fifteen years later. This was an intense, vibrant period, full of triumphs and failures, beginning in 1949 on his arrival in the USA after marrying the American journalist Roxane Whittier Pollock whom he had met in Rome, and ending in 1966 after a trip to Andalusia with Roxane and David Lees, the photographer for *Life* magazine, when he put the final touches to *La brecha de Víznar*, that great canvas that opened up a new avenue in his work.

"OPENING A GAP IN THE HARD ROCK OF NEW YORK"

Shortly after his arrival in New York, in 1950, Guerrero's artistic production took three complementary directions – one was engraving, which he soon abandoned; the second was his research into silicates and oils on different supports; and the third was painting on canvas. He himself mentioned how his early career in America was linked to engraving and the teachings of William Hayter at Atelier 17.⁷ In fact, engravings were what he first showed both in collective exhibitions⁸ and in his first individual collection at the Smithsonian Institute in Washington in 1952. His training at Atelier 17 certainly had a considerable effect on the radical shift in his artistic language that occurred as soon as he arrived in America, which shows his complete commitment to the world of abstraction. Some of his Parisian pieces dated 1949 were early experiments in this direction, but as of 1950 he began a path of no return. Hayter's New York workshop was very important for the development of the art of engraving in the USA in the forties and influenced numerous artists of the New York School. Hayter set up his first studio in 1927 in Paris, and it was frequented by such as Picasso, Chagall, Miró and Tanguy, but he moved to New York in 1940 and there reopened his workshop, where hundreds of artists learned from him. The Atelier 17 project was based on the collaboration between teachers and pupils in developing innovative techniques to create new forms of expression. In the catalogue of the 1951 exhibition at the Grace Borgenicht Gallery in New York, where thirty-eight artists from the Paris and New York workshops, including Guerrero, were presented, Hayter himself stated that:

In the numerous processes of gravure, used in Atelier 17, where the mechanical complexity of some of the operations,

and their reputed difficulties (generally exaggerated, in my opinion), might appear to hamper the development of expression, I consider that the very complexity of some of the means can be applied to provoke it. Thus the antithesis between inspiration (imagination-unconscious) and execution, in the view of our group, has no real existence. The possession of a means of execution has in our experience, [...] led to the stimulation or activation of further and different areas of imagination which were previously dormant.⁹

The atmosphere of Atelier 17 was what doubtless fired Guerrero's desire for the experimentation that characterized his first steps in North America.

A group of prints and monotypes have been conserved showing how this was the medium in which the artist created most systematically his early biomorphic abstract compositions. A good number of these were shown at his first individual exhibition in the USA under the title *Etchings and Monotypes by José Guerrero* at the Smithsonian Institution in Washington in 1952. The review of the exhibition in *Art Digest* of February that year includes the comments of the museum's curator, Jacob Kainen, who emphasized the monumentality and simplicity of the works, as well as their unusual dramatic effects: "prints have a monumental simplicity, an austerity archied by spacious contrasts of rectangular and ovoids forms [...] In his monotypes, he glues bits of open –weave cloth to etched or engraved plates [...] to achieve unusual dramatic effects."¹⁰

The presence of ovoid shapes mentioned by Kainen became obsessive in these early preserved works, which have a clear antecedent in a transitional painting such as *Lavanderas*, whose first sketches Guerrero made in Europe. This was a clear tribute to the work and figure of his mother, with three egg-shaped women, sleeves rolled up, washing black clothes in a river.

That is what my painting and I were born out of – an oval, a drawing of a pregnant gypsy. I spent a year studying and painting ovals. I had spirit and eagerness to work. But not to break out of that circle, that I actually think was the ovule I was born out of, and that psychologically means that my painting was alone, was beginning to live, to feel its own pulse, to fall down and pick itself up. To make mistakes, to be jealous, to tear up canvasses, to be rejected, to be criticized, to be accepted into and rejected from galleries.¹¹

We should mention how this group of etchings, on which Guerrero worked until 1952, were used almost as preparatory pieces to be transferred to more complex supports, such as cement panels, brick, tiles or corrugated iron, and also to canvas, as can be seen in the two pieces at the Wright Museum of Art at Beloit College. These early incursions into the world of engraving represented a very significant learning process for Guerrero: "Many painters do not realize how much can be learned by working in graphic art. The space on

the paper and the flat surface are very important. With oils, with painting, you can use more tricks, but with etching that's not possible, it's flat, that is its purity. Look at Picasso's etchings."¹³

Apart from the aforementioned, few of Guerrero's works from this first stage (1950-52) have been preserved. A noteworthy one of these few is *Negros y ocres* dated by the artist in 1950, which is an oil on canvas that anticipates his new artistic language, with some variations, in the early fifties. In this piece we can already see the half arch which, as Guerrero himself pointed out, "has been a constant obsession" in his work. However, the flat shapes have not the movement and energy that his contact with abstract expressionism was to provide a little later.

In the experimental laboratory of Guerrero's first years in New York, a distinctive place is held by his researches into mural painting, which gave rise to a set of works created throughout the fifties that the artist called "portable frescoes", and known mainly through the documentation contained in his archive.¹⁴ His interest in mural painting had begun in his European years, and was guided in this context by his desire to regenerate and give a new dynamism to this millenary artistic genre. He wanted to incorporate it into contemporary architecture using the new materials provided by the industry of the time – silicates, corrugated iron, tiles, cement blocks and industrial bricks. In fact, it had been in Madrid where one of his first teachers, Vázquez Díaz, aroused his interest in these techniques, which he continued to study in 1945 at the École des Beaux Arts in Paris, thanks to a grant by the French government. However, as he himself said, he was never able to put his studies into practice because of the scarcity of means and material in post-war Europe. During his stays in Paris, Guerrero must have taken part in the attention then being paid in French art circles to the idea of the integration of architecture and the plastic arts. Interested as he was in fresco painting, he must have seen some of the mural projects Le Corbusier carried out in Paris in the late forties, particularly the mural for the Swiss Pavilion at the Cité Universitaire (late 1948). As students of his career have indicated, this piece helped to bolster the architect's "idea-axis of aspiring to the synthesis of the arts." As Juan Calatrava has pointed out, others committed to the same idea through the Association pour une Synthèse des Arts Plastiques were artists such as Henri Matisse and Picasso,¹⁵ both of whom were admired by Guerrero in his formative years and whose work he first saw for himself in Paris. But the interest in mural art was also present in the discussions on art and architecture being held at the same time on the other side of the Atlantic. If we consider the narrative of José Guerrero's arrival in New York at the end of November 1949, it is quite possible that he could have seen the joint exhibition by Jackson Pollock and Peter Blake titled *Murals in Modern Architecture* at the Betty Parsons Gallery, later to become his own. But the one show he almost certainly cannot have failed to see was *The Muralist and the Modern Architect*, organized in 1950 by the gallery owner Samuel M. Kootz. As told by Eric Mumford, the show

presented five collaborations between architects and expressionist artists: Walter Gropius and his TAC studio (The Architects Collaborative) with Robert Matherwell; Marcel Breuer and Adolph Gottlieb; Philip Johnson and William Baziotes; Frederic Kiesler and David Hare; and José Luis Sert and Hans Hoffmann. The *New York Times* critic Aline B. Louchheim wrote that: "the collaboration between Sert and Hoffmann (the Chimbote project) was the best in the exhibition," and reported how in other forums, such as the Architectural League, there were wide-ranging discussions on whether modern architects were giving "painters and sculptors the opportunities for collaboration that they deserved."¹⁶

Guerrero was not foreign to these discussions; indeed, we know from several documents and writings in his archive that he had close relations with several architects at the time. José Luis Sert, one of his first contacts in New York, was probably who set him out on this line of work. It is interesting to mention here the role of Hans Hoffmann in the consolidation of the New York School and whose influence, I believe, also affected Guerrero. As a German émigré, Hofmann had founded the Hans Hofmann School of Fine Arts in Greenwich Village in the 1930s, and from this exceptional standpoint he was able to spread many of his ideas on art, and specifically on mural painting, through publications and lectures. As Tina Dickey¹⁷ has said, Hofmann "had gone into the dialogue between art and architecture to an exceptional degree." In 1950 Hofmann was already writing about and considering the differences between mural and easel painting ("a good easel painting is able to blend into any surroundings. However, mural painting primarily serves as an architectural goal and should not contradict the architectural idea."). He dealt with questions such as the need to use plain colours over broad areas, that are divided and again subdivided to create the suspended quality appropriate to mural painting, and he declared, for example, that "painting means shaping with colours."

Many of the "portable frescoes" made by Guerrero in those years reflected, in my view, his research into the questions developed by Hofmann – the use of plain colours, the creation of volume through the interpenetration of the planes, the predominance of white in the background of some compositions, the articulation of spaces through volume and the development of point and line, the use of crosses, and above all the idea of the integration of painting into the work of architecture. It is, therefore, not unusual that Aline B. Louchheim also took an interest in the mural works presented in 1953 by Guerrero at the Schaeffer Gallery in New York as part of the *Contemporary Spanish Painting* exhibition, under the auspices, among others, of Francisco García Lorca, the architect José Luis Sert, and James Johnson Sweeney, the director of the New York Guggenheim and the main upholder of Guerrero's American career. The exhibition was in benefit of the Barnard College, and included works by Picasso, Juan Gris, Dalí, Miró, and drawings by Federico García Lorca, together with those of other Spanish artists living in New York, such as José

de Creeft, Esteban Francés, José Vela Zanetti, and Guerrero himself, who presented two frescoes. Louchheim described his frescoes as "bold and monumental" and emphasized his use of large masses of colour.¹⁸

Concerning this exhibition, Guerrero used to tell the story that when Sert and Sweeney, together with Francisco García Lorca and Gloria Giner de los Ríos, visited his studio to choose the pieces, Sert was more complimentary of the mural experiments than of his paintings on canvas. However, "another architect whose opinion on art I respect," was Paul Lester Wiener, Sert's partner in Town Planning Associates, who gave him great encouragement and even bought "an enormous picture for 500 dollars, which was a lot of money for us in those days. The wonderful thing about all this is that, ironically, he wanted the painting the following morning because Sert was going to visit him that day."¹⁹ This and other anecdotes recounted by Guerrero in his writings only go to corroborate how these early years were when he actively sought contacts and collaborations with architects, artists, theoreticians and other researchers, while simultaneously creating mural paintings on different surfaces and painting on canvas. Evidence of this can be found in his 1954 exhibitions *Paintings and Murals by José Guerrero / Recent Graphic Work by Joan Miró* at the Arts Club of Chicago, or the collective *Younger American Painters* exhibition at the Guggenheim in New York, where he showed two murals, one of which (*Three Blues*) was later acquired by the same museum. In these early works, Guerrero made use of very simple forms, with pure colours on white backgrounds (as recommended by Hofmann) and the supporting materials then in use by architects – corrugated iron, heat-resistant bricks, tiles, cement blocks and slate. Guerrero was seeking to modernize the possibilities of mural painting ("Mural painting need not look back. It can go forward"),²⁰ distancing himself somewhat from the European and Mexican traditions of mural painting and renewing them through the possibilities that American industry and the building techniques of the day provided for artists and architects.

In the memorandum he sent to the John Simon Guggenheim Memorial Foundation applying for a grant to work in Mexico for the year 1952-53 together with other artists and architects, Guerrero explained with great conviction the advantages of his mural experiments with ethyl silicates and vinylite. These new techniques were resistant to changes in humidity and temperature, the colours were highly transparent and fresh (an essential condition for Guerrero), and, moreover, they were cheaper and easier to apply than traditional fresco techniques.

Although Guerrero was not awarded the grant, he must have been encouraged in this line of work, not only by the firm support offered by James Johnson Sweeney²¹ on this occasion, but also because of the interest displayed by museums and institutions in showing or acquiring his work. In 1952, he showed six portable frescoes at the Architectural League Gold Medal Mural Painting Competition in New York and was chosen for the finals. A year later, he showed two more of his

murals at the Schaeffer Gallery, and in 1954 one of his portable frescoes was chosen by Sweeney for the Gloria Vanderbilt collection to be shown at New York's Hunter College (April 1954).²² Sweeney also included him in *Younger American Painters*, the important exhibition he curated at the Guggenheim in April that same year, and in May, as Guerrero himself was to say, the doors of America were opened to him by his joint exhibition with Joan Miró at the Arts Club of Chicago, where he presented a selection of paintings and murals.

MIRÓ OPENED THE DOORS IN AMERICA FOR ME
In March 1954, the Director of the Arts Club of Chicago came to New York with the idea of setting up an exhibition for two Spaniards in Chicago. She visited several studios, one of which was mine. At that time there were only two Spanish abstract artists – Esteban Vicente, the brother of Eduardo, and myself. I have to say that he refused to show with me, maybe because he did not consider himself a Spanish painter. Then, Mrs. Shaw decided that the exhibition would be for Miró and me. I must say it was one of the happiest moments of my life. The exhibition was to take place from May 5th to June 15th. Meanwhile, I had been approaching other New York galleries, such as Sam Kootz, to whom I had shown several pictures. I wanted to know what they thought of my work. But more than anyone Betty Parsons had been coming to see my work and was very encouraging. Immediately after hearing I was to show with Miró, that same year I showed at her gallery. Some of the artists she represented and I was most friendly with were Mark Rothko, Reinhardt, Barnett Newman, Stamos, Richard Lindner and Steinberg. That was the start of my opening [...]²³

Guerrero's interest in mural painting and the possibilities of its integration into architecture was finally rewarded by the prestigious Graham Foundation, which awarded him a grant in 1958²⁴ to work with an interdisciplinary group of architects, artists and philosophers.²⁵ In these years, he continued to work along both lines, although his public appearances at exhibitions began to be more associated with paintings on canvas. His experiments with materials, with the gradual introduction of wire and found metallic objects, were slowly relegated to the presentation corner of the artist's workshop, and were finally abandoned in the early sixties. According to our research, the last dated work of this type was signed in 1961.²⁶

Guerrero told how a conversation with Mark Rothko led him to give up his mural work:

On leaving his studio, I asked Rothko if he would not be interested in working with architects, as his own work was monumental. He answered that he had no interest whatsoever, because buildings are torn down and altered, and they would destroy his work, and he did not want to have any commitment to them. That conversation cleared something up

for me. I was working on a fresco using silicon and a number of other materials, and I abandoned it. I realized that this new process was too technical and complicated to prepare.

Since that day with Rothko, I decided to give everything I had to pure painting, oil painting, which is the sort I have always done. Oils have a density that suits my way of working. We had lunch together and when I left I ran to paint in my studio.²⁷ Unfortunately, many of Guerrero's portable frescoes are at present missing, possibly forever, probably not only because of storage difficulties, but also because some of them used asbestos as a base, which is highly contaminating. We can easily imagine that Guerrero himself could have sacrifice many of his mural experiments for such reasons.

"FORMS APPROACH ME. COLOURS TEMPT ME, LINES DISTURB ME"

While the etchings Guerrero made at Atelier 17 meant the adoption of a language that could be defined as biomorphic abstraction, with simple, static forms that literally began to move towards the end of 1953, as witnessed by the splendid canvas *Black Cries or Voces en la noche*, dedicated to the birth of his daughter Lisa in August that year. We do not know whether the title of the picture refers to the cries of the newly born girl, as has sometimes been suggested, to the screams and sounds of a city that never sleeps, or simply to his own personal angst, in spite of – or maybe indeed because of – the speed with which he was becoming part of the American art scene. The fact is that this canvas, whose structure recalls that of a great monumental frieze, and that we can say still retains a certain narrative tone, introduces new elements into Guerrero's painting. This is one of his first large scale pieces (130 x 248 cm); the forms are well defined and much more dynamic than those of previous years, and they are easily distinguished from the background which, until half way through the decade, was to be almost monochrome (this can already be seen in other works of the period such as *Signos*, 1953; *Ascendentes*, 1954; *Sombras*, 1954; *Black Followers*, 1954); the half arch continues as an omnipresent reference and the oval too remains. Concerning colour, one of the central elements in Guerrero's work, this began to become defined in his palette (yellow, red, blue, green, ochre and the continuous presence of black) and above all in its application. Unusually, Guerrero was to compose almost all his canvasses from now until the end of the fifties with no more than three colours – black, ochre and white in *Ascendentes* (1954); red, black and white in *Signo* (1954); ochre, black and white in *In Transit* (1954) – giving them great luminosity and vibrancy thanks to a system of superposing the colours.

In addition, the works of the early fifties harboured a certain symbolic or metaphysical content. The titles of some are highly significant: *Sorcery*, *Black Spirits*, *Mystic Signs*, *Sky Apparitions*, *Ascending*

Forces. The majority of these paintings were shown at the Arts Club of Chicago exhibition, but they could also be seen in New York just a few months later, where they made up his first individual exhibition at the Betty Parsons Gallery. Guerrero had finally found what was to be his American gallery for almost a decade. The works presented there represented a highly coherent group. As one of Guerrero's strongest defenders, Juan Manuel Bonet, has pointed out, these pictures

[...] at first sight [...] have a very European textual quality [...] Skinny, unexuberant, constructive paint. A feeling of colour bursting in dull harmonies – blacks, browns, wine reds, emerald greens, pale orange, blue [...] And yet, in most cases typically American qualities and virtues are already emerging in these pictures and they immediately recall the code of values of abstract expressionism.²⁸

Indeed, in this exhibition there were already clear signs of change and a gradual approach to the manners of action painting. A small picture in the Betty Parsons selection called *Black Cross* (1954) that still maintains the iconographic repertory of black crosses and crescent moons already shows clearly the drips and splashes typical of action painting. The violent movement of shapes that seem to want to escape from the canvas replaces the more static style of the earliest American pieces, where the forms floated peacefully against the background. One year later, *Tierra roja* (1955) dedicated to the birth of his second child, Tony, *Aurora ascendente* (1955) or *Composición* (1956) confirmed this change and announced an important shift with regard to the immediately preceding *Signos* (1953), *Black Followers* (1954) and *Ascendentes* (1954).

The year 1954 was to be especially important for Guerrero. His work most certainly showed a strong personality and began to rub shoulders with that of other great artists that he admired. Apart from his exhibitions in Chicago and New York, his participation in *Younger American Painters (A Selection)* at the Solomon R. Guggenheim Museum (including works by, among others, Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Guston, Richard Diebenkorn, Pollock, Gottlieb, Baztizos and Kenzo Okada) gave him a renown not hitherto available to him and confirmed him as a North American artist. *Vogue* magazine gave ample coverage of the exhibition, and among the pieces it chose to reproduce on its pages gave prominence to *Three Blues*, one of Guerrero's ethyl silicate paintings on cement that the Guggenheim Museum was to acquire just some months later. In these early years, Guerrero began to enter into the New York art scene and, through Betty Parsons, he came to meet other artists of the time. In her long and accurate essay on José Guerrero, Dore Ashton noted that:

It is impossible to isolate all the elements in Guerrero's emergence as a significant abstract painter in New York, but certainly

his participation in the New York version of the artistic tertulia was of importance. [...] Whether at The Club, the informal weekly gathering in New York's bohemian quarter downtown, or at the fabled Cedar Tavern, where certain painters held forth, or in dinners at the homes of fellow painters, there was always talk, often contentious talk, which Guerrero absorbed, interiorized, used to establish his personal critical criteria and justify his new way of working. What might seem small matters, such as the way many painters worked first on the floor and only later on the wall, [...] became important for Guerrero. Or, the discussion of new materials that were being developed in New York, such as non organic paints, or certain quick-drying artificial gessos, or ready-made stretchers.²⁹

The second half of the fifties was to be the time of Guerrero's definitive incorporation into the apparatus of the American art world. By this time, he already had all the support he needed to feel secure. On the one hand, he was part of one of the most influential galleries of the time, that had shown many of the New York School of artists, such as Pollock, Rothko, Clyfford Still, and Stamos. On the other, Guerrero had gained the unwavering support of James Johnson Sweeney, the refined and respected director of the New York Guggenheim Museum who, since 1953, had begun to include Guerrero in various exhibitions and acquire his works for the museum. This was also the period, as already mentioned, of the consolidation of his friendship with three artists that strongly influenced his way of understanding painting – Rothko, Kline, and especially Motherwell, with whom he was to remain friendly until his death. Moreover, Guerrero must have felt rewarded for his long struggle to find a place in that world by sharing space with many of these artists at outstanding exhibitions of the time, such as those held at the Solomon Guggenheim Museum in 1954, 1957 and 1959, *Some Younger Names in American Painting* at the Worcester Art Museum, the *Action Painting* exhibition at the Dallas Museum in 1958 or the prestigious annual event at the Carnegie Institute in Pittsburgh (1958-1959), to mention only a few.

MY EXPERIENCE IN AMERICA

I understood there was an art on a different scale to that in Europe, a spontaneity and energy from not having to look to the past. This abstract expressionist movement is at its height. Pollock is a whole world of challenge for painting – that weave that holds the four sides of the canvas together, where there is movement and passion, where the bubbling colours fit into each other. Rothko is another of the greats. This painter is the most open of them all for me, not letting the canvas rest with his immense spaces, where great painting is not only in the pure coloured areas, but its greatest exaltation is on the edges of the colour, and it all has a sort of quiver. Kline deciphered a truly powerful architecture with the

blacks and whites of the canvas and the whites of his paint; and his challenge to colour, his freedom to enter and leave the black and white spaces, where that sort of black scaffolding is clearly marked out. Motherwell is another powerful painter in whose best pictures (*Elegy to the Spanish Republic*) has used black patches or masses with absolute precision, uniting the black with ochres and blues. His painting is in particular very decisive and clear. Newman, the intellectual, the economist of large spaces, of a colour divided by a narrow band, determined to show no emotion in his painting, that no brushstrokes should be seen, and as if wanting to avoid being the one responsible for it.³⁰

Concerning his artistic development, the pictures of 1955-1958 came to definitively abandon any organic or biomorphic reminiscences in favour of more gestural painting. He built up the picture using forms that revealed the artist's intense emotional activity on the canvas and the creation arose out of the unknown, and the states of anxiety and doubt that assailed him. His creative attitude was, however, closer to the positions of Kline or Motherwell than those of Pollock or De Kooning. He himself analyzed it thus: "I have always wanted to put the energy into the picture. In that sense, my painting is not like that of the most genuine action painters, for whom the energy overflows the boundaries of the picture."³¹

In order to paint, I usually work on eight or ten canvases at a time. I put them on the floor, I apply a lot of turpentine, and then I set them up against the wall. I throw on the jars of colour as a first coat – this is the colour test. I come into the studio and look at the canvases; I don't go up "to paint", but to observe them. Then I can see there is something in them and that's what interests me. I observe the relation between them, because there is quite a lot of unity. I consider, for example, a picture with three colours, or green, or red. Then I only put greens and reds on the palette, depending on the picture. Each colour has at least three tones. I finish them on the wall or on the floor, it depends. Very often the pictures are stronger than you, they rear up and jump at you and you can't deal with them.³²

The artist's comments also allow us to analyze his ways of painting. We know that the alleged spontaneity at the canvas attributed to the abstract expressionists of the New York School was not true in most cases. In 1957, Meyer Schapiro put it like this:

[...] the awareness of what is personal and spontaneous in painting and sculpture stimulates the artist to invent mechanisms for manipulating, processing and disguising that provide in the highest degree the appearance of something done freely. This explains the importance of the mark, the brushstroke, the brush, the drip, the quality of the substance of the paint

itself and the surface of the canvas as a texture and field of operation; they are all signs of the active presence of the artist. The work of art is an ordered world of its own nature in which we are at all times aware of its development.³³

Guerrero too practised this controlled painting and chose to sacrifice overflowing gesturality in favour of "ordered composition." As he himself said, his painting was meticulously "observed" (or "put into quarantine", as he confessed to Carlos Alcolea in conversation) and modified until he achieved his recognisable gesture or mark. This explains, for example, the evolution of a work such as *Grey Whispers* (1962), which hides beneath it a different work signed and dated in 1956. But the same is true of *Andalucía sombría, Rojo y negro* and a good number of other pieces throughout his career, as we were able to document in the catalogue raisonné. Guerrero knew that a slight modification radically transformed the internal scale of an image and made it into another, different image, and he did not hesitate to make use of this *rewriting* in many of his canvases, reworking them almost completely over long periods, maintaining and cooling the gesture in the case of pieces done in the fifties or sixties and restructuring them in the seventies and eighties.

In these years, however, the determining element of Guerrero's painting that made him stand out from the other artists of the moment and was emphasized by most critics was without doubt the use of a range of dazzling, provocative colours that he combined masterfully with some touches of black. In this sense, James Johnson Sweeney with his keen eye did not fail to acquire for the Guggenheim an exceptional piece such as *Signs and Portents* (1956), in which yellow is the essential component. Nor did the Chase Manhattan Bank miss the opportunity to include *Fire and Apparitions* (1956) in its burgeoning corporate collection – a work with a penetratingly intense red background ultimately displayed in the new headquarters of the bank presided over by David Rockefeller.

"BESIDE THE JASMINE, THE SNOW TURNS BLACK"

Towards the end of 1958, Guerrero presented his third individual exhibition in New York under the title *The Presence of Black*. He had now entered a new phase, as can be seen in the works on show at the Betty Parsons Gallery and in which there were no recognisable shapes, but great confronted masses of colour, where gesturality had taken over the entire canvas: "the pictures began to scream, they became pure unease and anxiety," as Guerrero said. To this feature was added, as the exhibition's very title suggests, a declaration of intent appropriate to an artist sure of his powers – the vindication of black as a colour, the "living black" that belonged to his memory as much or more than to those of his friends Kline and Motherwell. The use of black in Guerrero's painting was nothing new, rather the opposite. It was hard to find a single work by him in which black was not present, even though it were not the absolute

protagonist of the picture, as happened in this exhibition where reds, blues and greens were the predominant colours. This was how the New York Times critic, Stuart Preston, saw it:

Actually, black is not much more evident here than are other colors – Spanish colors, gold, scarlet and flame – resoundingly harmonized in composition that are given intense dynamism by the violent movement suggested by the plunging and bounding shapes. It is as if the artist had attempted, and succeeded, in representing a landslide. These formal dramatics individualize Guerrero's work from other international abstract expressionists statements.³⁴

Guerrero confirmed his uniqueness and his gesture (provocative colours together with dramatic forms), which allowed him to transmit his emotional world to the canvas without the intervention of any figurative content. The titles of his pictures no longer made allusion to the image or questions of the real or symbolic worlds, but now consisted of the colours used: *Blues and Black, Presence of Black, Yellow and Brown*.

Despite the success of this exhibition, or the recognition implied in the award of a prestigious grant by the Graham Foundation of Chicago, or his inclusion in the important *Action Painting* exhibition organized by Harold Rosenberg and Thomas B. Hess at the Dallas Museum of Contemporary Art,³⁵ with the participation of a select group of artists from the first and second generations of the New York School, Guerrero fell into a deep depression. As Juan Manuel Bonet has said, there was not so much black in the paintings and, in his opinion, the title of the Betty Parsons exhibition alluded rather to the blackness of the painter's state of mind which, despite his triumphs, entered into a period of personal crisis that led him to seek help in psychoanalysis. His sessions of psychoanalysis certainly helped him to resolve his personal contradictions, and also to find new themes for his painting. Psychoanalysis had likewise helped other artists of the New York School to release their creative energies. As Guerrero himself related, he took four years to find himself and break free from his phobias. In the professional sense, these years were not unproductive, as witnessed by his two exhibitions with Betty Parsons in 1960 and 1963, his continuous presence in collective shows, and the incorporation of his works into important American collections: the Friends of the Whitney Museum New York made the museum a gift of a splendid canvas; the Art Institute of Chicago received *Black and Yellows* for its collection; the Albright-Knox Art Gallery acquired *Presence of Black 1*; and the Chase Manhattan Bank included several pieces, such as *Black Penetration* (1960) and *Blues Converging* (1960), into its collection.

The fact is that starting in the early sixties until almost the end of that decade, a change took place in his painting, characterized by the recovery of his Spanish memories. It is probable that the introspection he had to undergo through

psychoanalysis, together with greater maturity and sureness of himself, made him understand, like other artists of his generation, that the contrast occurring in our psyche (rationality/irrationality, conscious/unconscious, masculine/feminine, darkness/light) can be reconciled and overcome in a harmonious synthesis during the creative process.

