

creación artística y cultural de primer orden, pues entre los años veinte y treinta constituía terreno abonado para las generaciones creativas, pero la guerra civil acabó por rematar el hecho incuestionable de la emigración. Y después, para mayor abundancia, la memoria colectiva de todo un pueblo se quiso retrotraer a la época gloriosa y no por ello menos decadente de Felipe II. «El Escorial es el monumento de nuestra grandeza pasada», declaraba Francisco Franco al diario *Pueblo*, de Madrid, en 1959, el mismo año en que la basílica del Valle de los Caídos, con su estilo herreriano, se inauguraba solemnemente.

Así pues, en aquel panorama desolador, con una figura tan influyente en el plano artístico-oficial como el teórico Eugenio d'Ors, que afirmaba que el arte debía estar supeditado a la conveniencia política, no cabía duda de que la alternativa más urgente era escapar de aquel ambiente autárquico. Hasta Dionisio Ridruejo hubo de reconocer que durante los años cuarenta «la investigación y la enseñanza se convierten en empresas oficiales de un Estado dogmático»¹¹. Dentro de este contexto, la fundación de la Academia Breve de Crítica de Arte, con la presencia de Isidro Nonell en la primera exposición de 1942, supuso un laudable intento de ofrecer arte contemporáneo¹² y de calidad, pero un arte que por supuesto no conlleve «revoluciones subversivas, sino un orgánico desarrollo»¹³.

En el verano de 1949, Eusebio Sempere expone en la galería Mateu, de Valencia, unos cuadros abstractos de tendencia geométrica que trabajó en París un año antes (viaje que pudo realizar gracias a una beca). Pero ni público ni crítica le comprenden; él rompe estas pinturas y decide marcharse a vivir a París, a ver si por estas tierras él puede trabajar en lo que ya parece entrever, pero que todavía está muy indefinido. Las privaciones económicas en París fueron muchas, y ni el mismo artista comprende cómo llegó a permanecer diez años, pero así se desarrollaron las cosas, y qué duda cabe que la capital francesa le ofreció unas perspectivas culturales que en España hubieran sido imposibles de encontrar.

ETAPA NO FIGURATIVA

Los comienzos.—Ya en los últimos trabajos figurativos de Sempere se advierte esa evolución hacia la escasez de detalles académicos para ganar en mayor libertad de formas y en intensidad colorista, al mismo tiempo que consigue una mayor claridad en su pintura. Es como encon-

¹¹ DIONISIO RIDRUEJO: «Entre literatura y política», *Hora b*, Madrid, 1973, pág. 18.

¹² En sucesivas exposiciones figuraron nombres con espíritu vanguardista como Angel Ferrant, Antoni Tàpies y Manolo Millares.

¹³ EUGENIO D'ORS: *Mis salones*, Aguilar, Madrid, s. f.

trarse con la evidencia de que por ahí van las cosas, pero que no es eso precisamente. Y, por supuesto, la tensión espiritual se plastifica. Durante tres años, aproximadamente, Sempere trabajará sobre supuestos figurativos y abstractos, hasta que por fin se decide por esto último.

¿Por qué este cambio de actitud? La pregunta creemos no es vana, si consideramos que la postura fue radical, hasta el punto de continuar en ella hasta hoy día ¹⁴. En el caso de preguntar al artista nos contestaría que todo aquel cambio se debió a circunstancias muy complejas. Otros artistas han sentido la necesidad de experimentación sobre las dos grandes alternativas que ofrece el arte contemporáneo, aun cuando sus inclinaciones se dirijan hacia una de las dos. En Eusebio Sempere esto no ha ocurrido, pues sus tres facetas de artista: pintura, escultura y grabado, muestran la impronta de lo abstracto.

