







José Guerrero pintando en su estudio, 1977. Cortesía Centro José Guerrero.
José Guerrero painting in his studio, 1977. Courtesy Centro José Guerrero.



José Guerrero

Meeting of Blues

febrero - abril 2017



José Guerrero pintando en su estudio, 1977. Cortesía Centro José Guerrero.
José Guerrero painting in his studio, 1977. Courtesy Centro José Guerrero.

ÍNDICE | SUMMARY

Yolanda Romero

Desplazamientos, 1968-1976 7

Translocations, 1968-1976 47

Obras en el espacio / Works in the space 17

Obras expuestas / Exhibited works 25

Biografía 41

Biography 51

Francisco Baena



Figura 1. *Día Festivo*. 1968. Óleo sobre lienzo. 159 x 130 cm. | Oil on canvas
Cat. Razonado n° 494 | Catalogue raisonné n° 494



Figura 3. *Burriana*. 1968. Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cm. | Oil on canvas
Cat. Razonado n° 496 | Catalogue raisonné n° 496

DESPLAZAMIENTOS, 1968-1976

I. 1968: El regreso

En 1968 José Guerrero y su familia volvían a Nueva York tras una estancia de tres años en España. Posiblemente, el artista había encontrado en su país natal muchas de las cosas que tal vez vino buscando cuando llegó en 1965, tras un periodo americano de casi quince años¹. Su estancia en España había sido muy satisfactoria. En lo personal, había culminado en un proceso de autoafirmación, de reencuentro con sus orígenes; en lo artístico, Guerrero encontró un ambiente muy propicio para su pintura ya que el impacto del pop, que había terminado con la hegemonía del expresionismo abstracto en Nueva York y que fue uno de los motivos que probablemente le animaron a considerar la posibilidad de instalarse en España, fue reducido y muy específico en nuestro país. Además, su presencia artística en Madrid quedaba garantizada gracias a la galerista Juana Mordó, que se convirtió en su principal valedora desde 1964 hasta el final de su carrera. A pesar de todo ello, José Guerrero regresó a América.

¿Qué impulsó al artista a iniciar este regreso cuando su situación, al menos aparentemente, era muy satisfactoria? Un cúmulo de razones debieron de pesar en esta decisión. Por una parte, la intención de que sus hijos, Lisa y Tony, iniciaran sus estudios universitarios en América y el deseo de Roxane, su mujer, de reencontrarse con familiares y amigos, así como de retomar su trabajo en la revista *Life*. Quizás influyó también la pobre escena cultural de un país, que seguía aislado política, económica y culturalmente y que no debía satisfacer al artista, a pesar de la activa escena de Cuenca, impulsada por Fernando Zóbel y Gustavo Torner, y del nutrido grupo de amigos artistas con los que encajó desde su llegada. Era ese aislamiento impuesto por la férrea dictadura franquista el que hacía de España, por aquellos tiempos, un lugar ajeno a las turbulencias que en otros lugares de Occidente se estaban produciendo: las revueltas estudiantiles sacudían parte de Europa, y, en América, la guerra de Vietnam o el asesinato de Martin Luther King sacaban a la calle a miles de personas pidiendo el fin de la guerra o del racismo. Nueva York, además, había iniciado a finales de los años sesenta un rápido proceso de deterioro. La ciudad, que había sido tiempo atrás el centro cultural y económico del país, decayó durante los setenta y la inseguridad y las tasas de criminalidad aumentaron en esos años de forma alarmante. Guerrero y su familia abandonaban el seguro refugio de los días de campo y mar en el cortijo de San José de Frigiliana, el silencio y los amigos de la pequeña ciudad de Cuenca y la tranquilidad de su estudio luminoso en Madrid, por el ruido, la inseguridad y la incertidumbre de la gran metrópoli americana.

En lo artístico, el ambiente estaba marcado aún por el minimalismo y la presencia, cada vez mayor, del conceptualismo, ambos lenguajes muy alejados de la abstracción en la que se encontraba instalado el artista tras su estancia española. La generación del expresionismo abstracto, de la que había formado parte activa, se encontraba rota y aislada. Además, tras su

ruptura en 1963 con la Betty Parsons Gallery, que lo había dejado desprovisto del manto protector de una galería, Guerrero llevaba cinco años sin exponer individualmente en Nueva York. Pero, a pesar de todo, la capital americana estaba llena de estímulos, de acicates para su trabajo y ese poderoso magnetismo fue lo que le hizo volver. A partir de entonces, el artista tendrá estudio a ambos lados del Atlántico y ese ir y venir, esos desplazamientos de este a oeste, alimentarán de forma especial su trabajo.

Si España le proporcionaba la proximidad "a las raíces de la vida", Nueva York le aportaba "estímulo y excitación exterior (...). Las dos influencias han sido la formación y la evolución de mi pintura."² A los cincuenta y cuatro años, José Guerrero seguía estando dispuesto a explorar, otra vez más, una ciudad inmersa en importantes transformaciones, a asumir riesgos en un nuevo escenario, en suma, a reinventar su pintura desde la madurez. Como el mismo declaró años más tarde "el arte es una aventura en un mundo desconocido que sólo pueden explorar los que estén dispuestos a correr riesgos".

II. 1968-1969: De este a oeste

En 1968 Alberto Portera filmaba, en un documento de apenas diez minutos de duración, a José Guerrero pintando un cuadro en su estudio. *Día festivo* (Fig. 1), título de la obra que fue tomando forma mientras su amigo grababa la acción, nos revela algo más que la forma espontánea de pintar del artista, que había caracterizado sus años americanos. Por una parte, el resultado final de la composición, reelaborada minuciosamente tras la filmación, muestra como en realidad la pintura de Guerrero, a finales de los años sesenta, comenzaba a alejarse del gestualismo desbordante propio del expresionismo abstracto. Pero, además, *Día festivo*, nos adelanta el encuentro del artista con el elemento vertical, con las fuerzas ascendentes que, aunque se podían rastrear en obras anteriores como *Extensión* de 1961 o *Tanto monta monta tanto* (1966) (Fig. 2), comienza a ser una referencia constante en toda una serie de obras pintadas a partir de 1968, como *Burriana* (Fig. 3), *La Chia II* o *Saeta*.



Figura 2. *Tanto monta, monta tanto*. 1966. Óleo sobre lienzo. 130 x 162 cm. | Oil on canvas
Cat. Razonado nº 442 | Catalogue raisonné nº 442

Los años 1968-1969 en Guerrero son un periodo de transición marcado por nuevos intereses. *Este Azul*, obra que abre cronológicamente esta exposición, avanza características propias de esta etapa. Pintada en 1969, ya en Nueva York, y organizada en torno a un elemento horizontal, refleja ya otra forma de hacer pintura en la que la vibración del color, que tanto admiraba en Matisse o Rothko, se convierte en un elemento esencial. Otras obras de ese mismo año como *Levante*, *Zoco*, y una serie de lienzos documentados gracias al catálogo razonado del autor, insisten, asimismo, en esa reverberación de la pintura, preocupación central de su trabajo en la década de los setenta, que el artista asocia a la impresión que le causaba la visión del reflejo de la luz sobre el mar durante sus viajes transatlánticos, *de este a oeste, levante poniente*, como titulará diversas producciones de este momento.

A este ciclo de cambios, pertenece un conjunto de trabajos muy experimentales que el artista no enseñó nunca en vida, pero que curiosamente tampoco destruyó³. Son una serie de telas en las que aparecen, a modo de collages, objetos tomados de la vida cotidiana y que podríamos situar dentro del ámbito del *assemblage*. Los elementos encontrados que utiliza son del collage y del *assemblage* tan en boga en aquellos años (*Fig. 4*), a veces intervenidos con pintura y, a veces, tan sólo mostrados en su desnudez, tras un proceso de desmembración del objeto. Guerrero ya había utilizado objetos extraídos de la realidad



Figura 4. Sin título. c. 1968-1969. Óleo sobre lienzo. 122,5 x 91,5 cm. | Oil on canvas. Cat. Razonado n° 537 | Catalogue raisonné n° 537

más inmediata como elementos compositivos, aunque en este momento su uso tiene un sentido diferente⁴ al de los años cincuenta. Ahora retoma sus experimentaciones con la materia real en una serie que parece representar un alejamiento de la

pintura "pura" que hasta entonces había practicado. Son obras nacidas en la soledad del estudio, ensayos que le permitieron explorar las diferencias entre representación y realidad, que no fueron expuestas⁵ tal vez por temor a que se asociaran a la estética del pop y que, finalmente, prepararon una transición desde la abstracción hacia otras inquietudes aparentemente más próximas a la figuración. Estos lienzos nos interesan también por dos aspectos desde el punto de vista compositivo. El primero de ellos, porque se trata de obras en las que un elemento central (la bolsa) domina el plano pictórico y crea un fondo que, en ocasiones, termina funcionando como una caja, como un marco que envuelve el objeto (*Fig. 5*). Por otra parte, Guerrero organiza estas telas en torno a tensiones y signos verticales coronados por arcos o formas semicirculares. Son todas estas investigaciones de finales de los años sesenta las que constituyen, a mi modo de ver, el antecedente más claro de la que será una de sus series más conocidas, las *Fosforescencias*, con la que se inaugura un nuevo periodo en su pintura.