This was when he produced a set of canvasses whose titles refer back to images of his childhood and youth in Granada, such as *Albaicín*, *Generalife*, *Sacromonte*, *Alpujarra*, *La Chía*, etc., coinciding with his sporadic trips to Spain in 1962, 1963 and 1964 and illuminating a new avenue in his work. In these pictures the gesturality of the fifties becomes calmed, organized in great masses of colour. The return to his origins began with his reencounter with the landscapes, popular traditions and religious customs of Spain in the first half of the century and from which he had gone into voluntary exile. In works such as *La Chía*, the popular name for the procession of the Brotherhood of Solitude through the Albaicín in the twenties, we find a return to the mourning of his teenage years.³⁶ This vindication of popular culture after living for more than ten years immersed in the life of a city that considered itself the capital of modern art must be understood as an element in his overcoming the contradictions arising within himself between an acquired avant-garde culture and the popular culture from which he came, but that he now interpreted in a very different way. His critical analysis was what allowed Guerrero to transform an artistic expression that seemed exhausted in the early sixties, and to reinvent, on its ashes, a new expressive syntax based on more ordered and potent, less emotional and more rational forms. His interpretation of the landscape also moved away from the manners of abstract expressionism connected with the idea of the sublime and the monumentality of nature, to offer us a different version based on his own experiences. The references for his works may have been the same as before, but not the manner of representation. Nor would the Guerrero of some time before have freely represented his sexual drives, which now appeared undisguised in some of his pieces.

Guerrero had finally begun to accept his place; he had discovered himself in the USA on the basis of his origins. He was learning to overcome his phobias, his fear of the crowds and disorder of contemporary life, to become the man and the artist without frontiers he had always wanted to be. "When the Guggenheim was inaugurated in May 1954,³⁷ I had a painting between a Miró and a Picasso. So I belong to the world of art, I don't want to be only Spanish or American and more than anything I want to be a man, which is giving me a lot of trouble, and then I want to be a painter, and more than anything I don't want to have frontiers."

«LIVING BLACK»

After living in New York for fifteen years, Guerrero and his family returned to Spain³⁸ in 1965 to live for a little over three years in Madrid, with some

spells in Cuenca, a city where a group of artists were setting up a museum of Spanish abstract art, and in Frigiliana, where he bought a small house surrounded by farmland just a few miles from the Mediterranean. Guerrero did not choose the spot at random, but in the knowledge that, taking advantage of a certain relaxation of the Franco regime, some of his New York friends, such as the García Lorca and Jorge Guillén families already spent long spells in the area, as yet not overrun by tourism. His decision must also have been influenced by the proximity of Granada, where his mother, who had so encouraged him when young to carry on painting, still lived.

His return to Spain could have been motivated by several circumstances. On one hand, there was the appearance of pop art, with a negative effect on all the abstract painters in New York; then there was the break up with his New York gallery,³⁹ and finally, perhaps, the desire to find a place in the Spanish art world which, at the time, was showing signs of change thanks to the activities of the El Paso group and the artists involved in the Museo de Arte Abstracto in Cuenca, with whom Guerrero found an immediate rapport. To all this we might add his incorporation into the Juana Mordó gallery, that included him in its inaugural exhibition in 1964 and only a few months later presented his first individual exhibition in Madrid.

The Guerrero family's initial energies went into reforming the farmhouse in Frigiliana not only for the family's accommodation, but also to provide the painter with a good studio. The design of the project was undertaken by José Luis Fernández del Amo, an architect at the Instituto Nacional de Colonización, and the first director of the Museo de Arte Contemporáneo in Madrid. He was quick to incorporate Guerrero's *Composición* (1956) into the latter institution's collection, and was the author of the delightful prologue to the catalogue for Guerrero's exhibition at the Juana Mordó Gallery in Madrid. His philosophy of building took its inspiration from the teachings of popular architecture, which he used as a reference to design numerous rural settlements all over Spain, and which he applied to the San José farmhouse. This was where, sitting round the pool, the Guerrero family offered wine and snacks to their friends on Sundays, and where many encounters took place among the small community of intellectuals that shared long summers on the fringes of Franco's dictatorship.⁴⁰

Between Madrid and Frigiliana, the Guerrero family planned the trip they were to make with David Lees, a photographer for *Life* magazine, who was to document the article Roxane was going to write for the magazine to commemorate the thirtieth anniversary of the murder of Federico García Lorca. Over the months of July and August 1965, the three travelled to different parts of a territory containing image after image of nature and the towns and cities of Andalusia, images too of its social reality. Many of the impressions of this trip were of different places associated with Lorca (Granada, Víznar, Ronda, Jerez de la Frontera, Cádiz, Jaén) and Guerrero collected them in forty drawings he used as the basis for future compositions, which was something he did quite frequently.⁴¹ The visit to the gully at Víznar,

the final landscape of the poet's sinister death, was reproduced in several of these sketches announcing the ulterior composition of one of the pictures that marked a profound change in his painting – *La brecha de Víznar*. When making these sketches, Guerrero must have remembered his experiences at the front line, thirty years earlier, drawing panoramic views.⁴² This trip must have been important for Guerrero for several reasons. For one thing, it allowed him to face up to the memories and the experiences of the civil war and overcome the trauma of death that had accompanied him since his early youth. *La brecha de Víznar* is the bloodstained ravine, it is the black of mourning from his years in Granada, but at the same time it is the feminine sex, the suckling breast, "living black."

LIVING BLACK

In Granada they used to call me the black friend. They were right – my family, originally from the Lecrín Valley and Loja, was very large on the Guerrero side, that was my mother, but on my father's side only García was left, an orphan. In my mother's family somebody always died, at intervals of a few years. My clothes were always being blackened at the dyer's from one day to the next. My only shoes were dyed black with a dye that smelled of bitter almonds. The best suit I had was first my brother's and then mine. The dye was my black. There was a smell of a mixture of alcohol and paint dryer. That's why they called me the black friend. A long time before Kline's or Motherwell's black, or Alberti's wall black. At the time of my analysis, I had an exhibition called the Presence of Black, I was too ill for that living black to come out in the tough test of a Freudian psychologist. My black is alive, it vibrates, it is transparent, it's not a dead black. Spanish black is alive, you can see it in the countryside, there's always something black moving, a bull, a goat, a woman in mourning like me, another death like my grandmother, my grandfather, my father, my brother, my other brother, more dyes, more dyed shoes. Living black, the black friend, they dyed the only suit they bought me, my only shoes smelled of bitter dye and they faded. On two continents they couldn't rid me of that black that was with me until I was twenty. I never saw my mother dressed in clothes of any other colour. That vigorous woman, full of life and dignity, where the rosary and the veils were present in that black childhood, between the cemetery and the cathedral, between the painter Bocanegra and Chorrohumo. Between Alonso Cano and the cathedral bell-ringers, between the culture of the Olmedos and my brother workers, all children of chauffeurs and serving girls.⁴³

But that trip also meant the discovery of nature in the sense in which it was accepted by other painters of the New York School. As Stephen Polcari said, "For the abstract expressionists nature is in many ways humanity itself, a metaphorical alter ego. Nature is human nature."⁴⁴ The picture that best embodied this fusion of nature and tragedy was without doubt, *La brecha*

de Viznar, of which Guerrero made several versions throughout his career. The most outstanding are the one painted in 1979-1980, where he introduced some colour variations, and the last one he made at the end of his life, where tragedy is transformed into a landscape of hope.

In 1968, Guerrero and his family returned to New York, possibly because he had found in Spain many of the things he had been looking for. In his personal life, he had completed a process of self-affirmation, while in the artistic sphere he had found a very favourable atmosphere for painting (we should not forget that the impact of pop art in Spain was very limited and specific), and his artistic presence was guaranteed thanks to Juana Mordó, who had become his main advocate since 1964. In spite of all that, Guerrero returned to America. As he was to say years later, "art is an adventure in an unknown world that can only be explored by those willing to take risks."

1. Yolanda Romero: "Un catálogo razonable," in *José Guerrero: Catálogo razonado*. Vol. 1: 1931-1969. Vol. 2: 1970-1991. (2 vols). Granada: Centro José Guerrero-Diputación de Granada y Telefónica S.L., 2007. The present text contains some of the reflections I made in my contribution to the catalogue raisonné of the artist.

2. Guerrero's first anthropological exhibition was held in 1976 at the Fundación Rodríguez-Acosta and the Banco de Granada. It was followed by one organized by the Ministry of Culture in 1981 at the Caserón las Alhajas in Madrid, which later travelled to the Fundació Miró in Barcelona, the municipal rooms of Murcia, and the Centro Manuel de Falla in Granada. This was without doubt the exhibition that most contributed to awareness of Guerrero's career during Spain's transition to democracy.

3. In those years José Guerrero's career in Spain counted on the firm support of Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, and Javier Rubio Navarro, who were joined in Granada by José Carlos Rosales, Justo Navarro, Antonio Muñoz Molina, and the group associated to the Palace Gallery: Rafael Juárez, Eduardo Quesada Dorador, and José María Rueda. However, his rediscovery in Spain was also the result of the claims made for his work by the younger painters of the same generation, some of the most active being Miguel Ángel Campano, Jordi Teixidor, Gerardo Delgado, Pablo Sycet, Juli Juste, and Juan Vida. In addition to this entire generation, we must add the recent defence made by members and sympathisers of the *Por el Centro José Guerrero* platform against the possible removal of the collection from Granada.

4. For more information on this period, see the text by Juan Antonio Ramírez: "Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por estratos," in *José Guerrero. Catálogo razonado, op. cit.* pp. 68-97, and also the analysis undertaken by Mariano Navarro using numerous testimonies of the period in *El efecto Guerrero*, Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2006.

5. Statements by Luis Gordillo in *El efecto Guerrero*, *op. cit.* pp. 105-106.

6. In this sense, see the exhibitions dedicated to the artist's mature years in *Guerrero-De Kooning. La sabiduría del color* (2001), the period of the matches in *Fosforencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero* (2004), or *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950* (2008).

7. In this catalogue, Robert Lubar examines both this question and Guerrero's relations with Joan Miró in more detail.

8. 1950, *Modern American Color Etchings and Other Intaglio Prints*, at the George Binet Gallery, 1951, Atelier 17, at the Grace Borgenicht Gallery, 1951, *Fifth National Print Annual Exhibition*, at the Brooklyn Museum. Thanks to the American Federation of Arts (AFA) this last exhibition travelled to several other states in the US.

9. S. W. Hayter, *Atelier 17*, Nueva York, Grace Borgenicht Gallery, 1951.

10. In the José Guerrero Archive, PR-3/P-6.

11. In the José Guerrero Archive, New York, *New York o Historia del mequetrefe o el tentetieso*.

12. Nonetheless, in spite of some success obtained by his etchings (he must have felt well rewarded when the Metropolitan

Museum of New York or the Brooklyn Museum bought some of these compositions for their collections), he abandoned them quite soon, afraid that he might be type-cast in this artistic genre.

13. In Antonio Muñoz Molina, *José Guerrero. El artista que vuela*, Granada, Diputación de Granada, 2001 (Los Libros de la Estrella, 3), p. 35.

14. Studied in more detail in this catalogue by Juan Calatrava and Serge Guibault.

15. Juan Calatrava, "Le Corbusier y *Le poème de l'angle droit*: un poema habitable, una casa poética," in *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 14.

16. Eric Mumford, "Sert y Hofmann en Chimbote," in *Hans Hofmann. El proyecto Chimbote: la promesa sinergética del arte moderno y la arquitectura urbana*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2004, pp. 52-53.

17. Tina Dickey, "Emblemas para una nueva ciudad: los estudios de Hofmann sobre Chimbote," in *Hans Hofmann. El proyecto Chimbote*, *op. cit.* pp. 18-25.

18. Alina B. Louchheim, "Guerrero's frescoes are bold and monumental with big color forms locked into place in the design," *The New York Times* (20-01-1953). José Guerrero Archive, PR-3/P-8.

19. José Guerrero, *New York, New York o Historia del mequetrefe o el tentetieso*, unpublished text in the José Guerrero Archive.

20. Guerrero wrote on the back of the photograph of one of the murals (n.º cat. 198): "This small scale wall section is of 'chimney brick' (pale red). The fresco is cerulean blue, vermillion, and black, on white. This photograph, unfortunately, is light struck, and the texture of the brick scarcely shows. Too bad, because the contrast is really very strong. In this, and the preceding five frescoes I am trying to help solve a problem that I think needs solving today. I think there is enormous room possibility to use a very free mural of simple forms and pure colors, on walls made of the same materials now being used by present-day architects. I have tried this on such walls as cinder blocks, brick, brick tiles, metal screening and even burlap. Of course, it is possible to go on – and use other materials. Mural painting need not look back. It can go forward." José Guerrero Archive.

21. February 18, 1953. My acquaintance with the work of José Guerrero leads me to feel that his promise is one of the most interesting I have come across among the younger painters in New York for some time. Particularly his treatment of mural materials in the way of frescos on cinder blocks and cement plaster. This is an exploration which is most timely and offers a means in which both painting and architecture as well as the public can profit. I was first attracted to Guerrero's work by some examples of this type of expression which I came across as a member of a jury of selection for a group show here in New York. He has a truly individual vision, a bold sense of color organization and courage in his treatment of unfamiliar material. I did not know at the time that he was interested in pushing this exploration forward toward new efforts in the mural field. But I was gratified to learn, after recommending one of his compositions for purchase by the Foundation on the grounds of its quality as I saw it, that he was interested in finding help through the Guggenheim Foundation to further his researches in this direction. I would like to repeat my confidence in his talents and his practical knowledge of the problems he is facing, as well as in his sensibility as a painter and urge that the jury give their deepest consideration to these features which have so impressed me. James Johnson Sweeney". José Guerrero Archive, JJS C20-P17-2.

22. A prestigious jury including Robert Goldwater, H.W. Jenson, Meyer Schapiro, and James Johnson Sweeney chose fourteen artists for the occasion, among which were Joan Mitchell, Alfred Leslie, Larry Rivers, and Philip Guston.

23. José Guerrero Archive.

24. A jury consisting of J.J. Sweeney, Mies van der Rohe, Grace Morley, William Hartman, and Jean Burchard awarded the Graham Foundation Award for Advanced Studies in the Fine Arts to the artists José Guerrero, Wilfredo Lam, Norbert Kricke, and Eduardo Chillida, the philosopher Lancelot Law Whyte, and the architects Frederick John Kiesler, Balkrishna Vithandas Doshi, Fumiko Maki, and Thomas J. Hougha. The artists exhibited the results of their work at the Graham Foundation in Chicago in 1960.

25. This episode is recounted in detail in the contribution by Juan Calatrava to this catalogue.

26. Guerrero returned to consider the *matter* aspects of painting in a series of works in the late sixties, in which he incorporated found objects such as cloth, plastic or paper bags on the surface of the canvas. For more information on this period, see the catalogue *Fosforencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*, Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2004.

27. José Guerrero Archive.

28. M. Pleynet, J. M. Bonet, and P. Ortúño, *José Guerrero*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980.

29. Dore Ashton, "José Guerrero," in *José Guerrero: La colección del Centro*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 31-83.

30. José Guerrero Archive.

31. José Guerrero Archive.

32. Text by José Guerrero in *El arte visto por los artistas: La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, (ed. Francisco Calvo Serraller), Madrid, Taurus, 1987.

33. Cited in Hal Foster et al., *Arte desde 1900: Modernidad, antímoderidad, posmodernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2006.

34. Stuart Preston, *The New York Times* (29-11-1958). José Guerrero Archive.

35. The other artists taking part in the exhibition were: Gandy Brodie, Eliane de Kooning, Willem de Kooning, Richard Dibenken, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Richard Goodnough, Adolph Gottlieb, Hans Hoffman, Franz Kline, John Little, Joan Mitchell, Jackson Pollock, Milton Resnick, and Jack Tworkow.

36. Traditionally, two *chias* were present in the processions, covered with black mourning cloaks, hoods, and yellow scapulars.

37. He is, in fact, referring to the inauguration in October 1959 of the Guggenheim collection in the new building designed by Frank Lloyd Wright, where his picture *Signs and Portents* was shown beside a piece by Joan Miró.

38. In this catalogue, the essay by Eduardo Quesada Dorador studies this period.

39. After several disagreements, Guerrero left the Betty Parsons Gallery in 1963.

40. Apart from the García Lorca or Jorge Guillén families, other friends settled around Nerja, such as Knud Jensen, founder and director of the Louisiana Museum in Denmark, the Danish designer Poul Kjærholm, and the Norwegian writer Knut Faldbakken. Thanks to Guerrero's good offices, the architect Bernard Rudofsky and his wife Berta built their summer residence just a few kilometres away. For more information, see the catalogue *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2014.

41. Throughout his career, Guerrero made use of drawings, gouaches and collages to study compositions that he would later reproduce almost identically on canvas.

42. José Guerrero Archive.

43. Guerrero spent the Civil War on the front in Ceuta, drawing panoramic views, as he himself related.

44. Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

The making of José Guerrero: redefining and refining strength in New York (1950-1965)

Serge Guilbaut

Yo me fui voluntariamente. Nunca fui un hombre perseguido. A mi lo que me interesaba era ir adonde estuviera el arte de mi tiempo.

JOSÉ GUERRERO

This statement by José Guerrero is particularly interesting because it emphasizes his love for freedom and his desire to search out the most advanced trends in art. At the same time this statement is poignant because, if it is clear that his desire was to track down the most exciting and articulated modern language of his time in order to participate in its elaboration, he did not yet realize that the art world and the western world in general had shifted in the early 1960s taken over by the pressure of a new and unstoppable consumerist society. José Guerrero, like so many marginalized in New York by a consumerist culture more interested in popular entertainment than in existential issues, returned to Spain in 1965. Fortunately, he was just in time to participate in the reorganization and re-vitalization of the Spanish art scene at a time when General Franco was opening up his regime to Western influences and habits and the regime was timidly being liberalized.¹

José Guerrero's early story is a paradigmatic one in the sense that, like many in the new post-war generation of European painters, he choose to travel around to diverse art centers in order to investigate and then integrate into his art many post-war aesthetic solutions he encountered, always looking for the perfect way to formally express new contemporary issues filtered through his own personality and history. This was quite a trip! He traveled, learned and exhibited in France, Belgium, and Italy during the late 1940s. Guerrero moved rapidly from Impressionism to Fauvism, the style which best fit his personality, and to which he often returned.

José Guerrero was a *Fauve* in all respects of the term. Not only was he interested in color and in Matisse's work, but he was also violently restless, moving rapidly from center to center in order to be actively connected with the new post war currents, with new contemporary vitality. He embarked on a *grand tour* of European centers learning, making connections, discovering cultural worlds unavailable in Franco's Spain, including those of famous modernist artists like Miró, Picasso and Matisse whom he assiduously studied. But for Guerrero, it was not Picasso (too dry and analytical), who triggered his interest, but rather Henri Matisse's liberating use of color, his joyful

and seemingly authentic simple expression. Guerrero's travels in search of the navel of modern culture took him successively to Bern in 1947, Rome in 1948, Paris in 1949, and finally New York in 1950.

If in the 19th century, modern artists were looking towards exotic foreign lands to renovate modern art, Guerrero found exoticism – or rather newness – in the city. He loved the modern city, urbanity, the modern myth, to such an extent that, like Jean Dubuffet in Paris, one of his earlier (*lost*) series was about the Parisian subway, a sign of the modern city *par excellence*. For a while Guerrero stayed in Paris. He had a glance at Edouard Pignon,² Leon Gischia, Francisco Bores, without being able to gather too much enthusiasm for their work. Their Post-Cubism was too controlled, too predictable, and too cautious about color. Their topics were interesting to Guerrero as they were touching on the everyday, but their translations lacked enthusiasm or chromatic violence, in a word, personality; explicit exciting individuality. Guerrero showed a few times in Paris, and with enough cool fire, so that French critics integrated him into the School of Paris in 1947. Perhaps his work was then controlled enough that Paris was able to appreciate the taming of the excesses linked to *Spanish blood* by a good dose of Parisian Cartesian thinking. But this was a dubious success as he was becoming aware of a new set of discourses of rupture with tradition discussed by critics like Charles Estienne and Michel Tapie who defended a form of abstract art unafraid of expressionism and excess. Guerrero soon felt asphyxiated in Paris, not only by the now debilitating, stiffness of the School of Paris, but also by the very closed atmosphere of the quasi clannish Parisian avant-garde world. He discovered love just in time. He married an American journalist working in Paris for *Life Magazine* and left for New York – for the new world – with cautious enthusiasm, keeping alive in his mind some remnants of his past, of his memory. Manhattan was where he finally would find his place, his modern voice – in a village, Greenwich Village, a small place unable to totally overwhelm humans, a place that the painter could in fact dominate. Around 1951, Guerrero's work changed radically after studying printing at Stanley William Hayter's Atelier 17, one of the most advanced schools where abstract experiments in print making were encouraged and defiantly conducted, where the latest trends were practiced in a spirit of discovery.

His move to the Village, which would accelerate his integration into American Avant-Garde culture, was guarded to some extent. His environment and his apartment, in particular, had to connote some characteristics of his own personal history. He always tried to preserve some relationship with European life styles and feelings, some recognizable space and environment, as to keep his roots alive. That is why he rented an apartment in Greenwich Village where buildings still had, as he often described, a European scale, a street populated by Spanish and émigrés from Ireland: "[...] fuimos buscando estudios hasta que encontramos un estudio muy limpio [...] que parecía una casa española, muy blanco todo, en

una casa de pisos en el Village, que era el único sitio donde yo podía vivir porque eran casas bajas como en Europa, una escalera que yo dominaba..."³ There he kept in mind his own tradition. In 1950, having just landed in New York, he produced a telling self portrait following almost exactly in the style of those of Derain and Matisse from 1908. This violently painted image, full of color and contrast could be seen as a symbol, a talisman maybe, of his entire career. It is this side of his personality that Guerrero will tap into in order to answer some important contemporary questions debated there and then, in particular, the role of the individual in post-authoritarian societies, discussing the important difference, as Robert Motherwell used to say, between individuality and individualism. From all this, from the beginning, it is clear that Guerrero wanted to be an active participant in the restructuring of western society using color and abstraction as integral and crucial parts in this new quest for post-war modern identity.

The education of Guerrero was ultimately done there, in Manhattan, rubbing elbows with the maturing Abstract Expressionists, participating in discussions at The Club where he met Franz Kline for the first time. What is crucial is that Guerrero arrived at that very interesting moment when the U.S. economy was booming, when galleries were expanding, precisely looking for *new blood*. If I mention all these biographic details, it is not so much because I am fascinated by details, but because this explains, in part, Guerrero's own fascination with the new continent and with the powerful ideology of freedom gripping liberal American culture at the time and which he accepted as his. In all his interviews, Guerrero constantly refers to "freedom" when talking about his arrival in the United States, something he apparently felt as soon as he arrived in the country: "If you asked me what they granted me in the United States, I would answer: Freedom;" or "There I found a sense of freedom combined with a sense of magnificence" and "Lo que me ofreció Norteamérica más que nada fue la apetecida libertad creadora." This exalting feeling of possibilities (the title of an art magazine proposed by Robert Motherwell in 1947) was experienced first hand by the painter and expressed quite clearly and directly in his paintings.

His art played an important and interesting role in New York in the 1950s-1960s, even if his work was not entirely visible or recognized by major *imperial* critics who divided art scenes the way Europe used to carve out colonies. In fact José Guerrero's image had a stronger impact in Spain than in the U.S. even if, or maybe because his personal image had been constructed out of traditional well-worn modernist clichés. He is always presented like so many second generation Abstract Expressionists are, as a free, strong, male artist, producing a *new American art* with a Spanish accent. This interesting feature, the accent, important for the recognition of Guerrero's art had nevertheless a double edge. On the one hand, it was important to have a difference, to bring one's specific identity into the melting pot, to add flavor to American culture, but on the other hand, the accent could not be too strong for fear

of being seen as exotic or worse, as provincial.⁴ Guerrero, as a new immigrant, had to negotiate between his internalization of an overwhelmingly strong American ideology of individual freedom (codified through action and energy) theorized by Arthur Schlesinger Jr. in his important book, *The Vital Center, A Fighting Faith*,⁵ and, also with his strong interest in hedonistic but brooding color that he nurtured and brought from the surrounding countryside of his homeland around Granada. The expressionist style that he adopted, expanding his interest in Fauvism, was then an important vehicle for exhilarating feelings: The new man, free from autocratic rules of bad memories, a new man symbolized by a free gestural style was able, from scratch, to experiment with signs of independence, of ultimate freedom as Mark Rothko had said in 1947-48: "I do not believe that there was ever a question of being abstract or representational. It is really a matter of ending this silence and solitude, of breathing and stretching one's arms again."⁶ Guerrero not only believed deeply in the importance of freedom during the Cold War, but also was able, in his paintings, to articulate forms which, through the handling of loose colors and shapes, were giving the viewer himself/herself a sense of freedom resulting from the battle on the canvas between colorful surfaces that often managed to overwhelm strong black structures. It is out of this anxiety and tension that one could savor freedom, a universal language, he believed, shared by everyone.⁷ Although this notion of freedom had been discussed for some time by a major component of the avant-garde and by liberal America since 1947, by the early 1950s it was even being integrated into State ideology and used by President Eisenhower in his campaign against authoritarian Russia. In a speech given in 1954 at the Museum of Modern Art for its 25th anniversary, Eisenhower insisted on the crucial importance of freedom for the arts: "Freedom of the arts is a basic freedom, one of the pillars of liberty in our land. For our Republic to stay free, those among us with the rare gift of artistry must be able freely to use their talent."⁸ That is to say that the *freedom of the brush*, still so controversial in 1948 when the Boston Institute rejected the notion of modern as being too elitist, was, by 1954, comfortably installed in the American psyche. The free handling of paint in abstract compositions – a daring critical gesture a few years earlier – was now seen rather as a positive sign of American capitalism, free enterprise and the democratic way.⁹ The sense of openness, of freedom, which Guerrero experienced at his arrival in New York was the result of several factors which all linked up to fit into a new definition of modern America.¹⁰ New business was developing and booming, new intellectual and economic vitality was visible, a desire for centrality was surfacing as well in New York and an urgent need to open towards Europe – now that American modern art was established – in order to give a much needed international flavor to the New York scene. Adolph Gottlieb said it well in 1954 when he told the College Art Association audience that "The American artist no longer has an inferiority complex in relation to Europe [...] Since we no longer have an inferiority complex, we no longer

need be either chauvinists or expatriates."¹¹ The problem facing Guerrero by 1953, was that there was indeed an explosion of Abstract Expressionist production. It had become the fashionable style, gesture became colonized and de-sensitized by multiplication. The difficulty for Guerrero was to find a recognizable voice, a style so to speak, which could be different from the established taste without breaking with it. This was difficult indeed. At first, when starting his professional career, Guerrero, coming out of his experience in Stanley William Hayter's studio (Atelier 17) produced a series of abstract experimental works which were quite unique but difficult to integrate into the New York art scene. The evolution of the work of Guerrero from Paris to New York is quite interesting because it shows that having acquired many of the contemporary Parisian artistic languages then jockeying for position in the re-organization of the moribund School of Paris, he was open to the looser, more individual style then seen in New York. Guerrero moved from Lápices (*Panorámica de Roma*, 1948) to Pignon (*Dos hilanderas*, made in Paris in 1948, which has an eerie resemblance to Pignon's *Les Catalanes* of the same year) and to abstract painters of the Réalités Nouvelles group (his paintings from 1949), who were interested in the social effect of abstraction. It is this abstract direction which became the most fruitful for Guerrero after 1950, the year of his arrival in New York, as he produced a high volume of abstractions full of European materialistic flair but also, interestingly enough, tributary to a looser and private New York tendency to the point of attracting the interest of the dealer Betty Parsons without, nevertheless, inviting him yet to show in her gallery. Those pieces are today fascinating because, as transitional pieces, they often represent a form of paradigmatic change in his work through the integration of several contemporary international currents. They were produced between 1953 and 1958, from construction junk – bricks, cement, wood and even, some said, asbestos – and were getting noticed in the press. They were described as bold and monumental by Aline B. Louchheim who related them to the "high voltage" quality of his Spanishness. This new work consisted in a highly exuberant series of paintings made out of these very different types of materials but arranging them in a very humorous way into shapes and forms derived from Miró and Calder. These pictures (most of them lost), played a game of opposition between the support (rough construction material) and clever biomorphic and organic shapes painted bright blues and reds, creating hieroglyphic shapes making the wall sing. They were experimental sorts of models for architectural decoration, blueprints for large abstract public frescoes. And that is why these early difficult pieces are particularly intriguing today. They were in fact located at the crossroads of modernity. Indeed, they are literally trying to carve a place between two major antithetical discourses of the time: The relevance of modern art in contemporary society and the role of private and public spaces. Coming from Europe, while playing with abstract forms developed from artists like Miró, Guerrero is also concerned

with notions of public art which had been a major theoretical issue discussed in the milieu of the Salon des Réalités Nouvelles in Paris. The Salon was dedicated to geometric abstraction, devoted to the defense and expression of an ideal reality, rationally constructed so as to propose a coherent utopian common social space. These geometric artists, through a magazine called *Art d'Aujourd'hui*, tended to slide towards architectural decoration, and to the direct and simple relation between the artist and public. It is this type of utopian abstraction which Guerrero was flirting with in those 1953 constructions, but with a twist. Indeed, the few saved examples we have from this period show a dual interest. First a materialistic juxtaposition of modern matter (plastic, concrete and metal) in order to produce models to be enlarged into architectural decoration, and simultaneously, a juxtaposition of materials and textures designed to connect with his personal desires. What Guerrero produces here is a public statement – encouraged by the example of geometric abstraction painters, enlivened by signs of private pleasure and emotional effects. These pictures, a kind of structuralist vision and raw opposition, were strong *bricolages*, juxtapositions of different materials to give a sense of difference, of play between textures so as to provide a materialistic sort of pleasure. They were located between the desire to propose an architectural decoration located in the public realm and the pleasure to play, the need to express the painter's tactile and visual delight. These images, with their relation to geometric abstraction are important because they are shifting the emphasis in Guerrero's career. While they are strongly part of a (public) mural trend which was still very popular in the late 1940s – remember that Pollock, Rothko and others were still trying to provide images which, through their large size, could appeal to a large public –¹² they also express a tactility and sense of play difficult to reconcile with the tradition of Geometric Abstraction. Advanced modern art was still remembering the importance of the public statement, but at this time it was done not by rational mathematical or geometric plays, but by blowing up personal emotions to the size of a mural. The experimentation of Guerrero with all this material in that now lost series stands at the crossroads of postwar aesthetic reorganization, a dangerous equilibrium between two opposite systems of representation then at war: between cool rational organization plans for a utopian future and tumultuous, insecure personal psychoanalysis – something for everybody to see and learn from.