Y en la elección sí que no hubo dudas; desde el primer momento el camino a seguir sería la abstracción geométrica. Tendencia de moda, con todas sus variantes posibles, en el París de aquellos años. Ahora bien, conviene matizar que Eusebio Sempere no realiza un arte concreto ¹⁵, puro, cosa también difícil si tenemos en cuenta que en las generaciones posteriores a la segunda guerra mundial lo que se produce son los epígonos de aquel arte puramente geométrico y que en sus planteamientos teóricos figuraba como axioma fundamental la transformación del individuo y la sociedad a través de un arte que tendría que desaparecer necesariamente a medida que la vida llegara a su perfección. Aun hoy en día los viejos planteamientos siguen teniendo cierta vigencia, aunque desde luego menos radicalizados, dado que las circunstancias sociales se desenvuelven por otros cauces. El cinético venezolano Carlos Cruz-Díez declaró no hace mucho en Madrid: «La sociedad se volverá cada vez más represiva y el artista tendrá que crear cosas para aliviar los sufrimientos que provocan las capitales superpobladas» ¹⁶.

Esta función pragmática del arte también se halla en la obra de Sempere, aunque no totalmente en su pintura, pues él sigue produciendo los cuadros clásicos destinados a ser colgados de la pared y de dimensiones no precisamente grandes ¹⁷. Pero en su escultura Sempere integra el arte en un ámbito social más amplio, puesto que muchas piezas están concebidas para crear ambientes urbanos; además, muchas de ellas conservan el aspecto lúdico propio del cinetismo ¹⁸.

¹⁴ En algún caso se dará el tema figurativo, pero muy aislado y muy escaso, como ya hemos tenido oportunidad de ver anteriormente.

¹⁵ Término utilizado por VAN DOESBURG en su *Manifiesto de Arte Concreto* hacia 1930. Hace referencia a aquel arte abstracto puramente geométrico. En España se denominó «Arte Normativo».

¹⁶ Diario *El País*, 27 de junio de 1978.

¹⁷ Dada la minuciosidad de los detalles—utiliza tiralíneas y pincel—es imposible realizar obras de gran tamaño. La tabla de mayor proporción llega a medir aproximadamente 1,90 × 1,10 cm.

¹⁸ Este tipo de escultura como integradoras de un espacio con ciertas significaciones concretas comienza gestándose en España de la mano de Jorge de Oteiza.

Con el cambio de alternativa y, por tanto, de temática, Sempere cambia también de materiales, pasando del óleo y acuarelas al guache, material que le permitirá conseguir esa asombrosa uniformidad de su pintura sin que aparezca el más leve empaste. Y el viaje iniciado a París en 1950 se convierte por el momento en permanencia de varios años. Ante toda esta ruptura parece que comienza una nueva vida; en su equipaje hay juventud, ilusiones y energía, y la Casa Española¹⁹ de París, donde se albergará por algún tiempo, podría ser lo que significó la Residencia de Estudiantes en la época de García Lorca y Dalí.

Su primer trabajo no figurativo lo realizó entre 1948 y 1949, aprovechando aquella beca de estudios que le permitió conectar directamente con impresionistas y cubistas en su primer viaje a París. Aquel primer proyecto consistió en unos cuantos guaches contruidos sobre papel (la escasez de material era correlativa a la escasez de dinero) y que se expusieron en la ya mencionada galería de arte valenciana²⁰. Con toda seguridad estos guaches sintetizan la crisis de transición entre figuración y abstracción que tuvo el artista por estos años, y a la que hemos aludido anteriormente. Estas pinturas de cierta tendencia cubista (ya hemos visto la influencia del cubismo en su segunda fase figurativa), y muy coloristas, fueron repudiadas por el público valenciano, que pensaba que aquello no tenía sentido.