Figura 5. Sin título. c. 1968-1969. Óleo sobre lienzo. 203,5 x 157 cm. | Oil on canvas. Cat. Razonado n° 531 | Catalogue raisonné n° 531

III. 1970: *La vertical est dans mon esprit*

En noviembre de 1970 José Guerrero presentaba, en una doble exposición individual en las galerías Graham y French&Co de Nueva York, un conjunto de más de veinte óleos y dibujos, cuyo motivo, aparente, eran monumentales cajas de cerillas. El artista escribió para el catálogo de la muestra un texto en el que describe muy bien el momento en el que se encuentra:

"Mi estudio es un campo de batalla donde el combate tiene lugar cada día, con alegría. Empiezo con la tela, vacía y tensa,

limitada solo por las cuatro esquinas. Entonces, elementos imaginarios o cosas vistas empiezan a salir y ser arregladas en mi mente mientras trabajo, e intento hacerlos vivos sobre la tela. Después de varios años durante los cuales he sentido la libertad del expresionismo abstracto en América, busco ahora mayor construcción, mayor claridad y formas más concretas que antes. Estoy descubriendo por todas partes estas formas: en columnas, pilares, vallas, montones de madera junto a los muelles, empujes verticales, tensiones horizontales, cruces diagonales. Recientemente me han fascinado las líneas paralelas de las cerillas. Juntas o separadas forman modelos ordenados y rítmicos. Para mi constituyen infinitas variaciones sobre un mismo tema”⁶. (Fig. 6)



Figura 6. José Guerrero en el muelle de Shelter Island, Nueva York, 1973 | José Guerrero at the Shelter Island dock, New York, 1973.

El interés de Guerrero por lo seriado, por las acumulaciones ordenadas, por los empujes verticales no era del todo nuevo en su obra. María Dolores Jiménez Blanco señalaba como en obras muy tempranas como *El Cardenal* (Fig. 7), pintada en Roma en 1948, “puede verse ya un mismo deseo de construir la imagen según una pauta de paralelas verticales que ilustran las columnas de la fachada de la basílica de San Pedro, cuyas esculturas superiores parecen también anunciar el ritmo de arcos sucesivos de las posteriores cerillas fosforescentes”⁷.

También en su archivo personal aparecen fotografías que reflejan claramente ese interés, como las realizadas en un viaje familiar a México en 1959 (Fig. 8). Imágenes posteriores de diferentes



Figura 7. *El Cardenal*. 1948. Óleo sobre lienzo. 153 x 66 cm. | Oil on canvas
Cat. Razonado n° 80 | Catalogue raisonné n° 80

espacios urbanos, que reproducimos por primera vez en este libro, pueden asociarse aún más claramente con sus pinturas de este momento. Está por estudiar si el recurso a la fotografía en Guerrero, pudo tener la misma función en aquella época, que los dibujos preparatorios que el artista utilizaba habitualmente para “guiar” sus composiciones. Lo cierto es que la monumentalidad y fuerza de sus fosforescencias admite una asociación con algunas de las fotografías conservadas en su archivo, como puede verse en la Fig. 9 y 10. También esa asociación puede intuirse en lienzos como *Crecientes verticales* de 1973 cuya semejanza con la toma del Golden Gate Bridge de San Francisco (Fig. 11) es más que notoria. En todo caso, lo que revelan muchas de estas instantáneas de edificios, puentes, autobuses estacionados, etc. (Fig. 12) es la fascinación del artista, en los años setenta, por las composiciones ordenadas y repetitivas, con una clara tendencia a la verticalidad, tal y como refleja su producción del momento y como claramente expresaba la cita de Matisse que abría el catálogo de su exposición neoyorkina: *La vertical est dans mon esprit*.⁸ Además, estas fotografías evidencian que ahora es la cultura urbana la que canaliza los intereses del artista. Si su estancia española, marcada por el contacto con la naturaleza y el mundo rural, se había traducido a nivel creativo en un renovado interés por el paisaje, ahora es el contacto con la ciudad, la que introduce un giro en su producción artística. Pero en esta deriva de la obra de Guerrero hacia lo ordenado, lo analítico, también pudo influir, como ha señalado su hijo Tony, la práctica del yoga. Para muchos neoyorkinos el descubrimiento de esta filosofía se produjo gracias al Instituto Integral de Yoga que se estableció en 1970 en el Greenwich Village, no muy lejos de la casa del



Figura 10.
 Archivo José Guerrero, Granada | Courtesy Archivo José Guerrero, Granada.



Figura 8. México 1959.
 Salón de las columnas en las ruinas de Mitla, Oaxaca, México, fotografiado durante el viaje familiar de José Guerrero, 1959. Archivo José Guerrero, Granada | Column Hall in the Mitla ruins, Oaxaca, México, photographed during a family trip, 1959. Courtesy Archivo José Guerrero, Granada.



Figura 9. Il duomo de Milán en proceso de restauración, 1973.
 Archivo José Guerrero, Granada | Il duomo during restoration, Milan, 1973. Courtesy Archivo José Guerrero, Granada.



Figura 11. Golden Gate Bridge de San Francisco , 1974.
 Archivo José Guerrero, Granada | Golden Gate Bridge, San Francisco, 1974. Courtesy Archivo José Guerrero, Granada.



Figura 12. Estación de autobuses, Italia, 1973. Archivo José Guerrero, Granada | Buss station, Italy, 1973. Courtesy Archivo José Guerrero, Granada.

artista en Chelsea. En aquellos años el yoga encontró muchos seguidores entre quienes, buscaban el equilibrio físico y espiritual, en un momento socialmente convulso marcado por la injusticia, el materialismo y la desigualdad. Si a finales de la década de los cincuenta el encuentro con el psicoanálisis ayudó a Guerrero a superar sus brotes depresivos y sus problemas de ansiedad, a partir de los setenta esta disciplina personal podría haberle permitido encontrar el equilibrio, el autocontrol y la canalización de fuerzas y tensiones. Sabemos que Guerrero iniciaba su jornada en el estudio practicando una tabla de yoga y sus alusiones en entrevistas, o textos, a conceptos como disciplina, control, claridad o serenidad, coinciden con las metas que se propone esta filosofía oriental. Así lo contaba en una entrevista: "Luego se produce un cambio, cuando trabajo en las fosforescencias: las manchas de color las encajono. Me atengo al formato como disciplina, con espacios mucho mayores y cada vez con colores más primarios. Esa serenidad y logro en mis últimos cuadros puede relacionarse con el hecho de que he ganado en seguridad, me he encontrado a mí mismo, me encuentro en paz en cualquier sitio donde vaya o trabaje"⁹.

Lo cierto es que esa seguridad, esa serenidad, se tradujo en una actitud más arriesgada, que abrió un periodo de gran fertilidad para el artista, como se desprende de un interesante conjunto de maquetas para esculturas (Figs. 13, 14, 15 y 16), realizadas en cartón pintado, que renuevan su interés por lo tridimensional y lo objetual.

De todas ellas, tan solo dos cristalizaron en esculturas de acero: una de grandes dimensiones titulada *Levante poniente* (Fig. 17), que se presentó en la Galería French & Co, y otra más pequeña

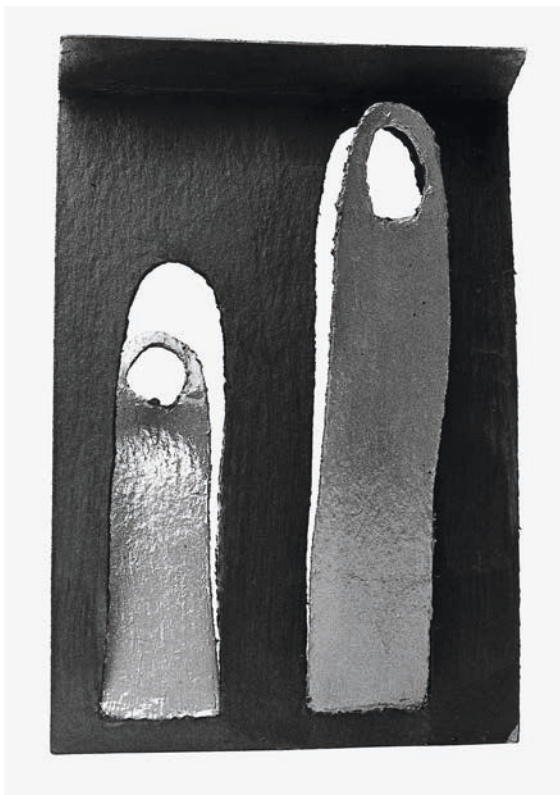


Figura 13. *Levante poniente*. c. 1970. Óleo sobre cartón | Oil on paperboard
Cat. Razonado n° 635 | Catalogue raisonné n° 635