This materialistic series is crucial in Guerrero's career as he is learning, through New York's debate, how to drift away from the socially oriented European work (Pignon, Picasso, Geometric Abstraction) towards producing work which was supposed to have a more self-oriented focus albeit still concerned with public space of the Abstract Expressionist painters type. But this was also the purpose of the painters in the Réalités Nouvelles camp in Paris, whose work was meant to act as blueprint for a new social environment capable of changing traditional social

relations: a kind of soft revolution. So, one was rapidly presented with a radical and antithetic choice. Between self-centered expressions, on the one hand, and a socially oriented constructed utopia, on the other. It is into this in-between that Guerrero was aiming his work.

Guerrero's constructions of 1950-1955 oscillated between those two spaces, between the public and the private, and were definitely a starting point towards expressivity, as one can easily notice by looking at the heavy handling of material and expressive colors which invariably invade the pieces. Without this code though, without this background knowledge, it was difficult to decipher all the connotations incrusted in the surface.

The reception was not overwhelming when first presented in Chicago in 1954. Indeed when they were first shown at the Arts Club in Chicago, along with some of Miró's graphic works, which was presenting an all-encompassing modern image of Spanish culture, using the established Miró in conjunction with the new upcoming painter, Guerrero, reactions were less than positive as can be deduced from reviews in the local press. On the one hand, the reviewers were upset that they could not recognize Miró's famous humor in those less than exciting graphics which were shown simply as a sign of Miró. They were heavy handed and boring: "We found the Miró drawings trivial in character and lacking entirely the humor which is a welcome attribute of much of his earlier painting"¹³ and could not really accept the avant-garde quality of New York based artists in the show. The *Chicago Daily Tribune* dismissed Guerrero's work as strange: "Guerrero introduces part of a real brick wall, authentic paving blocks, real slate and real corrugated roofing. These *murals* are touched with paint to the extent they resemble a billboard from which most of an advertisement has been removed. His paintings proper have intriguing titles but are void of all meaning and all art. Don't miss seeing the exhibit however; it is conversation material like the poured paint of Pollock. Fine painting, fine art, it is not."¹⁴ Guerrero was, for Chicago's critics, part of the avant-garde, simple producers of gossips just like Jackson Pollock. But it is the presentation of the raw material collages which attracted the most violent reaction: "The Guerrero work must be seen to be believed. On real bricks, on concrete slab, on a corrugated panel, on slate, are thin abstract washes of paint. These are murals. The paintings are on large panels and have no similarity to anything usually associated with art. It is hard to believe that someone paid the freight or express charges to get them out here. Avant-garde was never more avant."¹⁵ On the other hand, one has to note that the same year James Johnson Sweeney included the work of Guerrero in the important exhibition, *Younger American Painters*, at the Guggenheim Museum. Guerrero was seen there as an important pioneer of modern art. Sweeney, in his desire to define again a specific new American art, was looking for works trying to detach themselves from traditional European models. "If we are to have an individual culture in the United States it must achieve its maturity on a relatively independent ground. Youth must be the first step. And art, like a human being, must pay for the advantage of youth with

all that goes with youth, if it is to earn maturity. It must grow – find itself through enthusiasm, ostentatious energy, the courage of creative vulgarity, through intensity and excitement."¹⁶ Guerrero then seemed to fit the bill in New York. He was a new "Young American" actually helped in his quest by his Spanish qualities (traditional clichés) of violence, color and excitement, all traits seen in the middle 1950s as typical and specifically American youthful qualities. These experimentations with architectural models very central to Guerrero's work during the period 1950-55 kept on going sporadically until 1960. But by 1955, Guerrero started to produce a new series of paintings, where, re-furbishing some of the motifs borrowed from Miró, Calder and his own architectural work, he manages to connect quite directly with the spatial and gestural landscape of the New York avant-garde art scene.¹⁷

In France as well as in the U.S., gestural painting became academized by the middle 1950s, but what made Guerrero's work at first different, was, in fact, not so much his Spanishness, like some critics used to insist, but the tension present in his earlier work between an attention to the work of the Cobra movement and his newly acquired gestural handling. The juxtaposition of these two elements made him quite unique between 1953 and 1954, the perfect junction between the American and European avant-gardes. Echoes of Cobra's vocabulary (the biomorphic, amoeba-like, floating areas of colors) allied with a wide, active brushwork, produced a specific angered aggressiveness which was not often seen in New York. This nastiness not only came from movements of the arm or wild brushstrokes, but also from a fast visual sliding movement on the surface of the canvas which makes those wild biomorphic shapes collide visually in a frenzy of biting zigzags. The pregnant ovoid forms, characteristic of this series, were not hanged as in Motherwell paintings, as sad memories of tortures, but, rather, as forms ready to burst into a myriad of tantalizing fireworks. They proposed a rapidity of brushwork which fitted *New York type painting* style but added a high pitched color stridency which set the level of intensity at a particularly unique height for American painting. It is this hybrid type of painting that seduced James Johnson Sweeney, a man particularly *au courant* of European and American trends.

Interest in Spanish culture grew in New York in the 1950s due to a renewed relationship between the U.S. government and the Franco regime due to cold war strategic considerations which allowed the Americans to open several military bases in Spain. Spain was suddenly *in*. The year 1953 was also a kind of threshold for the New York avant-garde. This was the time when financial success was finally developing, transforming with it the structure of the market itself. Bohemian types of operation like Betty Parsons' gallery, for example, were being superseded by more market-oriented avant-garde ones like Sidney Janis.¹⁸ By 1953 then, Parsons was frantically looking for new blood for her gallery. In the avant-garde gallery world, gone were the years, as in 1948-49, when it was necessary to establish an American avant-garde identity with specifically

American characteristics. After 1953, the new message was internationalism. It was becoming a cold-war imperative to show that New York was able to nurture a real international school like the Parisian one of old. This was an important concept because it said that a city like New York, with its environment, its market, and its intellectual ferment would provide the chance to participate in the construction of an international – if not universal – modern image, to every artist coming from the periphery, without losing his or her own difference. Foreigners were welcome because they were bringing their eccentric specificity to feed and buttress the image of the center. A center (New York) which, since 1950, was selling the concept of freedom as the essence of the new imperial America, in opposition to the peace offensive developed by international communism. One can see now how Guerrero could fit into such an atmosphere, and how he could sincerely believe in the rhetoric of freedom, even if this was internalized at the peak of the McCarthyism hysteria and, of course for Guerrero personally, against the backdrop of the authoritarian Franco regime. This process of internationalization was crucial for the development of the New York avant-garde art scene and was going full speed. In 1952, for example, the Frenchman Georges Mathieu, like Pierre Soulages, showed at the Kootz gallery and became part of the gallery in 1954; The Spaniard Antoni Tàpies became a regular at the Martha Jackson Gallery in 1953, followed by the Dutch Cobra artist, Karel Appel, in 1954. Carried by this international wave and by this new interest in Spanish affairs, José Guerrero established himself in New York as an Abstract Expressionist, bringing a new youthful breath of fresh air. All seemed then to go well for Guerrero. But if the market was responding reasonably well to his work, the lack of American critical reaction seems odd and peculiar. For sure, again, as in Tàpies' case, Guerrero had a strong following among collectors and museums, but he seemed to have more difficulties convincing the major art critics. The problem with this second generation of abstract expressionist painters – and this was certainly true for Guerrero – was that when they started practicing, the style already had been somewhat codified. José Guerrero, by identifying with the action-painters, was defining, with a Spanish accent, his specific identity, that was clear. However, it was more difficult to impose a much needed originality in modernist New York that would have attracted the attention of major art critics. Later in 1971, Clement Greenberg, after praising Guerrero's new work presented in Dublin (ROSC), recalled that he used to know him as a "routine Abstract Expressionist." Guerrero's art of the late 1950s-early 1960s, however, had a component which should have signaled an interesting and timely specificity for Greenberg which later on he would defend defiantly against Pop Art: color.

Color became for a while in modernist circles the symbol of modernity, replacing the existential drip or wild stroke. Color became the sign of sophisticated coolness, of advanced high art, a cultural asset in the rush towards the creation of a high-minded culture, a culture of plenty, comfort and bliss. Franz Kline himself, then the painter

of grittiness par excellence, felt the pressure and started to utilize with unease color in his large constructions. Guerrero, on the other hand, did not have this problem as he, from the beginning, was able to meaningfully integrate rich and soft color areas in another wise unstable environment. This remnant of the anarchistic landscape à la Matisse, the anarchistic paradise, the colorful individualistic space created by Guerrero in the early 1960s as in *Negro y Amarillos* (1961) was responding very precisely to the new American situation discussed earlier. In many ways, this was done better than what his friend Franz Kline was proposing in his new colorful abstractions while the scene was being transformed by affluence and hope.

José Guerrero and Franz Kline met in 1958 and became close friends, exchanging many ideas about painting. 1958 was the year marking the triumph of Abstract Expressionism in America. This was the year when Kline, symbolically brought the struggling bohemia into the main stream, into a successful Avant-garde. He bought a brand new car and not any car: a luxurious Ford T'bird, a powerful and, at the time, status-giving machine. The Avant-garde artist could finally, like the new powerful middle class, sit in one of those wonderful machines that glossy advertisements were disseminating even in art magazines. The Avant-garde was now in command not only of advanced esthetic programs in major museums around the country and sent to Europe, but was also in line with the most advanced consumerist behavior. This was quite a symbol for struggling Avant-garde artists. This news infiltrated the art world at great speed. The T'bird became the V8 of the victory of abstraction. If Jackson Pollock broke the ice as Willem de Kooning apparently said about Pollock's imposition of his work to the public, Franz Kline, was definitively the one who broke the bank, the one who won the jackpot so to speak. The acquisition of the car was more than the acquisition of an object; it was the acquisition of a way of life, of a set of new cultural symbols, of a status, which will define for many years American culture at home and abroad. Suddenly the Avant-garde belonged. Bohemia had finally arrived into the Avant-garde, to the heart of the system; finally, speed and modernity were not only a metaphor on a canvas, but was being lived in everyday life without too many ethical problems. Life, Avant-garde life was finally good...or was it? As often in these cases, while Abstract Expressionism celebrated at the Cedar Bar its final victory without restraint, this victory, simultaneously seemed to announce its decline. The car was at last the acquisition of power but a power already in a process of deflation by a new fast-upcoming Avant-garde which, through derision, was able to undercut the pleasure of the old generation. Rauschenberg was doing this with glee by erasing the image of the symbolic father, De Kooning, and also by showing the pretentiousness of gesticulation by presenting neutral white paintings, activated only by passerby shadows. This was quite an indictment of a generation who believed in existential anxiety and individual heroic statements. In many younger minds like those of Rauschenberg and Jasper Johns, an artistic practice – with roots in popular

culture – was already in the process of putting the authenticity of expressionism into question. The economic victory, which finally came to the generation of abstract expressionist painters, let the younger generation invade and take care of the active symbolic field. While Abstract Expressionism was offered the pleasures of consumption, the pleasure to signify was by the same token taken away from them. The serious interrogations and psychological investigations, which ruled the post-war unconscious, which was the engine of the new Abstract Expressionist humanism was now running on empty. Ironic Pop Art was currently making more sense for a new generation in search of less dramatic new lifestyles.

This was all the more difficult to negotiate by somebody like Franz Kline as his success had been swift and complete after he decided in 1950 to concentrate on the display of a coherent body of work at the Egan Gallery. This had been a body of work exclusively concerned with, in his case, black and white abstractions, the modern language par excellence in those days (Pollock and Soulages in Paris were also into it and Guerrero's first exhibition of colorful abstraction was titled to the surprise of several art critics *The Presence of Black* in 1958). What is important to notice is that his success was understandable when one realizes how well his abstractions were relating to the desires and needs of an American society coming out of the war strong but anxious about new challenges by another political system during the Cold War.

What modern critics saw in Kline's abstractions was raw power, one shot painting, painting so quickly present that one did not have time to think, to analyze – barely the time to take it in a kind of subliminal effect. The experience was a modern one, like seeing an ad through a window while sitting in a speeding subway car, where the impact is multiplied by repetition. This urban experience, this type of reading was first done by Elaine De Kooning, who in the catalogue at Egan's said: "The tough masculine thrust present in every scraped surface and bruising brushstroke reveals nothing of theory or dogma. The reality created here has the blunt, dazing immediacy of a personal experience one generally doesn't pay attention to, like a ride in the subway."¹⁹ This was then a work directly available, intense but not dense, with a remarkable simplicity close to a refreshing naïveté. For many years now, the idea that the individual struggle with the void of existence had to be made visible was a given in Avant-garde circles, as well as the idea that this struggle for liberation was being channeled to some sort of liberation of the unconscious forces. That's why the energy, the activity of the painter registered on the canvas had to be visible, to be a proof of the sincerity of the artist. That is what Kline provided with candor and grandeur, and this is why Guerrero was able to communicate with the American artist. Kline's work was direct, simple, powerful, and sincere, without the burden of too much thinking nor too much theorizing, all things which seemed to have plagued modern art in the late 1940s. Kline's work was a stroke of genius so to speak because he could distill in his gestures, by addition and

repetition, what the movement had been saying for several years in an amorphous dispersed way. Kline brought all that anxiety, the fear, the vitality and hope, the achievement up front – right there in your face, in your citizen's face.

As a viewer, brushing with the vitality of the gesture was like a breath of fresh air. Kline presented the essence of the movement, and not the overwhelming constructed surfaces of De Kooning with their memories of erased forms, their ambiguity of forms and unconscious questionings and ambivalence, nor the pathos and memory of political struggles offered by the large black and white canvases of Motherwell, nor the tortured and *unfinished* black and white painted drawings of the 1950s Pollock period. What Kline was offering were healthy and strong markers of freedom without an elaborate set of complicated questions. A real frontier man in the city and this did appeal to Guerrero who himself was integrating the memory of Spanish landscape in his discourse about city life, in an attempt to reframe it. Their different traditions produced sharp differences while transcribing shared interests.

Kline was seen as a heroic figure because he was visually and strongly trying to save a parcel of this subjectivity struggling to survive under an avalanche of mechanization. His images were about cityscape, about the plight of modern city subjectivity. Nobody failed to recognize it. These images seem to be offered to all, directly, simply, in a rapid succession as gift of freedom. As a viewer, one could plunge oneself (rarely herself) into this liberating agitated sea, often without recognizing, as Jean Baudrillard has shown, that these images were actually reproducing, in their seriality, the precise condition that the free mark was trying to escape, and that, in the frenzy of Avant-garde possession, incapable to see, that action painting was in collusion with society rather than in opposition to it. A message ironically already presented in 1960 by pop artists like Lichtenstein for example when he freezes a brushstroke on canvas, pinpointing at once the pomposity and gimmicky of the old marker of authenticity. Nevertheless, some of the second generation of Abstract Expressionist painters to which José Guerrero belongs managed to be able to function until their demise by the Pop Art craze. For a while, between 1953 and 1964, it was still possible for some artists to adapt some forms of Abstract Expressionism to different sets of questions rising from the new fast-developing American affluent society.

Guerrero's particular ways of constructing images are important in order to recognize and understand the rapidity with which he assimilated dominant modern international discourses of the period, while at the same time, infusing them with some personal, deeply felt qualities and specificities. Guerrero, in fact, managed to articulate a specific but ample voice, carving a colorful space in modern discourse, able to negotiate in paint between several positions then being constructed and fought about in post-war western culture. Guerrero was then forced to negotiate between a complex modernist tradition and everyday life in Cold War America. This helps to understand the way he had to negotiate

between his internalization of an overwhelmingly strong American ideology of individual freedom (codified through action and energy) which he totally bought, as he himself acknowledged several times in interviews, together with his strong interest in hedonistic color which, interestingly enough, became, after 1955 emblematic of a new optimistic mood in America fueled by hyper-consumerism.

José Guerrero's production has to be seen then in relationship to two fundamental texts of these years: Rosenberg's text of 1952 and the crucial study of Clement Greenberg in 1955 called "American-Type Painting".²⁰ Guerrero's work, with his mixture of freely brushed surfaces and strong sense of color stands in a difficult position between the overworked action painting concept and the new colorfield ideology propped up by Greenberg for the salvation of high art in a time of generalized conformity.

New York art criticism did not really engage seriously with the two main, if formally antagonistic, Spanish painters of the 1950s: Tàpies and Guerrero. Some reviews were written during their one-man shows, but they were never seriously analyzed or discussed, as was noted above. Only some clichés about their Spanishness were printed. If one can understand the difficulty New York art critics, taught in the old Greenberg formalist school, had with the calm, opaque surfaces of Antoni Tàpies, it is more difficult to account for their relative silence about Guerrero. It seems that the main problem was that Guerrero did not fit into the neat division elaborated by the two American critics. Greenberg in "American-Type Painting" was in many ways responding and trying to snuff out the popularity of action painting codified by his adversary Rosenberg. For Greenberg, not only was action painting now passé, academized, but more importantly, it no longer corresponded to the American situation. Action painting, with its insistence on the freedom of expression born out of anxiety was possibly relevant to an unsecured America in the 1940s, while the Cold War was still in high activity, but following the death of Stalin in 1953, and the extraordinary development of consumerist culture, the mood of the U.S. after 1955 was not one of fear and depression, but one of enjoyable dullness. What was becoming clear after 1953 was that the U.S. had been able to elaborate an economic system that produced, thanks to their isolation from war, a high powered and expanding economy. While some intellectuals were dubious about this new situation, the majority preferred to succumb to a positive assessment of American society, rather than to continue to hope for an anti-capitalist transformation. Cultural critics, following Dwight McDonald's famous dictum "I choose the West,"²¹ started to positively describe the encroachment of what was then called a *middlebrow culture* into every sphere of society. Faced with this situation, following his friend the sociologist David Riesman's analysis, Clement Greenberg developed a defense of an art of painting which, remembering Matisse (and Matisse was incidentally also Guerrero's modern hero), would finally point towards the consciousness that America had finally

reached the point where anxiety was no longer the cultural engine it used to be, but rather that America had reached a level of cultural stability and sophistication far from anxiety and over-virilization (the gothicness that Greenberg always lamented about Pollock) and closer to a "ruthless hedonism" as John O'Brian has beautifully discussed.²² Greenberg agreed that mass culture was dangerous but he forced himself to see some hope in the fact that American capitalism had lately been able to raise the cultural level of the middle class: "This hope assumes that the new urban middle classes in America will consolidate and increase their present social and material advantages and, in the process, achieve enough cultivation to support, spontaneously, a much higher level of culture than now. And then, supposedly, we shall see, for the first time in history, high urban culture on a *mass basis*".²³ This rethinking of the place of the intellectual was not always accepted, in particular, by what remained of the American left, like Irving Howe. In a long article entitled, "This Age of Conformity", he described very accurately the transformation of the New York cultural milieu and the difficulty for many intellectuals to keep a critical edge in the age of complacency and consensus: "Far from creating and subsidizing unrest, capitalism in its most recent stage has found an honored place for the intellectuals; and the intellectuals, far from thinking themselves as a desperate 'opposition' have been enjoying a return to the bosom of the nation. [...] Where young writers once faced the world together, they now sink into suburbs, country homes and college towns. And the price they pay for this rise in social status is to be measured in more than an increase in rent."²⁴

Like many "New Liberals", Greenberg was enthusiastic about the new managerial elite springing from reconstructed post-war corporate America. They were the real heroes of the modern age: a new Stakhanovism. In this positive light, what Greenberg did in several texts during the 1950s was to revitalize modern painting – not in its critical relation to its society – but in order first, to avoid being totally integrated and co-opted into a system of signification – the anxious gesture – which had by then been totally reified and, secondly, in order to insist on modern art self-reflexivity, the only way in his eyes for modern art to protect the distance between high art and mass culture. Modern art had to be isolated, original, to function like a laboratory for scientific aesthetics, which would then be used to vaccinate the masses against the virus of mass entertainment: "The Avant-garde grows crabbed and half-baked, given over to the canonizing, codifying and imitating of itself to the conning of a limited repertory of dissident attitudes."²⁵

The notion of Avant-garde got a new boost thanks to Greenberg's theory, while desperately trying to locate the free individual in a mass of conformity. As Riesman and C. Wright Mills were discovering, masses of employees were living in an age of conformity, trying to adjust, to copy their neighbors, avoiding any choices. The new American male was happy to climb the social ladder, a step at a time, by conforming to a planned behavior. Advanced American society

seemed to be composed of happy trend-followers rather than old fashioned individuals driven by the anxiety of choice. The decisions, the tensions and choices, the excitement of freedom and risk taking were actually now made in the boardrooms of big corporations. The burden of decision had been taken from simple individuals and concentrated in the brains of decision makers: a small price to pay for hedonistic comfort. That was where, according to Riesman, the new creativity was lying. Following this analysis, Greenberg reshuffled his theory of the Avant-garde. Elite culture, like in the corporate boardroom, was the site of progress, the space where experimentation could be carried out, in order to then lead mass culture. The Avant-garde in this schema had moved from the world of the military (the advanced troops) to that of advertisement, a pretty accurate sign of the times. A type of controlled happiness was in intellectual circles, replacing the deep existential questioning. It is at the junction of these two constructions of American culture that Guerrero's paintings find their strength, trying desperately to function between two seemingly contradictory poles: action and color. This became his strength as well as his weakness as he purposely stood between these two faces of American culture.

For some artists like Morris Louis and critics like Clement Greenberg, it seemed that the only way for high art to avoid being transformed into a spectacularized commodity, was to be as passive and inconspicuous as possible. In opposition to Abstract Expressionism, where the individual struggle was mis en scène in order to perform and to confront the viewer, the new Morris Louis stained paintings, played on a totally different register. Struggle was hidden, and freedom was visualized through a mechanical representation of internalized decision making. Color was used less to express than to give a sense of optimism and efficiency through anonymity of production, through suggesting a cool detached corporate strength. Kline had difficulties in addressing this new world, to be recognized as being attuned to this new America. He did not entirely fit into this new schema of things as his work was too automatic (but not automated), not efficient enough, his was the world of the ephemeral, of the free spending, of loss; it was too involved, with too much waste of energy. His colorful pictures were still attached to a world of the 1940s when the artist was, despite his control of the material, too eager to make his struggle visible on the canvas: "Energy made visible," as Friedman dubbed it. It was speed, friction, scratching and painterliness which were the indices of freedom in Kline's paintings, rather than fluidity, detachment and universality of technocratic painting as Greenberg was looking for in the late 1950s. Kline's works of the early 1960s were vehement abstract presentations of colourful painterly masses painfully squeezed between or behind large beams of dark areas standing for cityscapes. What José Guerrero was articulating, somewhat unconsciously at this time was, interestingly enough, a sort of retreat advocated by Greenberg from traditional gestural picture. In many paintings of the late 50s and early 60s, Guerrero, proposes a different set of possibilities as in *Grey Whispers* of

1962. He envisions an alternative world, a forceful male world of abstract but natural movement, like the wind going through the wheat fields, like clouds passing briskly overhead. This is a really different mood than Kline's ride on the subway. The movement is vigorous, but ample, nor as circumscribed, or as condensed as in the color abstractions produced by Kline during those days. Kline's gestural tics always reached to the square and the geometric form and Guerrero made a point to caricature this in his *Homenaje a Kline* of 1964. What Guerrero was proposing despite his allegiance to his friend, was rather something along the line of Helen Frankenthaler, but without going all the way towards the full transparency of color so prized by Clement Greenberg at the time of his discovery of Morris Louis. It is this middle of the road position, which made him invisible to Greenberg, despite the fact that many of the ingredients looked for by the art critic were present in Guerrero's ample and colorful Matissian works. His work tended more than Kline's towards staining, but stayed somewhat away from a technique seen by many of his friends as a trap. French artists were staining; they called it Tachisme, and that was considered effeminate by many New Yorkers. Barnett Newman, for example, was quite adamant about the fact that he was not staining his canvases as Greenberg dared to mention in one of his articles. For Newman, staining was too soft, too uniform to be of any force. The paint quality of his canvases was as he stated in a letter to Greenberg, on the contrary "heavy, solid, direct, the opposite of a stain."²⁶ Guerrero's works of the early 1960s, like his *Penetration* had recourse to fluidity and color but were overall vehement abstract presentations of painterly masses of colors jockeying for position on a picture plane acting as a pictorial field full of natural resonance. The entire surface was vibrating with contrasting colors and biomorphic remnants, often transformed into a discursive sexual metaphor of penetration, turmoil, and explosion. These pictures were architectonic landscapes pointing towards the desire of the artist to be like a surveyor, in control of his orgasmic pleasure engulfed in the vitality of his environment, bringing into gestural application, the savoriness and richness of colorful light. For a few years Guerrero was able to articulate, to give a new vitality to expressionism not by injecting artificial color like Kline or rooted into the cityscape the way De Kooning did by using newspaper lettering in the picture, but by using fluid, almost transparent, light veils of color seeming to fight the grimness of the city (*Aurora Gris*, 1964). What Guerrero was proposing through the memory of his past, of his land, was a new pastoral approach to contemporary urban life. Matisse is of course not far and also being repositioned by Greenberg who theorizes this return of color in the Post-Painterly Abstraction catalogue in a 1963 where he introduced Morris Louis, Kenneth Noland and Jules Olitski. But Greenberg was looking for something else, a break which could liberate American culture from the weight of its traditional and dreadful mass culture which had almost eclipsed American high art and prevented it from reaching universality. What he

wants to build, under the rise of consumerism, is an aesthetic counter attack by proposing an alternative to mass culture in the form of a continuation of the advances made by modern art through Abstract Expressionism. What Greenberg wants to construct is a new feeling for a new America pacified and comfortable with its economic power; an America that made it, an America able to develop an art of *Luxe, Calme et Volupté*. If, as the argument went, America needed rough expressivities to allow post-war anxiety to surface, another type of painting was needed to counteract mass culture and the *mannerism* of Abstract Expressionism: "Painterly abstraction has collapsed not because it has become dissipated in formlessness, but because in its second generation it has produced some of the most mannered, imitative, uninspired and repetitious art in our tradition."²⁷ What he sees is a continuation of some aspects of Abstract Expressionism, a move towards physical openness of design and linear clarity, a new freshness as he calls it. He found this freshness, this continuation of great modern art appearing not only outside of Pop Art but also outside of New York. He found his artists of choice in suburbia, in Washington D.C. and showed them, as an outsider gesture, in Los Angeles, at the County museum in a show called *Post-Painterly Abstraction* in the spring of 1964. "What looms beyond, and grows out of, Painterly Abstraction is a newer kind of abstract art that puts the main stress on color as hue."²⁸ Color, thin color, washes of color without individual marks, is what Greenberg is advocating in order to let color speak plainly, to be able to expand in our new open and happy leisure mental space. Nevertheless, the summer of 1964 when Rauschenberg was given the Venice Biennale Prize over Greenberg's favored color field painters Louis and Noland, announced the failure of Greenberg's attempt to retake power from the margins of American culture. What he misunderstood was that by the 1960s the new America, the one that was described by Daniel Bell in his "End of Ideology," was a place where popular culture was being perceived as the great unifier, the tool to arrive at the utopian classless society American culture was always searching for. Greenberg's choice was in the end seen as elitist, boring and too difficult. It is also ironic to notice that the strength of Guerrero's Abstract Expressionist work reached its peak – with his heroic handling of masses of colors articulated by a powerful activity on the surface – at the time of the collapse of the Abstract Expressionist market following the success of the young Rauschenberg at the 1964 Venice Biennale. Rauschenberg's prize announced quite clearly to the western world that American consumerist society had overwhelmingly taken over the world, and now even in art. What one has to remember though, is that Pop Art sensibility had been working underground for many years, and that Abstract Expressionist painters, involved as they were with their struggle and successes, never realized that another powerful and antagonistic sensibility was there, growing under their own feet. Pop culture was proudly American and also very suspicious of all the values cherished by the older generation, including their fascination and

veneration of European culture. Male aggressivity was challenged by cool homosexuality, and intellectual inscape by joyful urbanity. The cityscape and its garish superficial but witty culture was destabilizing the old individualistic parameters. Between the new world of Pop Art and the new coolness of the corporate-influenced elite art promoted by Clement Greenberg, not much room was left for the gestures of Guerrero and his friends.