Las primeras pinturas decididamente abstractas, en las que Sempere utiliza ya un léxico que será sedimento para su producción posterior, están constituidas por unos guaches fechados hacia 1953. A partir de aquí el camino experimental que él buscaba ya se ha iniciado. Comprende la importancia que tiene la línea en los fundamentos de la pintura concreta, y con el estudio exhaustivo sobre ella emprende el trabajo de búsquedas y hallazgos. Kandinsky ha de jugar un importante papel en esta etapa de experimentaciones, pues nuestro artista se siente enormemente atraído por el pintor ruso. Cuando tiene oportunidad acude al estudio que mantiene su esposa, Nina Kandinsky, y donde se celebran tertulias. Especialmente hay un guache de 1953, denominado *Cinetismo*²¹, que puede ser reflejo de las primeras influencias del maestro ruso. En él observamos una serie de líneas poligonales cruzándose siempre en un mismo punto, formando, en ocasiones, estrellas que no llegan a la condensación final, que sería lógicamente el círculo, y en otras, formando simples radios que dejan inacabada la estrella. No cabe duda que el cinetismo y su aspecto lúdico empiezan a hacer mella en el ar-

¹⁹ Más tarde se clausuraría por imposición del Gobierno español. Por allí pasaron Chillida, Tàpies, Lucio Muñoz y otros.

²⁰ Galería Mateu, en el verano de 1949. Fueron 20 guaches que el artista destruyó posteriormente.

²¹ En la colección del artista; tiene unas proporciones de 65 x 50 cm.

tista, pero conviene destacar que el estudio de las líneas, por el que se abocó plenamente Sempere, ya fue investigado por Kandinsky entre 1923 y 1926²², como método científico de aplicación a la pintura²³.

Otros guaches de 1953 inciden también sobre el estudio de la línea en sus más elementales desarrollos, como son el cuadrado y el círculo, para pasar después a desarrollar otras formas, como el triángulo y el pentágono. Asimismo hemos de considerar la experimentación cromática que realiza por estos años y que le sirve para ejercitarse en un incipiente cinetismo²⁴; este cinetismo se hace evidente en guaches posteriores que más adelante veremos.

Si para Kandinsky la línea es tensión y es dirección²⁵ no cabe duda que para la vida de Eusebio Sempere esta encrucijada en la que se ve envuelto constituye como nunca una tensión al mismo tiempo que una dirección, por cuanto que progresivamente irá resolviendo su arte hacia formas totalmente personales.

No deja tampoco Sempere de investigar sobre los elementos silenciosos e incoloros de la escala cromática, como son el blanco y el negro, que se hallan a su vez directamente relacionados con las líneas vertical y horizontal, respectivamente. Numerosos son los guaches de esta época que representan una combinación de líneas en sus diversas formas geométricas (cuadrados, círculos, triángulos...), rellenas de blancos o negros sobre un fondo generalmente del mismo color o bien gris. Mondrian, uno de los pintores contemporáneos que más admira Sempere, ya había experimentado que lo espiritual en la plástica consistía en el entrecruce de horizontales y verticales sobre fondos negros, blancos o grises.

Al mismo tiempo, Sempere va trabajando sobre otros colores que en un primer momento son los primarios, es decir, el amarillo, rojo y azul; además, los utiliza en el sentido más ortodoxamente plano, como entendía Mondrian que debía estar el color representado. De esta manera se pretendía conseguir que el color alcanzara su propia identidad dentro del arte abstracto²⁶. En unos guaches de 1953 observamos los tres colores primarios insertos en horizontales, verticales y diagonales combinados sobre un fondo negro. Así vamos relacionando los paralelos existentes entre las líneas y los colores hacia las tensiones que nuestra sensibilidad pueda captar entre lo cálido, templado y frío. Es decir, la capacidad de equilibrio de la diagonal, por ejemplo, como ente intermedio entre lo

²² Estos trabajos han sido publicados en España bajo el título *Punto y línea sobre el plano*, Editorial Barral, Barcelona, 1970.

²³ Justamente por esta época Kandinsky denominó a lo que estaba produciendo Arte Concreto, por su carácter marcadamente geométrico.

²⁴ Si bien el cinetismo no le interesa lo suficiente por cuanto tiene unas normas premeditadas que, según el artista, pueden ahogar el elemento sorpresa fundamental en toda obra de arte.

²⁵ A diferencia del punto que sólo está constituido por tensión.

²⁶ Es evidente que una de las luchas primordiales de los primeros abstractos consistió en reivindicar para el arte abstracto su propia personalidad y autonomía dentro del arte en general.