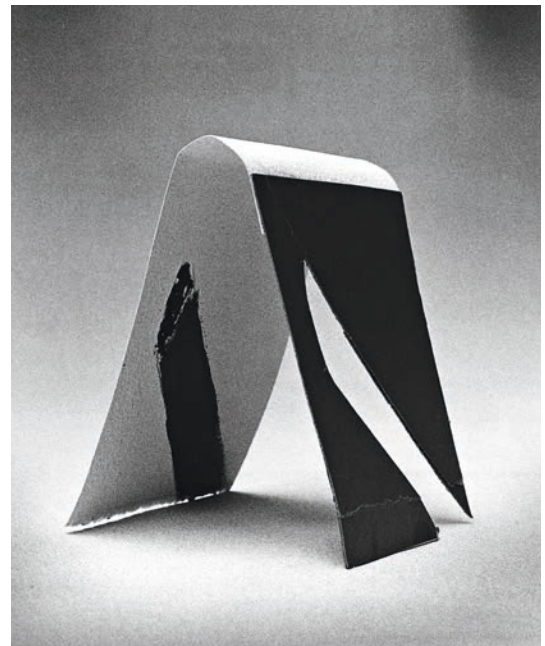


Figura 14. Sin título. c. 1970. Óleo sobre cartulinas adhesivadas | Oil on adhesive cardboards
Cat. Razonado n° 633 | Catalogue raisonné n° 633

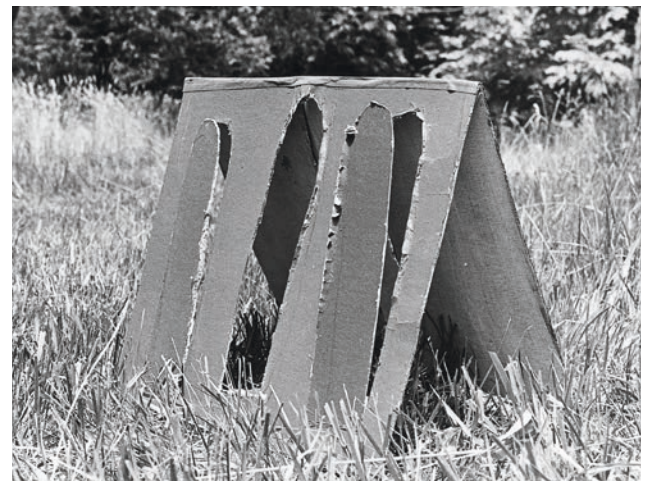


Figura 15. Sin título. c. 1970. Óleo y cinta adhesiva sobre cartón | Oil and adhesive tape on paperboard
Cat. Razonado n° 632 | Catalogue raisonné n° 632

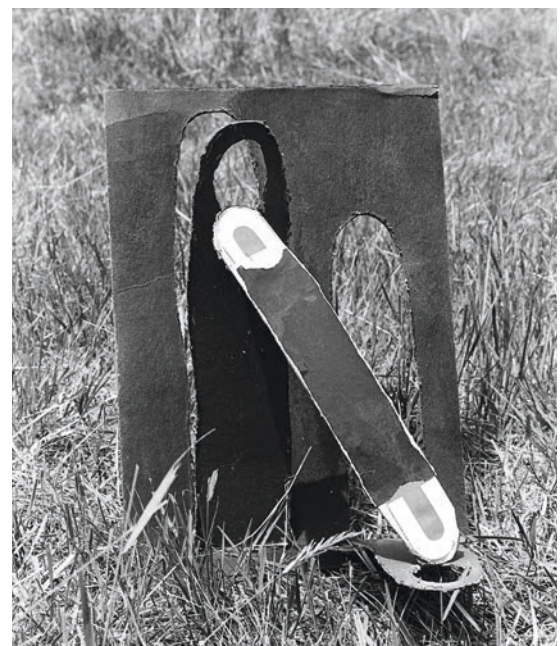


Figura 16. Sin título. c. 1970. Óleo y papel sobre cartón | Oil and paper on paperboard
Cat. Razonado n° 634 | Catalogue raisonné n° 634



Figura 17. *Levante poniente*. 1970.
Acero cortado y pintado y cadenas.
302,2 x 154,3 cm. | Steel cut and
painted, chains
Cat. Razonado n° 624 |
Catalogue raisonné n° 624
Vista de la exposición en la Galería
French & Co, Nueva York, 1970 |
Exhibition view, French & Co.
Gallery, New York, 1970.

que parece ser una prueba en dimensiones reducidas de la anterior, si bien esta última no está pintada. Pero sus indagaciones artísticas nos se quedaron ahí. Su interés por jugar con las texturas, con las materias, se refleja en numerosos collages, algunos hechos con cerillas de colores, (Fig. 18) otros con papeles y cartulinas, que le servirán como laboratorio para ensayar esquemas compositivos menos rígidos que los de sus pinturas y que anuncian composiciones pictóricas posteriores. Sin duda, este momento no deja de recordarnos los inicios de Guerrero en Nueva York, en los años cincuenta, cuando también simultaneó la práctica del grabado (en los que experimentaba pegando telas tramadas), con sus investigaciones murales (en las que lo matérico jugaba un papel esencial) y la pintura sobre lienzo. Y es que esta preocupación no abandonará a Guerrero a lo largo de toda su trayectoria. En una carta escrita a su amigo Gustavo Torner en 1972, Guerrero reflexiona sobre el uso de la materia en el arte. Para nuestro artista, cuando se emplea en una obra ha de tener vida propia, sino corre el riesgo de aparecer como muerta, de perder la palpación necesaria para que se produzca el milagro del arte.

IV. Vereda, borde, límite

El tema de las cerillas fue para Guerrero tan solo un pretexto para avanzar en sus investigaciones sobre la naturaleza de la pintura. En las primeras obras de esta serie, como *Awakening*, *Acrópolis* o *Rojo sombrío*, todo es contención. La composición nos recuerda a una caja dentro de otra, ordenada, limpia y monumental. El artista pone un especial cuidado en los bordes, en los espacios que separan las bandas verticales y las formas semicirculares que las coronan.



Figura 18. Sin título. 1970. Collage. 13 x 9 cm. | Collage
Cat. Razonado n° 584 | Catalogue raisonné n° 584

En estos lienzos, algunos de ellos casi monócromos, el color, a pesar de su aparente uniformidad, vibra en cada pincelada, provocando la sensación de que las formas flotan sobre la luz del fondo. Y es que las fosforescencias son al tiempo reflexión y personal homenaje a la pintura de Rothko, cuyo suicidio en febrero de 1970 conmocionó al artista profundamente:

“La muerte de un compañero en este penoso mundo del arte me ha impresionado profundamente. Jamás olvidaré que al final de mi primera exposición en la galería Betty Parsons, me invitó a almorzar y me dio varios consejos. Habló de esa desolación y tristeza de ver los cuadros al volver al estudio. Tomamos vino y charlamos mucho rato. Me dijo que el último día de una exposición era como una derrota militar, una retirada. Desde entonces comprendí que ser artista en la sociedad en que vivimos es como estar en la resistencia, como el maqui. La lucha está en nuestros estudios, no en las galerías ni en los museos. La batalla de Rothko con su pintura no estaba solamente en los enormes espacios de color, sino en el peligroso borde de esas manchas enormes. En ese temblor, en la vereda estrecha entre los grandiosos espacios. Allí en ese abismo, donde él luchaba es donde encontró su muerte. Si en ese borde —vereda estrecha entre los grandiosos espacios— conseguía esa vibración y nerviosismo, el cuadro estaba salvado”¹⁰.

Este texto, no hace sino reflejar las inquietudes de Guerrero: por una parte, su interés por los límites entre las formas y entre ellas y los bordes del lienzo y, por otra, su preocupación por la reverberación de la luz interior de la pintura, ambos se mantendrán en su obra durante las dos décadas siguientes. Guerrero lo expresaba en 1980 en una serie de comentarios que escribe a partir de una selección de películas del cineasta experimental Javier Aguirre; a propósito de *Espectro siete* señala: “Cuando se pinta un cuadro el color tiene que tener una vibración. Eso es necesario para que el color tenga vida y esto también se ve en la película. Y es lo que le da una viveza. Porque a pesar de que son superficies planas tienen una especie de viveza. Y esta es la misma lucha que tengo yo ante el lienzo”¹¹.