It might have been painful to know, if he had known that Betty Parsons, a good friend of Guerrero, and lover of his materialist constructions, was the one who gave Rauschenberg his first encouragement, and first show in 1951, giving the opportunity to the young Avant-garde to bury the Old-garde before its time.

1. This essay is based on my text called "Journey to the Center of Modernity: José Guerrero's colors of Freedom", published in 1994 by the Museo Reina Sofia in Madrid. The essay has been reshaped and expanded.

2. There is great thematic if not formal resemblance between Guerrero's seminal *Lavanderas de Salamanca*, 1950, and a series of pictures produced by Pignon in 1946-47 called *Les Catalanes*.

3. *José Guerrero*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980, p. 103.

4. This catch twenty-two is often present in the construction of art centers. In the 1960's it was happening in Argentina where good artists were trying to be recognized by Clement Greenberg, who made several trips to Buenos Aires to evaluate the art of the young generation without being able to accept their differences. Those who were too close or dialoguing with the new art produced in New York were described as provincials and those who were trying to articulate a national identity were called regionalists and out of the loop. For a great analysis of this process, see Andrea Giunta, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Durham & London: Duke University Press, 2007. It was fine for the first generation of Abstract Expressionists because they were old emigrants, already Americanized (Newman had a Yiddish accent, De Kooning a Dutch and Pollock a Western one).

5. For this connection see my *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

6. Mark Rothko, from *Possibilities*, Winter 1947-1948.

7. Until 1960, his work, by integrating some gestural habits from Kline and De Kooning, stays on the side of gesture. But after 1960, his paintings tended to loosen up a bit, tended to bring a new level of colored fluidity without totally forgetting the mark of free handling. His gestures were simply ampler, rhymning the layer surface with wide bright textured surfaces. Stylistically this type of work fitted with difficulty in the developing American scene, because it was stuck between two major tendencies dividing the avant-garde which took social and political coloration: gestural and color field painting. His negotiation could have been an asset, but in the American art scene of the 1950s and 1960s, it became, I would argue, an impediment. The fact that he met Franz Kline in 1958 at a time when Kline was reaching stardom to the point that he could buy (one of the first to do so, and was widely admired for it in the Village) a brand new Ford T'bird, would have signaled him that indeed América was not only the land of the free, but also the land of opportunity, the center for ambitious modern artists. Add to this the fact that already in 1951, one of Guerrero's prints was sent to Paris in a show organized by the propaganda arm of the State Department (USIS) and one realizes how open the structure seemed to be and how hopeful a foreign young painter could feel by this acceptance.

8. President Eisenhower's speech, in archives of the Tamiment Library, N.Y.U. Also discussed in "President Links Art and Freedom", *The New York Times*, October 20, 1954.

9. See Serge Guilbaut "The Frightening Freedom of the Brush," in *Dissent, The Issue of Modern Art in Boston*, ICA Boston, 1986, pp. 52-94.

10. The practice of an abstract expressionist vocabulary was an important lesson, an important discovery and understanding of the growing avant-garde art scene in New York. Very quickly, Guerrero became fascinated by the fluidity of the market, of the

gallery system by the openness and activity of the city. New York, despite an already active postwar history, was still in the process of developing and reinforcing an avant-garde, still in the process of constructing a community in which the first generation of abstract expressionists were making some important symbolical gains. By that time the Abstract Expressionist style had been already accepted and integrated even in the mass media (Pollock's practice in *Life* by 1949 and Rothko as room decoration in *Vogue magazine* by 1950). Mark Rothko is used in the magazine to show how cool modern art works make a room in 1950. The article was called: "One Picture Wall or Many Picture Wall", *Vogue*, April 13, 1950, pp. 68-69.

11. Adolph Gottlieb, "The Artist and The Public," *Art in America*, December 1954, p. 268.

12. Pollock went as far as producing movable frescoes for Peggy Guggenheim in 1945.

13. Anonymous, *Chicago Daily Tribune*, May 5, 1954.

14. Idem.

15. *Chicago Sunday Tribune*, May 16, 1954. It is the uselessness of the material, of the product which was attacked here. The anonymous reviewer continued: "The School of the Art Institute is exhibiting to May 24 in the east wing galleries of the museum. The majority of the exhibits are in the commercial art field. There is much fine weaving, fabric design and work along similar, useful lines." Not like the useless products sent by avant-garde galleries like Sidney Janis and Betty Parsons from New York.

16. James Johnson Sweeney, *Younger American Painters (A Selection)*, The Whitney Museum, 1954, no pagination. The text continued trying desperately to find without too much success, specific American characteristics. American art was pioneer tradition: "the shapes that go to make up the American compositions are commonly active shapes conveying a restless rhythm quite foreign to the smooth flowing forms and the organized calm of the Europeans. (...) The persistent example, the tenseness of expression, the inclination to a violence of contrast of shapes and colors, the brittleness – so frequent – and the brilliance of palette in contrast with the European sobriety are not to be wondered at in a young art." Guerrero the uprooted European fitted the bill better in New York than in Chicago. New York could recognize Americanness in a way Chicago could not.

17. Guerrero explains in his interview that his decision to drop those architectural induced pictures came after a discussion with Mark Rothko: "Le pregunté si no le interesara cooperar con los arquitectos, ya que sus obras eran tan monumentales, casi arquitectónicas. No le interesa en absoluto. Me respondió que los edificios los tiran cada treinta años, los cambian, se deterioran y en el deterioro estaba convencido que sus cuadros perderían siempre. Hablamos del arte, de pintura, de América, de España. Pero la conversación sobre arquitectura se me quedó grabada. Por aquella época yo estaba trabajando unos frescos con silicato. Era un trabajo excesivamente técnico y muy poco agradecido. Decidi dejarlo". "Mi Nueva York (fragmentos)" *Arteguía*, no. 50, November 30, 1979, p. XVI.

18. In 1951, Betty Parsons, after a long series of crises, lost the majority of her first generation Abstract Expressionist artists for Sidney Janis (Pollock, Rothko, Hoffman, Still, Newman) who was perceived as more professional. See: Serge Guilbaut "Le Marketing de l'Expresividad à New York au cours des Années cinquante" in *Le Commerce de l'Art*, Besançon, Editions la Manufacture, 1992, pp. 243-289.

19. Elaine De Kooning, Catalogue, Charles Egan Gallery, New York, October 16-November 4, 1950.

20. Clement Greenberg, "American-Type Painting," *Partisan Review*, Spring 1955, reprinted with modifications in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1965, pp. 208-230.

21. This was the text of a debate he had with Norman Mailer at Mt Holyoke College in the winter of 1952. It was published in his *Memories of a Revolutionary*, New York, Meridian Books, 1958, pp. 197-203.

22. See his "Greenberg's Matisse and the Problem of Avant-garde Hedonism" in Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Cambridge, M.I.T. Press, 1990, pp. 144-172. This text is expanded in his *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

23. Clement Greenberg, "The Plight of our Culture," *Commentary*, June and July 1953, reprinted in John O'Brian, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1955*, Chicago, University of Chicago Press, p. 140.

24. Irving Howe, "This Age of Conformity," *Partisan Review*, January-February 1954, pp. 7-33.

25. Clement Greenberg, "Work and Leisure Under Industrialism: The Plight of Our Culture, Part II," *Commentary*, July 1953, p. 55.

26. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, Los Angeles, University of California Press, 1992, pp. 202-204. For an extensive discussion of this issue see my "Voicing the Fire of the Fierce Father," in Bruce Barber, Serge Guilbaut, John O'Brian, eds., *Voices of Fire: Art, Rage, Power, and the State*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 139-153.

27. Clement Greenberg, "The 'Crisis' of Abstract Art," *Arts Yearbook* 7, 1964, Preuves, February 1964. Reprinted in John O'Brian, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 180.

28. *Ibid.* p. 181.

Miró/Guerrero: Elective Affinities

Robert S. Lubar

José Guerrero reminisced in his autobiographical notes: "Miró opened doors for me in America" ("Miró me abrió las puertas de América"). Notwithstanding Guerrero's respect for his Catalan colleague, an estimation shared by numerous Spanish artists of his generation, his comment requires some explanation. Although the two men met on occasion in later years, they never enjoyed a close working relationship. But their paths did coincide, and Guerrero's affinity for Miró's work and artistic example remained strong throughout his career. In 1954 Miró and Guerrero celebrated a two-man exhibition at The Arts Club of Chicago. Guerrero showed fifteen paintings and portable murals and Miró exhibited sixteen prints, including a poster he had made for his 1948 exhibition at the Galerie Maeght in Paris, in which the artist's last name morphs into a group of abstracted signs that test the boundaries of legibility.¹ The two artists also shared important institutional connections through the support of James Johnson Sweeney, Director of the Solomon R. Guggenheim Museum and formerly a curator at The Museum of Modern Art. In 1941 Sweeney had organized Miró's first retrospective at MoMA, and in 1954 he included Guerrero in *Younger American Painters*, an exhibition that ran from April-June at the Guggenheim Museum. Sweeney in turn had a hand in promoting Guerrero on the occasion of the Chicago exhibition. Both artists also produced prints at Atelier 17, the New York workshop of Stanley William Hayter; Miró in 1947, and Guerrero shortly after his arrival in America. Guerrero's prints of this period – monotypes and etchings with aquatint – betray the influence of Hayter and the wider vogue for biomorphic abstraction in America, for which Miró's work of the mid-1920s through the 1940s stood as a basic reference. The British born Hayter had traveled to Paris in 1926 and established his Atelier 17 seven years later. Known for his innovative techniques – Hayter would later develop a complex simultaneous multicolor printing method – and for encouraging artists to engage with all of the printing process, Atelier 17 was frequented by Calder, Lipchitz, Picasso, Matta, Miró, and the Americans David Smith and John Ferren, among others. With the Fall of Paris and with support from Peggy Guggenheim, Hayter moved his studio to New York City in 1940. Atelier 17 became a meeting place for artists of the emergent New York School who were closely tied to Guggenheim: William Baziotes, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, and Mark Rothko. Pollock executed eleven engravings at the Atelier between the autumn of 1944 and the spring of 1945, and the Atelier was featured in an exhibition at MoMA in 1944, with a catalogue by none other than Sweeney. Prints by Miró, Lipchitz, Masson, and Chagall were included in the exhibition. Although Hayter returned to Paris in

1950 the workshop continued to operate in New York until 1955.²

Among Hayter's innovations was the use of unusual materials to create novel textural effects. Guerrero's prints of c.1950-51 are "period pieces" in which a vocabulary of biomorphic forms with radiating lines, and boomerang shapes with etched geometric designs contained within their contours, are superimposed or distributed across black grounds. In a number of works in this series it appears that Guerrero used burlap and other rough surfaces to create rich textures, such that the prints have a collage-like effect. Guerrero's sources range from the biomorphic forms of Arp, Kandinsky, and Baumeister to the more strident geometries of members of the Abstraction-Création group that was active in Paris in the 1930s, and the American Abstract Artists group centered in New York. The use of textural elements, which also looks back to Miró's groundbreaking work in collage of 1929, in turn forecast the artist's exploration of materiality in his portable murals of the early-mid 1950s. Miró's activities in Hayter's studio in 1947 have been eclipsed by his work on a large mural for the roof garden of the Terrace Plaza Hotel in Cincinnati. Miró traveled to New York City for the first time in February of that year, remaining until October to execute the commission. He used artist Carl Holty's studio to work on the mural and later moved with his family into Josep Lluís Sert's apartment. His presence on the New York art scene is well documented and his impact on the emergent New York School painters was considerable. In a sense Miró, even more than his compatriots Picasso, Gris, and Dalí (the latter had become an American media star by the time he returned to Spain in 1948)³ paved the way in New York for Guerrero and a host of Spanish artists, ranging from Tàpies to the El Paso group, a decade later. It is in this context that Guerrero's comment about Miró opening doors for him in America must be understood.⁴

Miró captured the imagination of the New York art-going public in 1936 and 1937 on the occasion of Alfred H. Barr's groundbreaking exhibitions, *Cubism and Abstract Art and Dada, Surrealism and their Heritage*, in which Miró's work was well represented. The apotheosis of Miró's reputation in America came with Sweeney's retrospective at MoMA in 1941, and Miró's presence in New York in 1947 only increased his already considerable fame. Not only did Sweeney publish an important interview with Miró in *Partisan Review* in 1948 that was read widely, the preeminent American art critic Clement Greenberg published a short book on Miró – his only monograph on an artist – that same year. By the time Guerrero was in New York he could view works by Miró in the MoMA collection and attend exhibitions of the Catalan artist's older and more recent work at the Pierre Matisse Gallery. Between 1951 and 1956 Matisse mounted five exhibitions dedicated exclusively to Miró, in addition to group shows in which he was represented: *Joan Miró*, from March 6-31, 1951; *The Early Paintings of Joan Miró*, from November 20 – December 15, 1951; *Joan Miró*, from April 15 – May 17, 1952; *Miró: Recent Paintings*, from November 17 – December 12, 1953 (with a catalogue essay

by Sweeney); and *Sculpture in Ceramic by Miró and Artigas*, from December 4-31, 1956. The Miró presented in the critical press in 1948 was an artist who had traveled a long way from both his early work and his mature "Constellation" series of 1940-41, sixteen of which Matisse had exhibited in 1945.⁵ As Miró's biographer Jacques Dupin has explained, by 1948 Miró's style had become looser and more expansive in works like *The Red Sun Gnaws at the Spider*, a reaction in part to the freedom of expression he encountered among young American painters during his stay in New York in 1947. As Miró commented to one interviewer at this time, "I admire very much the energy and vitality of American painters. I especially like their enthusiasm and freshness. This I find inspiring. They would do well to free themselves from Europe's influence."⁶ Indeed, Dupin asserts that Miró increasingly "stressed the contrast between texture and structure"⁷ in his recent work, employing a broad range of new techniques, materials and media at this time. Guerrero in turn had ample opportunity to examine Miró's entire production of 1952 and 1953 when some sixty paintings were exhibited at the Pierre Matisse gallery in 1953.⁸ Already in the 1948 interview, however, Sweeney had quoted the artist, who described the impact provoked by the materials he used: "What is most interesting to me today," Miró insisted, "is the material I am working with. It supplies the shock which suggests the form just as cracks in a wall suggested shapes to Leonardo." "Even a few casual wipes of my brush in cleaning it may suggest the beginning of a picture," he continued. "The second stage, however, is carefully calculated. The first stage is free, unconscious; but after the picture is controlled throughout, in keeping with that desire for disciplined work I have felt from the beginning."⁹

That sense of discipline – of calibrating the forms of the pictorial surface and adjusting them to the framing edges of the canvas – was precisely what Greenberg championed in his monograph on Miró, employing the same language he had used to describe the formal innovations of American painters of the New York School. "His grasp of painting as an art," Greenberg wrote, "and his sense of what it had to do in his time were too secure. Impressionable as Miró may be at moments, he has let nothing interfere with the conception he got from Cubism of painting as an irrevocably two-dimensional medium, and he has seldom wavered in the conviction that modern painting can make effective statements only in accordance with this conception."¹⁰ Restating the argument he employed in his discussion of de Kooning's black paintings of that same year, and foreshadowing *The Presence of Black* in Guerrero's exhibition at the Betty Parsons Gallery in 1954,¹¹ he located Miró within the development of a post-Cubist morphology in modern painting: "Miró had early discovered black as a color," he asserted, "and had begun using it even before 1924, with an effect no other painter of our time except Matisse has approached. Black becomes his touchstone as white is for Picasso. It is the vehemence and opacity of black and the precision with which it defines a plane that he tries to equal in his other

deep colors... In the end his ability to use color structurally – that is, to build the picture on the oppositions of pure hue as apart from those of dark and light – surpasses Picasso's and perhaps any other painter's of his time except, again, Matisse's."¹² In Greenberg's genealogy of modernism, Miró was a clear precursor of Color Field painting. Even Sweeney would describe Miró as "the most creative painter of the post-Picasso generation" in an essay of 1954;¹³ that is to say, Miró, who had begun his career with a scrupulous analysis of cubist practices, had emerged as a post-cubist painter who pointed the way for a new generation that included Guerrero and the Abstract Expressionists.

Guerrero certainly understood these formal lessons, as the development of his painting practice after 1956 demonstrates. From both close proximity and through the lens of distance he watched Miró's transformation in the critical press from Surrealism to a new expressive idiom. Guerrero had been in Paris in the autumn of 1948 and he is likely to have witnessed Miró's consecration as a modern old master on the occasion of his first exhibition in the French capital after World War II. From November 19 – December 18, 1948 the Galerie Maeght mounted an exhibition of Miró's paintings and ceramics that, in Dupin's words, "marked his entry onto the Parisian stage" after eight years of self-imposed exile.¹⁴ This show followed by just over a year the monumental *Le Surrealisme en 1947: Exposition internationale du surréalisme* at the same gallery, in which the movement's leader André Breton attempted to resuscitate the Surrealist avant-garde and steer a new course for it in the postwar world. In the end, however, the exhibition sounded the death knell of the movement. Its associates – from Dubuffet to Fautrier – would ultimately move in new directions, just as its prewar members, including Miró, developed new formal languages that maintained only loose ties with the movement's orthodoxy. This new Miró was the artist Guerrero encountered in Paris and New York.

With surrealism behind him, Miró's artistic preoccupations in the postwar period placed him in a new orbit, one that would intersect with Guerrero's interests: the production of public and/or mural art. The 1947 commission for the Terrace Plaza Hotel was Miró's second monumental commission, executed ten years after he completed a large mural-sized painting on celotex panels for the Spanish Republican Pavilion at the Paris World's Fair. The Cincinnati project was followed by another mural in 1951, commissioned by Walter Gropius for the dining room of the Harkness Law School at Harvard University. But it was the commission he received in 1955 to decorate two walls outside Marcel Breuer's UNESCO headquarters in Paris that identified Miró as a major player in the postwar call for a synthesis of the arts. In a 1958 interview Miró discussed his work on the UNESCO project: "Mural art is the opposite of solitary creation," he stated, "but although you must not give up your individual personality as an artist, you must engage it deeply in a collective effort. It is a fascinating experience, but one filled with risks – one that takes place

on a construction site rather than in the solitude of a studio. I therefore looked for my ideas on the site itself; it was there that I conceived and developed my project."¹⁵ That same year, Guerrero received a grant from the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts in Chicago, the culmination of his work on small-scale portable murals that he had begun in 1951. When asked to submit topics for a symposium at the Foundation that was scheduled for September of that year, Guerrero considered the question of a public role for abstract painting in the United States: "Many of the best American painters today are painting very large canvases. Why are their large wall-size works on canvas only – and not on walls?"¹⁶ The question of art's relation to the public sphere had long been a subject of discussion among artists and critics of the New York School. As early as 1948 Greenberg had argued for an aesthetic of monumentality in contemporary painting, decrying the easel tradition for abstract art as a dead-end that would ultimately lead painting down the path of pure decoration: "...while the painter's relation to his art has become more private than ever before because of a shrinking appreciation on the public's part, the architectural and, presumably social location for which he destines his product has become, in inverse ratio, more public."¹⁷ Ten years later Guerrero posed the same question in more literal terms.

Juan Calatrava elegantly describes the postwar return to mural art in his essay for this volume, pointing to the seminal role played by Le Corbusier's "Association pour un Synthèse des Arts Plastiques," founded on October 14, 1949, with a roster of members that included Matisse, Picasso, Arp, Henri Laurens, Pierre Jeanneret, Sert, Léger, and Braque. He also notes that six years earlier Sert, Léger and Sigfried Giedion, all living in exile in the United States during the war, had issued their "Nine Points on Monumentality," emphasizing the need for a synthesis of the arts. By the end of the decade, and into the 1950s, the social question surrounding mural art and the architectural environment had been addressed in a broad range of contexts, from the pages of the Mexican journal *Espacios* to the writings of Carlos Mérida, whose ideas were of keen interest to Guerrero. To Calatrava's astute observations I would add the significant role played by discussions at the 1947, 1949 and 1951 meetings of the CIAM (Congrès International d'Art Moderne) under the leadership of Le Corbusier, the example of building projects like the church of Notre-Dame de Toute Grace in Assy, France, with commissioned works by Léger (1946) and Jean Lurçat (1947), and in apartment buildings in Milan and the Termini Station in Rome. These early initiatives in turn gained considerable traction in South America in the 1950s, with public abstract art in Uruguay, Chile, Argentina, Brazil and Venezuela (André Bloc and Fernand Léger's mosaic murals for the University of Caracas).¹⁸ Guerrero, no less than Miró, was a legitimate heir to this tradition as it was in the process of development. Like the work of his Abstract Expressionist colleagues in America he was caught between two opposing tendencies: the desire for a kind of public address to the social

environment, and the radical individualism of the autographic gesture. The "portable murals" he produced between the years 1953-1958 mediated between these poles. On the one hand Guerrero's richly encrusted surfaces, executed using silicates with oil on canvas and on grounds ranging from corrugated roofing materials, bricks, cement and wood to asbestos, owe an obvious debt, as Juan Antonio Ramírez has observed,¹⁹ to Matter Painting and the dense materiality of Fautrier's "Hômage" series. On the other hand, Guerrero's relatively small-scale "murals" reprise the European tradition of geometric abstraction, particularly that of the Salon des Réalités Nouvelles, the successor to Abstraction-Création with which Jean Arp, Sonia Delaunay, and Albert Gleizes exhibited after its formation in 1946. It is precisely this hybridity that speaks to the multiple preoccupations of Guerrero's generation, before the artist would turn his attention entirely to pure painting. And it is this same preoccupation that led Miró to incorporate found objects into his paintings, to explore unorthodox formats, and to work with casein and a host of other mediums in his work of the 1950s.

Miró and Guerrero were kindred spirits, artists of different generations who discovered common ground in their moral and aesthetic preoccupations at mid-century. Guerrero's artistic development was nurtured within the American context, where Miró enjoyed unparalleled critical fame and visibility. The relation between them is best described in terms of affinities rather than influences – commonalities that propelled the two men to engage from a distance in an artistic dialogue based on mutual admiration and respect.

11. José Guerrero, *Recent Painting*, Betty Parsons Gallery, New York, September-October 1954.
12. Greenberg, cited in McCandless, p. 59.
13. James Johnson Sweeney, "Miró," *Art News Annual*, 23, 1954, pp. 187-88; cited in McCandless, p. 60.
14. Dupin, *Miró*, p. 279.
15. Joan Miró, "Ma dernière œuvre est un mur," *Derrière le miroir*, Paris, Nos. 107-9, June-July 1958; in Rowell, *Selected Writings and Interviews*, p. 242.
16. Letter from José Guerrero to The Graham Foundation dated June 3, 1958, archives of the Centro José Guerrero, Granada, Spain.
17. Clement Greenberg, "The Situation at the Moment," *Partisan Review*, New York, April 1948, p. 223; cited by Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven and London, Yale University Press, 2009, p. 189.
18. Golan, *Muralnomad*, pp. 181-247.
19. Juan Antonio Ramírez, "Periods, scenarios and contexts: José Guerrero by stages," in *José Guerrero: Catálogo razonado*. Vol. 1: 1931-1969, 2 vols., Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada and Telefónica S. A., 2007, pp. 145-161.

The Painter and the Architect: José Guerrero's Experimental Murals

Juan Calatrava

The latest reappraisals of the pictorial œuvre of José Guerrero, in particular the recently published two-volume catalogue raisonné,¹ have finally begun to reflect the demand that Juan Antonio Ramírez put forward clearly in his stimulating contribution to the said catalogue, which was to relocate consideration of Guerrero in the field of history, rather than in art criticism.² In this way, as soon as critical considerations begin to be not so much replaced as flanked by historical views situating an artist's work in a complex web of cultural, artistic, political, institutional and other facts, it becomes possible to understand the importance of certain aspects of the artist's career to which little attention had hitherto been paid. This is especially the case of the attempts to approach and interrelate painting and architecture that were of particular concern to José Guerrero (as well as many other artists and architects in those years on both sides of the Atlantic), during his first years in New York, around 1950 to 1955. However, as we shall see, his interest in this question is not restricted to this narrow timeframe, but can be detected before and after these dates. Yolanda Romero gave an accurate characterisation of José Guerrero in overall terms as a "many-faceted, experimental artist,"³ inasmuch as it summarizes his ceaseless search for pictorial expression that often found its *raison d'être* not in the safety of consolidated terrain and comfortably labelled trends, but in the much more shifting territory of frontiers and diffuse boundaries allowing penetrations and itineraries in both directions: between Europe and America, between figuration and abstraction, between the modern and the popular or vernacular, between geometric and organic shapes, between painting and architecture, between canvas and wall, between private and public spaces, between two and three dimensions, between the ancestral techniques of oil or fresco and the new products of modern chemistry (ethyl silicates) or the new types of supports provided not by the world of art but by the building industry (bricks, concrete blocks, asbestos, etc.).

It was certainly during those first five years in New York that hybridisation and osmosis came to the forefront of his interest, and when a combination of questions regarding *borderlines* became urgently present for Guerrero. Nonetheless, his connection with architecture dates from long before the explicit presentation of this problem in his American pieces of the fifties. For a start, we cannot ignore the fact, mentioned by practically everyone who has written about Guerrero, that his first studio was located inside the bell-tower of the cathedral in Granada. Three centuries earlier, this very same place had been witness to Alonso Cano's attempt at interpenetration of painting

1. As was his custom Miró issued two editions of the poster, one for commercial use with the exhibition information printed, and a fine art edition. The latter was included in The Arts Club of Chicago show. The exhibition ran from May 5 – June 19, 1954.
2. Peter Black and Désirée Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue*, Mount Kisco, New York, Moyer Bell Ltd., 1992.
3. Robert S. Lubar, "Salvador Dalí in America: The Rise and Fall of an Arch-Surrealist," in *Surrealism U.S.A.*, New York, National Academy Museum and Hatje Cantz Publishers, 2005, pp. 20-29.
4. On the presence of Spanish artists in New York in the late 1950s and early 1960s, see María Dolores Jiménez-Blanco, "Spanishness and Difference. The Reception of Spanish Informalism in New York, 1960," and Robert S. Lubar, "Manuel Millares and New Spanish Painting in America," in Jiménez-Blanco and Lubar, eds., *Contemporary Transatlantic Dialogues*, Madrid, Center for Spain in America, 2013, pp. 15-32.
5. Anne Umland, "Chronology," in Carolyn Lancher, *Joan Miró*, New York, The Museum of Modern Art 1993, p. 337. The exhibition ran from January 9 – February 3, 1945.
6. Francis Lee, "Interview with Miró," *Possibilities*, New York, Winter 1947-48, pp. 66-67; reprinted in Margit Rowell, ed., *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, Cambridge, Mass., Da Capo Press, 1992, pp. 202-205.
7. Jacques Dupin, *Miró*, Barcelona, Poligrafa, 1993, p. 284.
8. *Ibid.* p. 291.
9. James Johnson Sweeney, "Joan Miró: Comment and Interview," *Partisan Review*, New York, 15: 2, February 1948, pp. 206-212; in Rowell, *Selected Writings and Interviews*, pp. 207-11.
10. Clement Greenberg, *Miró*, New York, Quadrangle Press, 1948; cited by Judith McCandless, "Miró Seen by his American Critics," in Barbara Rose, *Miró in America*, exh. cat., Houston, The Museum of Fine Arts, 1982, p. [59].

and architecture, and it was here that Guerrero not only found a solution to the very considerable material problems encountered by a novice painter in 1930s Granada, but also where he became impregnated with the encounter between the building and the sights and sounds occurring in that resounding belvedere where history and the everyday mingled. In this sense, a watercolour from the early thirties (the first piece in the aforementioned catalogue raisonné)⁴ can be seen as his first meditation on architecture.

After leaving Granada, while living in that dark Madrid of the early days of the Franco régime, an interest in mural painting began to appear – later to develop in very different terms – thanks above all to the teachings of Daniel Vázquez Díaz, which, together with the classes of Enrique Lafuente Ferrari, were almost the only thing Guerrero was to retain from his training in the San Fernando School of Fine Art. Proof of Guerrero's attraction to the relation between wall and paint in the mid-1940s is the fact that his first trip to Paris, in 1945, was made possible by a grant from the French government explicitly for the purpose of perfecting his mural painting.

From his stay in 1940s Madrid Guerrero was also to maintain his friendship with the architect José Luis Fernández del Amo, which is most pertinent to the matter in hand. Fernández del Amo will be remembered in the history of contemporary Spanish architecture as leading that great collective effort of economic and urban planning and architectural formalization in large areas of rural Spain known as village settlements. However, the importance of this episode from a purely architectural viewpoint means that less attention has been paid to the important role played by the interaction between architecture and a renewed concept of public art in the career of Fernández del Amo. In our tracing of Guerrero's interest in the presence of art in modern buildings, his friendship with Fernández del Amo takes on much more significance than mere biographical anecdote when we consider that the latter was to write in 1949 the text entitled "Four Painters Together. Lago, Guerrero, Valdívieso, Lara."⁵ We should also remember that Fernández del Amo owned one of the views of Lake Thun painted by Guerrero in Switzerland in 1947⁶ and that in 1956, in his capacity as Director of the Museo Español de Arte Contemporáneo (when it was still housed in the Biblioteca Nacional), he had the institution acquire the painting entitled *Composition* (in 1964 Fernández del Amo was to recall, in terms reminiscent of Guerrero's *portable frescoes*, "...the emotion with which that work was built up, like a pasquinade, on the raw brick wall I had ready for it in the Museum's new rooms"). The José Guerrero Biblioteca Nacional archive holds correspondence from the 1980's that bears witness to this lasting friendship interrupted only by the painter's death in 1991, which most certainly had a strong influence on the manner in which he considered the interaction between architecture and the plastic arts.

Due to a number of somewhat random biographical circumstances, Guerrero travelled frequently between 1947 and 1949, almost by accident shaping a coherent itinerary that broaden

the spectrum of his European references.⁸ In 1947 he was in Switzerland, where he discovered a profound interest in the work of Paul Klee⁹ and painted some landscapes revealing his veneration for Matisse (*Windows on Lake Thun*), as well as the discovery of the problems of urban landscapes in the legacy of the Expressionists, more specifically Kirchner (*The Letterbox*).

Guerrero lived in Rome during the first part of 1948, and for him this was always to be the greatest example of a city made out of volumes of colour. His exhibition here at the Galleria del Secolo contained pieces in which his interest in the urban landscape poured out in a fauvist aesthetics combined with a certain regionalism. It was also in Rome where Guerrero met Roxane Whittier Pollock, later to lead the way to New York as his wife. He then travelled to Belgium, where reminiscences of his expressionist view of landscape again appeared in some of his canvases (*La Meuse*), showing just how unsure Guerrero was of the way forward.

It was also in 1948 that Guerrero returned to the Paris he had visited briefly in 1945, but now he came equipped with the experiences of his Swiss and Italian journeys. In Paris he made some urban views in which we can detect the echo of his interest in fauvism. We also know that he did a number of paintings on the theme of the Paris metro, but, unless possible future discoveries occur, all of them have unfortunately disappeared, probably abandoned in the upheaval of the move to the USA.

There are likewise accounts from this stay in Paris of Guerrero's contacts with Bernard Dorival, the curator of the Musée d'Art Moderne. This is particularly interesting for us, for in his twin role as museologist and art historian Dorival was enormously interested, as was Jean Cassou his immediate superior in the museum, in bringing painting out into the world, away from its academic autism, and opening it up to a number of interrelations and exterior contacts. Among other things, this included a new manner of understanding the historical and artistic problems of mural painting.¹⁰

However, above all, we can consider this visit to be fundamental for the almost immediate crystallization of a specific concern for the relations between painting and architecture in Guerrero's first American stage, given that the idea of the *synthesis of the arts* ran strongly in different versions through Parisian artistic circles towards the end of the decade. This was to a large extent a collective quest to re-establish the role of art in the human sphere, at the heart of which lay Adorno's great unanswered question: how can you write poetry after Auschwitz? It was, therefore, a burning question in the artistic and architectonic debate of the forties and fifties, as Paul Damaz summarized so well in his essential *Art in European Architecture* (1956). Moreover, Damaz was particularly well placed – as Guerrero himself – to understand all the ramifications of the controversy on both sides of the Atlantic as a former associate in Auguste Perret's architect's studio, as associate editor of the review *L'Architecture d'Aujourd'hui*, and also, at the time, as member of the New York office of the architects Wallace Harrison and Max Abramovitz.¹¹

In fact, an entire chapter of Damaz's book, whose importance is only equalled by its neglect, is dedicated to the question of contemporary mural painting and its relation to architecture in Europe. The debate about the *synthèse des arts majeurs*, to use Le Corbusier's phrase, was at the time largely driven by this brilliant Franco-Swiss architect, who was to synthesize this aspiration in his famous formula "There are no sculptors only, painters only, architects only. The plastic event is fulfilled in a SINGLE FORM at the service of poetry." In 1948 Le Corbusier had just completed one of the pinnacles of his plastic work that was the great mural painting in the Swiss Pavilion of the Cité Universitaire, a building he himself had built some years earlier, located only a few hundred yards from the Colegio de España and one that Guerrero must have been familiar with. On October 14th 1949, the Association pour une Synthèse des Arts Plastiques was founded at Le Corbusier's legendary studio-cum-home at 24 Rue Nungesser et Coli, with the election of Henri Matisse as President and Le Corbusier himself as Vice-President, and whose members included Picasso, Vasarely, Hans Arp, Bernard Zehrfuss, Henri Laurens, Georges Braque, Marie Cuttoli, Jean Cassou, Georges Henri Rivière, Jean Badovici and Pierre Jeanneret, as well as three figures to whom we must return almost immediately: Siegfried Giedion, Fernand Léger and José Luis Sert.¹²

As far as I know, there is no record of contact between Guerrero and Le Corbusier, but we cannot ignore some significant coincidences, which do not necessarily correspond to an improbable personal relationship, but rather to ideas that were *in the air*. First of all, there are some surprising plastic similarities with Le Corbusier's increasingly familiar and valued painting. I shall mention only the example of an untitled Guerrero watercolour dated around 1949,¹³ which invites immediate comparison with some of Le Corbusier's paintings and drawings of the late forties.¹⁴

The most striking evocation arises when we compare the idea of *portable frescoes* that Guerrero invented in New York two or three years later with Le Corbusier's concept of the *muralnomad*, by which he referred to his experiments in the field of drawings for tapestries, considering the latter to be substitutes for murals in the modern, nomadic urban world. After 1935, and especially after 1948, Le Corbusier's growing interest in these "murals for modern times" lead him to create over thirty drawings as movable murals replacing the fixed mural painting of former times.

For Le Corbusier these *muralnomads* represented one of the most outstanding means of giving a poetic dimension to living within a dwelling, not only by their shapes or colours, but also by the legendary evocation of textile work coming to an ideal union with concrete and brick, the materials of architecture in the modern city. Tapestry, linked to the primitive idea of the nomad's tent as a possible third architectural archetype, together with the cabin and the cave, as Gottfried Semper suggested in the mid-19th century, also carries out an undeniable poetic function inside human habitation in the industrial era. It is highly significant that Guerrero too was drawn by the essential, ancestral idea of textiles in the late

forties, when he painted his different versions of the *Hilanderas* (*Spinners* women with skeins of yarn, also to be found in Le Corbusier's paintings of the thirties), and in New York three years later created that surprising encounter between the mythical, the modern and the popular in *El Telar* (*The Loom*) for Betty Parsons.¹⁵

In this context, the impact caused by Guerrero's visit to the *Sur les quatre murs* exhibition at the Maeght Gallery, as he himself recalled, takes on additional significance. This was one of the annual shows that Aimé Maeght had started in 1946 under the same generic title, and in 1948 contained works by Picasso, Braque, Léger and Matisse, who were indeed some of the most outstanding artists of the time leading experimentation in synthesis and hybridizations between painting and architecture.

We could doubtless give more examples of this Parisian effervescence, such as Jean Dubuffet and his obsession with the relation between writing and the wall. In 1945 Dubuffet had provided engravings to illustrate the book of poems *Les Murs* by Eugène Guillevic, although publication was delayed until 1950; he had held an exhibition at the Pierre Matisse gallery in New York in 1947 and in 1951 had been living there for six months when Guerrero arrived.

However, between Paris with its synthesis of the arts and New York whose great museums and galleries were already "stealing the idea of modern art," in the words of Serge Guilbaut,¹⁶ there was another stage of interest for the question under examination here. In 1949, in an impoverished, exhausted post-war London where Guerrero was waiting to embark for America with Roxane, he did more than simply learn English as quickly as possible. As Guerrero himself recalled, on his visits to the museums of the city it was no accident that he took particular interest in Piero della Francesca, an *architectonic* and *mural* painter if ever there was, but at the same time this did not prevent his having a truly bifocal vision for the modern urban landscape, represented in his London work by the gasometers, for example.¹⁷ In London Guerrero met Henry Moore, among other artists, and it is quite possible, although I have no factual evidence for this, that he could have seen the British sculptor's drawings of refugees in the underground during the German bombings of 1940, that were widely shown and known just after the war. They are thematically close to Jean Fautrier's *Otages*, that Guerrero certainly saw in Paris and they may well have reminded him of his own lost paintings of the Paris Metro.

Towards the end of November 1949, Guerrero arrived in New York, where he would finally set up home in early 1950, after a brief spell of acclimatization in Philadelphia, where his wife's family lived. In New York he worked at the famous Atelier 17, William Hayter's engraving studio, and he plunged headlong into the aesthetic proposals and theoretical debates of so-called *biomorphic abstraction*. This was to have a decisive influence on his work in the early fifties, halfway between full abstraction and a world of not immediately identifiable, vaguely evocative organic shapes, in whose plastic realization the mythical dimension predominates.

We must remember that in post-war New York there still rang strong the echoes of the call made by José Luis Sert, Siegfried Giedion and Fernand Léger in their *Nine Points on Monumentality*, a document which, despite its laconic brevity, constituted a nodal point in the reflection on the requirements and the possibilities of a modern *monumentality*¹⁸ in a world already beginning to urgently consider the need to redefine the relations between art, architecture and society in the framework of the material and moral reconstruction taking place after the cataclysm of World War II. This new climate should also be located in the context of the profound revision of the most extreme dogmas of the Modern Movement, as was to become clear in the renewed CIAM of the forties and fifties.¹⁹

It was no accident that the three composers of these nine points were closely linked to Le Corbusier who, as we have seen, was at the time becoming the champion of the idea of the *synthèse des arts*. Sert had worked in his studio and years later was to act in place of his former mentor on the commission of the Carpenter Center for Visual Arts in Harvard, a building meant to house a *synthesis* of the arts. The Swiss Siegfried Giedion was a critic and historian of architecture, secretary of the CIAM and one of those responsible for the first codifications of the triumphal official history of the Modern Movement. Finally, Fernand Léger was one of the artists most respected by Le Corbusier and one of the main advocates of the collaboration between architects and plastic artists. Guerrero was to come across all three, especially Sert, on several occasions in the USA. The New York scene of the 1950s was, in short, an ideal context for all these experiments in interrelations between the arts, and particularly for a reflexion on the problems of new mural painting. Muralism had, indeed, been part of North American artistic culture since the time of the New Deal and the numerous artistic commissions made by Roosevelt's Works Progress Administration. We might recall, in this context, the close links between Sert's associate Paul Lester Wiener and the Roosevelt administration, including personal associations, as Wiener's wife was the daughter of no less than Henry Morgenthau, which placed Wiener at the centre of a social and political élite giving him considerable influence.²⁰ Yolanda Romero has pointed out some landmarks of this interest in mural painting in the 1940s and early 1950s, such as the exhibitions *Murals in Modern Architecture* (1949) and *The Muralist and the Modern Architect* (1950), as well as insisting on the important role played by the German émigré Hans Hoffmann in promoting a close collaboration between art and architecture through his artistic school in Greenwich Village. Hans Hoffmann, indeed, was to collaborate with José Luis Sert on some of his urban projects in South America, such as the project for Chimbote in Peru²¹, thus tightening the circle of people concerned with founding a new relation between architecture and painting in the framework of an idea of *public art* that was inseparable from the profound post-war revisions of the idea of the city and the very meaning of urban living and the function men's spiritual and artistic needs were to have in it.

As Guerrero himself recalls,²² his relationship with Sert, although not entirely free of disagreement, was to be decisive not only for his settling in New York, but also, very specifically, for bringing to the forefront his concerns about the relation between the plastic artist and the architect. There is no doubt that Sert and Paul Lester Wiener provided Guerrero with information and contacts in the field of architecture. The paths of Sert and Guerrero were to cross again on numerous occasions, as in 1953, when the Catalan architect joined forces with James Johnson Sweeney, Guerrero's other great mentor in New York and much more important in the art world, to allow some of his *portable frescoes* to be shown at the *Contemporary Spanish Painting* exhibition held at the Schaeffer Gallery. Likewise in 1958, when both Sert and Sweeney, as well as Giedion, sat on the board that awarded Guerrero one of the grants from the Graham Foundation in Chicago.

We should not forget Sweeney as the driving force behind the inception of new museum spaces in 1950s New York, capable of housing new forms of relation between art and the public by means of a renewal of museum architecture. The paradigmatic example is Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum, which was inaugurated on October 21st 1959 after a tremendously eventful gestation process marked by violent debates that must have been known to Guerrero.²³

So it was in the midst of this complex cultural and artistic atmosphere that Guerrero, pushed to reflect on the contacts between plastic art and architecture, was to eventually create some experiments that he called by the general, and very significant name of *portable frescoes*. As occurs with many other aspects of Guerrero's painting, here too we can detect the problem of a crossroads, a permeable, non-hermetic boundary between his European career and the reality of New York in which he suddenly found himself. One might say that a very personal synthesis of the complex theoretical debate and European plastic experiences of the relation between art and architecture was now inserted into a new scenario that Guerrero discovered with amazement. The North American metropolis, with its gigantism and very different material conditions of architectural production and the relation of architecture with the inhabitants of the city began to suggest unsuspected corollaries of this debate, ranging from attempts to aesthetically redefine skyscrapers to the new relation between art and wall revealed by graffiti (and foreseen by Dubuffet), by way of the great monumental scale of a new, modern, public art.

Testimonies of Guerrero's interest in the problems of new mural painting and its relation to architecture abound almost from the moment he first set foot in New York. For example, in the autobiographical text he titled *New York, New York, or the Story of the Busybody or the Roly-Poly*, where he condenses into just a few pages the shock he underwent on experiencing not just the frenetic rhythm of the Big Apple, but also on seeing the new painting in the Kootz or Betty Parsons galleries, he recalls Parsons's first visit to his new house on Morton Street, possibly towards the end of 1950, when "... I was experimenting with

bricks, blocks of cement, aspects [sic], making a sort of small-scale murals.²⁹

Although very little has remained of this type of work, because of its material characteristics, we do know that for years it was the focus of intense experimentation by Guerrero. It should be noted that these *portable frescoes* as he himself called them represented innovative experimentation not only because of the very idea of *portability*, which as we have seen links them so closely to Le Corbusier's *muralnomads*, but also because of the material chosen to create them. It is, indeed, highly significant that in his investigation into the relation between plastic and wall Guerrero almost always made use of the same materials for the architectural component that at the time constituted the fundamental physical basis of the walls being built massively in American cities. So, in a possibly unconscious combination of tradition and modernity similar to that found in some of his 1940s paintings, we find beside timeless brick – otherwise perfectly integrated into industrial production – new materials resulting directly from the rapid combined advances of chemistry and physics such as fibre cement, cement block panels or asbestos, which responded to both the modern demand for comfort and the pressing needs of mass municipal production with an increasing interest in prefabrication processes.

These architectonic materials play a double role in the deliberate ambiguity used by Guerrero in these works. They are a physical support on which he paints, in other words, the equivalent of a canvas, but at the same time they deliberately deny the hypothetical neutrality of the support and make up the *background* of the painting with a plastic prominence as active as the shapes Guerrero painted on them. They provide a material dimension to a painting in which the background acquires increasing conceptual and plastic protagonism.

The bricks or similar ceramic tiles thus provide the support-cum-background of several pieces from the early fifties,²⁴ sometimes even contaminating the canvas itself that receives an undercoating of brick red.²⁵ Guerrero also used supports consisting of concrete blocks capable of creating a geometric pattern questioning the neutrality of the background, in a similar fashion to brick but in a different chromatic spectrum.²⁶ However, this direct reference to building in the patterns of the concrete blocks was soon to fade with the use of cement panels treated as an undifferentiated background layer. This is what happened in 1953 with the famous *Three Blues*, the piece painted using a combination of ethyl silicates and oils on a cement panel and shown in 1954 at the *Younger American Painters* exhibition at the Guggenheim,²⁷ as well as in a number of other works done in or after 1955.²⁸

The novel fibre cement also appeared as support for paintings mixing oils and ethyl silicates²⁹ and, as of 1956–57, it was used in conjunction with slate and wire in pieces that were more purely plastic experiments than *portable frescoes*, suggesting the conclusion of Guerrero's journey through the hybridizations between painting and architecture.³⁰ This shift away from the explicit metaphor of building towards more purely

plastic matters was also assisted after 1955 by the presence of slate,³¹ whose colour seems to presage the breakthrough of black in the late fifties, combined with wire and silicates on fibre cement³² or brick³³ panels. Between 1957 and 1959 the circle was complete – Guerrero was to use silicates in works only distantly related to the original problematic of the *portable frescoes*, where metal predominated over materials more closely linked with building. In this group of pieces almost coetaneous with the "presence of black," the relation between painting and architecture gives way to the problem of the tension between the sculptural and the pictorial, between the two-dimensional surface and the three-dimensional elements that dialogue with it.³⁴

As Serge Guilbaut rightly points out,³⁵ these are pieces located at the crossroads of modernity, between private and public places. They are works of art meant to be sampled and shown in a private space, but that bear within them the seeds of artistic intervention on public places, in the context of a general interest in rethinking and redefining the public spaces of both North American and European cities in both conceptual and material terms. It is clear that Guerrero's exploration was based on an intellectual project shared by numerous other artists, in which painting was to be an active protagonist in the construction of a contemporary culture that could not be conceived without a metropolitan, urban scenario.

In this sense, we can consider the possibility – often confirmed by Guerrero himself – that the portable frescoes were not mere plastic experiments, but were true tests, possible *models* for large-scale artistic-architectonic interventions. This is certainly the context in which to frame a project by Guerrero in collaboration with the sculptor William Talbot, who was likewise especially concerned with finding new modes of plastic intervention in the redefinition of public spaces.³⁶ As far as I know, nothing remains of this project other than a number of photographs of a scale model,³⁷ apparently showing a large prismatic building, around which vague details of landscape and sculptural treatment are proposed at ground level. Further research may perhaps be able to clarify what seems to have been the most advanced stage of an intervention by Guerrero in a public space.

However, the background-support was not the only novelty in these laboratory tests for new mural painting. The paint applied to these industrial surfaces was itself industrial, because Guerrero was above all interested in the technical possibilities of ethyl silicates, a new discovery of the chemical industry, for pictorial covering of large outdoor mural surfaces. As we shall see at once, technical research was inseparable from plastic exploration in Guerrero's experiments.

It is in this light that we must approach Guerrero's interest in the great contemporary experiences of Mexican muralism. It is true that Guerrero displayed his knowledge of the muralist experiments in the USA's southern neighbour on numerous occasions, but his interest could be defined as merely technical and not aesthetic. Indeed, the explicitly political and figurative muralism of Siqueiros, Orozco or Rivera had little

in common with Guerrero's aesthetic interests in New York, apart from the basic element of the relation between painting and wall in the context of a great city. What really attracted him almost exclusively were the technical advances created in the course of this mural work.

He was particularly struck by the work of Carlos Mérida, a Guatemalan artist that produced a pictorial oeuvre in both Mexico and Guatemala in close connection with Rivera, Orozco and Siqueiros, investigating new technical possibilities to develop the relation between architects and painters, such as the glass mosaic mural.³⁸ He collaborated on several projects, for example, with the architect María Pani and his efforts to integrate different art forms attracted the interest of Matías Goeritz. In the context of the work of Mérida and other muralists from the late 1940s and early 1950s, we should also note the importance of the Mexican review *Espacios*, founded in 1948, whose acknowledged aim was the integration of the plastic arts and architecture. Although I have no evidence that Guerrero was aware of this publication, the hypothesis that he did is at least reasonable.

Guerrero's frustrated attempts to spend a long stay in Mexico studying mural painting invariably seem to have been explicitly oriented towards the sphere of pictorial technique. In a text that can tentatively be dated to October 1952, he praised the advantages of ethyl silicates (longer durability, low cost and ease of use) as against traditional fresco technique. He argued that the Mexican muralists were already experimenting with them and he had the chance to go to Mexico in 1953–54 to study the question with Carlos Mérida and his collaborating architects. To this end he applied for financial assistance on the basis of having been a finalist in the 1951 Architectural League Gold Medal Mural Painting Competition, and also that he was then preparing a number of panels with ethyl silicates and vinylite. It is interesting as an indication of the increasing scope of Guerrero's contacts with the world of architecture, that as references in support of his application he mentioned not only Carlos Mérida and José Luis Sert, but also the architect Walter Kilham Jr., best known for having created the Firestone Library at Princeton and the extension of the Metropolitan Museum in the early fifties.

On June 28 1954 Guerrero also wrote to Alfred Shaw³⁹ in Chicago, referring to the vinyl acetates he had used in the panels shown at the Chicago Arts Club exhibition and insisting that they were not a personal discovery, but had already been used in large-scale architectonic projects in Mexico, making explicit mention of Orozco's Escuela Normal in Mexico DF. According to Guerrero, one of these panels done using the "Mexican formula" of a mixture of ethyl silicates slightly different to that proposed by Union Carbide had been hanging outside his New York terrace for three years with no visible decay whatsoever to the colours. He concluded by expressing his firm conviction that ethyl silicate was the product that best suited the great future awaiting mural painting.

In 1954 Guerrero again applied for financial support in a letter dated November 14 to the

John Simon Guggenheim Memorial Foundation⁴⁰ describing his progress in research into new mural painting and, once more, his project of collaborating with Carlos Mérida in México. The letter concluded with a declaration of principles: "I believe that experimentation in this direction will make a real contribution toward closer collaboration between modern architects and painters." However, Guerrero was not to achieve his longed for trip to Mexico until 1959, when the problematic of the *portable frescoes* had been left behind.

We can find documentary evidence of Guerrero's interest in this new technique of mural painting from the early fifties. There is, for example, a copy of Ralph Mayer's 1950 text *Mural Painting with Silicon Ester Medium*⁴¹ in the Guerrero Archive, as well as a typewritten text from 1948 titled *A Revolution in Mural Painting Techniques*,⁴² in which the author, José Luis Gutiérrez, began by expressing his conviction that "...traditional, classical fresco painting soon will be outdated by modern construction methods," and he proposed the study of pictorial experiments not only in Mexico, but also in pre-Columbian mural painting.⁴³ The expectant attention paid to what chemical discoveries might hold for the development of contemporary mural painting is also documented by Guerrero's correspondence with managers of some of the main chemical companies producing paints. On June 21, 1951 Guerrero wrote to Union Carbide regarding technical and commercial questions of the ethyl silicates they manufactured. The reply, dated July 12,⁴⁴ provided considerable information, as it contained the leaflet *Ethyl Silicate – A New Medium for Mural Painting*, which was to confirm Guerrero's basic intuition that these new products could provide the support required for a new stage in the relations between mural painting and architecture. On June 5, 1953 Union Carbide again sent, at Guerrero's request (letter of May 28), detailed information on ethyl silicates,⁴⁵ and in a letter to Morse G. Dial⁴⁶ two significant questions appear: the artist's declared intention to move on from small-scale experiments to "large murals," and the proposal to Union Carbide that one of their company buildings might be artistically decorated using their own ethyl silicates. On the same date, Guerrero wrote in similar terms to Joseph S. Young of the Lehigh Cement Co.,⁴⁷ and to A.R. Fisher, President of the asbestos manufacturer Johns Manville Corp.⁴⁸

This type of research naturally raised the question of the relationship with architects, and it is here we see how Guerrero attempted to broaden his contact base and not restrict himself just to Sert or Wiener. He was later to recall, for example, how the architect Edward Stone visited him at his studio to see his tests with bricks, concrete blocks and fibre cement, and the discussion that followed on the problems of cooperation between plastic artist and architect.

Another of Guerrero's contacts at this time was William Lescaze, to whom he wrote on April 19, although the date is not specified, but everything points to it being 1953.⁴⁹ Lescaze was, very significantly, another link with Europe, for he had been born in Switzerland and studied at the Zurich Polytechnic, emigrated to the USA in

1920 and, apart from New York, he had worked in Philadelphia, where he had built the Philadelphia Savings Fund Society in 1932 – a building that quickly became famous and that Guerrero must have seen during his stay there on arrival in the USA. Guerrero wrote to Lescaze because of the interest he had shown in the presence of art in his buildings. He explained the history of his own interest in mural painting, how his original interest in fresco technique had been overturned by his recent discovery of ethyl silicates, and how he had done abstract murals on movable panels on brick, cement and fibre cement surfaces "with the belief that this kind of new murals has a real place in contemporary buildings."

Guerrero also attempted a dialogue on these questions with Eero Saarinen, one of the most famous American architects of the time. He wrote to him on April 19, 1954, sending some photographs of his experimental work with ethyl silicates and expressing his firm conviction that "...murals made with these materials have a very close relationship with contemporary architecture." As far as we know, this contact was not continued and was definitively interrupted when, some years later, Guerrero fell victim to a sudden, unexpected loss of interest in the interrelation between architecture and painting.

The award in 1958 of a very generous grant (10,000 dollars) from the Graham Foundation in Chicago was the last event to fan the flame of Guerrero's confidence in the advent of a new form of mural painting. Since its recent inception, in 1956, the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts had begun to award grants and subsidies with the declared intention of promoting collaboration between artists and architects in the creation of a new public art linked directly with the transformation of American cities and, more specifically, Chicago, which was at the time the object of numerous proposals for urban regeneration. The board awarding the grants included two of Guerrero's supporters in New York, J.J. Sweeney and José Luis Sert, who were doubtless his main promoters, and also Siegfried Giedion (mentioned above as one of the authors of *Nine Points on Monumentality* in 1943) and Mies van der Rohe.

So Guerrero once again came into contact with the city that, in 1954, had already seen some of his *portable frescoes* at the Arts Club exhibition of works by himself and Joan Miró.⁵⁰ The beneficiaries make up an extraordinary list: the sculptors Eduardo Chillida (whose interest in the space shared by sculpture and architecture needs no reminding here) and the German Norbert Kricke (who was to be a great promoter of modern public urban sculpture), the painters Wilfredo Lam and Guerrero (defined as a "New York City painter"), the Scottish philosopher Lancelot Law Whyte, and three truly important architects – Frederick John Kiesler, the nationalized American architect and designer of Czech-Austrian origin who, before going to America, had worked with Adolf Loos and collaborated with Fernand Léger on the film *Ballet mécanique*; the Indian Balkrishna Vitandas Doshi, who had worked for four years at Le Corbusier's Paris office and was in charge of his project in Ahmedabad; and Fumihiko Maki, who won the

Pritzker prize thirty-five years later and had always been openly interested in the hybridizations between art and architecture of the Bauhaus and Le Corbusier.