Pero la serie de las cerillas, según el propio artista, no fue entendida en Nueva York¹². Apenas se vendieron obras durante la exposición y la crítica tampoco analizó en profundidad sus nuevos trabajos. Solo le llenaron de satisfacción los comentarios elogiosos que tres de estas pinturas presentadas en Dublín, en Rosc’71, despertaron en el crítico Clement Greenberg, para quien este ciclo abría un camino nuevo y muy personal en su pintura¹³. Mejores apoyos encontró, no obstante, cuando fueron presentadas por Juana Mordó en diciembre de 1971 en Madrid, coincidiendo con la edición por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca de la carpeta *Fosforescencias: Seis serigrafías*. En un amplio artículo de Juan Manuel Bonet, firmado bajo el seudónimo de Juan de Hix, a propósito de la mencionada muestra, el joven crítico reclamaba ya a José Guerrero como uno de los pintores imprescindibles del país, elogiando la luminosidad de su obra, frente a la opacidad del informalismo matérico, y celebrando la vitalidad y energía de “su pintura que llega mucho más que otra abstracta”.¹⁴ Fue esta exposición en Juana Mordó, y las que le siguieron, junto al papel que desempeñaron parte de los críticos más activos e incisivos del

momento, como Juan Manuel Bonet o Francisco Rivas, las que convirtieron al artista en el referente para muchos de los jóvenes pintores españoles de la transición.

V. 1971-1976: Arco, nicho, cueva

A partir de 1971 la arquitectura de las fosforescencias irá desmoronándose y las cabezas de las cerillas se independizarán para convertirse en arcos, nichos o cuevas, inaugurándose en la trayectoria del artista, como ha señalado Juan Manuel Bonet, “una etapa eufórica, de plenitud pictórica, a la cual le cuadra la definición aparentemente abusiva de *matissiana*”¹⁵. El referente figurativo del arco, tan presente en el imaginario de juventud del artista —los arcos de la Alhambra, la catedral o las cuevas del Sacromonte— reaparece con fuerza en su obra. Desde sus palomares, de finales de los años cuarenta (Fig. 19), pasando por obras como *Lavanderas* —claro homenaje al oficio y a la figura de su madre— (Fig. 20), hasta una de sus primeras abstracciones



Figura 19. *Palomas*. 1948. Acuarela. 38,9 x 50,2 cm. | Watercolor
Cat. Razonado n° 88 | Catalogue raisonné n° 88



Figura 20. *Lavanderas*. 1950. Óleo sobre lienzo. 50,5 x 65 cm. | Oil on canvas
Cat. Razonado n° 133 | Catalogue raisonné n° 133

conservada, *Negros y ocres* (1950), aparece ese medio arco que, como Guerrero ha señalado, «ha sido una constante obsesión» en su trabajo. Es este motivo el que sustituye a las bandas verticales del periodo 1969-1971 y el que predominará en sus obras, de forma persistente, hasta mediada la década. En algunos lienzos como *Meeting of blues* o *Crecientes verticales* es protagonista absoluto; en otros como *Quiebre* o *Contención* se va desvaneciendo. En todo caso, el vocabulario ensayado por Guerrero en las fosforescencias seguirá alimentando sus composiciones. *Penetración* reproduce en diferente posición y de forma más simplificada uno de los lienzos presentados en la Graham Gallery en 1970, *Black Barrier and Reds* (Fig. 21), y el mencionado *Crecientes verticales* es una composición ensayada tres años antes en un dibujo. Igual ocurre con *Meeting of blues*, que guarda una clara similitud con el gouache *Sin título*, de 1970.



Figura 21. *Black Barrier and Reds*. 1970. Óleo sobre lienzo. 152 x 177 cm. | Oil on canvas
Cat. Razonado n° 555 | Catalogue raisonné n° 555

Pero como las cerillas, el arco para Guerrero es solo una excusa para dotar de forma al color. La obra de estos años es una clara demostración de su pleno dominio de la estructura pictórica y de uno de sus aliados básicos: el color. Como señalaba el crítico Thomas Albright en su crítica del *San Francisco Chronicle* en 1976 con motivo de su exposición en la Hoover Gallery: “sus óleos están contruidos con una gran economía de medios, generalmente con grandes zonas de dos o tres colores, contra las cuales una línea negra atravesada o una o dos enormes formas orgánicas sombríamente opacas crean contrastes evidentemente dramáticos... las superficies de Guerrero, sutilmente trabajadas, son a menudo rebajadas hasta quedar reducidas a una fina transparencia, de modo que los colores, a pesar de ser ricos e intensos, parecen irradiados por la luz solar y forman espacios casi palpablemente atmosféricos dentro de los cuales surgen formas compactadas que se expanden y respiran”.

Si analizamos retrospectivamente la pintura de Guerrero vemos como ésta responde a un proceso de simplificación, de reducción, de economía de medios, como señalaba certeramente Thomas Albright. Su obra de los años setenta, ordenada y metódica, podría parecer estar muy lejos del gestualismo desbordante que practicó cuando era un destacado miembro de la Escuela de Nueva York en los cincuenta, pero en realidad era la conclusión lógica del proceso iniciado en aquellos momentos de lucha y de búsqueda de un lenguaje propio. Veinte años más tarde tan solo estaba aplicando lo aprendido en aquel periodo: control del gesto y desarrollo de una marca reconocible (la cerilla, el arco, los acentos); uso de una gama cromática reducida, pero vibrante y fresca, en la que el negro está casi siempre presente; formas monumentales y enigmáticas. En definitiva, su pintura seguía siendo, lo que siempre había sido: expresión y liberación de su mundo interior a través del color, aunque éste, ahora, se aplicase en finas capas y tuviera una mayor transparencia. Guerrero había conseguido destilar un sistema que definía su forma de hacer, la hacía reconocible, a pesar de que aparentemente nada fuera igual. Y eso fue lo que siguió haciendo en años posteriores cuando las referencias a las cerillas y los arcos desaparecieron y volvió a afrontar una abstracción sin referentes, pero en la que el color seguía siendo, como nunca dejó de ser en su pintura, expresión de la vida. (Fig. 22).

Yolanda Romero
Granada, diciembre de 2016

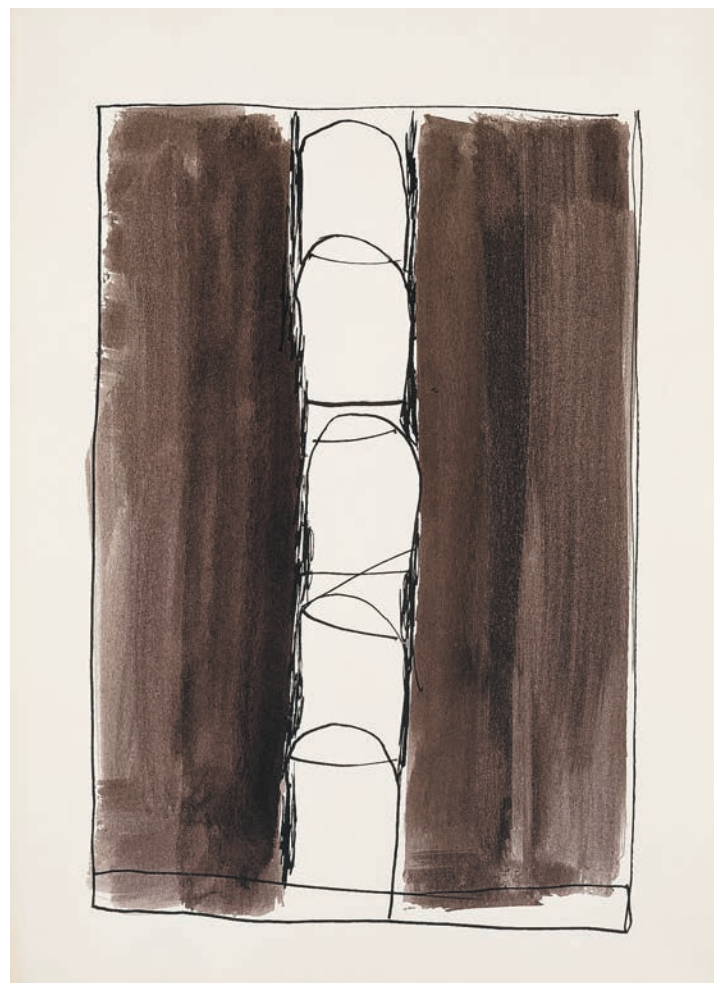


Figura 22. *Sin título*. c. 1970. Tinta sobre papel. 35,5 x 25,5 cm. | Ink on paper
Cat. Razonado n° 614 | Catalogue raisonné n° 614

- 1 La exposición que se organizó en 2014 por el Centro José Guerrero, con motivo del centenario del nacimiento del artista, *José Guerrero. The Presence of Black (1950-1966)*, analizó en profundidad el periodo americano del artista.
- 2 En *Ideas sobre Arte, C-3/P-16*. Archivo José Guerrero, Centro José Guerrero, Granada.
- 3 Para más información sobre este momento, véase el catálogo *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*, Granada. Centro José Guerrero, Granada, 2003.
- 4 Sus primeros experimentos de carácter matérico vieron la luz mediada la década de los cincuenta, cuando el artista se encuentra inmerso en el desafío de renovar la pintura mural y comienza a introducir diversos materiales como alambres u objetos metálicos encontrados, experimentos no obstante que serían definitivamente abandonados a principios de los años sesenta. Para más información sobre este periodo consultar: AA.VV José Guerrero. *The Presence of Black, 1950-1966*, Centro José Guerrero y Patronato de la Alhambra, 2014, Granada.
- 5 Finalmente se mostraron por primera vez en la exposición que el Centro José Guerrero le dedicó en 2003.
- 6 Reproducido en el catálogo *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*, Centro José Guerrero, Granada, 2003 (pág. 51).
- 7 María Dolores Jiménez Blanco "Sobre algunas obras de José Guerrero" en *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*, Centro José Guerrero, Granada, 2003 (pág. 31).
- 8 Archivo José Guerrero (C11-P68), Centro José Guerrero, Granada.
- 9 Mateo Revilla Uceda: "Conversación con José Guerrero". Guadalimar nº 14. Madrid, 10 de junio de 1976.
- 10 Archivo José Guerrero (C3-P12), Centro José Guerrero, Granada.
- 11 Archivo José Guerrero (C7-P63-1), Centro José Guerrero, Granada.
- 12 Una breve reseña de John Gruen en el New York Magazine, elogiaba la obra y le daba la bienvenida en su vuelta a Nueva York, pero apenas hubo mayores ecos.
- 13 Archivo José Guerrero (PR5-P15), Centro José Guerrero, Granada.
- 14 Juan de Hix, "La obra nueva de José Guerrero" en el Correo de Andalucía, 19 de febrero de 1972. Archivo José Guerrero (PR5-P14), Centro José Guerrero, Granada.
- 15 Juan Manuel Bonet "Ejemplo de José Guerrero" (pág. 27) en *José Guerrero*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.



OBRAS EN EL ESPACIO | WORKS IN THE SPACE















OBRAS | WORKS

Catálogos razonados

José Guerrero: catálogo razonado. Vol. 1: 1931-1969. Vol. 2:1970-1991, (2 vols.), Centro José Guerrero-Diputación de Granada y Telefónica S.L., Granada, 2006.

José Guerrero: catálogo razonado digital (1931-1991), Centro José Guerrero-Diputación de Granada y Telefónica S.L., Granada, 2012.

Este Azul

1969

Óleo sobre lienzo

129,5 x 162 cm.

Catálogo Razonado nº 547

Firmado y titulado al dorso:

"José Guerrero / Este Azul 1969"

Exposiciones:

2003, Julio-octubre, "Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972". Centro José Guerrero, Granada.

Bibliografía:

Romero, Y.; Jiménez-Blanco, M. D.; Brusatin, M. "Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972", Centro José Guerrero, Granada, 2003, rep. color pág. 77.



Awakening

1970

Óleo sobre lienzo

145,5 x 165,5 cm.

Catálogo Razonado nº 557

Firmado, fechado y titulado al dorso:

"José Guerrero / Awakening / 55 x 65 / 1970"

Exposiciones:

1970, del 17 de octubre al 12 de noviembre, "José Guerrero". Graham Gallery, Nueva York.

2003, Julio-octubre, "Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972". Centro José Guerrero, Granada.

Bibliografía:

Crucible, Atlantic Christian Collage, Wilson, N. C., Otoño, núm. 1, Vol. 7, 1970, rep. b/n, pág. 18.

Romero, Y.; Jiménez-Blanco, M. D.; Brusatin, M. "Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972", Centro José Guerrero, Granada, 2003, rep. color pág. 78.



Meeting of Blues

1973

Óleo sobre lienzo

130 x 97 cm.

Catálogo Razonado nº 725

Firmado, fechado y titulado al dorso:

"José Guerrero / Meeting of Blues / 51 x 38 - 1973"

Exposiciones:

1994-1995, del 28 de febrero al 8 de enero. "Guerrero". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; 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:

Crucible, Atlantic Christian Collage, Wilson, N. C., Otoño, núm. 1, Vol. 7, 1970, rep. b/n, pág. 21.

Dyckes, William, "Contemporary Spanish Art", Art Digest, Nueva York, 1975, rep. b/n, pág. 50.

V.A.A. "Guerrero". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, rep. color, pág. 150.



Crecientes Verticales

1973

Óleo sobre lienzo

216 x 151,5 cm.

Catálogo Razonado nº 739



Quiebre

1973-74

Óleo sobre lienzo

160 x 129 cm.

Catálogo Razonado nº 735

Firmado, fechado y titulado al dorso:

"José Guerrero / Quiebre 64 x 51 / 1973 - 1974"



Penetración

1974

Óleo sobre lienzo

192,5 x 143 cm.

Catálogo Razonado nº 780

Firmado, fechado y titulado al dorso:

"José Guerrero / Penetración / 77 x 56 / 1974 José Guerrero"

Exposiciones:

1987, mayo-junio, "After Picasso: Tàpies, Gordillo, Guerrero". Di Laurenti Gallery, Nueva York.

Bibliografía:

Ashton, D. "José Guerrero", com. pp. 66, 282, en Guerrero, T.; Ashton, D.; Romero, Y. "José Guerrero. La Colección del Centro". Diputación de Granada, Granada, 2000.



Contención

1976

Óleo sobre lienzo

86,36 x 71,12 cm.

Firmado, fechado y titulado al dorso:

"José Guerrero / Contención 34 x 28 / 1976 José Guerrero"





José Guerrero en su estudio de Nueva York, 1971.
José Guerrero in his New York studio, 1971.



BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

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 suerte de leyenda. Una vez quedó establecida, fijada la estructura del relato, comenzó éste 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 (dado 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 aquél en su arte, y *al revés*. Pintar era como respirar 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 n.º 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 recordar 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. Digamos 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 anunciaban 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 fastuosos 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 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.¹

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 sinestésica, ligados oscuramente al saber del Horror que latía al fondo de su relativa tranquilidad (decía a Pancho Ortuño²: «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 costeárselo, 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. Ingresó 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. El modo que encontró para ganarse la vida fue realizar cartelones 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 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»³. 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 Ortuño: «Ese período 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»⁴. A partir de aquí, pues, y por un período 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 período 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 Ortuño:

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 [...] Llegué 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.⁵

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, en 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»⁶. Sin embargo, esas formas entre biomórficas y signícas 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 exposición 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»⁷. Las primeras formas signícas 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).⁸

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»⁹. 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 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 Ortuño 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»¹⁰. Desde luego, concluido su psicoanálisis, dotado con una visión más clara de lo que le acontecía 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 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..., se murió porque lo trabajé demasiado y lo ahogué.¹¹

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».¹²

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, encomiado 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 coleccionaban 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».¹³ Y Guerrero dice a Ortuño: «Al final, ni eran cerillas, ni eran gigantes ni nada..., eran los arcos».¹⁴

Se ha comentado mucho esta suerte de ideograma guerreriano. Pancho Ortuño 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 éste, 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.¹⁵

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 Ortuño:

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 encajonar mi vida también..., porque me di cuenta de que en el expresionismo abstracto tenía una energía que se despilfarraba [...], 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.¹⁶

En fin, a estas alturas de su obra era plenamente consciente de las formas con las que contaba para contener la energía: estaba el óvalo o arco, y estaba la línea (que ordena el espacio surcándolo y haciéndolo palpar, 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 Albacete, Pancho Ortuño, Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, Fernando Huici.

Coincidiendo 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 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 Estiarte); cuatro serigrafías para Bon à Tírer), 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

Hispanicos de la Universidad de Granada; 1984 y 1988: Talleres de Arte Actual 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, serenamente, 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 postreras insistió en el blanco, suma de todos los colores, máxima intensidad energética. De hecho, así como rehizo *La brecha de Viznar* 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.

Francisco Baena

1 Serge Guilbaut: "Viaje a los centros de la Modernidad: Los colores de libertad de José Guerrero", en *Guerrero*, catálogo de la exposición homónima, MNCARS, Madrid, 1994; pp. 51-53.

2 Pancho Ortuño: "Conversación con José Guerrero", en: *José Guerrero*. Catálogo de la exposición en la Casa de las Alhajas. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980; p. 93.

3 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 98.

4 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 97.

5 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 99.

6 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 109.

7 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 110.

8 Juan Manuel Bonet: "Guerrero, la pintura necesaria", en: *Guerrero*. Catálogo de exposición. MNCARS, Madrid, 1994; p. 31.