On June 3, 1958 Guerrero proposed the Graham Foundation⁵¹ three questions that, in his opinion, could be used as subject of debate in the seminar programmed for September that year in Chicago. The third of these is surprising, because it shows a novel interest in the work of Gaudí that Guerrero had not shown until then,⁵² as far as I know. The first two, however, put forward once more the great theme of architecture and painting that lay at the heart of the grant awarded:⁵³ why were contemporary American painters making works of almost mural size, but invariably on canvas and never on a wall, and could contemporary buildings be considered sufficient in themselves, without any need for assistance from mural painting or sculpture.

Towards the end of 1958, in the context of the grant activities, Guerrero's interest in these questions seemed to remain intact, or at least this is what can be inferred from a letter he wrote to the Director of the Graham Foundation⁵⁴ dated December 17, probably in the year 1958, although this is not specified. Guerrero expressed interest in the building that Skidmore, Owings and Merrill (SOM) were building on Madison Avenue for Union Carbide. As in the case of other outstanding constructions of the SOM macro-office, such as the famous Lever House, this project was directed by Gordon Bunshaft. This was one of the most interesting architects in the USA at the time and Guerrero practically begged his correspondent to organize a meeting between them, particularly in view of the fact that Bunshaft had earlier shown interest in his *portable frescoes*. Guerrero continued to think "...I believe that a true collaboration between artists and architects could result in a valuable contribution to our times."

However, there were few positive results from this line of work started and almost immediately closed in Chicago. In fact, the time for enthusiasm about the future of the union between painting and architecture had passed, to be followed immediately by disappointment and rejection of this option. While the origins of Guerrero's interest in the interrelations between painting and architecture can be traced back to the very start of his artistic career, although it only crystallized in the early 1950s, the end of this problematic seems to have been as abrupt as an authentic revelation that suddenly returned Guerrero to the field of pure painting. Guerrero himself locates this particular road to Damascus moment in the context of a conversation with Mark Rothko, as follows: "When we left [Rothko's] studio, I asked him if he was not interested in cooperating with architects, since his work is so monumental. He replied that he had no interest whatsoever, because buildings are demolished every thirty years, or changed and that would damage the work and that he didn't want any dealings with them. That conversation clarified an idea for me that I had been working on, which was frescoes with silicate on all sorts of material, and I abandoned it. I realized that this very technical work on the new procedure I used was silicone. But its preparation was terribly hard

and after that day I decided to give everything I had to pure painting, oil painting, which is what I always use. It has a density that suits my way of working.⁵⁵ We do not know the exact date of this event, which became a sort of milestone for Guerrero, but it must surely be placed within the profound psychological and existential crisis that appeared in him as a direct result of the Chicago debates and which, gradually overcome with the help of psychoanalysis, was to give rise to the reappearance on the artistic scene of a José Guerrero for whom architecture had ceased to be a challenge able to draw his attention away from purely pictorial problems.

1. Y. Romero, I. Vallejo, F. Baena (eds.), *José Guerrero: Catálogo razonado*, Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada y Telefónica S.A., 2007, 2 vols. There is an updated digital edition available on DVD: *José Guerrero: Catálogo Razonado Digital, 1931-1991* [DVD], Granada, Centro José Guerrero-Diputación de Granada y Telefónica, 2012.
2. J. A. Ramírez, "Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero, por Estratos", in *Catálogo razonado*, cit., vol. I, pp. 68-97.
3. *Ibid.*, p. 69.
4. *Ibid.* Vol. I, p. 73.
5. In *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 10, 1949.
6. Nº 67 of the *Catálogo razonado*, vol. I, cit., p. 224.
7. J. L. Fernández del Amo, "Prolólogo" to the catalogue of the exhibition *José Guerrero*, 1964, Madrid, Galería Juana Mordó, 1964, n.p. We must remember that as an architect Fernández del Amo himself had reformed the basement of the Biblioteca Nacional to house these rooms of the museum, creating a space that was defined as "...the most refreshing, optimistic and suggestive in the Madrid of its time" (G. Ruiz Cabrero, *El Moderno en España. Arquitectura, 1948-2000*, Madrid, Tanaïs, 2001). The piece mentioned is no. 181 of the *Catálogo razonado*, cit., vol. I, pp. 330-331.
8. See M. D. Jiménez Blanco, "Referentes europeos de Guerrero", in the catalogue of the exhibition *José Guerrero. Los años primeros, 1931-1950*, Granada, Centro José Guerrero, 2008, pp. 35-43.
9. "Now, in Berne I was able to see the painting of Paul Klee, which was what most impressed me of everything I saw in Europe. Paul Klee is for me the first one to deliberately paint outside the history of tradition; he goes inside himself and from that interior produces the painting with most vision." J. Guerrero, "Veintiséis años después", in *Arteguía*, 23, November 1976, p. 9.
10. See A. Charvier, *Bernard Dorval, l'itinéraire d'un conservateur au Musée National d'Art Moderne, 1942-1968*, Paris, Monographies de l'Ecole du Louvre, 2000. The memoirs of Jean Cassou, published as *Une vie pour la liberté*, Paris, Robert Laffont, 1981, are also remarkably revealing in this respect.
11. P. Damaz, *Art in European Architecture. Synthèse des Arts*, New York, 1956. Le Corbusier himself acknowledged the importance of Damaz's book in the debate on the relations between art and architecture by providing a prologue to the second edition (1959) with a text dated May 1955.
12. On all this see J. Calatrava, "Le Corbusier y la Synthèse des Arts Majeurs, 1945-1950", in J. Calatrava y A. Gómez-Blanco (eds.), *Arquitectura y cultura contemporánea*, Madrid, Abada editores, 2010.
13. Nº 117, p. 269 of vol. I of the *Catálogo razonado*, cit.
14. Compare, for example, Le Corbusier's pictures *Deux figures et Deux femmes enlacées* (both 1947) or drawing number FLC 2823, *Deux femmes, l'une assise, l'autre agenouillée* (in N. Jornod J.-P. Jornod, *Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret)*. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte, Ginebra, Skira, 2005, vol. II, pp. respectively 801, 814 and 802.
15. *El telar*, no. 143 of the *Catálogo razonado*, cit., p. 284.
16. S. Guibault, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 [1983].
17. In his memoirs, Guerrero brings together the two types of London landscapes: "I went to night school and during the daytime I strolled and painted in those green, green parks and those incredible industrial districts of London." (in A. Muñoz Molina *José Guerrero. El artista que vuelve*, Granada, Diputación, 2001, pp. 27-28).
18. This text was published in the original English with a Spanish

translation in the catalogue of the exhibition *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona, 1997, pp. 14-17.

19. E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge (Mass.), 2000. See also J. Bosman, "CIAM after the War: A Balance of the Modern Movement", *Rassegna*, December 1992, pp. 6-21.
20. Eric Mumford pays great attention to the political implications of the commissions received by Sert and Wiener in South America (E. Mumford, "Los CIAM y Latinoamérica", in the catalogue to the exhibition *Sert, arquitecto en Nueva York*, Barcelona, 1997, pp. 48-75).
21. See, for example, some of Hoffmann's plastic proposals for Chimbote in *Sert, arquitecto en Nueva York*, cit., pp. 18-21.
22. For example, in his autobiographical text *New York, New York* or *The Story of the Busbody or the Roly-Poly* (Archivo José Guerrero –henceforth, AJG– C-3/P-62.2): "On the contrary, the architect Sert insulted me by saying that my paintings were not up to the standard of the mural tests, but the worst thing was not that but the cold, blunt way he put it." Unlike Sert's disdain for his paintings, he recalls on the other hand the interest shown in them by Paul Lester Wiener, Sert's colleague at Town Planning Associates, of whom I shall have more to say later. As Guerrero relates, Wiener bought one large painting for the important sum of five hundred dollars, with the express intention of having Sert see it at his home in Washington Square.
23. See F. Dal Co, *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*, Milan, Electa, 2004 (soon to be published in Spanish by Abada Editores, Madrid).
24. See the untitled works from 1951-52 painted with ethyl silicates and oil on brick panel, numbered 145, 146, 147 and 151 in Vol. I of the *Catálogo razonado*, cit., pp. 287-289 and 293.
25. *Ibid.*, nos. 148 and 152, pp. 290 and 294.
26. *Ibid.*, no. 149 (mistakenly catalogued as "on fibre cement panel") (1951-52), or no. 169, (1955), pp. 291 and 316.
27. *Ibid.*, no. 155, p. 298.
28. *Ibid.*, nos. 171, 172, 174, 175, 176 or 178 (ca. 1955), pp. 318, 319, 321, 322, 323 and 325, and no. 202 (1956-58), p. 346.
29. *Ibid.*, nos. 150, (1951-52) (mistakenly catalogued as "concrete blocks"), p. 292, or no. 173, (1955), p. 320.
30. *Ibid.*, nos. 200, (1956-58) and 203 (1958), pp. 344 and 347.
31. *Ibid.*, no. 177 (1955), p. 324.
32. *Ibid.*, no. 203 (1958), p. 347.
33. *Ibid.*, no. 201 (1956-58), p. 345.
34. *Ibid.*, nos. 214 to 223, pp. 359-367.
35. S. Guibault, "The making of José Guerrero: redefining and refining strength in New York (1950-1965)" in this catalogue.
36. See William Talbot: *A Retrospective Sculpture, 1936-1980*, Washington D.C., Washington Art Association, 1987.
37. AJG FT8-P96-001, FT8-P97-001, FT8-P98-001, FT8-P99-001, FT8-P101-001, FT8-P102-002, FT8-P102-003, FT8-P102-005 y FT8-P102-007.
38. An echo of this facet of Mérida's work may be visible in no. 205 of the *Catálogo razonado*, Vol. I, cit., p. 349, which is a composition based on coloured glass.
39. AJG C-14.8 / P-11.4.
40. AJG C-14.8 / P-11.10.
41. AJG C-14.8 / P-10.3.
42. AJG C-14.8 / P-12.5.
43. Some years later Gutiérrez was to publish *From Fresco to Plastics. New Materials for Easel and Mural Paintings*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1956.
44. AJG C-14.8 / P-10.5.
45. AJG C-14.8 / P-11.2.
46. AJG C-14.8 / P-11.6.
47. AJG C-14.8 / P-11.5.
48. AJG C-14.8 / P-11.7.
49. AJG C-14.8 / P-10.2.
50. Guerrero described the circumstances surrounding this exhibition in a text titled *Miró opened the doors of America* for me (AJG C-3 / P-18), in which he explains Esteban Vicente's refusal to show him with Alfred Shaw's subsequent decision to replace him with Miró.
51. AJG, C-23 / P-7.3.
52. "3. Recently much attention has been given to the architect Gaudí. Are his works affecting the thinking of young architects today?"
53. "1. Many of the best American painters today are painting very large canvases. Why are their large wall-size works on canvas only –and not on walls? 2. Are architects today designing buildings that are complete in themselves without the need of murals and / or sculptures?"
54. AJG C-23 / P-9.6.
55. AJG, C-3 / P-53.

The Return of Guerrero in the Sixties

Eduardo Quesada Dorador

While emphasizing the lyricism of his painting and the presence of his Mediterranean childhood, American critics stubbornly claim him as an exemplary representative of North American painting. We shall not deny them their appreciation, but as far as we are concerned, let us not forget that he left here and always returns here, Pepe Guerrero, the great artist, our fellow countryman, an essential piece of the best Granada.

MIGUEL OLMEDO¹

In 1958, the same year as his exhibition *The Presence of Black* at the Betty Parsons Gallery in New York, Guerrero began psychoanalytic treatment that was to last until 1962. He had to overcome a crisis that had much to do with his basic introversion, which naturally was at odds with others in an especially complex context where he was dealing with the leaders of the New York art world, i.e., in the cut and thrust of the most advanced art system in the world. In his youth, Guerrero had not dared open his mouth in the gatherings about poetry at the Rosales' house in Granada as he felt he was not as well prepared as the others. He got along very well in New York, but there was a personal cost: "one of the problems is that I didn't want to contradict people or annoy anyone and I bottled things up and it began to accumulate..." he was to say to Pancho Ortuño in their invaluable conversation of 1980.² It was not a conflict with his own art, as the psychoanalyst confirmed to him: "You don't have any problems with painting and you will never have... your problem is people... you have to shake that off."³ "Now I usually speak my mind and it's the only way I can live, and I deal with people openly and straight up," he went on to say to Ortuño in an illustration of the before and after of that treatment.⁴ There was also the problem of living exclusively by his painting and being aware that his economy, the economy of the whole family depended more than he would have liked on the work of his journalist wife Roxane Whittier Pollock at the great *Life* magazine, and it was no consolation to know he was in much the same situation as some of his admired masters and colleagues, such as Rothko. He had sold pictures to collectors and institutions – including the Guggenheim, no less – but it was not enough. Paradoxically, his crisis had appeared practically coinciding with the award of the grant by the Graham Foundation in Chicago. The grant was so generous he was to buy his permanent home at 406 W 20th Street with it, as well as pay for his psychoanalysis. But the

crisis had appeared. There was also the question of identity which, sooner or later, had to emerge as a contradiction, no matter how well he dealt with it, as he had done until then. In answering Ortúñ's question about whether psychoanalysis had changed his vision of painting, he mentioned some motives for his crisis:

No, what it did help me to do was to have clarity. I mean, I never had any problems with what I was doing... what it taught me to see was the things that happen outside painting... all sorts of problems... frustration at not being able to earn my living by my work... the Spaniards that say I'm American, the Americans that say I'm a Spanish painter... alienation... very strong stuff...⁵

He was to resolve the question of identity as he did his work – by being himself. "I don't believe in nationality any more," he said to William Dykes,⁶ but not denying identity or identities, which would have been absurd for Guerrero, who had such clear-cut identities as a native of Granada, as a Spaniard, and as a New Yorker, as a citizen of that New York which, for him, was Pollock, Rothko, Motherwell, Kline, etc., as Paris had been Picasso for so many others. Not denying any of that, for it was true, but the sort of truth that he believed in, beyond that radically personal dimension. He had already begun to be able to earn his living with his art and this was to become completely so in time, living well, enjoying and finally leaving a very considerable legacy for a painter of humble origin. In addition, on considering the evolution of his *oeuvre*, one might say that the clarity that psychoanalysis helped him to gain was not only a personal, but also an artistic necessity. Above and beyond all of this, New York was going through a period in which psychoanalysis was a normal, everyday social phenomenon, not only in intellectual or artistic circles, although it was especially true of them, as the case of Motherwell was to show.

But there must have been more of what Guerrero related in his conversation with Ortúñ or in other conversations or interviews, or otherwise his psychoanalysis would have been false and insincere. In fact, there was, and it was the least strange factor in the world of psychoanalysis and in anyone's life, as it was in Guerrero's, except that it was not appropriate to speak of it in public. Indeed, nothing is known or can be conjectured with any certainty about his experience in the matter until he began the relationship with the woman that was to become his wife in 1948, when he was 33. Guerrero was a very sexual man, with a strong sex drive – everyone is, but he was more so. As almost everyone, he used to express his sexuality in jokes or ironies with friends at the right moment. Manuel or Manolo Fernández-Montesinos, the son of Concha García Lorca, the poet's sister, laughed when he remembered how Guerrero had once told him: "since I've been taking psychoanalysis, I only paint cunts and dicks." He recalled it as a quip by Guerrero, and so it should be taken in the manner of the expression, but not in the substance, which

confirms his work, although everything in it is done within the formal strictures of art. Art, moreover, which was abstract, where the most direct sexual imagery would invariably have a purely visual initial impression. Consider the great phallic, totemic figures in *Elegies to the Spanish Republic* by Motherwell: *pollas y cojones* as Hemingway would have said in straightforward Spanish. Primitive emblems of life, but painted in black with all this non-colour's traditional connotations of death, converted into modern emblems of dead life, of life killed. In the pictures Guerrero was to paint as the sixties advanced there would likewise be relatively obvious sexual images, although when undergoing psychoanalysis, around 1960, these were more purely abstract. Despite his not knowing of Guerrero's comment, Serge Guilbaut referred to these works as vehement abstract visions of energy and nature, as "natural landscapes [that] become a long-winded sexual metaphor of penetration, confusion and explosion."⁷ But just like the colour black, and almost everything in Guerrero, this sexual aspect was present before and was to be present after – first, in the form of tensions, attractions, encounters and overflowings which later would tend to concentrate in more defined images, although they remained abstract. Of course, he painted numerous penetrations but only occasionally gave them that title. Apparently, Guerrero's sexual drive corresponded to his great vitality, his tremendous drive for life, and, on the contrary, if this is possible in the actual playing out of drives, he felt no death drive, or so it seemed. If anguish or anxiety can be seen in his pictures, they are not, or do not seem to be those of any self-destruction, but belong to the struggle or the effort towards a happy ending: anguish at not seeing it near, anxiety to achieve it. A different matter was his early and intense awareness of death, which marked his personal appearance until the age of 21, when he changed mourning for the uniform of military service, and it is not possible that it was not revealed by psychoanalysis in tension with the sexual and with desire. This is a clearly Freudian tension between desire as an affirmation of life and death as a foreboding or preoccupation – both forces that rule the world; a tension in which human existence or human drama, as Rothko would say, is enacted. This is a clearly symbolist vision directly linking abstract expressionism, expressionism and symbolism, with romanticism as the background common to all of them, if not as a reality prolonged through them into the present, meaning they are merely various romanticisms among others, such as the more serious, less playful versions of surrealism. The directness of the link is the same as in the two primary ingredients of art for Rothko, as noted by Dore Ashton in a lecture given by the painter at the Pratt Institute in New York and published by her in 1958: "A clear preoccupation with death," because all "art deals with intimations of mortality," and "Sensuality: the basis of the concrete concept of the world."⁸

Whether as the presence of black or as a formal echo of the niches in the cemetery in Granada, death appeared in Guerrero's painting in continuous tension with life or desire, fused with them, with life itself, as part of it.

On concluding his psychoanalysis in 1962, Guerrero travelled to Spain as a sort of completion of his treatment, as well as testing it. He travelled alone, as he said, "as a little test of how I felt, the energy I had, my capacity to resolve things..."⁹ In Madrid he found a new anchorage for his art in Spain, in addition to the only one he had as a painter – the fundamental figure of José Luis Fernández del Amo who, while engaged in setting up the Museo Nacional de Arte Contemporáneo on the orders of the Minister Joaquín Ruiz-Giménez, had bought Guerrero's *Composición* for the museum in 1956, the year it was painted. This new contact was Juana Mordó, another key figure, later to be joined by yet another – Fernando Zóbel. Of course, Guerrero went to Granada, although not much more is known other than that he stayed as always at 13, Horno del Abad, his family home and his mother's house. Arriving without his wife and children, Lisa and Tony, he must have felt a special, highly intense reminiscence of his childhood and youth, as if he were still a child, the boy that had lived there thirty years before. And the same must have been true for Granada, the city and its landscape. But all of this with the experience acquired as a painter, being, as he now was, the painter José Guerrero. The city remained almost exactly the same, as Manuel Ángeles Ortiz and Francisco Ayala had discovered each for himself shortly before, confronted, as if they could hardly believe it, with an almost ghostly vision reviving all their early worlds through everything perceived through all the senses, just as it was for Guerrero. All of this was raw material for his painting, or reinforced what there already was, when he returned to New York that same year. His painting had always turned to the landscape, but it was now to do so even more, more consciously and explicitly. Guerrero had begun as a landscape artist, and was what he had basically been until he became an abstract painter, which he probably already was. He had begun as a landscape painter in Granada, which was nothing remarkable at the time, when so many painters from Granada or outside it did the same, although the tradition was already in decline and there was no longer a Rusiñol, Regoyos or Sorolla. Much of what he painted in New York at this time showed that he was still a landscape painter, although naturally in a very different manner to the more concrete and figurative *Albaicines* and *Paseos de los Cipreses del Generalife* of Manuel Ángeles Ortiz, or what Manuel Rivera was about to do or was already doing in an equally abstract fashion. And they were not the only ones or the last. In any case, the experience of each one was and remained exclusively personal, nontransferable, and independent from that of everyone else. They were not attempting to form a new school of Granada landscape painting, nor to do anything at all together. It just so happened that on hearing by some law of life a call from the roots after a period of distance, rebellion or desire to better themselves, they felt with renewed vision the power of that unique landscape that had been, indeed, that of their lives as it had been their school, where they had learned in different degrees to become budding painters. For the young Guerrero that landscape had been his

school for painting in freedom, aside from the impositions of Gabriel Morcillo, his first teacher at the School of Arts and Trades in Granada, from whom he could learn the skill and discipline in the skill, but not how to paint freely – just as had happened before to Ismael de la Serna with his own teachers.

Now, thirty years later, Guerrero painted Granada or about Granada with all the freedom in the world, achieved and practised throughout his years in New York. He painted large landscapes of Granada as freely as he could, there in Manhattan. Landscapes so free that they were much more than landscapes, substantially different to those he had painted as a boy, almost a child who wanted to be a painter, and to those of the masters of the Granada landscape. They were, nonetheless, like culminations of something very visible in the pictures of the latter, particularly those of Rusiñol, premeditatedly content-orientated, but older and more general: the notion of the interior landscape, Amiel's idea or formulation of landscape as a state of the soul – a living notion in the evolution proposed and studied by Rosenblum, or by Argullol. An amplified concept of landscape, to state it in Beuysian terms, that was key to Guerrero, whose great fundamental reference was always the actual landscape. This was also true for Pollock or Rothko, although, like them, Guerrero tended to affirm it and deny it almost continuously, feeling a certain ingenuous fear that by admitting it he would decrease the formal radicalism and diversity of content in his pictures. This would be impossible to the mind of the informed observer, inasmuch as landscape was the genre that produced the Impressionist revolution that gave rise to modern painting through Cézanne and Monet, and abstraction could hardly ever be absolute. In this too Guerrero showed his identification with the masters of the first generation of abstract expressionism, despite not being one of them, but one of the painters that had started off from the abstract expressionism created by them, making their own, personal version of it; and despite having to contemplate it in parallel with those other painters, their successors, like Cy Twombly, a painter for whom this broader concept of landscape was to be equally important. The fact that landscape was the great actual basic reference for them and for Guerrero, or for Twombly, is just as obvious and indisputable as the fact that the body was so for a particular Motherwell or a particular De Kooning. But not for the abstract landscape painting De Kooning of those years around 1960, who influenced the Guerrero of the time together with the abstract landscape painting Kline, later than the better known and characteristic Kline, whose pictures truly are more purely abstract inasmuch as they are based on calligraphic signs or ideograms.

On that basis of landscape, landscape that was life lived and beauty felt by him, an abstract basis in itself, Guerrero was to combine other suggestions, but, above all, those abstractions no less his own on life, desire and death. All of this by means of an abstract expressionism likewise made his own, including not only the will for complete freedom of forms, but also the will to express the contents

in them. Dore Ashton has explained the Guerrero of these years in the light of Motherwell's concept of "free associations" – which seem to be so revealing of the surrealist antecedents of abstract expressionism, divested of any aura of playfulness or mischief – on the basis of certain conclusions drawn by Juan Manuel Bonet,¹⁰ and reaching a vision with few nuances, given the eminence of the scholars involved:

In his 1980 text, the principal commentator on Guerrero, Juan Manuel Bonet, approached with some caution the appreciable changes in Guerrero's pictures during the early sixties, using the terms that Guerrero himself had proposed and underlining the role of psychoanalysis. I believe that Bonet's attitude is justified. In his opinion, "Exiled and an immigrant, he [Guerrero] saw much more clearly, among other things, the place from which he had to paint." Bonet calls it "that place without place, but with memory," turning to that centuries-old tradition of the alienated artist who carries with him his estrangement and whose recollections and dreams, as Baudelaire thought in "Le voyage", could lead the artist, invariably searching for an elusive goal, towards the unknown that "being nowhere can be anywhere." Bonet observed, in any case, a new lyricism in the work of the sixties that he attributed to Guerrero's return to the landscapes of his childhood in Granada. Given the psychoanalytical fixation with the importance of childhood experiences, it may be justified to emphasize, as Guerrero did, the recovery of his sources in Granada. But the liberation of forces of a much more abstract character is probably even more important. Guerrero's friend Motherwell also attributed much of his creative development to his experience with psychoanalysis, but he underlined an aspect of the psychoanalytical technique of delving into the subconscious – the liberation of what Motherwell always called "free associations." This ancient poetic method (after all, freely associating sensory experiences is the most primal form of making poetry) was always useful to Motherwell, and I believe it was too for Guerrero, whose obvious interest in poetic expression accompanied his development as an abstract artist. It should never be forgotten that in the artistic culture that he entered in New York, the most sacred principle was that a picture had to be about something.¹¹

It should be mentioned here that Bonet refers to Guerrero as an exile or immigrant in the only way the painter himself would have done so, in the consideration that art was also politics or economy, for he never ceased to make clear that he had left Spain in search of the art of his time, the painting of his time.

The prominence of the question highlighted by Ashton was like a guarantee that the progress

in painting that those masters were determined to achieve would not conclude with a sort of apotheosis of refined modern ornamentation, what someone like Rothko would have understood as the worst negation of all he believed in as a painter, from a very specific integrity that Guerrero always felt as a moral example in art, an example in which he reinforced his own integrity, always unique to him. In any case, we can point to his pictures of the time as evidence of that return to the origins in the form of pure painting, contemporary painting in progress:

His artist friends agreed on very little, but they all subscribed to the idea that they were making painting, *true* painting advance, by leaving behind the formulas of the French school, which they thought were nothing more than good recipes. By injecting a theme, no matter how arcane, in their pictorial arguments, they felt more honest, more ethical. Who knows what Guerrero felt in those years before his return to Spain in 1965! He doubtless had confronting, unresolved feelings, like any painter in the solitude of his studio. But we only have the facts, i.e., the pictures, as evidence. There is no question that he returned to the powerful imagery of his childhood, as he himself gave the first clues to his public, probably in 1962, by giving his pictures meaningful titles. Anyone who had been in Spain or knew Spanish poetry could easily establish the connection on seeing specific titles as *Generalife*, *Sacromonte* or *Albaicín*, names of places that even the most ordinary of tourists would recognize. But, in my opinion, his work after 1960 shows greater discernment between the various options available to the modern Western painter. Guerrero chose those that would take him back to his own profound interest, specifically, the landscape.¹²

Ashton adds several fine distinctions to accentuate the more formal rather than the thematic aspect of these pictures by Guerrero, having to do with the painter's origins, which she neither denies nor contests. And she is right to do so, for no-one other than Guerrero had a childhood in Granada like Guerrero, although there were parallels in Ortiz and Rivera. And so it was as formal objects that the New York critics viewed his pictures when he showed them at the Rose Fried Gallery in 1963.¹³ Ashton viewed them in the same way together with contemporary works by De Kooning and Kline, sharing with them that landscape or quasi landscape dimension. A dimension that is even more clear, we might add, in those of De Kooning – *Suburb in Havana* (1958) mentioned by Ashton, or *A Tree in Naples* (1960) – but in one and the other there were novelties in form and content expressing current artistic interests, whereas those of Guerrero were continuations of his most remote world in both aspects, bringing his past into the present by a radical up-dating which, ultimately, was a return to childhood as would be seen by his childhood friend Miguel Olmedo.¹⁴

The only comment required on Ashton's distinctions is to point out the apparent naturalness with which everything comes together in these pictures, so that they would be indistinguishable from the others of that time if the painter had not indicated their origin in the titles, which, in turn, proves Ashton's distinctions correct. I should insist that these distinctions neither denied nor contested the recovery of Guerrero's primal world in all his pictures of that time, with or without a title referring to Granada. Like the colour black in itself or combined with colour, like sex and death, one has the impression that the Granada landscape made visible was to some extent behind almost everything that he painted then, before and after, especially after; something that he himself constantly gave clues about, the same clues he kept quiet if they might lead to a trivialization of the pictures, if he thought they might have the slightest resemblance to a postcard or trite landscape in anyone's mind. In any case, he was in all his works; he, "someone from Granada who had gone so far away", as he defined himself with involuntary poetic accuracy when talking to Antonio Muñoz Molina.¹⁵ The fact that no picture of his is called *Alhambra*, *Sierra Nevada*, *Chite* or *Lecrin*, places or visions of places that were truly primordial for him, gives another viewpoint on how much that initial landscape can reside in almost all his work without his indicating it in a title. Only an almost heraldic, powerful and delicate watercolour of 1962 is titled *Granada*. The manner in which the Albaicín is present in *Albaicín* (1962), or the Sacromonte in *Sacromonte* (1963-64) – apparently painted in the first year of his return and reworked in the second – or the Alpujarra in *Alpujarra* (1963) is an enigma, because neither the forms nor the colours are those anyone familiar with those places could use to identify them as landscapes. The same is true of the colours in *Generalife*, a picture whose present whereabouts are unknown or that has not been identified among those located, but which, according to a contemporary description, combined black and aquamarine with flashes of white. There may be allusions to a fleeting blaze of sunlight on whitewash in Albaicín, a certain climate of fiery passion or primary vitality in Sacromonte, such as Guerrero had attempted to paint twenty years before in *Gitanos granadinos*, or certain colours of the earth seen close up, and not in the breadth of the landscape, in *Alpujarra*, which are interpretations that the painter would surely have more or less accepted, but making absolutely clear that before all and above all they were paintings, painting. Painting which, in the final analysis, rejects interpretation, any interpretation, as Rothko did, affirming itself only as painting. Painting, naturally, as Guerrero understood it, with its ancient, classical sources, and in a modern tradition that already had its own classics: "Cézanne and cubism, the fauvists, Matisse, Picasso, Braque, Pollock, Rothko, Motherwell... painting."¹⁶

A 1962 picture like *La chía* shows that not all the childhood memories in his work had to do with landscape, even though he incorporated them into the new type of images or visions which were. The *chía* was a remarkable character in the procession of the Holy Burial on Good Friday

in Granada, dressed in black whose blackness was accentuated with touches of yellow, unlike the penitents. A figure that no child could look at without feeling fear or a penetrating sensation of really abstract death in the form of mourning, or both things. Shortly before Guerrero's childhood, Holy Week had been subjected to a highly artificial refurbishment – but not the figure of the *chía*, which was very true, very real – although nothing like the recent coarse copying of the Seville Holy Week. In any case, he was a child and everything must have seemed to have always been that way, like the most traditional celebrations in Granada, especially attractive culminating moments in the life of the city, beginning with the Corpus Christi. And so it was to pass into his mature work, with its blacks and shining colours and its processional order, apart from what it meant as a feeling of passion, death and resurrection in a springtime ambience of some sensuality. All of this brought by the painter into his painting in every sense. In quite a few of his mature works one can see or glimpse crosses, motifs so of the moment that the viewer might identify them with other artists without noticing their connection with personal remembrance, old crosses of Granada, which are not called *cruceros* in Granada but *cruces*; and that is not to discount the possible memory of the crosses in La Alberca, where Guerrero painted happily in the summer of 1946, or those of the nearby calvary of Mogarraz, also in the Sierra de Francia, in Salamanca. In some of these pictures calvaries are formed and, in general, they continue the line begun by two *Apariciones* (1946 and 1947) and continued with *Black Followers* (1954). *Calvario* was the first title for *Homenaje a Kline* (1962) and, seen like that, it shows with more precision what Guerrero admired in the painter honoured, making him an influence, but in his own art project, with a past, present and future that were exclusively his. He was to paint another *Calvario* in 1964, as well as two *Apariciones* carrying on from those of 1946-47 – a continuity, as always in Guerrero, not only in the title, but also of an idea developing in his own work, making itself gradually more synthetic and universal in its expression: *Andalucía aparición* (1964) and *Aparición y sombras* (1966). In this last picture we see again a new Guerrero that nonetheless remains himself. A clearer Guerrero, who has left behind the convulsions and shudders of his abstract expressionism, not renouncing it, but clarifying it and calming it, without divesting it of its tension. Of course, it was painted in Spain, after his return in 1965.

A previous picture titled *Arco* (1964) and painted in New York like the others, except for *Aparición y sombras*, seems an important step forward in this direction. Juan Manuel Bonet has suggested a symbolic value for this piece and, in passing, mentions how relatively small it is:

If I had to mention one picture that symbolized this moment of his career, I would choose *Arco* (1964). It is a small picture, although its scale is monumental. I think he painted it when he was still outside Spain. The different elements coexisting in it – a broad expanse of ultramarine blue, white vault, red centre,

black and red gestural counterpoints – are at maximum tension. Truth of the artifice: that everything should seem natural, that the effort should not be apparent. That eminently transparent arch, suggesting the seed of a feeling for space that developed ten years later, might it not be a symbolic arch painted over the ocean on his return?¹⁷

Perhaps. Indeed, it could be the arch of a double return, the return from the USA to Spain and a previous one from Spain to the USA, from Granada to New York. In 1980, Guerrero said to Ortúro: "when I returned to Granada, I spoke a lot with my mother about all the things in my childhood that had impressed me... the dead and the niches... and the idea of that arch... it was very clear to me already... what had happened to me."¹⁸ He was not referring to this picture, but to those that followed on from the *matches*, with his discovery of the motif around 1970 and everything attached to it in such free associations as his, all of which referred primordially to Granada – arches of the Alhambra and Granada, niches in the Granada cemetery, ovules, bellies of pregnant women containing a life like the heads of matches, first seen in the gypsy women of the Sacromonte that were models for him...¹⁹ Images that were to evolve in the seventies in pictures of terse, tense virtuosity, although their immediate antecedents, although not his first attempts, in the late sixties, had been intentionally clumsy, in pictures where Guerrero attempted to realize more than ever his own particular claim for clumsiness, with figures that could be fingers or penises as easily as they could be matches. Regarding the arches, those immediate antecedents of the late sixties lay in the handles of the paper or cloth bags he used then, and before that in forms that were female buttocks during sex. And, indeed he was to relate the reiteration and the ordered succession of matches with the processional, with that memory of Holy Week in Granada, among other memories, while always remaining purely visual elements, motifs of formal experimentation. Everything, as ever, in a synthesis so personal it could not belong to anyone else but him.

Bags and matches around 1970, motifs of modern everyday life with which it could be said that Guerrero vaccinated his work, that vigorous abstract expressionist organism, with the precise dose of the pop virus that had attacked it, to make it grow even stronger. Of course, Guerrero was not totally impervious to the changes in sensitivity, which were his also, since he was alive and an artist, although he persisted in being always himself, the man he had always been.

It is not clear, however, that it was then he spoke to his mother, because by 1970 he had returned to Granada a hundred times and that "when I went back to Granada" sounds too specific, more like his solitary return in 1962 after his psychoanalysis. If that were so, the significance of that *Arco* would be even more rich, dense and profound; in fact, it would be the meaning of all of Guerrero, although with that new formal clarification. Nor can we dismiss the "obvious allusion to the caves of Granada" that Dore Ashton found in the picture.²⁰

That same year, 1962, Guerrero returned to New York, to the USA. The psychoanalysis whose results he had tested on his trip to Spain had given him clarity and confidence in himself as a person. As before, as the psychoanalyst had confirmed to him, he had not and was not going to have any problems with his painting, at least, none that he could not resolve by working at it. Another matter altogether was painting in general, the general growth of art and the art system which, whether he liked it or not, could affect the public acceptance of his painting and, ultimately, his painting itself, as indeed happened. Art was in continuous evolution pushed by the logic of modernity, especially that late modernity, in an ever more frenetic search for things new and propelled by an ever more powerful art system that determined what art was – all a new game for Guerrero. Abstract expressionism, including Guerrero's version of it, began to look old-fashioned compared to the new trends in painting and abstraction, from new colour field painting to minimal art. But the novelty with the most lethal effects on that conception of art as pure painting that had developed in New York up until then was pop art. That was the virus that most virulently attacked abstract expressionism, including Guerrero, of course. As Ashton has said quoting Cocteau,²¹ "*instantaneous tradition*" took over, whereby every new novelty was almost immediately substituted by another with no time to develop, as Guerrero explained to Ortúñoz: "the way it works in America is that for one thing to flourish, you have to kill what went before."²² "Nobody wanted us abstract painters... everybody locked themselves away in their studios to paint... I really think that it was the best experience we have had, because it took away our prejudices, it took away our problems that we didn't have to... we didn't know what was going on in the galleries... nobody took you on or bought a picture from you... when pop art arrived, it blew everything to pieces," he recalled.²³

That rarefaction became very clear when he gave his show at the Rose Fried Gallery, including several of his pieces with titles concerning Granada, in a year like 1963 that was so pop for so many reasons. But things went so far that he said to his wife: "Roxane, why don't you leave the magazine and we'll go to Spain?... we can send the kids to Spanish schools and I can start work there..."²⁴ And they did so in 1965. Guerrero was confident he would enjoy a more productive isolation there than in his New York studio, taking new strength from what would never cease to be his native land, his primal world. It was not the first time the Guerreros had left the USA, for they had lived in Paris in 1955–1956. They spent the summer of 1955 in Almuñécar and Granada, in the couple's first return since their honeymoon in 1949 after marrying in Paris, and it was the first trip almost anywhere for little Lisa, born in Philadelphia in 1953. Tony was born in Paris at the end of 1955. The four had spent the summer of 56 at Ramatuelle, on the Côte d'Azur, after which they had travelled once again, Tony's first time, to Granada, and then had returned to the USA, to New York, which was a place of returning, as it always would be.²⁵ Of course now, in 1965,

it was not a visit or a summer holiday, but a long stay, as in Paris, a stay they thought would last a year, but actually lasted three, until 1968. Although Guerrero wanted to isolate himself to make his painting develop along those lines of greater clarity, his return was that of an active artist needing an art system. For that reason he set up home with his family in Madrid, in a flat at 50, Paseo de La Habana, with a good studio nearby. This was a modern, expanding Madrid, the capital of a Spain changing at a new rhythm in an unprecedented modernization. In mid-sixties Spain pop art was of little or no interest in comparison with booming informalism or abstraction. Indeed, in Spain at the time the confrontation between old and new was so current or still so recent that it prevented the differences between the various factions of the new and, specifically, the abstract from ending up in that exchange of one flourishing at the cost of the other's death that was in progress in New York as the world capital of what still might be the avant-garde.

This all-inclusive aspect was the veritable personal criterion for both Juana Mordó and Fernando Zóbel, Guerrero's new contacts in Madrid. The city where he had studied Fine Arts in the post-war years was being transformed into a new channel for art, with such outstanding antecedents as the work of Fernández del Amo or the activity of El Paso group and its artists, including Rivera, or the Galería Biosca that Juana Mordó had directed since 1958. Mordó knew and admired Guerrero since the post-war years and his time at the Casa Velázquez. In 1964 she opened her own gallery and fulfilled her desire that its first individual exhibition be for Guerrero, with a presentation written by Fernández del Amo. It could be said that this exhibition contained the pictures originating from the artist's solitary return to Spain in 1962, some of which had already been shown at the Rose Fried Gallery in New York in 1963, or were to be shown in 1965 at Karl Buchholz's gallery in Munich. Guerrero's second individual at the Juana Mordó Gallery was in 1967. In the presentation, Jorge Guillén drew a fortunate parallel with Lorca by calling him "Painter in New York."²⁶ While Mordó applied that all-inclusive criterion in the programme for her gallery, Zóbel did likewise in the creation of the Museo de Arte Abstracto Español in the Casa Colgadas in Cuenca with the inestimable cooperation of Gustavo Torner. There he brought together Spanish abstract painters in a common, shared vision that was to become an important reference point, with simply extraordinary national presence and international repercussion: Tàpies and Sempere, Palazuelo and Millares, Saura and Chillida, Rivera and Oteiza... The creators of the museum were also there, Zóbel and Torner, with Gerardo Rueda. And Guerrero, an obviously New York painter, but no less Spanish. At its inauguration in 1966, the Cuenca museum showed two of his works – *Barrera con ocre y rojo* (1963) and *Rojo sombrío* (1964), in exchange for which he settled in the city, near the museum, at 1, Plaza del Trabuco. "They bought the pictures and I told them to buy me a house with the money if there was one and Torner bought it...fixed it up for me."²⁷

A house with a studio, a place for rest and relaxed work, as Cuenca was for all the members of the artistic colony that grew up round the museum – Zóbel, Torner, Rueda, Sempere, Millares, Saura, etc. – like a sort of concentrated extension of the Madrid art scene, a little artistic capital of Spain, attracting international attention. Basically, it was all Zóbel's doing, invariably with the fundamental cooperation of Torner. Men and artists with clearly modern and international horizons working and creating in the heart of old Spain with its marvellous, centuries-old landscape, without the slightest intention to destroy it, but just the opposite, and with whom Guerrero got along perfectly.

Mordó and Zóbel were, without doubt, a new and important anchorage for Guerrero in Spain. Zóbel was from the Phillipines and had been trained in the USA, from where he had come to Spain, and Mordó was Sephardi born in Greece, with European experience, especially in Germany, from where she too came to Spain. They both belonged to a remote, old Spain, but at the same time one that was quite contemporary, and they were likewise international people, citizens of the world that Guerrero had always got along with, such as Karl Buchholz, Maurice Legendre, and Hans Bloch, or in a different way, Americans such as James Johnson Sweeney or Betty Parsons, born out of the very nature of their country.

Guerrero had decided to isolate himself in Spain, only to return to New York with a renewed, clearer, more powerful style, "fully developed."²⁸ He had gone back to Spain to do it and had found a new home for his painting and for himself as a painter, as the artist he was, which was rather hard to imagine outside the Big Apple at that time. He was never to sever his links with New York, where he would return, but his links with his home country became ever stronger, and he came to be seen more and more as a Spanish painter, as he really was, as he can be seen to be in his work, without ceasing to be international.

The most important picture in this process of renovation was *La brecha de Víznar*, a heartfelt tribute to Lorca and a decisive step in the artist's *œuvre* that made it, indeed, clearer and more powerful without ceasing to be itself, on a relatively straight line towards plenitude. "There's a lot of history behind that picture... I began it in New York... remember... and finished it here," in Madrid, Guerrero told Ortúñoz.²⁹ This recollection poses a slight problem about the dates this canvas was conceived. The first idea for it was supposed to have come to him in the summer of 1965 in the Víznar Ravine, where the poet was murdered. Guerrero made an initial sketch of the landscape in felt-tip, which was one of the drawings he made while travelling with his wife Roxane and the photographer David Lees, who had been commissioned by *Life* magazine to make a feature on Lorca's Spain for the thirtieth anniversary in 1966 of the poet's death. The abstract Guerrero could not be more present in these figurative sketches from real life, which makes one suspect how close his abstract pictures could be to their real-life origins, which would be obvious on seeing the places, but almost impossible to guess. Now, if this took place in the

summer of 1965 in Spain, in Granada, in Víznar, Guerrero could not have started the picture in New York, which he had left shortly before that same year, and to which he would not return until 1968. Perhaps Guerrero, who already knew the place, had begun to ruminate the composition according to memory and on that trip had the chance to confirm or adjust it. There do not seem to be any reliable data, such as dated or datable photographs of the process of composition of the picture, from its possible beginnings in New York, that may or may not have been on the same canvas, until its conclusion or finalization in Madrid in his studio on the Paseo de La Habana in 1966.

In any case, *La brecha de Víznar* was an exceptional experience for Guerrero in every respect, beginning with the size, as it was one of the largest canvasses he had ever attempted. *Signs and Portents* and *Fire and Apparitions* (1956) were almost the same size, but these two masterpieces could have been masterful enlargements of smaller pictures, whereas in *La brecha* the size seems determined by the image itself. Thanks to his conversation with Ortúñ, *La brecha* is one of Guerrero's pictures about which we have most first-hand knowledge, as he explains its exceptional nature: "I think it opened a new window, with large forms, with a sort of line that crosses the picture [...];"³⁰ "I sort of wanted to open a breach... because I have always been somewhat fascinated by opening windows, opening up a path, opening up a breach... it's been an obsession for me [...]"; "that diagonal line has been very useful to me since [...] I've got many more paintings out of that one," "so there's nothing more than two areas and a line and that's when I begin to realize that a line in the right place is just as important as a painting full of lines... a single line... [...] what a right line can be... you draw it and it expands... and the thing is that that picture has something logical for me.... I mean, that those areas could not be any other size, and the line could not be bigger nor smaller;" it was "a very good example of doing away with almost everything that didn't have a basic purpose."³¹

That is what *La brecha de Víznar* meant for Guerrero as regards form, including a conceptual question clarifying his particular development of abstract expressionism, of liberation within the very liberation that abstract expressionism had been for him, towards a world of "serene tension": "because I realized that in abstract expressionism I had an energy that was wasted, that you couldn't flash the brush and splash the paint, you had to condense that tension... a serene tension, unforced, a tension that comes out in the picture ... and all of this began in a way with *La brecha de Víznar*."³² This was how his period of pure abstract expressionism ended, a period of which he would speak as of a past successfully overcome, which does not mean that it had not been a fully successful phase with consummated ambitions, and he knew it, for it had produced some perfect pieces. That "serene tension" was to be a key concept for Guerrero – not to lose the tension, but to merge it with the natural, innate tension of the canvas on the stretcher. This was pure painting also in a professional sense that he always liked,

taking him back to the world of skilled trade in his distant past.

On the content and iconographic approach of *La brecha de Víznar*, we should refer to the antecedent of Motherwell's *Elegies*, the first of which was titled *Granada* (1948-49) and was a tribute to Lorca, with another smaller one of the same date as a preparatory study: *At Five in the Afternoon* based on *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, the poem on which Guerrero painted *A la muerte de Sánchez Mejías* in 1966, the same year as he painted *La brecha*.

We know what the Spanish Civil War meant for the artists of the New York School and their general cultural context, perhaps more through romantic sentiment than historical or political analysis, although they believed otherwise. We also know the symbolic value Picasso's *Guernica* had for them from its early arrival in the city and not much later its installation in the MoMA – a value of symbol and source. While the impact was different, the figure of Lorca also had its symbolic dimension there as the perfect, almost archetypal victim. That is how it was for Motherwell, as his works show and Ashton tells us when referring to the beginning of the friendship in 1952 between the painter from Aberdeen and the artist from Granada, a friendship that was to last a lifetime: "Motherwell [...] was in love with Spain as he had imagined it through its poets, and so he was anxious to meet a real Spaniard from Granada, the deep source, as he understood very well [...] from the poetry of Lorca."³³ As if that was not enough, Guerrero was "a real Spaniard from Granada" who had met Lorca himself and was in New York almost because of the advice – "Throw your brushes into the air and go to Madrid"³⁴ – that the poet had given him in the Alhambra in 1935, a year before his death, as Guerrero must have told Motherwell. Despite all the differences of birth or initial social position, Lorca had much in common with Guerrero – all that was implied by the condition of being an artist from Granada, nourished by that "deep source" of Granada, the city as an astonishing historical and natural landscape, with an intense background of childhood spent in the countryside, be it the Vega or Chite. More than Rothko, De Kooning or Newman, Motherwell, together with Kline, was Guerrero's best friend among the great artists of abstract expressionism and, without doubt, the greatest influence on his work. Now, with *La brecha*, this influence again became predominant as against those of Kline or De Kooning, and probably began with the very idea of the pictorial elegy and reached the free association of the motifs of life an death fused in a unique, but ambivalent or polyvalent image, for in Guerrero there was more: actual landscape, vagina, breach as mortal wound, breach also as liberation... Breach as rupture or liberating aperture in the sense that Guerrero commented to Ortúñ, which, one the one hand, seems to escape from the content, from the tribute to the poet, to the container, the artistic, but, on the other hand, seems to refer completely to the poet himself as a tribute to his memory.

Everything in that unique image that can be broken down with words in an attempt to analyze it, but

not at all as image, which, as Guerrero himself said to Ortúñ, could only be that way.

Guerrero's tribute to Lorca had a profoundly personal dimension, the feeling of someone who had met him briefly, although he sensed the formidable vitality that he would always remember him by – a dimension that Motherwell's tribute could not have. That in itself did not guarantee artistic success, as similar works by José Caballero and Manuel Ángeles Ortiz, who not only knew Lorca but were his friends, especially Ortiz, were less than fortunate, particularly those by Caballero. But Guerrero's tribute was a complete success.

Despite its size and presence that announce its character as a significant, not a trivial declaration, *La brecha de Víznar* was intended to be an intimate, anti-opportunistic tribute, as the artist himself explained: "as I did not want to make publicity for myself at Federico's cost nor to take advantage of him, I called it *La brecha de Víznar* because very few people knew what that meant then... but for me it meant two things... it meant that I have never been involved in politics and was friendly with all the Spanish exiles in New York..."³⁵ This was an essentially personal friendship, despite the inevitable political tinge converted into an influence: "I don't know..., for example, dealing with people like Guillén and Paco [García] Lorca... those men gave me a sort of education in freedom... but they never made out to be martyrs and never took advantage of anything like that..."³⁶ A completely apolitical artist, Guerrero kept his exclusive faith in "art for art's sake", as he himself wrote,³⁷ just as that faith had been lived in the New York of abstract expressionism, with a profoundly liberating character that was itself deeply political, but not superficially political, and not at all incompatible with a certain social function of art in which especially Rothko believed.

For Guerrero *La brecha de Víznar* was also exceptional because of its strange condition as a picture that had died in the struggle of its creation, but was still alive, for not only did he not destroy it, but kept it as a key piece in his *œuvre*. "After struggling with it, struggling so hard... something appeared that was so exact that you couldn't touch it any more... and now I would only touch it for a question of material, I mean, I'd like the picture to breathe... that picture [...] died because I worked at it too much and drowned it," he commented to Ortúñ, repeating his idea of making it again, of reviving it as a painting that breathed, because he was also obsessed with it, like "Motherwell with his *Elegies*".³⁸ In point of fact, he was already making it at the time he spoke to Ortúñ, if he had not already made it in *La brecha II* (1979-1980), and also with a certain Motherwellian bias in this new pictorial realization. Nonetheless, one would only have to hang both *Brechas* together with Motherwell's *Elegies* to notice how they are uniquely Guerrero's.

In *La brecha II* the sexual aspect is highlighted, so that the breach itself changes from a mortal wound at the terrible instant of its being made, like an explosion, to also be a penetration, and the colour is no longer dark, but brighter without ceasing to be dramatic. This ambiguity is more acute in *La brecha III* (1989) where the image is

shifted towards joy, as if in commemorating the poet's death, he is celebrated as being forever living. As a painting, it could not be lighter, more ethereal, more transparent. Indeed, it was a great watercolour in oils, although not with the relative coolness of the colour field painting that came immediately after abstract expressionism, but with the passion or radicalism of the latter in Guerrero's version of it, a version that he openly developed once again in the eighties. It could not be a more personal, more typical canvas.

With this and other works of the period, Guerrero entered into what was to be his joyously moving final phase when, in 1990, a year before his death, he came to paint a canvas he titled *Bandera del futuro*.

Abstract expressionism came to be seen again in his painting, if indeed it had ever been missing from its essence. It did so with the clarity achieved on the basis of *La brecha de Víznar*, painted or completed in 1966, a clarity in which Guerrero would continue to advance in the late sixties towards that "serene tension", that tense smoothness that was to be especially characteristic of his work in the seventies and beyond. The way forward to clarity was the achievement of that picture and, in general, the main artistic result of that stay in Spain from 1965 to 1968, when he returned to New York with the conviction of having evolved as he wanted and needed, strengthening himself against that "*instantaneous tradition*." He returned, naturally, with his family, with whom he would always return to Spain at least once a year and invariably in the summer.

Guerrero always remembered those three years in Spain as "very good": "I began to work in Spain and they were very good years... the Nerja thing turned up as well, so everything was going well with me and I could be with my family... they really were good years... I came back so angry about pop art... those years of isolation did me a lot of good."³⁹ The isolation was relative, for they were also years of new friendships, such as that of Alberto Portera, who filmed him in action in his Madrid studio painting *Día festivo*, one of the canvasses that most clearly showed the accuracy of his quip to his friend Manolo Fernández-Montesinos about dicks, or in this case, cunts. He also continued his friendships in Madrid with Fernández del Amo and other friends from Granada, with Manolo Rivera, Antonio Valdivieso and Ignacio Gárate, even though the location changed quite often, normally to Frigiliana, Nerja or Almuñécar.

His friends the Lorca family, who had begun to return to Spain much earlier, had long had a holiday home in Nerja, which was partly why the Guerreros chose to have their own there, although it was not exactly in Nerja, but further inland near Frigiliana, where they could enjoy the coast and, at the same time, the absolute preference José had for the countryside, its cycles, the work in the fields and its people. In the farmhouse he restored there and called San José, Guerrero had a fine studio where he painted almost until the end, until those joyful pictures he made shortly before his death. A farmhouse, a house with a studio, garden, swimming-pool and a little vegetable garden, that was always to be his favourite summer retreat.

Summers in Frigiliana and Nerja, with some trips to Almuñécar, when he also enjoyed the company of his family from Granada, most especially that of his mother, who spent every summer there with her son, her daughter-in-law and her American grandchildren, until her last summer of 1975, as she died in January 1976. Every year from 1965 on, Guerrero returned to Granada from wherever he was, sometimes alone, but usually with his wife and children, until Lisa and Tony began to lead their own lives and he would go only with Roxane. They continued to stay at the family home, his mother's house on Horno del Abad, until she had to leave it in 1967 to go and stay with her brother Eduardo and his family. Occasionally they stayed at another house in the Albaicín, but the family home, his mother's house, the house of his childhood and youth, full of pictures from his early years, was the house on Horno del Abad. It was only after the house was sold that they began to stay in hotels in Granada, which would have been unthinkable before, and would have been taken as an incomprehensible act of detachment. They stayed at the Hotel Washington Irving on the hill of the Alhambra opposite the walls of the monument, or at the Parador de San Francisco, inside the Alhambra itself, from where Guerrero would live and relive his city, what he loved about it, with an enthusiasm that never diminished, with true happiness, but also at a certain distance from another Granada.

21. Dore Ashton, *La escuela de Nueva York* (trans. Marta Sansigre), Madrid, Cátedra, 1988, p. 283.

22. Pancho Ortúro, "Conversación con José Guerrero," p. 122.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Cf. Juan Manuel Bonet, "Cronología," in Juan Manuel Bonet, Pancho Ortúro, and Marcelin Pleynet, *José Guerrero*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 108. Exhibition catalogue.

26. Jorge Guillén, "José Guerrero," in Jorge Guillén, *José Guerrero*, Madrid, Galería Juana Mordó, 1967, n.p. Exhibition leaflet.

27. Pancho Ortúro, "Conversación con José Guerrero," p. 124.

28. *Ibid.*, p. 131.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 135.

32. *Ibid.*, p. 136.

33. Dore Ashton, "José Guerrero," pp. 54-55.

34. Pancho Ortúro, "Conversación con José Guerrero," p. 93.

35. *Ibid.*, p. 135.

36. *Ibid.*

37. Marta González, "Selección de escritos de Guerrero," in Juan Manuel Bonet et al., *José Guerrero*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 97. Exhibition catalogue.

38. Pancho Ortúro: "Conversación con José Guerrero," p. 135.

39. *Ibid.*, p. 131.

1. Miguel Olmedo, [Untitled text], in Santiago Amón, William Dyckes, and Miguel Olmedo, *José Guerrero. Obra antológica*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y Banco de Granada, 1976, pp. 11-12. Exhibition catalogue.

2. Pancho Ortúro, "Conversación con José Guerrero," in Juan Manuel Bonet, Pancho Ortúro, and Marcelin Pleynet, *José Guerrero*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 129. Exhibition catalogue.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. William Dyckes, "José Guerrero," in Santiago Amón, William Dyckes, and Miguel Olmedo, *José Guerrero. Obra antológica*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y Banco de Granada, 1976, p. 23. Exhibition catalogue.

7. Serge Guibaut, "Viaje a los centros de la modernidad: los colores de libertad de José Guerrero," in Juan Manuel Bonet et al., *José Guerrero*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 71. Exhibition catalogue.

8. "Escritos de Mark Rothko," in Michael Compton, *Mark Rothko*, Madrid, Fundación Juan March, 1987, n.p. Exhibition catalogue.

9. Pancho Ortúro: "Conversación con José Guerrero," p. 122.

10. Juan Manuel Bonet, "Ejemplo de José Guerrero," in Juan Manuel Bonet, Pancho Ortúro, and Marcelin Pleynet, *José Guerrero*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 23. Exhibition catalogue.

11. Dore Ashton, "José Guerrero, in Dore Ashton, Tony Guerrero, and Yolanda Romero Gómez, *José Guerrero. La Colección del Centro*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 64-65.

12. *Ibid.*, p. 65.