9 Antonio Muñoz Molina: *José Guerrero. El artista que vuelve*. Diputación de Granada, 2001; p. 33.

10 "Conversación con José Guerrero", op. cit., pp. 131, 135.

11 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 135.

12 "Guerrero, la pintura necesaria", op. cit., p. 35.

13 "Guerrero, la pintura necesaria", op. cit., p. 39.

14 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 136.

15 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 95.

16 "Conversación con José Guerrero", op. cit., p. 136.

TRANSLOCATIONS, 1968-1976

Yolanda Romero
Granada, December 2016

1. 1968: The return

In 1968, José Guerrero and his family returned to New York after living in Spain for three years. Perhaps the artist had already found much of what he had been looking for when he first arrived in his native land in 1965 following a fifteen-year residence in the United States.¹ Indeed, his time in Spain had been highly satisfactory. On a personal level, Guerrero had re-engaged with his roots, completing a process of self-affirmation. On an artistic level, he had found an extremely favorable environment for his art in Madrid, since the impact of Pop Art, which had ended with the ascendancy of Abstract Expressionism in New York and influenced that earlier decision to move, was smaller and more circumscribed in Spain. In addition, from 1964 until the end of his career, he could rely on endorsements of his work, primarily by Galería Juana Mordó, which would guarantee his sustained artistic presence in Madrid. Nevertheless, José Guerrero was returning to America.

What would impel the artist to initiate this return, when his situation in Spain appears to have been so satisfying? It seems that a host of factors affected his decision. For one thing, he wanted his children Lisa and Tony to enroll in American universities. Also, his wife Roxane was eager to reconnect with family and friends and resume her former position with *Life* magazine. Perhaps his decision was influenced as well by the impoverished cultural scene of a country immersed in political, economic, and cultural isolation. This situation must have been deeply unsatisfying to him, despite the vibrant art scene in Cuenca, which was being spurred by Fernando Zóbel and Gustavo Torner, and the rich friendship of artists with whom he'd always felt at home. Spain's isolation, imposed by Franco's iron-fist dictatorship, was what kept it largely exempt from the turmoil occurring in other Western countries. Student unrests were shaking parts of Europe, and in the United States, the Vietnam War and the assassination of Martin Luther King were driving thousands of people to the streets to demand an end to war and racism. Also, in the latter half of the 1960s, an alarming increase in New York's crime rate and a growing sense of insecurity began to plague the city that had only recently been the cultural and economic center of the country. Thus, Guerrero and his family were giving up the tranquility of their farmhouse, the so-called "Cortijo" of San José de Frigiliana, their quiet rural and seaside days with friends from the small town of Cuenca, and the serenity of the artist's luminous studio in Madrid, for the noise, insecurity, and uncertainty of the large American metropolis.

At this time, the art world of New York was dominated by Minimalism and the growing presence of Conceptualism, both of which were far removed from the Abstractionism that Guerrero had embraced during his years in Spain. The generation of Abstract Expressionism, of which he had been such an active member, was now scattered and isolated. Furthermore, after severing his ties in 1963 with the Betty Parsons Gallery, which had furnished him with its protective mantle, Guerrero had not held a solo exhibit in New York for five years. And yet, the American city teemed with stimuli providing incentives for his work, and the city's powerful magnetism lured him back. With this move, the artist would now have a studio on each side of the Atlantic, and

his recurring travels, those translocations from east to west, would nourish his work in a unique way.

Spain afforded him a proximity to "life's roots," while New York would offer "external stimulus and excitement (...). Both influences comprise the creation and evolution of my painting."² At fifty-four, José Guerrero was ready to explore, once again, a city immersed in vital transformations, to assume the risks of a new stage, to reinvent his painting from a mature perspective. Years later, he would assert, "Art is an adventure in an unknown world available only to those willing to bear the risks."

II. 1968-1969: From east to west

In 1968, Alberto Portera produced a ten-minute documentary of José Guerrero painting in his studio. *Día Festivo* (Fig. 1), the work taking shape while the artist's friend filmed his action, reveals more than the spontaneous creative style of Guerrero during his American years. For one thing, the final composition, recreated in great detail after the filming, shows how, by the late 1970s, the painter was moving away from the lavish gestures characteristic of Abstract Expressionism. In addition, *Día Festivo* portends the future encounter of the artist with the vertical element, the ascending thrusts that, while somewhat discernible in such earlier works as *Extensión* (1961) or *Tanto monta monta tanto* (1966) (Fig. 2), would become a constant reference in an entire series of paintings created in and after 1968, such as *Burriana* (Fig. 3), *La Chia II*, or *Saeta*.

For Guerrero, the years 1968 and 1969 mark a period of transition toward new interests. *Este Azul*, the earliest work displayed in this exhibit, manifests some of the traits illustrative of this period. Completed in New York in 1969 and developed around a horizontal element, it reflects a way of painting where the vibrations of color, which Guerrero so admired in Matisse or Rothko, became an essential element. Other works from this same year, such as *Levante*, *Zoco*, and a series of paintings documented in the author's *Catalogue Raisonné*s, emphasize these reverberations, a core theme of his painting in the 1970s. The artist would associate them with the impression that seeing the reflections of light on the ocean made upon him during his transatlantic flights: *de este a oeste*, *levante poniente*; these would be the titles of works from this period.

Among the works created during this cycle of change is a set of highly experimental paintings which the artist never exhibited in life yet, oddly enough, never destroyed.³ It comprises a series of textiles with depictions of objects taken from daily life, arranged in collages which we might categorize as *assemblages*. He uses such elements as plastic bags, cloth, or paper (Fig. 4), some of them partly painted over, others in their original, though now shredded, bareness. Guerrero had relied on objects taken from immediate reality as elements for his compositions in the past, but now the process holds an entirely different meaning⁴ from the one it held in the 1950s. The artist is experimenting once more, this time using real objects in a series of works that seem to represent a departure from the kind of "pure" painting he has practiced thus far. Created in the solitude of his studio as efforts to explore the differences between representation and reality, they were not meant to be exhibited,⁵ perhaps because Guerrero feared they would be associated with the aesthetics of Pop Art, when their purpose actually was to lay the groundwork for his transition from abstraction to other interests more akin to figurative art. These canvases are of additional interest to us, from the point of view of their composition, for two reasons. Firstly,

they are works whose central element (*i.e.*, the bag) dominates the visual plane, at times transforming the background into a box that wraps itself around the object (*Fig. 5*). Secondly, Guerrero organizes his fabrics around vertical signs and forces that culminate in arches or semicircular shapes. In my view, these explorations carried out in the late 1970s are the clearest precursors to one of his best known series, *Fosforescencias (Phosphorescences)*, with which he initiated his next artistic period.

III. 1970. *La vertical est dans mon spirit*

In November 1970, in dual solo exhibits at the Graham and French & Company galleries in New York, Guerrero presented a collection of over twenty oil paintings and sketches whose explicit motif was that of enormous matchboxes. The artist described his creative moment eloquently in the exhibit catalogue: “My studio is a battlefield where war is waged with joy every day. I begin with a taut and empty canvas, restricted only by its four corners. Shortly thereafter, both imaginary elements and actually perceived objects emerge, assembling themselves in my mind, and I try to bring them to life on the cloth. After having experienced the freedom of Abstract Expressionism in America over a number of years, I now look for greater structure, greater clarity, and more concrete shapes. All around me, I am discovering these shapes: in columns, pillars, fences, woodpiles near docks, vertical thrusts, horizontal forces, diagonal crisscrosses. More recently, I have become obsessed with the parallel edges of kitchen matches. Whether side by side or apart, they form rhythmic and ordered models. They constitute, for me, infinite variations on a single theme.”⁶ (*Fig. 6*)

Guerrero’s interest in sequences, ordered increases, and vertical thrusts was not entirely new to his work. María Dolores Jiménez Blanco pointed out this inclination in such early works as *El Cardenal* (*Fig. 7*), created in Rome in 1948. She writes, “One can already see the same desire to construct an image according to a pattern of parallel verticalities depicting the columns of St. Peter’s Basilica. In addition, the row of sculptures crowning the façade is suggestive of the rhythmic arch sequence of his future phosphorescent matches.”⁷

Guerrero’s interest in sequences also can be found in his personal archives, in photographs he took on a family trip to Mexico in 1959 (*Fig. 8*). Photographs of various urban spaces, taken at a later date and reproduced for the first time in this catalogue, can be associated even more directly with his paintings of this period. We have yet to explore whether Guerrero’s use of photography during this time played the same role as the preliminary sketches he relied on routinely to “guide” his compositions. Clearly, the enormity and power of his phosphorescences suggest a possible connection to some of the archived photographs, as can be seen in *Fig. 9*. The association is noticeable as well in such works as *Crecientes verticales* (1973), with its manifest similarity to a photograph of the Golden Gate Bridge in San Francisco (*Fig. 10*). In any case, what many of these snapshots of buildings, bridges, parked buses, etc. reveal (*Fig. 11*) is the artist’s fascination, during the 1970s, with orderly, repetitive compositions and his obvious inclination toward verticality. This disposition is further reflected in the work of Guerrero from this period and articulated lucidly in the following quote by Matisse which opens the catalogue of his New York exhibit: “*La vertical est dans mon spirit*.”⁸ Additionally, these photographs show that urban culture would now channel the artist’s interest. If his time in Spain, marked by a close proximity to nature and rural life, had manifested itself creatively in a renewed interest in landscape, Guerrero’s contact with

the city would lead to a change in direction in the artist’s work. And yet, this shift toward the orderly, the analytical, might also have been influenced, as his son Tony notes, by the practice of yoga.

The establishment of the Integral Yoga Institute in Greenwich Village in 1970—not too far from the artist’s home in Chelsea—had led to the discovery of this philosophy by many New Yorkers. During the following years, a time of social upheaval marked by injustice, materialism, and inequality, its practice found avid followers among those in search of physical and spiritual balance. In the late 1950s, Guerrero had relied on psychoanalysis for help in overcoming his bouts of depression and problems with anxiety. Thus, it is fair to suppose that now, in the 1970s, this new personal discipline might have allowed him to find inner balance, self-control, and a way to channel myriad tensions and energies. We know that Guerrero started each day in his studio with a sequence of yoga poses (*Fig. 12*), and his allusions to concepts of discipline, control, clarity, or serenity, in various interviews and texts, coincide with the goals proposed by this Eastern philosophy. As he described in one interview: “Later, as I work with phosphorescences, a change occurs: I frame the splashes of color. I consider this framing as discipline, using increasingly larger spaces and even more primary colors. The serenity and fulfillment found in my latest works can be attributed directly to the self-confidence that I have attained. I have found myself; I am at peace wherever I go, wherever I work.”⁹

One way or another, what is indisputable is that Guerrero’s serenity would manifest itself in a greater willingness to take risks, consequently initiating a highly creative period for the artist. We see this in an interesting set of mockups for sculptures (*Figs. 13, 14, 15 and 16*), done in painted cardboard, which reflects a renewed interest in three-dimensionality and material art. Of these mockups, only two would lead to actual steel sculptures: a large-scale work titled *Levante poniente* (*Fig. 17*) displayed in the French & Company Gallery, and a lesser piece, possibly a small-scale model for the former, albeit unpainted. But Guerrero’s artistic experiments did not end here. His interest in playing with the colors and textures of things revealed itself in numerous collages, some made with colored matches (*Fig. 18*), others with paper and pasteboard. He would use these as a laboratory of sorts for compositional schemes that were far less rigid than his paintings and would foreshadow his later work. This moment in Guerrero’s life is no doubt reminiscent of his early years in New York, in the 1950s, when he engaged in several simultaneous creative endeavors: he practiced printmaking (experimenting with woven fabrics, which he pasted onto his works); he explored mural art with material objects playing an essential role; and he painted on canvas. Indeed, this concern for materiality would not leave Guerrero throughout his entire artistic journey. In a letter addressed to his friend Gustavo Torner in 1972, Guerrero reflects on the use of material objects in art. For him, whatever entered into a work of art had to bear a life of its own; otherwise, it ran the risk of seeming lifeless, of losing that pulse that is so essential to the miracle of art.

IV. Path, border, limit

For Guerrero, the theme of kitchen matches was no more than a pretext to pursue further explorations into the nature of painting. In the first works of this series, *Awakening*, *Acropolis*, or *Rojo Sombrio*, everything is containment. We are reminded of a box within a box, ordered, clean, and monumental. The artist pays special attention to the borders, as well as the spaces between the vertical stripes and the semicircular shapes that crown them.

In these works, some of them quasi-monochromatic, there is—despite their apparent uniformity—a vibrancy in the brushstrokes that gives the viewer the impression of shapes floating over a backdrop of light. In fact, these phosphorescences are both a personal reflection and a homage to the work of Rothko, whose suicide in February 1970 affected Guerrero deeply. “The death of a colleague in this painful world of art has moved me deeply,” he wrote. “I shall never forget that at the end of my first exhibit at the Betty Parsons Gallery, [Rothko] invited me to lunch and gave me some advice. He spoke of the desolation and sadness that come when we see our work, upon returning to our studios. We drank wine, we spoke at length. He told me that the last day of an exhibit was like a military defeat, a retreat. Since then, I’ve understood that to be an artist in our current society is to be in the resistance, a guerrilla. The war is waged in our studios, not in the galleries or museums. Rothko’s battle with his art did not unfold merely in the enormous color spaces, but also at the dangerous edges of those massive blotches. In their tensions, in the narrow path between grandiose spaces, in that abyss where he waged his battles, that is where he met his death. If in the limits—the narrow pathways between grandiose spaces—he achieved that tension and nerviness, the painting was saved.”¹⁰

This quotation actually reflects Guerrero’s own concerns. On the one hand, he was absorbed by the borders around the forms, as well as the borders between them and the edges of the canvas; on the other, he fretted over the vibration of light inside the painting. Both concerns would fuel his work for the next two decades. Once again, in 1980, Guerrero tells us in a series of written commentaries on the occasion of *Espectro siete* (*Spectrum Seven*): “When one works on a painting, the color must have its own vibration. This is necessary if the color is to come alive, which is what we also see happening in film. It is what gives the work vibrancy. Because, even though we are dealing with plane surfaces, they have a kind of liveliness. And this is the same battle I wage in front of a canvas.”¹¹

But according to the artist himself, his series on kitchen matches was not well received in New York.¹² Only a handful of pieces were sold during the exhibit, and most of the critics neglected to study the complexity of his new work. The only comments that pleased Guerrero were those by the critic Clement Greenberg, who reviewed three of these new paintings that were exhibited in Dublin, in *Rosc '71*. In his criticism Greenberg recognized that the series portended a new and deeply personal direction for Guerrero’s work.¹³ Despite this inadequate critical response, the artist would find a more positive reaction when the paintings were exhibited in Madrid, at the Galería Juana Mordó, in December 1971. The exhibit coincided with the publication of the portfolio *Fosforescencias: Seis serigrafías* (*Phosphorescences: Six serigraphs*) by the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca. In a wide-ranging review article included in this publication, the young critic Juan Manuel Bonet, writing under the pseudonym Juan de Hix, proclaimed José Guerrero to be one of Spain’s essential artists. He praised the luminosity of his work, contrasting it with the opacity of Material Informalism, and celebrated the vitality and energy of “his painting, which reached far beyond other abstract work.”¹⁴ This exhibit at the Galería Juana Mordó, as well as others that followed, coupled with reviews by the more prominent and insightful critics of the moment, such as Bonet himself and Francisco Rivas, transformed Guerrero into a model for the young Spanish artists of the transition period.

V. 1971-1976: Arch, niche, cave

Starting in 1971, the architecture of the phosphorescences gradually falls apart and the matchheads become independent elements in

the painting, appearing as arches, niches, or caves, hence ushering in a new trajectory for the artist. As Juan Manuel Bonet points out, it is “a euphoric phase of artistic plenitude, which we might define, if somewhat excessively, as *Matissian*.”¹⁵ The arch, a figurative reference dating back to the imaginative repertoire of the young artist (the arches of the Alhambra, the cathedral, the caves of Sacromonte), re-emerges with greater prominence in his work. From the dove-cotes of the 1940s (*Fig. 19*), through such works as *Lavanderas* (*Fig. 20*)—a clear tribute to the figure of his mother and her labors—and finally to one of the earliest abstract works we have from his oeuvre, *Negros y ocre*s (1950), we see this semi-arch, which had always been, to quote the artist, “a constant obsession” in his work. Thus, the arch replaces the vertical stripes prevalent between 1969 and 1971 and becomes the dominant motif until the mid-1970s. In some works, such as *Meeting of Blues* and *Crecientes verticales*, the arch is the absolute focal point; in others, such as *Quiebre* or *Contención*, it is on the verge of dissolving. In any case, the elements Guerrero works with in his phosphorescences will continue to nurture his later compositions. And so *Penetración* revisits the theme of *Black Barrier and Reds* (*Fig. 21*), one of the paintings displayed at the Graham Gallery in 1970, though using a different arrangement and simpler forms; and *Crecientes verticales*, a work cited above, is reminiscent of a partial sketch found in a drawing dated three years back. The same occurs with *Meeting of Blues* which bears a marked resemblance to the gouache *Untitled*, of 1970 (*Fig. 22*).