13. Cf. *ibid.*, p. 66.

14. Cf. Miguel Olmedo, [Untitled text], p. 11.

15. Antonio Muñoz Molina, *José Guerrero. El artista que vuelve*, Granada: Diputación de Granada, 2001, p. 29.

16. Pancho Ortúro, "Conversación con José Guerrero," p. 143.

17. José Manuel Bonet, "Ejemplo de José Guerrero," p. 25.

18. Pancho Ortúro, "Conversación con José Guerrero," p. 135.

19. Cf. *ibid.*, pp. 94 and 136.

20. Dore Ashton, "José Guerrero," p. 67.

Biography of José Guerrero

Francisco Baena

The commemoration of an artist's centenary is a convention based on the prestige of round numbers. Some may be irritated by the random nature of this custom, but the truth is that its common acceptance means it leads to the creation of institutions that organize and support the celebration of all types of anniversaries, and sets in motion projects that can be a good opportunity to evaluate the significance or extent of a particular artist's contribution to his field of work. The year 2014 marks the first centenary of the birth of José Guerrero (Granada, 1914 - Barcelona, 1991), one of the most influential men Granada has given to contemporary culture. Aware of his importance, the Diputación de Granada has decided to celebrate the occasion by offering through the Centro that bears his name a number of activities that have the exhibition *José Guerrero: The Presence of Black* as the high point of its programme.

The main events in the life of José Guerrero are well known. Whenever it was requested of him, he would willingly recount his memories and weave anecdotes with a rich variety of impressions, characters and scenes. Many have, in turn, narrated these experiences until a sort of legend has formed. Once the structure of this tale was established, it began to circulate and, by circulating and being retold its features were given overtones until an easily repeated, standard, polished version was laid down like a canon. There is a reason for all this, and it is that José Guerrero's apprenticeship has all the hallmarks of a *bildungsroman* and that narrative quality not only caught the attention of writers, but also historians and the general public. This is why his biography always forms the underlying structure of studies of Guerrero's work.

Many interpretations could be made of this state of affairs, but we are not called on to number them here. Before going on to describe the main events in Guerrero's life, we shall merely indicate, first of all, a drift suggested in the very logic of the narrative structure, followed by a fundamental circumstance that both determines this situation and is a consequence of it.

The drift to which the forge of biography leads is clear – through the predominance of literary values over historical ones, the true facts of what happened become blurred, or rather, they obey the most convenient scheme to express the moral lesson that can be learned. We have an example in the textual variants produced by the transmission of one of the favourite anecdotes of modern ideology (given its exemplary value), one of those incidents that, when all is said and done, are so convenient for the creation of a legend. This was the episode of the confrontation between Morcillo and Guerrero, or rather the mockery the former made of his pupil in his class at the Escuela de Artes y Oficios.

A typological study could be made of the textual variants of this scene, but what should be emphasized is that the chance for narrative exploitation of the incident has come to make it almost fictional, not only because of the hyperbolic adjectives applied to the unfortunate teacher, but also because his words have been altered. The usual story is that Morcillo, in order to humiliate him, compared Guerrero with the dreadfully bad painter Diego Rivera. However, another version has also circulated that not only underlines the deplorable destiny History would hold for Morcillo, but even manages to raise the suspicion that he was not so far off in scorning Rivera, and so makes him say that Guerrero painted as badly as Picasso.

Concerning the circumstance of the predominant presence of the artist's biography in studies of his work, it is because Guerrero's life was totally involved in his art, and vice versa. Painting was like breathing for Guerrero and, for that very reason, he breathed, saw and lived to make pictures. Nothing in Guerrero pays obedience to an intellectually formed plan, or submits to anything exterior or dogmatic. On the contrary, everything in him exudes immediacy. He had, quite simply, a pictorial nature, and did nothing more than comply with it. But that purity was something so alien to the times he lived in, that he felt the need to justify it, and, with no programmatic discourse to direct his work, what he did was take from his own life the threads with which to weave the canvas his colours would inhabit. That is why, when his work is reviewed, it is done on the basis of his biography. It is also why, when José Guerrero took stock of his life, he expressed himself in pictorial terms.

In the early morning of October 29th 1914, Gracia Guerrero Padial, aged twenty-seven, gave birth to her third child in her home at number 1, Horno de Haza. The following day her husband, Emilio García López, also aged twenty-seven (and coachman, according to the birth certificate), registered him under the name of José.

That is what can be found in the official documents. However, José Guerrero denied one of these facts more than once in the course of his life, when remembering his origins. In the painter's own Archive, at present in the keeping of the Diputación de Granada, there are several documents where he consigned this denial to paper. For example, on an undated handwritten page we can read: "Date of birth: 27-X-1914. They registered me with this date. On the other hand, my birth certificate says 29." So José Guerrero located a significant shift regarding his own coming into the world and the first trace he left with official reality. We might say he opened a breach in the wasteland of the State's strict rationality, focussed on its clean, functional edges and instead of lines found pure zones of indeterminacy. Abysses, perhaps.

His father was a restless, enterprising man who passed on some of his character to his son, whose earliest years were marked by his father's going to Cuba. This departure was the first of many moves that were the presage to an itinerant tendency that continued through much of José's life. Almost

from the cradle, then, José García Guerrero had to learn to expect uncertainty, which much later would take the shape of his commitment to *things open*, towards which he was to show a strong inclination.

His father returned after a year wearing what the child saw as the glorious insignia of the "first chauffeur" of the city, and his presence, remembered with vivid enthusiasm, coloured the childhood of a boy who was poor, but happy and soon to start school. He went to three different educational establishments: the Graduate School on Gran Capitán (1920), the Escuela Graduada en calle Tendilla, and, finally, the Escolapios (1923), where he stayed until 1928.

Guerrero's father died on January 9th the following year and the precarious state in which he left the family forced José to begin his pilgrimage of work. He first started work in a carpenter's shop on the same street where he lived, and from there went on to the workshops of Juan Martínez Herrera as an apprentice wood-carver. Later, in 1934, he was to work in an electro-mechanical workshop and at the San Antonio chocolate factory. But meanwhile, he had begun his aesthetic education.

In 1931, a year marked by the death of his brother Emilio (January 8th), it was suggested to him to work as an apprentice wood-carver that he learn to draw and to sign on at night class in the Escuela de Artes y Oficios, which he did. This was where his artistic vocation awoke, particularly thanks to the History of Art classes taught by Ricardo Agrasot, which gave him the chance to travel in his imagination to some of the sources of aesthetic feeling, and also due to his friendship with Bernardo Olmedo, also a pupil at the Escuela. In addition, his workmate, Santiago Martín, son of the bell-ringers at the cathedral, managed to get him access to a studio in the bell-tower that had once been used by Alonso Cano, which allowed him to spend all his spare time learning to paint. In an article analyzing the reception of Guerrero's work and his training, Serge Guilbaut emphasizes this episode as being highly significant:

The study was a sort of neutral space separated and suspended half way between everyday life and the ethereal. A space in which the aspiring young artist would go to meditate, practice and keep nature at a distance, controlling it, thanks to the dominant, elevated view. The location looked outwards and was well protected and exceptional, only disturbed at intervals by the sounds of the rhythm of daily life, symbolized in the ringing of the bells.

Guerrero left the Escuela de Artes y Oficios in 1934 after an argument with one of the teachers, Gabriel Morcillo, and the following year, Federico García Lorca, whom he met once through Gerardo Rosales, advised him to go to Madrid. This idea was to gradually crystallise his desires to undertake the life of an artist, but he could not do so immediately. For the moment, he installed a workshop in the attic of the Olmedos' house and, once he had become fully part of the artistic life of the city, he met the painter Hans Bloch – who

had an exhibition at the Centro Artístico – who introduced him to expressionism. The opening horizons of this early stage were abruptly shut off by his having to start military service.

The uprising that began the Spanish Civil War found him stationed in Ceuta and he was to spend the war on different battlefronts drawing panoramic views, in other words, open spaces. This is something that José Guerrero insisted on when recalling his experience of the war, so that for him the Spanish tragedy was forever associated with wandering and the contradictory effects resulting from his military obligations, that is, the landscape and his synaesthetic experience, with dark links to the knowledge of the Horror that beat beneath his relative calm (he said to Pancho Ortúñoz: "The war was fine for me because I could sleep in the open air and there wasn't any shooting [...]"). Some circumstances come together here that were forever to arouse feelings in him. Indeed, it may be surprising that someone belonging to a generation marked by the Civil War should spend so little time remembering it, only the "screams in the night" that he confessed to Antonio Muñoz Molina that he sometimes heard and the silence linked to his work of codifying open space. But far from being insignificant, that silence was eloquent, and, weighed down by it, Guerrero was going to have to confront later crises until he was able to give expression to it.

In 1939 he finished his military service in Mataró and returned to Granada, but immediately decided to go to Madrid to continue his art studies. In order to realise his educational desires, he needed a trade to pay for it, and so he studied wood-carving, billboard painting for cinemas and typewriting. But what really set him on his way was the sale in 1940 of a number of pictures to the Duchess of Lesera, who had a great interest in helping young artists.

In Madrid he stayed at first with an aunt at number 4 calle Zurita. He registered at the Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, where he was mainly interested by the classes of Vázquez Díaz and Lafuente Ferrari (once again, History of Art). In the academic sphere, we should note the five prizes and one distinction he won, all in the subjects of *Drawing and Colour and Composition*. On the personal level, he made friends with Carlos Pascual de Lara, Miguel Pérez Aguilera, Antonio Lago and Antonio Lorenzo. He earned a living by painting billboards for a cinema on the Gran Vía and spent the summers painting in Granada.

Thanks to the Hispanist Maurice Legendre, the Director of the Casa Velázquez run by Free France, Guerrero was able to live there from 1942 to 1946. Apart from being a friend, Legendre was an important benefactor, through whom Guerrero met Juana Mordó. One of the most important favours Legendre did for Guerrero was to introduce him enthusiastically to Gallego Burín, the Mayor of Granada, in July 1944. Legendre's own institution, the Casa Velázquez, provided the artist with a studio on calle Padre Damián, which Guerrero shared with Antonio Lago. He also had a second studio at number 6, calle Fernanflor, where he painted his larger pictures. He gave up painting film billboards to give drawing classes, first at

the Colegio Santiago Apóstol and then at the Liceo Francés. He was awarded a grant to study landscape and, through Hans Bloch, he met the gallery owner Karl Buchholz, who was soon to show his work. Around the same time he was awarded a grant by the Diputación de Granada in response to a request by Professor Chicharro in Madrid.

In 1945 Guerrero concluded his Fine Art studies and went to Paris, thanks to a grant from the French government to study fresco painting at the École des Beaux Arts. He stayed in the Spanish Hall at the Cité Universitaire, where he coincided with his friend Antonio Lago, among others. He was able to see first hand the work of the Spanish painters of the Paris School and of the French avant-garde, of whom he was particularly impressed by Matisse. A year later he returned to Madrid, once again to the Casa Velázquez, and from there to Granada, where he hired a studio in the Carmen Matamoros. However, as he recalled, "the day of Corpus Christi they stole everything from my studio [...] I went home crying and told my mother, 'I'm leaving'". It was summer and Legendre took him to La Alberca, where he painted landscapes and rural scenes in which he began to make a timid approach to abstraction.

He had been deeply impressed by his discovery of contemporary art. He said to Pancho Ortúñoz: "That period was..., was terrible..., the saddest thing I've seen in all my life was when I didn't know where to go..., when I was lost [...]. I was suffocating again here in Spain..., I could see there was no way out..., I was ready to go anywhere." He thus began a three-year period of personal, professional and aesthetic searching that was not without anxiety, as shown by several episodes, all at historical turning point, when it was hard to reach the few modern masters still active in the most advanced forms of art. It was now that Guerrero's wandering tendency reached a high point and, after a moment of crisis, was brought to an end by the serenity provided by marriage and settling down in one place. So, in 1947, a stay at the house in Berne of the Swiss painter Tony Grieb, whom he had met in Madrid, was followed by another at Lake Thun, where he painted a series of landscapes. At the end of that summer he went to Italy with his friend Tony and spent some time at the Academia de España en Rome, although not officially. While there, he painted a number of views that he later showed at the Galleria del Secolo, where, apart from some Italian painters of the time, he met Roxane Whittier Pollock, an American journalist working in Paris, who was staying for a time at the American Academy in Rome. This was where he first realised the true extent of his *angst*: in recalling these times, immediately after evoking the happiness caused by his meeting with Roxane, he said to Pancho Ortúñoz:

In the time when I left Spain I had terrible nightmares..., I used to wake up screaming..., and when I was in the very depths I could always see a window, or a colour..., which was what always saved me. My first symptoms of phobia appeared in Rome [...] I was overcome with anguish..., I

felt I was dying..., I couldn't breathe, I went white [...] I arrived at the Academy in a state and..., there's something very wrong with me..., and I had to leave Rome in a terrible state.

It is interesting to note the spatial terms in which his anguish manifested itself. In the early summer of 1948, he went to Belgium to stay first with his friends De Neumostier and Lafora at Huy, and then in Brussels, where he got in touch with the Belgian avant-garde. That autumn he moved to Paris, again staying at the Colegio de España together with Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, Abel Martín and Eusebio Sempere. He painted a series of pictures there that were later destroyed, some on the theme of the subway, others on "Lorcan" themes (as indicated by Juan Manuel Bonet), and also his first semi-abstract experiments (such as *Hilandera*). On April 25th 1949 he and Roxane were married in Paris and honeymooned in Spain; in autumn that year they went to London for José to start to learn English and in November they went to live in the USA, first to Philadelphia, to Roxane's parents' home, and then, finally, to New York in 1950, where they first lived at Morton Street (Greenwich Village).

As if to signal the end of these difficult formative years, José Guerrero painted a self-portrait, which was to be the last of his figurative paintings. He then proceeded to paint the first of his strictly abstract works, while continuing his experiments with new materials from the building industry applied to mural painting. Carrying a letter of presentation from Karl Buchholz, he turned up at the gallery of Kurt Valentin, who sent him to Betty Parsons. The latter introduced him to the most noteworthy painters of the time – Rothko, Newman, Reinhardt, Stamos, etc., with some of whom he grew to have a strong friendship (Steinberg, Rothko and Lindner, first, then Motherwell and Kline). He also met Francisco, Isabel and Concha García Lorca, Laura de los Ríos de García Lorca, Ángel del Río and other Spanish intellectuals in exile. He learned engraving techniques with Stanley William Hayter at Atelier 17. He set up a studio on Spring Street (Soho) and that summer they rented a house on Martha's Vineyard (Massachusetts), where they were to continue to go for several years. Roxane started work in the Art Department of *Life* magazine, in 1951 they moved to West 4th Street and in 1953 José Guerrero became an American citizen. The first important series of decidedly abstract paintings by Guerrero date from 1953, and include *Black Cries and the Red Earth*, *Red Arches*, *Sky Apparitions*, *Black Spirits*, *Three Blues*, *Mystic Signs*, etc. The painter himself was very aware of the "European reminiscences" pointed out by most critics: "Where the Americans most influenced me was..., more the energy, more the energy than the forms and the colour [...] [that] I had inside me before I came to America." However, these forms, somewhere between biomorphic and signic, that his canvases brought forth were in perfect harmony with the artistic environment of New York, where they were soon to find their place. On August 8th 1953, Guerrero's daughter Lisa was born in Philadelphia, and he painted *Voces*

en la noche. The following year he struck up a friendship with James Johnson Sweeney, who was very interested in his mural work, and the Solomon R. Guggenheim Museum, of which Sweeney was the director, acquired *Three Blues*. Sweeney also included him in *Younger American Painters* (an exhibition forming a series with the previous one at the Guggenheim, *Younger European Painters*, which did not include Guerrero, and where the only Spaniard was Palazuelo). Through Sweeney's mediation, Mrs. Shaw offered Guerrero an exhibition at the Arts Club of Chicago, sharing the space with Joan Miró, and shortly after Betty Parsons held his first individual exhibition. José had finally found his place in the art world.

In 1955 the Guerreros moved to Paris, where they lived at 93, rue de la Tombe Issoire, and spent the summer in Almuñécar and Granada. Their son Tony was born in Paris on December 25th and José Guerrero Painted *Tierra Roja*. The following year, on the initiative of its Director José Luis Fernández del Amo, an old friend of Guerrero's, the Museo Español de Arte Contemporáneo in Madrid bought his picture *Composición*, and, after a trip to Granada, the family returned to New York.

Concerning his artistic development, Guerrero began to understand that he was not really a *graphic* artist, but that his intimate concern was with "spaces, forms, the tension between spaces...., breathing." The first signs forms of organic evocation therefore began to slowly disintegrate at the command of the voice of pure energy spreading out. Juan Manuel Bonet points out that, as a member of the second generation of the New York School, José Guerrero did not evolve towards either of the two apparently predominant trends of abstract impressionism or minimalism, but remained true to the dictates of the first generation, "delving into the idea of lyricism and practising an energetic art of action." Nonetheless, the blurred traces of his primitive forms emerged when some minimum of structure imposed itself. Bonet says that in these years Guerrero "set forth things in disperse, shipwrecked terms", which are those that came together in 1958 at the *Presence of Black* exhibition.

José Guerrero pointed out on several occasions that he felt as if destiny had dealt him a double hand, in other words, that his destiny was inevitably ambivalent. In 1958 his recognition as an artist was corroborated by the award of a prestigious grant by the Graham Foundation to work on a joint project between artist, philosophers and artists such as Wifredo Lam and Eduardo Chillida "to see how the city of Chicago could be remodelled." But the same day he was told of the award, he learned of the death of his friend Carlos Pascual de Lara. Very shortly after, when after so many years he was beginning to enjoy a position that had cost him so much to attain, his inner life collapsed and he was forced to turn to psychoanalysis. The treatment was carried out by Dr. Richter (5th Avenue with 96th) and lasted four years. To date little has been said about this period but it is certainly worthy of study.

In 1958, the Guerreros moved once again, this time to 406 West 20th Street. In 1959, José was named Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres by the French government and the Chase Manhattan

Bank acquired several of his pictures for its central offices. In 1960, the Society for Contemporary American Art in Chicago donated his picture *Black and Yellow* to the city's Art Institute, and in 1962 Guerrero began to teach drawing and painting at the New School for Social Research in New York. On the conclusion of his psychoanalysis, he travelled alone for some time and took the opportunity to reach an agreement with his old friend Juana Mordó on his presence in Spain, as she was about to open a new gallery. He returned to America. It was now 1963 and the date marked the beginning of a series of pictures with Spanish titles: *Generalife, Calvario, Alpujarra, Sacromonte, etc.*

The following year, 1964, after a collective exhibition in which he was included, the Juana Mordó gallery presented its first individual exhibition with José Guerrero, and in 1965, he returned to Spain with his family, where they set up home at number 50, Paseo de La Habana. They also bought a house in Nerja and another in Cuenca, between which they spent their summers henceforth. In Cuenca he became friendly with Fernando Zóbel, Gustavo Torner, Eusebio Sempere, Antonio Lorenzo, Gerardo Rueda and Manolo Millares. During a summer trip in Andalusia, he visited the Víznar Ravine and made numerous figurative sketches. This trip is narrated in a feature article that Roxane wrote for *Life* magazine on the occasion of the 30th anniversary of the death of Federico García Lorca, published on August 29th, 1966, and profusely illustrated with photographs by David Lees, under the title "The Spain that Nurtured García Lorca." In 1966 he painted *La brecha de Víznar* and attended the inauguration of the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca, whose collection by then included *Barrera con ocre y rojo* and *Rojo sombrío*. In 1967, Juana Mordó published his *Seis litografías* folder, containing a text by Jorge Guillén written at his painter friend's request. In 1968, the Guerrero family returned to New York, although they continued to spend every summer in Spain. Regarding his painting, we must dwell for a moment on the significance of *La brecha de Víznar*. Guerrero himself confessed its capital importance to Pancho Ortúñoz: "I think it opened up a new window, with large forms, with a sort of line that crosses the picture [...] I have always been somewhat fascinated by opening a window, opening a route, opening a breach." Having concluded his psychoanalysis and equipped with a clearer vision of what was happening to him and accustomed to analyze the meaning of his works, Guerrero was ready to make a very aware self-criticism:

That painting is very tired [...] it was a tremendous struggle and in the end the painting suffered... it has many wounds, we might say..., and that diagonal line has been very useful to me since [...] I have got a lot a pictures out of that one [...] a line in the right place is as important as a picture full of lines [...] what the right line can be..., you draw it and it can be expanded... the fact is that that painting has something logical for me [...] After struggling with it, struggling so hard..., something so

precise appeared that you couldn't touch it [...] I would like the picture to breathe..., that picture..., died because it had to die, like Federico's breach..., it died because I worked at it too much and I smothered it.

What Guerrero learned from this picture was to allow him to crystallize "the Guerrero system" in the late sixties, as Bonet has called it: "That is when he begins to give great importance to the edges, the frontiers, the areas where some colours exist with others [...] when he finally realizes that, more than action *per se* – although there will still be some – what he really wants is for the colour to flow, for the paint to breathe, for the picture to be [...] vibrant, and luminous, and charged with energy."

Guerrero then began a new series in which his desire for order gave rise to highly constructed, synthetic pictures. These were the *Fosforescencias* (the first dating from 1970), one of the most analyzed sets of his *œuvre*, and praised by the influential Clement Greenberg, who was pleasantly surprised by them at ROSC'71 (Ireland). Also in 1971, the Museo de Arte Abstracto Español in Cuenca published his folder *Fosforescencias: Seis Serigrafías*, accompanied by a poem by Stanley Kunitz. Art collecting institutions continued to acquire his work. In 1973, the Newberger Museum of New York State University bought a sculpture by Guerrero, the following year he was named Artist in Residence at the Cleveland Art Institute, and later he was to be Bickford Visiting Artist. This was when he composed his first pictures on the theme of the arch and began to gradually abandon the *Phosphorescences*. Bonet writes: "While not forgoing the element of order that series had symbolized, and at times making use of a similar repertoire of forms [...] he eliminates the threat of a certain rigidity, opens up his canvases to a broader respiration and returns to what he learned from Matisse." And Guerrero said to Ortúñoz: "In the end they were neither matches, nor giants, nor anything like that..., they were the arches."

Much has been said about this sort of ideogram of Guerrero's, and Pancho Ortúñoz began his famous interview with it, asking the artist for associations. Guerrero, after the clichés of the arches in the Alhambra, brought up two meanings linked to that primal ovoid shape that had always accompanied him – the niches in the cemetery and pregnancy. Concerning the latter he said: "I realized there was something living." And the conversation carried on:

– You talk about the picture breathing...
– It's something... like wanting to live.
– Influence... of something... healthy.
– Yes, something healthy..., there shouldn't be that morbid thing..., a core closer to the earth... it's as if we tried to live more with our lungs.
The ambivalence to which Guerrero was so sensitive is eloquent. Some years later he wrote in a letter to Pilar Rubio (March 27th 1984): "When I refer to the conquistadors, I said they left the land to go to sea, and now it seems we are leaving the sea for the land." Beyond purely biographical limitations, we must consider the poetic perspective of these comments. His conversation with Pancho Ortúñoz continued:

And then the same thing happens to the matches as happens to a pregnant woman, she contains a life, a life that lights up [...] when I picked up the boxes of matches, what I did was to enclose my life as well..., because I realized that in abstract expressionism I had an energy that was wasted [...], that I had to condense that tension [...] But I have never wanted to stay inside the box or go up blind alleys [...] what I'm always looking for is ways out..., not to stay in a space that I can't attack..., just remember that for me hazard has been my whole life [...] I always need to see a way out.

In short, by this stage of his career he was fully aware of the shapes at his disposal to contain the energy: there was the oval or arch and there was the line (which ordered the space by crossing it, making it pulsate and throb). Above all, he was aware that the crucial aspect of his painting lay in "the frontiers between one shape and another." In 1975 he was Visiting Artist at the Atlanta College of Art (Georgia). He contributed to the folder *Granada a Rafael Alberti* (published by the Fundación Rodríguez-Acosta in Granada) and Grupo Quince published *El color en la poesía* (six lithographs with six accompanying texts by Rafael Alberti, Laurence Ferlinghetti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Stanley Kunitz and Pablo Neruda). On January 12th 1976, Guerrero's mother died in Granada.

Guerrero rented a studio at number 93, calle Serrano in Madrid, formerly used by Carmen Laffón. His first anthological exhibition was held in Granada and he attended the Tribute to Federico García Lorca in Fuente Vaqueros. Televisión Española (RTVE) dedicated a monographic programme to him under the direction of Paloma Chamorro (they had previously dedicated a chapter of the "Figuras en su mundo" programme to him in 1967). And so what has been called a *second youth* began for José Guerrero. From this date on and throughout the eighties he was to share the mastery of his art with younger artists, who were only too grateful for his authority, and the social presence of his figure in the joyous years of enthusiasm for Spain's young democracy was to grow and grow. At the invitation of Antonio Bonet Correa in 1977, he attended the course at the summer university of Santander entitled "The Avant-garde, Myth or Reality?" where he met Marcelin Pleynet. He took great interest in the liveliest of critical debate and artistic activity, among whose protagonists he made good friends, such as Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Alfonso Albacete, Pancho Ortúñoz, Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, Fernando Huici, and others.

Guerrero was active on several fronts. Apart from the large number of collective exhibitions for which his works were requested, he also took part in several publications of graphic works (an etching for a special edition of *En el Estado* by Juan Benet [Grupo Quince] and "Crecientes" for Serie, 1977; a suite of four colour etchings for Grupo Quince and the book *Tribute to Miró* published in Palma de Mallorca, 1979; *Por el color*, a folder of six etchings

with six poems by Jorge Guillén [published by Carmen Durango, Valladolid], 1982; *Banderas sin países, países sin banderas* ([Estampa] and a folder of three screen prints for the Galería Palace, 1983; a commemorative folder for the V Centenary of the birth of Bartolomé de las Casas, the suite *New York – Madrid* [9 etchings and aquatints published by Estiar], and four screen prints for *Bon à tirer*, 1984). He supported the most varied publications with his work (*Revista de Occidente, Separata, Retama, Madriz, Pliegos de Agua*, etc.), made posters (Candidacy of Granada for the Winter Olympics [1983], Fiftieth Anniversary of the Première of *Yerma* at the Teatro Español in Madrid [1984], Festival de Música y Danza de Granada [1986]), taught courses and gave lectures ("Pintura contemporánea española", Casa de España in New York; "La mujer, el arte y la abstracción en la pintura de Willem De Kooning", Caja de Ahorros de Alicante, 1978; Aula de Arte for the Hispanic Studies course of the Universidad de Granada, 1981; Workshops on Current Art at the Círculo de Bellas Artes, 1984 and 1988; the seminar *El arte visto por los Artistas*, organised by Francisco Calvo Serraller at Palacio de la Magdalena in Santander, 1984). He promoted exhibitions such as that of his friend Robert Motherwell at the Fundación Juan March, and even set up a Grant for Artistic Creation under the auspices of Juana de Aizpuru (the first edition, in 1976, was awarded to J. M. Bermejo and the second [1977] to Ignacio Tovar).

Guerrero was awarded the Cruz Oficial de la Orden de Isabel la Católica (1978), the rank of Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French government (1980-1983), the trophy "Popular de Pueblo 1980" (1981), the Gold Medal for Fine Art (1984), the Gold Medal of the City of Granada (1985), the Premio Andalucía de Artes Plásticas 1988 (1989) and the Gold Medal of the Rodríguez-Acosta Foundation in Granada (1990).

In the midst of this flurry of activity, José Guerrero had to undergo the bitter experience of a severe colon operation in 1983. He recovered from the operation with renewed spirit to the unanimous delight of the entire profession. But cancer was to retain its grip on him in the following years, leaving him at times exhausted, until it finally achieved its fatal outcome. His painting had attained the same mastery as had his life. He had overcome harshness, anguish and loss, and now made a serene, happy return to his well-known classicism. "My painting is no more nor less than what painting has always been..., clarity, simplicity, tension... it is alive, it pulsates." In 1980 he painted a second version of the picture that most obsessed him, *La brecha*. And he was even to paint a third version, completed in 1989 and overflowing with light and life, as was the case of his last pictures – as if confining himself to the precise tone to set down a testament that he wanted to be essentially full of life, as if using the pure irradiation of colour to redeem the shadows that had gripped the first version of a picture that he knew was emblematic. In 1983, he had begun the series *Final y Comienzo*, and as it drew on he insisted on white, the sum of all colours and maximum intensity of energy. Indeed, just as he reworked *La brecha de Viznar* from this standpoint of stripping everything down to the

roots of the dramatic and the pure dissolution of anecdote in light, he also revised a nodule that had left a profound mark on him, painting the occasional *Presence of White*.

In November 1991, José Guerrero travelled to New York and from there to his daughter Lisa's home in Barcelona, where he died on December 23rd. Following his express desire, and out of simple common sense, his loved ones placed his ashes under an Andalusian olive tree, in the open.

porque

Organizan y producen



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Colaboran

Fundación Obra Social y
Monte de Piedad de Madrid