Once more, for Guerrero, the arch is but a mere pretext to endow color with form, the way the matches were. The work of this period clearly shows his total grasp of pictorial structure and of color, one of its most basic allies. As Thomas Albright noted in a review published in the *San Francisco Chronicle* in 1976, on the occasion of an exhibit at the Hoover Gallery: “His oils are structured with great economy of means, generally with large zones in two or three colors traversed by a single black stripe or by one or two enormous organic shapes, somberly opaque, to create patently dramatic contrasts... The subtly worked surfaces of Guerrero’s painting often are reduced, steadily, until they are but a thin transparency. Hence, the colors, while remaining rich and intense, seem suffused with sunlight, creating palpably atmospheric spaces, within which new compact forms emerge, expand, and breathe.”

Indeed, as Albright rightly asserts, a retrospective analysis of Guerrero’s work would confirm this process of simplification, of reduction, of an economy of means. His ordered, methodic works of the 1970s may seem far removed from the overflowing abandon he practiced as a member of the New York School in the 1950s. In reality, they represent the logical conclusion to a process initiated during those years when he struggled to find his own artistic language. Twenty years later he was simply applying what he had learned during that time: a restraint in gesture and a development of recognizable forms (the match, the arch, the accents); the use of a reduced yet fresh and vibrant chromatic spectrum, where black is almost always present; monumental and enigmatic forms. In essence, his painting would become what it had always been: the expression and liberation of his inner world through color, even though that color would now be applied in thinner layers and with finer transparency. Guerrero was able to distill a method that would define his work, make it attributable to him, despite the impression that, apparently, nothing remained unchanged. That is what he continued to pursue later in life, when all allusions to matches and arches disappeared, when he faced, once more, an abstraction with no references, but in which color remained, as it had always been in his paintings, the expression of life.

- 1 The exhibit organized by the Centro José Guerrero in 2014, José Guerrero. The Presence of Black, commemorating the centennial of his birth, took an in-depth look at the artist's American period.
- 2 In Ideas sobre Arte (Ideas about Art) C-3/P-16. José Guerrero Archive, Centro José Guerrero, Granada.
- 3 For further information regarding this period, see the catalogue *Fosforescencias y otros objetos cotidianos, 1968-1972 (Phosphorescences and other daily objects in the painting of José Guerrero, 1968-1972)*, Granada: Centro José Guerrero, Granada, 2003.
- 4 His initial experiments with material painting were carried out in the mid-1950s, in the midst of his attempts to defy and renovate traditional mural painting by introducing various materials such as wires and metallic objects into his work. By the early 1970s, however, he had abandoned these experiments. For further information about this period: AA.VV José Guerrero. *The Presence of Black, 1950-1966*, Centro José Guerrero y Patronato de la Alhambra, 2014, Granada.
- 5 The works were eventually displayed for the first time in the exhibit dedicated to him by the Centro José Guerrero in 2003.
- 6 Reproduced in the catalogue *Fosforescencias y otros objetos cotidianos, 1968-1972 (Phosphorescences and other daily objects in the painting of José Guerrero, 1968-1972)*, Granada: Centro José Guerrero-Provincial Council of Granada, 2003 (p. 51).
- 7 María Dolores Jiménez Blanco, "Sobre algunas obras de José Guerrero" ("Regarding some works by José Guerrero"), in *Fosforescencias y otros objetos cotidianos, 1968-1972 (Phosphorescences and other daily objects in the painting of José Guerrero, 1968-1972)*, Granada: Centro José Guerrero-Provincial Council of Granada, 2003 (p. 31).
- 8 José Guerrero Archive (C11-P68), Centro José Guerrero, Granada.
- 9 Mateo Revilla Uceda: "Conversación con José Guerrero" ("A conversation with José Guerrero"). Guadalimar N. 14. Madrid, 10 June 1976.
- 10 José Guerrero Archive (C3-P12), Centro José Guerrero, Granada.
- 11 José Guerrero Archive (C7-P63-1), Centro José Guerrero, Granada.
- 12 A brief review by John Gruen in *New York Magazine* praised Guerrero's work and welcomed the artist back to New York, but Gruen's voice was almost a solitary one.
- 13 José Guerrero Archive (PR5-P15), Centro José Guerrero, Granada.
- 14 Juan de Hix, "La obra nueva de José Guerrero" ("The New Work of José Guerrero") in the *Correo de Andalucía*, 19 February 1972. José Guerrero Archive (PR5-P14), Centro José Guerrero, Granada.
- 15 Juan Manuel Bonet "Ejemplo de José Guerrero" ("An Example of José Guerrero") (p. 27) in *José Guerrero*, Ministry of Culture, Madrid, 1980.

BIOGRAPHY

Francisco Baena

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 predomination 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 Protestant school on Tendilla Street, and, finally, the Escolapian Fathers' School (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 at work as an apprentice wood-carver that he learn to draw and to sign on at night class in the School of Arts and Trades, 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 School. 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.¹

Guerrero left the School of Arts and Trades 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 the city, he met the painter Hans Bloch — who had an exhibition at the Artistic Centre — 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 Ortuño²: "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 Zurita Street. He registered at the San Fernando Higher School of Fine Arts, 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 Padre Damián Street, which Guerrero shared with Antonio Lago. He also had a second studio at number 6, Fernanflor Street, 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 French Lycée. 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'"³. 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 Ortuño: "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."⁴ 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 Spanish Academy in 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 Ortuño:

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.⁵

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."⁶ However, these forms, somewhere between biomorphic and signic, that his canvasses brought forth were in perfect harmony with the artistic environment of New York, where they were soon to find their place.

On the 8th August 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."⁷ The first signic 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.⁸

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, philosopher s and artists such as Wifredo Lam and Eduardo Chillida "to see how the city of Chicago could be remodelled."⁹ 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 Ortuño: "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."¹⁰ 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.¹¹

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."¹²

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 oeuvre, 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 canvasses to a broader respiration and returns to what he learned from Matisse."¹³ And Guerrero said to Ortuño: "In the end they were neither matches, nor giants, nor anything like that...., they were the arches."¹⁴

Much has been said about this sort of ideogram of Guerrero's, and Pancho Ortuño 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.¹⁵

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 Ortuño 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.¹⁶

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 Rodríguez-Acosta Foundation in Granada) and Group 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, Serrano Street 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. Spanish television (RTVE) dedicate a monographic programme to him under the direction of Paloma

Chamorro (they had previously dedicate 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 Campaño, Gerardo Delgado, Alfonso Albacete, Pancho Ortuño, 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 Estiarte], 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], Granada Festival of Music and Dance [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 University of 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 Juan March Foundation, and

even set up a Grant for Artistic Creation under the auspice 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.

1 Serge Guilbaut: “Viaje a los centros de la Modernidad: Los colores de libertad de José Guerrero”, at *Guerrero*, exhibition catalogue, MNCARS, Madrid, 1994; pp. 51-53.

2 Pancho Ortuño: “Conversación con José Guerrero”, at: *José Guerrero*. Catalogue from the exhibition at Casa de las Alhajas. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980; p. 93.

3 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 98.

4 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 97.

5 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 99.

6 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 109.

7 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 110.

8 Juan Manuel Bonet: “Guerrero, la pintura necesaria”, at: *Guerrero*. Exhibition catalogue. MNCARS, Madrid, 1994, p. 31.

9 Antonio Muñoz Molina: *José Guerrero. El artista que vuelve*. Diputación de Granada, 2001; p. 33.

10 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., pp. 131, 135.

11 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 135.

12 “Guerrero, la pintura necesaria”, op. cit., p. 35.

13 “Guerrero, la pintura necesaria”, op. cit., p. 39.

14 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 136.

15 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 95.

16 “Conversación con José Guerrero”, op. cit., p. 136.



GALERÍA CAYÓN

Blanca de Navarra 7 y 9
Madrid 28010
galeriacayon.com
T. (34) 91 310 62 89
info@galeriacayon.com

Coordinación:
Ariadna Vilalta

Agradecimientos:
Familia Guerrero, Yolanda Romero, Francisco Baena
Centro José Guerrero, Granada

Fotografía:
Archivo Centro José Guerrero, Granada
Familia Guerrero

Página 2 y 4: Luis Pérez Minguez | Página 40: Allan Baille
Figura 6: Vivian Stoll | Figura 8: Autros Bulova

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor.
Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Obras expuestas e ilustraciones en *Desplazamientos. 1968-1976*. Cortesía Centro José Guerrero

Obras en el espacio. Joaquín Cortés y Román Lores

© Herederos de José Guerrero
Madrid, 2017 for all reproductions of works,
documents and texts by José Guerrero

Traducción:
Sofía Molina de Starnes

© de la edición, Galería Cayón
© de los textos, sus autores
© de las imágenes, sus autores
© de las traducciones, sus autores

ISBN: 978-84-617-8612-1
Tipografía: Avenir LT Std
Papel: Creator Vol de 150 g
Impresión: Artes Gráficas Palermo



Idea y diseño: Adolfo Cayón

José Guerrero

Meeting of Blues